



T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

**POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA  
PERFORMANS SANATINDA İNANÇ PRATİKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

**HACER KIROĞLU**

İstanbul-2018

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI

**POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA  
PERFORMANS SANATINDA İNANÇ PRATİKLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

**HACER KIROĞLU**

Tez Danışmanı

**Dr. Öğretim Üyesi ZAFER MİNTAŞ**

İstanbul-2018



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

**ÖĞRENCİNİN**

Adı ve Soyadı : Hacer KIROĞLU

Anasanat Dalı : RESİM

Tezin Adı : POSTMODERNİZİM BAĞLAMINDA PERFORMANS SANATINDA İNANÇ PRATİKLERİ

23.10.2018 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak **KABUL** edilmiştir

| Öğr.No: ASD ve Adı Soyadı  | Asil yedek jüriler | Öğr.Üyesinin Adı ve Soyadı          | ASD ve Kurumu                      | İMZA |
|----------------------------|--------------------|-------------------------------------|------------------------------------|------|
| 530909005<br>Hacer KIROĞLU | ASİL               | Dr.Öğr.Üyesi<br>Zafer MİNTAŞ        | Resim( MÜGSF)                      |      |
|                            | ASİL               | Dr. Öğr. Üyesi<br>Mürteza FİDAN     | Resim ( MÜGSF)                     |      |
|                            | ASİL               | Prof.Dr.Gülçin AKSOY<br>ÖZDEMİR     | Resim (MSGŞÜ)                      |      |
|                            | YEDEK              | Prof. Dr.<br>Marcus GRAF            | Sanat Yönetimi<br>(YEDİTEPE ÜNİV.) |      |
|                            | YEDEK              | Dr. Öğr. Üyesi<br>Kerim KILIÇARSLAN | Resim(MÜGSF)                       |      |

Adı geçen öğrenci 23.10.2018 tarihindeki mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri kararı ile Enstitü yönetim Kurulu'nun 05 / 11 / 2018 tarih ve 2018 / XVIII - 9 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür



## ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusu, sanatsal üretimimde önemli bir yeri olan performans, performative ve ritüel eylemlerin, inanç pratikleriyle olan ilişkisine duyduğum ilgi etrafında şekillenmiştir. Bu anlamda günümüz performansını anlamak ve inanç unsurlarıyla ilişkisine dair bir araştırma ortaya koymak, akademik alanda olduğu kadar, sanat pratiğim açısından da fayda sağlamamı beraberinde getirmiştir.

Başta tez danışmanım Sayın Dr. Öğretim Üyesi Zafer Mintaş'a; araştırma sürecinde kaynak konusunda desteklerini esirgemeyen dostlarım, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi Sayın Dr. Behçet Güteryüz ve Özlem Akgündüz'e; özellikle İngilizce çeviri konusundaki desteğinden dolayı sevgili Egemen Tuncer'e ve her zaman maddi manevi desteklerini eksik etmeyerek yanımda olan sevgili kardeşlerime sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## ÖZET

Bu tezin araştırma konusu, günümüz performans sanatında belirleyici etkileri olan sanatsal ve toplumsal unsurları göz önünde bulundurarak, performans sanatında inanç pratiklerinin uygulanış biçimleridir.

Günümüz performans sanatını ele alırken, öncelikle bir tür olarak performansın sanat tarihi içindeki gelişimini ele almak gerekmektedir. Modernist kaygılarla ilk örnekleri ortaya konan performans sanatının, postmodernizm etkisinde gelişim gösterdiği görülmektedir. Performans sanatı ve çağdaş sanatın her alanında belirleyici etkileri olan, postmodernizm bağlamında ele aldığımız, kültürel, toplumsal ve siyasal gelişmeler, çalışma kapsamında incelenmiştir. Önemli toplumsal kırılmaların yaşandığı bu süreçte, performans sanatı kimlik, kültür ve beden politikalarına odaklanmaktadır.

Performans sanatı ve inanç ilişkisini incelerken, öncelikle performanslarda sıklıkla referans alınan dinsel yapılardaki performatif unsurlar ortaya konulmuştur. Bununla birlikte, performans sanatında inanç pratiklerinin uygulanışı, sanat tarihindeki önemli örnekler üzerinden ele alınmıştır.

Tezin son bölümünde, inanç pratiklerinden yararlanarak ortaya konan güncel performans örnekleri kapsamlı şekilde incelenmiştir. Bu performansların arka planındaki toplumsal, kültürel ve psikolojik etkilerin yanı sıra, uygulanan pratiklere kaynaklık eden inanç ve gelenekler incelenmiştir.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Performans, Postmodernizm, İnanç, Ritüel, Kültür, Kimlik, Beden, Politika

## SUMMARY

The research topic of this thesis is the execution of ritual practices in performance art by taking into account the artistic and social elements which have significant effects on contemporary performance art.

While addressing contemporary performance art, It is primarily fundamental to put forward the development of performance as a genre in art history. Early examples of performance art are created with modernist concerns but it has gradually developed its course under the influence of postmodernism.

Cultural, social and political developments dealt within the context of postmodernism and that have decisive effects on every aspect of performance and contemporary art are included in the thesis. Within this period where significant social changes take place, the performance art focuses on identity, culture and body policies.

While observing the relationship between performance art and rituals, the performative elements in religious structures, which are often referred in performances, are revealed. The execution of religious practices in performance art is observed through fundamental examples in art history.

In the last part of the thesis, examples of current performances referring to religious practices have been extensively studied. The beliefs and traditions which are the source of the practices are observed in addition to the social, cultural and psychological effects laying on the background of these performances.

**KEYWORDS:** Performance, Postmodernism, Belief, Ritual, Culture, Identity, Body, Politics

# İÇİNDEKİLER

|                                                                                                | Sayfa No |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| ÖNSÖZ.....                                                                                     | I        |
| ÖZET.....                                                                                      | II       |
| SUMMARY.....                                                                                   | III      |
| İÇİNDEKİLER.....                                                                               | IV       |
| RESİM LİSTESİ.....                                                                             | VI       |
| <br>                                                                                           |          |
| 1. GİRİŞ.....                                                                                  | 1        |
| 2. MODERN SANATTA PERFORMATİFLEŞME SÜRECİ.....                                                 | 4        |
| 2.1. Rasyonalite Eleştirisi Olarak Modern Sanat.....                                           | 4        |
| 2.2. Modern Sanatta Yaratıcı Yıkım; Avangardizm.....                                           | 11       |
| 2.3. Sanat Nesnesinin Sınırlarının Belirsizleşmesi.....                                        | 18       |
| 2.4. Performatif Dönemeç.....                                                                  | 21       |
| 2.4.1. Sanat Nesnesi Olarak Beden.....                                                         | 21       |
| 2.4.2. Süreç ve Deneyim.....                                                                   | 25       |
| 2.4.3. Sanat ve Hayat Arasında.....                                                            | 29       |
| 3. POSTMODERN SANATTA PERFORMANS SANATININ GELİŞİMİ.....                                       | 32       |
| 3.1. Postmodern Performansı Önceleyen Yaklaşımlar.....                                         | 32       |
| 3.2. Performans Sanatında Yeni Arayışlar.....                                                  | 38       |
| 4. GÜNÜMÜZ PERFORMANS SANATINDA TOPLUMSAL DİNAMİKLERİN<br>ETKİSİ VE İNANÇ OLGUSUNUN YERİ ..... | 42       |
| 4.1. Günümüz Sanatında Çoğulcu Bakış ve Beden Stratejileri.....                                | 42       |
| 4.2. Dinsel Törenden Performansa Ritüeller.....                                                | 62       |
| 4.3. Kimlik Temsiliyetinde İnanç Pratikleri.....                                               | 76       |
| 4.4. Kültür Eleştirisi Olarak Performans Sanatı ve İnanç.....                                  | 85       |
| 5. GÜNCEL PERFORMANS ÖRNEKLERİNDE İNANÇ PRATİKLERİNİN<br>KULLANIMI.....                        | 91       |
| 5.1. Michael Dudeck, “ <i>Witch Doctor</i> ”.....                                              | 91       |
| 5.2. Oliver de Sagazan, “ <i>Transfigürasyon</i> ”.....                                        | 94       |

|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.3. Franko B, “ <i>I Miss You</i> ” .....                        | 97  |
| 5.4. Ron Athey “ <i>St. Sebastian</i> ” .....                     | 100 |
| 5.5. Marina Abramoviç, “ <i>Artist Is Present</i> ” .....         | 103 |
| 5.6. Terence Koh “ <i>Nothingtoodoo</i> ” .....                   | 106 |
| 5.7. Chrysanne Stathacos “ <i>The Rose Mandala Series</i> ” ..... | 109 |
| <b>6.SONUÇ</b> .....                                              | 111 |
| <b>KAYNAKÇA</b> .....                                             | 113 |



## RESİM LİSTESİ

- Resim 1.** Allan Kaprow, “6 Bölümde 18 Oluşum”, 1950, Rauben Galeri, New York...22
- Resim 2.** Gina Pane, “Azione Sentimentale”, 1973.....24
- Resim 3.** Rebacca Horn, “Mekanik Gövde Fanı”, 1972.....25
- Resim 4.** Richard Long “Walking a Line in Peru”, 1972.....27
- Resim 5.** Jannis Kounellis, “İsimsiz” (12 At), 1969, Roma.....28
- Resim 6.** Cindy Sherman , “İsimsiz Film Kareleri #12”, 1978.....37
- Resim 7.** Marina Abramoviç, “Rhythm 0”, 1974, Studio Mona, Naples.....40
- Resim 8.** Urs Lüthi “Just Another Story About Leaving”, fotoğraf, herbiri 24x16 cm..49
- Resim 9.** Kara Walker, “Scenes for a New Heritage: Contemporary Works from the Collection”, yerleştirme, The Museum of Modern Art, 2015, Fotoğraf; Thomas Griesel..... 50
- Resim10.** Samuel Fosso, “The Chief”, Kromojenik baskı, 46,7x 46,7 cm.....51
- Resim 11.** Pushpamala N. ve Clare Arni, “The Ethnographic Series”, 2000-2004, Sepya tonlu gümüş glatin baskı.....52
- Resim 12.** Felix Gonzalez-Torres, İsimsiz (Lover Boys), 1991, paketlenmiş şeker, değişen boyutta, Andrea Rosen Gallery, New York.....54
- Resim 13.** Kiki Smith, “İsimsiz”, 1992, balmumu, tülbent, ahşap, pigment.....57
- Resim 14.** Rineke Dijkstra, “Julie, Den Haag, Netherlands, February 29 1994”,1994, C-print, 1170 x 945 mm, Tate Koleksiyonu.....59
- Resim 15.** Paul McCarthy, “Painter”, 1995, video görüntüsü, MoMa.....61
- Resim 16.** Carolee Schneemann, “Meat Joy “ 1964, Documentation of the performance at the Judson Dance Theater, Judson Memorial Church, New York, US, November 16-18, 1964 Image: Courtesy of C. Schneemann and P.P.O.W Gallery, New York, Fotoğraf: Al Giese.....66
- Resim 17.** Hermann Nitsch, “80. Aktion” 1984, Prinzenhof Castle. Fotoğraf: Heinz Cibulka.....69

|                                                                                                                                                                                                                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 18.</b> Stelarc, "Suspension", 2012, Scott Livesey Galleries.....                                                                                                                                                                                                     | 72 |
| <b>Resim 19.</b> Joseph Beuys, "I Like America and America Likes Me", 1974, Rene Block Gallery, New York, Mayıs 1974.....                                                                                                                                                      | 75 |
| <b>Resim 20.</b> Faith Wilding, "Waiting", 1972, California Institute of Art.....                                                                                                                                                                                              | 76 |
| <b>Resim 21.</b> Mary Belt Edelson, Red Kali (from the Woman Rising series), 1973, gümüş jelatin baskı üzerine mürekke ve yağlı boya .....                                                                                                                                     | 78 |
| <b>Resim 22.</b> Hans Memling, "Vanity", 1485, ahşap üzeri yağlı boya.....                                                                                                                                                                                                     | 79 |
| <b>Resim 23.</b> Katarzyna Kozyra, "Olimpia", detay, 1996. National Museum of Cracow..                                                                                                                                                                                         | 81 |
| <b>Resim 24.</b> David Nebrada, "Otoportre", 2000-04, fotoğraf.....                                                                                                                                                                                                            | 82 |
| <b>Resim 25.</b> Nezaket Ekici, "No Pork but Pig", 2004, performans.....                                                                                                                                                                                                       | 83 |
| <b>Resim. 26.</b> Andres Serrano, "Piss Christ", 1987, 152 x 102 cm.....                                                                                                                                                                                                       | 84 |
| <b>Resim 27.</b> Guerrilla Girls, "Why do women have to be naked to get into Boston museums?", 1990, poster, 55.9 x 43.2 cm. National Gallery of Canada Library and Archives, Ottawa. Art Metropole Collection, gift of Jay A. Smith, Toronto, 1999. Fotoğraf: NGC / MBAC..... | 86 |
| <b>Resim 28.</b> Coco Fusco, Guillermo Gómez "Two Undiscovered Amerindians Visit the Walker Art Center", 1992, Minneapolis. Fotoğraf: Robert Sanchez.....                                                                                                                      | 87 |
| <b>Resim 29.</b> Shirin Neshat, "Passage", 2001, video görüntüsü.....                                                                                                                                                                                                          | 88 |
| <b>Resim 30.</b> Zhan Huan, Family Tree, 2000, kromojenik baskı, her biri 56,5 x 43,8 cm..                                                                                                                                                                                     | 89 |
| <b>Resim 31.</b> Michael Dudeck, "Amygdala", 2011, dijital performans dokümanı, Fotoğraf: Karen Asher.....                                                                                                                                                                     | 92 |
| <b>Resim 32.</b> Michael Dudeck, "Witch Doctor", 2011, Ace.art Galeri, Winnipeg.....                                                                                                                                                                                           | 93 |
| <b>Resim 33.</b> Oliver de Sagazan, "Transfigürasyon", 2013, Fotoğraf: Linda Vanni.....                                                                                                                                                                                        | 95 |
| <b>Resim 34.</b> Chage Beye- Etiyopya'lı, Mursi Kabilesinden bir kadın, 2003, Fotoğraf: Pit Buehler.....                                                                                                                                                                       | 96 |
| <b>Resim 35.</b> Franko B, "I Miss You", 2003, performance as part of 'Live Culture', Tate Modern and Live Art Development Agency, London.....                                                                                                                                 | 98 |
| <b>Resim 36.</b> Ron Athey, "Sebastian", 2014, Hammer Museum, Los Angeles 2014...100                                                                                                                                                                                           |    |

|                                                                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 37.</b> Marco Basaiti, “ <i>St. Sebastian</i> ”, ahşap üzeri yağlı boya.....                                                    | 101 |
| <b>Resim 38.</b> Ron Athey, “ <i>Sebastian Suspended</i> ”, 1992.....                                                                    | 101 |
| <b>Resim 39.</b> Marina Abramovic, “ <i>Marina Abramovic: The Artist is Present</i> ” 2010, The Museum of Modern Art, New York City..... | 104 |
| <b>Resim 40.</b> Terence Koh, “ <i>Nothingtoodoo</i> ”, 2011, Mary Boone Galeri, New York ...                                            | 107 |
| <b>Resim 41.</b> Saygısını göstermek için tüm vücuduyla secde eden dindar bir hacı, Fotoğraf: Hu Guoging.....                            | 108 |
| <b>Resim 42.</b> Chrysanne Stathacos “ <i>Flower Power</i> ”, 2014, Fiendish Plots, New York..                                           | 110 |





# 1.GİRİŞ

Performans sanatına öncülük eden ilk örnekler Fütürizm, Dada ve Sürrealizm gibi modern sanatı şekillendiren avangard hareketler içinde gerçekleştirilen eylem ve gösterilerdir. Bu eylemlerde asıl amaç, geleneksel sanat anlayışı ve sistemine karşı politik bir tavır ortaya koymaktır. Sanatsal tartışmaların büyük oranda kavramsal alanda yürütüldüğü 1960'lı yıllardan itibaren ise, tüm sanatsal hareketlerinin dahil olduğu bir performatifleşme süreci içine girilmiş, birçok sanat hareketi içinde performanslara ve performatif yöntemlere yer verilmiştir. Bu dönemde ortaya konan performanslar modernist kaygılara dayanmaktadır; sanat kavramı, sanat nesnesi, sanatçı, izleyici, deneyim, süreç gibi sanatın kendi içindeki problemlerine odaklanılmıştır.

Disiplinler arası özelliğiyle öne çıkan 1960 sonrasının sanatı, performans sanatının başlı başına bir tür olarak kabul edilmesine zemin hazırlamıştır. "BedenSanatı", "Happening", "Aksiyon" gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş olan performans sanatı, Sitüasyonizm, Fluxus, Süreç Sanatı, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar içinde uygulanmıştır. Bu dönemde, sanatta metalaşmaya karşı bir tavır ortaya koymasının yanı sıra insan bedeninin acı ve direnç üzerinden sınırlarının zorlandığı ilk örnekler görülmeye başlanmıştır. Bu örneklerde, romantik bir yaklaşımla bedenin sanat ve insanlığın özgürlüğü için acı çekmesi, acı üzerinden arınma fikri gibi dini referanslara yaslanan bir sanat pratiğinden söz etmek mümkündür. Nitsch'in *Gizemli Alem Tiyatrosu*'ndaki kanlı ayinlerinden, Hinduizm pratiklerini uygulayarak kendini kancalarla asan Stelarc'a, Beuys'un adeta bir modern şaman rolü üstlenmesinden, kendini çarmıha gerilmiş İsa gibi bir Volkswagen'in arkasına çivileten Burden'e, pek çok örnekte inanç pratiklerinin performans sanatıyla iç içe olduğu görülmektedir.

Diğer yandan tarih boyunca sanatın dinsel alanla ve toplumla iç içe olduğu dönemlerde, inanç sistemleri ve kültürel alan içerisinde performatif unsurların önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Antik Yunan'daki günlük kuralları aşan *Dionysos* ayinleri, Mesihçi anlayışa yaslanan Katolik Hristiyanlık törenleri, dans, müzik ve beden sanatı etrafında gelişen Şamanistik ve yerel kabilelerin uyguladığı ritüeller, Hinduizmin kaynaklık ettiği yoga pratikleri ve pek çok dinsel öğretilerde yeri olan hacılık vazifesi, bu anlamda ilk akla gelen örneklerdir. Kimi zaman mevcut dinsel sistemin dışına çıkan ve

kültürün bir parçası olarak gelenekselleşmiş olan bu eylemler, daha geniş bir alana işaret etmesi açısından, tez kapsamında ‘inanç’ pratikleri olarak adlandırılmıştır.

Performans sanatını bugün içinden değerlendirirken, sanatsal ve düşünsel arka planını ortaya koymak gerekmektedir. Modern sanata dair kaygıların sanatçılar tarafından terk edilmeye başlanması, yeni sanatsal arayışları ve postmodern sanat tartışmalarının yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir. Avangard sanatın yenilikçi ve yıkıcı tavrının nihayete ermesiyle, geçmişle barışık, eklektik, esnek, kültürel politikaları eleştiren, ilişkisel bir sanat anlayışının yerleşmeye başladığı görülmektedir. Bu sanat anlayışının gelişimi elbette toplumsal alandaki dönüşümlerle de ilişkilidir. Küreselleşmenin büyük rol oynadığı toplumsal dönüşüm; kimlik, kültür, çoğulculuk, melezlik, postkolonyalizm gibi kavramların etrafında gelişen bir tartışma ortamı yaratmış ve postmodern durumla ilgili önemli teorik çalışmalar ortaya konmuştur. Postmodernizm tartışmaları içinde kimlik, kültür, cinsiyet, toplumsal normlar gibi kavramların tartışmaya açılması, performans sanatında belirleyici bir etkiye sahiptir. Öte yandan postmodern teori içerisinde geliştirilen postyapısalcılık, psikanaliz ve beden sosyolojisi gibi yeni alanlar ve yapısöküm, öznelilik, postmodern parodi, pastiş, hibrit beden, parçalı beden, abject, performative gibi yeni kavramlar, performans sanatının başlıca konuları haline gelmiştir. 1980’li yıllardan itibaren modernist sorgulamalardan uzaklaşan performans sanatı, bahsi geçen gelişmelere bağlı olarak farklı özellikler ortaya koymaktadır. Bu durum, bu dönemin performans sanatının modernist sanatın dışında, postmodernizm bağlamında ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

Postmodern performans olarak adlandırılan tür, 90’lı yılların politik, toplumsal, çoğulcu, ilişkisel sanatını ifade eden ‘Çağdaş Sanat’ içerisinde etkinliğini sürdürmüştür. Bahsedilen toplumsal gelişmelere bağlı olarak performans sanatı, bu dönemde kültür ve kimlik konularına odaklanmıştır. 68 hareketinin etkisiyle cinsel kimlikler, etnisite, ırk ve dinsel kökenler gibi farklı aidiyetlerin temsiliyet arayışına girmeleri, alternatif siyaset alanlarının açılmasını beraberinde getirmiştir. Başta feminist sanat olmak üzere, kimlik temsillerine dair çalışmalar postmodern ve çağdaş sanat kategorileri altında kendilerine yer bulmuş ve özellikle performans sanatı alanında çarpıcı çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Diğer yandan kimlik aidiyetlerinde etkili olan kültürel arka plan,

küreselleşmeyle açığa çıkan kültürel dönüşüm, melezlik, çoğulculuk, yerellik gibi kavramların ortaya atıldığı, kültür politikalarının etkisini genişlettiği bir ortam yaratmıştır ve performans sanatçıları sistemi oluşturan kültürel kodları eleştirmek için performanslar yapmışlardır. Bu tür performanslar tek bir kimliğe, bireysel olaylara eğilmekten çok, problemlerin kökenlerini ifşa etmeyi, uluslararası düzeyde tartışmaya açmayı amaçlamışlardır.

Günümüzde gerçekleştirilen pek çok performans, postmodern performansın kapsadığı özellikleri barındırmaktadır. Bu performansları gerçekleştiren sanatçıların bir bölümü ise inanç pratiklerini güçlü bir biçimde çalışmalarının merkezine oturtmuşlardır. Bu tür özellikleri paylaşan performansların sanat, toplum ve inanç alanlarıyla ilişkilerini incelemeyi amaçlayan bu tezin son bölümünde, güncel performans örneklerine ayrıntılı bir biçimde yer verilecektir. Ele alınan performanslarla, sanatçıların kendi ifadelerinden yararlanarak, kimlik aidiyetleri ve kültürel alt yapılarına dair ilişkilerin ortaya konması amaçlanmıştır. Bununla birlikte, performanslarda öne çıkan inanç pratiklerinin tarihsel kökenleri ve sanatçıların bunları ele alış biçimleri bu performansların anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

## 2. MODERN SANATTA PERFORMATİFLEŞME SÜRECİ

### 2.1. RASYONALİTE ELEŞTİRİSİ OLARAK MODERN SANAT

Performans sanatının ortaya çıkış süreci ele alınırken, moderniteye getirilen eleştirilere bağlı olarak gelişen modern sanat kapsamında, avangard hareketin ortaya koyduğu eylemlerin, ilk performans örnekleri olduğu görülmektedir. Bu anlamda Aydınlanma fikrinin belirlediği ölçütlere bağlı olarak belirginleşen modern hayatın koşullarında, toplum ve sanat ilişkisi üzerinden geliştirilen modernite eleştirisi, modern sanatı şekillendiren temel düşünceleri ortaya koymaktadır. Modern sanatın etki alanları, muhalif gücüne dair beklentiler, ütopyalar ve avangardın idealleri modernite olduğu kadar modern sonrası sanatı da anlamlandırmakta önemli referanslar ortaya koymaktadır.

Aydınlanma filozofları insanı ve akıllı merkeze alarak, nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak, özerk bir sanat geliştirme amacıyla Batı dünyasında kökten değişimlere neden olacak olan modernitenin temellerini 18. yüzyıldan itibaren atmaya başlamışlardır. Hayatın her alanında kilisenin egemenliğinin söz konusu olduğu bir dönemde başlayan sorgulamalarla akılcı, dünyevi, geçmişten gelen değerlerin karşısında duran yeni bir sistem ve gelecek hedeflenmiştir. “Bir Aydınlanma ürünü olan ilerleme ideasına yaslanarak, tarih süreklilik çizgisinde okunmaya girişildiğinde, Aydınlanma *Rönesans*’ın antropolojik ve estetik insan ve dünya kavrayışının politikleştirildiği ve politikleştirilerek biriktirildiği bir döneme tekabül etmektedir.”<sup>1</sup>Bu dönemde öne çıkan bilimsellik, hümanizm, sanatsal ilerleme gibi konulardaki dönüşüme Rönesans kaynaklık etmektedir. Dinsel öğretilerin hakim olduğu Orta Çağ’ı takiben Kopernik, Galileo, Newton gibi bilim insanlarının çalışmalarıyla, 15. yüzyıldan 17. yüzyıla dek etkili olan bilim devrimi; insan, tanrı ve doğa arasındaki ilişkiye dair bakışı temelden değiştiren yeni perspektifler ortaya koymuştur. Akıl ve iradesiyle öne çıkan insanla, modern hümanizmi önceleyen Rönesans ve Reform hareketleri sanat alanını da doğrudan etkilemiştir. Başta anatomi ve perspektif yasaları olmak üzere, bilimsel gelişmelerin etkileri sanat alanında doğrudan karşılık bulmuştur. Bu dönemde sanatın ilgi alanına giren doğa, sanatçılar için tanrısal olanın ifade bulabileceği bir alana işaret etmektedir. Bu bağlamda onların doğaya müdahale etme çabası da, doğayı aşma

---

<sup>1</sup> Ahmet Çiğdem, *Aydınlanma Düşüncesi*, 9. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, s.17.

yönünde değil, doğaya içkin olduğunu düşündükleri gizli harmoniyi açığa çıkarmak yönünde kurumsallaştırılmıştır.<sup>2</sup>

Moderniteyi şekillendirecek olan Aydınlanma düşüncesi içerisinde bilimsel devrimle gelişen dünyevileşme, daha sistemli ve net bir şekilde insan aklını birinci plana almaktadır. Modern burjuva hümanizminin, yani soyut bir insan kavramını her şeyin ölçüsü kılan bakışın hazırlandığı kesit, teolojik rüya aleminden uyanılıyormuş gibi yaşanan Decartes'ın çağıdır.<sup>3</sup> Bu noktada skolastik alandan kopuşun başlamasıyla birlikte, insan varlığının amacının dinsel dogmalar üzerinden anlamlandırılmasına son verilmesi ve şimdiye dek kilisenin doldurduğu boşluğu, düşünen öznenin bilim üzerinden anlamlandırması söz konusu edilmiştir. Açılan mesafeyle birlikte dışsal otoriteler karşısında özgürlük talebi ve bağımsızlık arzusuyla modernin karakteristik özelliği olan özerklik talebi gündeme gelmiştir. 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde özerklik, dışsal belirlemelerden ve tesirlerden ayrı olarak toplumun kendi pratiklerini kendisinin oluşturması olarak kavranmaya başlar.<sup>4</sup>

Özerkleşme bahsinde Aydınlanmacı Alman filozof Immanuel Kant'ın çalışmaları modern felsefenin ilerleyebileceği bir yol açmıştır. Aklı ön plana alarak bireyin özerkliğinin mümkün olduğuna vurgu yapan Kant, insanın akıl ile iyiye ve özgürlüğe kavuşacağı fikrini savunmaktadır. Elbette özerklik talebi yalnızca bireyle sınırlı kalmamış, öncelikle bilim, ahlak ve sanatın özerkleşmesi de Aydınlanma ile mümkün olmuştur. Kant modern felsefe açısından temel niteliği oluşturan çalışmalarında özerk alanlar üzerinde durarak, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde bilimsel bilginin koşullarını incelemiş; *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde öznel ve ahlaki boyutun kurallarını tanımlamaya girişmiştir. Sanatın koşullarını incelediği *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde ise sanatı yüce kavramıyla ilişkilendirerek, insanın bilim ve ahlak arasında kaldığı noktada sanatı bir çıkış yolu olarak önermekte ve özerk alanına vurgu yapmaktadır. Burada yüce

---

<sup>2</sup> Hakan Çörekçioğlu, “Rönesans Hermetizmi ve Sanata Yansımaları”, **Sanat ve İnanç**, İstanbul: MSGSÜ Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, 13-15 Kasım 2000, s.174.

<sup>3</sup> Mehmet Küçük, **Modernite Versus Postmodernite**, 1. Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2011, s.35.

<sup>4</sup> A.g.e. s.37.

izlenimi tam bir estetik duygu olmayıp, ahlak bilinci ile estetik duygunun bir karışımıdır; burada ahlak ve estetik birbirine yaklaşmaktadır.<sup>5</sup>

Aydınlanma düşüncesinin insanın mutluluk ve özgürlüğünü elde etmesinin ve ahlaksal ilerlemenin ancak akılcıl yollar ve bilimle mümkün olduğu inancını paylaşmayan ve bu bakış açısına eleştiri getiren yaklaşımlar da vardır. Bu konuda ilk ciddi eleştiriye ortaya koyan isimlerden Jean-Jacques Rousseau için Aydınlanma'nın akla yaptığı vurgu kabul edilebilir değildir. Rousseau'nun kendi ifadesiyle; "İlimler ve sanatlardaki ilerleme gerçek saadetimize bir şey katmamış, ahlakımızı bozmuş, bu yüzden zevkimizi de berbat etmiştir."<sup>6</sup> Aklın doğal bir unsur olmadığını düşünen ve en doğal insan halini doğru bulan Rousseau için, aklını kullanarak gelişen insan, doğa durumundan koparak mülk kaygısı ve yapay bağlarla kuşatıldığı, doğasına aykırı bir ortam içine düşmüştür. Akla verilen birincil önem karşısında Aydınlanma düşüncesine bir başka tepki de başta Erken Alman Romantikleri olmak üzere, romantik düşünce tarafından ortaya konulmuştur. Romantikler, Aydınlanma düşüncesinin ussallık projesini, kurulu dinlerin ussallığından ayırt etmezler. İkisine de aynı noktadan saldırırlar, onlara göre "insan olma durumu ussallığa indirgenemez".<sup>7</sup> İnsan-sanat ilişkisine ilahi bir anlam yükleyen bu düşünceye göre, aklın hakimiyetiyle boy ölçülecek olan şey sanattır. Kant'ın ve felsefe geleneğinin genellikle yaptığı gibi estetiğin ikinci plana konmasına karşı çıkmışlar ve dogmatik dinin de aklın da karşısına birinci olarak estetiği yerleştirmişlerdir. Bu bağlamda Romantik devrim sanat tarihindeki en önemli kırılmalardan biridir ve daha sonra modernizmle belirginleşecek olan yeni hamlelerin gelişine işaret etmektedir.

Modernitenin etkilerinin açıkça görüldüğü kent yaşamında, bilim, sanayi, ekonomi ve hukuk alanında yaşanan devrimler beklenenin aksine, herkesçe paylaşılan hakların ortaya çıkmasından çok, imtiyaz sahibi burjuva sınıfının güçlenmesiyle sonuçlanmıştır. Yaşanan hayal kırıklıkları ve kent insanının modern zamanlardaki

---

<sup>5</sup> Prof. Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.413.

<sup>6</sup> Jean-Jacques Rousseau, **İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk**, Sabahattin Eyüboğlu (çev.), İstanbul: MEB Yayınları, 1989, s.44.

<sup>7</sup> Besim Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, 2. Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004, s.56.

sıkıntılı durumu, modern sanatın merkezi olan Paris örneğinde net biçimde görülmektedir. “Baudelaire’e göre, bilim ve endüstrinin baş tacı ettiği ilerleme mucizesi, burjuvazinin faydacılığını, basitliğini, zevksizliğini ve maddiyata düşkünlüğünü ele verir.”<sup>8</sup> Baudelaire ekonomik, toplumsal, siyasal hayatın modernleşmesiyle sanatın modernleşmesi arasındaki ayrıma dikkat çekerek, modernizasyon ve modernizm arasındaki gerilimi haber vermektedir. Modern tasarılarla ilişkin tereddüdün esasen onların vaatlerine yönelik bir inançsızlıkla ilgisi vardır. “Modernite, anlık olandır, gelip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir.”<sup>9</sup> Bu noktada, modern kent hayatını incelemeyi, sanatının bir parçası haline getirmiş olan sanatçı, modernliği değil, onu teşhir etmeyi ve çirkin yüzünü açığa çıkartmayı kendine görev edinmelidir.

Modernitenin ilerlemeciliğine karşı sanat ve güzellik fikrinin yanında yer alan Baudelaire için, sanatı hayatın tam içinde aramak gerekmektedir. Bu yaklaşımıyla avangard sanatçıların sanat ve hayat arasındaki mesafeyi kapatma çabalarının öncüsü sayılmaktadır. Baudelaire’in bu yöndeki girişimi, kalabalıklar arasında olmaktan tiksintiyle karışık haz duyan bir *dandy* olarak kendini tasarlamasıyla vücut bulmaktadır. Varlıklı bir aileden gelerek lüksün ve şatafatın içinde, gösterişli kıyafetler, peruk ve makyajıyla doğaya meydan okuyarak, modern hayatın bir parçası olur. Aynı dönemin figürleri olan *bohem* ve *flaneur* de benzer şekilde sanat ile hayat arasındaki çizginin belirsizleştiği noktada, avangardla iyiden iyiye açığa çıkacak olan performatifleşme sürecinin ilk belirtilerini ortaya koymaktadırlar.

Modernitenin hayatın her alanını kuşattığı noktada, daha sistematik eleştiriler açığa çıkmaya başlamıştır. Genellikle modernitenin 16. ve 17. yüzyıllarda başladığı kabul edilirken, modernizm sanatlarda 19. yüzyılın sonunda başlayan paradigma değişikliği olarak görülür.<sup>10</sup> Baudelaire’in tanımından yola çıkarak modernite ve modernizm ayrımına dikkat çeken David Harvey’e göre modernite Aydınlanma’dan beri gelen rasyonal geleneği tarif ederken, modernizm moderniteye getirilen sanatsal

---

<sup>8</sup> Ali Artun, **Modern Hayatın Ressamı**, Charles Baudelaire, içinde “*Sunuş*”, 3. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s.30.

<sup>9</sup> A.g.e., Charles Baudelaire, s.214.

<sup>10</sup> Küçük, s.35.

tepkii tanımlar.<sup>11</sup> Harvey bu noktada Marx, Weber ve Nietzsche'nin yaklaşımlarının modernite eleştirisi açısından belirleyici olduğunu vurgulamaktadır.

Alman filozof Karl Marx kapitalist modernleşmenin en erken ve bütünsel açıklamalarından birini sunarken, eleştirisini kapitalizmin sınıf ayrımını keskinleştirmesi ve Aydınlanma'nın vadettiği eşitlik beklentisini karşılayamaması üzerine kurmuştur. Aydınlanma'nın kazanımları neticesinde burjuva sınıfı hayal bile edemeyeceği bir özgürlük alanı elde etmiş, ancak bir noktadan sonra kendini var eden bu özgürlükçü ruhtan kendi çıkarları adına korkar hale gelmiştir. Marx'a göre burjuva için tek anlamın, maddi çıkarlarını korumak olduğu bu süreçte asıl mesele, modernist projeye kimin yön verecek olmasıdır. Bu noktada ezilen işçi sınıfının örgütlenerek denetimi ele almasıyla, toplumsal özgürlüğün mümkün olduğunu savunmaktadır. Diğer yandan Marx Kapital' de "Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor, ve insanlar nihayet kendi gerçek yaşam koşulları ve diğer insanlarla ilişkileriyle yüzleşmeye zorlanıyorlar."<sup>12</sup> ifadesiyle kutsal olan her şeyin dünyevileşmesine ve modern hayatın gelip geçici karakterine dikkat çekmektedir.

Modernite eleştirisiyle önemli bir noktada duran Alman sosyolog Max Weber ise kapitalizmin gelişmesiyle birlikte hayatın her alanına nüfus etmiş Aydınlanma'nın "araçsal akıl"na dikkat çekmektedir. "Weber'in kuramında kilit etkenler büyüleme, akılcılaştırma ve büyü'nün bozulmasıdır. Batı'da kapitalizm ve bürokraside örnekleri olan modern akılcılaştırma sürecinin bir zamanlar büyü (yani gizemli, mistik, sihirli) dünyayı yok etmeye hizmet ettiğini ileri sürer."<sup>13</sup> Romantik düşüncenin Batı dünyasının gittikçe akılcılaştırma yönünde büyü'sünü yitirmesine dair eleştirileriyle benzer bir bakış açısına sahip olan Weber, Batı dünyasının formel akılcılığına kuşkuyla bakmaktadır. Weber rasyonalite eleştirisini Batı dünyasının akıl yoluyla kendini hapsettiği bir 'demir kafes' içinde kalmış olduğunu söyleyerek ifade etmektedir. Weber rasyonalizmin karşısında, ilkel dönemle ilişkilendirdiği estetik modernizmi konumlandırmıştır. Ancak Weber dünyanın büyü'sünü yitirmesi karşısında karamsar bir bakış açısı içindedir;

<sup>11</sup> David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Sungur Savran (çev.), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2006, s.23.

<sup>12</sup> Marx-Engels'den aktaran: Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Ümit Altuğ, Bülent Peker (çev.) 4. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s.128.

<sup>13</sup> George Ritzer, **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, Şen Süer Kaya (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000, s.88,89.

“Şimdi görünürde hangi grup kazanırsa kazansın, önümüzde rengarenk çiçekler değil buz gibi bir karanlık ve sert kutup gecesi var.”<sup>14</sup> Ne var ki Weber’in ortaya koyduğu eleştiriler, benzer kaygıları paylaşan sanatçılar tarafından, ‘büyüsü bozulmuş dünyayı yeniden büyülemek’ gayesiyle, performans sanatında da sıkça karşılaştığımız bir arayışın izlerini taşımaktadır.

