



**ÇAĞDAŞ TÜRK PERFORMANS SANATINDA
BEDEN, EYLEM VE MEKAN İLİŞKİLERİ ÜZERİNE
BİR İNCELEME: MEHMET KAVUKCU ÖRNEĞİ**

Yasin MUTLU
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA
Temmuz, 2024
Afyonkarahisar

T.C
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ TÜRK PERFORMANS SANATINDA BEDEN,
EYLEM VE MEKAN İLİŞKİLERİ ÜZERİNE BİR
İNCELEME: MEHMET KAVUKCU ÖRNEĞİ

Hazırlayan
Yasin MUTLU

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA

AFYONKARAHİSAR 2024

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Çağdaş Türk Performans Sanatında **Beden, Eylem ve Mekan İlişkileri Üzerine Bir İnceleme: Mehmet Kavukcu Örneği**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

19.07.2024

İmza

Yasin MUTLU

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Yasin MUTLU
	Numarası	210658119
	Anabilim Dalı	Sanat ve Tasarım
	Programı	Sanat ve Tasarım
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı		Çağdaş Türk Performans Sanatında Beden, Eylem ve Mekan İlişkileri Üzerine Bir İnceleme: Mehmet Kavukcu Örneği
Tez Savunma Sınav Tarihi		19.07.2024
Tez Savunma Sınav Saati		15.00

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

ÇAĞDAŞ TÜRK PERFORMANS SANATINDA BEDEN, EYLEM VE MEKAN İLİŞKİLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME: MEHMET KAVUKCU ÖRNEĞİ

Yasin MUTLU

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

Temmuz, 2024

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA

Gelenekselciliği reddeden fütüristler, savaşa karşı olan dadaistler ile kıvılcım bulan, soyut dışavurumcuların “Aksiyon/Eylem Resimleri”nden ilham alan ve kavramsal sanat ile doğuşunu tamamlayan performans sanatı, beden kullanımını ön planda tutan fakat tüm sanat türlerini içine alan sınırsız yapıdadır. 1960’larda adı konulan performans sanatı, uygulayıcıları tarafından insanların tüm duyularına hitap etmeyi başarabilen işler ortaya koyan ender sanat türlerinden biridir. En önemli özelliği, izleyicinin pasif alıcı konumundan aktif katılımcı konumuna geçmesini sağlamasıdır. Buradaki katılımcılık sadece eşlik etmek değil, kimi zaman bir sanatçıya, kimi zaman ise bir sanat nesnesine dönüşebilmesi anlamı taşıyabilmektedir. Yaşam ile sanatı birbirine yakınlığa taşıyan performans sanatı, avangart doğası ve çağdaş sanat teriminin anlamını tamamen karşılayan yapısı ile daima güncelliğini koruyan bir düzlemde-dir. Performans sanatının, Türkiye sanat ortamına 1960’larda kavramsal çalışmalar oluşturma süreçleriyle birlikte dâhil olduğu gözlemlenmektedir. Performans sanatı, buradaki etkinliğini 1990’larda kuvvetli anlamda hissettirmiştir. Performansların her zaman düşünsel ve kavramsal temelleri bulunmaktadır. Söz konusu kavramsal temeller incelendiğinde, bu sanat biçiminin sadece bedensel aktivitelerden ibaret olmadığı, uygulayıcısının belirlediği tema doğrultusunda verilmek istenen bir mesajının olduğu da görülebilmektedir. Performanslar genellikle kişisel veya çevresel etkilerden beslenmekte ve çoğunlukla mekan sınırlaması bulunmamaktadır. Ayrıca, performanslar sosyolojik özelliğin yanında politik, psikolojik ve teknolojik özellikler de taşımaktadır. Bu çalışmada performans sanatı, dünyada ve ardından Türkiye’de tarihsel süreci ile birlikte ele alınmış, amaçlı örneklem yöntemi ile belirlenen önemli performans çalışmaları çözümlenmeye çalışılmıştır. Son olarak da güncel performans sanatçısı Prof. Dr. Mehmet Kavukcu’nun hayatı, sanat görüşü ve beden, eylem, mekan ilişkileriyle çeşitli eserleri, Türk Çağdaş Sanat ortamına kattıkları bağlamında aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Performans sanatı, beden, disiplinlerarasılık, çağdaş Türk sanatı, Mehmet Kavukcu.

ABSTRACT

A STUDY ON THE RELATIONS BETWEEN BODY, ACTION AND SPACE IN CONTEMPORARY TURKISH PERFORMANCE ART: THE CASE OF MEHMET KAVUKCU

Yasin MUTLU

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN

July, 2024

Advisor: Assist. Prof. Dr. Fevzi Nuri KARA

Performance art, which was sparked by the futurists who rejected traditionalism and the dadaists who were against war, inspired by the "Action Paintings" of the Abstract Expressionists and completed its birth with Conceptual Art, has an unlimited structure that prioritizes the use of the body but encompasses all types of art. Named in the 1960s, performance art is one of the rare types of art whose practitioners create works that appeal to all the senses of people. Its most important feature is that it enables the audience to move from the position of passive receiver to that of active participant. Participation here does not only mean accompanying, but sometimes it can be transformed into an artist and sometimes into an art object. Performance art, which brings life and art closer together, is always up-to-date with its avant-garde nature and its structure that fully meets the meaning of the term contemporary art. It is observed that performance art entered the Turkish art scene in the 1960s with the processes of creating conceptual works. Performance art made its strong presence felt in the 1990s. Performances always have intellectual and conceptual foundations. When these conceptual foundations are examined, it can be seen that this form of art is not only composed of physical activities, but also has a message to be conveyed in line with the theme determined by the practitioner. Performances are usually fed by personal or environmental influences and are usually not limited by space. In addition to sociological characteristics, performances also have political, psychological and technological features. In this study, performance art is discussed together with its historical process in the world and then in Turkey, and important performance works determined by the purposive sampling method are analyzed. Finally, the life and artistic vision of contemporary performance artist Prof. Dr. Mehmet Kavukcu and his various works with the relations of body, action and space are presented in the context of his contributions to the Turkish Contemporary Art scene.

Anahtar Kelimeler: Performance art, body, interdisciplinarity, contemporary Turkish art, Mehmet Kavukcu.

ÖN SÖZ

Günümüz sanat anlayışının disiplinlerarasılık boyutunu doyurucu bir şekilde karşılayan performans sanatının tarihsel sürecinin önemli örnekleriyle aktarıldığı, dünyayla birlikte başta Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU olmak üzere Türkiye’deki önemli örneklerinin de incelendiği ve çeşitli bulguların ortaya koyulduğu bu çalışmanın, alana ilgi duyanlara ve araştırmacılara fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışmanın oluşmasında bilgi ve tecrübesiyle büyük katkılar sağlayan değerli hocam, danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Fevzi Nuri KARA’ya, çalışmanın son kısmının şekillenmesinde önemli rolü olan, sorduğum sorulara samimiyetle cevaplar veren, projelerinde yaşadığı önemli anıları benimle paylaşan kıymetli hocam, Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU’ya ve yüksek lisans eğitimim süresince, kendilerini tanıdığım, öğrencileri olduğum için kendimi şanslı hissettiğim ve bana kazandırdıklarını hayatım boyunca hissedeceğim tüm hocalarıma da ayrı ayrı en derin duygularıyla sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca aylarca zamanımın büyük bölümünü bu çalışmaya ayırdığım için üzümlere kısmen yalnız bıraktığım ama bana daima güç veren canım eşime, varlığı bile yeterken beni çalışma aralarında gülümsetip enerjimi yüksek tutan minik kızım, biricik Ekin’ime, bu çalışmayı oluşturma sürecinde ve maddi manevi varlıklarını daima hissettiğim geçmiş eğitim hayatımın tümünde beni daima destekleyen ve hayallerimin peşinden gitme cesaretimi hiçbir zaman kırmayan annem ve babama, kaynak taramalarımnda/okumalarımnda bana yardımcı olan kardeşim Samet’e de teşekkür ederim.

Yasin MUTLU

2024, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS SANATININ TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1. PERFORMANS SANATININ TANIMI	6
2. PERFORMANS SANATININ İLK İZLERİ VE GELİŞİMİNE KATKI SAĞLAYAN TARİHSEL SÜREÇLER.....	8
2.1. MARİNETTİ ÖNCÜLÜĞÜNDEKİ VARYETE VE SENTETİK TİYATRO ANLAYIŞLARIYLA PERFORMATİF FÜTÜRİST ÇALIŞMALAR	9
2.2. DADA VE SÜRREALİST EYLEM	11
2.3. BAUHAUS TİYATRO ATÖLYESİ VE OSCAR SCHLEMMER	14
2.4. EYLEM RESMİ VE KAVRAMSAL SANAT ETKİLERİ.	16
2.5. SANATTA BEDEN KULLANIMININ ÖN PLANA ÇIKTIĞI ÖNEMLİ SÜREÇLER: FLUXUS, HAPPENING VE BODY ART	20
2.6. KOLEKTİF PERFORMANS	27
2.6.1. Hermann Nitsch Ve Viyana Aksiyonistleri	27
2.6.2. Gilbert Ve George.....	31
2.6.3. Gutai Grubu.....	34
2.6.4. Guerilla Girls	40

İKİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS SANATININ ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ VE ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

1. MARİNA ABRAMOVİÇ	45
2. CHRİS BURDEN	59
3. ANA MENDİETA	66
4. STELARC	71
5. ORLAN	75
6. GİNA PANE	83
7. VİTO ACCONCİ	87
8. BRUCE NAUMAN.....	94

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA PERFORMANS

1. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA PERFORMANSIN TARİHSEL SÜRECİ	101
1.1. TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANATIN GELİŞİMİ	101
1.2. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI ORTAMINDA PERFORMANS	106
2. PERFORMANS SANATI İLE İLGİLENEN BAZI TÜRK SANATÇILAR	123
2.1. NEZAKET EKİCİ	123
2.2. ŞÜKRAN MORAL	132
2.3. BEDRİ BAYKAM	139
2.4. MONİ SALİM ÖZGİLİK	142
2.5. CANAN ŞENOL	144

