SANAT YAZILARI, **2016; (34): 69-78** / ARAŞTIRMA MAKALESİ

ŞÜKRAN MORAL SANATINDA KARŞI-TEMSİL ODAKLARI

THE FOCUSES OF COUNTER-REPRESENTATION IN ŞÜKRAN MORAL'S ART

MERAL SAYAR
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Sanat Tarihi Bölümü
meralsayar1@gmail.com

Öz: *Sanatsal bir anlatım biçimi olarak temsilî estetik, yapıtın tek anlamlı olduğunu varsayar. Bu durum, seyircinin anlam evrenini sınırlar ve ona önceden belirlenmiş anlam kodlarını dayatır. Oysa performans sanatı, temsile dayalı anlam rejimiyle arasına mesafe koyduğu ölçüde etkili bir eyleme dönüşmektedir. Bu metinde, Şükran Moral'ın dört adet performansı (Bordello, Hamam, Speculum, Amemus) bu bakış açısı üzerinden irdelenecektir. Sürece odaklanan bu performanslar; temsil düzeneğinin sınırlarını aşması ve bulanıklaştırması üzerinden okunacak, bu durumun performans sanatındaki direnişçi potansiyeli nasıl tetiklediği üzerinde durulacaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Şükran Moral, Performans, Temsil.*

Abstract: *The representative aesthetics as a form of artistic expression assumes that the artwork is univocal. İt borders the universe of meaning for spectator and insists predetermined meaning codes to her/him. Whereas the performance art can be an effective action as long as it puts a distance with representative regime of meaning. İn this text, it will be examinated four art-works of Şükran Moral (Bordello, Hammam, Speculum, Amemus) by this viewpoint. The artist's performances that focuses on process, will be read by crossing and blurring the boundaries of represantation and dwelt on how this case triggers the resister character of performance art.*

Keywords: *Şükran Moral, Performance, Representation.*

GELİŞ TARİHİ: 19.10.2015 | **KABUL TARİHİ:** 11.02.2016

Şükran Moral Sanatında Karşı-Temsil Odakları

Performans sanatının soyağacını 20. yy avangardlarına kadar dayandırmak mümkündür. Fütüristlerin harekete ve değişime dönük ilgisi, onları durağan sanat yapıtlarından uzaklaştırmış, ressamları ve heykeltraşları bile performans sanatçılarına dönüştüren, üründense sürece yönelen modern sanatsal eğilimin belirmesini sağlayan önemli bir itici güç olmuştur (Carlson, 2013, s. 139). Yine dadacıların uğultucu denemeleri, sürrealistlerin Antonin Artaud öncülüğündeki vahşet tiyatrosu ile metnin, dilin ve sözcüklerin tamamen reddedildiği gösteriler ve yaratma sürecinin kendisine vurgu yapan Bauhaus gösterileri, günümüz performans sanatının öncül örneklerini oluştururlar. Bu süreç; 1960'larda happeninglere ve oradan da 1970'lerde bağımsız bir sanatsal biçim olarak kendini kabul ettiren modern performansa doğru gelişim göstermiştir. Bu nedenle performans sanatının tarihsel köklerini tiyatroda değil, plastik sanatlarda arama eğilimi daha doğru olacaktır. Tam da bu noktada, bu eğilimin gerekçesi olan "temsil" meselesini irdelemek yerinde ve yol göstericidir.

Performansı, tiyatral gelenekten ayıran özelliklerin başında temsilî estetik ile arasına koyduğu mesafe gelir. Kurgulanmış, tekrar edilebilir, yazılı bir metnin temsili olmayışı, dolayısıyla istikrarsız ve akışkan oluşu, -mış gibi yapmak yerine gerçek deneyimler icra etmesi performans sanatını, sahne sanatlarından belirgin bir biçimde ayırır. Metin kullanmadan, sanatçının bedenini anlatım aracı olarak kullanan ve doğrudan deneyim ile ilgilenen performans sanatı, bu özellikleriyle tiyatronun mimetik karakterini reddeden bir izleğe sahiptir. Yine tiyatronun aksine seyircinin sürece katılımı, sanat çalışmasının en önemli parçalarındandır.