Performans sanatında en etkili kültürel ve dinsel referanslardan biri olan *Dionysos* ayinlerine yüklediği anlamla da öne çıkan, Aydınlanma düşüncesi ve moderniteyi en ağır şekilde eleştiren isimlerin başında gelen Nietzsche’nin düşünceleri sanatsal alanda doğrudan karşılık bulacak şekilde etkili olmuştur. Nietzsche modernite eleştirisini estetik modernizmin zemin bulacağı şekilde, özellikle yozlaşmış burjuva kültürünü hedef alarak yapmıştır ve bu noktada Alman Romantikleri’nin izinden giderek, büyük görevi sanata vermektedir. Nietzsche’nin modern topluma bakışında Baudelaire’inki gibi iki yönlülüğe dikkat ettiği görülmektedir. Modernite bir yandan kendi hakikatlerini inşa ederken, öte yandan acımasız bir yıkıma girişmiştir. Modernitenin bilim ve akılla şekillendirilmiş yanına karşı, sürekli değişmekte olan tarafına “yaratıcı yıkım” kavramıyla, ilkel ve acımasız cephesine işaret eder. “Yaratıcı yıkma” imgesi, moderniteyi anlamak açısından büyük önem taşır, çünkü tam da modernist projenin uygulanmasının karşılaştığı pratik ikilemlerden türemiştir. “Tanrı öldü” çıkışıyla modern dünyada dinin toplumsal düzeydeki geleneksel işlevini yitirdiğini ima eden Nietzsche’ye göre, Tanrı’nın olmadığı bir dünyada “tek tanrı sanattır”. Onun yaklaşımında sanat hayatı mümkün kılan asıl araçtır, insanı hayata çeken asıl ayartıcıdır ... bilgi insanların ... eylem insanların ... ıstırap çekmenin büyük bir zevk biçimi olduğu yerde ... mustariplerin kurtuluşudur.<sup>15</sup> Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*’nda sanat için vazgeçilmez gördüğü iki unsur üzerinde durur. Bunlardan ilki Apollon’un temsil ettiği akıl, ölçülülük, sınırlılık ilkelerine bağlı sanat anlayışıdır. “Apollon, bir Aktöre Tanrısı olarak, kendine bağlı kalandan ölçüyü, onu iyi koruyabilmek için de, kendini bilmeyi ister.”<sup>16</sup> Sanatsal modernizmin karakterini belirlemede daha etkili olan yön ise hazzın, coşkunun, kendinden geçme halinin temsili

<sup>14</sup> Hans Gerth ve C. Wright’dan aktaran: George Ritzer, A.g.e, s.89.

<sup>15</sup> Larry Shiner, **Sanatın İcadı**, İsmail Türkmen (çev.), 3. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, s.256.

<sup>16</sup> Friedrich Nietzsche, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, İsmet Zeki Eyüboğlu (çev.), 7. Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2005, s.33.

*Dionysosca* olandır. Nietzsche *Dionysosca* olanın önemini şu sözlerle vurgular; “İşte bak, Apollon, *Dionysosca* olmadan yaşayamadı. Nitekim ‘titanca’, ‘barbarca’ olanlar da Apollonca olanlar gibi gerekliydi.”<sup>17</sup> Burada Nietzsche Rönesans’tan beri süre gelen sanat anlayışının üzerine *Dionysosca* olanı çağırarak yeni bir öneri getirmektedir. Nietzsche’nin tanımladığı bu iki yönüyle var olacak olan “üstün insan”, “kahraman sanatçı” figürü, moderniteye karşı modernizmin sanatsal ifadesini karşılamaktadır. Diğer yandan, ilerleyen bölümlerde ele alacağımız örneklerle, performatif yönüyle öne çıkan *Dionysos* ayinlerinin, performans sanatında ne denli önemli ve güçlü bir etkiye sahip olduğu ayrıntılarıyla ortaya konacaktır.

Moderniteye yöneltilen eleştiriler içerisinde rasyonalite eleştirisinin ne denli etkili olduğunu gördüğümüz düşünsel dünyaya paralel olarak, sanat alanında da benzer bir yaklaşım üzerinden gidildiğini söylemek mümkündür. Genel olarak modern sanatın öncülü olarak kabul edilen Fransız Romantik sanat geleneği, klasizme karşı aldığı tavırda akılcılığa karşı duygunun ön plana çıktığı bir yol izleyerek, kusursuz desen arayışına karşı rengin önemi üzerinde durarak ilk adımları atmıştır. Ardından Courbet’nin gerçekçiliği benimseyerek, sıradan insanın sıradan yaşamını konu aldığı resimleriyle başlayan süreç, akademi ile avangard karşıtlığının açığa çıkmasına neden olmuştur. 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, bazı tanımlarda modern sanatın başlangıcı olarak kabul edilen İzlenimciliğin Rönesans’tan beri uygulanan çizgisel perspektifin yerine renkle elde edilen derinliğe bıraktığı, ayrıntıcılığın yerine resmin bütünselliğinin önem kazandığı, renk ve optik alanındaki gelişmelerin de etkisiyle, resim sanatını dış dünyadan bağımsızlaştırmış ve resmin kendi gerçekliğine giden yolu açmıştır.<sup>18</sup> Kültürel modernizmin sanata biçtiği rol, entelektüel çevrelerde sanatı ve toplumsal ütopyaları eski dinsel ideallerin ve dogmaların yerine koyma eğilimini ortaya çıkarmıştır. Akla karşı manevi bir konum almış görünen sanat çevresi içinde erken Alman Romantiklerinde olduğu gibi sanatı kutsallaştıran bir anlayışın benimsenmesi söz konusu olmuştur. Roger Garaudy bu süreci şu şekilde aktarmaktadır;

---

<sup>17</sup> A.g.e, s.33.

<sup>18</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 1. Basım, İstanbul: Sel Yayınları, 2008, s.23.

*“Sanat ortamı dünyanın, oturmuş ve usa uygun bir yapısı olduğu düşüncesinden uzaklaştırıyordu. Seurat ve özellikle insanın tümel varlığına resimdeki yerini yeniden kazandırmaya çalışmış olan Cézanne ile yeni-izlenimciler doğanın ve insanın bu ayrışmasına, dağılışına tepki gösterdiler: ressam, yalnızca aşırı duyarlı, sarılı bir göz olmaya boyun eğmezdi. O bir insan olmak istiyordu: yani bir yapıcı, yaratıcı. Yapıtı insanın yasasına göre –göz ve akıl, istenç ve şiidir bu- kavranılan bir nesne, bir tablo- nesne olan bir yaratıcı olmak istiyordu”.*<sup>19</sup>

Görüldüğü gibi modern sanatın şekillenışı, modernite eleştirisinin bir parçası olan rasyonalite eleştirisiyle bağlantılı bir şekilde gelişim göstermiştir. Uzam-derinlik ilişkisi, zamanın ardışıklığı, müzikte düzenli yapı, anlatıda giriş, gelişme ve sonuç şeklinde nitelendiği yöntemler ise bu yaklaşıma göre rasyoneldir.<sup>20</sup> Modernist eserlerde ise bu rasyonalist anlayıştan kopuş görülmektedir. Flaubert’in eş anlılık ilkesi, Proust’un geçmişi şimdiki zamanda deneyimlemesi, Schoenberg’in atonal müzik kompozisyonları ve Picasso’nun analitik kübist resimleri bu noktada konumlandırılabilir. Modernist sanat anlayışının ortaya koyacağı avangard yaklaşım, yenilikçi arayışlarını sürdürürken, sanat nesnesinin sınırlarını belirsizleştirecek bir dizi gelişmeyi de beraberinde getirecektir. İlk performans örneklerinin ortaya konduğu avangard sanat, performans sanatının bir tür olarak kabul edileceği zemini yaratarak, 1970’li yıllara dek kendinden söz ettirmiştir.

## 2.2. MODERN SANATTA YARATICI YIKIM; AVANGARDİZM

Performans sanatının öncüsü olarak kabul edilen ilk sanatsal eylemlerin ortaya konması, bu eylemlerin toplumsal ve siyasal alanla kurdukları ilişki, sanatçı ve sanat nesnesine dair kabullerin sarsıntıya uğratılması gibi avangardizm içinde yaşanan gelişmeler, performans sanatının gelişmesine neden olan şartları oluşturmaktadırlar.

<sup>19</sup> Roger Garaudy, **Picasso, Saint-John Perse, Kafka**, Mehmet H. Doğan (çev.), 3. Basım, İstanbul: Payel Yayınevi, 1991, s.34.

<sup>20</sup> Scott Lash, “Modernite mi Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi” , **Modernite Versus Postmodernite**, s.159.

Aydınlanmacı rasyonelliğin bir parçası olan ilerlemeci moderniteye getirilen eleştirel yaklaşım olarak tanımladığımız modernizm bilindiği gibi en keskin, yıkıcı ve yenilikçi tavrını avangard sanatla ortaya koymuştur. Kelime anlamı “öncü birlik” olan avangard, devrim sonrası heyecan ile toplumsal açıdan dönüştürücü, öncü gücüne vurgu yapılarak ilk olarak 1848 Paris’inde siyaset ve sanat alanında dolaşıma girmiştir. Baudelaire dönemi Paris’inde, toplumsal heyecanların etkisini yitirdiği, karamsar bir ortamda, sanatçılar burjuva ahlakının ve ilerleme anlayışının karşısında konum alarak, bir karşı–estetik geliştirmişlerdir. Modern hayat koşullarında burjuva ahlakına karşı kendine ve topluma yabancılaşan sanatçı, sanatın özerkliğine odaklanmıştır ve bu noktada avangard ve modernizm birbiriyle çokça kesişen kavramlardır. Dünya savaşları sonrasındaki avangard tavır ise, sanatın özerk alanına saldırarak hayatla arasındaki sınırı ortadan kaldırma eğilimde olmuştur. Alman edebiyat kuramcısı Peter Bürger, 1974 yılında yazdığı *Avangard Kuramı*’nda, sanatla giriştiği yıkıcı mücadelede avangardı iki dünya savaşı arasındaki dönemle sınırlandırmıştır. Bürger’e göre; gerek Dada ve Sürrealizm gibi ‘tarihsel avangard’lar, gerekse stüsyonizm, *Fluxus* gibi ikinci savaş sonrası avangardlar, sanata karşı sanatsallaşırlar.”<sup>21</sup> Bürger’e göre sanatın kurumlara karşı verdiği mücadele ve özerk alanını terk ederek hayatla bütünleşme çabası avangardın anlamını oluşturmaktadır. Avangard bu noktada yine sanat ile siyaset ve hayat arasında bir noktada bulunmaktadır. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, avangardın “Yeniden Hayata!” sloganıyla, klasik sanat anlayışını altüst eden yeni biçim arayışları ön plana çıkmaktadır.

Avangard modern sanat ile toplum arasındaki bağı yeniden kurmaya niyetlenirken, endüstriyel, teknolojik gelişmeleri olumlu karşılayan, akılcılıkla barışık bir anlayışla kolaj, montaj gibi bu yeniliklerle uyumlu teknikleri de sanat üretimine katmışlardır. Bu yaklaşımla 1909 yılında ortaya çıkan Fütürizmde sanatçılar, insanların yararlanacağı teknolojik gelişmelerin hızla arttığı bu dönemde, yeniye ve güçlüye duyulan isteği sanatsal üretimlerinde itici güç olarak görmüşlerdir. Kentsel ve endüstriyel yaşamın devinimini kendilerine konu edinen Fütürist ressamalarda, biçimi

---

<sup>21</sup> Ali Artun, *Avangard Kuramı*, Peter Bürger, içinde “*Sunuş*”, 3. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s.20.

bölmeyi ve parçalamayı öğrendikleri Kübizmin etkileri açıkça görülmektedir.<sup>22</sup> Eş zamanlılık ilkesiyle Analitik Kübizm, Fütürist sanatçılar için hareketli ve zamansallığı barındıran kompozisyonlar oluşturmalarını mümkün kılan yolu açmıştır. Sentetik Kübizm ise, hazır nesnesin, endüstriyel malzemenin resim yüzeyine dahil olmasını mümkün kılarak, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Dada'nın çokça başvurduğu kolaj, montaj asamblaj gibi tekniklerin öncülüğünü yapmıştır. 1920'li yıllarda ortaya çıkan Konstrüktivizm de yeni bir dünya kurma amacıyla sanatın toplumsal alanda etkili olmasını amaçlamaktadır. Bu sanat akımında da fotomontaj, kolaj gibi tekniklerin öne çıkmasıyla birlikte, soyutlama eğilimi, geometrik formların ve endüstriyel malzemenin üstünlüğü söz konusudur.

Geçmişin izlerini taşıyan kitap ve müzelere karşı bir tavır takınarak, her türlü teknik yeniliği coşkuyla karşılayan Fütürizm, fotoğraf, film, tiyatro, oyun, dans, şiir gibi farklı sanat dallarından da faydalanarak, sanatın performatifleşmesi sürecine katkı sağlamıştır. Fütürist sanatçıların 1912 yılında çeşitli eylemler ve gösteriler sergiledikleri *Geleceği Akşamlar* adlı gösterileri, avangard sanat içerisindeki ilk performans örneklerini oluşturmaktadır. Geleneksel sanat formlarını aşarak yeni arayışlara odaklanan Fütürizmin performatif yönünü Marinetti, *Fütürist Manifesto*'da şu sözlerle ifade etmektedir; “Şu zamana kadar edebiyat, düşüncelere dalmış hareketsizliği, esrimeyi ve uyuşukluğu yüceltiyordu; biz şimdi saldırgan hareketi, hareketli uykusuzluğu, uygun adım marşları, ölümcül sıçrayışı, tokatlamayı ve yumruklamayı göklere çıkartmak istiyoruz.”<sup>23</sup>

Birinci Dünya Savaşı'nın acımasız ve anlamsız sanat ortamından İsviçre'ye sığınan sanatçılar, 1916 yılında Hugo Ball'ın Zürih'te açtığı *Cabare Voltaire*'de bir araya gelerek alternatif bir sanat mekanı oluşturmuşlardır. Toplumsal alanın karmaşası ve temel değerlere duyulan inançsızlık içinde, bu sanat ortamında doğan Dada, yıkıcı ve radikal sanat anlayışıyla yeni ve farklı bir noktada konumlanmaktadır. Müzik, dans, gösteriler, şiir, resim, fotoğraf, kolaj ve afiş gibi her türlü biçimden yararlanan hareket,

<sup>22</sup> Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş (çev.), 3. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004, s.87.

<sup>23</sup> Filippo, Tommaso, Marinetti, “*Fütürizm Manifestosu*”, Kaya Özsezgin (çev.), **Sanat Manifestoları**, Ali Artun (drl.), 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s.102.

sanatçı ve izleyici ilişkisi üzerine kurulu performanslara büyük önem vermiştir. Bu açıdan Dada'nın sanatla ilgili açtığı kavramsal tartışmalar, sanat nesnesinin dönüşümünün sınırsızlığına ve performans sanatının gelişimine kaynaklık eden devrimci bir tavidir. Hareketin önde gelen isimlerinin de yer aldığı gazete ve bildirilerle, Dada'nın sanatsal yaklaşımı yaygınlaşmıştır. Dadaizmin en önemli temsilcilerinden sanatçı Francis Picabia, 1921 yılında kaleme aldığı "*Bay Picabia Dadacılardan Ayrılıyor*" başlıklı yazısında "Dada ruhu, gerçekte yalnızca 1913'ten 1918'e kadar sürdü, evrilmeyi ve kendini dönüştürmeyi bir an olsun bırakmadığı bir dönem boyunca."<sup>24</sup> ifadesini kullanmışsa da Dada hareketi sanat tarihi içinde en etkili kırılma noktalarının başında gelmektedir. Batılı Dada hareketine paralellik gösteren, Rusya'daki oluşumlarda da yüksek sanat kültürü alaya alınmış, pankartlara yazılan yazılar ve resimlerle sokaklarda dolaşan gruplar, eylemler ortaya koymuşlardır.

Dada'nın sanat karşıtı tavrı, kendinden sonraki avangard hareket üzerinde, özellikle Pop Sanat ve 1960 sonrası dönemde, sanat üzerinde belirleyici şekilde etkili olmuştur. Elbette bu noktada, Batı sanatında en çarpıcı etkiyi yaratan eser, Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli *Çeşme*'sidir. Duchamp bir *hazır-nesne* olan pisuvarı imzalayarak, sanat nesnesi, estetik, sanatçı ve yaratıcılık hakkında sarsıcı sorular ortaya koymuştur. "Bunlar sanat ise fakat güzel değilse, güzelliğin gerçekten de sanatın tamamlayıcı özneliği olmayacağını ispatlıyordu Duchamp. Bugün sanat felsefesi, özellikle de sanat pratiği arasına bunca keskin bir çizgi çekenin bu kabul olduğu söylenebilir."<sup>25</sup> Duchamp'dan başka, eserleriyle felsefi bir tartışmayı aralayan avangard isim de sürrealist ressam René Magritte'dir. 1929 tarihli, ünlü "*Sözcüklerin Kullanılışı*" adlı resminde sanatçı, boyayla çizdiği bir pipo resminin altına Fransızca "bu bir pipo değildir" yazmıştır. Resim, yazı, dil, algı konularında önemli sorular ortaya atan Magritte, 1960'lı yıllardan sonra kavramsallaşan sanata olduğu kadar, göstergebilim ve dilbilim ile doğrudan ilişkili olan postmodern süreçte gelişen performans sanatına ilişkin öncü bir adım atmıştır.

---

<sup>24</sup> Francis Picabia, "*Bay Picabia Dadacılardan Ayrılıyor*", Can Gündüz (çev.), **Sanat Manifestoları**, s.153.

<sup>25</sup> Arthur Danto, **Sanatın Sonundan Sonra**, Zeynep Demirsu (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s.113.

Avangard sanat, toplum ve kültürel gelişim alanında çalışmalarını sürdüren düşünürler için de önemli bir araştırma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada, sanatın politik etkisini göz önüne alarak, modern dünyayı Aydınlanma aklına getirdikleri eleştiri üzerinden değerlendiren Frankfurt Okulu düşünürlerinin değerlendirmeleri önemlidir. Horkheimer ve Adorno'ya göre Aydınlanma, insanı özgürleştireceği yerde, tahakküm altına alan yeni bir mite dönüşmüştür. "Mite karşı gösterdiği olağanüstü dirençle özgürlük talep eden insan, yeni bir gücün baskısı altına girerek özgürlüğünü yitirmiştir. Bu güç, Aydınlanmanın araçsal aklıdır."<sup>26</sup> Frankfurt Okulu düşünürleri, bir yandan sanatın toplumsallığını geri planda tutan avangard modernist sanatçılara eleştiri getirmişler, diğer yandan sosyalist toplumsal gerçekçilikle sanatı ideolojik bir alana hapseden ve sanatın özerk alanını göz ardı eden Marksist estetikle hesaplaşmışlardır. "Adorno'ya göre özerk sanat araçsal aklın egemenliğinde kültür ve doğaya ait tüm alanlarını nesnelleştirerek ölçülebilir değerlere indirgeyen burjuva toplumuyla bütünleşmeyi reddettiği ölçüde tek direnç unsuru olarak kalacaktır."<sup>27</sup> Adorno bu noktada sanat ve ütopya fikrini bağdaştırarak, ütopyanın ancak sanat bağlamında varlığını sürdürebileceğini öne sürmektedir. Çünkü sanatın tıpkı ütopya gibi var olan sistemin dilinden konuşmayarak aşkın konumunu sağlayabileceğini ve sanatın toplumu yansıtmasının yanlış olduğunu savunmaktadır. Adorno'nun bu noktadaki önerisi, sanat yapıtının kendi özgün dilini biçimi üzerinden kurması gerektiği yönündedir ve bu açıdan Picasso, Kafka, Schoenberg gibi modernist sanatçılara büyük önem verir. Modernist estetik anlayışın kendisinin politik olduğunu ileri sürerek, dili yapı söküme uğratmak ve absürd gibi modernist yöntemleri desteklemektedir. Adorno, geç kapitalizm eleştirisini geliştirirken, toplumun hakikatleri görmesine engel olan, insanları uyuşturan, tüketim üzerinden sahte bir mutluluk pazarlayan "Kültür Endüstrisi" ne karşı sanatın alanını titizlikle ayırmış ve popüler kültüre karşı tepkisini ortaya koymuştur. Adorno popüler kültürü insanları aptallaştıran, iktidara boyun eğdiren, tüketime dayalı bir sistemin ürünü olarak görmektedir.

---

<sup>26</sup> Jürgen Habermas, "Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno", Bülent O. Doğan (çev.), **Cogito: Adorno; Kitle, Melankoli, Felsefe**, sayı 36, 2. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.86.

<sup>27</sup> Rana Nergis Ögüt, "Modern Toplumda Sanat ve İnanç", A.g.e. **Sanat ve İnanç**, s.68.

Tüketim kültürünün egemenliğini kurmaya başladığı bu dönemde, Frankfurt Okulu mensuplarından biri olan Walter Benjamin'in gelişmeler karşısındaki tutumu ise çok yönlü ve ilgi çekicidir. “*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*” başlıklı ünlü makalesinde Benjamin, modern görüntüleme araçları olan fotoğraf ve film kamerasıyla sanatın köklü bir değişim geçirdiğine dikkat çeker. Fotoğraftan önce de sanat eserlerinin geleneksel yöntemlerle kopyalandığını ancak, fotoğrafla birlikte, öncesinde sanatçının elinin ve gözünün yüklendiği sorumluluğun bu kez objektifin bakış açısının üstlendiğine ve bu yolla üretilen kopyaların üretiliş hızına ve yayılımına işaret etmektedir. Her türlü yeniden-üretimde hakiki sanat yapıtının sahip olduğu *şimdi ve buradalık* niteliği, biricikliği eksiktir. Kiliseden çıkarak müzede yer almaya başlayan sanat yapıtının, dinden bağımsız olarak yine de özel atmosferini koruduğunu belirten Benjamin'e göre; kopyalarının dolaşıma girmesiyle beraber, bağlamı değişen sanat yapıtı *aurasını* kaybetmiştir. Ne var ki Benjamin bu yeni durumun olumlu taraflarının da hakkını teslim eder. Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilbilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır.<sup>28</sup> Tüm bu gelişmeler Benjamin'e göre sanatın toplumsal işlevini köklü olarak değiştirerek, kutsal tören temelinden, politika temeline oturmasına neden olmaktadır. Performans sanatının *şimdi ve buradalık* niteliğiyle ortaya çıkan *aura*, bir çeşit kutsallık arayışını barındırsa da temelde sanatın toplumsal işlevine odaklanan performans sanatçıların çalışmalarında ortaya çıkmakta ve Benjamin'in tespiti karşılık bulmaktadır.

Kitle kültürü ve sanat alanının daha sık kesişmesi, avangard sanatın durumuna dair tartışmaların da bu ekseninde sürdürülmesini beraberinde getirmiştir. Bürger'in tarihsel sınırlandırmasına rağmen, 1940'lı yıllarda, Amerikan sanat ortamında avangard sanattan yeniden söz edilmeye başlanmıştır. Bilindiği gibi bu dönemde, Avrupa'lı sanatçıların Amerika'ya göçü ve devlet politikası olarak sanat kurumlarına verilen destekle, sanat piyasası hızlı bir yükselişe geçmiştir. Eski avangard eserler özel koleksiyon ve müzelerin bir parçası olurken, dönemin sanatçıları da avangardın sarsıcı yöntemlerini uygulama eğilimi göstermektedir. Ancak bu dönem avangard hareketine,

---

<sup>28</sup>Walter Benjamin, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), 6. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.58.

sanat sistemiyle uyum içinde olması, topluma ve sanata karşı bir tutum takınmaması, medya ve eğlence sektörüyle olan ilişkisi üzerinden eleştiriler getirilmiştir. Özellikle popüler kültür imgelerinin sıkça kullanıldığı Pop Sanat, başlangıçta eleştirel bir yaklaşım olarak değerlendirilmişse de daha sonra kültür endüstrisiyle olan yakınlığı üzerinden eleştirilmiştir. Yeni avangard olarak adlandırılan dönem, avangardın kurumsallaşması ve özellikle Pop Sanat ekseninde kitle kültürü ile ilişkilendirilerek başarısız bir girişim olarak değerlendirilmiştir. Oysaki Pop Sanatın sanat nesnesi, sanat üretimi ve sanatçı kavramları başta olmak üzere, sanat tarihinde ne denli önemli bir kırılma yarattığıyla ilgili fikirler zaman içinde belirginleşecektir. Benzer şekilde, bu avangard girişimi yerinde bulan yaklaşımlar da söz konusudur. Amerikalı sanat eleştirmeni ve tarihçisi Hal Foster, özellikle 60'lı yıllardan sonra ortaya konan eserlerin avangard tasarımının devamı olduğunu ileri sürerek, yerleşik sanat kalıpları ve kurumlarını alaşağı eden sanatsal tavrı avangardist olarak tanımlamaktadır. Foster'a göre avangardın kurumsallaşmaya başlaması, sonraki tüm sanatı gösteriş veya eğlence amaçlı olmaya mahkum etmez; asimilasyon ve uzlaştırma sürecinin bir eleştirisi olarak ikinci yeni avangardı teşvik eder.<sup>29</sup> Foster sanat kurumlarının ve müzelerin gelişmesinin avangardı hükümsüz kılmaktansa, yeni alanlar ve olanaklar yarattığına işaret etmektedir. Foster'ın üzerinde durduğu kaygıların paylaşıldığı, 1968 olaylarıyla Avrupa'da yeniden canlanan avangard ruh, özellikle sokak eylemleri ve yaygınlaşan performanslarla sanat alanında önemli kırılmalara sahne olmuş ve genel kanıya göre avangardın son hamlesini ortaya koymuştur. Baudrillard'ın 'gündelik hayatın estetikleşmesi'<sup>30</sup> olarak tanımladığı durum içinde popülerleşen sanat kurumları ve piyasasına bağlı olarak, kitle kültürünün olanaklarıyla harmanlanarak hayatla karışmaya başlayan avangard sanatın son bulduğu fikri kabul görmeye başlamıştır. Yaşanan gelişmelerle birlikte avangard ölmüştür, çünkü insanlar, geniş ve büyüyen kitleler artık yeni olana kızgınlık içinde tepki vermiyor, eskisi gibi her şeye açık olmak için pek istekli değillerdir.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Esin Hoşsucu (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009, s.50.

<sup>30</sup> Bk. Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu**, Elçin Gen, Işık Ergüden (çev.), 5. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014

<sup>31</sup> Hakkı Giderer, **Resmin Sonu**, 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınları, 2003, s.55.

### 2.3. SANAT NESNESİNİN SINIRLARININ BELİRSİZLEŞMESİ

Performans sanatının gelişimini hızlandıracak olan, sanatın kavramsal boyutuna odaklanarak, sanat nesnesinin belirsizleşmesini beraberinde getiren gelişmeler, 1950’li yıllardan itibaren yoğunluk kazanmaktadır. Bu noktada, yüksek modernist sanatı formüle eden Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg’in fikirleri, bu esneklik karşısında zıt bir duruş sergilemektedir. Kültür endüstrisinin gelişmesiyle birlikte, kültürler arasındaki hiyerarşinin sarsılmasına kuşkuyla bakan Greenberg’e göre Manet ile başlayan modernizm; yozlaşmış kültüre, piyasa koşullarına ve *kitsche* karşı “saf” sanatla mücadele etmektedir. Greenberg’ in tasarladığı “modernist avangard”, topluma yabancılaşan sanatın kendi mecrasına kapandığı, “saf” ve “soyut” bir formalizmi öngörmektedir.<sup>32</sup> Kant’ın felsefesinden yola çıkarak, sanatın tek konusunun yalnızca kendisi olduğu özerk sanat anlayışını geliştirmiş olan Greenberg’e göre modernizmin tarihi, arınmanın, yani soyun temizlenmesinin; sanatın özünde bulunmayan her şeyden arındırılmasının tarihidir.<sup>33</sup> Kurduğu hiyerarşide en tepede yer alan resim sanatının, özerk alanını muhafaza etmesinin yolu olarak, resmin iki boyutlu düz bir yüzey üzerine yapılan çizimler veya sürülen boyadan ibaret olması gerektiğini öne sürmüştür. Bu prensiplere bağlı olarak, Amerikan Soyut Dışavurumculuk olarak adlandırılan sanat akımı, Greenberg’in formülasyonunu karşılamaktadır. Genel olarak, maddiyatçı dünyaya rağmen ruhsal bir arayışın içinde olan, resmi temsilden arındırarak tuval yüzeyi üzerindeki boyaya odaklanan Pollock, de Kooning, Newman ve Rothko gibi sanatçılar; kişisel dışavurumlarını ortaya koyarak, içsel dünyalarıyla ilişkili resimler ortaya koymuşlardır. Elbette bu noktada Kızıldereli ayinlerinden ilham alarak gerçekleştirdiği aksiyon resimleriyle, bedensel hareketine bağlı olarak boya sıçrayışlarını tuvale aktaran Pollock’un çalışmaları, performatifleşme sürecinde önemli bir etki yaratmıştır.

Soyut Dışavurumcu sanatçıların mistik arayışları, içe dönük ve kişisel izlerinin ön planda olduğu çalışma biçimleri, Pop Sanatın durduğu noktayla tam bir zıtlık oluşturmaktadır. Özgün, deha sanatçı anlayışını alt üst eden, seri üretim ve popüler

<sup>32</sup> Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Erol Özbek (çev.), s.18.

<sup>33</sup> Danto, s.97.

kültür imgeleriyle barışık, iç dünyanın aksine dışsal dünyayla ilişkili Pop Sanatın ilk algılanış biçimi, yüksek sanata karşı Dadaist bir başkaldırı olarak değerlendirilmesi yönünde olmuştur. Amerikalı sanatçı Jasper Johns'un Amerikan bayraklarını resmetmesi ve Robert Rauschenberg'in dergi ve gazete görsellerine müdahale ederek oluşturduğu resimleri günlük yaşamdaki nesnelerin bilinçli bir tercihiine işaret etmektedir. Bu yaklaşım, Pop Sanatın yeni Dada olarak nitelendirilmesine neden olan ilişkileri ortaya koymaktadır. Sentetik Kübizmle öncülüğü yapılan kolaj, montaj gibi yöntemler, gazete ve dergilerde kullanılan hazır görüntüler, özellikle Schwitters, Grosz ve Heartfield'in kolajlarında da görüldüğü gibi, Dada için en sık kullanılan yöntemlerdir. Kimilerinin ciddiye almak konusunda direndiği Pop Sanat, Arthur Danto'ya göre, sanatın felsefi hakikatini öz bilince taşıyarak Batı sanatının büyük anlatısının sonunu imlemiştir.<sup>34</sup> Özellikle kendini bir makine olarak gören Andy Warhol'un uç noktaya taşıdığı seri üretim, popüler imgelerin çoğaltılıp sürekli tekrar edilmesi, imgeler arası hiyerarşinin yok sayılması gibi özellikleriyle Pop Sanat, Dada'nın ve Duchamp'ın açtığı yolda sanatçı ve sanat nesnesi hakkındaki algıyı altüst etmiştir.

Greenberg'in formüle ettiği saf yüzey sanatı anlayışına karşı en büyük tepki ise Donald Judd, Carl Andre, Frank Stella gibi isimlerin öne çıktığı Minimalizmden gelmiştir. İki boyutlu yüzey resmine karşı tüm mekan içinde deneyimlenebilecek sanat yapıtları, sanatçının öznel fırça vuruşlarına karşı, endüstriyel üretim olan geometrik formlar üzerinden nesnel bir düzen tercih edilmiştir. Minimalizmin şimdi ve burada deneyimlenebilen sanat yapıtı, resim veya heykel gibi net bir kategori içerisinde değerlendirilecek şekilde değildir. Minimalist eserlerin tuval çerçevesini aşarak, mekana özgü olması beraberinde izleyicinin konumunda önemli bir değişiklik getirmiştir ve bu durum modernist sanat eleştirmenlerinin olumsuz eleştirilerinin odağında olmuştur. Amerika'lı sanat eleştirmeni Michael Fried Minimalizmin bu günlük zamanla ilgili hakikiliğini görsel sanatlar için yetersiz bir nitelik olarak görmekte ve Minimalizmi “*hali hazırda* teatral olan, hali hazırda tiyatro tarafından yozlaştırılan veya kötüye kullanılan bir duyarlılık”<sup>35</sup> olarak nitelendirmektedir. Oysaki bu özellikler, sanat

---

<sup>34</sup> Danto, s.156.

<sup>35</sup> Foster, s.83.

nesnesinin deneyimlenebilir oluşu fikrini güçlendirerek; mekan, izleyici ve sanat nesnesiyle ilgili açılımlarla birlikte, performans sanatını var eden zemini oluşturmaktadır.

Sanat nesnesinin yaşadığı dönüşüm, Kavramsal Sanatla en ileri boyuta taşınmıştır. “Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır.”<sup>36</sup> Hazır nesnenin ve gündelik imgelerin sanatsal üretimin bir parçası olması zaten ‘yaratıcı sanatçı’ olgusunu sarsıntıya uğratmış, sanatsal beceri ve eserin biricikliği Pop ve Minimal Sanatla tartışmaya açılmıştır. Amerika’da Kosuth ve Le Witt, İngiltere’de Sanat ve Dil grubunun çalışmalarıyla öne çıktığı Kavramsal Sanat, sanatı nesnesinden arındırarak, düşünsel alana çekmeyi hedeflemiştir. Felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi alanlarla ilişkili olarak gelişen bu sanat anlayışında, izleyicinin sanatı da aşan pek çok konu hakkında düşünmesi amaçlanmış ve bu noktada estetiğin alanından uzaklaşmıştır. Bu yönüyle Kavramsal Sanat, postmodern kaygılarla gelişecek olan performans sanatının kurduğu ilişkilere de öncülük etmiştir.

Kavramsal Sanat nesnesiz bir sanatı tam olarak mümkün kılmamışsa da, tüm 1960 sonrası sanat hareketlerinde etkili olmuştur ve performatifleşme sürecini kaçınılmaz kılmıştır. Yeryüzü Sanatı, Yoksul Sanat, Eylem Sanatı, Beden Sanatı, Fluxus, Oluşumlar ve Süreç Sanatı gibi akımların gelişmesi ve performans, video, yerleştirme, belgeler, şemalar, taslaklar gibi farklı türden aracın kullanılarak resim ve heykelin ötesinde, geleneksel kalıpları aşan bir sanat anlayışının yerleşmesi böylece mümkün olmuştur.

## **2.4. PERFORMATİF DÖNEMEÇ**

### **2.4.1.Sanat Nesnesi Olarak Beden**

Savaş yıllarının dehşet veren hatıralarına zıtlık oluşturacak şekilde, kapitalizmin yükselişe geçerek, tüketime dayalı bir refah alanı yaratması, 1960’lı

---

<sup>36</sup> Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.193.

yılların sanatında gözle görülür bir etki yaratmıştır. Bu dönemde sanatçılar, sanat alanı kadar toplumsal alandaki dönüşümlere karşı da duyarlılıklarını ortaya koymaktadır. Belleklerde yer etmiş savaş yılları ve halen dünyanın farklı yerlerinde devam eden acımasız savaş kıyımına bağlı olarak, acı ve şiddet içindeki bedenlerin yanında, reklamlar ve popüler kültür üzerinden sunulan bakımlı ve mutlu bedenler arasındaki tezat, sanatçıların bedene yönelik çalışmalar gerçekleştirmelerinde etkili nedenler arasındadır. Sanatçılar, performanslarıyla yaşanan toplumsal acıların bir yansıması olarak, bedenlerine acı çektirirken, öte yandan güzellik normlarının hızla artan baskısı altında, bu kalıplara karşı bir sorgulama içine girmişlerdir. Öte yandan insan bedeninin doğa ve teknolojiyle kurduğu yeni ilişki, insan bedeninin politik eylemlerde üstlendiği rol, bireyselliğin öne çıkarılmasına rağmen toplumsal iletişim yollarının aranması, bedeninin daha sık sanatsal malzeme olarak görünür olmasını destekleyen nedenlerdir. Tüm bu toplumsal gelişmeler, sanat ve hayat arasındaki karşıtlığın ortadan kaldırılması yönündeki girişimlerle bir araya geldiğinde, performans sanatının yükselişe geçişinin haklı nedenlerini ortaya koymaktadır

Sanat nesnesinin geleneksel kalıplar dışına çıkmasına bağlı olarak, disiplinler arası ayrımların belirsizleştiği 1960'lı yıllar, yeni sanat türlerinin tanımlandığı ve kabul gördüğü bir dizi gelişmeye sahne olmuştur. Sanat nesnesinin mevcudiyeti, bütünlüğü, izleyicinin konumu gibi konularda ortaya atılan yeni sorular, performans sanatını şekillendirecek olan zemini de oluşturmaktadır. Tiyatro kuramcısı Erika Fischer-Lichte'ye göre "1960'lı yıllardan beri sanatçılar, sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri ve filozoflar tarafından sürekli beyan edilen ve gözlemlenen, sanatlardaki sınırların ortadan kaybolması performatif süreç olarak tanımlanabilir."<sup>37</sup> Oluşumlar, beden sanatı, gösteri sanatı gibi türlerin ilk örneklerinin sergilendiği, buna paralel olarak önceden kabul görmüş sanat türlerinin performatifleşme eğilimi gösterdikleri bu dönemde, avangard ruhun etkili olduğu, modernist bir yaklaşım söz konusudur. Asıl meselesi sanatın özüne dair sorgulamalar olan bu çalışmalar, müze ve galeri gibi geleneksel sanat mekanları ve sergileme anlayışlarına karşı bir tavır geliştirmeyi amaçlamışlardır. Bunun yanında sanat nesnesi olarak bedenin kullanımı, yerleşik sanat formuna karşı eleştiri içermekte

---

<sup>37</sup> Erika Fischer-Lichte, **Performatif Estetik**, Tufan Acil (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016, s.32.

ve bu durumun sağladığı olanaklar, bedenin politik konumuna ilişkin bir hareket alanı yaratmaktadır.