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEHMET KAVUKCU VE SANATI

1. HAYATI VE ERKEN DÖNEM ESERLERİNDEN ÖRNEKLERLE PERFORMANS SANATÇISI MEHMET KAVUKCU	147
2. MEHMET KAVUKCU'NUN PERFORMANS ÇALIŞMALARINDAN GÜNCEL ÖRNEKLER	159
2.1. ERZURUM ÜZERİNDEN BİR ALGI: 3150 METREDE PERFORMANS	159
2.2. TABUT	160
2.3. ŞİDDETİ DÜŞÜNMEK III	160
2.4. FIRTINAYI YAŞAMAK	162
2.5. YATAK	163
2.6. ÇÖPLÜK	164
2.7. COVID-19 / SESSİZ ÇIĞLIK	165
2.8. ŞİDDETİ DÜŞÜNMEK VI: YANGINLAR	166
2.9. ŞİDDETİ DÜŞÜNMEK VIII: KADIN	167
2.10. ŞİDDETİ DÜŞÜNMEK IX: TENEKE ETKİSİ	168
2.11. BİR BİTKİ BİR SELFİE: DOĞUM GÜNÜ	169
2.12. ATIK	169
2.13. ŞİDDETİ DÜŞÜNMEK X: SAĞLIK ÇALIŞANLARI	170
2.14. UÇAN BALON – KAYISI ÇİÇEKLERİ	171
2.15. BİR BİTKİ BİR SELFİE: GELİNCİKLER	172
2.16. 1939 ERZİNCAN DEPREMİ	173
2.17. 1992 ERZİNCAN DEPREMİ	174
3. MEHMET KAVUKCU'NUN PERFORMANS SANATI ANLAYIŞI ÜZERİNE MÜLAKAT	175
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER	188
KAYNAKÇA	194

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Marinetti, Ayaklar, 1915.	10
Şekil 2. Luigi Russolo, Marinetti ve Piatti, “Gürültü Makinesi”yle, 1914.	11
Şekil 3. Hugo Ball, Karavan okuyor, <i>Cabaret Voltaire</i> , 1916.	12
Şekil 4. George Grosz, Ölüm maskesiyle Berlin sokaklarında, 1921.	14
Şekil 5. Helene Vanel, <i>L’Acte Manqué</i> (Eksik Eylem), 1938.	14
Şekil 6. Schlemmer’in “ <i>Triadic Ballet</i> ” çalışmasından video ekran görüntüleri, 1922.	16
Şekil 7. Jackson Pollock, Eylem Resmi çalışmasını gerçekleştirirken, 1950.	17
Şekil 8. Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır, 1965.	21
Şekil 9. Joseph Beuys, Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika’yı, 1974.	22
Şekil 10. Yoko Ono, Kesme Bıçme İşi (<i>Cut Piece</i>), 1964.	23
Şekil 11. John Cage, Water Walk, 1960.	25
Şekil 12. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, 1959.	26
Şekil 13. Yves Klein, <i>Antropometri</i> , 1960.	27
Şekil 14. Hermann Nitsch, <i>First Actions</i> (İlk Eylemler), 1962.	28
Şekil 15. Hermann Nitsch, <i>Orgies Mysteries Theatre</i> (Gizemli Âlemler Tiyatrosu), 1998.	29
Şekil 16. Gilbert ve George, <i>The Singing Sculpture</i> (Şarkı Söyleyen Heykel), 1969.	32
Şekil 17. Kazuo Shiraga, “ <i>Challenging Mud</i> ” (Çamura Meydan Okumak), 1955.	35
Şekil 18. Kazuo Shiraga, Ayaklarıyla resim yaparken, 1956.	37
Şekil 19. Murakami Saburo, “ <i>Laceration of Paper</i> ” (Kâğıt Yırtılması), 1956.	37
Şekil 20. Atsuko Tanaka, “ <i>Electric Dress</i> ”i (Elektrikli Elbise), 1956.	38
Şekil 21. Yoshihara Jiro, “ <i>Please Draw Freely</i> ” (Lütfen Özgürce Çizin), 1956.	39
Şekil 22. <i>Guerilla Girls, Do Women Have To Be Naked To Get Into the Metropolitan Museum?</i> (Kadınlar Metropolitan Müzesi'ne Girmek İçin Çıplak Olmak Zorunda mı?), 1989, Poster.	41
Şekil 23. <i>Guerilla Girls, Dearest Art Collector</i> (Sevgili Sanat Koleksiyoncusu), 1986, Mektup.	42
Şekil 24. <i>Guerilla Girls, The Future for Turkish Women Artists as Revealed to the Guerrilla Girls</i> (Gerilla Kızların Gözünden Türk Kadın Sanatçıların Geleceği), 2006, Poster.	44
Şekil 25. Abramoviç’in platforma bantlanması, Öğrenci Kültür Merkezi, Belgrad, 1971.	48
Şekil 26. Marina Abramoviç, <i>Rhythm 10</i> , 1973.	49
Şekil 27. Marina Abramoviç, <i>Rhythm 5</i> , 1974.	50
Şekil 28. Marina Abramoviç, <i>Rhythm 0</i> , 1974.	51

Şekil 29. Marina Abramoviç, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, 1975.	53
Şekil 30. Marina Abramoviç ve Ulay, Ölçülemeyen, 1977.	54
Şekil 31. Marina Abramoviç ve Ulay, Duran Enerji, 1980.	55
Şekil 32. Marina Abramoviç ve Ulay, Çin Seddi yürüyüşünde, 1988.	56
Şekil 33. Marina Abramoviç, Balkan Barok, 1997.	57
Şekil 34. Marina Abramoviç, <i>Seven Easy Piece</i> (Yedi Kolay Parça) çalışmalarından bazılarının video ekran görüntüleri, 2005.	57
Şekil 35. Marina Abramoviç, Sanatçı Burada, 2010.	58
Şekil 36. Chris Burden, Pomona Kolejinde son sınıf projesi, 1968-69.	60
Şekil 37. Chris Burden, Denge ile ilgili yaptığı çalışmalar, 1970.	61
Şekil 38. Chris Burden, Kilitli Dolapta Beş Gün, 1971.	62
Şekil 39. Chris Burden, <i>Shoot</i> , 1971.	63
Şekil 40. Chris Burden, <i>Deadman</i> , 1972.	65
Şekil 41. Chris Burden, <i>Transfixed</i> , 1974.	65
Şekil 42. Ana Mendieta, <i>Facial Hair Transplant</i> , 1972.	68
Şekil 43. Ana Mendieta, <i>Silüeta</i> serisi, 1973-77.	69
Şekil 44. Ana Mendieta, <i>Rupestrian</i> serisi, 1981-82.	70
Şekil 45. Stelarc, Asılma, 1976-89.	72
Şekil 46. Stelarc, Üçüncü El, 1980.	73
Şekil 47. Stelarc, Üçüncü Kulak, 2006.	74
Şekil 48. Orlan, Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu, 1990.	76
Şekil 49. Orlan, Opera Operasyonu, 1991.	79
Şekil 50. Orlan, " <i>Harlequin Coat</i> "la, 2007.	80
Şekil 51. Orlan, <i>Woman with Head</i> , 1996.	80
Şekil 52. Orlan, Frankenstein'in Gelini Peruğuyla, 1990.	81
Şekil 53. Gina Pane, Anestezisiz Tırmanış Eylemi, 1971.	83
Şekil 54. Gina Pane, Koşullandırma, 1973.	84
Şekil 55. Gina Pane, Duygusal Eylem, 1973.	85
Şekil 56. Gina Pane, <i>Action Psyche</i> (Tin), 1974.	86
Şekil 57. Vito Acconci, " <i>Follow Piece</i> " (Takip Etme İş), 1969.	88
Şekil 58. Vito Acconci, " <i>Blindfolded Catching</i> " (Gözü Kapalı Yakalama), 1970.	89
Şekil 59. Vito Acconci, " <i>Soap & Eyes</i> " (Sabun ve Gözler), 1970.	90
Şekil 60. Vito Acconci, " <i>Hand & Mouth</i> " (El ve Ağız). 1970.	91
Şekil 61. Vito Acconci, " <i>Trademarks</i> " (Tescilli Markalar), 1970.	92
Şekil 62. Vito Acconci, <i>Seedbed</i> (Döl Yatağı), 1972.	93

Şekil 63. Bruce Nauman, <i>Self-Portrait as a Fountain</i> (Bir Çeşme Olarak Otoportre), 1966.	95
Şekil 64. Bruce Nauman, <i>The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths</i> (Gerçek Sanatçı Mistik Hakikatleri Ortaya Çıkararak Dünyaya Yardım Eder), 1967, neon ve şeffaf cam boru askı destekleri; 149.86 x 139.7 x 5.08 cm	96
Şekil 65. Bruce Nauman, Stüdyosunda yaptığı performanslardan görüntüler, 1967-68.	97
Şekil 66. Bruce Nauman, <i>Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms</i> (Değişen Ritimlerle İki Topu Yer ve Tavan Arasında Zıplatmak), 1967-68.	97
Şekil 67. Bruce Nauman, <i>Performance Corridor</i> (Performans Koridoru), 1969, Duvar kaplaması ve ahşap.	98
Şekil 68. Bruce Nauman, “ <i>Walk with Contrapposto</i> ” (Kontrapost ile Yürüme), 1968.	99
Şekil 69. Bruce Nauman, <i>Study for Holograms</i> , 1970.	99
Şekil 70. Bruce Nauman, <i>Art Make-Up</i> (Sanat Makyajı), 1967-68.	100
Şekil 71. Özdemir Altan, Kral ve Kraliçe, 1965. Karton üzerine yağlıboya, 37x39 cm.	103
Şekil 72. Altan Gürman, Montaj-5, 1967. Tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 140x140x9 cm.	104
Şekil 73. Adnan Çoker ve Öğrencileri, Doğaçlama çalışmalar yaparken, 1961	108
Şekil 74. Tosun Bayrak, <i>Love America or Live</i> , 1970.	109
Şekil 75. Nil Yalter, Başsız Kadın (Göbek Dansı), 1974.	110
Şekil 76. Ferhan Şensoy ve arkadaşlarının Nazi askeri kostümüyle kimlik kontrolü, 1985.	112
Şekil 77. Asaf Zeki Yüksel, Çarmıha Gerilmiş İsa, 1989.	113
Şekil 78. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesindeki bir sergide kaideler üzerinde kendilerini sergileyen öğrencilerden bir görünüm, 1987.	114
Şekil 79. Genco Gülan ve Ali Can Yaraş, Burunlu Yıldız, 1993.	115
Şekil 80. Jujin, <i>Sehe Mehe</i> /Aybaşı, 1998.	116
Şekil 81. İnsel İnal, Mikroorganizmal Süreç, 1997.	117
Şekil 82. Emre Koyuncuoğlu ve Genco Gülan, Plastik Performans, 1995.	117
Şekil 83. Aydın Teker, Assos Yolu, 1995.	118
Şekil 84. Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı, Dolap, 2000.	120
Şekil 85. Ekin Bernay, Kumdan Kaleler, 2016.	122
Şekil 86. Nezaket Ekici, Nazar, 2005.	123
Şekil 87. Nezaket Ekici, Bal Çiçekleri, 2000.	124
Şekil 88. Nezaket Ekici, Atropos, 2006.	125
Şekil 89. Nezaket Ekici, Screaming Feathers (Çığlık Atan Tüyler), 2006.	126
Şekil 90. Nezaket Ekici, <i>Blind</i> (Kör), 2007.	126