Temsil kavramı üzerine tartışırken, her şeyden önce bu kavramın, post-yapısalcı düşünce üzerinden nasıl irdelenip tartışmaya açıldığını hatırlamak gerekir. Batı düşünce geleneğinde temsil kavramının yerini görmek için dil ve yazı arasındaki ilişkiden bahsetmek gerekir. Buna göre; dil ve söz doğrudan mevcudiyetin kendisiyle ilgiliyken, yazı ancak onun yokluğunda yerine geçen bir ikame, bir temsil işlevi görmektedir. Söz, şimdi ve burada olandır. Bu da ruhun hakiki logos'taki canlı mevcudiyetine karşılık gelir. Dolayısıyla her tür dolayımdan uzaktır. Oysa yazı, bu mevcudiyetin yokluğunda yerine geçen ölü bir ikamedir. Jacques Derrida bu düşünce geleneğine Saussure üzerinden itiraz etmiş, yazının söz karşısındaki ikincil konumunu dolayısıyla temsilin kendisini tartışmaya açmıştır. Saussure için dil ve yazı iki ayrı gösterge sistemidir ve ikincinin varlık nedeni, birinciyi temsil etmektir. Yazı, Batı geleneğinde her zaman tin/söz/logos'a göre dışsal ve maddî bir öğe olarak görülmüştür. Buna göre söz ruhsaldır oysa yazı, algılanır madde ve yapay bir dışsallıktır. Yazı, söz için salt bir giysi, hatta bir kılık değiştirmedir. Ancak Derrida için yazı/söz, gösteren/gösterilen, temsil eden/temsil edilen arasında sabit ve kökensel bir ilişki yoktur. Bu bakış açısı tüm Batı düşüncesini ele geçirdiğini belirten Derrida'ya göre bu durum, Batı metafiziğinin ta kendisidir:

> Öyle ki bir yansıma, dönme ve sapma olayı etkisiyle, söz yazının aynası (speculum) olmuş, yazı da böylece asıl rolü kapmış görünür. Temsilci, temsil ettiğine sımsıkı sarılır,

> o derece ki, yazıldığı gibi konuşulur, temsil edilen sanki temsilcinin gölgesiymiş gibi düşünülür. [...] Bu temsil oyununda çıkış (köken) noktası yakalanamaz hale gelir. Şeyler vardır, sular ve imgeler, birinden öbürüne sonsuz göndermeler vardır ama kaynak ortadan kaybolmuştur (2011, s. 56).

Biri ötekine üstün kabul edilen ikili kavram çiftleri arasındaki hiyerarşiyi bozuma uğratan Derrida'ya göre; söz konusu kavramlar ancak birbirlerini içerdikleri için vardır. Aralarındaki sınır, zaten bir ihlal olduğu için söz konusudur. Bu durumu, yazının söz karşısındaki durumu üzerinden şöyle anlatır: "...hudutların dışına kovalanan şey, dilbilimin sürgün edilmiş serserisi, birincil ve en yakın olabilirliği sıfatıyla dilin içinde dolaşıp durmaktan bir an bile vazgeçmemiştir" (2011, s. 66).