**Resim 1.** Allan Kaprow, “6 Bölümde 18 Oluşum”, 1950, Rauben Galeri, New York

1950’li yılların sonlarına gelindiğinde, izleyicinin yapıta katılımını teşvik ederek, bir tür sanatsal deneyimleme biçimi olarak gerçekleştirilen Oluşumlar (*happening*) performatif sürecin yaygınlaşması ve hızlanmasında etkili olmuştur. Amerikalı sanatçı Allan Kaprow 1959 yılında geniş bir izleyici kitlesiyle gerçekleştirdiği *6 Bölümde 18 Oluşum* adlı gösterisinde; Başta belirli talimatlarla olaya dahil ettiği izleyiciyi, toplamda 90 dakika süren sanat yapma eyleminin bir parçasına dönüştürmüştür. Tekrar edilmesi mümkün olmayan, mekan ve zaman paradigmalarının önemli olduğu oluşumlar, belirlenmiş kurallarıyla başlı başına bir türdür. Genellikle iki kişi, gösterinin ana hatlarını ve aralarındaki işaretleşme sistemini önceden kararlaştırırlar; bunlara ve seyircinin gösterdiği tepkilere göre gösterilerini sunarlar.<sup>38</sup> Sanat nesnesinin sınırsızlığı üzerinde duran Kaprow, dev tuvaler üzerinde akıttığı boya ile, bedensel hareketinin izini yüzeye aktaran Pollock’un sanatını önemli bir dönüm noktası olarak görmektedir. Sanatçı, *Pollock’un Mirası* başlıklı yazısında, resim yapma eylemine odaklanmış olan Pollock için “*Bazı muhteşem resimler yaptı. Ama*

<sup>38</sup> Lynton, s.280.

*resim sanatını aynı zamanda müthiş bir yıkıma uğrattı*”<sup>39</sup> ifadelerini kullanmıştır. Kaprow’a göre Pollock, sanatı her türlü malzemenin sanat nesnesi olabileceği bir noktada bırakmıştır.

Bedeni sanat nesnesi olarak değerlendiren, Paris avangard sanatçıları arasında yer alan Yves Klein, 1958 yılında Paris’te gerçekleştirdiği “*Boşluk*” sergisi ve 1956’dan beri, daha sonra patentini de aldığı *Uluslar Arası Klein Mavis*i kullanarak yaptığı resim ve nesnelerle ün kazanmıştır. Judo minderi üzerindeki beden izlerinden yola çıkarak<sup>40</sup> geliştirdiği *Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri* olarak adlandırılan gösteri serisine ise 1960 yılında başlamıştır. İzleyici kitlesi önünde gerçekleşen ve bir orkestranın eşlik ettiği bu gösterilerde Klein, çıplak mankenleri mavi boyayla boyayarak, kağıt ve bez üzerine bu bedenlerin baskılarını almıştır. Sanatçı bu gösterilerde fırça benzeri bir araç kullanmadan, doğrudan boyalı bedenlerin izlerinin yüzeye aktarılmasıyla oluşan bir dizi resim üretmiştir.

Kendi bedenlerini sanat nesnesi olarak ele alan kimi sanatçılar, daha çok beden sanatı olarak adlandırılan ve bedene müdahale, acı, cinsellik ve yaralamanın söz konusu olduğu bir alana yönelmişlerdir. 1957 yılında Viyana’da *Gizemli Alem Tiyatrosu*’nu kuran Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch’in gösterileri, dışavurumcu resmin etkili olduğu estetik bir zemini ve şiddet psikolojisini kapsamaktadır. Çarmıha gerilmiş bedenine sürdüğü parçalanmış hayvan organlarıyla kanlı bir resim ortaya koyan sanatçı, hem kendisinin hem de izleyicinin psikolojik ve zihinsel sınırlarını zorlamaktadır. 1970’li yıllarda gerçekleştirdiği bir dizi performansta bedenini kesici aletlerle yaralayan Gina Pane, 1974 yılında *Transfixed* adlı işinde VW marka bir otomobilin üzerine, kendini adeta çarmıha gerilmiş İsa gibi çivileten ve *Shot* (1971)’da kendini tüfekle vurduran Chris Burden, acı ve şiddete dayanma sınırını çalışmalarının merkezine koymuş olan Marina Abramoviç’in çalışmaları bu alanda ilk akla gelen örneklerdir.

<sup>39</sup> Allan Kaprow’dan aktaran: Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, s.230

<sup>40</sup> Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006, s.293.

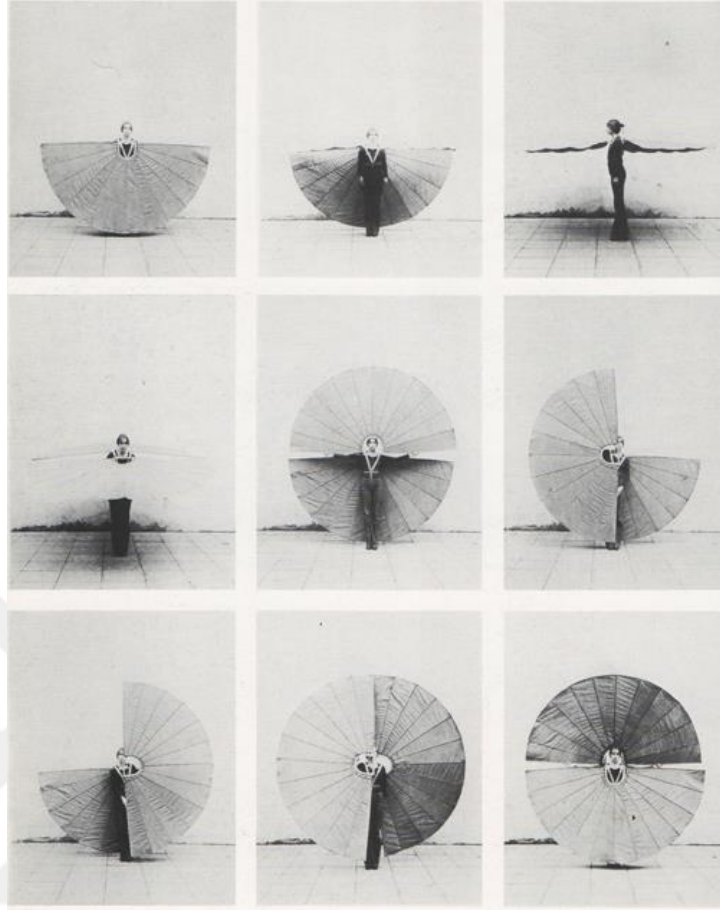


**Resim 2 .** Gina Pane, “*Azione Sentimentale*”, 1973

Acı ve dayanıklılığa dayanan, ritüel özelliklere sahip performans türleri; kurban etme, kefareti için acı çekme, ruhsal arınma için cezalandırılma gibi dinsel referanslarla ilişkilendirilmektedir. İsa'nın insanlık için kendini kurban etmesi fikrinden hareketle, Hristiyanlık tarihi boyunca aziz, rahip ve keşişlerin uyguladıkları bir gelenek söz konusu olmuştur. Bunun yanında bedene uygulanan yöntemlerle manevi bir yükselişe ulaşma fikri, farklı pek çok inançta yeri olan bir uygulama olduğu bilinmektedir. Burada elbette performans sanatçısının amacı dinsel bir ayin gerçekleştirmek değil, *oluş* halini benzer yöntemlerle deneyimlemektir.

Bedensel sınırların keşfi için fiziksel dayanıklılık dışında farklı konulara yönelen sanatçılardan bazıları da teknik ekipmanlardan yararlanarak bedenin olanaklarını araştırmışlardır. Alman sanatçı Rebecca Horn 70'li yıllarda gerçekleştirdiği çalışmalarında, vücudunun bir uzantısı haline getirdiği materyallerle, hareket kabiliyeti ve bedenin dışsal alanla ilişkisini deneyimlemiştir. Avusturyalı sanatçı Stelarc ise, 60'lı yıllarda vücuduna geçirdiği kancalarla kendini asarak performanslar gerçekleştirmiştir. Sanatçı daha sonraki yıllarda, teknolojik gelişmelere paralel olarak, çalışmalarını mekaniğin alanıyla birleştirmiştir. Stelarc'ın işleri, beden kavramıyla teknolojinin medikal görüntüleme, protez, robotik, VR sistemleri ve internetle iç içe geçmiş insan-makine arayüzleri üzerinden kurduğu ilişkiyi araştırır ve geliştirir.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Ahmet Atıf Akın, “*Mecra Et-Beden*”, Selin Erkök (çev.), Erişim: [https://izinsizgosteri.net/asalsayi149/atif.akin\\_149.html](https://izinsizgosteri.net/asalsayi149/atif.akin_149.html) (18.06.2018)



**Resim 3.** Rebacca Horn, “Mekanik Gövde Fanı”, 1972

#### **2.4.2.Süreç ve Deneyim**

Her seferinde yeni biçimler kazanarak etkisini genişleten Kavramsal Sanat, resim ve heykelin ötesine geçmekle kalmamış, tiyatro, müzik, dans gibi alanları da plastik sanatlar alanına dahil etmiştir. Sanat nesnesi, yaratıcısı ve izleyicisi tanımlarının alt üst edilmesiyle belirginleşen performatif dönüşüm, etki alanını genişletmiştir. İzleyicinin katılımcı olarak varlığının yapıtın bir parçası olmasına ilişkin denemeler artış gösterirken, sanatçı ve katılımcıların edimleriyle ortaya çıkan, süren ve sonlanan bir sanat şekli söz konusu olmuştur. 1970’li yıllarda tiyatro da benzer bir değişim sürecine tanık olmuştur ve performans sanatının gelişmesine fikirleriyle öncülük eden Fransız tiyatroc ve yazar Antoine Artaud’ nun nerileri geleneksel tiyatroya yenilikçi, çığır açan bir yaklaşım ortaya koymuştur. Artaud modernist Batı tiyatrosunun söz merkezci temsil üzerinden kurulu, mimetik anlayışın hakim olduğu anlayışı

eleştirmiştir. “*Vahşet Tiyatrosu*” olarak adlandırdığı tiyatro anlayışını *Tiyatro ve İkizi* adlı kitabında “*Biz tiyatroya bir gerçeklik kazandırmak istiyoruz, kendisine inanılması gereken ve her gerçek duygulanmanın taşıdığı bir tür somut ısırik yarasını yüreğimiz ve duygularımız içinde kapsayacak bir gerçeklik*”<sup>42</sup> şeklinde açıklar. Önerdiği deneysel tiyatro anlayışında metne dayalı rol yapmanın ötesinde, performans ve deneyime yoğunlaşmış ve izleyicinin konumunu dönüştürmeyi amaçlamıştır.

Performatifleşme süreciyle birlikte, zaten sahnelemeye dayalı bir disiplin olan müziğin, izleyici-sanatçı-yapıt ilişkisi üzerinden ele alınış biçimine dair en etkili çalışmaları Amerika’lı besteci John Cage ortaya koymuştur. Zen budizmine ilgi duyan sanatçı, bu öğretilerle müzik arasında ilişki kurmuştur. 1954 yılında gerçekleştirdiği ünlü eseri *4’33’’*’de, sanatçı galeri mekanına müzik dinletisi için davet ettiği izleyiciyi, sessizlikle karşı karşıya bırakmıştır. Orkestradan sadece piyano kapağının açılıp kapanış sesini duyan izleyici, aslında mümkün olmayan sessizlikte, nefes alış ve kıyafet sesiyle de olsa, mekanın sesinin bir parçası olmuş ve yapıtın gerçekleşmesinde aktif rol oynamıştır.

60’lı yılların sanatsal kaygıları içinde gelişmiş olan bir başka tür ise Yeryüzü Sanatıdır. Endüstrileşme ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak insanlığın doğa üzerinde gerçekleştirdiği tahribat ve şehir yaşamının insan ile doğa arasında açtığı mesafe, sanatçıların yeryüzü sanatına yönelmelerinde etkili olan gelişmelerdir. Bu akıma dahil edilen sanatçılar, yapıtlarını genellikle ıssız ve doğal ortamlarda, doğal malzemelerle gerçekleştirdikleri müdahalelerle oluşturmaktadırlar. Fotoğraflanarak belgelenen bu çalışmalar, genellikle zaman içinde doğal yollarla yok olmaya bırakılmışlardır. Sanatçılar kapalı mekanların konforlu alanında izleyici karşısına çıkan, satılabilir sanat eserini aşmayı ve diğer yandan modern hayatın doğa karşısındaki acımasız tutumuna dikkat çekmek istemektedirler. Yeryüzüne yapılan müdahaleler ve düzenlemeler, geçicilik özellikleriyle sanat hakkında olduğu kadar, hayata ve doğayla ilişkimize dair düşünmemizi de önermektedirler. Yeryüzü Sanatının en önemli temsilcilerinden Robert Smitson, 1970 yılında Utah’ta bulunan Büyük Tuz Gölü’nde binlerce ton taş ve toprak kullanarak, ünlü eseri *Sarmal Dalga Kıran*’ı gerçekleştirmiştir. Bu eser sınırlı sayıda

---

<sup>42</sup> Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, Bahadır Gülmez (çev.), 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, s.76.

insan tarafından deneyimlenebilmiş, kısa zaman içinde doğal yollarla ortadan kaybolmuştur. Yeryüzü Sanatını performans alanına çeken Richard Long ise çalışmalarını uzun doğa yürüyüşleriyle gerçekleştirmiştir. Long, dünyanın birçok yerinde gerçekleştirdiği uzun yürüyüşlerde, bazen ıssız bölgelerde bulduğu ağaç, taş ya da balçıklarla oracıkta düzenlemeler yapmış, bazen de sadece aynı doğrultuda gidip gelerek, ayaklarıyla izini bırakmıştır.<sup>43</sup> Sanatçının bireysel eylemi ya da büyük ekiplerce oluşturulan Yeryüzü Sanatı, gelip geçiciliğiyle süreç ve deneyime dayanan sanat nesnesi anlayışıyla, sanatın performatifleşmesi sürecinin bir parçasını oluşturmaktadır.



**Resim 4.** Richard Long “Walking a Line in Peru”, 1972

Süreç sanatı ve İtalya’da ortaya çıkan Arte Povera, sanat nesnesi etrafında şekillenen Kavramsal Sanat tartışmalarının bir parçası olarak, sanatsal üretimin alternatif yollarını aramış hareketlerdir. İtalyan küratör ve yazar Germano Celant tarafından 1967 yılında “Arte Povera”(Yoksul Sanat) olarak adlandırılan akım, Bu adla İtalya’ya özgü bir tanımlama olarak benimsenmiştir. Düşünsel ve tasarımsaldan kaçınarak, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedefleyen bu sanatçılar, sanat nesnesi yerine, yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymak istemişlerdir.<sup>44</sup> Bu amaçla daha çok doğal ve atık malzemelere yönelen sanatçılar, doğal madenler, bitkiler, toprak, su, hayvanlar

<sup>43</sup>Yılmaz, s.246.

<sup>44</sup> Nancy Atakan, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, 2. Basım, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, 2015, s.40.

ve neon ışıkları gibi çok geniş bir malzeme yelpazesini sanatsal alanda kullanıma sokmuşlardır. Bu noktada malzemenin dönüşebilirliği ve sürecin izlenebilirliğiyle, sanat alanında sınırları genişleten bir yol açmışlardır.

Akımın öne çıkan isimlerinden Mario Merz, 1968 tarihli, toprak, neon ve endüstriyel malzemelerden oluşturduğu *Giap Iglo* adlı yerleştirmesinde, doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi kavramsallaştırmıştır. Yunan sanatçı Jannis Kounellis ise, 1969 yılında Roma'daki Attiko Galeresi'nde onbir adet canlı atı, belirli bir düzen içinde galeriye yerleştirmiştir. Sanatçı bu çalışmayla, bir sanat yapıtı ve doğadaki nesne arasındaki ayrımı sorunsallaştırarak; sanat nesnesi, süreç ve deneyimin tartışmaya açıldığı geleneksel sanat biçimlerine dair çarpıcı bir performans ortaya koymuştur. İtalya dışında da örnekleri görülen süreç sanatı, seçilen malzemelerin zaman içinde geçirdikleri çürüme, bozulma, erime, kırılma, buharlaşma gibi fiziksel ve kimyasal dönüşümlere tanık olmayı, diğer eylemler gibi sanat üretiminin bir parçası olarak kabul etmişler ve yönüyle performatifleşme sürecinin bir parçası olmuşlardır.



**Resim 5:** Jannis Kounellis, *İsimsiz (12 At)*, 1969, Roma

### 2.4.3. Sanat ve Hayat Arasında

Sanatın kendi içindeki sınırlarını ortadan kaldırmaya yönelik savaş sonrası avangard hamleler, sanat ile hayat arasındaki kopukluğu da ortaya sermektedir. Her türlü nesnenin ve eylemin sanat alanına taşınmasının yanında, sanatsal eylemler de özellikle politik alanda, gündelik hayatın meselelerine müdahil olmaktadır. Bu anlamda sanat eserlerinin yetersizliği fikrine dayanan Stüasyonist hareket, hem politik hem de sanatsal bağlamı içerisinde, döneminin en cesur tavrını ortaya koymuştur. Stüasyonistler, gerçekleştirdikleri gerilla performanslarıyla, sanatı hayat alanına çekmeyi amaçlayan Fluxus hareketine ve ileride kapsamlı şekilde ele alacağımız kültür eleştirisi üzerine kurulu olan performanslara öncülük etmişlerdir. “Stüasyonist Enternasyonal (1957-1972), kaynağını avangard sanat geleneğinden alan Paris merkezli, görece küçük fakat etkili bir gruptur. Stüasyonistler en çok radikal politik teorileri ve Mayıs 1968’de Fransa’daki işçi ve öğrenci ayaklanmaları üzerindeki etkileriyle bilinirler.”<sup>45</sup> Hareketin temelinde, gruba öncülük eden Guy Debord’un *Gösteri Toplumu* adlı kitabında çözümlemesini yaptığı, tüketim kültürüne dayalı, yabancılaşma, denetim baskısı ve gösteriye dayanan, edilgen toplumun bayağılığına karşı bir baş kaldırı söz konusudur. Toplumsal dönüşümü sağlamak için kültürel yaratımın birleştirici gücüne dikkat çeken hareket, bu anlamda sanat, hayat ve politikanın kesiştiği bir noktadadır. “Stüasyonist hareket, hem bir sanatsal avangard olarak, hem gündelik hayatı özgürce yapılandırma yolu üzerinde deneysel bir araştırma olarak ve nihayet, yeni bir devrimci karşılaşmanın pratik ve kuramsal inşasına katkı olarak karşımıza çıkıyor.”<sup>46</sup> Bireysel ve toplumsal sorgulamalara yaratıcı çözümler geliştirme fikri 68 gençlik hareketinde gözle görünür bir niteliğe kavuşmuştur. Hareketin etkili olduğu süre boyunca, dergi, broşür, ses kayıtları, konferans, resim, film ve mimari planlar gibi çeşitli türde ve çoklukta sanatsal politik eserler üretilmiştir. Bununla birlikte Stüasyonist hareketin sokak eylemleri, gösteriler ve interaktif performanslara verdiği önem, performatifleşme sürecinde etkili bir iz bırakmıştır.

---

<sup>45</sup> Jan Matthews, “*Stüasyonistlere Marksist Giriş*”, Artemis Günebakanlı (çev.), Şenol Erdoğan (drl.), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2008, s.50.

<sup>46</sup> Guy Debord, “*Politikada ve Sanatta Yeni eylem Biçimleri ve Stüasyonistler*”, Kaya Özsezgin (çev.), **Sanat Manifestoları**, s.335,6.

1960'lı yılların politik ortamında şekillenmiş ve performans sanatının en sık kullanıldığı bir başka sanat hareketi ise Fluxus'tur. George Macianus tarafından seçilen *fluxus* sözcüğü; akış, arınma, hareket gibi anlamlara sahiptir. Bu isim Fluxus'un sürekli devinim halinde, süreç içinde gelişen, tamamlanmamış sanat anlayışını karşılamaktadır. Müzisyen, ressam, heykeltıraş, edebiyatçı, tiyatrocu gibi farklı disiplinlerden pek çok sanatçıyı bir araya getirmiş olan Fluxus, bir akım olmaktan çok bir hareket olarak değerlendirilmiştir. Hareket, Dadacılığın sanat karşıtı tutumunu benimsemiş ve Duchamp'ın *hazır-nesne* fikrini geliştirmiştir. John Cage'in deneysel müzik alanındaki çalışmaları da hareketin şekillenmesinde etkili olmuştur. Farklı disiplinlerden sanatçılarla bir arada çalışmakta olan Cage, sesi bir hazır nesne gibi ele almış ve Dadaist şiirlerin rastgelelik yöntemini farklı malzemelerle uygulamıştır. Kaprow, Macianus gibi sanatçılar da Cage'in New York'taki deneysel müzik derslerinde öğrencisi olmuşlardır. Cage, bu gençlere yüksek modernizmin etkisi altında gelişen müziğin anlamsızlığını savunduktan sonra, gündelik yaşamın yani gürültünün yerini alabilmesi için, müziğin susması gerektiğini söylemiştir.<sup>47</sup>

Sanatın kurumsallaşmasına ve sanatçı kavramının yüceltilmesine karşı tepki ortaya koymak, sosyo-politik alandaki etkinliklerle sanat ile hayat arasındaki kopukluğu aşmak, disiplinler arası ayrımları yok saymak, Fluxus'un başlıca hedefleri arasında olmuştur. Bu amaçla sanatçılar sokak gösterileri, deneysel müzik, ses aksiyonları, yerleştirmeler, oluşumlar ve performans gibi yöntemlerden yararlanmışlardır. Sanatın etkinlik alanını genişletmek amacını güden hareket, 1962 yılında onlarca sanatçının katılımıyla Batı Almanya'da ilk Fluxus şenliğini düzenlemiş, ardından birçok Avrupa kentinde bu şenlikler sürdürülmüştür.

Fluxus'un öne çıkan isimlerinden, yıllarca müzik alanında çalışmış Kore asıllı sanatçı Nam June Paik, 60'lı yılların başında elektronik medya imajlarını kullanmaya başlamıştır. Televizyon ekranlarını heykel gibi sunan sanatçı, bu ekranlardan akan, bozulan, tekrar eden görüntülerden yararlanmıştır. Sanatçı görüntülerin gelip geçiciliğiyle, televizyon ve iletişim araçlarının günlük hayatta giderek artan rolüne dikkat çekmiştir. Sanatçı ile izleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmayı hedefleyen

---

<sup>47</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, 3. Basım, İstanbul: Kapı Yayınları, 2003, s.252.

Japon sanatçı Yoko Ono 1964 tarihinde *Kesip Biçme İşi* adlı performansında, izleyicilerin bir makasla, üzerindeki elbiseleri kesmelerini beklemiştir. Fluxus grubunun bir parçası olan ancak sanata yüklediği anlam nedeniyle farklı bir noktada olan Alman sanatçı Joseph Beuys bu dönemde öne çıkan en önemli isimlerdendir. Sanatın iyileştirici ve dönüştürücü gücüne inanan Beuys özellikle öğrencileriyle kurduğu ilişki ve politik bağlamda değerlendirilebilecek performanslarıyla sanat, eğitim, politika arasında ilişki kurmuştur. İzleyicinin performansa yüzeysel katılımını yeterli bulmayan sanatçı, sanatın dönüştürücü potansiyelinin ancak güçlü bir iletişimle açığa çıkabileceğine inanmaktadır. Bu anlamda yaralı bir savaş esiri olarak birkaç yılını geçirdiği Kırım'da edindiği deneyimlerin etkisiyle, iyileştirici gücüne inandığı Şamanist ritüellerden yararlanmışır. Beuys'un sanat anlayışında esas olan şey, sonuç olarak ortaya çıkan bir 'ürün' değil, onu ortaya koyma 'süreci'dir. "Duchamp'ta her *nesne* sanat eseri; Beuys'ta her *insan* sanatçıdır, işbaşındaki bir heykeldir. Dolayısıyla, Beuys açısından insan hem *özne* (sanatçı) hem *nesnedir* (sanat yapıtıdır)."<sup>48</sup> Her insanın sanatçı olacağına inanan sanatçı, performansları esnasında izleyicinin katılımını önemsemekte, sanatın dönüştürücü gücünden yararlanmak için güçlü bir iletişimi zorunlu görmektedir. Beuys, izleyiciyle kurmayı amaçladığı güçlü iletişim için, inanç pratiklerinin yarattığı etkiden yararlanmaktadır.

---

<sup>48</sup> Yılmaz, s.275.

### 3. POSTMODERN SANATTA PERFORMANS SANATININ GELİŞİMİ

#### 3.1. POSTMODERN PERFORMANSI ÖNCELEYEN YAKLAŞIMLAR

Modernizmin belirlediği ölçütler içinde *kendinde yapının yerini, süreçte gelişen yapıya* bıraktığı postmodern sanat çerçevesinde, doğası itibariyle performans sanatı önemli bir yere sahiptir. Beden sanatı ve performans sanatı modernizmin, değişmez anlamlarının yalnızca eserin biçimsel yapısı aracılığıyla belirlenebileceği varsayımını altüst eder.<sup>49</sup> Bu nedenle benzer kültürel alt yapılardan beslenen postmodern sanat ve performans sanatı, çok geniş bir etkinlikler listesini tanımlamak için kullanılmaktadır. Kuspit'e göre performans sanatı postsanatın egemen biçimi, hatta özüdür; esas başlangıcı nesne yapımından ayrılıp Dadaizm ve Fütürizmdeki yarı teatral etkinliklere denk düşer.<sup>50</sup> Bu sebeple, günümüz performans sanatındaki sanatsal eğilimleri ortaya koymak açısından, postmodern sanat tartışmalarını ele almak gerekmektedir.

Tartışmalı bir kavram olan *postmodernizm* kavramının yaygın kullanımı öncelikle 1950 ve 60'lı yılların Amerika'sında edebiyat ve mimarlık alanında görülmektedir. Sanat alanında ise, modernizmin son dönemlerinde kabul gören sanatsal yaklaşımların etkilerinin postmodern sanatta da belirleyici olması iki kavram arasında net bir ayrım koymayı zorlaştırmaktadır. Böyle bir ayrımın kesin şekilde ortaya konabilmesinin güçlüğüne ortaya koyan Romanya asıllı sanat eleştirmeni Matei Calinescu, "*Modernliğin Beş Yüzü*" adlı kitabında, postmodernizm kavramına başlangıçta şüpheyile baktığını, ancak tartışmaların yoğunluğuyla birlikte iyice belirginleşen farklı bir yaklaşımın açığa çıktığını ve ayrı bir kategori olarak ele alınmasının zorunlu olduğunu belirtmektedir.<sup>51</sup> Modernitenin yıkıcı ve yenilikçi yönü olan avangardın, geleceği inşa ederken geçmişe karşı takındığı yıkıcı tavrın sorgulanmaya başlanması, ayrımın belirginleştiği kırılma noktalarındandır. Calinescu'ya göre postmodernizm, avangardın yapılarını bir yana bırakıp radikal

<sup>49</sup> Amelia Jones, "*Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek*", Esin Soğancılar (çev.), Ahu Antmen (Ed.), **Sanat ve Cinsiyet** içinde (299-323), 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s.299.

<sup>50</sup> Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden (çev.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s. 139

<sup>51</sup> bk. Matei Calinescu, **Modernliğin Beş Yüzü**, Sabri Gürses (çev.), 2. Basım, İstanbul: Küre Yayınları, 2013

icatçılık yerine yenileme mantığını yeğleyerek, eski ve geçmişle canlı bir yeniden yapıcı diyaloga girmiştir.<sup>52</sup>

Avangard sonrası belirginleşmeye başlayan postmodern sanat, avangardın aksine geçmişle yapıcı bir diyalog kurmuş, eskiyi yaratıcı bir şekilde gündeme taşımıştır. Bu dönüşümü en net biçimde görebileceğimiz alanlardan biri de mimaridir. Bilindiği gibi modern mimari keskin kurallar çerçevesinde sadelik, yenilik, işlevsellik ve akılcılığın ön planda olduğu; süslemeyi yok sayan, geçmişle ilişkisi kopuk, sade bir biçim geliştirmiştir. Mimarlık tarihçisi ve eleştirmen Charles Jenckes postmodern mimarinin bu iki yönlü üslubunu “*çifte kodlama*” kavramıyla açıklamaktadır. “Jenckes “Postmodern”i, “Modern”in diğer tarzları ile “*çifte kodlanması*” ve bu sebeple moderne bir şeyler ekleyerek anlamlı bir şekilde modernin ötesine geçerken “Modern”in bazı şeylerini de muhafaza eden olarak tanımlamıştır.”<sup>53</sup> Bu kavramla postmodern mimarinin modernin diğer kodlarla birleştirmesinin, hem seçkin kültüre hem de popüler kültüre hitap edebilen yaklaşımını olumlu açıdan ele almaktadır. Amerikalı mimar ve teorisyen Robert Venturi’nin postmodern mimarlık için “‘*Arı*’ olmaktansa ‘*melez*’ olan, ‘*temiz*’ olmaktansa ‘*uzlaşmaya yatkın*’, ‘*açık seçik tanımlanmış*’ olmaktansa ‘*muğlak*’, ‘*ilginç olmanın yanı sıra sapkın öğeler*’<sup>54</sup> şeklinde ortaya koyduğu formül postmodernizmin üslup bütünlüğünden yoksun homojen yapısını ortaya koymaktadır.

Yüksek sanat ve popüler kültürün, eski ile yeni olanın arasındaki üstünlüğün belirsizleşmesiyle beraber, kültürel hiyerarşinin sarsıntıya uğradığı bir döneme girilmiştir. Bu durum modernist eleştirinin sorgulanmasını beraberinde getirmiş, 1960’lı yıllardan 70’lere uzanan süreçte sanatçılar modernist ölçütlerle belirlenen sanat anlayışının dışına çıkmaya başlamışlardır. Aynı yıllarda Fransız felsefecilerin etkisiyle gelişen postmodern teorisinin açtığı tartışma alanları sanat ortamında da karşılık bulmuştur. Modernist eleştiri ile postmodern teori arasındaki gerilimin sanatsal yansımalarına dikkat çeken Amerika’lı sanat teorisyeni Arthur Danto, Lyotard’ın postmodern durumdaki *büyük anlatıların* mümkün olmadığı bir zemine dair tespitlerinin geçerli olduğunu belirtmektedir. Danto’ya göre sanatçıların modernist sanat eleştirisinin

<sup>52</sup> A.g.e, s.303.

<sup>53</sup> Fredric Jameson’dan aktaran: Margaret A. Rose, **Parodi: Antik, Modern, Postmodern**, Cansu Dikme (çev.), 1. Basım, Ankara: Hece Yayınları, 2016, s.314.

<sup>54</sup> Robert Venturi’dan aktaran: Danto, s.85.

kendi projeleri ile alakasını giderek yitirmesi olarak algıladıkları durumdan geriye kalan boşluğu gerçekten dolduran postmodern metinlerde kendi yapıtları ile bir alaka sezmeye başladıkları zaman da yeni bir büyük anlatı belirmemiştir.<sup>55</sup> Çalışmalarıyla postmodern teriminin yaygınlaşmasına katkı sağlayan Amerika’lı edebiyat teorisyeni ve eleştirmen Ihab Hassan da postmodernizmi özellikle sanat alanında yüksek modernizmi aşan bir kavram olarak değerlendirmektedir. Hassan postmodernizmin, modernitenin katı formlara dayanan, otoriter yapısına karşılık önerdiği yenilikçi tavrını olumlamaktadır.

*“Hassan postmodern teoride şu eğilimleri tespit eder: belirsizlikler dediği, açıklık, çoğulculuk, keyfilik, eklektizm, tutarsızlık, paralojizm, metinlerarasılık, birçoğun bir karşısında önceliği ve içkinlikler dediği, manevi dünyaya dönüklüğümüz, bulanık bir simgesellikle kendimizi oluşturmamız ve tarihin öbür tüm üst-anlatıların gerçekleşmesini önleyen bir göstergeler yayınının ve dağılımının tuzağına düşmüş oluşumuz.”<sup>56</sup>*

Modernizmi aşma çabasıyla kimi çevrelerce olumlu değerlendirilen postmodernizm, modern estetiğin eleştirel gücüne inancını yitirmemiş isimler için eleştirilerin hedefi olmuştur. Postmodernizmi kapitalizmin ekonomik sistemiyle bağlantılandıran isimlerden biri olan Fredric Jameson, postmodernizmi geniş bir kültürel mantık olarak teorileştirmiştir. Marksizmi totalleştirici bir büyük anlatı olarak gören diğer postmodern teorisyenlerin aksine, postmodernizmi kapitalizmin gelişimi içinde bağlamsallaştırarak Marksizm temelinde tartışmaya açmıştır. Jameson çağdaş toplumun kültürel ve toplumsal örgütlenmesinde temel bir kopuş olduğunu kabul etmektedir ve postmodernizm kavramını kültüre gönderme yapma amacıyla kullanarak şu şekilde tanımlamıştır;

*“Postmodernizm, en azından kendi kullandığım biçimiyle, işlevi, kültürdeki yeni biçimsel özelliklerden doğuşu –çoğu zaman örtmeceli biçimde modernleşme, sanayi sonrası ya da tüketim toplumu, medya ya da gösteri*

---

<sup>55</sup> A.g.e , s.180.

<sup>56</sup> Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Mehmet Küçük (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, s.79.

*toplumu ve ya çok uluslu kapitalizm denilen- yeni bir toplumsal yaşamla ve yeni bir ekonomik düzenle ilişkilendirmek olan dönemleştirici bir kavramdır.”<sup>57</sup>*

Modernizmin burjuva eleştirisi ve muhalif tavrına inancı tam olan Jameson’a göre “büyük ileri modernizmlerin içeriği her ne olursa olsun, yerleşik düzen için daima, bazen örtük biçimde olsa bile, tehlikeli ve patlamaya hazır, yıkıcıdır.”<sup>58</sup> Kapitalist tüketim kültürü ile arasında ilişki kurduğu postmodernizmi “tüketici kapitalizmin dayatması” olarak tanımlamaktadır. Düşünre göre, bu ortamda her tür aşırılık etki ve çarpıcılıklarıyla birlikte eleştirel gücünü de yitirmiş, ticari açıdan başarı sağlayacak bir konuma oturtulmuştur.

Postmodernizmle gelen kalıplaşmış ön kabullere karşı esnek bir alan yaratma çabasına dikkat çeken Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü* adlı kitabında; “*gerici kültürel politikalarla mücadele eden postmodernizmi destekledim ve sadece kuramsal modernizmi eleştirmekle kalmayıp alternatif biçimler de –kültür ve politikada uygulanacak yöntemler- öneren sanatsal eylemleri savundum*”<sup>59</sup> ifadelerini kullanmıştır. Ancak Foster, zaman içinde postmodern sanat eleştirisinin modernizmde aşılmaya çalışılan biçimci kalıplar içinde kalarak, içinin boşaltıldığını ve hatalı hale geldiği eleştirisini ortaya koymaktadır.

Modernist bir yaklaşımla eleştirdiği postmodern sanat için, Kaprow’un “postsanat” terimini kullanan sanat eleştirmeni Donald Kuspit, estetik karşıtı ve yaratıcılıktan yoksun gördüğü bu sanat anlayışını, pazarlama estetiğinin bir parçası olmakla suçlamaktadır. Kuspit’e göre “postsanat tamamen sıradan sanattır gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur; ne kiç ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlermiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır.”<sup>60</sup> Özellikle 70’li yıllarda sanatçıların piyasa koşullarını aşmak için yöneldikleri; yaratıcı deha olarak sanatçı anlayışının yok sayıldığı, izleyicinin katılımcı olarak

<sup>57</sup> Fredric Jameson, *Kültürel Dönemeç*, Kemal İnal (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Yayınları, 2005, s.15.

<sup>58</sup> A.g.e, s.29.

<sup>59</sup> Foster, s.252.

<sup>60</sup> Kuspit, *Sanatın Sonu* s.105.

sorumluluğunun arttığı, günlük hayatla ilişkilendirilmiş sanat anlayışı, Kuspit'in değerlendirmesinde pazarlama stratejilerine yenik düşmüş, sık bir sanattır.

Duchamp'ın *hazır-nesne*siyle başlayan, Pop Sanat ve Kavramsal Sanatla ileri boyuta taşınan, sanat nesnesi ve yaratımla ilgili tartışmalar, postmodern sanatta da güncelliğini korumuştur. Orijinal ve biricik sanat anlayışını aşmaya çalışan postmodern sanat, temsil geleneğini tartışmaya açarak, sanat tarihine yönelmiş ve eski eserleri yeniden ele almıştır. “Zira modernizmin evrensellik ve rasyonalite mefhumları ardında baskıladığı, denetlediği ve kendince meşrulaştırdığı dille, söylemle hesaplaşmanın başka da bir yolu yoktur.”<sup>61</sup> Bu konu hakkındaki tartışmalar, ileriki bölümlerde daha ayrıntılı şekilde ele alınacak olan pastiş ve parodi kavramları etrafında şekillenmiştir. Sherrie Levine'in, modern fotoğraf sanatçılarının ünlü eserlerinin kopyalarını imzalayarak kendine mal ettiği serisi, bu alanda ortaya konan en önemli örneklerdendir. Mike Bidlo, benzer bir yöntemle modern sanatın Picasso, Pollock, Klein gibi önemli isimlerinin resimlerini birebir kopyalamıştır. Fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman ise *İsimsiz Film Kareleri*'nde Amerikan filmlerinde klişeleşmiş kadın karakterlerin rollerine bürünerek kurguladığı kompozisyonlarda kendini fotoğraflamıştır. Sanatçı bu fotoğraflarda hem model hem de fotoğrafçı olarak, özne-nesne karşıtlığını sarsmış ve medya yoluyla sunulan kadın imgesini sorunsallaştırmış ve postmodern sanatın ilgi alanları içinde çalışmalar ortaya koymuştur.