Şekil 91. Nezaket Ekici, Madonna, 2008.	127
Şekil 92. Nezaket Ekici, <i>Fountain for 6 Women</i> (Altı Kadın için Çeşme), 2010.	127
Şekil 93. Nezaket Ekici, <i>Imagine</i> (Hayal Et), 2012.	128
Şekil 94. Nezaket Ekici, <i>99 Commandments</i> (99 Emir), 2013.	129
Şekil 95. Nezaket Ekici, Sudan Suyu, 2015.	129
Şekil 96. Nezaket Ekici ve Shahar Marcus, <i>Honey Project</i> (Bal Projesi), 2018.	130
Şekil 97. Nezaket Ekici, <i>Work in Progress-Personal Map</i> (Devam Eden Çalışma-Kişisel Harita), 2020.	131
Şekil 98. Nezaket Ekici, Keşfin Boyutları Sergisi, 2024.	132
Şekil 99. Şükran Moral, <i>The Artist</i> (Sanatçı), 1994.	133
Şekil 100. Şükran Moral, <i>Bordello</i> , 1997.	134
Şekil 101. Şükran Moral, <i>Hamam</i> , 1997.	135
Şekil 102. Şükran Moral, <i>Amemus</i> (Haydi Sevelim), 2010.	136
Şekil 103. Şükran Moral, <i>Acı</i> , 1997.	136
Şekil 104. Şükran Moral, <i>Aşk ve Şiddet</i> , 2009.	137
Şekil 105. Şükran Moral, <i>Evli Üç Erkekli</i> , 2010.	138
Şekil 106. Şükran Moral, <i>Vur-Kaç Kalbim</i> , 2016.	138
Şekil 107. Bedri Baykam, <i>Manifesto eylemi</i> , 1984.	140
Şekil 108. Bedri Baykam ve Adnan Tönel, <i>Düello</i> , 1992.	140
Şekil 109. Bedri Baykam, <i>Yağlı güreş</i> , 1993.	141
Şekil 110. Bedri Baykam, <i>Livart</i> (Yaşayan Sanat), 1994.	141
Şekil 111. Bedri Baykam, <i>Sonsuz Evrim</i> , 2005.	142
Şekil 112. Moni Salim Özgilik, <i>Kültür Ağacı</i> , 1988.	142
Şekil 113. Moni Salim Özgilik, <i>Sakarya Destanı</i> , 1988.	143
Şekil 114. Moni Salim Özgilik, <i>Ölümü Düşünmeden Ölüyü Düşlemek</i> , 1989.	143
Şekil 115. Moni Salim Özgilik, <i>Eller Eller</i> , 1990.	144
Şekil 116. Canan Şenol, <i>Odalık</i> , 1998.	145
Şekil 117. Canan Şenol, <i>Türk Lokumu IV</i> , 2011.	145
Şekil 118. Canan Şenol, <i>Hicap</i> , 2007.	146
Şekil 119. Mehmet Kavukcu, <i>Sanatta Birlik Ateşi</i> , 1996.	151
Şekil 120. Mehmet Kavukcu, <i>Yüzey-Hareket-Zaman</i> , 1997.	152
Şekil 121. Mehmet Kavukcu, <i>Göndermeler</i> , 1997.	152
Şekil 122. Mehmet Kavukcu, <i>Enstalasyon</i> , 1998.	153
Şekil 123. Mehmet Kavukcu, <i>Bekleyiş</i> , 1999.	154
Şekil 124. Mehmet Kavukcu, <i>Demiryolu</i> , 1999.	155

Şekil 125. Mehmet Kavukcu, Arayış, Alankurgu, 2000.	156
Şekil 126. Mehmet Kavukcu, Yerebatan Sarnıcı Alankurgu, 2004.	156
Şekil 127. Mehmet Kavukcu, TBMM 90. Yıl Alankurgu, 2010.....	157
Şekil 128. Mehmet Kavukcu, Kristalleşen Sanat Nesnesi, 2011.	158
Şekil 129. Mehmet Kavukcu, Erzurum Üzerinden Bir Algı: 3150 Metrede Performans, 2015.	159
Şekil 130. Mehmet Kavukcu, Tabut, 2016.....	160
Şekil 131. Mehmet Kavukcu, Şiddeti Düşünmek III, 2017.	161
Şekil 132. Mehmet Kavukcu, Fırtınayı Yaşamak, 2017.	163
Şekil 133. Mehmet Kavukcu, Yatak, 2018.	164
Şekil 134. Mehmet Kavukcu, Çöplük, 2019.	165
Şekil 135. Mehmet Kavukcu, Covid-19 / Sessiz Çılgılık, 2020.....	166
Şekil 136. Mehmet Kavukcu, Şiddeti Düşünmek VI: Yangınlar, 2020.	167
Şekil 137. Mehmet Kavukcu, Şiddeti Düşünmek VIII: Kadın, 2021.....	168
Şekil 138. Mehmet Kavukcu, Şiddeti Düşünmek IX: Teneke Etkisi, 2021.....	168
Şekil 139. Mehmet Kavukcu, Bir Bitki Bir Selfie: Doğum Günü, 2021.	169
Şekil 140. Mehmet Kavukcu, Atık, 2022.....	170
Şekil 141. Mehmet Kavukcu, Şiddeti Düşünmek X: Sağlık Çalışanları, 2022.....	171
Şekil 142. Mehmet Kavukcu, Uçan Balon – Kayısı Çiçekleri, 2023.....	171
Şekil 143. Mehmet Kavukcu, Bir Bitki Bir Selfie: Gelincikler. 2023.	172
Şekil 144. Mehmet Kavukcu, 1939 Erzincan Depremi, 2023.....	173
Şekil 145. Mehmet Kavukcu, 1992 Erzincan Depremi, 2024.....	174

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

Avm: Alış Veriş Merkezi

Bt: Bilinmeyen tarih

Cm: Santimetre

DAGS: Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneğini

Dr: Doktor

TDK: Türk Dil Kurumu

TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi

Vb: Ve benzeri



GİRİŞ

Disiplinlerarası sanat denildiğinde akla gelen ilk sanat türlerinden biri olan performans sanatı; Fütürizm, Dada, soyut dışavurumculuk (özellikle Eylem Resmi) ve en önemlisi kavramsal sanat gibi akımların ortaya koyduğu ürün ve anlayışlardan beslenerek ortaya çıkmış bir sanat dilidir. Bu dönemlerde bedeni sanatlarına taşıyan Jackson Pollock, Joseph Beuys gibi bazı sanatçılar, sanat performansını teatral anlatılardan ayırmak için eylem terimini kullanmışlardır. Bu akımların ortaya çıkış süreçlerinde rol oynayan sanatçıların, o dönem için henüz adı konulmamış, tanımlanamamış performatif işleri, günümüzde performans sanatı gelişimine katkı sağladığı düşünülen veya bu ifade biçimi kapsamında değerlendirilebilecek türde çalışmalardır. 1960'larda modern-soyut sanat akımlarının etkisi sona ererken performans sanatı bedene odaklanması nedeniyle sıklıkla *body art* (beden sanatı) olarak anılmaya başlamıştır. Resim ve heykel gibi geleneksel, görsel sanat formlarının konvansiyonlarına meydan okuyan bir sanat formu olarak performans sanatı, diğer sanat formlarının yanı sıra ritüel ve eylem gibi sanatla ilişkilendirilmeyen diğer sosyal yapılarla da etkileşime girer. Sanatçılar, dans, müzik, tiyatro, doğaçlama, dram, anlatı, film, enstalasyon (yerleştirme), pandomim, çizim, heykel, vb. disiplinleri veya aracı eserine dâhil edebilmektedir.

Performans sanatı, gündelik deneyimlerin yanı sıra feminist, sosyal ve politik gündemleri de içinde barındırmaktadır. Özellikle video, dijital medya gibi teknolojik unsurların kullanımının yaygınlaşması, performans sanatının gelişimini güçlü bir şekilde etkilemekte ve bu etki günümüzde küresel bir boyutta sürmektedir. Teknoloji alanındaki gelişmelerin de yardımıyla ucu açık hale geldiği gözlemlenen günümüz performans sanatının, örnekleri incelendiğinde çağdaş sanatın anlatım biçimlerinin tamamını içine alarak genişlemekte olduğu görülmektedir.

Tarihinde, *Fluxus*, *happening*, *body art* (beden sanatı) gibi isimlerle anılan, genellikle feminist sanat, kavramsal sanat, çevresel sanat, video sanatı ve Aktivizm ile dirsek temasında olan performans sanatı, güncel şeklini alana kadar birçok önemli süreçten geçmiştir. Avangart yaklaşımı, “sanat nesnesinin maddesizleşmesi” ve geleneksel medyadan kaçışın yanı sıra dönemin siyasi çalkantılarını da yansıtmaktadır. Performans sanatçıları, özellikle modern sanat türlerinin etkisinin devam ettiği dönemlerde ağır eleştirilere maruz kalmış ve dışlanmışlardır. Bu anlamda geleneksel sanat

anlayışına karşıtlığının, performans sanatının kabul görme sürecini geciktirdiği söylenebilir.