Geleneksel temsil mantığının yapısını söken bu görüşler, performans sanatında da karşılığını bulmuştur. Tam da bu noktada temsilî estetiği salt taklide dayalı bir yeniden-canlandırma eylemi olarak görmemek gerektiğini de belirtmekte yarar vardır. Bu konuda Jacques Rancière'in ufuk açıcı değerlendirmesini hatırlamak gerekirse; temsilî anlatım rejiminde, bir yapma tarzı yani *poiesis* ve bir de ondan etkilenen bir var olma tarzı yani *aisthesis* vardır. Bu ikisi arasındaki kurallı ilişki ise *mimesis*'i oluşturur. Ancak *mimesis*, basitçe taklide dayalı bir üretimden daha fazlasını imler. Çünkü temsil mantığı, yapıtın anlamı ile seyircide bıraktığı etki arasında bir özdeşlik ve süreklilik ilişkisi varsayar. Buna göre; farklı seyirciler, yapıtı aynı duyumsama ile karşılarlar (Rancière, 2012, s. 13). Farklı bakış ve beklentilerine rağmen seyircilerin aynı şeyi algıladıkları varsayılır. Anlam belirlenmiş, tekil ve sabittir. Temsil mantığının sorunlu yapısı da tam olarak buradan kaynaklanır. Seyircinin anlam evreni genişlemez ve ondan sadece, sanatçının ve eleştirmenin işaret ettiği anlam ve duyum modelini onaylaması beklenir. Ancak bu anlam ve üretim rejimini lağveden bir karşı-temsil anlayışı, seyirciye/alımlayıcıya yapıtla özgürce karşılaşma olanağını verecektir. Temsilî rejim ile arasına mesafe koyan performans sanatının bir direniş odağı olma potansiyeli de bununla ilgilidir. 1970'lerde hala tiyatral yöntemlere sıkça başvuran modern performans, 1980'lerden itibaren, temsilden kesin bir kopuş gerçekleştirmiş, modernizm sonrası karaktere bürünmüştür. Bu kopuşa dair Josette Féral; tiyatralliğin temsile, anlatıya, kapanmaya, fiziksel ve psikolojik uzam içinde öznenin inşasına adandığını belirtirken; performansı bunların tam karşısına yerleştirir. Performans, sınırlandırılmamış bir deneyim ve arzu akışı için temsilin yarattığı anlam rejimini yıkar. Her temsil, o an orada olmayan hakkındadır ve dolayısıyla yanıltıcıdır. Temsil düzeneğinin dışına çıkmayı başarabilmiş bir sanat anlayışında anlatısallık, ironik alıntılama dışında inkâr edilir. Féral'e göre;

> Akıştan, ağdan ve sistemden başka kavranacak, yansıtılacak, aktarılacak bir şey yoktur. Her şey ancak ve sadece temsilin başarısızlığını temsil eden bir geçişken nesneler galaksisi gibi görünüp kaybolur. Performans, tiyatro gibi anlatmaya kalkışmaktan ziyade, özneler arasındaki sinestetik ilişkileri kışkırtır (Carlson, 2013, s. 207).

Sadece performans sanatında değil, güncel sanatın tüm alanlarında, aşkın bir gösterilene, yoruma yer bırakmayan sabit bir hakikat fikrine dayanan temsil, seyircinin yapıtla özgürce karşılaşma olanağını elinden alır. Tek anlamlı bir ifade biçimi olduğundan, yapıt kendini

çoğul okumalara daha en başından kapatmıştır. Her temsil, yokluğa bir göndermedir. Namevcudiyeti imler ve onu ikame eder. Tam da bu nedenle her temsilin bir nebze yanıltıcı olduğu söylenebilir. Anlamda tekçi, sunumda simgesel olan temsilî estetiğin, her okumada çoğalan ve zenginleşen bir anlamlandırma modelinin dışında olduğunu söylemek mümkündür. Enstalasyon, fotoğraf, performans gibi ifade araçlarında kullanıldığında, günümüz sanatının her türlü anlam rejimine şüpheyle bakan direnişçi ve çoğulcu karakterinden kopuşa işaret eder. Türkiye güncel sanatının en önemli isimlerinden Şükran Moral'ın performanslarındaki temsil-dışı karakteri de bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Sanatçının; 1997'de düzenlenen 5. Uluslararası İstanbul Bienali için yaptığı performansların en önemlilerinden biri olan *Bordello*, Karaköy'deki bir geneleve gidip, orayı müzeye dönüştürmesi üzerinedir (Görsel 1).