Medya, bilgisayar, eğlence sektörü üzerinden kendine özgü bir kültür geliştirmiş olan kapitalizmin ileri aşaması içinde şekillenen 80'li yılların sanatı, tüketim nesnesine dönüşme tehlikesini bilinçli olarak işaret etmektedir. Bu konuda oldukça karamsar olan Fransız filozof Baudrillard, yeni koşullarda insanların gerçeği değil, kurguyu algılamakta olduklarını, arzu ve amaçlarını bile reklam, televizyon ve dergilerdeki kurgulara göre şekillendirdiklerini dile getirmektedir. Gündelik hayatın estetikleştiği bu dönemde pek çok sanatçı, gösteri kültürünün imaj ve söylemleri yeniden ele alarak, yapısöküme uğratma yolunu seçmiştir. Dergilerde çalışma geçmişi olan sanatçı Barbara Kruger, medyadan elde ettiği hazır görüntüler üzerine yerleştirdiği

---

<sup>61</sup> Rıfat Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, 1. Basım, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2015, s.17.

sloganlarla reklam afişlerini andıran tasarımlar yapmıştır. Özellikle kadınlar olmak üzere, tüketim kültürünün insanlar üzerinde cazibe yaratma amacıyla kullandığı iddialı sloganlar sanatçının çalışma alanını oluşturmaktadır. Benzer şekilde sloganlar üzerine odaklanan Jenny Holzer ise, seçtiği sözleri açık alanlarda ışıklı panolarla yayınlamıştır. Sanatçıların eserlerinde takındıkları tutum, postmodern sanatın postyapısalcılıkla olan bağını açığa çıkarmaktadır. Bu yanıla postmodern bir sanatın aslında *yapısökümün biçimleştirilmesi* olduğu da öne sürülebilir.<sup>62</sup>



**Resim 6 .** Cindy Sherman , “İsimsiz Film Kareleri #12”, 1978

Postmodern teorinin etki alanının genişlemesi, tüm toplumsal alanlarda olduğu gibi, sanatta da yeni bakış açılarının beslenmesine neden olmuş, kimlik, ‘öteki’lik, cinsellik, iktidar, beden gibi tartışma alanlarının mesele edinildiği bir sanat anlayışı gelişmiştir. Bu sanat anlayışı, sanatsal nesneden çok toplumsal anlama odaklanan, cinsiyet ayrımcılığından ırk ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kurumlarının eleştirisine uzanan, özünde belli güç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal kodları irdeleyen sanatçıların pratikleriyle<sup>63</sup> şekillenmiştir. Sanatın politika alanına çekildiği 80’li yıllardan itibaren mevcudiyet, şizofreni, bütünlük, kimlik gibi kavramların

<sup>62</sup> Kahraman, s.280.

<sup>63</sup> Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, s.277.

odağında yer alan performans sanatı, tüm bu tartışmaların ortasında yer almasıyla postmodern sanatta önemli bir yere sahiptir. Modernist sanat anlayışı içerisinde ilk örneklerini gördüğümüz performans sanatı, postmodern süreçte ortaya çıkan yeni yaklaşımlarla, ilgi alanlarını genişleterek farklı açılımlara sahne olmuştur.

### 3.2. PERFORMANS SANATINDA YENİ ARAYIŞLAR

Modernist etkiyle erken dönem uygulamaları ortaya konan performans sanatı, özellikle bedenin, modernitenin belirlediği anlamlar dışına çıkmasıyla yeni alanlar keşfetmiştir. Kadın/erkek, sağlıklı/hasta gibi ikili karşıtlıklar üzerine kurulu beden algısının parçalanmasıyla yaralı, akışkan, dönüşen, kusurlu bedenin gerçekliği gündeme gelmiştir. Bedene ilişkin geleneksel kabullerin bir yana bırakılması, farklı stratejilerin keşfini zorunlu kılmaktadır. “Bu stratejilerden belki de en önemlisi subjectif beden algısı ve bu algının dışarda bıraktığı ötekinin varlığını da düşünmeye yol açan öznel stratejisidir.”<sup>64</sup>

Performans sanatı modernitenin belirlediği özne/nesne, seyreden/seyredilen, oyun/izleyici, gösteren/gösterge gibi ikili karşıtlıkları sarsmaktadır. Özellikle şiddet uygulanan, acı çeken bedenin ve bedensel sınırların bir parçasını oluşturduğu performanslar canlılık ve gerçeklik yönüyle bedeni izleyiciye açmaktadır. Eylemlerin bedensel ve maddesel oluşu, onların göstergesel oluşundan çok daha ağır basmaktadır.<sup>65</sup> Acı ve şiddete dayanan performanslarda, özellikle acıyla özdeşleştirilmiş olan İsa’nın bedeniyle ilişki kurulmasına sıkça rastlanmasının nedeni de bu tür bir arayışla ilişkilidir. Bu tür performanslarda izleyici, katılımcı olarak iğrenme, acıma ve gerginlik gibi doğrudan fiziksel etkilerini de hissedeceği güçlü duyguları sanatçıyla paylaşmaktadır. Bunun yanında sanatçı kendine zarar verme ya da katılımcı tarafından zarar görme ihtimali içerisinde, tüm sorumluluğu yüklense de izleyicinin sorumluluğuna güvenmek zorundadır. Abramoviç’in 1974 yılında gerçekleştirdiği *Rhythm 0* adlı performansında, sanatçı masaya bıraktığı kesici aletlerin de dahil olduğu nesnelerle izleyicinin, sabit

---

<sup>64</sup> Rıfat Şahiner ve Diğerleri, “Çağdaş Performans Sanatı: Hibrit Bedene Doğru”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:126, (Ocak-Şubat 2012) s.18.

<sup>65</sup>Fischer-Lichte, s.25.

duran bedenine müdahalesine açık bir şekilde durmuştur. Bu performans, bahsi geçen canlılık unsurunu ve katılımcıya dönüşen izleyiciyle kurulan bağı en etkileyici şekilde görebileceğimiz örneklerden biridir.

Verdiği bir röportajda Abramoviç, gerçeklik vurgusunun önemini anlayabileceğimiz şekilde performans sanatını tanımlamaktadır:

*“Performans, sanatçının belli bir zamanda kendi mental bünyesi ve fikriyle bulunmasıdır. Bu tiyatro değil, tiyatrodaki tekrar vardır, başka birini canlandırabilirsiniz. Tiyatro siyah bir kutudur performans gerçektir. Tiyatrodaki bıçakla kesseniz ve kan görseniz bıçak da kan da gerçek değildir. Performans sanatında kan, bıçak ve sanatçının bedeni gerçektir.”*<sup>66</sup>

Fischer-Lichte bu noktada sanatçının bedeninde ortaya çıkan “aura” kavramından söz etmenin mümkün olduğunu ileri sürmektedir. “Tiyatro ve performans sanatında insan bedeni; elektronik ve teknolojik araçlarla milyonlarca defa yeniden üretilen görüntülere karşı tam da şu anda acı çeken, hastalıklı, kırılabilir, ölümlü bir beden olarak, bir defalığına ve bir olay içinde ortaya çıkar.”<sup>67</sup>



**Resim 7.** Marina Abramoviç, “Rhythm 0”, 1974, Studio Mona, Naples

<sup>66</sup> “Marina Abramović: Performans Sanatı Nedir?”, 1’58”, MoMa, 2010, Erişim:

<https://www.youtube.com/watch?v=-b2p8r8OFHE>

<sup>67</sup> Fischer-Lichte, s.159

Postmodern beden anlayışı ve performansın yeni perspektifler edinmesinde, Fransız filozof Michel Foucault' nun beden ve iktidar arasında kurduğu tarihsel ilişkiye dayanan çalışmaları ve psikanalist Jacques Lacan'ın özellikle özne/nesne karşıtlığına dair geliştirdiği çığır açıcı nitelikteki çalışmaları etkili olmuştur. 20.yüzyıldan itibaren bedenin sosyolojik açıdan yeniden keşfi ve bu etkiler altında gelişen yapısalcılık sonrası düşünürlerin çalışmaları, postmodern beden ve performansı kavramamızda önemli kavramlar sunmuşlardır. Kuramsal çalışmaların yanında, 1960'lı yılların sonlarında kültürel, siyasi ve toplumsal iktidarın baskısı karşısında bireyci ve eşitlikçi protesto eylemlerinde bedenin önemli rol üstlenmesi, bedenin politik öneminin kavranması ve görünür olmasını sağlayan etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte özellikle kadınlar ve eşcinseller sanat alanında olduğu gibi sokak eylemlerinde de bedenlerini ortaya koyarak, mücadele içinde aktif rol almışlardır. *“Söylem ve iktidar ele eleydi, beden ise toplumun içinde baskı görenlerin, marjinallerin tarafındaydı: Irk, sınıf ya da cinsiyet bakımından azınlık olanlar, iktidarın söyleminin, bedeni susturan bir araç olarak dilin karşısına koyabilecekleri tek şeyin bedenleri olduğunu düşünmekteydiler.”*<sup>68</sup> Bu dönemde beden, siyasi çatışmaların ve bireysel mücadelelerin tam ortasında yer almaktadır.

Kişisel ve toplumsal düzeyde insan bedeninin kültürel anlamda konumlandırılışı, çağdaş sanatın en belirgin özelliklerinden biri olan sanatın politikleşmesi sürecinde, performans sanatının bu bağlamda ele alınmasını ve yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir. Fransız sanat eleştirmeni Nicolas Bourriaud *“İlişkisel Estetik”* adlı kitabında insanları bir araya getiren ilişkileri sorunsallaştırmanın 1960'lardan beri sanatın konusu olduğunu ancak 90'lı yılların sanatının, sanatın tanımı sorusundan kurtulmuş olduğunu ifade etmektedir. Sorun artık sanatın sınırlarını genişletmek değil, global toplumsal alanın içinde sanatın direnme kapasitesini görebilmektir.<sup>69</sup> Kültür ve kimlik politikalarına ilişkin sorgulamaların ve paylaşımların sanatçılar tarafından sıklıkla ele alındığı bu dönemde, performans sanatının bir yanılla

---

<sup>68</sup> Alain Corbin, Jean- Jacques Courtine, Georges Vigarello (hızl.), Saadet Özen (çev.), **Bedenin Tarihi-3**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, s.10.

<sup>69</sup> Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, Saadet Özen (çev.), 1. Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005, s.49.

hep ilişkili olmuş olan inanç unsuru da pek çok sanatçının çalışmalarında görünür olmaktadır. Gerek kimliği ve kültürü oluşturan kodların bir parçası olması, gerek romantik bir yaklaşımla sanatın dönüştürücüne duyulan inançla, ritüeller ve dinsel semboller kimi sanatçıların performanslarında etkili bir araçtır.

Avangard ruhla başlayan performatifleşme süreci, zaman içinde performans sanatının başlı başına bir tür olmasını beraberinde getirmiş ve postmodern süreçte gelişen performans sanatının, modernist performanslardan ayrılan özellikleri belirginleşmiştir. Performans sanatı, yüksek modernizmin soyut ve eklemlili bedeninin içi boşalmış görüntüsü yerine, organik, toplumsal cinsiyete dair, sosyal, inşacı, ilişkisel postmodern bedene odaklanmaktadır.<sup>70</sup> Bu bölümde, bir tür olarak sanat tarihi içerisindeki gelişimini incelediğimiz performans sanatının, toplumsal alanla ve inanç pratikleriyle olan ilişkisi, tezin ikinci bölümünde kapsamlı bir şekilde ele alınacaktır.

---

<sup>70</sup>Rıfat Şahiner, **Sanat Dünyamız**, s.20.

## 4. GÜNÜMÜZ PERFORMANS SANATINDA TOPLUMSAL DİNAMİKLERİN ETKİSİ VE İNANÇ OLGUSUNUN YERİ

### 4.1. GÜNÜMÜZ SANATINDA ÇOĞULCU BAKIŞ VE BEDEN STRATEJİLERİ

1960'lı yıllarda başlayan toplumsal dönüşüm ve 90'larda tüm dünyayı etkisi altına alan gelişmeler, günümüzde de etkisini sürdürecektir. Performans sanatı üzerinde belirleyici etkiler yaratmıştır. Kimlik temsiliyetlerinin tartışmaya açılmasıyla, farklı aidiyetlerin söz konusu edilmesi, özellikle performans sanatında pek çok örneğini gördüğümüz bir alan açmıştır. Öte yandan, küreselleşmenin etkilerinin tüm dünyada belirginleşmesinin bir sonucu olarak, kültür kavramı tartışmaya açılarak, farklı yönlerden ele alınmıştır. Kültür endüstrisinin yaygınlaşan etkisi, kurumların kültür politikaları, kimliğin bir parçası olarak yerel unsurların ele alınması ve Batı dışı toplumların kültürel konumlarının değerlendirilmesi gibi konular, teorik ve pratik alanda pek çok çalışmanın konusu olmuştur. Günümüz performans sanatında inanç pratiklerinden yararlanan sanatçıları incelediğimizde de görüleceği gibi, tüm bu toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmeler, performans sanatında ele alınan meselelerde etkili rol oynamıştır.

Batı dünyasında 20. yüzyılın ikinci yarısında belirginleşerek, tüm dünyayı etkisi altına alan ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel alandaki dönüşüm, hayatın her alanında görünür olan köklü değişimlere kaynaklık etmiştir. 1950 ve 60'lı yıllarda, olumlanan çağdaş ekonomik düzen içinde olunmasına karşın, siyasal alanda modern ulus devletin parlamenter sisteminin, toplumun her kesimine hitap edememesi, bir temsiliyet krizine yol açmıştır. Savaş sonrasında bolca alkışlanan 'refah toplumu'nun yarattığı boğucu konformizme karşı tüm Batı'da baş gösteren toplumsal-politik hareketler, yeni düşünsel akımlar ve kültürel başkaldırıları, katı ve baskıcı modern topluma karşı yaygın bir ayaklanmanın ortaya çıkmakta olduğu duygusunu yaratmıştır.<sup>71</sup> Bu süreçte en önemli kırılma noktalarından olan 68 öğrenci hareketinin başlaması ve savaş karşıtı söylemin gelişmesi, siyasal alanın farklı ve daha geniş

---

<sup>71</sup> Steven Best, Douglas Kellner, *Postmodern Teori*, 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s.51.

toplumsal sınıflara temas etmesiyle sonuçlanmıştır. Feministler, eşcinseller, göçmenler, çevreciler gibi gruplar örgütlenerek, aktif oldukları politikayı toplumsalla daha içkin hale getirmişlerdir. 68 olayları her ne kadar bir devrimle sonuçlanmamışsa da, sonraki yirmi yıl içinde yaşanan gelişmelerle birlikte, sanat alanını da doğrudan etkileyecek toplumsal dönüşümün önemli bir parçası olmuştur.

Soğuk savaşın sona ermesi, Berlin Duvarı'nın 1989'da yıkılması ve 1991'de Sovyetler Birliği'nin resmen dağılması ile iki kutuplu dünyanın bitişinin habercisi olan gelişmeler tüm dünyayı içine alan gelişmelerin hızla yaygınlaşmasına yol açmıştır. Küreselleşmenin hız kazanması, kimlik politikalarının öne çıkması, liberal ekonomi ve politikaların yerel kültür ve pazarlara yayılması gibi bir dizi gelişme tüm coğrafyalara nüfuz etmiştir. İki kutuplu dünya düzeninin her şeye rağmen daha sistemli, tanımlanabilir ve merkezi olduğunu öne süren Zygmunt Bauman'a göre; "Büyük Bölünme'nin yoldan çekilmesiyle, dünya artık bir bütünlük arz etmiyor; dünya şimdi daha çok, kestirilmesi güç yerlerde peydah olan, kimsenin nasıl durdurulacağını gerçekten bilmediği ivmeler kazanan dağınık ve orantısız güçlerin bir arenasına benziyor."<sup>72</sup> Fransız felsefeci F.d. Lyotard ise, *Postmodern Durum* adlı kitabında, modern dünyaya ait kabullerin terkedilişini "büyük anlatıların sonu" olarak tanımlayarak, ideolojilerin ve üst söylemlerin sonuna işaret etmektedir. Lyotard, Marksizm, Hristiyanlık ve Aydınlanma gibi insanların kurtuluşu üzerine kurulu bir anlayışın sonuna gelindiğinin haberini bize vermektedir.<sup>73</sup>

Postmodernizm tartışmalarına paralel olarak yaşanan gelişmelerin önemli bir ayağı da üretim biçimleri ve piyasa koşullarının dönüşmesiyle birlikte, ekonomi-politik alanında gerçekleşmiştir. Sanayi üretimine dayalı olan modern kapitalizm, bir kitlesel üretim sistemi olan Fordizmle, Amerika'da yükselişe geçmiştir. Ancak tüm dünyada yaşanan ekonomik gelişmelerin etkisiyle 70'lerde son bulan Fordist sistemin ardından, yeni üretim sistemleri ve piyasalar ortaya çıkmış, ticari, teknolojik, örgütsel yenilikler büyük bir hızla yayılmaya başlamıştır. "Fordist modernizmin göreceli olarak istikrarlı estetiği, yerini, farklılığı, gelip geçiciliği, gösteriyi, modayı ve kültürel biçimlerin

---

<sup>72</sup> Zygmunt Bauman, **Küreselleşme-Toplumsal Sonuçları**, Abdullah Yılmaz (çev.), 5. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014. s.69.

<sup>73</sup> Ali Akay, **Postmodernizm**, 1. Basım, İstanbul: L&M Yayınları, 2005 s.8.

metalaşmasını yüceltten postmodernist estetiğin bütün mayalanmasına, istikrarsızlığına ve bir yanıp bir sönen özelliğine bırakır.”<sup>74</sup>

*“Yine bu değişimlerle ilintili başka bir konu, sermayenin ulus aşırı boyutlar kazanmasını izleyen süreçte, öncelikle ekonomi düzleminde ortaya çıkan küreselleşmenin yarattığı elverişli ortam içerisinde kitle iletişiminin, özellikle de görsel medyanın dünya çapında kaydettiği şaşırtıcı gelişme ve kurdukları egemenliktir.”*<sup>75</sup>

Medya sistemi kapitalist sistemin bir parçası olarak yeniden yapılanmış, Batı kültürü kitle iletişim araçları üzerinden tüm dünyaya hızla yayılmıştır. İletişim araçlarıyla genişleyen hızlı yayılım ağı, mekan-zaman tecrübesinde değişimlere yol açarken, dünya artık Mc Luhan’ın meşhur deyişiyle “global köy”e dönüşmüştür.

Üretim araçlarının farklılaşması ve medyanın edindiği güçle, tüketim kültürünün yaygınlaşması hız kazanmış ve kapitalizmin yeni biçimini oluşturmuştur. Her türlü üretim araçları, alışveriş ve eğlence merkezleri, gıda zincirleri, sinema, reklam, müzik, moda ve hatta sanat kapitalist sistemin araçları haline gelmişlerdir ve kültür ile tüketim arasındaki ilişki derinleşmiştir. Kendine özgü bir kültür geliştirmiş olan 20. yüzyıl toplumunu ‘sanayi sonrası toplum’ olarak tanımlayan Baudrillard’a göre, artık insanlar gerçeği değil, kurguyu algılamakta, arzu ve amaçlarını bile reklam, televizyon ve dergilerle kurgulanan *simülasyon* evrenine göre şekillendirmektedirler. Baudrillard bu noktada, tüketim kültürü ile sanat ilişkisine karşı karamsar bakışını *Sanat Komplosu* adlı metninde şu şekilde ifade etmektedir;

*“Bizler simülasyon dünyasında yaşıyoruz, göstergenin en büyük işlevinin gerçekliği kayboluşa itmek ve bu yolla onun kayboluşunun üzerini örtmek olduğu bir dünyada. Sanat başka bir şey yapmıyor. Günümüz medyası başka bir şey yapmıyor. Bu yüzden ikisi de aynı kadere mahkum”.*<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> David Harvey, “Postmodernliğin Durumu”, Sungur Savran (çev.), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayıncılık, 2006, s.180

<sup>75</sup> Küçük, s.71.

<sup>76</sup> Baudrillard, s.36.

Tüketim ağlarının kültürel alandaki etkileri, gündelik hayatın estetikleştirilmesi, gerçeğin imajlara dönüşmesine dair örneklerin hızla yaygınlaşması, postmodern sanatın tanımlanışında da belirleyici olan gelişmelerdir.

Kapitalizmin yeni biçimi, bilişim ve iletişim alanında gerçekleşen yenilikler, göç ve seyahatler, yeniden tanımlanan zaman-mekan ilişkisi ve bunlara bağlı olarak anlamlandırılan toplumsal ilişkiler, uluslar arasındaki ilişkilerin mahiyetini büyük oranda değiştirmiştir. Bu süreci tanımlamak için 90'lı yıllarda her alanda yürütülen tartışmaların merkezinde, özellikle kapitalizmin sınır tanımayan yaygınlaşmasıyla ilişkilendirilen 'küreselleşme' kavramı yer almaktadır. Küreselleşmenin belirsiz ve düzensiz doğasına vurgu yapan Bauman'a göre; küreselleşme fikrinin taşıdığı en derin anlam, dünya meselelerinin belirsiz, ele avuca sığmaz ve kendi başına buyruk doğasıdır; bir merkezin, bir kontrol noktasının, bir yönetim kurulunun, bir idari büronun yokluğudur.<sup>77</sup>

Küresel ağın oluşmasında en önemli etkenlerden biri olan ulus-aşırı sermayenin tüm dünyaya açılması, özellikle tüketim kültürü üzerinden Amerikan kültürünün yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir. Dünyada daha çok insan asıl olarak Amerikan olan yeni tüketim araçlarını tükettikçe ve aynı Amerikalılar gibi mal edindikçe, küresel bir standartlaşma ve türdeşleştirme tehlikesi yaratmaktadır.<sup>78</sup> Bu anlamdaki küresel düzeydeki kültürel homojenleşme, yerel farklılıklara tehdit oluşturması nedeniyle küreselleşme karşıtlarının eleştirilerinin hedefinde yer almıştır. Kültürel farklılıkları ortadan kaldırması nedeniyle eleştirilen küreselleşme, diğer yandan dünya çapında hızla gelişen toplumsal bağlantı ve iletişim ağı yaratmıştır. Bu noktada, ekonomik alanın ötesinde, küreselleşme ve kültür arasında birbirini besleyen, karşılıklı bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Küreselleşmenin etkilerini hızlandıran etkilerden biri de soğuk savaşın son bulmasıyla, iki kutuplu dünyanın, yerini yeni bir dünya düzenine bırakmış olmasıdır. Böylece ulus-devlet altında var olan aidiyetler sorgulanarak, 'milli kimlik' krizi ortaya çıkmıştır. Fransız ekonomist ve tarihçi Georges

<sup>77</sup> Bauman, **Küreselleşme-Toplumsal Sonuçları**, s.69.

<sup>78</sup> Ritzer, s.68.

Corm'un olumlu yaklaşımına göre; *“Küreselleşme bu güne dek birbiriyle rekabet ve saldırı halindeki uluslar üstüne inşa edilmiş insanlığın sınırlarını kaldıracak; bireyi özgürleştirecek, onu gerçek kimliğine, kurucu kalıbına, yani özetle köken dinine, temel etnik karakterine – veya eğer dini etnik aidiyetle iç içe ise ikisinin karışımına kavuşturacaktır.”*<sup>79</sup>

Batı merkezli geleneksel düşünce yapısının sorgulanarak, ulus, milliyetçilik, sömürgecilik gibi kavramların aşıldığı, eşitlik ve özgürlük taleplerinin, yerini kimlik ve fark politikalarına bıraktığı yeni bir siyasal alan söz konusu olmuştur. Geleneksel siyaset anlayışının beklentileri karşılamadığı bu atmosferde, siyasi partiler yükümlülüklerini sivil toplum kuruluşlarıyla paylaşmaktadırlar. Kimlik politikası, önem denkliliği ve konuşma hakkı talep eden farklı ve gittikçe azınlık haline gelen gruplarla, yeni bir gerçeklik haline gelmektedir. *“Toplumsal yaşamın çekirdeği ve çevre arasındaki; merkez ve sınırlar arasındaki; kimlik ve farklılık ile normal ve aykırı arasındaki ve bizi muhtemelen bir kolektiviteye bağlayabilen mümkün kurallar arasındaki ilişkiye dair sürekli yeni sorular üretir.”*<sup>80</sup>

Batı dünyası içinde marjinal ve ‘öteki’ konumunda olan gruplarda olduğu gibi, Batı dışında da otantiklik ve mikro milliyetçilik özendirilerek, kimlik politikaları yaygınlaştırılmıştır. İnsanlar özlerine dönmek ve kültürlerini muhafaza etmek amacıyla kültürel kimliklerini ön plana çıkarmaktadırlar. *“Yeni zamanlar hem “küresel” hem de “yerel” olarak ilerliyor görünmektedir. Ve etnik köken sorunu bize herkesin bir yerlerden geldiğini-bu sadece “hayali cemaat” bile olsa-, ayrıca belli anlamda özdeşleşme ve aidiyet gereksinimi duyduğunu hatırlatır.”*<sup>81</sup> Bu etki sanat alanında da kendini göstermektedir, sanatçılar benzer kaygılarla yerel simgelerini, dinsel sembollerini veya mensup oldukları ırklara dair göstergeleri çalışmalarında kullanmaktadırlar.

<sup>79</sup> Georges Corm, **21. Yüzyılda Din Sorunu**, Şule Sönmez (çev.), 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s.39.

<sup>80</sup> Chris Jenks, **Alt kültür: Toplumsalın Parçalanışı**, Nihal Demirkol (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007, s.187.

<sup>81</sup> Stuart Hall, *“Yeni Zamanların Anlamı”*, **Yeni Zamanlar, 1990’larda Politikanın Değişen Çehresi**, Stuart Hall-Martin Jacques (drl.), Abdullah Yılmaz (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s.122.

Modernist rasyonelliğin şekillendirdiği Batı medeniyeti ve bu çerçevenin dışında görülen dünyanın geri kalanı arasındaki ilişkinin tartışmaya açılması, akademik alanda da karşılık bulmuştur. Edward Said'in öncülük ettiği *Oryantalizm* tartışmaları başta olmak üzere, postkolonyal literatürün sömürüye uğrayan toplumları incelemeye yönelik akademik çalışmaları Batı eleştirisi üzerinden yürütülmektedir. Bu noktada postkolonyal eleştirinin Batı merkezli bakış açısından çıkamadığını öne süren Hindistanlı akademisyen Ania Loomba, doğu-batı ilişkisinde kapitalizmin rolüne dikkat çekmektedir. Batıda üretilmiş metaların üçüncü dünya pazarına sunulmasının, yanlış bir şekilde demokratikleşme süreci olarak yansıtıldığını belirten Loomba'ya göre *"küreselleşme genellikle yeni ve "özgürleştirici" bir melezlik ya da çokkültürlülüğün yaratıcısı olarak selamlanır. Melezlik ve çokkültürlülük, Batı ve bilhassa ABD medya makinesinin neredeyse tek kutuplu olduğu söylenebilecek tahakkümünün yarattığı kültürler aşuresini resmileştirmek için dolaşıma sokulan terimlerdir."*<sup>82</sup>

Kapitalizm bir yandan yeni pazarlar keşfettiği uzak diyarlarda kendi yarattığı kültürü sunarken diğer yandan yerel kültürel öğeleri kendine mal etmektedir. Sanat, kültür, edebiyat, akademi, reklam gibi kültürün her alanında kültürel kimliklerin etkisini görmek kaçınılmaz hale gelmiştir. Küreselleşme karşıtlarının eleştirdikleri konuların başında gelen küresel pazarın otantik ve yerel kimlikleri tüketime sunmuş olduğu bir gerçektir. Sanat alanında da yine yerelliklerin ön plana çıkması desteklenmiştir. Toplumsal yaşamda çok kültürlülük kavramı ve de postkolonyalizm söylemi hem primitivizmi hem de egzotizmi toplumun içinden gelen dinamikler olarak sanata ve edebiyata yansıtmıştır.<sup>83</sup> Pek çok sanatçının çalışmalarında ve sanat organizasyonunda farklı yerel kültür ve inançlarla ilişkili sanatsal bir arayış olduğu görülmektedir. Elbette bu ilginin altında farklı kültürlerle etkileşim niyeti olsa da, Batı'nın merkezde olduğu ve 'öteki'ni, egzotik olanı keşfettiği bir ilişkinin ortaya çıktığı yorumları göz ardı edilemez.

---

<sup>82</sup> Ania Loomba, **Kolonyalizm-Postkolonyalizm**, Mehmet Küçük (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 285,286.

<sup>83</sup> Ali Akay, **Minör Politika**, 1. Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000, s.6.

Küreselleşmeyle açığa çıkan toplumsal ve kültürel dönüşüm Avrupa ve Amerika merkezli sanat alanının da yatay bir şekilde farklı coğrafyalara açılmasını beraberinde getirmiştir. Küresel sermayenin güç kazanmasıyla ilişkili olarak, bienaller, festivaller, küresel ölçekli müzeler, büyük çaplı müzayedelerle geniş kitleler ve coğrafyalarla temas etme imkanı bulan sanatsal ağın şekillendiği görülmektedir. 90'lı yıllarda belirginleşen sanatsal dönüşüm, 'postmodern' kategorisinin yeterince irdelenmesi ve artık bir anlamda tüketilmesiyle açılan boşluk, 'çağdaş sanat' tanımının dolaşıma girmesini beraberinde getirmiştir. Sanat kurumları ve eleştirmenlerce kabul gören bu kavram, geniş kapsamlı ve net olmayan bir tanımlamalar bütününe karşılık gelmektedir. "Bu kavramla, belli bir sanat icrası, belirli bir estetik duyarlılık, sanat tarihi içinde bir dönem, bir sergileme biçimi, sanat müzesi içinde bir bölüm, hatta sanat dünyasının üst kademelerindeki alışkanlıklar, zevkler ve fiyatlar ifade ediliyor olabilir."<sup>84</sup> Çağdaş sanatı modern sanata bir seçenek olarak sunmanın yanlış olduğunu öne süren Kahraman ise, çağdaş sanatı 1960'larda başlayarak gelişen toplumsal ve siyasal alanla ilişkisi açısından ele almaktadır; o alanlarda ortaya çıkmış yeni yorumların, hatta biraz daha dar ve kısıtlı bir ölçüde olsa bile, oradaki gelişmeleri etkileyen, kısacası o olgularla sürekli bir iletişim içinde bulunan sanatsal üretime 'çağdaş sanat' demenin daha yararlı olacağı kanısındadır.<sup>85</sup> Kimi yaklaşımlara göre 1960'lı yıllardan 80'lere dek uzanan bir gelişme evresini de kapsayan ve postmodern kazanımlarla ilişkili olarak ilerleyen çağdaş sanat, 90'lı yıllardan itibaren küresel kültüre daha çok entegre olmuş bir eğilim içerisindedir.

Küreselleşmenin sağladığı kültürel dönüşüm ve kimlik politikalarının güçlendirdiği toplumsal farkındalıkların kaçınılmaz olarak sanat alanında da karşılık bulduğu 80'li yıllarda hız kazanan sanatta politikleşme eğilimi söz konusudur. Politik ve sanatsal dönüşüm alanının bu yıllarda özellikle cinsiyet ve ırk ayrımcılığı, kürtaj hakkı, AIDS krizi gibi konularda ortaya konan protestolara paralel olarak, bu konuların etrafında gelişen bir sanatsal yaklaşım öne çıkmaktadır. "Bu gelişmeler aynı zamanda

---

<sup>84</sup> Octavian Esanu, "Çağdaş Sanat Aslında Neydi? Neoliberal Dönemde Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi ve Soros Çağdaş Sanat Merkezleri", Nursu Öge (çev.,Ed.), Ali Artun (Ed.), **Çağdaş Sanat Nedir?** İçinde (95-127) 3. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s.95.

<sup>85</sup> Kahraman, s.276.

sanat alanında da bir dizi dönüşüm yaratır; ortam yüzeyinde müze mekanına, kurumsal çerçeveden söylemsel ağa, AIDS veya evsizliği birer sanat alanı olarak gördüğü noktaya doğru bir dönüşüm.”<sup>86</sup> Böylece sanatçıların biyografik hikayeleri ya da kimlik aidiyetleri üzerinden ele alınan sanat pratiği yaygınlaşmış, beden ve performans sanatının yükselişe geçtiği, ilişkisel estetiğin ve toplumsal diyalogun hedeflendiği bir alan açılmıştır. Kübalı sanatçı Felix Gonzalez-Torres, kendi hayatına sıkça göndermeler yaptığı çalışmalarında, eşcinselliği ikili formlar üzerinden, farklı bir duyarlılık alanı açan, kendine özgü bir estetik dille ele almaktadır. Urs Lüthi 1974 yılında 9 fotoğraftan oluşan otoportre serisi *Just Another Story About Leaving* ile cinsiyetler arasındaki ve ‘ben’ ile ‘öteki’ arasındaki karşıtlıkları sorunsallaştırmaktadır. Afro-Amerikan sanatçı Kara Walker ise, siyahi insan siluetlerinden oluşturduğu kompozisyonlarda, ırk, cinsiyet, kölelik gibi başlıklar üzerinden, Amerikan tarihiyle hesaplaşmaktadır. Kimlik ve kültürün öne çıkan meseleler haline gelmesiyle, sanatta çoğulculuk söylemi gündeme gelmiş ve bu bağlamda psikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi alanlarla iş birliği içine girilmiştir. Performans sanatında inanç pratiklerinin kullanılması da bu gelişmelere bağlı olarak varlığını sürdürmektedir.



**Resim 8.** Urs Lüthi “*Just Another Story About Leaving*”, fotoğraf, herbiri 24x16 cm

<sup>86</sup> Foster, s.230.

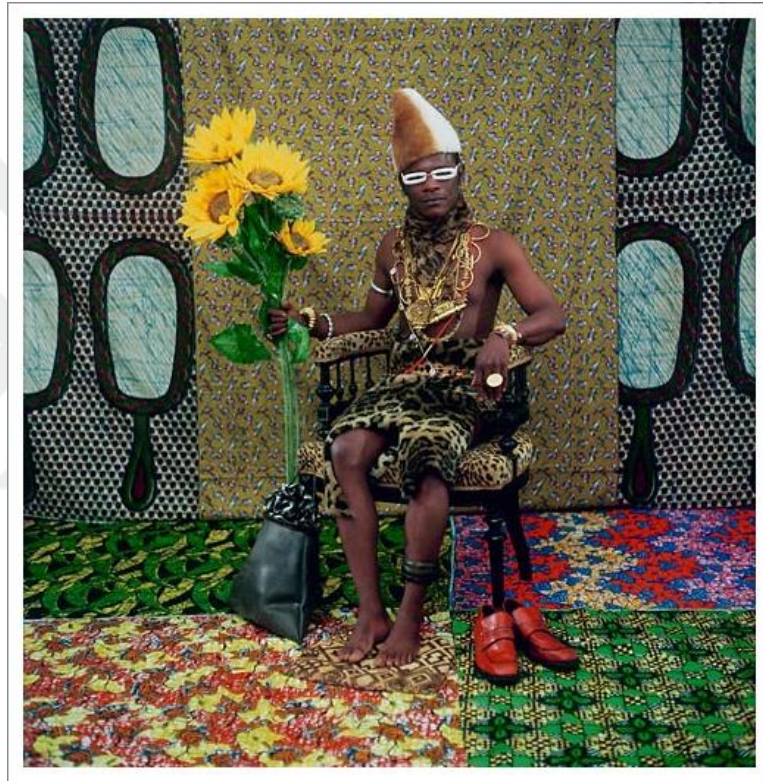


**Resim 9.** Kara Walker, “*Scenes for a New Heritage: Contemporary Works from the Collection*”, yerleştirme, The Museum of Modern Art, 2015, Fotoğraf; Thomas Griesel

Çağdaş sanatın çoğulcu bir yaklaşım ortaya koymasındaki en önemli unsurlardan biri de, sanatın küreselleşmesiyle birlikte kültürel alana kaymasıdır. Küreselleşmeyle birlikte, her alanda olduğu gibi sanat alanında da ilginin, merkez olarak kabul edilen Batı’nın dışındaki bölgelere yönelmesi durumu doğmuştur. Postkolonyalizm tartışmalarında da görüldüğü gibi, modern süreçteki evrenselci yaklaşım, yerini yerelliklerin çeşitliliğine bırakmıştır. “Kapitalist süreçte ekonomik ve kültürel düzeyde varlığını sürdüren sömürgecilik, ‘öteki’nin bilgisini geçersiz ve değersiz kılarken, günümüzde, ‘öteki’ asimile edilerek, yerel ürünleri, gelenekleri ve yaşam pratikleriyle küresel pazarda etnik birer meta olarak satılan bir bilgiye dönüştürülür.”<sup>87</sup> Küresel şirketler, kamu kuruluşları ve büyük çaplı müzelerin, kültürü ve şehirleri pazarlanabilir bir değer olarak ele almaları, sanat organizasyonlarına yüklü miktarlarda para yatırmaları, çok kültürcü yaklaşımın ekonomik boyutunu açığa çıkarmaktadır. Batılı sanat kurumlarının ilgisini çeken başta Güney Amerika, Çin, Doğu bloğu ülkeleri sanat organizasyonlarının ilgi odağı olmuş, bu kültürlerle ait sanatçılar desteklenmiştir. Yerel kültürlerin ön plana çıktığı ve sanatla antropolojinin iç

<sup>87</sup> Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, s.137.

içe geçtiği noktada, sanatçıyı ‘etnograf sanatçı’ olarak tanımlayan Hal Foster’a göre “aslında sanatçının etnograf rolünün yanı sıra yerli ve bilgi veren rolünü de üstlenmesi istendiği zaman tehlike derinleşecektir.”<sup>88</sup> Bu tür batı dışı kültürlerle odaklanan sanatsal etkinliklerdeki genel eğilim, kültürel zenginlik ve hoş görüye olanak sağlama amacı güderek, stereotipler üzerinden ülkeleri ele alarak, mikro milliyetçilikleri, etnik ve dinsel kökenleri öne çıkarmak şeklindedir. 90’lı yıllardan itibaren performans sanatının kültür politikalarıyla ilgili eleştirileri özellikle bu gündemle ilişkilidir.