Bu çalışmada sanat türlerinin tamamı ile ilişki kurabilen performans sanatının, tüm süreçleri incelenerek çağdaş Türk sanatına yansımaları, çalışmalarıyla birlikte alanın önde gelen bazı sanatçıları ve Prof. Dr. Mehmet Kavukcu'nun hayatı, yapıtları özelinde değerlendirilmektedir. Ayrıca çalışmada, 1960 sonrası belirli bir mekan veya yerde belirli bir zaman diliminde sanatçının bedenini, eylemlerini ve izleyiciyi içine alarak bir sanat pratiğine dönüştüren eserler incelenmektedir. Bu pratikte sanatçı tarafından yapılarak nesnelleştirilmiş bir yapıt değil, sanatçının kendi varlığına, imajına dayalı bir sanat olgusu öne çıkmaktadır. Öte yandan, kavramsal yönü ağır basan performans sanatında bir sanat malzemesine dönüşen beden, mekan ve izleyici arasındaki ilişki yani bu anlatım biçiminin bileşenlerini içine alan bir kuramsal çözümleme de yapılmaya çalışılmaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın konusunu, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de etkili olan performans sanatının kimliğini kazanana kadar ve kazandıktan sonraki süreci, bu süreç içerisinde ortaya çıkan sanatçı-eser örnekleri oluşturmaktadır. Çalışmada, performans sanatının gelişimi, çağdaş Türk sanatı üzerindeki etkileriyle birlikte incelenmektedir. Ayrıca çalışmada, bu anlatım dilinin yaygınlaşması için Türkiye'de kurulan gruplardan, platformlardan, kurumlardan bahsedilmekte ve öncü Türk performans sanatçılarının, özellikle de günümüzde performans sanatıyla ilgilenen Prof. Dr. Mehmet Kavukcu'nun, bu alandaki eserleri beden, eylem ve mekan ilişkileri üzerinden ele alınmaktadır.

Disiplinlerarası bir anlayış olan performans sanatının kökleri insanlık tarihinin en eski yaratıcı ifade biçimi olan ritüellere kadar uzandığı söylenebilir. Çağdaş sanattaki yeri itibarıyla oldukça yeni bir dil olan performans, çağdaş sanat araştırmaları bağlamında oldukça tartışmalı ve dolambaçlı bir yol izlemiştir. Buradaki tartışmalara da değinen bu çalışmada, performans sanatının güncel sanat ortamında nasıl bir boyut kazandığını ortaya koymak, etkinlikler ve performatif çalışmalar üzerinden Türk güncel sanatındaki yerine dair bir değerlendirme yapmak amaçlanmıştır. Bu bağlamda birçok müzenin arşivinden ve sanatçıların dijital arşivlerinden konuyla ilgili ses, film, video, fotoğraf ve belgeler incelenmiştir. Çalışmanın en önemli sınırlılığı, belirli bir süre mekan ya da duvarları doldurarak sergilenen ve toplanan sanat türlerinden farklı olarak

harekete dayalı olması, canlı olması ve belirli bir süreyle sınırlı olmasıdır. Bu nedenle çalışmanın yapıldığı dönemde alınan kayıt ve belgelere ulaşmak önem kazanmaktadır.

Performans sanatının tam olarak adlandırılmadığı bir süreci yaşamış olması, kısmen adlandırıldığı ilk yıllarda günümüze kıyasla kısıtlı teknolojik imkânlar nedeniyle birçok performatif çalışmanın kayıt altına alınamaması ve özellikle günümüzde bu sanata olan ilginin artmasına karşın ülkemizde performans sanatı üzerine yazılmış çok fazla bilimsel araştırma bulunmaması, çalışmanın oluşturulmasındaki önemli nedenlerden biridir.

Nitel araştırma modelinin kullanıldığı bu çalışma, sanatçı mülakatı (görüşme) ve veri toplama modelinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. Veri toplama yönteminde okumalar, müze araştırmaları, kütüphane çalışmaları yapılmış, dijital arşiv ve kataloglardan yararlanılmıştır. Çalışmanın literatür taraması yapılırken ulaşılabilen tüm kaynaklardan yararlanılmaya çalışılmış ve mülakat (görüşme) yöntemiyle sanatçıların eserleri üzerinden kendi yorumlarına, sanat görüşlerine ulaşarak kapsayıcı analizler hedeflenmiştir.

Ayrıca konunun niteliği ve kapsamı dâhilinde eser incelemelerinde, estetik çözümleme değil, sosyo-politik olgular ve kavramların etkisini belirlemeye yönelik göstergebilim çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Fakat göstergebilim yöntem çerçevesinde yapılan eser incelemeleri, tezin niceliksel özellikleri (sayfa sayısı) dikkate alınarak tek tek ayrıntıları kapsayan bir yöntemle değil, ulaşılan sonuçlarıyla genel bir özet niteliğinde verilmiştir.

Bu araştırma dört bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın birinci bölümünde öncelikle “performans” kelimesinin terim anlamına ve performans sanatı ile ilgili kavramlara değinilmiş, ardından tarihçesi ve kökenine yer verilmiştir. Performans sanatının tarihsel süreçlerinin incelendiği bölümde, alışılmadık gösterileri ve izleyicileri şaşkına uğratan eylemleriyle Fütürizm, “Cabaret Voltaire” ve sokak eylemleriyle Dada, performans atölyesi kuran Bauhaus, “Aksiyon Resimleri”yle soyut dışavurumculuk, düşünsel süreçlerin önem kazandığı kavramsal sanat ve tamamen performans içeren *Fluxus*, *happening* gibi akımların gelişme süreçlerinden de bahsedilirken bu akımların, performans sanatının oluşmasına kaynak teşkil eden yanları özellikle vurgulanmıştır. Bu bağlamda Flippo Marinetti, Hugo Ball, Marcel Duchamp Jackson Pollock, John Cage, Joseph Beuys, Yoko Ono gibi farklı akımın üyelerinden oluşan fakat performans

sanatının gelişmesine katkı sağlayan veya alanın ilk örnekleri diyebileceğimiz işler ortaya koyan sanatçılar, çalışmalarıyla birlikte incelenmiştir. Ayrıca İngiltere’de Gilbert&George, Avusturya’da Viyana Aksiyonistleri, Japonya’da Gutai grubu ve Amerika’da Guerilla Girls adıyla kurulan dünyanın farklı yerlerinde gerçekleştirdikleri kolektif performans çalışmalarıyla performans sanatının yayılmasında önem taşıyan oluşumlar ve amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen önemli işleri de incelenerek birinci bölüm tamamlanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise avangart yapının kendini çok fazla hissettirmeye başladığı özellikle 1970’li yıllarda öne çıkan, Marina Abramoviç, Chris Burden, Vito Acconci, Stelarc, Gina Pane, Bruce Nauman, gibi sanatçıların hayatları incelenmiş ve bedenlerini sanat formlarına taşıyarak kullandıkları çalışmalardan öne çıkan işleri analiz edilmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde, 1946’dan itibaren çok partili sisteme geçiş ve sonrasında Türk sanatının gelişimindeki temel etkenler, siyasi ortam, küreselleşme, telekomünikasyon alanındaki gelişmeler ve toplumsal durum analizi çerçevesinde anlaşılmaya çalışılmıştır. Ayrıca üçüncü bölümde “çağdaş”, “modernite” ve “çağdaş sanat” kavramlarına odaklanılarak Türk Çağdaş Sanatı’na genel bir bakış sunulmuştur.

Küreselleşme teriminin kullanımı 1980 yılından itibaren yaygınlaşmıştır. Küreselleşmeyle bağlantılı olarak ülkeler arasında insan ve mal hareketliliğinin artması, ekonomik, kültürel, siyasi ve sosyal ilişkilerde hızlı bir değişime yol açmış, kullanılan kavramlara yeni boyutlar katmış ve çeşitlendirmiştir. Toplumlar arasında ivme kazanan kültürel diyaloglar, bir yandan ulusal kültürlerin kapalı sınırlarının aşılmasını sağlamış, diğer yandan iletişim teknolojisindeki gelişmelerle birlikte zaman ve mekan sınırlarını genişletmiş, bilginin yayılmasını hızlandırmış ve kültürlerarası alışverişi artırmıştır. Aynı zamanda Türk sanatçılar da Batı sanatını eş zamanlı olarak takip etmeye ve yurt dışında sergiler açmaya başlamıştır. Ayrıca 1970’li yılların ortalarında Batı’dan Türkiye’ye girmeye başlayan çağdaş sanat eserleri sayesinde hem medya aracılığıyla hem de bu yıllarda düzenlenen Yeni Eğilimler, Çağdaş Sanatçılar Sergileri, İstanbul Bienali ve Sanat Fuarı gibi etkinliklerle çağdaş sanatın kültürel zeminde yayılması ivme kazanmıştır. Bu süreçte ortaya koyulan kavramsal işler, performatif eylemler ve bu işleri ortaya koyan Adnan Çoker, Nil Yalter, Genco Gülan, Asaf Zeki Yüksel gibi sanatçılara yer verilmiştir. Üçüncü bölümün sonunda, Nezaket Ekici, Şükran Moral, Moni Salim Özgilik, Bedri Baykam gibi performans sanatını tam anlamıyla uygulayan

önemli sanatçıların yaşam öykülerinden kesitlere yer verilerek ikinci bölümde yer alan dünya performans sanatı tarihinin önemli sanatçıları kısmında olduğu gibi çalışmalarıyla ilişkilendirilmiş ve böylelikle daha etkili bir anlatım biçimi yakalanmaya çalışılmıştır. Ayrıca “Disiplinler Arası Genç Sanatçılar Derneği” (DAGS), “Genç Etkinlik”, “Assos Gösteri Sanatları Festivali”, “İstanbul Bienali”, “İstanbul Kültür Vakfı” ve en güncel olarak kurulan Performistanbul gibi oluşumların performans sanatının Türkiye’de gelişmesine sunduğu önemli katkılardan da bu bölümde bahsedilmektedir.