Görsel 1. Şükran Moral, 1997, Bordello. Şükran Moral Resmî Web Sitesi. Erişim: 17.10.2015. http://www.sukranmoral.com/pages/exhibitions/index.html#bordello-yuksek-kaldirim

Bordello'da Moral, heteroseksüel dişiliğin klişeleri haline getirilmiş sarı peruk ve transparan bir kıyafetle karşımıza çıkar. Genelevin kapısında kayıtsızca poz verip, sigarasını içmektedir. Burada, feminist teorisyen Luce Irigaray'ın *aşırı taklit*, Susan Sontag'ın *camp* ve Mary Ann Doane'nin *maskeleme* kavramlarından yardım almakta yarar vardır. Bu birbirine benzeyen kavramlar, geleneksel temsilin yapısını bozan durumlara işaret ederler. Fransız feminist teorisyen Luce Irigaray'ın önerdiği "aşırı taklit" kavramı, aynı zamanda "taklit olmayan"a işaret eder. Aşırı ya da çoğul taklit, taklidin geleneksel işlevinin ve amacının tersine hizmet eder. Irigaray bu kavramı; "*Platon'nun geleneksel mimesis doktrininin taklitçi bir bozumu*" *olarak ortaya atar ve mimesis* kavramının kendisini, "*istikrarlı, tektipleştirici ataerkil bir 'hakikat'in alternatiflerinin çoğalmasını kontrol altında tutma girişimi*" olarak görür (Carlson, 2013, s. 255). Iragaray'a göre; temsil geleneği, tek bir hakikat olduğu varsayımını dayatması nedeniyle despotik, eril ve tektipleştiricidir. Bu nedenle Iragaray; *mimesis*'in önerdiği sade bir kopya yerine, ataerkil hakikatin biriciklik iddiasının aksine, onun altını oyan çoğul ve aşırı

bir taklidi önerir. Yine benzer bir tanım, Susan Sontag'ın *camp/bayağı* kavramında ele alınmıştır. Buna göre *camp*; bir şeyin nasıl göründüğüne eğilerek, onu tekrar çerçeve içine alır ve hâlihazırda zaten görünür olanı tekrar pozlar. Bu sayede şeyler, artık tırnak içine alınmış olur. Bu yönüyle abartıya vurgu yapan *camp* estetik, görsel klişelerin kodlarıyla oynayarak, onları tartışmaya açma potansiyeli de taşır. Bordello'da da sanatçının; sarı peruk, transparan kıyafet ve şuh bir tavırla, heteroseksüel cinsiyet klişelerini kasıtlı olarak vurguladığını görürüz. Moral; klişeleşmiş bir kadın imgesini yeniden üreterek, onun doğal bir cins özelliği değil, eril fantazyanın tezahürü olduğunu, toplumsal bir inşa olduğunu açıkça ortaya koyar. Artık, bir kadından daha çok kadındır. Genelevde çalışan bir kadının trajik yaşamöyküsü üzerinde durmamış, kadına dair görsel klişeleri en uç noktaya vardırarak, temsil kodlarında yeni kavramsal yarıklar açmıştır. Bu durum Susan Sontag'in özellikle vurguladığı, *camp* estetiğin içerikle değil, daima stille, yüzeyle ilgili olması durumuyla birebir örtüşmektedir. "*Camp* beğeninin yanıtladığı şey, anlık karakterdir ve diğer taraftan içermediği şey ise, bir karakterin gelişim öyküsüdür. [...] Bir karakterin gelişiminin anlatıldığı yerde *camp* zayıflar" (Sontag, 2009, s. 286). Zaten *camp* estetiğin tam da bu özelliği onun cinsiyet klişelerine karşı bir direniş potansiyeli taşımasına yol açmıştır. Mary Ann Doane ise; *Film ve Maskeleme* adlı makalesinde, "filmdeki kadın performansçının, dişiliğini açıkça gözler önüne serdiğinde, kendini dişiliğin aşırı hali olarak üretmiş olduğunu ve maskelemeyi öne çıkararak geleneksel rolleri ve maskları yıkıma uğratabileceğini" belirtir (Carlson, 2013, s. 256). Söz konusu kavramların işaret ettiği üzere; bir şeyi abartılı oynamak, aslında onu yadsımaktır. Bu sayede, birtakım cinsiyet klişelerinin, iddia edildiği gibi insanların özünde/doğasında olmadığı, onların toplum tarafından inşa edilmiş olması ve yapaylığı teşhir edilmiş olur. Bu da temsilin altını oyan, yapıbozumcu bir *karşı-temsil*'dir. *Bordello*'da dişiliğin aşırı üretimine ve abartıya yaptığı bu vurgu, Moral'a, bir arzu nesnesi olmaktan farklı bir anlam kazandırır. Sanatçının bedeni görsel yeniden-üretimlerin sınırlarını ihlal eden, aşırılığın kendini örgütlediği bir uzam haline gelir. Eline ara sıra "satılık sanatçı" yazan bir kâğıt alan sanatçı, camlara da "Çağdaş Sanat Müzesi" yazılı bir kâğıt asmıştır. Bu sayede, genelevi müzeye dönüştürdüğünü söyler. Mekânın bağlamsal olarak bir yer değiştirmeye maruz kalması, sanat endüstrisini ve kendini sanat pazarındaki ilişkilere fazlasıyla kaptırmış anonim sanatçıyı hedef alır. Onu korunaklı galerisinden çıkarıp, İstanbul'un günlük hayatının orta yerine atarak, ticaretin farklı mekânlarda ama aynı yöntemlerle –teşhir, müşteri ve pazarlık- işlediğini göstermiştir.