**Resim10.** Samuel Fosso, “*The Chief*”, Kromojenik baskı, 46,7x 46,7 cm

Farklı karakterlere bürünerek fotoğrafladığı otoportreleriyle ünlü Nijerya asıllı fotoğrafçı Samuel Fosso, 1997 tarihli *The Chief*’te Afrika’yı sömürgecilere satan şef rolüne bürünerek, geleneksel Afrika baskıları, leopar kürkü, gösterişli altın kolyesiyle stereotipleri canlandırmıştır. Pushpamala N ve Clare Arni’nin 2000-4 yıllarında birlikte gerçekleştirdikleri *The Ethnographic Series*’te fotoğrafı etnografik çalışma yöntemi

<sup>88</sup> Foster, s.217.

olarak ele alarak, ironik bir sorgulamaya girişmişlerdir. Kostümler ve canlandırmalarla, erken antropolojik çalışmaların insanları sınıflandırma biçimlerine eleştiri getirmişlerdir.



**Resim 11.** Pushpamala N. ve Clare Arni, “*The Ethnographic Series*”, 2000-2004, Sepya tonlu gümüş glatin baskı

Yerelliklerin ön plana çıkarılması, kültürler arasındaki karşılıklı ilişkiyi de açığa çıkarmaktadır. Saf bir kültürden söz etmenin pek de mümkün olmadığı bu noktada ‘melezleşme’ kavramı gündeme gelmiştir. Fransız akademisyen Michel Bourse, melezliği kültürel bir durum olarak, bazı toplumsal ya da ailevi ortamlara, kültürel alışveriş ve yolculuk deneyimine bağlı bir zihniyet evreni<sup>89</sup> olarak tanımlamakta ve her tür kültürün ancak melez olabileceği vurgusunu yaparak, kimlik ideolojisini aşarak çok sesli bir dünyaya ulaşmanın yolunu sorgulamaktadır. Frankfurt Okulu’nun son temsilcisi Habermas ise bu noktada, tikelliğe dayanan, cemaatçi çokkültürcülüğten çok,

<sup>89</sup> Michel Bourse, **Melezliğe Övgü**, Işık Ergüden (çev.) 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009, s.18.

bireysel hakları öne çıkaran liberal çoğulculuğun önemine vurgu yapmaktadır. Aynı toplum içerisinde, kültürel, etnik ve dinsel açıdan farklı yaşam biçimlerinin diğerleriyle eşit olarak var olmasının, kamusal iletişim ve etkinlik alanlarına katılımı mümkün olduğunu düşünen Habermas; kamusal alan tanımının sınırlarını genişleterek, parklar, meydanlar, sanat galerileri, kütüphaneler gibi alanları ve kültürel, sanatsal eylemleri iletişim sürecinde önemli bir yere koymaktadır. Hukuksal açılardan bakıldığında da tek tek kişiler, yalnızca kültür-eğitim süreçlerinin bağlamıyla *birlikte*, yani kişilerarası ilişkilerle, sosyal örgülerle ve kültürel yaşam biçimleriyle güvenilir bağlantıların sağlanması koşulunda korunabilirler.<sup>90</sup>

Farklılıkların toplum içinde uyum ve hoş görü içerisinde varlıklarını sürdürmeleri sanat alanının büyük önem vererek ele aldığı meselelerden biri haline gelmiş, modernist sanat anlayışının dışına çıkarak, sanatın direnme kapasitesini zorlayan sanat anlayışı da bu şartlara bağlı olarak gelişimini sürdürmüştür. Bourriaud'ya göre “yeni kuşak sanatçıların yapıtlarının filizlendiği alan, tamamen karşılıklı eylem- alanı, her türden diyalogun yarattığı açık alan, insanlar arası deneyimler ve alternatif sosyalleşme biçimleridir.”<sup>91</sup> 1992 yılında Rirkrit Tiravanija'nın, New York'taki bir sergide, pirinç ve köriden oluşan bir yemek pişirerek, ziyaretçilere dağıtması, Gabriel Orozco'nun 1991 yılında *Crayz Tourist* adlı işinde Brezilya'da ıssız pazar yerine bir heykel gibi bıraktığı portakallar, Felix Gonzalez-Tores'in 90'lı yıllarda izleyiciyle paylaştığı afiş ya da şekerlemelerden oluşan işleri, sanatçı ve izleyiciler arasında bağı çok farklı boyutlara taşıyan ilişkisel sanat örnekleridir. Sanata dair bu yaklaşımın yaygınlaşması, performans sanatının da toplumsal alana açıldığı ve yaygınlaştığı döneme denk düşmektedir.

---

<sup>90</sup> Jürgen Habermas, “Ötek”i Olmak, “Öteki”yle Yaşamak, İlknur Aka (çev.), 6. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s.47.

<sup>91</sup> Bourriaud, s.72.



**Resim 12.** Felix Gonzalez-Torres, İsimli (Lover Boys), 1991, paketlenmiş şeker, değişen boyutta, Andrea Rosen Gallery, New York.

Performans sanatının modernist kaygılardan kurtularak toplumsal alana kayışındaki en önemli etkenlerden biri, bedenin sosyolojik açıdan yeniden keşfedilmesidir. Önceki bölümlerde ele aldığımız toplumsal gelişmelere paralel olarak, teorik alanda ortaya konan çalışmalar da performans sanatının kavranmasında önemli ipuçları vermektedirler. Küreselleşme, kimlik ve kültür alanlarında yaşanan gelişmelere paralel olarak, ortaya konan teorik çalışmalar bu dönemde yaygınlaşmıştır. Özellikle 1960 sonrası Fransa’ında gelişen postyapısalcı ve postmodern teori, tüm dünyada düşünsel alanda yönlendirici bir etki yaratmıştır.

Performans kuramının 1980’lerde ve 90’larda psikoloji ve psikanalize yönelmesi, dilbilimin bu alanda öne çıkmasına neden olmuştur. Dilbilim alanındaki çalışmalarıyla performans teorisini destekleyen postyapısalcılıktan önce, 1960’lı yıllarda Fransa’da yapısalcılık ve Lacancı psikanalizin geliştirdiği kavramların hakimiyeti söz konusudur. Yapısalcılar insan bilimleri üzerine yaptıkları çalışmaları daha kesin bir temele oturtmayı amaçlayarak, yapısal-dilbilimsel yöntemleri uygulamışlardır. Saussure’in insanın sosyal yapısını kavramak için geliştirdiği yapısalcı dilbilim teorisi dilin, toplumsalın doğadan kopuşuyla ortaya çıktığı fikri üzerine

kuruludur. “Yapısal analiz nesnellik, tutarlılık, kesinlik ve hakikati (truth) amaçladı ve sırf öznel olan değerlendirmelerden ve tecrübelerden temizlenecek olan kendi teorilerinin bilimsel bir statü taşıdığını iddia etti.”<sup>92</sup> Decartes’ın Kartezyen düşüncesinin temellendirdiği, deneysellğe ve özne/nesne karşıtlığına dayanan mutlakiyetçi modern Batı düşüncesi, yapısalcılık sonrası yaklaşımın hedefinde olmuştur. Performans sanatıyla aşılmaya çalışıldığını gördüğümüz beden/ruh, akıl/beden, özne/nesne, varlık/yokluk, gösteren/gösterge gibi karşıtlıklar postyapısalcılıkta, metafizik oldukları gerekçesiyle eleştirilmişlerdir.

Klasik dilbilimciler tarafından geliştirilen gösterge teorisine meydan okuyan Lyotard ‘a göre parçalanma ve bozma, us dışı sürecini görünür kılmak amacıyla girilen çabalar, <sup>93</sup> dilde nesnel bir anlam yapısına kuşkuyla bakarak, dilin esnekliğine ve yoruma vurgu yapmıştır. Toplumdaki farklılıkların artması ve büyük anlatıların toplum üzerindeki üstünlüğünün yıkılması gerektiğini savunan Lyotard’a göre, postmodern dönem bu mutlakiyetçi anlayışı ortadan kaldırmalıdır. Bu anlamda postyapısalcı düşünürlerin özellikle üzerinde durdukları konu, özgür olmayan bireyin nasıl oluştuğuyla ilgilidir. Gündelik hayatta öznelliğin nasıl yaşandığı ve toplumsal alandaki iktidar odaklarının mevcudiyeti üzerinde durmuşlardır. Bu yaklaşıma paralel olarak, performans sanatçıları da, kimliğin ve kültürün oluşumuna dair toplumsal kodları sorgulayan işler ortaya koymuşlardır.

Fransız felsefeci Michel Foucault da modern iktidar ve bilgi arasındaki ilişkiye odaklanmış ve bu noktada rasyonalite karşıtı bir konum almıştır. Özellikle modern bilgi ve rasyonellikle toplumsal tarihin yazımı konusunda çalışmış ve modern tarihin unsurlarını arkeolojik bir yaklaşımla yeniden yorumlamıştır. Adorno ve Horkheimer’a benzer şekilde modern rasyonelliğin kısıtlayıcı bir güç olduğuna inanır ancak bu gücün toplumsal kurumlar, söylem ve pratikler yoluyla bireyleri tahakküm altına alması

---

<sup>92</sup> Best, Kellner, s.35.

<sup>93</sup> Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Abdülbaki Güçlü (çev.), 2. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat, 2004, s.146.

konusuna odaklanmıştır. Bilgi bir iktidar aracı olarak ve dil sistemleri üzerinden toplumsal alanı şekillendirmekte ve bilimle belirlenen çerçeveler üzerinden denetim ve yönetim mekanizmaları kurmaktadır. Foucault bu noktada modernlik karşısında düşmanca bir tutum benimsemiştir. 1970’li yıllarda soykütüksel çalışmalarında modern rasyonellik, öznellik ve kurumları incelemiştir. “*Küçük icatlara, küçük insanlara, küçük olaylara, büyük harfle yazılan ‘Tarih’ten çok ‘öteki’ tarihlere yönelen Foucault, dikkatimizi cinselliğe, deliliğe, tıbbı, mahpuslara yöneltmekte; modern öznelere şekillendirildiği modern pratiklerin mekanları olan hastanelere, mahkemelere, hapisanelere göndermeler yapmaktadır.*”<sup>94</sup> Foucault’nun çalışmaları baskıcı, indirgemeci totalleştirici modern sistem teorilerini reddederek; çoğulcu, farklılıklara açık bir anlayışın benimsenmesi noktasında postmodern teoriye katkı sağlamıştır.

Postyapısalcılığın önde gelen isimlerinden ve yapısökümün en önemli uygulayıcısı Derrida, mevcudiyetin ve hakikatin belirlenemez olduğu yerde yapısöküme başvurmuştur. Derrida için gerçeklik, namevcudiyet ile mevcudiyet arasındaki daimi muğlaklıktır; çünkü her şey ancak başka şeylerle ilişkisi içinde sürekli varoluşa girip çıkar, değişir, var olur.<sup>95</sup> Bu çerçevede aynılar arasındaki farkı kaçınılmaz gören Derrida, her göstergenin kendi üzerinde taşıdığı diğerlerine ait iz<sup>96</sup> anlamındaki *différance* kavramını kullanmıştır. Rus dilbilimci Mihail Bakhtin de benzer bir şekilde, daha önce sarf edilmiş sözleri tekrar ederek oluşan konuşmaların, her yenilemede mimik, ses tonu, duraklama gibi etkenlerle sürekli değişen bağlam içinde aslına bağlı kalamayacağını öne sürmüştür. Bakhtin’e göre sözceler benzersiz, tekildir; asla oldukları gibi yinelenemezler, yeni anlamlar kazanmadan, değişime uğramadan yeniden kullanıma sokulmazlar.<sup>97</sup> Tekrarın istikrarsızlaştırmasına başvurmak ve vurgulamak özellikle feminizm, eşcinsellik ve etnisiteyle ilgilenen performans sanatçıların çok sık kullandıkları bir yöntemdir. Sanatçılar tekrar ve yenileme yoluyla kodlanmış geleneksel rolleri ironik ve parodik bir biçimde sorgulamaktadırlar.

<sup>94</sup> Emre Işık, **Gen-Politik**, 1. Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004, s.61.

<sup>95</sup> Nermin Saybaşı, **Sınırlar ve Hayaletler**, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s.26.

<sup>96</sup> Nil Göksel, “*Unutma, Parodi ve İroni*”, **Cogito: Derrida; Yaşamı Yeniden Düşünürken**, sayı:47-48, 2. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s.367.

<sup>97</sup> Sibel Irzik, **Önsöz**, Mihail Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, içinde, 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s.13.

Amerika’lı tiyatro ve performans teorisyeni Marvin Carlson’a göre performansın postmodern deneyimle bu denli uyumlu olmasının nedeni; postmodernizm ile varlık ve yokluk arasında, yerinden etme ve yeniden yerleştirme arasında gidip gelen bir reddiye paylaşıyor olmasıdır.<sup>98</sup> 1980’li yıllardan itibaren performans sanatçıları ve beden odaklı çalışan sanatçılar özne ve modern beden kısıtlamalarına karşı, özneyi yeniden konumlandırmaya çalışmışlar ve özellikle bedenlerine yoğunlaşmışlardır. Performans sanatı, yüksek modernizmin soyut ve eklemli bedeninin içi boşaltılmış görüntüsü yerine, organik, toplumsal cinsiyete dair, sosyal, inşacı, ilişkisel postmodern bedene odaklanmaktadır.<sup>99</sup> Özellikle İsa’nın kurban bedeniyle özdeşleşen performans ve beden sanatçıları başta olmak üzere, dini ritüellerden yararlanılmasının nedenlerinden birinin de, bahsettiğimiz modern özne ve beden algısını altüst etme amacı olduğu görülmektedir. Yeni yaklaşım doğrultusunda “özne” ve “nesne” artık bir karşıtlık oluşturmazlar, bunun yerine onlar yalnızca algılanan şeyin ve algılanan kişinin, art arda veya aynı anda ortaya çıkan farklı durumlarını ve konumlarını ifade ederler.<sup>100</sup>



**Resim 13 .** Kiki Smith, “İsimsiz”, 1992, balmumu, tülbent, ahşap, pigment

<sup>98</sup> Marvin Carlson, **Performans, Eleştirel Bir Giriş**, Beliz Güçbilmez (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013, s.206.

<sup>99</sup> Şahiner, **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi**, s.176.

<sup>100</sup> Fichter Lichte, s.293.

Sanatçılar, özneyi yeniden inşa etmeyi amaçladıklarında kültür, iktidar, toplum ilişkisi bağlamında cinsiyet kabullerini sorgulamışlar ve bu noktada psikolojiden de yararlanmışlardır. Tüm batılı temsil dinamiklerinde olduğu gibi, psikanalizde eril varsayılan özne, erkek bakışı ve onun arzusu üzerinden konumlandırılmıştır. Aynı şekilde geleneksel tiyatro, sahne sanatları ve müzecilik anlayışında izleyicinin eril olarak, buna karşılık kadının ise arzulanen seyirlik nesne olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu anlayışa karşılık özellikle kadın sanatçılar, eril bakışı rahatsız etmek ve arzularını alaya almak için rahatsızlık verici, pornografik ve aşırıya kaçan yöntemlerle performanslar ortaya koymuşlardır. Carlson'a göre bu yönde sahici bir feminist ifade biçimi arayışında olanlar, geleneksel dil ve ataerkil çıkarların bağlantısı konusunda edebiyat teorisyeni ve psikanalist Julia Kristeva'dan etkilenmişlerdir. Fiziksel performans kadınlar için Kristeva'nın "sembolik" diye adlandırdığı, babanın mantıksal ve gidimli dilinden, annenin "semiyotik" şiirsel ve fiziksel diline kaçmanın imkanlarını yaratıyordu.<sup>101</sup> Lacan'ın psikanaliz ve dil üzerine olan çalışmalarını feminist bir perspektiften ele alan Kristeva dışının kültürle ilişkisinin kavramsal çerçevesini çizerken, iğrenç anlamına gelen *abject* kavramını kullanmaktadır. "İğrenç' olduğunu düşündüğümüz kan, irin, ter, bok vb. "şeylerin" dışkılmasıyla bedenin anonim, ayrımsız birliktelikten ayrılması, benim haline gelmesi arasında tekrar ilişkisi vardır."<sup>102</sup> Abject sanat içerisinde değerlendirilen Kiki Smith'in ve Cindy Sherman'ın çalışmalarında bedenin "ben" olarak keşfiyle ilişkili olarak parçalanmış, yaralı, deforme ve iğrenç bedensel atıkların güçlü bir biçimde kullanıldığı görülmektedir.

---

<sup>101</sup> Carlson, s.251.

<sup>102</sup> Zeynep Direk, "Adet kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar", **Cogito: Kan, Damardan**, sayı:37, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003



**Resim 14.** Rineke Dijkstra, “*Julie, Den Haag, Netherlands, February 29 1994*”,1994, C-print,

1170 x 945 mm, Tate Koleksiyonu

Fotoğrafçı Rineke Dijkstra ise henüz doğum yapmış kadınları bebekleriyle birlikte kamera karşısına alarak, doğum anının yakınlığını hissettiren fotoğraflar elde etmiştir. “Yalnızca kadına değil, aynı anda doğuma ve çocuğa bütün duyusallığı ve cismaniliği iade edilmektedir bu fotoğrafta; sanal dünyaların güzelleştirilmiş, kaygan ve kusursuz bedenleri karşısında zelil bir beden vardır ve kadının gözleri, aranan listelerindeki sabıkalı fotoğraflarını hatırlatırcasına dosdoğru merceğin içine bakmaktadır.”<sup>103</sup>

<sup>103</sup> Zeynep Sayın, “Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet”, **Defter Dergisi**, sayı:39, 1. Basım, İstanbul,2000, s.202.

Öznenin yeniden tartışılması sürecinde kadın/erkek ayırımına dayalı cinsiyet algısının sorgulanmasıyla ilgili önemli katkıları olan bir isim de Amerikalı postyapısalcı felsefeci Judith Butler'dır. Foucault'nun tarih tezlerinden yararlanarak beden-tarih-iktidar ilişkisi içerisinde baskı ve cezalandırma yoluyla toplumsal cinsiyetin inşa edildiğini ileri süren Butler'a göre; münferit toplumsal cinsiyetler, bireyleri çağdaş kültürde "insanlaştıran" şeylerden biridir.<sup>104</sup> Bu bağlamda performativeye dikkat çeken Butler, toplumsal cinsiyetin diğer toplumsal normlar gibi tekrar edilen performanslarla inşa edildiği fikrine dayanmaktadır. Dayatılan rollere başkaldırmanın zorluğunu ortaya koyarken, Derrida'dan ödünç aldığı "tekrar içindeki alıntılama" yoluyla kavramlarda bir kayma yaratılabileceği önerisinde bulunur. Butler'a göre toplumsal cinsiyet dönüşümünün imkanları tam da bu tür edimlerin arasındaki keyfi ilişkide, tekrarın başarısızlığa uğrama olasılığında, kalıcı kimlik denen fantazmatik etkinin siyaseten zayıf bir inşa olduğunu teşhir eden bir biçimsizlikte veya parodik tekrarda mevcuttur.<sup>105</sup>

Postmodern yaklaşımda çift yönlülük ve tekrarın istikrarsızlaştırılması potansiyeliyle değerlendirilen ve performans sanatında önemli bir yeri olan "parodi" kavramı, toplumsal dönüşüm ve diyalog olanağı olarak ele alınmıştır. Bakhtin'in sözcü, karnaval ve parodiye dair çalışmaları, benzer kaygıları paylaşan performans kuramcıları için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Parodinin iki yönlü sanatsal konuşma fenomeni<sup>106</sup> olduğundan söz eden Bakhtin'e göre; bütün bu fenomenler, aralarındaki gerçek farklara rağmen, tek bir ortak özelliği paylaşırlar: söylemleri iki yönlüdür; hem alışıla geldik bir söylemde olduğu gibi, konuşmanın gösterge nesnesine hem de *öbürünün söylemine, bir başkasının konuşmasına* yöneliktirler.<sup>107</sup> Bakhtin bu bağlamda Orta Çağ Avrupası'nın karnavallarını gündeme getirmiş, karnaval süresince, günlük yaşamın hiyerarşisi içinde belirlenmiş yasaların ve baskıların askıya alındığı; kutsal ile dünyevinin, bilge ile aptalın, kral ile soytarının birbirine karıştığı bir atmosferden söz etmektedir. Bakhtin'e göre karnaval izlenemez ya da rol yapılamaz, kendi yasaları içinde *yaşanır*. Karnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de,

<sup>104</sup> Judith Butler, **Cinsiyet Belası**, Başak Erüt (çev.), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s.229.

<sup>105</sup> A.g.e., s.231.

<sup>106</sup> Rose, s.171.

<sup>107</sup> M. M. Bakhtin'den aktaran; Rose, s.172.

bir ölçüde “ter yüz edilmiş bir yaşamdır”, “dünyanın tersine çevrilmiş tarafı”dır.<sup>108</sup> Bu noktada, dinsel ritüelleri performanslarında kullanan sanatçıların da bir çeşit parodi gerçekleştirdiklerini ve özne, beden ve toplumsal yapı kadar, dinsel yapıyı da tersine çevirdikleri söylenebilir. Postmodern parodiyi açıklarken Bakhtin’e atıfta bulunan Hassan ise parodiyi, modernist deneyciliğe karşı çıkan bir tür olarak tanımlamaktadır. Hassan klişe intihalin, parodi ile pastişin ve pop ile kitsch bir şeyin *yeniden* sunumunu zenginleştirdiğini söyleyerek parodi ve pastişe dair daha yapıcı fikirler verir ve her ikisi için de daha olumlu bir kanı oluşturmayı sürdürür.<sup>109</sup> Postmodern parodiyi sanatsal üretiminin merkezine koyacak kadar benimseyen sanatçılar da vardır. Japon sanatçı Yasumasa Morimura, sanat tarihindeki ikonik resimleri, dekor, makyaj ve dijital manipülasyondan yararlanarak yeniden yaratarak, saygı ve hicvi kapsayan bir üslupla fotoğraflamaktadır. Paul McCarthy ise *object* performanslar ortaya koyarken, çocuk programları ve eğlencelerinin parodilerini sunmaktadır. Sanatçı gülünç ve grotesk performanslarında, ketçap, çikolata sosu, boyalar, kostümler, oyuncaklar kullanmakta, psikanaliz ve mitlerle ilişkili olarak, hadım edilme, doğum, dışkılama gibi sahneler canlandırmaktadır.



**Resim 15.** Paul McCarthy, “Painter”, 1995, video görüntüsü, MoMa

<sup>108</sup> Bakhtin, s.238.

<sup>109</sup> Rose, s.288.

Postmodern kültüre karşı eleştirel yaklaşımıyla bilinen Jameson ise olumlu ele aldığı modernist parodinin olanaksızlaştığı noktada beliren postmodern parodiyi ayrı bir yere koyarak *pastiş* olarak adlandırmaktadır. Jameson’a göre *pastiş*, parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi, kahkahası ve öykünülen şeyin oldukça komik olmasıyla kıyaslandığında normal bir şey olarak var olduğuna ilişkin gizli duygusu bulunmayan bir tür yansız taklitçilik pratiğidir; *pastiş*, boş, mizahi anlamını yitirmiş bir parodidir.<sup>110</sup> Postmodernizme dair biri postyapısalcı, diğeri yeni muhafazakarlık olarak belirlediği iki temel konum olduğu tespitinde bulunan Foster ise, yeni muhafazakar kanadın modernizmi aşmak için, önceki dönemlerin imgelerine yönelerek ortaya koyduğu tarihsel göndermeleri *pastiş* olarak tanımlamaktadır.<sup>111</sup>

Yukarıda ayrıntılarıyla ortaya koymaya çalıştığımız üzere, postmodern döneme denk düşen yeni yaklaşımların ortaya çıkışı ve yaygınlaşmasıyla, başta Modern Batı geleneğinin ikili karşıtıklara dayalı sistemi sorgulanmış, yeni ifade olanaklarının ortaya çıkması, demokratik ve çoğulcu bir toplum arayışına zemin oluşturmuştur. Toplumsal ve kültürel alanda etkilerini gördüğümüz, kuramsal ve kavramsal zeminini incelediğimiz bu sürecin, sanat gündeminde ve performans sanatının gelişiminde ne denli belirleyici olduğu görülmektedir. İleriki bölümlerde, kültür ve kimlik alanında yaşanan gelişmeler çerçevesinde, sanatçıların inanç pratiklerinin yanında postmodern stratejileri kullanarak, toplumsal yapıyı ve sanat kuramlarını yapısöküme uğratma girişimleri, bedenleri üzerinden geliştirdikleri politik duruşu ve özneyi yeniden ele alma yöntemleri performans pratiği üzerinden, örneklerle incelenecektir.

## 4.2. DİNSEL TÖRENDEN PERFORMANSA RİTÜELLER

Performans sanatının toplumsal sorgulamalara yönelen ilk örneklerinde ve kültür, kimlik gibi meselelere odaklanan yakın dönem örneklerinde, dinsel unsurların farklı şekillerde sıkça ele alındığı görülmektedir. Elbette bu ilişki din, sanat ve toplumun ayrılmaz bir bütün halinde geliştiği, birbirine hizmet ettiği koşullardan oldukça farklıdır. Sanatçının artık yapıtın bir parçası haline geldiği, izleyicinin olaya

---

<sup>110</sup> Jameson, s.17.

<sup>111</sup> Foster, s.104

dahil edildiği, estetik ve siyaset alanlarının birbirine karıştığı bu süreçte; sanatın sınırlarının tanımlanamaz hale geldiği bir belirsizlik ortamı açığa çıkmıştır. Bu noktada ritüel tiyatrunun farklı biçimlerini de kapsayan performans sanatı, dinsel olanla birlikte toplumsal pek çok kabulü manipüle etmekte ve izleyiciye daha önce yaşamadıkları bir deneyim fırsatı sunmaktadır. “Onlar tek tek bireylere bütünlük, süreçsellik/organik gelişim, somut, dini ve aşkınsallık deneyimleri yaşama imkanı bırakmayan sanayi toplumunu kökten bir şekilde eleştirmişlerdir.”<sup>112</sup> Sanatçılar maneviyat arayışı, teknolojik ve ekonomik koşullara karşı tavır ya da insanlar arasında iletişim yollarını arama gibi nedenlerle inanç pratiklerine ve ritüel eylemlere başvurmaktadırlar.

Ne var ki genel olarak geniş bir anlamlar bütününe karşılık gelen ‘ritüel’ kavramıyla adlandırılan bu eylemler, farklı amaçlara hizmet edebilmektedirler. “Yaygın kullanımıyla ritüel, yine bir başka kaygan kelime olan kutsal ile özdeşleştirilir. Ancak araştırmacılar uzun süredir ‘seküler ritüel’ kavramını tartışmaktadır.”<sup>113</sup> Belirli hayvan davranışları, performatif edimler veya kalıplaşmış davranışlar ritüel olarak adlandırılabilirler. Ayrıca ritüeller her zaman mevcut sisteme hizmet etmemekte, *Dionysos* ayinleri ve Orta Çağ karnavallarında olduğu gibi düzenin dışına çıkan çatlaklar yaratabilmektedirler. Sanatçılar açısından da bu tür eylemler dinsel bir amaç taşımamakta, dinsel kurallara tam bir uygunluk göstermemekte ve kimi zaman doğrudan bağlantılar ortaya konmamaktadır. Kültürel kodlar, toplumsal ve psikolojik unsurların yansımaları olarak da inanca dair izleri sanatsal çalışmalarda görmek mümkündür. İnsanın kendi doğasına ilişkin keşiflerinde sanata rol biçen bir yaklaşımda ise, sanatçının bir öncü görevi üstlenmesi söz konusudur.

*“Günümüzde sanatçıyı, gündelik yaşamın an’ını yakalamaya çalışan, doğanın yaratıcı gücünü, bir anlamda ‘kutsallığını’ tekrar doğaya iade eden ve ilk örneklerle geri dönme eğilimi gösteren, ilkel insanın davranış biçimlerine*

---

<sup>112</sup> Ficher-Lichte, s.88.

<sup>113</sup> Richard Schechner, “Ritüelin Geleceği”, Zeynep Ertan (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2015, s. 258.

*öyküner, modern toplumlarda gelişmenin bedeli olarak insanlardaki 'öz'ü yok eden hastalığa karşı sağaltıcı rolü üstlenen kişi olarak görüyoruz.”<sup>114</sup>*

21. yüzyılda yaşanan bilimsel gelişmeler karşısında düştüğü şaşkınlık içinde bedenini ve dünyasını anlamlandırmaya çalışan insanın dünyasının yeni bir büyülenme içine girdiğini öne süren Fisher –Lichte’ye göre performatif bir estetikte sanat ve hayatın birbirine bu şekilde bağlanması dünyanın yeniden büyülenmesini sağlar.<sup>115</sup> Weber’in Aydınlanma akılcılığına karşı söylemiyle ‘büyüsü bozulmuş dünya’da, performans sanatı insanları ne kendi doğalarına ne de kendilerini çevreleyen doğaya egemen olmaya davet eder, o daha çok onları kendileriyle ve dünyayla yeni bir ilişkiye girmeleri konusunda cesaretlendirir.<sup>116</sup> Geldiğimiz noktada, modern tiyatroya karşı geliştirdiği eleştirel yaklaşımda seyirciyi kendinden geçirme durumuna sokmayı amaçlayan Artaud ve öncesinde, *Dionysosca* esrime halini tragedyalardan çağırmanızı öneren Nietzsche’nin yaklaşımları pek çok noktada günümüz performans sanatıyla ilişkilendirilebilir görünmektedir.

Performans sanatçıların yararlandıkları inanç sistemleri ele alındığında, toplumsal işlevleri açısından performatif unsurların ne denli önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Batılı toplumlar ele alındığında, Aydınlanma Çağı’na kadar gelen süreçte en belirleyici toplumsal faktör olan dinin, sanatla iş birliği söz konusudur. “Sanatın toplumsal işlevi ile dinin işlevi, imge oluşturmada, dansa, dinsel törenin tanrı vergisi gücünde birbirine bağlıdır.”<sup>117</sup> Daha eskilere gidersek, sanat tarihinin ilk örnekleri olarak kabul edilen mağara resimlerinden beri sanat ile din arasındaki güçlü ilişkinin izi sürülebilmektedir. Şimdiki sanat ve din anlayışının olmadığı kabul edildiği tarih öncesi çağlarda çizilmiş olan resimlerin; din ve büyü ile, avlanma ile iç içe olduğu kabul edilmektedir. Kabul gören düşünceye göre; ava çıkacak insan, işinin yolunda gitmesi için av hayvanlarının resmini yapmakta, resim etrafında ya da yakaladığı hayvanın etrafında dans etmektedir.”<sup>118</sup> İnsanlığın başlangıcından bu yana

<sup>114</sup> Kerim Kılıçarslan, “*Çağdaş Sanatta Anlatım Ögesi Olarak Büyüsel Ritüeller*”, Sanatta Yeterlik, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, 2000, s.11,12.

<sup>115</sup> Ficher-Lichte, s.347.

<sup>116</sup> A.g.e., s.349.

<sup>117</sup> Ken Baynes, **Toplumsal Sanat**, Yusuf Atılgan (çev.), 5. Basım, İstanbul: Yapı Kredi, 2016, s.61.

<sup>118</sup> Dursun Ayan, “*Sanatın İnanç Olgusunda Kendini Gerçekleştirmesinin Sosyo-Ontolojisi Üzerine Bazı Düşünceler*”, **Sanat ve İnanç**, s.130.

farklı zaman ve coğrafyalarda doğa tanrıları, bereket tanrıları, bu dünyadan göçmüş ruhlarla ilişki kurma aracı olarak sanatsal yönü olan maskeler, heykeller, beden süsleri, müzik, dans gibi yöntemler kullanılmıştır.

Antik Yunan sanatı da dinsel yapıyla ilişkili olarak gelişim göstermiştir. Bugün bizim Yunan ya da Roma güzel sanatları diye sınıflandırdığımız şeylerin çoğu, Atina'daki *Dionysos* şenliklerinde yarışmacı tragedya gösterileri türünden, toplumsal, siyasal, dinsel ve pratik bağlamların parçaları olarak ortaya çıkmıştır.<sup>119</sup> Toplumsal işlevi, dinsel yönü kadar önemli olan bu ritüellerin en belirleyici ve günümüz sanatında dahi etkili olanı *Dionysos* ayinleridir. Köylüler tarafından benimsenen bu kutlamalarda İ.Ö. V. yüzyıla kadar hasat zamanına bağlı olarak iki tören düzenlenmektedir. Bunlardan ilki hasat zamanı yapılarak, halk tarafından şarap ve şiiirle kutlanmaktadır. *Dionysos*' un yeraltından çıkışı için yapılan ikinci kutlamada ise ağırlıklı olarak, komedyaaların kaynağı sayılan edepsiz, alaycı, iktidarı eleştiren, kural tanımaz şiiirlere yer verilmektedir.<sup>120</sup> Richard Sennet'e göre bu ritüellere katılan insanlar, pasif durumlarından sıyrılarak aktif bir biçimde kendilerini ifade edecek bir zemin bulmaktadırlar. Ritüeller sağaltır, ritüel ezilenlerin –kadın veya erkek- normalde toplumda maruz kaldıkları aşağılama ve hor görülere tepki verme biçimlerinden biridir; ritüeller daha genelde yaşamının ve ölmenin getirdiği acıları daha katlanılabilir hale getirebilirler.<sup>121</sup> Diğer yandan ritüellerin hasadın bereketli geçmesi için yapıyor oluşu törenlerin kutsallık niteliğini korumaktadır. Toplumun alt tabakaları *Dionysos* ayinleri gerçekleştirirken, soylular Zeus ve Apollon için törenler düzenlemektedirler. İktidar mitler üzerinden toplumsal yaşamı planlarken, sosyo-ekonomik nedenler kutlamaların dönüşümünü de etkilemiştir. Ve bu tür gelişmeler sanatın hatlarını belirlemede etkili olmuşlardır.

Arkaik ritüellerin özgürleştirici, sınırları zorlayan doğası Carolee Schneeman'ın performanslarında temel unsurlarından birini oluşturmaktadır. Sanatçı bu çalışmalarında, kadının toplumsal alan içindeki ve özellikle de sanat tarihindeki konumunu sorgulamayı amaçlamıştır. Şamanistik ayinler, ana tanrıça kültü, büyücüler,

<sup>119</sup> Shiner, s.51,52.

<sup>120</sup> bkz. Okan Yücel, “*Dionysos Ritüellerinden Tragedya ve Komedya'ya*”, *Mimesis Tiyatro/ Çeviri Araştırma Dergisi*, Sayı:3, 1990

<sup>121</sup> Richard Sennet, *Ten ve Taş*, Tuncay Birkan (çev.), 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s.69.

*Dionysos* ayinleri gibi alanlarla ilgilenen sanatçının çalışmaları psikolojik derinliğe ve neolitik dinsel tarihin içeriklerine dayanmaktadır.<sup>122</sup> “*Et Şenliği*” (1964) başlıklı performansta sanatçı, bir grup kadın ve erkekten oluşan performansçıyla çalışmıştır. Kaygan bir zemin üzerinde, çürümüş tavuk, balık parçaları, sosisler, kan, boya gibi çoğu insanda tiksinti uyandıracak malzemeler içinde yuvarlanan katılımcılar çıplak bedenlerini bu maddelere bulamış, dans etmiş ve sevişmiştir. Sanatçının kendi söylemlerinde, primitif-arkaik ritüel aktivitelerine olan ilgisinin, özellikle sanat tarihi bağlamında kadınların konumlandırılışına duyduğu tepkiyle ilişkili olduğu görülmektedir. Sanatçı, bu konudaki umutlu öngörüsünü şu şekilde ifade etmektedir;

*“2000 yılına gelindiğinde, feminist arkeologlar, etimologlar, Ejiptologlar, biyologlar ve sosyologlar kadınların kutsal ve işlevsel nesnelerin biçimlerini belirledikleri yolundaki görüşlerimi hiçbir şüpheye yer bırakmaksızın ortaya koyacak, malzemenin ilahi özelliklerini ve pratik anlamda şekil bulmasında kadınların oynadığı rolü gösterebilecekler.”<sup>123</sup>*



**Resim 16.** Carolee Schneemann, “*Meat Joy* “ 1964, Documentation of the performance at the Judson Dance Theater, Judson Memorial Church, New York, US, November 16-18, 1964 Image: Courtesy of C. Schneemann and P.P.O.W Gallery, New York, Fotoğraf: Al Giese

<sup>122</sup> bkz. Thomas McEvilley, “*Art in the Dark*”, *Art Forum*, Nisan 1983

<sup>123</sup> Carolee Schneemann’dan aktaran; Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Matı Sanatında Akımlar*, s.250.