Dördüncü bölümde, güncel meselelere dair anlatmak istediklerini, güncel olaylar üzerinden betimleyerek veren ve bunları sadece söz, resim ve yazıyla değil, birçok disiplini bir arada kullanarak ve beden hareketleriyle eserlerine yansıtan Prof. Dr. Mehmet Kavukcu ve sanatı merkeze alınarak incelenmiştir. Kavukcu’nun çalışmaları terörizm, şiddet, ölüm, sonsuzluk, istismar, atık yönetimi ve orman yangınları, pandemi, depremler gibi önemli güncel, çevresel ve toplumsal konuları içeren geniş bir tema yelpazesini kapsamaktadır. Sanatını kapalı mekanlarla sınırlamak yerine, kamusal alanlara ve doğaya cesurca yerleştirerek, nesnelere müdahale ederek ve çeşitli olguları beden hareketleriyle kavramlaştırarak anlatan Kavukcu, sanatı ile toplumla yeni bağlantılar kurmaktadır.

Ayrıca çalışmada, Kavukcu’nun iklim ve zaman gibi doğal süreçlerin önemli rol oynadığı işlerinden örnekler incelenerek, sanatçının, doğa, insan ve toplumsal dinamikler arasında kurmayı hedeflediği bağların analiz edilmesi hedeflenmiştir. Çalışma süresi boyunca sanatçıyla sürekli diyalog kurularak mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Sanatçı ile yapılan mülakatlarda yöneltilen sorular ve sanatçının verdiği cevaplar ışığında performans sanatı anlayışı ve eserlerini gerçekleştirirken yaşadığı olaylara dördüncü bölümün sonunda yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS SANATININ TANIMI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1. PERFORMANS SANATININ TANIMI

Yirminci yüzyılda teknolojik gelişmeler, savaşlar ve sosyal yaşamda özgürlükçü yaklaşımlar gibi bazı etmenler sanatçıları yeni arayışlara yöneltmiştir. Bu sanatçıların çalışmaları sayesinde pek çok farklı sanat alanı ortaya çıkmış, bazı alanlar bir araya getirilmiş, sanata yeni boyutlar kazandırılmış ve teknik anlamda melez sanat anlayışları oluşmuştur. Zamanla kabul gören ve kendine has özellikleriyle, özgün bir yapıya sahip olmayı başaran bu modern sanat anlayışlarından çoğu günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Bu melez türlerden biri sayılan ve özellikle modern ve postmodern sanat akımlarının çoğundan beslenerek ortaya çıkmış olan performans sanatı, beden üzerinden sanat yapma durumunun en etkin örneğidir. 1970’li yıllarda performans sanatının kuluçka dönemini geçirdiği merkez olan New York’taki *The Kitchen Center*’ın küratörlüğünü yapmış ve performans sanatını ilk kaleme alanlardan bir olan Amerikalı sanat tarihçisi, yazar ve eleştirmen RoseLee Goldberg’e (2011: 9) göre performans sanatı, basit bir ifadenin ötesinde kesin ya da kolay bir tanıma meydan okur. Daha katı bir tanımlama, performansın kendi olasılığını hemen ortadan kaldıracaktır. Fakat yine de kısa bir tanım yapmak gerekirse; Sanatçıların bedenleri üzerinden sergilemiş oldukları sosyolojik gösteriler performans sanatı olarak nitelendirilir (Ayteş, 2014: 1).

Kelime olarak performans, “başarım” ve “kişinin yapabileceği en iyi derece” gibi anlamlar taşımaktadır (TDK, 2016). Fransızca kökenli bu kelime, gündelik yaşantıda, iş hayatı, spor, cinsel yaşam, ders başarısı gibi konularda da sıkça kullanılmaktadır. Performans kelimesi, sanat kelimesi ile yan yana anılmadan önce, daha doğrusu performans sanatı başlı başına bir sanat dalı olarak değerlendirilmeye başlamadan önce sanatçıların bedenleriyle gerçekleştirdiği, gelenekselin dışında eylemlere Eylem Resmi, beden sanatı gibi pek çok farklı isim verilmiştir. Performans sanatı üzerine kitabı olan Aliye Göknur Gürcan’a (2015: 10) göre performans sanatı *“Tarihinin yarısından fazlasında isimsiz olduğu halde, güçlü bir kendi olma hali taşıyarak yoluna devam etmişti. İsimlendirildiği yıllarda bile tanımlanamayan, doğrusu tanımlama çabalarının hiç birisine net yanıtlar vermeyen bir sanat biçimiydi.”* Performans sanatının tanımının güç olmasının sebepleri arasında görsel, işitsel ve ritmik

gibi klasik veya diğer çağdaş sanat sınıflamalarının hiç birine tam olarak dâhil edilememesi gösterilebilir. Çünkü bu sınıflamaların içinde bulunan bütün türleri gerçekleştirmekte olan bir performans sanatı içinde görmemiz mümkün sayılabilmektedir. *“Aslında, başka hiçbir sanatsal ifade biçimi bu kadar sınırsız bir manifestoya sahip değildir, çünkü her icracı kendi tanımını icra sürecinde ve biçiminde yapar”* (Goldberg, 2011: 9). Bu nedenle performans sanatını diğer bütün sanatsal ifade biçimlerinden ayıran en güçlü özelliklerden biri de bu durumdur diyebiliriz.

Avangart bir yapıya sahip olan performans sanatını, bedenlerini sanatsal bir kaygı ile kullanarak nesneye çeviren sanatçılar oluşturmuştur. Burada sanat, sadece fırça, boya ve tuval kullanarak ortaya çıkan bir ürün değil kullanılan malzemenin ve sonucun dışında bir süreç olarak ele alınmaktadır. Verilmek istenen mesajı, alışlagelmişin dışında bir tür gösteri olarak sunan sanatçılar, genellikle doğaçlama yöntemini kullansalar da kimi zaman yazılı bir planı da uygulamışlardır. Tiyatro gibi kendine benzer sanat dallarıyla arasındaki en önemli ayrımın tamamen gerçek nesnelerle ve anlık, gerçek deneyimlerle oluşması olan performans sanatı, birçok açıdan geleneksel sanat anlayışını yıkmıştır. Performans sanatının ilk örneklerinin verilmeye başlandığı dönemlerde, gerçekleşen eylemi kısıtlı sayıda kişi izleyebilmiştir. Fakat fotoğraf makinesi ve video kamera gibi teknolojik aletlerin yaygınlaşmasıyla çalışmalarını kayıt altına almak mümkün hale gelmiş ve çalışmaların daha geniş kitlelere ulaşması kolaylaşmıştır.

Malzeme, mekan, zaman gibi sınırları olmayan, bir mesaj kaygısı taşıyan ve asıl amaçları arasında izleyiciye aktif bir rol vermek, sanatı hayata yaklaştırmak olan performans sanatının temsilcilerinin 1960’lardan sonra bu alana gerçek kimliğini kazandırmaya başladıkları söylenebilir. Performanslar, galeri, kafe, alışveriş merkezi gibi kapalı mekanlarda olabileceği gibi sokak, park, bahçe ve şehir dışı kırsal mekanlar gibi açık alanlarda da olabilmektedir.

Performans sanatı her ne kadar tekrar edilebilen eylemlerden oluşsa da hiçbir performans birbirinin tamamen aynısı olamamaktadır. Bu anlamda da sanatta biriciklik açısından önem taşımaktadır. Ayrıca performans sanatı anlayışıyla sanatçılar, aynı Dada’da olduğu gibi sanatın alınıp satılabilen bir şey olması durumuna karşı eleştirel bir yaklaşımla bakmışlardır. Eski çağlardan beri belli bir zümrenin hâkimiyeti altına alınmaya çalışılan sanat, performans sanatı gibi avangart yapıdaki pek çok sanat türünün

etkisiyle başka bir boyut kazanmıştır. Bu boyut ile sanatın bağımsızlaşması açısından büyük farkındalık yaratılmıştır.

Doğrudan bedeni kullanarak ve istenirse birçok sanat alanını işin içine katarak oluşturulan performans sanatı, çağdaş bir sanat dilidir. Dans, müzik, video, tiyatro, şiir, plastik sanatlar gibi farklı alanların bir arada sergilenebildiği canlı eylemlerdir. Beden, performans sanatında sanatçının olmazsa olmazı konumundadır. Performans sanatının olmazsa olmaz bir diğer unsuru ise seyircidir. Marvin Carlson'ın (2013: 26) bahsettiği üzere performansı, bir performans sanatı olarak tanımlayacak ve değerlendirecek bir tür seyirci, sanatı yapan kişinin kendi bile olsa gereklidir. Geleneksel sanat anlayışlarında pasif durumda olan seyirci performans sanatında aktif bir rol üstlenmektedir. Performans sanatının gerçekleştiği anlarda izleyici, kimi zaman bir sanatçıya kimi zaman da bir sanat nesnesine dönüşebilmektedir.

Performans sanatında değinilmesi gereken bir diğer konu ise tepkisel, başkaldırı ve protesto amaçlı beden kullanımıdır. Sanatçılar dikkat çekmek istedikleri konularda bir tepki ortaya koyma veya başkaldırı düşüncesiyle bedenlerini ifade aracı olarak kullanarak önemli bir etki yaratma becerisi göstermektedirler. Bu tepkiselliğin özellikle çağdaş sanatta daha çok kapitalist düzene, tüketim toplumlarının davranış biçimlerine yönelik çalışmalarla ifade edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Doğayı, canlıları koruma ve şiddet karşıtlığı gibi konularda tepkisel, protesto içerikli performans çalışmaları bu durumu destekler niteliktedir.

2. PERFORMANS SANATININ İLK İZLERİ VE GELİŞİMİNE KATKI SAĞLAYAN TARİHSEL SÜREÇLER

Performans sanatı, kabul görmeye başladığı tarihlerden önce gerçekleştirilen birçok eyleme isim olarak verilmemiş olsa da genel olarak 1960'lerden sonra etkinliğini arttırmaya başlayan bir sanat türüdür. Antmen'e (2019: 219) göre *“1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan performans sanatı; “Beden Sanatı”, “Happening”, “Aksiyon” gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde de uygulanmıştır.”* Modern anlayış ya da klasik anlayış fark etmeksizin her yapıdaki sanat türünden faydalanarak performans ortaya koymak mümkündür. Aşık'ın (2011: 3) tanımladığı şekliyle *“İnterdisipliner yapıdaki bu sanat dilinin”* daha iyi anlaşılması için kavramsal sanatın ve soyut dışavurumculuk, Fütürizm, Dada gibi akımların da incelenmesi yerinde

olacaktır. Neredeyse hiçbir kaynakta bahsedilmese de modern sanat akımlarının daha da ötesinde Evren Bolat Aydoğan'a (2008: 7) göre performans sanatının kökleri, Rönesans gösterilerine kadar bile götürülebilir. Fakat asıl tohumları Fütürizm ile atılmıştır demek yerinde olacaktır.