Bir diğer sınır-aşım örneği ise yine 1997'deki 5. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında gerçekleştirdiği *Hamam* adlı performansıdır. Yanına bir kameraman alan sanatçı, Galatasaray erkekler hamamına giderek, sanat tarihinde hamam hakkında yapılmış oryantalist spekülasyonlara son vermeye kalkışır (Görsel 2).

Bu çalışma; Batı sanatında, kimi ressamların ve seyircilerin kendi fantazmalarını yansıttıkları bir mekân olan hamamları kayıt altına alarak, orada gerçekte ne olup bittiğini gösterme iddiasındaki ilk iştir. Oryantalist sanatçının ilgi duyduğu kadın hamamı yerine Moral, erkek hamamını tercih etmiş, bakışın nesnesi olarak kadınları değil, erkekleri konumlandırmıştır.

Böylece Batılı gözlerin imge repertuarlarında yer almayan bir ortam yaratarak, sanat tarihindeki yerleşik hamam temsillerini bozuma uğratmış, kullandığı erkek çıplaklarla da yerel sanat tarihimizin marjlarını esnetmiştir. Bu aşırılık bir bakıma eril gözün sanat yapıtına yönelik cinsiyetçi tekelini de kırmak demektir. Moral, kurgulanmış bir erkek çıplak imgesinin peşinde değildir. Performans kendini, sonuçlarını sanatçının da bilmediği bir süreç olarak işletmiş, söz konusu çalışma, temsilin tahmin edilebilir sonuçlarından kopmuştur.



Görsel 2. Şükran Moral, 1997, Hamam. Luxflux. Erişim: 17.10.2015. http://www.luxflux.org/megaz/1/artinthe.htm

Şükran Moral'ın, 1997 yılındaki İstanbul Bienali'nde *Speculum* adlı işinde, *Hamam ve Bordello* görüntülerinin yanı sıra erken dönem işlerini ve akıl hastanesinde çektiği görüntüleri montajlayarak kullandığını görürüz (Görsel 3).