Din ve toplumsallığın birbirine bağılı olduğu Orta Çağ Avrupası'nda tüm hayatı kuşatan din, sadece tanrıya yakınlaşma aracı değil, tüm toplumsal düzen ve değerler sisteminin de merkezi konumundadır. Feodal sistem de büyük çoğunluğu köylülerden oluşan toplumsal kitle üzerinde dinin etkili olmasını mümkün kılmış ve desteklemiştir. Sanatın bu noktadaki rolü, dinin hizmetinde olmak ve dinin halkla buluşması üzerine kuruludur. Buna bağılı olarak Orta Çağ Avrupa sanatından söz ettiğimizde Hristiyanlığın kutsal sanatı akla gelmektedir. Hristiyanlığın kutsal sanatı geleneksel İsa-Meryem tasvirleri ve ayinsel müzik olmak üzere iki alan üzerinden geliştirilmiştir. Tiyatro, müzik, dans gibi sanatsal yöntemleri kapsayan ayinsel törenler, sanatın gücünün halk üzerinde en etkili biçimde kullanıldığı örneklerdir. "Ayinler halkı paylaşılmış inançlarda toplar ve yaşam'a bir amaç vermede esaslı bir ortam sağlamaktadırlar."<sup>124</sup> Orta Çağ'da İsa'nın bedeninin kurtarıcı olduğu ve Hristiyanlığın mesajının merkezinde olduğu<sup>125</sup> mesih merkezci anlayışın yaygınlaşmasıyla birlikte, resim sanatının dinsel ve toplumsal açıdan işlevi artmıştır. Ortaçağ'da sanat, henüz insan bedeni ile insan bedeni içinde onu aşan beden-ötesiliği aynı anda gösteren bir ara dünyadır.<sup>126</sup> Reform hareketinin ardından inananların yoldan sapmasını önlemeyi amaçlayan karşı-reformistler, çareyi İsa'nın acı çeken bedenini öne çıkarmak ve imgelerin şiddetini arttırmakta bulmuşlardır. Bu temsiller karşısında sarsılan inananlar, Tanrı'ya ulaşmak için İsa'nın bedeniyle bir olma gayesiyle, O'nun bedensel acılarına ortak olma yolunu seçmişlerdir. Mesih'e katılma meselesi tarih içinde farklı süreçlerden geçmiştir. "15. ve 16. yüzyılda baskın imge çile çeken İsa'nın aşağılanmış, azap çeken bedeni idi, inananın özdeşlik kurduğu, çileye girerek, kendi kendini kırbaçlayarak pay aldığı yaralı beden."<sup>127</sup> Tüm bu gelişmeler İsa'nın bedeni imgesinin Hristiyan sanatı ve pratiğindeki etkili gücünü kaçınılmaz kılmaktadır. Tez kapsamında da sıkça gördüğümüz, acıya dayalı performans ve beden sanatı örneklerinde insanlık için kefareti ödemek, kendini kurban olarak konumlandırmak, bedensel acı üzerinden bir çeşit arınma ve hesaplaşma arayışına girmek gibi yaklaşımların kökeninde bu kültürel arka plan yatmaktadır.

---

<sup>124</sup> Baynes, s.91.

<sup>125</sup> Ali Akay, Önsöz, **Toplum Bilim Dergisi; Beden Sosyolojisi Özel Sayısı**, sayı:24, (Haziran-2009) s.6.

<sup>126</sup> Zeynep Sayın, "Beden ve İkizi: İmge ve Çifte Katlama", **Birikimler**( Mart-Nisan 2000), s.21.

<sup>127</sup> Alain Corbin, Jean- Jacques Courtine, Georges Vigarello (hızl.), Saadet Özen (çev.), **Bedenin Tarihi-1**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s.31

İsa'nın bedeni kültüne ve arkaik ritüellere dayalı bir deneyimin, şüphesiz ki performans sanatındaki en çarpıcı örneklerini 1960'lı yılların başından günümüze kadar çalışmalarını sürdürmekte olan Hermann Nitsch'in performansları sunarlar. *Gizemli Alem Tiyatrosu* adı altında, hayvan cesetlerinin parçalandığı, kan ve çeşitli sıvıların, organların insan bedenine bulaştığı, alkol ve dansın da işin içinde olduğu performanslar *Dionysos*ça bir yöne sahiptir. Kendinden geçiş ve özgürleşmiş bir neşenin arayışında olan bu performanslar bu bağlamda arkaik mistisizmin izlerini taşımaktadır.<sup>128</sup> Diğer yandan sanatçının performanslarında parçalanan ve çarmıha gerilen kuzu, Katolik Hristiyanlık içindeki sembolik anlamları akla getirmektedir. Kuzu 1960'lı yılların Hristiyan Katolik Viyana'sında doğrudan "Tanrı Kuzu"nun, yani İsa Mesih'in ve onun çarmıha gerilişinin sembolü olarak düşünülebilir.<sup>129</sup> Bilhassa kuzunun çarmıha gerilişi bu bağlantıyı güçlendirmiş ve bu durum Nitsch hakkında dine hakareten dava açılmasına neden olmuştur. Seyircilerin isteğe bağlı olarak katılımcı olabildikleri performanslar, bedensel ve ruhsal açıdan çarpıcı bir deneyim yaşatarak, bireysel sınırların keşfedilmesi imkanı yaratmaktadır.

*"Şiddet, cinsellik ve tiyatro, Batılı iki gelenek olan Yunan ve İbrani-Hristiyan geleneğinde birleşir. Bu gelenekler Ortadoğu, Kuzey Avrupa ve Asya öğelerini bir araya getirir: bereket ayinleri, insan ve hayvan kurban etme, güneşe tapınma ve Şamanizm. Ortaçağ'dan Rönesans dönemine kadar gelişen Hristiyan ikonografisine ve resimlerine gelişigüzel bir bakış bile, tasavvur edildiği ve betimlenmiş haliyle şehitliğin, sefahat şöyle dursun, zevk içeren niteliklerini ortaya çıkarır. Bedene karşı şiddetin bu teşhiri, eskide kalan çağlarla sınırlı değildir. Bedene karşı uygulanan şiddet, çağdaş sanat ve popüler kültürde güçlü bir temadır."*<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> bkz. Thomas McEvelley, A.g.e.

<sup>129</sup> Fisher-Licte, s.90.

<sup>130</sup> Schechner, s.261,262.



**Resim17.** Hermann Nitsch, “80. Aktion” 1984, Prinzendorf Castle.

Fotoğraf: Heinz Cibulka

İkonografinin başlıca sanatsal biçim sayıldığı Orta Çağ’ın ardından, sanat ve dinsellik arasındaki ilişki de farklı bir boyut kazanmıştır. Rönesans’la başlayıp, Aydınlanma ile birlikte en üst seviyesine ulaşan akılcılığın egemenliğiyle birlikte, dinin hayattaki etkisinin giderek azalması; Orta Çağ’ın aksine dünyevileşen bir toplumsal yapı ortaya koymaktadır. Dinle birlikte sanatın toplumsal işlevinin de zayıfladığı Aydınlanma Çağı’nda modernite eleştirisini ortaya koyan Romantikler, dinin dogmalarını yok sayarak, sanatın merkeze oturtulduğu bir maneviyat arayışına girmişlerdir. Bu arayış her şeyin bilimsel olarak açıklanabileceğini öne süren aklın egemenliğindeki bir dünyada karamsarlık ve umutsuzluk içindeki modern insanın arayışdır. Romantikler ve modernist sanatçılara göre hayatı anlamlandırma çabasındaki en güvenilir kaynak sanattır. 19. yüzyılda sanatın tinsel yücelişi genellikle sanatı, insanı kurtaracak gücüyle birlikte üstün bir hakikatin açığa çıkması olarak gören Schillerci bir

biçim almaktadır.<sup>131</sup> Aranılan, ulaşılmaya çalışılan *hakikat* her ne olursa olsun, bu bağı kuracak şey sanattır ve bu noktada sanatçıya büyük sorumluluk düşmektedir. “Bestecilik, yazarlık, ressamlık öyle sıradan meslekler değil, tıpkı dinde olduğu gibi kişinin kendisini feda etmesini gerektiren “yüce” uğraşlardı.”<sup>132</sup>

Hristiyan coğrafyasında gelişen Batı sanatı dinle eski ilişkisini yitirmiş olsa da pek çok dinsel sembolü kullanmaktan vazgeçmemiştir. Ünlü dinler tarihçisi Mircea Eliade dünyevileşmiş bir dünyada dinin semboller, gelenekler, ritüeller yoluyla hayatın ve sanatın bir parçası olmaya devam etmesini, insanların günümüzde bile bilinçdışı bir şekilde kutsalın belleğinden beslenmelerine bağlamaktadır. Eliade’ye göre; Her varoluşsal kriz hem dünyanın gerçekliğini hem de insanın dünyadaki varlığını yeniden tartışmaya açar: “Sonuç olarak varoluşsal kriz “dinsel”dir, çünkü kültürün arkaik katlarında *varlık* ve *kutsal* birbirine karışır.”<sup>133</sup> Bilinçaltı ve dinsel yapıların uyumluluk göstermesi üzerinde duran düşünüre göre, dinsel olmadığını duyuran modern insanlarda dinin ve mitolojinin bir anlamda bilinçaltılarının karanlıklarında “gizlendiğini” bile söylemek mümkündür.<sup>134</sup> Dinsel olana duyulan ilgi, kurumlara bağlanmak anlamına gelmemekle birlikte, gizemli olana merak ve maneviyat arayışları farklı yönelimleri ortaya çıkararak kültür ortamını etkileyen modalar halini almaktadır. 19. yüzyıl sonunda Fransız yazarların gizem bilimciliğe yönelmesi ve sanat çevrelerinde karşılık bulması da bu türden bir etkidir. Baudlaire ve Verlaine’den, Lautrémmont ve Rimbaud’dan Andre Breton ve ardıllarına kadar tüm bu yazarlar gizembilimi burjuva düzeni ve ideolojisine karşı güçlü bir silah olarak kullanmışlardır. Onlar çağdaş resmi dini, etiği, toplumsal alışkanlıkları, görenekleri ve estetiği reddederler.<sup>135</sup> 19. yüzyılda başlayan Yahudilik ve Hristiyanlık dışı dinsel unsurlara duyulan ilgiyle Mısır, Çin, Hint tinsel değerleri ve sanatsal yöntemleri karşı yönelim yaygınlaşmıştır. Aynı doğrultuda 20. yüzyıl avangard sanatçı ve yazarları da Uzakdoğu ve Afrika yerlilerinin geleneksel inanç pratikleri ve yerel sanatlarına yoğun ilgi göstererek beslenmişlerdir.

---

<sup>131</sup>Shiner, s.264.

<sup>132</sup> A.g.e., s.268.

<sup>133</sup> Mircea Eliade, **Kutsal ve Kutsal-Dışı**, Ali Berktaş (çev.), 1. Basım, İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017, s.186.

<sup>134</sup> A.g.e, s.188.

<sup>135</sup> Mircea Eliade, **Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar**, Cem Soydemir (çev.), 1. Basım, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2016, s.73.

Farklı inançlara duyulan ilgi, sanatçıları ve kültürel alanları benzer şekilde günümüzde de etkilemeyi sürdürmektedir. Performans sanatında Hristiyanlık dışında belki de en çok başvurulan inanç yapılarından biri Hint felsefesi ve kaynaklık ettiği pratiklerdir. Beden ve ruh birlikteliği üzerinden hareket eden yoga meditasyonları, kutsal olmayan alanın dışına çıkmak için belirli yöntemler ortaya koymaktadır. Yoga sisteminde ruhsal deneyime ulaşmak için, bedensel fonksiyonların taşınacağı nokta, belirli egzersizlerle mümkündür ve bu yöntemler bedenin sınırları üzerinde odaklanmış olan performans sanatçıları için de önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Yıllardır bedensel sınırlarını deneyimlemek üzerine performanslar ortaya koyan Abramoviç'in, bu zorlu süreçlere hazırlanmak için bu teknikleri uyguladığı ve öğrencilerine verdiği disiplinli eğitimlerde bedensel ve zihinsel kontrolü sağlamak için bu pratiklerden yararlandığı bilinmektedir.

Bedenin sınırlarıyla ilgili farklı yaklaşımıyla öne çıkan Stelarc ise, insan bedeninin sınırlı ve yetersiz yapısının teknolojik gelişmelerle nasıl geliştirilebileceği konusuna odaklanmıştır. Sanatçı internet bağlantısı, protezler, beyin dalgaları, robotik eklemlerle teknolojik gelişmelere bağlı olarak bedeninin gelişimi üzerinde çalışmaktadır. Stelarc bedeninin fiziksel sınırlarıyla ilgili ilk çalışmalarını 1970'li yıllarda başladığı *Suspension* serisiyle ortaya koymuştur. Sanatçı bu seride, Hinduizm pratiklerinde sıkça karşılaştığımız bir yöntemi uygulayarak, vücuduna geçirdiği köpek balığı kancalarıyla kendini askıya almaktadır. Yıllar içinde bu performans serisi şehir sokakları, deniz kenarı, doğal alanlar ve sergi mekanları gibi pek çok yerde gerçekleştirilerek farklı ilişkilerin ortaya çıkması sağlanmıştır. Stelarc 1980 yılında gerçekleştirdiği "*Sitting / Swaying : Event for Rock Suspension*" adlı performansında, bağdaş kurmuş bir şekilde, yoga meditasyon duruşu almış olarak askıdadır. Aynı zamanda sanatçının çevresinde bir çember oluşturacak şekilde asılı taşlar vardır ve dingin bir duruş yakalanmıştır. "Sakin ve hafifçe sallanan askıda kalan beden, ne uzayda tanınabilir bir beden ne de çevrede tanınabilir bir nesnedir."<sup>136</sup> İlk bakışta, beden ve ruh arasındaki dengeyi yakalamaya çalışan bir yogi görüntüsü vermesine karşın sanatçı performanslarında böyle bir arayış içerisinde değildir. Stelarc verdiği

---

<sup>136</sup> Kara Q. Smith, "Visiting Artist Profile-Stelarc", <https://www.artpractical.com/column/stelarc/>, (20.06.2018).

röportajlarda dile getirdiği üzere, bu çalışmalarında inanç, Şamanizm ve yogayla doğrudan ilişkili bir değerlendirme yapmadığını belirtmektedir. Sanatçı askıda ve stres altındaki bu bedenin kullanılamazlığını keşfetmeyi amaçlamaktadır.



**Resim 18.** Stelarc, "Suspension", 2012, Scott Livesey Galleries

Pek çok inanç sistemini etkilemiş olan Hint felsefesi ve pratikleri, İslam dininde özellikle tasavvuf geleneğinde de karşımıza çıkmaktadır. Gerek hac ve namaz gibi temel İslami ritüellerde, gerekse çok çeşitli kollara ayrılan İslam felsefesi geleneğinde, Hint öğretilerinin ortaya koyduğu pratiklerin benzerliği açıktır. Bulduğumuz coğrafyada, zikir ve düşünceyle yoğunlaşarak bir çeşit içe kapalı çilecilik dönemine girmek, ses, ritim ve hareketin birlikteliği üzerine kurulu olan toplu zikir ayinleri gibi uygulamalar, Mevleviliğin *sema* törenleri bu alandaki yaygın örneklerdir.

Genel olarak bahsettiğimiz, sanat tarihinde ve özellikle performans sanatında etkili olan dinsel ritüeller, görüldüğü gibi yalnızca din alanıyla sınırlı kalmayan, toplumun her katmanına ve kültürün oluşumuna etki eden önemli etkilere sahiptir. Bununla birlikte tarih boyunca, günlük hayata uyumluluk göstermeyen dini bütün

figürler, sanatçılar gibi pek çok zaman, coğrafya ve dinde, kutsal ile dünyevi arasındaki bir noktada görülerek, toplum tarafından kabul edilmiştir. “Tanrısal olanı, kamunun duyusal erimine taşıyan ve başka bir bilgi katından çağırdıkları anlamları eşyanın arasına katan mistik, şaman, derviş, veli ve sufiler, tanrısal olanla kalabalıklar arasında uzayan mesafeyi kısaltıp, cemaatle Tanrı arasındaki sakınlı ilişkiyi yeniden düzenlerler.”<sup>137</sup> Bu bakış açısından hareketle, kendini bir şaman olarak konumlandıran ya da toplu ritüel performanslar düzenleyen sanatçıların dinsel ritüellerden yararlanarak, izleyiciyle ve sanatla kurmaya çalıştıkları ilişkiyi güçlendirme çabaları daha anlaşılır olmaktadır.

Özellikle performans sanatının gelişiminde önemli bir etkiye sahip olan bir başka dinsel öğreti de Şamanizmdir. Gerek kökleri Orta Asya’ya dayanan Şamanizm, gerekse Amerika yerlilerinin ve farklı coğrafyaların şamanist ritüelleri, performans sanatçılarının yararlandıkları pratiklerin içinde önemli bir yere sahiptir. Sanatçılar da şamanlar gibi, diğer insanlardan farklı olarak aşkın gerçeği fark eden araçlar olarak rol üstlenirler.

*“Bir sanatçı olmak, Batı’da bile, bir şaman olmayı öğrenmekten farklı değildir. Sanatçının ve şamanın kullandığı teknikler ve çelişik sosyal konum birbirine yakındır. Modern Batı kültüründe, sanata yol açan itkilerin- sanatçının deneyimlerinin (şamanın “çağrılışı”, sanatçının “hammaddesi”)- kaynağını günlük yaşamla bilinçdışı arasındaki zorlu karşılaşmalardan aldığı söylenebilir.”* <sup>138</sup>

Benzer bir bakış açısını sanat pratiğinin merkezine koyan Joseph Beuys, sanatın iyileştirici gücüne ve özellikle iletişim kurmanın önemine inanmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nda yaralı bir Nazi pilotu olarak Kırım’da yaşadıkları onun sanat pratiğinde belirleyici bir etki yaratmıştır. Kırım Tatarları tarafından bulunan ve geleneksel yöntemler olan vücudu yağla kaplama ve keçeye sarma işlemiyle tedavi edilen Beuys, bir anlamda hayata yeniden dönmüştür. Ülkesine döndükten sonra sanata

<sup>137</sup> Özgür Taburoğlu, **Dünyevi ve Kutsal**, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s.201.

<sup>138</sup> Schechner, s.269.

yönelen Beys, sanatsal kariyerini bu kişisel öykü üzerinden şekillendirmiştir. Çocukluğu, savaş yılları ve Kırım'da yaşadıkları onun doğa, hayvanlar ve ruhsal arayışlarla ilişkisini etkilemiştir. Sanat ve hayat arasındaki birliktelik üzerine odaklanan sanatçı, performanslara yönelerek, sanatın iyileştirici gücüne yaslanarak, ruhsal arayışına vurgu yapmakta ve izleyiciyi etki alanına çekmektedir.

*“Bireysel ve toplumsal sağlığın birbirinden ayrılamayacağı düşüncesi, Beuys’un sanatının temel kavramlarından birini oluştuyordu. Beuys için sanat, bireysel ve toplumsal sağaltımın aynı anda gerçekleşmesi süreci idi. Beuys sanatın sıcaklığı ile, çocukluk yıllarında Almanya’nın setleşerek totaliter bir rejim haline gelmesinin yarattığı etkileri iyileştirmek istiyordu.”*<sup>139</sup>

Onu hayata döndüren sıcaklığın kaynağı olan yağ, bal mumu, keçe, bal gibi malzemeler, iyileştirici yanlarıyla her zaman çalışmalarında önemli bir yere sahip olmuştur. 1963 tarihli *Ölü Bir Tavşana İmgeleri Nasıl Anlatmalı?* adlı performansında altınla maskelenmiş yüzüyle ve kucağındaki ölü bir tavşanın kulağına fısıldayışıyla, mistik bir karakter olarak durmaktadır.

1974 tarihli *Ben Amerika’yı Seviyorum Amerika Beni Seviyor* performansı için, sarılı olduğu keçeyle, havaalanından ambulansla sergi mekanına gelen ve bir kır kurduyla üç gün boyunca kapalı bir mekanda kalan sanatçı, yine şamanistik bir rol üstlenmiştir. Amerikan Kızılderelileri için sembolik bir anlamı olan kır kurdunun seçilmesi, Beuys’un yine bir hayvanla temasının odak noktada oluşu, sıcaklığından vazgeçemediği keçeye sarmalanmış bir halde oraya gelişi ve çocukluğuyla bağını temsil eden çobanlara özgü bir sopayı elinde tutuşu, sanatçının doğayla ilişkisi üzerine kurulu mitinin başlıca özelliklerini bu performansta sunmaktadır. Beuys kır kurduyla kurduğu ilişkiyle, bir anlamda Amerikan yerlilerinin ruhsal yönüyle barışçıl bir diyalog kurabilmiştir. Hem ruhsal bir arayışın doğa ve hayvanlarla ilişkili olarak sürdürülmesi hem de sanatçının yaşadığı topluma karşı ilgisinin önemini göz ardı etmeyen Beuys bu yönüyle öğrencilerine ve izleyicilerine daha iyi bir dünya arayışı için aracı olmaya çalışmıştır. Bu tür çalışmalarda, romantik sanat anlayışının da benimsediği, sanatın iyileştirici ve dönüştürücü gücüne dair inancı paylaştıkları görülmektedir. Yaşadığı

<sup>139</sup> Kuspit, “Joseph Beuys Sanatçının Gövdesi”, çev. Nuri Plümer s.56

iyileşme ve hayata yeniden dönme süreci ve Şamanist öğretilerden gelen şifa, Beuys'un hayatı boyunca hem kendisi hem de diğer insanlar için daha iyi bir hayat arayışının merkezinde olmuş, bu yönüyle bir şaman olarak tanımlanmasını beraberinde getirmiştir.



**Resim19.** Joseph Beuys, "*I Like America and America Likes Me*",1974, Rene Block Gallery, New York, Mayıs 1974

Sanatçıların öncelikli problem edindiği konular, yaklaşımlar, stratejiler açısından oldukça geniş bir yelpazeye sahip olmasıyla beraber, ele aldığımız performans örneklerinde görüldüğü gibi, inanç pratikleri toplumsal ve bireysel sorgulamaların bir parçası olarak performans sanatında önemli bir yere sahiptir. Toplumsal acımasızlığı ve iki yüzlülüğü psikolojik etkileri üzerinden açığa çıkaran Nitsch, ataerkil sisteme karşı kadın kimliğinin arkaik kökenlerine inen Schneeman, bedenin kusurlu ve yetersiz yapısını sınamayı amaçlayan Stelarc ve kişisel hikayesi üzerinden herkes için sanat üzerinden iyileştirici bir etkinin peşinde olan Beuys, farklı gerekçelerle inanç pratiklerinin kullanımına dair önemli örnekler sunmaktadırlar. Çağdaş sanatın önemli bir parçası olan kültür ve kimlik temsiliyetleriyle ilgili çalışan pek çok performans sanatçısının çalışmalarında toplumsal kodları açığa çıkarmak amacıyla inanç unsurundan yararlandıkları ve izleyiciyle birlikte yarattıkları *aura* içerisinde içsel bir deneyimi paylaşmayı amaçladıkları görülmektedir.

### 4.3. KİMLİK TEMSİLİYETİNDE İNANÇ PRATİKLERİ

Performansın postmodernle ilişkisini ve modern performansın aksine, postmodern performansın kültürel ve toplumsal meselelerle ne denli ilişkili olduğunu önceki bölümlerde ortaya koymaya çalışmıştık. Yaratıcı, politik ve medyatik alanların doğaları gereği ilişkili oldukları ortamda, çağdaş kültür pratikleri, sanatın hayatla iç içe geçtiği, deneyimin, kolektif iletişimin ve performatif politikanın öncelik kazandığı yeni bir toplumsal düzene işaret etmektedir.<sup>140</sup> Bu noktada, toplumsal alanda kimlik temsiliyetlerinde önemli bir yeri olan inanca bağlı kültürel kodların kullanımına da sıklıkla rastlanmakta, kimi sanatçıların cinsel, etnik veya dinsel kimliklerini ifade ederken, bu kodlardan yararlandıkları görülmektedir. 1980’li yıllardan başlayarak 90’larda yükselişe geçen toplumsal meselelerle ilişkili performans sanatı, özellikle bireysel kimliğin inşası ve keşfine yönelik çalışmalara odaklanmıştır.



**Resim 20.** Faith Wilding, “Waiting”, 1972, California Institute of Art

Kimlik konusunun toplumsal alanda problem edinilmesi ve tartışmaya açılmasında feminist hareketin etkisine paralel olarak, sanat alanında da kadın

<sup>140</sup> Irmgard Emmelhainz, “Sanat ve Kültürel Dönemeç”, Nursu Örgü (çev.), Ali Artun (drl.), **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm** içinde(171-189) 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s.171.

sanatçıların çalışmaları bu konuda öncü rol oynamıştır. Feminist sanat 1960'lı yılların sonlarında, feminist hareketi takiben ortaya çıkmıştır. Sanat alanında kadının konumunu tartışmaya açan Linda Nochlin'in 1971 tarihli "*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*" başlıklı makalesi çığır açıcı bir niteliğe sahiptir. Bu çalışmayı takiben gelişen süreçte, kadın sanat tarihçileri ve sanatçılar kadının yerini sorguladıkları feminist bir okumayla sanat tarihini yeniden ele almışlardır. Deha, yetenek, ustalık gibi kavramların erkekler tarafından belirlenerek, erkekler için kullanıldıklarını öne süren Nochlin'in ardından; kadın sanatçılar sanat kurumunun dışladığı zanaat, el işleri gibi yöntemlere yönelmişlerdir. Birinci kuşak olarak adlandırılan feminist hareket görüldüğü gibi, biyolojik ve psikolojik olarak kadın/erkek ayrımı üzerine temellendirilen bir bakış açısına sahiptir. Bu bakış açısı doğrultusunda kadın sanatçılar, uğradıkları haksızlıkları deşifre etmenin ve dayatılan kadınlık rolleriyle hesaplaşmanın yollarını aramış, bu doğrultuda erkek egemen sanat sistemine karşı *kadınsal* yöntemler ve dışı bedenlerini kullanmışlardır.

Özellikle Amerika'da alternatif gruplar oluşturarak örgütlenen feminist sanat çevresi, kadınların ifade olanaklarını sorguladıkları ve deneyimledikleri mecralarda buluşmuşlardır. Los Angeles'lı heykeltıraş Judy Chicago'nun 70'li yılların başlarında Fresno Devlet Üniversitesi ve Kaliforniya Üniversitesi'ndeki dersleri etrafında, radikal aktivist bir feminist sanat ortamı şekillenmiştir. Çeşitli sanatsal yöntemlerle kadınlığın özünü ilgili yapılan çalışmalarda, en dikkat çekici tema *vajinal sanatla* tabuları sarsma girişimleridir. Chicago'nun öğrencisi ve bu sürecin bir parçası olan Faith Wilding deneyimlerini, "*kadın cinsel organını değişik şekillerde resmetmeye çalışırken birbirimizle yarışıyorduk. 'vajina sanatı' yapmak heyecan verici, yıkıcı ve eğlenceliydi çünkü "vajina" bizim için bedenlerimiz ve cinsel kimliklerimiz konusunda bilinçlenme anlamına geliyor*" <sup>141</sup> sözleriyle açıklamıştır. Kadınların cinsel kimliklerini tanımları ve bedenlerini keşfetmeleri yönünde ihtiyaç duydukları cesaret ve öz bilinci edinmelerinde sanatsal olanakların önemli katkıları olmuştur. Kadınlık rollerine ilişkin Widding, 1971 yılında gerçekleştirdiği "*Bekleyiş*" adlı performansında; bir kadının hayatı boyunca beklemek zorunda kaldıklarını sakın bir şekilde, uzunca sıralamıştır. Kadının biyolojik hallerine yoğunlaşan işleriyle bilinen Carolee Schneemann ise 1972

---

<sup>141</sup> Toby Clark, **Sanat ve Propaganda**, Esin Hoşsucu (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s.173.

tarıhli “İçteki Tomar” adlı performansında; vajinasından yavaşça dışarı çıkardığı yazılı bir kağıt rulosunu izleyiciler önünde okumuştur ve özcü feminist sanat anlayışının tipik bir örneğini ortaya koymuştur.

Kültürel feminizmin performans sanatında en etkili olduğu 1970’li yıllarda, kadın sanatçılar Orta Çağ cadı avcılığı, tanrıça kültü, dişi bereket figürleri ve anaerkil kültürlerle ilgili konularla ilgilenerek, kaynak oluşturmuşlardır. Bu anlamda farklı inançlara ait ritüeller gerçekleştirdikleri performanslar ortaya koymuşlardır. Sanatçı Mary Belt Edelson, erkek bakışı üzerinden yerleştirilmiş pasif kadın algısını yıkmak için, ataerkil toplumların kurulmasından önceki dönemde ilkel bir arketip olarak savaşçı, tanrıça kadın figürünün tasvirine yönelmiştir. Toplu ritüel performanslarını halen sürdürmekte olan sanatçının en önemli çalışmalarını, doğal arazilerde çekilmiş siyah beyaz portre fotoğraflarının üzerine yaptığı müdahalelerden oluşan seri oluşturmaktadır. Aynı dönemde benzer bir çizgide ilerleyen Donna Henes ise öncelikle Kızıldereli mitlerinden faydalanarak oluşturduğu, Tanrıçalarla ilişkili Şamanist ritüel performanslar ortaya koymuştur.



**Resim 21.** Mary Belt Edelson, Red Kali (from the Woman Rising series), 1973, gümüş jelatin baskı üzerine mürekkep ve yağlı boya

1980'lere gelindiğinde, ikinci kuşak feminizm olarak adlandırılan yaklaşımın ayrışmasındaki esas unsur, birinci kuşağın kadın/erkek ayrımı ön kabulüyle, kadınsal bir duyarlılık içerisinde benimsedikleri özcü yaklaşımdır. Özcü-vajinal sanatın eleştirel gücünü zayıf bulan ikinci kuşak açısından, ister acıya (kurban sunma) ister zevke (erotizm) odaklanmış olsun, bu sanat türü değişmeyen, sabit bir “kadınlık” kategorisine meydan okuyamaz görülmüştür.<sup>142</sup> Önceki bölümlerde gördüğümüz gibi, pek çok postmodern düşünür ve sanatçı cinsiyeti doğuştan gelen bir unsur olarak görmeyi aşarak, toplumsal ve kültürel söylemlerle üretildiği fikrinde birleşmişlerdir. Aynı dönemde sanat tarihçileri de Batı sanat tarihi içinde erkek bakışı ve ahlak kurgusu üzerinden ele alınan kadın imgelerini incelemişlerdir. John Berger, geleneksel bakışın çarpıklığını verdiği bir örnekle deşifre etmektedir: “Çıplak kadın resmi yapılıyordu çünkü çıplak kadına bakmaktan zevk duyuluyordu; kadının eline bir ayna veriliyordu ve resme Kendine Hayranlık deniyordu. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın ahlak açısından suçlanıyordu.”<sup>143</sup>



**Resim 22.** Hans Memling, “Vanity”, 1485, ahşap üzeri yağlı boya

<sup>142</sup> Judith Barry, Sandy Flitterman-Lewis, “Metin Stratejileri Sanat Üretiminin Politikası”, Esin Soğancılar (çev.), **Sanat ve Cinsiyet** içinde (253-267), s.259.

<sup>143</sup> John Berger, **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman (çev.), 10. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s.51.

İkinci kuşakta yer alan çağdaş sanat eleştirmenleri, yeni postmodern metodolojiler olan post-yapısalcılık, göstergebilim ve psikanalitik eleştiriye feminist bir perspektifle kullanmışlardır.<sup>144</sup> Buna bağlı olarak feminist sanatçılar da modernist beden algısını ve söylemlerini yapısöküme uğratma yolunu seçmişlerdir. Bir dizi doküman ve nottan oluşan, 1973 yılında başladığı “*Doğum Sonrası Belgesi*”nde Mary Kelly, varsayılan “annelik” kavramını yapısöküme uğratmaya çalışarak; anneliğin biyolojik bir durum olmasından ziyade, inşa edilmiş bir olgu olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır.

“*İsimsiz Film Kareleri*”nde Cindy Sherman’ın yaptığı şey; kadın kimliğinin kültürel alanda kurgulanış biçimine özellikle medya ve sinema üzerinden odaklanmak olmuştur. Yaptığı sanatı *Carnal Art* olarak adlandıran Orlan, 1990 yılında ilkini gerçekleştirdiği süregelen bir dizi ameliyatla bedenini değiştirmek üzerine en çarpıcı işlerden birini ortaya koymaktadır. Orlan, Batı medeniyetinde kabul görmüş, özellikle fahişe ve azizelerin toplumsal imgelerini ele almaktadır. Ancak sanatçının buradaki amacı acıya odaklanmak değildir, ameliyatlar esnasında uyuşturulmayı tercih etmiştir. Onun dikkat çektiği nokta, bedenin toplum tarafından şekillendirilişidir.

Çağdaş bedenin değişim sürecini sanatçı Mary Kelly şu sözlerle açıklamaktadır: “*beden merkezsizleşti, köklü biçimde bölündü, konumlandırıldı; yalnızca benim bedenim değil, erkeklerin ve kadınların bedenleri de.*”<sup>145</sup> Bu süreçte performans sanatının katkısı inkar edilemezdir ve cinsel öznenin inşasını ve sanatçı kimliğini sorgulayan feminist sanatçıların katkısı da büyüktür. Cinsel kimliklerin belirli kalıplar içinden çıkarak, heteroseksüel cinsiyet algısının sarsıntıya uğraması, başta homoseksüeller olmak üzere farklı cinsel yönelimlere sahip sanatçıların da daha görünür olmasına olanak sağlamıştır. Cinsel kimlik üzerine çalışan sanatçılar özellikle otobiyografik performanslarla; kişisel deneyimlerini ayrıntılarıyla ortaya koyarak bir hesaplaşma ve yüzleşme yolu aramışlardır. Batı medeniyetinin ‘öteki’ olarak *normal* dışı kabul ettiği, bastırdığı her tür kategorinin gündeme taşındığı postmodern dönemde,

<sup>144</sup> Thalia Gouma-Peterson, Patricia Mathews, “*Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi*”, Esin Soğancılar (çev.), **Sanat ve Cinsiyet** içinde (13-119), s.72.

<sup>145</sup> Mary Kelly, “*İmgeleri Arzulamak/ Arzuyu İmgelemek*”, Esin Soğancılar (çev.), **Sanat ve Cinsiyet** içinde (267-277), s.268.

hasta ve kusurlu kabul edilen bedenler de sahnede yerini almıştır. Sanatçılar, yüzyıllardır inşa edilen sağlıklı, güzel, spor yapan, iyi beslenen bedenın karşısına, tüm gerçekliğiyle hasta bedenlerini koymuşlardır. Bu tür çalışmalarda sanatçılar, canlı performans gösterilerinin yanında, hastalığın gözle görünür izlerini fotoğraf ve video yoluyla belgelemektedirler.



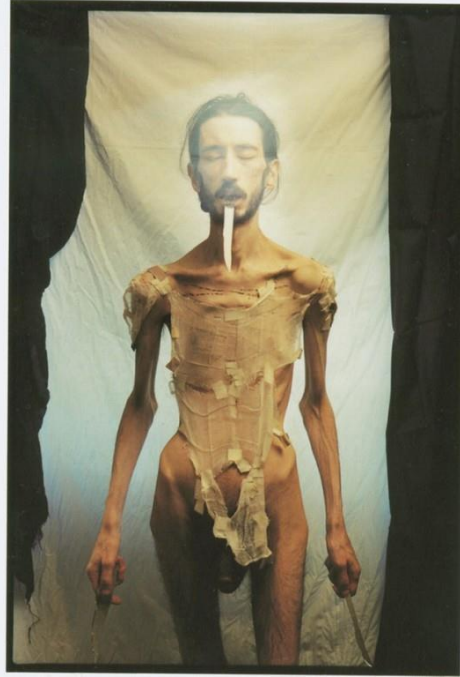
**Resim 23.** Katarzyna Kozyra, “Olimpia”, detay, 1996. National Museum of Cracow

Polonyalı sanatçı Katarzyna Kozyra 1996 tarihli fotoğraf ve video yerleştirmesinden oluşan *Olympia* adlı çalışmasında Manet’nin kendi dönemi içerisinde sansasyonel bir etki yaratan 1863 tarihli *Olympia*’sının bir çeşit parodisini ortaya koymaktadır. Kozyra dört yıllık bir süreçte tamamlanan bu işinde kemoterapi sürecini belgelemektedir. Ahu Antmen ‘in anlatımıyla;

*“Videoda, Kozyra’yı kendisine enjeksiyon yapılırken görürüz; boynuna taktığı siyah şerit, Olympia’ya göndermedir... İkinci fotoğrafta aynı siyah şeridi takan yaşlı bir kadın görülür. Bunlar yaşlılık, hastalık ve ölümün fotoğraflarıdır; aynı zaman da Batı sanat ve sanat tarihinde sürekli olarak gençlik ve güzelliğin*

*öne çıkarılması üzerine birer yorumdur. Kozyra, şehvet ve ölüm kavramlarıyla oynayarak, sanatta çıplaklık geleneğini altüst eder... ”<sup>146</sup>*

Kimlik konusunu hastalığı üzerinden etkili bir biçimde ele alan bir başka isim de Amerikalı sanatçı Bob Flanagan’dır. 1996 yılında, 43 yaşında yaşamını yitirmiş olan sanatçı, kistik sibroz hastalığıyla geçen zorlu bir yaşam sürmüştür. Ağır hastalığına rağmen performanslarına ara vermeyen sanatçının en çarpıcı işi, 1989 yılında bir yandan esprili bir şekilde izleyicilerle sohbet ederken, diğer yandan penisini bir tahtaya çivilediği performansdır. Sanatçı hastalığının en ileri safhalarında da oksijen tüpüne bağlı olarak gösterilerine devam etmiş, hastalık, cinsellik, ölüm ve acı ilişkisi çalışmalarının temelini oluşturmuştur. Amerikalı sanatçı Hannah Wilke ise, 1992-93 yılları arasında kanser hastalığı ve tedavisi sürecini tüm ayrıntılarıyla fotoğraflayarak, *İntra Venüs* adlı seriyi gerçekleştirmiştir. İspanyol fotoğraf sanatçısı David Nebrada yine, hastalıkları nedeniyle aşırı kilo kaybına uğramış hasta bedenini tüm dehşetini yansıtacak şekilde fotoğraflamıştır.