2.1. MARİNETTİ ÖNCÜLÜĞÜNDEKİ VARYETE VE SENTETİK TİYATRO ANLAYIŞLARIYLA PERFORMATİF FÜTÜRİST ÇALIŞMALAR

Fütüristler, performans sanatının gelişimi için önemli adımlar sayılabilen eylemler yapmışlardır. Fütürizm'e göre geçmiş, geçmişte kalmalıydı. *“Kısaca eski yok edilmeli, yeni sonuna kadar buyur edilmeliydi. Hazırladığı Fütürist Manifestoda teknolojiyi yücelten ve bunun nedenlerini sıralayan ünlü Fütürist Şair Flippo Marinetti, yeni sanat anlayışını açıklamıştı”* (Gürcan, 2015: 15). Fütürist Manifesto, 1909 tarihinde Fransa'nın en çok satan gazetelerinden *Le Figaro*'nun baş sayfasında yayımlanmıştır. Flippo Marinetti, öncülüğünü üstlendiği, ilkinin 1910 da yaptığı şiir akşamları ile birçok sanatçıyı bir araya toplamış ve bu akşamlarda manifesto okumasında da olduğu gibi performansa dönüşen eylemler yapmıştır. Bu okumalarında geleneksel sanat anlayışının önemli merkezlerinden olan müzeleri yıkmaktan, kütüphaneleri yakmaktan bahseden Filippo Marinetti, olayları; çevresel sesleri de dâhil ederek betimlemiştir. *“Kısacası şair, müzisyen ve sanatçıların birlikte gösteriler gerçekleştirdiği akşamlarda, teatral okumalar diğer sesler ile kakaфонik bir ortam yaratıyor, bu kopan “gürültü”, Fütüristlere göre geleceği simgelerken, performansın kökenlerinin uzandığı yerlerden biri oluyordu”* (Gürcan, 2015: 17).

Fütürist Manifesto'ya göre her şey hareket halindedir, hızla ilerlemekte ve değişmektedir (Marinetti, 2008: 23). Bu anlayışla fütüristler, eserlerinde hareketi temele almışlardır. Yine Marinetti'nin 1913'te yayımladığı “Varyete Tiyatrosu Manifestosu”, varyete tiyatrosunda herhangi bir geleneğe ya da ustaya sadık kalınmamasını yüceltmış ve fütürist sanatçıları bu anlayışta çalışmalar ortaya koymaya çağırmıştır. Düzenli bir giriş-gelişme-sonuç takip etmeyen varyete tiyatrosu, izleyicilerin bazen şaşkınlıklarını, bazen rahatsızlıkları yaşamalarını, bazen de öfkelenmelerini, galeyana gelmelerini sağlayarak onları pasiflikten aktif bir konuma geçiren ve böylece onları “uykusundan uyandıran” fütüristler için mükemmel bir sanat formu olmuştur (Antmen, 2019: 221). Bu bağlamlarda, performans sanatının da harekete dayalı bir sanat türü olması ve izleyiciyi aktif bir konuma sürüklemesi özellikleri bakımından Fütürizm'in öne sürdüğü düşüncelerden beslenen bir sanat türü olduğunun açık göstergelerindendir.

Fütürizm'in geleneksel sanat yöntemlerinin artık yetersiz kaldığını, yeni ve hareketi merkeze alan bir sanat dilinin gerekliliğini vurgulayan cümleleri de fütürist Manifestoda şu şekilde yer almaktadır: *“Doğruya karşı gittikçe büyüyen ihtiyacımız, şimdiye değin anlaşıldıkları üzere artık Form ve Renk ile tatmin olamıyor. Tuval üzerinde üreteceğimiz jestler artık evrensel dinamizm içerisinde sabitlenmiş birer hareket olmamalı-dırlar. Kısacası dinamik duyumun ta kendisi olmalıdırlar”* (Marinetti, 2008: 23). Bununla birlikte 1915'te yayımlanan “Fütürist Sentetik Tiyatro Manifestosu” içeriğinde, bedenini kullanarak işler ortaya koymak isteyen sanatçılara farklı durum, düşünce, sembol veya olguları birkaç kelime ya da hareketle ifade etmeyi tavsiye etmiştir. Marinetti'nin 1915'te düzenlediği, çalışmayı icra edenlerin sadece ayakları görüncek şekilde bir perde arkasında durarak doğaçlama şekilde hareketlerde bulundukları ve birbirlerinin kaval kemiklerini tekmelemeleriyle son bulan “Ayaklar” adlı performansı (Şekil 1) da bu tanıma uyan çalışmalardandır (Goldberg, 2011: 26, 27). Hatta bunlar ilk performans sanatı örneklerinden de sayılabilir (Demir, 2011: 29). Fütürist “sentetik tiyatro”, genellikle tek bir temayı ele alan performanslar olarak 1960'larda ortaya çıkan performanslarla yakın benzerlik göstermektedir (Antmen, 2019: 221). Bu açıklamalar da göstermektedir ki o dönemlerde sanat alanındaki değişime olan arzu performans sanatının ve hatta bugünün modern sanat anlayışının içinde yer alan pek çok sanat formunun oluşmasında kıvılcım niteliğinde etki yaratmıştır.

Şekil 1. Marinetti, Ayaklar, 1915.



Kaynak: Goldberg, 2011: 27.

Eserlerinde hareketi ve hızı yansıtmaya çalışan Umberto Boccioni, Kübizm akımının resimlerde parçalara ayrılmış şekillerini, resim ve heykellerinde hareketi ifade edebilmek için kullanmaya çalışmıştır. Bu düşüncenin, hareket ediyormuş gibi görünen sanat nesnelerinden, tamamen hareket edebilen bir “sanat nesnesi olarak beden” kavramına dönüşme sürecinde etkin bir rol oynadığı söylenebilir. Fütüristlerin, hareket ve hızın sanat eserlerinde kullanılması gerektiği fikrinin, performans sanatında tam anlamıyla vücut bulduğu söylenebilir.

Bu dönemde yaptığı gösterilerle dikkat çeken diğer bir önemli isim Luigi Russolo'dur. 1913'te "Gürültü Sanatı" adlı bir manifesto yayınlayan Russolo, otomobil, motor, tren ve kalabalık insan sesleri gibi sokaklarda rastlanması mümkün olan pek çok sese benzer nitelikte sesler çıkarabilen çeşitli aletler tasarlamıştır. Russolo'nun "Gürültü Makinesi" (Şekil 2) ismini verdiği bu aletlerle birçok ses performansı düzenlemesi ve bunların bazılarını performatif nitelik taşıyan mekanik koreografilerle eşlik edilmesi de performans sanatı açısından önem taşımaktadır (Antmen, 2019: 221). Ayrıca Luigi Russolo'nun yaptığı çalışmaların günümüz deneysel ve elektronik müziğinin oluşmasına katkı sağlamış olma durumundan da söz edilebilmektedir.

Şekil 2. Luigi Russolo, Marinetti ve Piatti, "Gürültü Makinesi"yle, 1914.



Kaynak: E-skop, 2016.

Rusya'da, düzenledikleri çeşitli gösterilerde yüzlerini boyayıp düğmelerini kaşıklarla ilikledikleri garip kıyafetler giyerek performatif işler ortaya koyan bir grup genç fütürist, gündelik hayata sanatlarını taşıyarak performans sanatının özüyle bağdaşan çalışmalara, tiyatro, dans ve kitle gösterilerine de imza atmışlardır (Antmen, 2019: 221).

2.2. DADA VE SÜRREALİST EYLEM

1900'lü yıllarda yaşanan Birinci Dünya Savaşı'nın sıkıntıları sanatçılar üzerinde büyük izler bırakmıştır. Sanatçılar yaşadıkları bu sıkıntılı dönemlerde yeni sanatsal arayışlara girmişler ve özellikle de savaşın saçmalık olduğunu her fırsatta dile getiren dadaistler gibi savaşa karşı tavır sergilemek için çeşitli eylemlerde bulunmuşlardır. *"Fütüristlere benzer şekilde, sanatın yaşamla ördüğü o kalın duvara, ilk baltayı vuran öncü gruplardan biri olan Dadaistler, bilindiği gibi savaş sürerken Zurich'de Hugo Ball'ın öncülüğünde toplanmıştı"* (Gürcan, 2015: 18). Manifestosu 1918 yılında

yayımlanan Dada'nın temelleri 1916 da kurulan *Cabaret Voltaire*'de (Şekil 3) bir araya gelen sanatçılar tarafından atılmıştır. Bu sanatçıların başını çeken Tristan Tzara'ya göre Dada, “*Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir*” (Antmen, 2019: 122).

Cabaret Voltaire'de bir araya gelen farklı alanlardan sanatçılar disiplinlerarası ve deneysel gösteriler gerçekleştiriyorlardı. “*Gösteriler şiir, tiyatro, edebiyat, müzik, dans ve plastik sanatları içeriyor, kostüm ve masklar gösterilere dahil ediliyordu*” (Gürcan, 2015: 18).

Şekil 3. Hugo Ball, Karavan okuyor, *Cabaret Voltaire*, 1916.



Kaynak: Minniemuse, 2018.