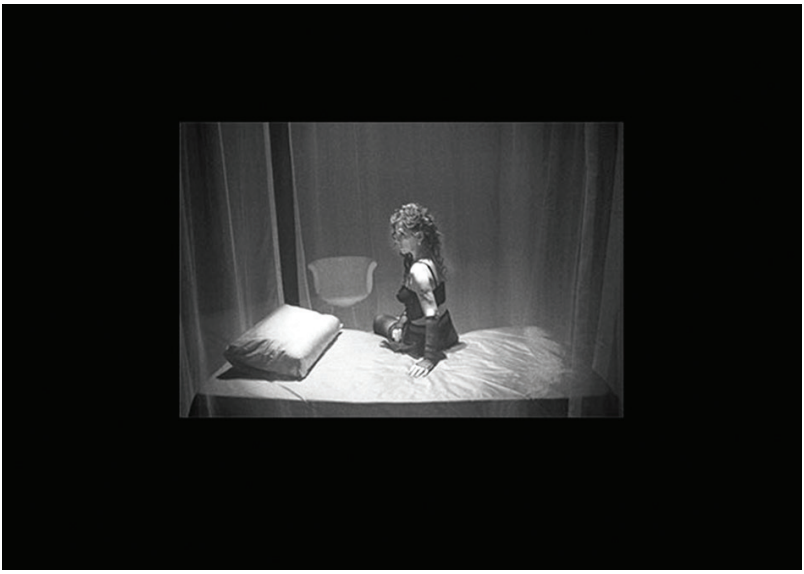
Görsel 3. Şükran Moral, 1997, Speculum. Habertürk. Erişim: 17.10.2015. http://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/762753-sukran-moral-vehbi-koc-vakfi-koleksiyonunda

Jinekoloji masasına uzanan sanatçı, bacaklarının arasına yerleştirdiği monitörden bu görüntüleri göstermiş, kendi deyimiyle "konuşan, gösteren ve kurgulayan bir vajina" yaratmıştır. Dağıtılan kâğıtlarda "tımarhanede elektrik şoku, vücudumu geneleve aşılamak, kendimi başkası bulmak, vajinamda İstanbul'u seyretmek, değişmek tamamiyle değişmek, yıkanmak" satırları dikkat çekicidir (Yardımcı, 2005, s. 155). Burada daha ilginç olan, "speculum"un feminist teorideki kullanımı düşünüldüğünde, sanatçının cinsiyet sorunlarını ele alışındaki yüksek sezgiselliktir. Lacan'ın fallusmerkezci kavram dizgesinin parçası olan "ayna aşaması"na Luce Irigaray'ın verdiği cevabı hatırlamak gerekir. Irigaray'a göre; Batılı simge dizgeleri "görme"ye özel bir ayrıcalık tanır. Görülebilen, görülemeyene üstün gelir. Öznenin oluşumunda aynanın nasıl bir yeri olduğunu irdelerken Lacan'ı "*fallokrat*" ilan eder ve Lacan'ın neden düz bir ayna kullandığını sorar. Irigaray bunun cevabını aynanın formundan yola çıkarak açıklar. Buna göre; düz ayna, kadının cinsel organının büyük bölümünü salt bir delik olarak yansıtır. Oysa vajinanın özgünlüğünü görmek için, bir deliği genişletmek ya da açık tutmak için jinekologların kullandığı özel bir aynaya, *speculum*'a ihtiyaç vardır (Sarup, 2010, s. 50). Düz ayna erkek egemen bir görme biçimi sunarken, *speculum* kadının özgünlüğünü gösterebilecek bir yapıya sahiptir. Moral bu sayede, Batı'nın görme rejimine özgü temsil repertuarının dışına çıkar. Aya İrini'de gerçekleşen performans sırasında, sanatçıyı bir kez daha haklı çıkaracak bir gelişme olur. Hristiyan olduğunu söyleyen bir erkek seyirci, Şükran Moral'ı protesto ederek bağırmaya başlar. Performansa sözlü müdahalede bulunan seyirci şunları söylemektedir;

> Burası bir kilise olarak inşa edilmiştir. Hamam ve orji sahneleriyle dolu olan bu filmi bir Hristiyan olarak insanlık ayıbı olarak görüyorum. Kesinlikle kınıyorum. Bu taşlar kutsal. Böyle bir bienalde, insanlar için, barış için yapılan böyle bir bienalde, bu tür bir olay bir ibadethane içinde olamaz. Çok pornografik ve çok vahşi bir gösteri (Yardımcı, 2005, s. 155).