**Resim 24.** David Nebrada, “*Otoportre*”, 2000-04, fotoğraf

<sup>146</sup> Antmen, **Kimlikli Bedenler**, 1. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014, s.158.

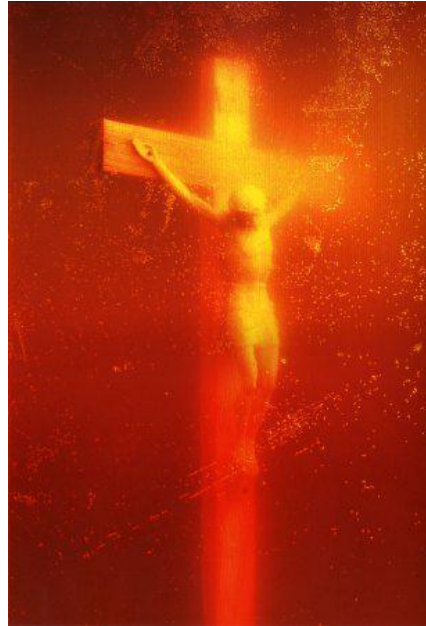
Başlangıçta toplumsal cinsiyet etrafında gelişen kimlik odaklı sanat anlayışında, kişisel tarihin farklı yönlerinin keşfedilmesiyle birlikte ilgi alanı sınıf ve ırk meselesine de kaymıştır. Özellikle çok çeşitli bir toplumsal yapıya sahip Amerika’da 80’li yılların ortalarında, kimliklerini üyesi oldukları ırk ya da etnik köken üzerinden tanımlayan sanatçılar görünür olmaya başlamıştır. Önceleri kadın veya erkek, beyaz, iyi eğitim almış, belirli bir sosyal çevreden gelen insanlar tarafından geliştirilen performans sanatı artık, ‘öteki’ olarak görülen her tür gruba yer açmaktadır. Göçmen bir Türk ailesinin kızı olarak, Almanya’da yetişmiş olan performans sanatçısı Nezaket Ekici, çalışmalarında sıklıkla iki kültür arasındaki ilişkiye bağlı olarak, kendi bedeni üzerinden kimlik kavramı etrafında çalışmalar ortaya koymaktadır. Bu anlamda sıkça İslam ve Hristiyanlığa bağlı yasakları, kabulleri ve sembolleri ele alan sanatçı, 2004 yılında gerçekleştirdiği “Domuz Eti Değil Domuz” adlı performansında; İslami bir görüntü sergileyerek, baştan aşağı kara çarşaf giyinmiş halde, bir domuza dokunmakta ve bedensel yakınlık kurmaktadır. İslama uygun ve İslam dışı olarak algılanan bu iki sembolün karşılaşmasıyla, sanatçı dinsel ve kültürel tabuları tartışmaya açmaktadır.<sup>147</sup>



**Resim 25.** Nezaket Ekici, “No Pork but Pig”, 2004, performans

<sup>147</sup> Başak Şiray, “Çağdaş Sanat Çalışmalarında Kimlik Temsili ve Kültür Politikaları Etkisi: Almanya’da İkinci Kuşak Göçmen Sanatçılar”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s.164.

Gençlik döneminde İtalya'ya giderek, sanatsal kariyerini kuran sanatçı Şükran Moral ise, ülkeden atılma tehlikesiyle karşı karşıya gelmesi üzerine, 1994 tarihli “*Artista*” adlı eserini ortaya koyar. Uluslararası alanda ses getiren bu çalışmasıyla sanat tarihinde kendini İsa'nın yerine koyan ilk kadın sanatçı olarak Moral, ikonografinin başlıca konusu olan bir sahneyi tersyüz etmiştir.<sup>148</sup> Sanatçı göçmen kadın sanatçı kimliğiyle Batı dünyasındaki konumunu tartışmaya açmaktadır. 1987 tarihli *Piss Christ* adlı çalışmasında, bir İsa heykelini idrarın içine koyarak fotoğraflayan Andres Serrano, *abject* kabul edilen maddelerle, Katolik Hristiyanlık ikonlarını bir araya getiren çalışmalar ortaya koymaktadır. Meksikalı, Katolik bir ailenin çocuğu olarak yetişen sanatçı, çalışmalarında özellikle dinsel sembolleri ele almakta ve her yönden gelen tepkileri kışkırtmaktadır. Görüldüğü gibi, sanat dünyasında açılmaya çalışılan çokkültürlü alan içerisinde, Batı dünyasının iliklerine işlemiş her tür ayrımcılığın ifşa edilmesiyle birlikte, ikili karşıtlıkların yıkımından nasibini alan ‘öteki’ kurgusunun sarsılması daha demokratik ve çoğulcu bir sanat ortamı arayışını beslemektedir. Bu doğrultuda sanatçılar toplum, kültür ve politika ilişkisi üzerinden kültürel kodların irdelenmesine yönelmişlerdir.



**Resim 26.** Andres Serrano, “*Piss Christ*”, 1987, 152 x 102 cm

<sup>148</sup> Fırat Arapoğlu, “Şükran Moral Özelinde Türkiye’de Feminist Sanatta Kimlik ve Farklılık”, **Düzce Üni. Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını**, Cilt1, sayı:1, Aralık, 2016, s.58

#### 4.4. KÜLTÜR ELEŞTİRİSİ OLARAK PERFORMANS SANATI VE İNANÇ

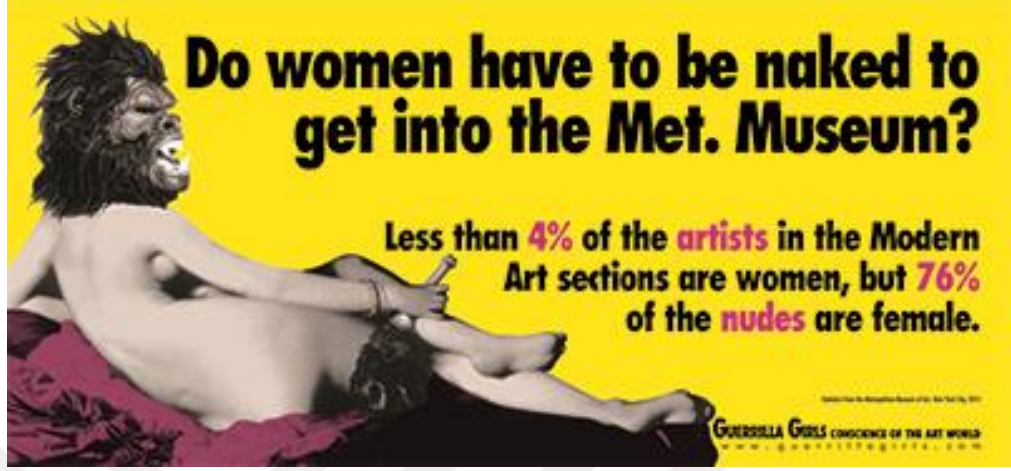
Marvin Carlson'un ayrı bir kategori olarak ele aldığı, kimlik performanslarını da kapsayan bir alan olarak kültürel performanslar, kimlik ve kültürü oluşturan toplumsal ve siyasal alt yapılara odaklanmışlardır. 20. Yüzyılın sonlarına denk düşen çokkültürlülük, kültürlerarasılık ve sömürgecilik sonrası tartışmaların etrafında şekillenen koşullar performans sanatının ilgi alanlarına girmektedir. Bu bağlamda performans; kültürü kuran deneyimlerin ve anlamların sürekli yeniden müzakere edilmesi için bir arena olmuştur.<sup>149</sup> Bu tür performanslar tek bir kimliğe, bireysel olaylara eğilmeyi değil, problemlerin kökenlerini ifşa etmeyi, uluslararası düzeyde tartışmaya açmayı amaçlamışlardır. Kültür performanslarının öncelikli karşı koydukları alanlardan biri, sanat kurumları olmuştur. Modern performansın aksine politik bir alana kayan performanslarda sanat kurumlarının dışındaki alanlarda görünürlük artmıştır. Bunun en çarpıcı örnekleri 1960'lı yıllardaki siyasal iklim içerisinde gerçekleşen, Vietnam Savaşı gibi konularda politik mesajlarını iletmeye çalışan sokak gösterileridir. Genellikle sanat tarihçilerinin performans sanatı dışında bıraktıkları "Gerilla Tiyatrosu" olarak adlandırılan sokak gösteri ve tiyatroları, 70'li yıllarda tiyatro teorisini Richard Schechner tarafından performans sanatı olarak değerlendirilmiştir. Schechner performans sanatının politik önemini şu şekilde açıklamaktadır; *"Performans ahlak dışıdır; gerilla tiyatrosu icra edenler için olduğu kadar despotlar için de faydalıdır. Bu ahlak dışılık performansın öznesinden, dönüşümden gelir: insanoğlunun kendini yaratmak, değiştirmek, iyi ya da kötü, normalde olmadığı bir şeye dönüştürmek yönündeki şaşırtıcı istitadı."*<sup>150</sup>

Gerilla tiyatrosu ve sokak gösterilerinden etkilenecek geliştirilen performans stratejileri içerisinde en çok ses getiren gruplardan biri 1985 yılında kurulan *Guerilla Girls*'dür. New York'lu grup, feminist bir yaklaşımla müzecilik ve sanat piyasasındaki erkek egemen hakimiyeti sorgulamışlardır. Önceleri "kadınların metropoliten müzesine girebilmeleri için çıplak mı olmaları gerekir" sorusuyla yola çıktıkları, cinsiyet üzerinden geliştirdikleri eleştirel bakış daha sonra ayrıma uğrayan tüm kesimleri

<sup>149</sup> Phillip Zarilli'den aktaran; Carlson, s.242.

<sup>150</sup> Schechner, s.14.

kapsamıştır. 55'i aşkın üyesi bulunan aktivist grup, eylemlerine günümüzde de devam etmektedirler.



**Resim 27.** Guerrilla Girls, “*Why do women have to be naked to get into Boston museums?*”, 1990, poster, 55.9 x 43.2 cm. National Gallery of Canada Library and Archives, Ottawa

Daha önce bahsettiğimiz şekilde, Fransız felsefecilerin etkisiyle gelişen Avrupa merkeziliği ve modernizmi sorgulayan postmodernizm ve postkolonyalizm, meselenin kültürel boyutunu mercek altına almaya çalışmıştır. Ve bu yönde modernliğin ardını araştırırken, toplumsal ve siyasal hareketleri tarihten sökerek kültüre tercüme etmişlerdir.<sup>151</sup> 1990’lı yıllardan itibaren küreselleşme koşulları altında kültür politikalarının dışlanmış kültürlerin görünürlüğü üzerine geliştirilmesi, sanat kurumlarının bu konudaki desteği, sanatın coğrafi sınırlarının ortadan kalkması gibi gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Performans sanatı bu gelişmelerden etkilenecek yeni bakış açılarının geliştirildiği bir alan oluşturulmuştur.

<sup>151</sup> Artun, “*Kültür Tutulması*”, *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, s.30.



**Resim 28.** Coco Fusco, Guillermo Gómez “*Two Undiscovered Amerindians Visit the Walker Art Center*”, 1992, Minneapolis. Fotoğraf: Robert Sanchez

Performans sanatı bahsettiğimiz gelişmelerden etkilenerek yeni bakış açılarının geliştirildiği bir alan oluştururken, sanatçılar sıklıkla inşa edilmiş kimlik stereotiplerinin abartılı, parodik taklitlerini gerçekleştirme yolunu seçmiş ve özellikle kültür kurumlarını eleştirmişlerdir. İlk olarak 1983 yılında sokakta kartopu satarak gerçekleştirdiği “*Bliz-aard and Ball Sale*” adlı performansında David Hammons, Afrika kökenli Amerikalı bir sanatçı olarak farklı kültürel kodları tartışmaya açmıştır. Çeşitli boyutlarda hazırladığı kartoplarının satışıyla, kurumlar tarafından paha biçilen sanat eserleri, değer olgusu, kültürel hiyerarşi gibi konuları tartışmaya açan sanatçı, diğer yandan siyahi bir Amerikalı olarak Afrika kimliği ve kölelikle ilgili yargıları da tartışmaya açan işler üretmiştir. Kültür performanslarına dair en etkili örneklerden biri de Coco Fusco ve Guillermo Gómez-Peña’nın 1992 yılında gerçekleştirdikleri “*Two Undiscovered Amerindians Visit*” başlıklı çalışmalarıdır. Bu performansta sanatçılar Madrid’te bir müzenin bahçesinde, yerel kıyafetleri içinde ve bir takım gündelik nesnelerle oluşturdukları yerleştirmeyeyle, içinde bulundukları altın renkli bir kafeste kendilerini sergilemişlerdir. Müze ziyaretçileri tarafından ilgiyle karşılanan ve hatıra

fotoğrafları çektirilen sanatçılar bu performansla, özellikle 19. yüzyıl Batı kültüründe sıkça görülen ucube, hayvan ve farklı ırkları sergileme geleneğine gönderme yaparak, Batı dışı kültürlere bakış açısını ironik bir dille gündeme getirmişlerdir. Kızıldereli sanatçı James Luna da 1987 yılında gerçekleştirdiği “Kültürel Nesne” başlıklı performansında, bir müzede kendini, kaide üzerinde kültürel nesne olarak sergilemiştir.

Sanatçılar ilişkili oldukları kültüre alt yapıyı ele alırken, kültürü oluşturan önemli bir parçası olarak dinsel öğelere çalışmalarında yer vermişlerdir. İran’dan Amerika’ya göç etmiş olan sanatçı Shirin Neshat, İşlam devrimi sonrası İran kültürü ve toplumsal cinsiyet konularına odaklanmış, fotoğraf ve video işleri ortaya koymuştur. şii kültürüne özgü bir yas ritüelinin canlandırıldığı *Passage* adlı, 2001 tarihli video enstelasyonunda olduğu gibi, Neshat çalışmalarında sıklıkla kültürel ve dinsel sembolleri kullanmaktadır. Çinli sanatçı Zhan Huan ise, 2001 tarihli *Family Tree* adlı çalışmasında, yüzü tamamen kaplanana kadar, mreккеle kelimeler, isimler ve hikayeler yazmıştır. Çin geleneklerine göre bu ayın, kişinin haritasını çıkarmayı ve geleceğini kutsamayı amaçlamaktadır. Sanatçı ise bu çalışmayla kimliğin, kültürel kodlar altında belirsizleşmesine işaret etmektedir.



**Resim 29.** Shirin Neshat, “*Passage*”, 2001, video görüntüsü



**Resim 30.** Zhan Huan, Family Tree, 2000, kromojenik baskı, her biri 56,5 x 43,8 cm

Görüldüğü gibi 1990'lı yıllardan itibaren farklı kimlik ve kültürlerin söz hakkı bulabildikleri, toplumsal dönüşüm ve diyalog zemini yaratmayı amaçlayan sanat anlayışı yaygınlaşmıştır. Sanatın politikleştiği, hayatın estetikleştiği ve bu ikisi arasındaki ayrımın belirsizleştiği bir ortamda, yapıt-üretici-alımlayıcı denkleminde oturtulmuş sanat anlayışının terk edilerek deneyim ve paylaşımın öneminin arttığı bir sanat anlayışının yaygınlaşması söz konusu olmuştur. Buna bağlı olarak sanatın, özellikle de ritüel performansların toplumsal veya ruhsal açıdan dönüştürücü gücüne olan inanç artmıştır. Özellikle kimlik ve kültür çerçevesi içinde geliştirilmiş olan

postmodern performans sanatında ortaya konulan örneklerde de görüldüğü gibi, inanç pratiklerinin uygulanmasına ve dinsel referanslara başvurulmasına sıkça rastlanmaktadır. Gerek bedenin sınırlarını zorlarken fiziksel acı ve yaralanmanın gerçekliğine dayanan çalışmalarda, gerek kimliğin ifadesi açısından kurban kavramıyla ilişkilendirilen çalışmalarda, kültürel kimlik eleştirisi içerisinde ya da maneviyat arayışının sanatla kesiştiği noktalarda geleneksel inanç sistemlerinin izleri ve ritüel performanslar önemli bir yer tutmaktadır. Beden/ruh, tanrı/insan, akıl/sezgi gibi karşıtlıkların merkezinde bulunan insan bedeni, insanlık tarihi boyunca olduğu gibi günümüzde de özellikle sanatçının bedeni üzerinden sanat ve inanç arasındaki temas noktasındaki önemini korumaktadır.

## 5. GÜNCEL PERFORMANS ÖRNEKLERİNDE İNANÇ PRATİKLERİNİN KULLANIMI

### 5.1. Michael Dudeck, “Witch Doctor”

Amerikalı sanatçı Michael Dudeck, çeşitli dinsel kaynaklardan yararlanarak geliştirdiği “*Religion*” başlıklı ritüel performans serisine 10 yıllık bir proje olarak ön görerek 2010 yılında başlamıştır. Beuys ve Schneeman gibi şamanistik rolü deneyimleme üzerine kurulu olan performanslarda özellikle Kanada yerlilerinin inanç geleneklerinin etkileri görülmektedir. Sanatçı performanslarını kimi zaman bireysel, kimi zaman kendisinin liderlik ettiği bir grup performansıyla gerçekleştirmektedir. *Religion* serisinin bir parçası olan “*Witch Doctor*” (2011) başlıklı çalışmasında, izleyiciyi kapıda iki çıplak figür karşılamaktadır, alanın ortasında müzisyen bulunmaktadır ve tüm performans sanatçıları maske, makyaj ve aksesuarlarla bezenmiştir. Dudeck bu performansta hermafrodit bir karakteri canlandırmaktadır ve göğüs kısmında altı adet protez memesi bulunmaktadır. Katılımcılar çıplak vücutları ve maskeli yüzleriyle Dudeck’in uydurduğu bir dille diyaloglar kurmakta veya şarkılar söylemektedirler. Bu şekilde oluşturulan seremonik atmosferle performans adeta dinsel bir ayneye dönüşmektedir. Dudeck görüntü kadar sesin de belirleyici olduğu performanslarla, beyindeki hafıza ve duygu reaksiyonlarını kontrol eden *amigdala* bölümünü harekete geçirmekle ilgilenmektedir. Müzik, sözler ve yaratılan atmosferle katılımcılar adeta hipnotize olmaktadır.<sup>152</sup>

Sanatçı *Witch Doctor*’da büründüğü karakterle, doğurganlığıyla öne çıkan savaşçı bir kadını performansın merkezine oturtmuştur. Kendini ‘gay spiritüel lider’ olarak tanımlayan sanatçının queer cinselliği ile ilgili kişisel arayışları performanslarının temel unsurlarındandır. Onun inşa ettiği imajlar kendini tanıma ve

---

<sup>152</sup> Amber-Dawn Bear Robe, “Everything in My Life is Appropriated”, 2011, <http://www.michaeldudeck.com/pdf/Dudeck-CD-f-small.pdf> (19.06.2018)

tanımlama yolunda büründüğü suretlerdir. Performanslarda mitolojik ve alegorik sembollerle kurgulanan kutsal çerçeve, seyirciyi içine davet ederek, bir lider gibi sanatçıyı takip etme arzusu uyandırmaktadır. Hayal ürününe dayalı bu kurgu ritüellerde 60'lı yılların performans örneklerinde de gördüğümüz türden bir 'liderlik eden sanatçı' profili söz konusudur. Sanat ile hayat arasındaki karşıtlığın ortadan kalkmasıyla birlikte, ruhsal alan ile sanat arasındaki ilişkiyi fiziksel metotlarla kurma arayışı performans sanatında öne çıkan amaçlardan biri olmuştur.



**Resim 31.** Michael Dudeck, “Amygdala”, 2011, dijital performans dokümanı, Fotoğraf: Karen Asher

Kendi ritüelini oluşturmaya çalışan sanatçı, farklı inançlardan bir araya getirdiği malzemelerle melez bir yapı ortaya koymaktadır. Bu şekilde insan doğasının ve toplumsal kültürün karmaşık yapısına işaret etmektedir. Çok katmanlı bir kültürel yapının işaret edilmesi, kültürel hegemonya, Avrupa merkezcilik, etnik, kültürel veya cinsel kimlik tartışmalarını da beraberinde getirmektedir. Postmodern kültürde ve sanat anlayışında kaçınılmaz olarak karşımıza çıkan kimlik meselesi, Dudeck'in ayinlerinde kendini bu şekilde göstermektedir. *Witch Doctor*'da doğurganlığı temsil eden bir tanrıça

biçiminde olan sanatçı, queer cinselliğine paralel, insan doğasının köklerini yeniden tasvir etmektedir.<sup>153</sup>



**Resim 32.** Michael Dudeck, “*Witch Doctor*”, 2011, Ace.art Galerisi, Winnipeg

Sanatın dönüştürücü gücü ve sanatçının toplumsal liderliği söz konusu olduğunda, bilindiği gibi Şamanizm en çok atıfta bulunulan kavramlardan biri olmuştur. Şamanistik bir toplumda şamanın konumu göz önüne alındığında, bu benzetme daha anlaşılır görünmektedir. Bütün bir toplumun dinsel yaşamının merkezinde şamanın olmasının yanında elbette kutsallıkla bağlı olan tek kişi şaman değildir. “Gene de şaman en önemli kişi olma özelliğini korur, çünkü (vecd, extase) deneyiminin en yetkin dinsel deneyim sayıldığı bütün bölgelerde, *esrime*’nin baş ustası yalnızca şamandır.”<sup>154</sup> Şamanlığın bir aile büyüğünden devredilmesi veya rüyalar yoluyla ruhlar tarafından kişiye bildirilmesi daha saygı duyulur olmakla birlikte, kimi zaman da kişi şaman olmak yolunda kendi çabasını ortaya koyabilmektedir. Şamanlığın gerçekleşmesi için şamanlara özgü gizli ilimlerin öğrenilmesi gerekmektedir ve daha da önemlisi *esrime*

<sup>153</sup> Steven Leyden Cochrane, “*Walla Walla Big Bang: Michael Dudeck’s Amygdala*”, 2011, <http://www.michaeldudeck.com/pdf/fuse2.pdf> (19.06.18)

<sup>154</sup> Mircea Eliade, *Şamanizm*, İsmet Birkan (çev.), 1. Basım, İstanbul: İmge Yayınları, 1999, s.22,23.

halini yaşayabiliyor olmaktır. Ruhlar alemine geçebilen, hayvanlarla ve ölülerle konuşan, vücudunu parçalara ayırıp birleştiren, hastalıkların şifasını arayan bu kişi gerçekten güçlü bir fiziksel ve zihinsel yapıya sahip olmalıdır.

## 5.2. Oliver de Sagazan, “Transfigürasyon”

Biyoloji alanında eğitim almış olan Fransız sanatçı Oliver de Sagazan (d.1959) biyolog olarak sürdürdüğü yirmi yıllık çalışma hayatının ardından sanatsal üretime yönelmiştir. Sanatçı 1999 yılından bu yana sürdürdüğü “Transfigürasyon” başlıklı serisinde, şamanistik ve animalistik etkilerle birlikte insanın ehlileştirilemez özünün arayışı içindedir. Sanatçı bu performanslarında başta kil ve boya olmak üzere farklı malzemeler uygulayarak, yüzünü deforme etmektedir. Bu şekilde sanatsal malzeme olarak kullandığı bedeninin biçimini bozarken, kimliğini sembolik olarak askıya almaya çalışmaktadır. Sanatçı performanslarında kille yüzüne hızlı hareketlerle farklı biçimler vermekte, tek bir hareketiyle bir önceki suretini bozarak bir yenisine bürünmektedir. Kullandığı bu yöntem sınırsız bir doğaçlama imkanı sunmakta ve bu durum sanatçı için nerede duracağını bilmediği insan bedeninin sınırsızlığını ortaya koymaktadır. Diğer yandan yüzüne yaptığı müdahale ile gözleri kapanan sanatçı, performans süresince geçici bir körlük durumu içindedir. Sanatçıya göre körlüğü; kendi içine bakmasına yardımcı olarak, normalde ulaşamayacağı derinliklere geçişini sağlayan bir yol açmaktadır.

Sagazan’a göre basitçe hayatta kalmaya yarayan şey olan fiziksel durum ve biyolojik sistem aslında kendimizin tam olarak ne olduğumuzu anlamamızı engellemektedir. Bireyi toplumsal, tarihsel, kültürel açıdan ele alan Sagazan’ın sürekli biçim değiştiren tuhaf figürü, varoluşsal kaygılarla yeni bir form ve öz arayışındadır. Sanatçı kendi bilinmezliğini sanat yoluyla anlamlandırmaya çalışırken, insanlarda da karşılık bulmayı umut etmektedir. İnsanın kolektif halüsinasyon maskesi altında yaşadığına inanan sanatçıya göre sanat bu maskeyi açmak için bir bıçak görevi görebilir ve şimdi, burada, canlı olmanın tuhaflığını altüst edebilir.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> bkz. Sanatçının resmi sitesi: <http://olivierdesagazan.com/> (19.06.18)



**Resim 33.** Oliver de Sagazan, “*Transfigürasyon*”, 2013, Fotoğraf: Linda Vanni

Sagazan’ın ortaya koyduğu fiziksel değişim performansı, izleyicinin de katılımıyla ruhsal bir yön kazanmakta ve bir ritüele dönüşmektedir. Sanatçı performansları esnasındaki durumunu şamanistik inisiyasyon ritüellerinde transa geçmiş, körleşmiş, hayat ve ötesi arasında bilinçdışı bir evrene geçme haline benzetmektedir. Kongo doğumlu olan sanatçının çalışmalarında vücut boyama sanatıyla ilişkisi bakımından, bu coğrafyanın etkili olduğu görülmektedir. Güzellik ve koruyucu gücünün yanı sıra, toplumsal konum, manevi inançlar ve kabileler arası kimliği belirtmek amacıyla yapılan beden sanatı örnekleri Afrika kıtasında oldukça yaygındır. Vücut boyama, skarifikasyon, dövme, piercing en yaygın beden sanatı örnekleridir. Sanatçının doğduğu bölge olan Kongo Havzası’nda skarifikasyonun en çarpıcı örneklerine rastlanmaktadır. “Afrika kıtasındaki kimi kabilelerde, tenin kusursuzluğu, tamamlanmamışlığa, işlenmemişliğe işaret eder. Cildin desenler oluşturacak şekilde kesilmesi ile gerçekleştirilen “skarifikasyon” yönteminde, kesiklere yerleştirilen kil ya da kül gibi maddeler, cildin yüzeyinde keloid olarak da adlandırılan kabarcıklar

oluşturur.”<sup>156</sup> Diğer yaygın beden sanatı yöntemlerinden olan vücut boyama ise genellikle katılımcıların hızlı bir şekilde, doğaçlamaya dayanan desenlerle, karşılıklı olarak birbirlerinin vücutlarını kapladıkları bir ritüel içinde icra edilmektedir. Aynanın olmadığı yerde, kişinin yansısını algılamasının tek yolu, başkalarının gözlerindeki aynadan geçiyor, ki bu da gerek boyayana gerekse boyanana sonsuz bir özgürlük tanıyor.<sup>157</sup> Bu geleneksel ritüellerdeki katılımcılar arasındaki ilişki, Sagazan’ın performanslarındaki körlüğü ve izleyiciye olan bağlılığıyla örtüşmektedir.



**Resim 34.** Chage Beye- Etiyopya’lı, Mursi Kabilesinden bir kadın, 2003, Fotoğraf: Pit Buehler

<sup>156</sup> Melis H. Şeyhun, “Bir Tuval Olarak Beden”, *Sanat Dünyamız*, sayı:115, 2010, s.13.

<sup>157</sup> A.g.e., s.15.

### 5.3. Franko B, “I Miss You”

*“Bizim uygarlığımızın başı, ta en baştan beri, acı çeken bedenle dertte olmuştur. Acının anlamı apaçık, kaçınılmaz ve üstesinden gelinmez bir deneyim olduğunu bir türlü kabul edememiştir. Yunan tragedyalarına ve ilk Hristiyanlar’ın Tanrı’nın Oğlu’nu anlama çabalarına, bedensel acının muammaları damgasını vurmuştur. Yine aynı şekilde, bedensel pasiflik ve başkalarına pasif tepkiler verme meselesinin de uygarlığımız içinde derin kökleri vardır. Stoacılar hem haz hem de acı karşısında pasif bir ilişki gerçekleştirmişlerdi, onların Hristiyan mirasçıları ise kendi duyularına gösterilen kayıtsızlığı din kardeşlerinin acılarıyla aktif bir biçimde ilgilenmekle birleştirmeye çalışmışlardı. Batı uygarlığı acıyı “doğallaştırma”yı reddetmiş, ya acıyı toplumsal denetime açık bir şey olarak göstermeye çalışmış ya da onu daha bilinçli bir yüksek zihinsel tasarının bir parçası olarak kabullenmiştir (...).”<sup>158</sup>*

İtalyan asıllı sanatçı Franko B (d.1960), kültür ve iktidar ilişkisi bağlamında ele aldığı bedenini sanatının merkezine koymaktadır. 70’lerde İngiltere’nin punk-anarşist ortamında yetişen ve bunun etkisiyle ikon-kırıcı, muhafazakar usluba karşı tavrı olan bir sanat anlayışı geliştiren sanatçının yapıtları, bunun yanında kendi içinde bir şiirsellik de barındırmaktadır. “I Miss You” başlığı altında, 2003 yılından beri belirli aralıklarla gerçekleştirdiği performanslar, sanatçının yapıtları arasındaki en çarpıcı örneklerdir. Bir moda gösterisinin taklidi üzerine kurgulanmış olan bu performanslarda, sanatçı beyaz kanvas kaplı haç şeklindeki bir podyum üzerinde yürümektedir. Tıpkı bir moda defilesinde olduğu gibi, podyum kenarında izleyiciler oturmuş ve podyumun ucunda fotoğrafçılar yerlerini almıştır. Mekanda, bir defileden farklı olarak herhangi bir müzik sesi yoktur, duyulan tek ses fotoğrafçıların makinalarından çıkan seslerdir. Sanatçı podyuma tüm vücudu beyaza boyanmış şekilde, kollarında kanını akıtacak tıbbi iğneler takılı olarak çıkar. Sanatçı performans boyunca podyumda yürümekte, bir model gibi uç kısımlarda bekleyerek poz vermektedir. Vücudundan akan kan, yürüyüş rotasında iz bırakırken, bekleme noktalarında küçük kan havuzları oluşmaktadır.

---

<sup>158</sup> Sennet, s.20.



**Resim 35.** Franko B, “*I Miss You*”, 2003, performance as part of ‘Live Culture’, Tate Modern and Live Art Development Agency, London

“*I Miss You*” katılımcılar açısından, bir parçası olunması oldukça zor performanslardandır. Böyle bir etkinliği izlemenin etik olup olmadığı, sanatçıya müdahale etmenin mi yoksa etmemenin mi doğru olduğu soruları izleyiciyi sıkıntılı bir ikilemde bırakmaktadır. Sanatçının podyumdaki kırılgan ve yalnız görüntüsü izleyiciyi sarsmakta, kimilerinin ağlamasına neden olmaktadır. Yarattığı samimi ve duygusal

atmosferde akıttığı kanıyla, toplumun kırılğanlığını yansıtan sanatçı, tüm katılımcıları aynı duygu yoğunluğu içinde birleştirmektedir.<sup>159</sup>

Performansını dev bir haçtan meydana gelen bir podyum üzerinde gerçekleştiren sanatçının üzerinde, çocukluğunda aldığı Katolik Hristiyan eğitimin belirleyici etkisi olmuştur. Çocukluğu bir yetim olarak büyütüldüğü Kızıl Haç kurumlarında geçmiş, daha sonra ateist olarak yurttan ayrılmış ve bir dönem evsiz kalmıştır. Sonraki yaşantısında çok farklı bir ortama geçiş yapan sanatçı, 90'lı yıllarda sado-mazo kulüplerinde sahne almış, AIDS'in yaygınlaştığı gey mekanlarında beden ve ölümle ilgili gösteriler gerçekleştirmiştir. Yaşamının bu evreleri, sanatçının beden, din, iktidar, ölüm gibi konular üzerinde yoğunlaşmasını kaçınılmaz kılmıştır.

Performanslarında sıklıkla kullandığı şırınga, iğne, tekerlekli sandalye, sargı bezi gibi tıbbi malzemeler, O'nun Kızıl Haç'ta geçirdiği çocukluğunun izlerini taşımaktadır. Bu malzemeler, biyolojik bir alan olan bedenin sağlık ve teknoloji ile ilgili bağlarını görünür kılmaktadır. Sağlık ve bakım çağrışımlarının yanında, güvenli ve koruyucu bir ortam kurmanın da işaretleridirler. Bu çağrışım, bir anlamda Beuys'un keçe ve yağın sıcaklığında aradığı iyileştirici etkiyi hatırlatmaktadır. Sanatçı, bu performanslarını doktor kontrolünde ve tıbbın izin verdiği ölçüde, yılda en fazla dört kez gerçekleştirebilmektedir. Performansını gerçekleştirirken acı çekmediğini belirten sanatçı, niyetinin fiziksel sınırları zorlamak ve acı üzerinden meditatif bir etki yaratmak olmadığını belirtmektedir.

Franko B, her ne kadar performanslarıyla öne çıkmış bir sanatçı olsa da, kendini bir ressam olarak tanımlamayı tercih etmektedir. Kişiliğinin izlerini taşıyan dövmelemlerle kaplı vücudunu tamamen beyaza boyayarak oluşturduğu heykelsi form içinde, etinde ve kanında güzelliği aramaktadır. Kimi zaman tuval olarak kullandığı beyaz vücudunda, kimi zaman kumaş kaplı yüzey üzerinde damarlarında dolaşan kanı bir boya gibi kullanan sanatçı, bize Pollock'un tuvallerini hatırlatmaktadır. Burada sanatçı resmini yaparken, izleyiciyi de kapsayan, aşk ve inançla bir oldukları bir atmosferde, güzel olanın arayışı içindedir.

---

<sup>159</sup> bkz. Jennifer Doyle, "Critical Tears: Franko B's I Miss You", 2006, [http://www.franko-b.com/Critical\\_Tears.html](http://www.franko-b.com/Critical_Tears.html) (19.06.18).

#### 5.4. Ron Athey “St. Sebastian”

Amerikalı sanatçı Ron Athey (d.1961), Katolik ikonografi, gey kültürü ve fiziksel şiddet unsurlarının öne çıktığı performanslarıyla bilinmektedir. Yaklaşık otuz yıllık performans geçmişi olan sanatçı, Aziz Sebastian rolüne büründüğü performanslarla kendini yaralamaya ve kanatmaya başlamıştır. Katolik ikonografinin arka planda olduğu bu performanslarda, kimi zaman başına taktığı dikenli taçla, kimi zaman vücuduna sapladığı tıbbi iğnelerden oklarla kanını akıtmakta; ipler, kancalar, askılarla kendine işkence etmektedir. 2014 tarihli “Sebastian” performansında sanatçıya iki arkadaşı eşlik etmektedir. Bunlardan biri davul çalmakta, diğeri ise dikey duran bir merdivene kırmızı iplerle bağlanmış olan Athey’in vücudunu oklarla delmektedir. Sanatçının çığlıklarına karışan çalan davulun sesi, bir çeşit şamanistik ritüel havası yaratmaktadır. Athey yeterince kanadıktan sonra, *Azize İrene* karakterine bürünen performansçı arkadaşı, bu kez sanatçıyı iyileştirmeye çalışır. Önce okları çıkararak, yaralı bedeni beyaz örtülerle kanından temizler, sarmalar ve merhemler sürer. Athey’in kanaması ve performans sonlandığında, bu kanlı bezler küçük parçalara ayrılarak izleyicilere dağıtılmıştır.



**Resim 36.** Ron Athey, “Sebastian”, 2014, Hammer Museum, Los Angeles 2014

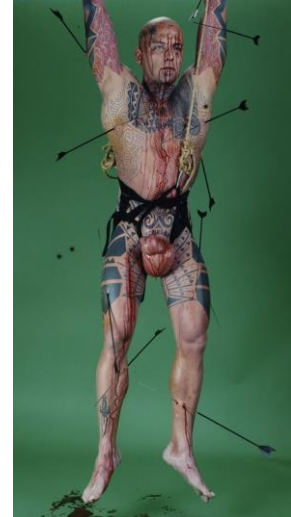
Sanatçı yıllardır kanama ve acıya dayanan işler yapıyor olmasının nedenini, performans sırasında acı çekerken, acıda yakaladığı yüce bir an ve esrime haliyle ilişkilendirmektedir.<sup>160</sup> İşlerinin doğru bağlamda ele alınabilmesi için canlı olarak deneyimlenmesi gerektiğine inanan sanatçı, işlerinde her daim kan, vücut sıvıları ve et kullanacağını öngörmektedir. Athey, içindeki tanrı boşluğunu doldurma ihtiyacıyla bu tip performanslara yöneldiğini söylerken, yaklaşımının kesinlikle karamsar olmadığını, aksine bu ruhsal arayışın iyileştirici yönüyle ilgilendiğini belirtmektedir.