“*Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulamaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir*” (Antmen, 2019: 123). Bir bakıma fütüristler sanatı değiştirmek isterken dadaistler sanatı ve geleneksel sayılan tüm yöntemleri yok etmeyi amaçlamıştır. Antmen'in (2019: 124) de bahsettiği üzere “*Dadacılar, düzen adına insan yaratıcılığını sınırlayan tüm kültürel verilere karşıdır.*” Dada'nın sanat karşıtlığını en iyi vurgulayan, “anti-sanat” terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın orijinal adı ile “ready-made” olarak bilinen hazır-nesneleridir. Sanatı sanat yapanın ne olduğuna dair bir tepki olan ready-made, insanları sanatın anlamı üzerine düşünmeye itmiştir. Ready-made: Tüketim için hazırlanan, üzerinde herhangi bir işlem yapılmadan sunulan endüstri ürünü nesnelerdir. Duchamp'ın 1913 yılında “Bisiklet Tekerleği” adlı

alışması, geleneksel heykel çalışmalarına yapılmış eleştirel bir gönderme, bir parodi niteliği taşımaktadır. Sonrasında ise “eşme” adlı çalışması olan bir pisuarı 1917 yılında imzalayarak bir sergiye göndermesi modern sanat için bir kırılma noktası niteliği taşımaktadır. Sanatı bir yetenek işinden düşünme eylemine dönüştüren Duchamp, sıradan ve günlük yaşamda kullanılan nesnelere sanat nesnesi muamelesi yapmıştır. Duchamp’ın temellerini attığı, alışlagelmişin dışındaki sanat eserleri ile oluşan ve somut bir ürün ortaya koymaktan ziyade bir fikir sanatı olan kavramsal sanat anlayışı 1960’lı yıllarda oldukça yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda performans sanatının da bir dönem kavramsal sanatın bir kolu olarak görülmesi de son derece normaldir. Bir ürün ortaya koymak yerine sanat nesnesi olarak bedenini kullanan sanatçı, vermek istediği mesajı doğrudan alımlayıcıya aktarmaktadır.

Dadaistlerin 1920’li yıllarda Köln’de düzenlenen bir sergide gerçekleştirdiği performansta Antmen’in (2019: 126) bahsettiği üzere: *“İzleyicilere sergideki yapıtları parçalamaları için balta verildiği sanılmaktadır. Dadacılar, etkinliklerinde, tıpkı Fütüristler gibi, izleyicinin beklentileriyle oynamayı amaçlayan birçok performans gerçekleştirmişlerdir.”* Ayrıca Berlin’deki Dada sanatçıları, dışavurumculuğa, soyut sanata alternatif olarak önerdikleri Dada hareketini yaymak için ve performans sanatı için de önem taşıyan çeşitli sokak eylemleri/gösterileri düzenlemişlerdir. Bu sanatçılardan biri olan George Grosz’un, Almanya’nın gereksiz tüketim yoluyla Birinci Dünya Savaşı’nın katliamını nasıl unutmaya çalıştığı üzerine düşündürme amacıyla sırttan bir kurukafa maskesi ve uzun bir palto giyip (Şekil 4) alegorik bir “ölüm” figürü gibi Berlin’in popüler alışveriş bulvarı Kurfürstendamm’da yürümesi de dönemin önemli çalışmalarındandır (Biro, 2009: 55). Yine Berlin sokaklarında geçit törenlerini anımsatan etkinlikler düzenleyen Raoul Hausmann ve Johannes Baader’de Dada eylemlerinin etkili örneklerini veren sanatçılardandır. Bu sanatçılardan Baader, 1917’de mor bir pelerinle sokaklarda savaşa gitmeyi reddedenlerin birer İsa olduğunu, bu yüzden de savaşa katılamayacağını belirten bir sertifika dağıtmıştır (Foster, 2006: 188). Baader 1918’de ise Berlin Katedrali’ndeki bir ayini basıp "İsa umurunuzda bile değil" diye bağırarak savaşa destek veren kiliseye duyduğu tiksintiyi ifade etmiştir (Biro, 2009: 62). Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere 1960’lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin ve eylemsel anlatıların öncüsü olarak Dada görülebilir.

Bilindiği gibi Dada hareketine katılan sanatçıların bazıları, savaş sona erdikten bir süre sonra Sürrealist hareketi başlatmıştır. Böylelikle Sürrealist eylemler de Dada

performansları gibi pek çok disiplinin bir araya geldiği gösteriler olmuştur. Eric Satie'in müziklerini yaptığı, Jean Cocteau'nun yazdığı, Picasso'nun sahne tasarımları ve kostümlerini yaptığı Parade (Ballet), Sürrealist performansın etkili kolektif örneklerinden biri olmakla birlikte geri planda ve sahnede deneysel izlerini bırakmıştır (Gürcan, 2015: 20).

Şekil 4. George Grosz, Ölüm maskesiyle Berlin sokaklarında, 1921.



Şekil 5. Helene Vanel, *L'Acte Manqué* (Eksik Eylem), 1938.



Kaynak: All Men Are Mortal, 2012.

Kaynak: Stedelijk Studies, 2023.

Sürrealist eylem ve performans sanatı için ortak bir öneme sahip olan sanatçılardan biri de Helene Vanel'dir. 1938'de Salvador Dali'nin küratörlüğünde düzenlenen Paris Sürrealist Sergisi kapsamında "*L'Acte Manqué*" (Eksik Eylem) adlı bir performans (Şekil 5) ortaya koyan Vanel, burada çıplak bedenine zincirler dolanık şekilde minderlerin arasından aniden ortaya çıkmış ve sanki bir su birikintisinin içinden çıkmışçasına etrafına da su sıçratmıştır. Sonrasında ise parçalanmış bir gece kıyafetiyle beliren sanatçı, o dönemlerde kadınlarla özdeşleştirilen ve Sürrealistlerin ilgisini çeken histeri nöbetini gerçekçi şekilde tasvir etmiştir. Vanel'in bu performansında histerinin yanı sıra cinsellik, kadın olmak, ezoterizm, siyaset gibi kavramlara temas etmeyi amaçladığı söylenebilir (Akay Şumnu, 2023: 263). Sanatçı döneme göre başarılı performans sanatı çalışmalarından sayılabilecek bir işe imza atmıştır.

2.3. BAUHAUS TİYATRO ATÖLYESİ VE OSCAR SCHLEMMER

1919 yılında Almanya'da mimar ve tasarımcı Walter Gropius tarafından kurulmuş olan Bauhaus, sanat ve tasarım alanında eğitim veren ve sonraki yıllarda disiplinlerarası sanat anlayışının gelişmesine büyük katkı sağlamış önemli bir okuldur.

Fakat Bauhaus için bir okuldan fazlasıdır demek yerinde olacaktır. Bünyesinde bulunan atölyelerde eğitim alan öğrencilerin, sanat adına son derece donanımlı olarak yetiştirildiği görüşü kabul görmektedir. Bauhaus, eğitim verdiği alanların etkileşimleri ve birlikteliği sonucu oluşan çalışmalarında disiplinlerarasılık konusunda çitayı yükseltmiş ve performans sanatının ayak seslerini çok güçlü bir şekilde duyurmaya başlamıştır. Bu bağlamda performans sanatı için de vazgeçilmez bir kavram olan disiplinlerarasılık vurgusu Bauhaus Manifestosu'nda da şu şekilde bahsedilmiştir: *“Bugün sanatlar birbirinden ayrılmış durumda; ancak tüm sanatçıların bilinçli ortak çabasıyla bu durumdan kurtarılabilir. Mimarlar, ressamalar ve heykeltıraşlar bir yapının bileşik niteliğini hem bir bütün olarak hem de ayrı ayrı parçalarıyla yeniden tanımlamalı ve kavramaya çalışmalıdır. Yapıtları ancak o zaman “salon sanatı” iken yitirdikleri arkitektonik ruhu yeniden kazanacaktır”* (Gropius, 2019).

Josef Albers, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Johannes Itten ve Oscar Schlemmer gibi ünlü sanatçıların eğitmen olarak görev aldığı Bauhaus okulundaki deneysel çalışmalar modern sanata yön vermiştir. Bauhaus, plastik sanatların (metal, heykel, dokuma, dolap yapımı, duvar resmi, çizim, vitray vb.) yanı sıra tiyatro eğitimini alanında da önemli bir yere sahiptir (Goldberg, 2011: 97).

Tiyatro atölyesinde eğitmenlik görevini üstlenen Oscar Schlemmer, burada performans gösterileri olarak değerlendirilebilecek birçok çalışma gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda Bauhaus, performans sanatının kendini bulma yolculuğuna büyük katkısı olan bir okuldur. Carlson'a (2013: 142) göre de *“Performansı bir sanat biçimi olarak ele alıp üstünde ciddiyetle çalışan ilk okul burasıdır.”* Öyle ki 1920'de Weimar'da kurulan ve içinde tiyatro, heykel, dans, resim gibi birçok disiplini bir araya getiren çalışmalar yapılan “Bauhaus Sahnesi” adlı yapı bir sanat okulu kapsamında kurulan ilk “performans atölyesi” niteliğindedir (Antmen, 2019: 221-222). Buraya en çok katkı sağlayan isim ise Oscar Schlemmer'dir. Sanatçının 1922 yılında sahnelenen *“Triadic Ballet”* (Şekil 6) çalışması en dikkat çekici örneklerden biridir. Gerçekleştirildiği döneme göre son derece farklı sahne ve kostüm tasarımlarıyla sergilenen çalışma soyut bir dans gösterisidir. Oscar Schlemmer bu çalışmayı ve çalışmada kullanılacak kostümleri önce kâğıt üzerinde matematiksel bazı metotlar kullanarak tasarlamıştır. Sonrasında ise müzik eşliğinde danslarla sahnelenmesini sağlamıştır. Schlemmer'in Triadic Balesi ona diğer performanslarının çok ötesinde uluslararası bir ün

kazandırmıştır. On yıllık bir süre boyunca sergilenen bu yapım, Schlemmer'in performans önermelerinin sanal bir ansiklopedisini içermektedir (Goldberg, 2011: 112).

Şekil 6. Schlemmer'in “*Triadic Ballet*” çalışmasından video ekran görüntüleri, 1922.



Kaynak: Cream, 2016.

1933 yılında Nazi baskıları sebebiyle kapatılan Bauhaus okulunda eğitim veren pek çok isim ABD'ye göç etmiş ve burada sanat adına önemli gelişmelerin yaşanmasında kilit bir rol oynamışlardır. Bu isimlerden biri olan Laszlo Moholy-Nagy, 1937 yılında Chicago'da Yeni Bauhaus okulunu kurarken, Walter Gropius Harvard'da, *happening* çalışmalarına imza atan John Cage gibi sanatçıların yetişmesine katkıda bulunan Josef Albers ise 1933 yılında ABD'de kurulan ve Bauhaus benzeri bir okul olan Black Mountain Kolejinde dersler vermeye başlamıştır.