Ancak bu eylem de performansın anlam dizgesini tamamlayan bir sürece dönüşür. Erkek bir seyirci, erkek egemen bir kurum olan dini de arkasına almanın güveniyle, vajinayı süflî, kiliseyi ise ulvi bir konuma yerleştirerek, binlerce yıllık eril bilinçdışını lapsus şeklinde açığa vurmuştur. Bu da, sanatçının işaret ettiği gerçeklikle örtüşür. Protesto, istemsizce bir şekilde, performansın parçası haline gelmiş, ona güç katmış ve onun içinde erimiştir.

Amemus adlı performansı ise; galerinin ortasına konmuş bir yatakta, sanatçının bir kadın ile sevişmesinden ibarettir (Görsel 4).



Görsel 4. Şükran Moral, 2010, Amemus. Şükran Moral Resmî Web Sitesi. Erişim: 17.10.2015. http://www.sukranmoral.com/pages/exhibitions/index.html#amemus

Moral, heteroseksüel klişelerin dışına çıkarak, kadını, eril arzunun pasif nesnesi konumundan çekip çıkarmış ve onu, arzunun bizzat kendisi haline getirmiştir. Bu performansı, sıradan pornografik bir gösteri olmaktan alıkoyan öğe ise; gerçekliğin her açıdan, tüm ayrıntılarıyla görülmesini engelleyen, seyirci ile yatak arasındaki tül perdedir. Bu aynı zamanda, performansa Brechtyen[1] bir estetik de kazandırır. Perde, seyirci üzerinde bir "*yabancılaştırma efekti*" işlevi görür ve performans ile arasına mesafe koymasını sağlar. Bu anlayışa göre; ışık, dekor, sahne donatımı ve her şey seyirciyle diyalektik bir ilişki içindedir. "*Yabancılaştırma* ya da *yadırgatma* efekti *(Verfremdungseffekt,* kısa adıyla *V-Effekt)* seyircinin sahnedeki eylemi nesnel bir uzaklıktan izleyip o konuda sağlıklı bir yargıya varmasını sağlar." (Bozkurt, 2013, s. 248). Böylece seyirci, sahnedekilerle özdeşleşim kuramaz ve gördükleri onun için bir inceleme nesnesine dönüşür. Bu bağlamda ele alındığında; söz konusu lezbiyen gösteri, sanatçı tarafından seyircinin önüne konmuş özel-kamusal, mahremiyet-toplumsallık, erkek-kadın kavram çiftlerinin sınırlarını gündeme getiren bir soruşturma nesnesine dönüşüverir. Bu ikilikler arasındaki hat aşılmış, aşırılık limite üstün gelmiş ve bu sayede mekân çok katmanlı bir bağlama oturmuştur. Claudia Giannetti, Moral'ın işlerini değerlendirdiği metninde tam da bu duruma değinir:

[1] Bertolt Brecht tarafından geliştirilen, Aristotelesçi olmayan epik-diyalektik sahne anlayışına karşılık gelir. Kullanılan temel yöntem, iki uyumsuz durumu karşı karşıya getirip, aradaki çelişkiyi daha da belirginleştirmektir. Bunun için de seyircinin, izledikleriyle duygusal bağ ve özdeşlik kurmak yerine, yadırgama ve üzerine düşünme eğilimi geliştirmesi amaçlanır. Bu nedenle doğaya öykünen mimesis terk edilir ve dekor, ışık ve oyunculuk gerçeklik illüzyonu yaratmak amacıyla değil, sadece sahnedeki olayları anlatmak amacıyla kullanılır. Yabancılaştırma efekti bu nedenle Brechtyen estetik için kilit roldedir (Bozkurt, 2013, s. 243-50).

> Etkileyici olan, sanatçının sanatsal aksiyonlarını kamusal alana kaydetme biçimidir. Formal ve informal, kabul edilmiş ya da empoze edilmiş sosyal kurallar tarafından domine edilmiş kamusal alanda, algı mekanizmalarının kısa devre yapmasını sağlayacak kışkırtmalar gerçekleştirir (2014, s. 8).