“Athey, öte yandan, acı ve yaralanma performansını otobiyografik şeytanlarını –yoksul bir çocukluk, Musevi bir ailede hoyrat bir biçimde yetiştirilmek, genç yaşlardaki eroin bağımlılığı, ciddi intihar girişimleri, karşılıklı rızaya dayalı sadomazoşistik ilişki deneyimleri ve HIV pozitif oluşu- hem ifade hem de kontrol edebilmek için kullanıyordu.”<sup>161</sup> Sanatçının eşcinsel ve AIDS oluşu, kimi zaman kamuoyunun tepkisiyle karşılaşmasına neden olmuş, bir sanatçı olarak bazı kurumlardan destek alması engellenmeye çalışılmıştır. Pek çok Amerikalı ve İngiliz performans sanatçısı gibi sado-mazo ve gey kulüpleri gibi alternatif mekanlarda gösteriler düzenleyen sanatçının çalışmalarında, bu kültürün de izleri görülmektedir.



**Resim 37.** Marco Basaiti, “*St. Sebastian*” ,

ahşap üzeri yağlı boya



**Resim 38.** Ron Athey,

“*Sebastian Suspended*”, 1992

<sup>160</sup> <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cam-ron-athey-broad-performance-art-20170825-htmlstory.html> (19.06.18).

<sup>161</sup> Carlson, s.233.

Athey'in ikonik bir figür olarak canlandığı Aziz Sebastian, Hristiyanlığın ilk aziz ve şehitlerinden biridir. Roma'da komutan olduğu sürede, çevresindeki askerleri gizlice Hristiyanlığa davet etmiştir. Bir süre sonra yaptığı şey fark edilen asker, ölüm cezasına çarptırılmış ve kazığa bağlanarak askerler tarafından oklarla öldürülmüştür. Öldüğü yerde asılı olarak bırakılan aziz, daha sonra Azize İrene olarak adlandırılacak olan bir kadın tarafından kurtarılır ve iyileştirilir. Bu durumun da açığa çıkmasıyla, bu kez askerler tarafından sopalarla öldürülen azizin cesedi, bir lağım çukuruna atılır. Acı çekmenin, kahramanlığın sembolü olan Aziz Sebastiani, aynı zamanda askerlerin koruyucu azizi ve veba salgınının kurtarıcısı olarak kabul edilir. Öte yandan, pagan mitleriyle ilişkilendirilerek, eşcinsel olduğu varsayılan aziz, günümüzde gey ikonu olarak da kabul edilmektedir.

Aziz Sebastian'ın azizliğinin ve Athey'in çalışmalarının ortak kaynağı olan fiziksel acı, Hristiyan kültüründe İsa'nın bedeninde anlamını bulmaktadır. Hristiyanlıkta kutsal kişilerin bu makamlara erişmesinde, büyük çoğunlukla fiziksel acıların ve sıkıntıların vesile olduğu görülmektedir. Bunun nedeni, Mesih merkeziliğin acılar içindeki İsa tasvirleriyle birlikte, bedensel acıyı kutsayarak, tanrıya ulaşmanın aracı olarak sunmasıdır. Çektiği acılarla göz önünde olan Mesih'e yakınlaşmak ve tanrı katında değerli bir yer elde edebilmek, bir noktadan sonra bedensel acılarla mümkün görünür olmuştur. "Alt edilmesi gereken beden, kendini kurban etme çabasının ana eksenini olan beden. Değersizleşmek, benliğinden tamamen geçmek ilkesiyle hareket eden bu müşkülpesent, yaralı insanlar, aşağılanmanın her yolunu tecrübe ettiler."<sup>162</sup> Tanrı'nın oğlu olarak İsa'nın dünyadaki varlığının ve insanlık için çektiği acıların ispatı niteliğindeki "*İsa'nın beş kültü*" olarak adlandırılan işkence aletleri, İsa'nın son akşam yemeğinde ekmeği işaret ederek "*bu benim etimdir*" demesine dayanan ekmek-şarap ayinleri inanan kitlelerin Mesih'in bedeniyle birleşme arzularını karşılamaktadır. İsa'nın yaralanabilir bedeni ile ezilenlerin bedeni arasındaki bağ<sup>163</sup> O'nun inananlar üzerindeki etkisini bu denli güçlü kılmaktadır ve Hristiyan Batı kültüründe önemli konumunu açıklamaktadır.

<sup>162</sup>Corbin, Courtine, Vigarello, **Bedenin Tarihi-1**, s.37.

<sup>163</sup> Sennet, s.116.

### 5.5. Marina Abramoviç, “*Artist Is Present*”

1970’li yıllardan beri çalışmalarını sürdürmekte olan sanatçı Marina Abramoviç (d.1946), kırk yılı aşkın sanatsal kariyeri boyunca sayısız performans gerçekleştirmiş ve performans sanatının geniş kitlelerle buluşmasını sağlamıştır. Fiziksel ve zihinsel sınırları test etme üzerine kurulu oluşu ve katılımcı olarak izleyicinin varlığı, sanatçının performanslarındaki en belirleyici unsurlardır. Performanslarında görünür hale gelen bedensel acıları, sanatçı ve izleyiciyi aynı noktada birleştirmektedir. Abramoviç aşırı disiplin gerektiren çalışma biçimi, insanlarla kurmaya çalıştığı sevgi bağı ve ruhsal arayışlarının kaynağını çocukluk dönemiyle ilişkilendirmektedir. Sanatçı çocukluğunu Komünist Yugoslavya’da ulusal kahraman ilan edilmiş, fakat çocuklarına karşı aşırı disiplinli ve sert olan ebeveynleri ve dindar bir Hristiyan olan büyük annesi arasında geçirmiştir. Bu iki yönlü eğitim, sanatçının kişiliğinde ve sanatında önemli ölçüde etkili olmuştur.

Performansı saygın bir sanat dalı olarak hak ettiği yere taşımayı amaçladığını söyleyen sanatçı için, 2010 yılında MoMa’da bir retrospektif sergisi düzenlenmiştir. Abramoviç bu sergi kapsamında, “*Artist is Present*” (*Sanatçı Aramızda*) adlı zorlu bir performans gerçekleştirmiştir. Yaklaşık üç ay boyunca, haftanın altı günü ve günde yedi buçuk saat süren performansta, sanatçı izleyiciyle karşı karşıya gelmiştir. Performans müze içerisinde ışık düzenlemesi ile oluşturulan kare bir alan içinde, basit bir masa ve karşılıklı iki sandalyeden oluşan düzenlemede gerçekleşmiştir. Sanatçı performans esnasında, keşişleri ya da ikona resimlerini andıran şekilde uzun, sade, kalın kumaştan bir elbise giymektedir. Her bir izleyici sanatçının karşısına oturmakta ve bir süre sessizce birbirlerinin yüzüne bakmaktadırlar. Sanatçı, her gün yüzlerce insanın ziyaret ettiği bir müzede gerçekleştireceği bu performansı için “*cehennemin ortasında bir durağanlık*” yaratmak zorunda olduğunu söylemektedir. Sayıları hayli fazla olan katılımcıların, orada olma nedenleri ve tepkileri de aynı oranda farklılıklar göstermektedir. Kimileri tarihsel ve sanatsal bir olayın parçası olmak için oradadırlar, kimileri bir çeşit meydan okumayla sanatçının karşısına geçmektedirler ve kimileri yoğun duygusal atmosferin etkisine kapılmaktadır.



**Resim 39.** Marina Abramovic, “*Marina Abramovic: The Artist is Present*” 2010, The Museum of Modern Art, New York City

Amerikalı tiyatro yönetmeni Anne Bogard, tiyatral performansta “*zaman*” ve “*çekim*” olmak üzere iki faktöre dikkat çekmektedir.<sup>164</sup> Yoğun biçimde gerçekleştirilen performanslar zaman algısını değiştirerek, farklı sonuçlar ortaya çıkarabilmektedir. Abramoviç’in gözünü saatlerce yabancı insanların gözlerine dikerken, hareketini en aza indirmesi zamanın uzunluğuyla bir çeşit zıtlık yaratmaktadır. Tüm faniliği ve geçiciliğiyle, bütün bu süre boyunca çok fazla zaman akıp gitmiştir ancak sanatçı hareketsiz şekilde oradadır. Performanslardaki diğer önemli faktör olan katılımcıların sanatçı ile ilişkisi, kurulan empati, duygusal bağ ve samimiyet ise *çekim* faktörünü oluşturmaktadır. Abramoviç bu performansta karşısına oturan insanların her birine aynı özeni göstermektedir. Her katılımcıdan önce, bakışlarını eğerek adeta bilincini tazelemekte ve karşısındakine yeni bir çehreyle bakmaktadır. Sanatçının bakışındaki özen, insanların özel hissetmesine ve onunla bağ kurmasına neden olmakta, ruhsal bir anın paylaşımını hissettirmektedir. Abramoviç hiçbir diyalog kurmadan katılımcıların kendi derinliklerini görmelerine izin vererek, içlerindeki özü ortaya çıkarmalarını sağlamıştır. Kimi katılımcılar Abramoviç’in yüzünde, içlerindeki yoğun acıyla karşılaşmışlardır. Sanatçı bu durumu “*karşıma oturmak artık benimle ilgili bir durum*

<sup>164</sup> Ryan Lader, “*The Artist Is Present and the Emotions Are Real: Time, Vulnerability, and Gender in Marina Abramovic’s Performance Art*”

<http://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-6/lader/> (19.06.18).

*olmaktan çıkıyor, ben ruhlarının aynası haline geliyorum*”<sup>165</sup> sözleriyle açıklamaktadır. Sanatçının amacı karşısında kim olursa olsun, şimdi ve burada olmaktır. Kendinden başka gidecek bir yer olmayan bu kurmaca durumda, insanları bir araya getirmiştir. Sanatçı bu noktada insanların içindeki iyi ve kötüyü performanslarla ortaya çıkarabileceğine inanmaktadır. 1974 yılında gerçekleştirdiği “*Rthym 0*” performansında sanatçı, bedenini ve ona zarar verebilecek nesneleri bir arada sunmuş, insanların ne kadar ileri gidebileceği gerçeğini ortaya çıkarmıştır. “*Artist is Present*”da ise insanlara koşulsun sevgi ve aşkı vererek, mümkün olduğunca kötü enerjiye meydan okumayı amaçlamaktadır.

Abramoviç performanslarında acı çektiğini belirtmekte, ancak “sır tutmak” gibi gördüğü acıyı başka algılara açılan bir kapı gibi algılamaktadır. Sanatçı performansları esnasında yaşadığı fiziksel zorlukları, şamanların ve şifacıların bilinçaltına açılan kapıları aralamak için katlandıkları acılara benzetmektedir. Sanatçı acıyı kontrol etmekle diğer pek çok şeyi kontrol altına almak arasında bağlantı kurmaktadır. Duyduğu fiziksel acının yanında, insanlarla paylaştığı koşulsuz sevgi ve güzellik, bedeni ile çevresi arasındaki sınırları ortadan kaldırmaktadır. Sanatçı bu durumu “*Kutsal bir duygu gibi, tam olarak açıklayamıyorum. Bu ruhani durum, diğerlerini farklı şeyler düşünmeye iten şey oluyor.*” sözleriyle ifade etmeye çalışmaktadır.

Abromoviç, dayanıklılık ve konsantrasyona dayalı bu zorlu çalışmalarında ve hazırlık aşamasında, bilinen pek çok meditasyon tekniğinden faydalanmaktadır. Yeme ve sessizlik oruçları, belirli pozisyonları uzun süre koruma, soğuk, sıcak ya da havasızlığa maruz kalma gibi pek çok eski meditasyon yöntemi, sanatçının performanslarında karşımıza çıkmaktadır. Çocukluğundan gelen Hristiyan arka planı, okültizm sembollerini sıkça kullanması, Tibet Budizmi’ne olan ilgisi, Aborjin ve Brezilya yerlileriyle edindiği deneyimler, sanatçının ruhsal arayışının bir parçası olmuşlardır.

“*Artist Is Present*”da tek bir noktaya odaklanarak geçirdiği saatler ve sanatçının pek çok çalışması, kaynağını Hint mistisizminden alan *yoga* teknikleriyle

---

<sup>165</sup> bkz. Matthew Akers, Jeff Dupre (Director), *Marina Abramoviç: The Artist is Present*, 2012

bağlantılı görünmektedir. Hint maneviyatında varlığa erişmenin yolları; kurtuluşu sağlamak için uygun tekniklerin tümü *yogayı* oluşturmaktadır.

*“Yoga etimolojik açıdan “bir araya getirip bağlamak”, “sıkı sıkı tutmak”, “koşumları bağlamak”, “boyunduruk takmak” anlamına gelen yuj kökünden türemiştir(...) Gerçekten de etimolojik bakımdan yuj “bağlamak” anlamına geliyorsa, bu eylemin sonucunda bir “bağ” ortaya çıkabilmesi için, insan ruhunu dünyayla birleştiren bağların kopartılmasının bir ön koşul olarak varsayıldığı açıktır.”<sup>166</sup>*

Yoga teknikleri tek başına öğrenilememekte ve manevi rehberler olan guruların yol göstericiliğine ihtiyaç duyulmaktadır. Yogayla kutsal olmayan alanın dışına, kutsal alana geçiş ve dünyevi ıstıraplardan kurtulmak amaçlanmaktadır. Hint felsefelerinin tümünün amacı, dünyeviliğin fanilik ve acılarından kaçınmamızı sağlayacak umudun arayışıdır. Yoga meditasyonlarındaki temel unsurlardan biri; bir nesne, kelime, düşünce veya *tanrının* kendisi olabilecek şekilde, tek bir noktaya yoğunlaşmaktır. Tek bir noktaya yoğunlaşmak, zihinsel dengenin yolunu açmaktadır. Zihinsel akışı engelleyebilme aşamasına gelebilmek için bedensel duruşlar, nefes teknikleri, disiplin kurallarından oluşan meditasyon teknikleri üzerinde zorlu bir çalışma süreci gerekmektedir. Bu şekilde insan doğasının ve arzularının yönlendirdiği şeylerden uzaklaşarak, kutsal oluş haline geçileceğine inanılmaktadır.

## 5.6. Terence Koh “*Nothingtoodoo*”

Çin doğumlu Kanadalı sanatçı Terence Koh (d.1977), mitoloji, kimlik, inanç, cinsellik, moda konuları üzerinde çalışmakta, monokrom yerleştirmeleri ve ritüel performanslarıyla tanınmaktadır. Çalışmalarını genel olarak kimliği ve biyografisi üzerine kuran sanatçı, 2011 yılında Mary Boone Galerisi’de gerçekleştirdiği “*Nothingtoodoo*” adlı performansta genel eğiliminin aksine anonim bir çileci rolüne

<sup>166</sup> Mircea Eliade, **Yoga**, Ali Berktaş (çev.), 1. Basım, İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017, s.18.

bürünmektedir. Dört hafta boyunca süren performansta, günlük sekiz saatlik periyodlarla, galeri mekanında oluşturulmuş tuz dağının etrafında dizlerinin üzerinde dönmektedir. Sanatçı bu performansın boyunca beyaz pantolon ve gömlektten oluşan oldukça sade bir gömlek giymektedir ve mekan içinde tuz dağıyla birlikte, sade bir görüntü açığa çıkmaktadır. Günler süren performansta sanatçının dizlerinde oluşan yaralanmalar nedeniyle sanatçı bir noktadan sonra dizlik kullanarak performansına devam etmek zorunda kalmıştır.



**Resim 40.** Terence Koh, “Nothing to do”, 2011, Mary Boone Galerisi, New York

Etrafında dönülen tuz dağı, kusursuz formuyla anıtsal bir görünüme sahiptir ve adeta bir mabedi andırmaktadır. Sanatçının kutsal bir sembol gibi konumlandırarak, günlerce bağ kurduğu bu kütleyi tuzla oluşturma nedeni, tuzun doğası gereği koruyucu bir madde olması ve aynı zamanda acıları deşen etkisidir. Elbette Koh, bu elementin etrafında dönerken ona tapmamakta, maddenin içindeki güçle bağ kurmaya çalışmaktadır. Parodinin ve spiritüelliğin harmanlandığı performans, komik veya sansasyonel olmaktan uzak, çok yalın bir arayışın ürünü olarak karşımızdadır. Sanatçı bu yalın ritüel boyunca adsız bir çileciye dönüşerek, aşırılık ve kısıtlama yoluyla bir mücadele içine girmektedir ve bu onu farklı bir bilinç düzeyine taşımaktadır. Performans boyunca şahsiliğini dışarıda bırakan sanatçı, kendi kendine acı çektirmenin tarihiyle hesaplaşmaktadır. Koh, yüzyıllardır inançlarda var olan çileci gelenek yoluyla,

insanlık tarihi boyunca çekilen acılarla hesaplaşma deneyimini ortaya koymaktadır. Bu performansı yapma amacının, sıkı sıkıya bağlı olduğu içsel barış ideali ile ilişkili olduğunu söyleyen sanatçı, dizlerini kendi içsel barışı ve dünya barışı için parçalamaktadır.

Koh'un performansında uyguladığı ritüel, Tibet Budistlerinin gerçekleştirdikleri hac yürüyüşüyle ilişkilidir. Budist hacılar, Lhasa şehrindeki Potala sarayının, kutsal dağ Kailas'ın veya diğer kutsal mekanların etrafında saat yönünde yapacakları "Korlam" adı verilen kutsal yürüyüş için, çoğu zaman uzun yolculuklar yaparlar.<sup>167</sup> Hacılar yolculuğa çıkmadan önce yaşayan Buddha'nın nasihatlerini alır ve onun tapınağının önünden başlarlar. Hacılar yolculuk boyunca asla yalan söylememek ve hiçbir canlıya zarar vermemek için yemin ederler. Ulaşacakları nokta için kimi zaman 2100 km. yol almaları gerekmektedir. Bazı hacılar yürüyüşlerini en zorlu yöntem olan, birkaç adımda bir boylu boyunca yere uzanıp tekrar adım atarak gerçekleştirirler. Bu ritüel özellikle Buddha'nın doğduğu ay olan Tibet takviminin dördüncü ayında tercih edilir. Hacılar aynı zamanda kutsal mekanların çevresinde, gezegenlerin güneşin etrafında dönmesi gibi döndükleri seremoniler gerçekleştirirler. Dinin toplumsal hayatta büyük bir yer kapladığı Tibet'te insanların bu zorlu ibadeti gerçekleştirme nedenleri, dünyaya yeniden gelecekleri sonraki hayatlarında, daha iyi bir yaşam sürdürebilmelerine dair inançlarıdır.



**Resim 41.** Saygısını göstermek için tüm vücuduyla secde eden dindar bir hacı, Fotoğraf: Hu Guoging

<sup>167</sup> Ali Nasuh Mahruki, "Tibet'te Din, Budizm'de Hac", <http://www.nasuhmahruki.com/tibette-din-budizmde-hac/> (20.06.18)

### 5.7. Chrysanne Stathacos “The Rose Mandala Series”

Yunan asıllı Amerikalı sanatçı Chrysanne Stathacos (d.1951) sanat pratiğini, hinduizm ritüellerine dayanan *mandalaları* canlı çiçeklerle kurduğu performansları üzerinden geliştirmektedir. 90’lı yıllarda yaptığı Hindistan seyahati sanatçının hinduizme olan ilgisini arttırmış ve sanat üretimini temelden etkilemiştir. *Mandalanın* kurulması Hinduizm içerisinde özel bir ritüeldir. Bu terimin karşılığı “çember”dir, Tibetçe çevirilerde kimi zaman “merkez”, kimi zaman da “etrafını çeviren” diye karşılır.<sup>168</sup> *Mandala* genel olarak oldukça karmaşık yapıları bir çizimdir, merkezinde tanrı figürleri ve semboller bulunmakta ve dışa doğru birbirine geçmiş çemberlerden oluşmaktadır. Yerde oluşturulan bu çizimler cennetin simgesel olarak o mekana taşınması olarak kabul edilerek, kötü ruhların ulaşamayacağı bir alan yaratıldığına inanılmaktadır. Hinduizmde kabul töreni diyebileceğimiz ritüellerde mürit mandalanın içine girerek her türlü kötülükten korunur ve bu merkezi sistem kişinin kendi içine dönmesine, kendini bulmasına yardımcı olur. Bunun dışında yerde yapılan yerleştirmeler dışında yüzeyler üzerinde de *mandala* çizilebilmektedir. Kumaş üzerine çizilen *mandala*, meditasyon “desteği” işlevi görür; yogin onu dikkat dağılmalarına ve zihinsel yoldan çıkmalara karşı bir “savunma” olarak kullanır.<sup>169</sup>

Sanatçı “The Rose Mandala Series” başlıklı performanslarını 90’lı yıllardan beri çeşitli sergi mekanlarında gerçekleştirmektedir. Sanatçı büyük bir konsantrasyon isteyen performanslarında, onlarca gül yaprağından sistematik bir şekilde iç içe geçmiş çemberler oluşturmakta ve çapı bir kaç metreyi bulan genişlikte dairesel bir yerleştirme ortaya çıkarmaktadır. Duvarda dokuma bir *mandalanın* olduğu sergi mekanında meditasyon süreci olarak gelişen performansın ardından, *mandalanın* güllerini kurumaya bırakmaktadır. Sergi süresinin bitimine paralel olarak, sanatçı tüm çiçekleri süpürerek yapıtını sonlandırır ve bu gül yapraklarını açık havada üfleyerek, havaya savurarak rüzgara bırakmaktadır. Sanatçı çalışmalarıyla ruhsal potansiyelimize işaret etmekte, güzelliğin geçiciliği ve dünyanın faniliğini hatırlatmak istemektedir. Bir meditasyon titizliğinde, saatler süren çalışma biçimi rutin çalışma biçimi ve zamanın

---

<sup>168</sup> Eliade, *Yoga*, s.199.

<sup>169</sup> A.g.e., s.204.

geçiciliğine işaret ederken, kullandığı malzeme ve işini ortadan kaldırmasıyla da maddiyatın önemsizliğine ve farklı zenginlik kaynaklarına atıfta bulunmaktadır.



**Resim 42.** Chrysanne Stathacos “*Flower Power*”, 2014, Fiendish Plots, New York

Sanatçı kendi kurduğu *mandalaları* diğer pek çok kültürdeki meditasyon, korunma ve dilek dileme amaçlı yapılan ritüellerle ilişkili görmektedir. Stathacos’a göre; Zen Budizminin kum bahçeleri (Japonya), dua tepeleri (Asya ve Ortadoğu), çiçek mandalaları (Hindistan), dua bayrakları (Tibet), *maypoleler* (Avrupa) ve dilek ağaçları (her yer) bu işlerdeki referansların bazılarıdır.<sup>170</sup> Sanatçı bütün kültürlerde ritüel amaçlı doğal elementlerin kullanımı, bir mekana özgü oluşları, kolektif yapıları ile performans sanatı ve interaktif sanat arasında bağ kurmaktadır. Bu tür eylemler, dilin zorluklarını aşarak, insanlar arasındaki derin bağı ortaya çıkarmaktadır. Ataerkil tarihi incelemeyi işlerindeki birincil amaçlardan biri olarak gören sanatçı, kültürler, tarihsel dönemler, teknoloji ve çevresel meseleler arasında yeni bağlar kurarak; insanın değişim, umut ve şifa süreçlerine ayna tutmayı amaçlamaktadır.

<sup>170</sup> [http://greenmuseum.org/content/artist\\_content/ct\\_id-144\\_artist\\_id-69.html](http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id-144_artist_id-69.html) (19.06.18)

## 6.SONUÇ

Öncelikle tarihsel gelişimi açısından ele aldığımız performans sanatının, bir tür olarak modernist sanat içinde ilk örneklerini verdiği, postmodern dönemdeki sanatsal, toplumsal ve kültürel dönüşüme bağlı olarak, farklı bir yönde geliştiği görülmektedir. Modernizmin belirlediği ölçütler içinde *kendinde yapının yerini, süreçte gelişen yapıya* bırakması ve postmodern sanatın sunduğu yeni ölçütler, doğası itibariyle performans sanatının önemli konumunu ortaya koymaktadır.

Postmodern sanat anlayışının açtığı yeni perspektifle birlikte, toplumsal alanda yaşanan dönüşümün de performans sanatının gelişimiyle doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Kültürel alanda yaşanan gelişmelerle birlikte, başta sanat kurumları olmak üzere, kültür politikalarına getirilen eleştiriler yaygınlaşmıştır. 1980’li yıllarda hız kazanan sanatın politikleşmesi sürecinde, insan bedeninin kültürel anlamda konumlandırılışının performans sanatıyla tartışılmaya açıldığı görülmektedir.

Toplumsal dönüşüme ilişkin önemli bir diğer unsur olan kimlik temsiliyetlerine dair gelişmeler, çağdaş sanatta karşılık bularak, çoğulcu ve demokratik bir ortam yaratmıştır. Böylece mevcut sistemde “öteki” olarak görülen ve yeni siyaset alanı arayışındaki toplulukların ifade olanağı bulabilecekleri şartlar oluşmuştur. Siyasi alanın tam ortasında yerini alan beden, özellikle performans sanatıyla yeniden tanımlanmaya girişilen bir alan olarak merkezi bir konum edinmiştir. Bu noktada postmodern teorisinin sunduğu kavramsal çerçeve, performans sanatını anlamlandırma konusunda bize yol göstermiştir.

Günümüz performans sanatında inanç pratiklerinin kullanımına dair düşünsel ve kültürel arka planı incelemeyi amaçladığımız bu çalışmada, performans sanatıyla inanç unsurlarının sıkça ortak paydada birleştiği ortaya çıkmaktadır. Performans sanatının ilk örneklerinden bu yana inançla ilişkili referansların varlığı ve dinsel alandaki performatif unsurlar, karşılıklı bir ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Kültürün bir parçası olan dinsel arka planın etkisiyle, hızla değişen değerler dünyası içinde maneviyat arayışının ya da kolektif hareketin bir parçası olarak, performans sanatında inanç pratikleri bir şekilde görünürlüğünü sürdürmektedir. Tezin

son bölümünde ele alınan performans örneklerinin, sanatçıların bu referanslara neden başvurdukları sorusunu yanıtlamak konusunda açıklayıcı bir inceleme ortaya koyması amaçlanmıştır. Ele alınan performanslarda, sanatçıların, başta cinsel kimlik olmak üzere, kimlik temsiliyetleri ve yaşadıkları toplumu oluşturan kültürel kodlar üzerinden çalışmalarını şekillendirdikleri görülmektedir. Öte yandan ruhsal bir arayışın söz konusu olduğu bu performanslarda, sanatçı ve izleyicinin paylaştığı bir deneyimin esas amaç olduğu, bu anlamda haz, acı, psikolojik dinginlik ve kimi zaman gerilim gibi etkilerin yakalanması gibi nedenlerle, inanç pratiklerinden yararlanıldığı sonucu ortaya çıkmaktadır.



## KAYNAKÇA

### *Kitaplar:*

AKAY, Ali, **Minör Politika**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000

AKAY, Ali, **Postmodernizm**, İstanbul: L&M Yayınları, 2005

ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Matı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayınları, 2008

ANTMEN, Ahu, **Kimlikli Bedenler**, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014

ANTMEN, Ahu (Ed.), **Sanat ve Cinsiyet**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008

ARTAUD, Antonin, **Tiyatro ve İkizi**, Bahadır Gülmez (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993

ARTUN, Ali (Ed.), ÖRGE, Nursu (çev.,Ed.), **Çağdaş Sanat Nedir?**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014

ARTUN, Ali (drl.), **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015

ARTUN, Ali (drl.), **Sanat Manifestoları**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011

ATAKAN, Nancy, **Sanatta Alternatif Arayışlar**, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, 2015

BAKHTİN, Mihail, **Karnaval dan Romana**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001

BAUDELAİRE, Charles, **Modern Hayatın Ressamı**, Ali Berktaş (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2004

BAUDRİLLARD, Jean, **Sanat Komplosu**, Elçin Gen, Işık Ergüden (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014

BAUMAN, Zygmunt **Küreselleşme-Toplumsal Sonuçları**, Abdullah Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014

BAYNES, Ken, **Toplumsa Sanat**, Yusuf Atılğan (çev.), İstanbul: Yapı Kredi, 2016

BENJAMİN, Walter, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007

- BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2004
- BERMAN, Marshall, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Ümit Altuğ, Bülent Peker (çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, 2001
- BEST, Steven, KELLNER, Douglas, **Postmodern Teori**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011
- BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, Saadet Özen (çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005
- BOURSE, Michel, **Melezliğe Övgü**, Işık Ergüden (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009
- BUTLER, Judith, **Cinsiyet Belası**, Başak Erüt (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2014
- BÜRGER, Peter, **Avangard Kuramı**, Erol Özbek (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2004
- CALINESCU, Matei, **Modernliğin Beş Yüzü**, Sabri Gürses (çev.), İstanbul: Küre Yayınları, 2013
- CARLSON, Marvin, **Performans, Eleştirel Bir Giriş**, Beliz Güçbilmez (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013
- CLARK, Toby, **Sanat ve Propaganda**, Esin Hoşsucu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011
- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean- Jacques, VIGARELLO Georges (hızl.), Saadet Özen (çev.), **Bedenin Tarihi-3**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013
- CORM, Georges, **21. Yüzyılda Din Sorunu**, Şule Sönmez (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2011
- ÇİĞDEM, Ahmet, **Aydınlanma Düşüncesi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997DANTO, Arthur, “Sanatın Sonundan Sonra”, Zeynep Demirsu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010
- DELLALOĞLU, Besim, **Romantik Muamma**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004
- ELİADE, Mircea, **Kutsal ve Kutsal-Dışı**, Ali Berktaş (çev.), İstanbul: Alfa Basım Yayın, 2017

- ELİADE, Mircea, **Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar**, Cem Soydemir (çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2016
- ELİADE, Mircea, **Şamanizm**, İsmet Birkan (çev.), İstanbul: İmge Yayınları, 1999
- ELİADE, Mircea, **Yoga**, Ali Berkay (çev.), İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017
- ERDOĞAN, Şenol (drl.), **Stüasyonistlere Marksist Giriş**, Artemis Günebakanlı (çev.), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın, 2008
- FEATHERSTONE, Mike, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Mehmet Küçük (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005
- FISCHER-LICHTE, Erika, **Performatif Estetik**, Tufan Acil (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016
- FOSTER, Hal, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, Esin Hoşsucu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009
- GARAUDY, Roger, **Picasso, Saint-John Perse, Kafka**, Mehmet H. Doğan (çev.), İstanbul: Payel Yayınevi, 1991
- GİDERER, Hakkı, **Resmin Sonu**, Ankara: Ütopya Yayınları, 2003
- Prof. GÖKBERK, Macit, **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993
- HABERMAS, Jürgen, **“Ötek”i Olmak, “Öteki”yle Yaşamak**, İlknur Aka (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012
- HALL, Stuart, JACQUE, Martin s (drl.), **Yeni Zamanlar, 1990’larda Politikanın Değişen Çehresi**, Abdullah Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995
- HARVEY, David, **Postmodernliğin Durumu**, Sungur Savran (çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık, 2006
- IŞIK, Emre, **Gen-Politik**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004
- JENKS, Chris, **Altkültür: Toplumsalın Parçalanışı**, Nihal Demirkol (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, İstanbul: Kapı Yayınları, 2003
- KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden (çev.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2006

- KÜÇÜK, Mehmet, **Modernite Versus Postmodernite**, İstanbul: Say Yayınları, 2011
- JAMESON, Fredric, **Kültürel Dönemeç**, Kemal İnal (çev.), Ankara: Dost Yayınları, 2005
- LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004
- LOOMBA, Ania, **Kolonyalizm-Postkolonyalizm**, Mehmet Küçük (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000
- NİETZSCHE, Friedrich, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, İsmet Zeki Eyüboğlu (çev.), İstanbul: Say Yayınları, 2005
- RITZER, George, **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, Şen Süer Kaya (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000
- ROSE, Margaret A. Parodi: **Antik, Modern, Postmodern**, Cansu Dikme (çev.), Ankara: Hece Yayınları, 2016
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, **İlimler ve Sanatlar Hakkında Nutuk**, Sabahattin Eyüboğlu (çev.), İstanbul: MEB Yayınları, 1989
- SARUP, Madan, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Abdülbaki Güçlü (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat, 2004
- SAYBAŞLI, Nermin, **Sınırlar ve Hayaletler**, İstanbul: Metis Yayınları, 2011
- SCHECHNER, Richard, **Ritüelin Geleceği**, Zeynep Ertan (çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2015
- SENNET, Richard, **Ten ve Taş**, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2008
- SHINER, Larry, **Sanatın İcadı**, İsmail Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013
- ŞAHİNER, Rıfat, **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2015
- TABUROĞLU, Özgür, **Dünyevi ve Kutsal**, İstanbul: Metis Yayınları, 2008
- YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006

***Sürekli Yayınlar:***

ARAPOĞLU, Fırat, “*Şükran Moral Özelinde Türkiye’de Feminist Sanatta Kimlik ve Farklılık*”, **Düzce Üni. Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını**, Cilt1, sayı:1, Aralık, 2016

AKAY, Ali, **Toplum Bilim Dergisi; Beden Sosyolojisi Özel Sayısı**, sayı:24, (Haziran-2009)

DİREK, Zeynep, “*Adet kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar*”, **Cogito: Kan, Damardan**, sayı:37, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003

GÖKSEL, Nil, “*Unutma, Parodi ve İroni*”, **Cogito: Derrida; Yaşamı Yeniden Düşünürken**, sayı:47-48, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000

HABERMAS, Jürgen, *Mitle Aydınlanmanın Kördüğümü: Max Horkheimer ve Theodor Adorno*, Bülent O. Doğan (çev.), **Cogito: Adorno; Kitle, Melankoli, Felsefe**, sayı:36, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003

SAYIN Zeynep, “*Beden ve İkizi: İmge ve Çifte Katlama*”, **Birikimler**( Mart-Nisan 2000)

SAYIN Zeynep, , “*Batı’da ve Doğu’da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet*”, **Defter Dergisi**, sayı:39,İstanbul, (Bahar-2000)

ŞAHİNER, Rıfat “*Çağdaş Performans Sanatı: Hibrit Bedene Doğru*”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:126, (Ocak-Şubat 2012)

ŞEYHUN, Melis H., “*Bir Tuval Olarak Beden*”, **Sanat Dünyamız**, sayı:115, 2010

YÜCEL, Okan, “*Dionysos Ritüellerinden Tragedya ve Komedyaya*”, **Mimesis Tiyatro/ Çeviri Araştırma Dergisi**, Sayı:3, 1990

YÜKSEL, Nilgün, “*Çağdaş Bir Şaman: Beuys*”, **Art Decor**

“**Sanat ve İnanç**”, İstanbul: MSGSÜ Türk Sanat Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, 13-15 Kasım 2000

### ***Diğer Yayınlar:***

AKIN, Ahmet Atıf, “**Mecra Et-Beden**”, Selin Erkök (çev.), Erişim: [https://izinsizgosteri.net/asalsayi149/atif.akin\\_149.html](https://izinsizgosteri.net/asalsayi149/atif.akin_149.html)

KILIÇARSLAN, Kerim “**Çağdaş Sanatta Anlatım Ögesi Olarak Büyüsel Ritüeller**”, Sanatta Yeterlik, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, 2000

MAHRUKİ, Ali Nasuh, “**Tibet’te Din, Budizm’de Hac**”,

<http://www.nasuhmahruki.com/tibette-din-budizmde-hac/>

ŞİRAY, Başak “**Çağdaş Sanat Çalışmalarında Kimlik Temsili ve Kültür Politikaları Etkisi: Almanya’da İkinci Kuşak Göçmen Sanatçılar**”, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı 2013

“**Marina Abramović: Performans Sanatı Nedir?**”, 1’58”, MoMa, 2010, Erişim:

<https://www.youtube.com/watch?v=-b2p8r8OFHE>

### ***İngilizce Kaynaklar:***

AKERS, Matthew, DUPRE, Jeff (Director), “**Marina Abramović: The Artist is Present**”, 2012

BEAR- ROBE, Amber-Dawn “**Everything in My Life is Appropriated**”, 2011, <http://www.michaeldudeck.com/pdf/Dudeck-CD-f-small.pdf>

COCHRANE, Steven Leyden, “**Walla Walla Big Bang: Michael Dudeck’s Amygdala**”, 2011, <http://www.michaeldudeck.com/pdf/fuse2.pdf>

De SAGAZAN, Oliver <http://olivierdesagazan.com/>

DOYLE, Jennifer, “**Critical Tears: Franko B’s I Miss You**”, 2006,

[http://www.franko-b.com/Critical\\_Tears.html](http://www.franko-b.com/Critical_Tears.html)

LADER, Ryan, “**The Artist Is Present and the Emotions Are Real: Time, Vulnerability, and Gender in Marina Abramovic’s Performance Art**”

<http://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-6/lader/>

McEVILLEY, Thomas, “**Art in the Dark**”, Art Forum, April- 1983

MIRANDA, Carolina, “**Interview with Athey**”  
<http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cam-ron-athey-broad-performance-art-20170825-htmllstory.html>

O'Reilly, Sally, **The Body in Contemporary Art**, Thames & Hudson Ltd., 2009

STATHACOS, Chrysanne,  
[http://greenmuseum.org/content/artist\\_content/ct\\_id-144\\_artist\\_id-69.html](http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id-144_artist_id-69.html)

VERGINE, Lea, **Body Art and Performance**, Skira Editore S.p.A., 2000