Sanatçının tüm performanslarında olduğu gibi Amemus'ta da önceden kurgulanmış bir yol haritası yoktur. Belirsiz bir süreç kendini işletmeye devam etmektedir. Bu yönüyle yine temsil düzeneğinin dışında yer alır. Sanat çalışması kendini sonuç olarak değil, süreç olarak gerçekleştirir. Zaten Şükran Moral da performanslarının çoğunun kendi deneyimlerinden türediğini ancak onları önceden kurgulamadığını belirtmiştir (2009).

Performansa direnişçi bir karakter kazandıran karşı-temsil, Moral'ın kimi işlerinde yerini geleneksel temsile bırakır. 51. Venedik Bienali'nde, *Zina* adlı, vücudunun yarısını toprağa gömdürdüğü, recm cezasını canlandıran performansında doğrudan mimetik estetiğin yoruma yer bırakmayan, taklit ve yeniden-canlandırmaya dayalı, simgesel diline dönüş söz konusudur (Görsel 5).



Görsel 5. Şükran Moral, 2007, Zina. Şükran Moral Resmî Web Sitesi. Erişim: 17.10.2015. http://www.sukranmoral.com/pages/exhibitions/index.html#zina

Çünkü temsilî estetik; kaba bir sembolizme ve metaforik anlatıma meyillidir. Buna göre; bir yerlerde bizi bekleyen durağan, donmuş bir hakikat vardır ve sanatçı da bunu sadece yansıtır. Anlam apaçık ve sabittir. Oysa gösteren ile gösterilen arasında bire bir karşılıklı ilişki yoktur. Bu ikisi, sürekli birbirlerine dönüşüp, birleşip, ayrışırlar. Bu demektir ki, anlam da sürekli olarak hareket halindedir. Dolayısıyla her temsil yanıltıcıdır. Sanat yapıtını bir temsil uzamına yerleştirmek, ona yönelip tefekkürde bulunmayı, yeni ve çoğul olanaklarla düşünmeyi engeller. Tüm bunlar performans sanatının mimetik ve tiyatral olana meylettiğinde, aslında temsil düzeniyle nasıl uzlaştığını ve bilinen kalıpları tekrar ettiğini gösterir.

Bu tiyatral, dramatik anlatım, performansın en önemli özelliklerinden biri olan yaşam ile sanat arasındaki sınırları kaldırma amacını da dışlar.

Tüm bunlar dikkate alındığında, Şükran Moral'ın temsil düzeninin araçlarını kullanmadan yaptığı işlerin neden bildik gerçeklikleri tekrar etmek yerine, belirsiz bir süreç içinde, kendini yaratıcı okumalara açtığı da daha anlaşılır olacaktır. Çağımızın en güçlü yapıtları, temsile ve onun öngörülebilir anlam rejimlerinin dışına çıkmış yapıtlardır. Özellikle performans sanatı, tiyatral olandan ve kurgusallıktan uzak durduğu sürece, temsilî anlam rejiminin alışıldık ana-akım kodlarını tasfiye edebilecek, onun sınırlarını aşacak ve bulanıklaştıracak direnişçi bir potansiyele sahiptir. Moral'ın bu bağlamda gerçekleştirdiği performanslar da sanat tarihindeki ayrıcalıklı yerlerini almıştır.

Kaynakça

Bozkurt, Nejat. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları.* Ankara: Sentez Yayınları.

Carlson, Marvin. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş.* (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.

Derrida, Jacques. (2011). *Gramatoloji.* (İsmet Birkan, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayınları.

Gianetti, Claudia. (2014). *Welcome to Turkey.* (M. Ünsal, O. Zilberman, L. Gonzales, Çev.). İstanbul: Galeri Zilberman.

Rancière, Jacques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu.* (Aziz Ufuk Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları

Sarup, Madan. (2010). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş.* (A. Güçlü, Çev.). İstanbul: Kırk Gece Yayınları.

Sontag, Susan. (2009). *Against Interpretation and Other Essays.* London: Penguin.

Yardımcı, Sibel. (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Yücel, L., Uzun, S. (2009). Şükran Moral ile Sanatı Üzerine Söyleşi. *Fotografya.* Erişim: 04.02.2016. http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?sayi22