Bauhaus, inovasyona yönelik çalışmalarıyla da yenilikçi bir tavır ile gelenekselin dışına çıkmış ve 1920'li yıllardan sonraki yenilikçi hareketlere büyük katkılar sağlamıştır.

2.4. EYLEM RESMİ VE KAVRAMSAL SANAT ETKİLERİ

1940'lı yıllarda İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle Amerika'ya göç eden Avrupalı sanatçılar burada Amerikalı sanatçılar ile etkileşim içine girip sanat için yeni kapılar aralamışlardır. Bu yeni anlayışlardan biri, Jacson Pollock'un da temsilcisi olduğu soyut dışavurumculuktur. Soyut dışavurumculuğun iki kısma ayrıldığı ve bunlardan birinin; renklerin, şekillerin ifade biçimi olarak kullanıldığı Clement Greenberg'in tanımıyla “Amerikan Stili Resim” veya “Resimsel Soyutlama” olarak adlandırıldığı diğerinin ise beden hareketlerinin tuvale aktarıldığı, Harold Rosenberg'in tanımıyla “Eylem Resmi”

olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Soyut dışavurumcu anlayışlardan “Eylem Resmi”, performans sanatı için incelenmesi gereken anlayıştır. Öyle ki “Soyut Dışavurumculuk Akımının Performans Sanatına Etkisi ve Rol Değiştiren Beden” adlı makalesinde Dr. Öğr. Üyesi Selma Taşkesen’in (2018: 171) de bahsettiği üzere Pollock’un “Eylem Resmi” yaparken çekilen görüntüleri *“performansla meşgul bir sanatçıyı sunar. Elde edilen ürün, resmin kendisinden çok, performatif bir etkinlik olan resmin yapılışıdır ve performans sanatının sembollerinden biri olarak dünya çapında ilgi görür.”* Ayrıca “Eylem Resmi”, sanatta performansın varlığını kabul ettirmesi ve sanatçının kendinin sanat nesnesine dönüşmesi bakımlarından, performans sanatının önemli bir kaynağını oluşturmaktadır (Taşkesen, 2018: 180).

Şekil 7. Jackson Pollock, Eylem Resmi çalışmasını gerçekleştirirken, 1950.



Kaynak: Cruzeiro Do Sul, 2017.

“Eylem Resmi” çalışmaları ortaya koyan Willem de Kooning, Franz Kline gibi sanatçıların da olmasına karşın bu akımın ismi anıldığında çoğunlukla ilk akla gelen isim Jason Pollock olmaktadır. Pollock çalışmalarında farklı sanatçılardan etkilense de kendine has üslubu ile adından sıkça söz ettirmeyi başarmıştır. Zaten sanatçıların birbirlerini etkileyerek ortaya çıkardıkları pek çok sanat türü ve akımların olduğu da yadsınamaz bir gerçektir. Öyle ki Pollock’un çalışmalarında kullandığı tuval boyutlarında Monet’nin etkisi bulunurken (Antmen, 2019: 24) performans sanatçılarından da Pollock’un “*Action Painting*” (Eylem Resmi) çalışmalarından (Şekil 7) etkilenmiş olma olasılığı yüksektir. Bu bağlamda performanslarıyla gündeme gelen Japon Gutai grubunun manifestosunda (Yoshihara, 1956: 202) Pollock’a saygı duyduklarını belirtmelerinin yanında grup üyesi Kazuo Shiraga’nın ayaklarıyla yaptığı resim çalışmalarının Pollock’un tarzını andırması ve *happening*leriyle tanınan Allan Kaprow’un (1958: 24-26) “Jackson Pollock’un Mirası” başlıklı makalesinde “*Pollock*

bizi öyle bir yere getirmiş ve bırakmıştır ki... Her türlü malzeme yeni sanatın nesnesi olabilir” gibi cümleleri de performans sanatçılarının Pollock’tan etkilenildiğinin açık kanıtlarındandır. Ayrıca Yılmaz’a (2013: 230) göre, Pollock, tuval denen sahada gezinen bir oyuncudur, eylemin kahramanıdır. Dolayısıyla izleyici Pollock’un tuvallerine, bir tiyatro oyunundaki başlangıç, süre, yönelim, ruhsal durum, yoğunlaşma, tetikte bekleyiş ve arzusunun rahatlatılması gibi şeyleri düşünerek bakmalıdır.

Eylem Resmi tanımını 1952 yılında ilk kez kullanan Amerikalı sanat eleştirmeni Harold Rosenberg’in tabiriyle soyut dışavurumcu sanatçılar resim yüzeyini bir tür arenaya çevirmişlerdir. Rosenberg’e (1998: 87) göre: *“Bir an gelmiştir ki bir biri ardına birçok Amerikalı ressam, resim yüzeyini gerçek ya da hayali bir objeyi yeniden yaratabilecekleri, şekillendirebilecekleri, çözümleyecekleri ya da ‘ifade’ edebilecekleri bir alan olarak değil, eylem yapabilecekleri bir arena gibi algılamaya başlamışlardır. Artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil bir olay haline gelmiştir.”* Resim yapma eylemi bir bakıma nesneleri ortadan kaldırmış ve o an gerçekleşmekte olan aksiyona odaklanılmasını sağlamıştır. Buradan da anlaşılacağı üzere *“Ürün ‘resim yapma’ eyleminin sonucudur, ama sanat eyleminden de sanatın kendisinden de bağımsız bir kalıcı varlık kazanır”* (Duru, 2011: 22). Böylece beden kullanımını ön plana çıkaran sanat türlerinin artış göstermesi bu dönemlerde daha da belirginleşmiştir. Sanatçı bedenini bir sanat nesnesi şeklinde kullanırken aynı zamanda seyirciyi rahatsız etmeyi, sarsmayı, tahrik etmeyi de amaçlar. Bu rahatsız etme süreci daha sonraları öylesine ileri boyutlara taşınacaktır ki sanatçılar, kendi bedenlerine zarar verecek türde çalışmalarla izleyicinin karşısına çıkacaklardır (Kayahan, 2014: 79). Yüzeyin sanatçı hareketleriyle işlenmesine dayalı olan Eylem Resmi, adeta bedensel ve ruhsal devinimin izdüşümü özelliği taşımaktadır. Bu özellikleri bakımından performans sanatının, soyut dışavurumculuk akımından türediği bile söylenebilir.

Kavramsal sanat ise 1960’larda geleneksel sanat anlayışının tamamen bir kenara bırakılıp önceliklerin düşünsel süreçlere verildiği yeni bir sanat anlayışıdır. Geleneksel anlayışta ortaya koyulan eser yine geleneksel anlayışa göre belli bir yetenek çerçevesinde olan ve estetik bir bakışa sahip sanatçıların elinden oluşmaktayken kavramsal sanatta bu durum tamamen farklıdır. Burada sanatın nesneleşmesine karşı, estetik anlayışın dışlandığı, fikir ve düşüncenin asıl yapıt olarak görüldüğü bir anlayış hâkimdir.

Kavramsal sanat “fikir sanatı”, “düşünce sanatı” gibi isimlerle de anılmıştır. Sol LeWitt’in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında *Artforum* dergisinde yayımladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısından sonra “Kavramsal Sanat” başlığı altında toplanmıştır (Antmen, 2019: 193). Sol LeWitt, yazılarıyla kavramsal sanatın daha iyi anlaşılmasına büyük katkı sağlamıştır.

Kavramsal sanatçıların “biçimci sanatlar” diye cephe aldığı resim ve heykelin geleneksel iktidarına seçenек olarak önerilen “Azıcılık”, “beden sanatı”, “yeryüzü sanatı”, “gösteri sanatı” ve “video sanatı” gibi türlerin kavramsal boyutlarının olduğu söylenebilir (Yılmaz, 2013: 285). 1960 sonrası oluşan pek çok sanat türünü, kavramsal yapılarından ötürü kavramsal sanat kapsamında değerlendirmek mümkündür. Performans sanatı da bir süre bu kapsamda değerlendirilmiş ve bir nevi kavramsal sanat olarak kabul edilmiştir.

Ortaya çıktıktan sonra birçok farklı sanat türüne ortam hazırlayan kavramsal sanat, kendi oluşum tohumunu ise Marcel Duchamp’ın hazır-nesnelerinden almıştır. “Çeşme” adlı çalışması, sanatın ne olduğunu sorgulatmış ve sanatta kavramsal süreçlerin başlamasını tetiklemiştir. Duchamp, sanat dışı bir ortamda, sanat dışı maksatla üretilen bir nesneyi sanat ortamına sokarak, onun bir sanat nesnesine dönüşmesini sağlamıştır (Yılmaz, 2013: 286). Kavramsal sanat temsilcileri de bu yöntemi sıkça kullanmış ve gündelik yaşamdan nesneleri, sanatın kendisi olarak gördüğü düşüncelerini sergileyebilmek için bir araç olarak kullanmışlardır. Buradan da anlaşılacağı üzere kavramsal sanat, felsefi bir süreç olarak da düşünülmektedir. Sanat, düşünsel bir çabanın ürünü olmuştur. Duygulanmasından çok zihinsel bir eylemle tepki vermesi beklenen kavramsal sanat izleyicisi, sanatçının önerisini, kendi kafasında yeniden yaratmak zorundadır (Atakan, 1995: 11). Sol LeWitt’in yazılarında da, kavramsal sanat yapıtı izleyicileri hakkında bahsettiği üzere: “*Farklı kişiler, aynı şeyi farklı biçimde algılayabilir*” (Antmen, 2019: 199).

Kavramsal sanatın en önemli temsilcilerinden biri olan Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth ise sanatı Duchamp öncesi ve Duchamp sonrası olarak ikiye ayrılabilirliğini belirtmiştir. Bu görüşte göstermektedir ki sanatta kavramsal yaklaşımlar bir çağı kapatıp yeni bir çağı açmıştır. Bu yeni çağın önemli anlatılarından biri de bedenin düşünce ve kavramların ifadesi haline geldiği performans sanatı olmuştur.

2.5. SANATTA BEDEN KULLANIMININ ÖN PLANA ÇIKTIĞI ÖNEMLİ

SÜREÇLER: FLUXUS, HAPPENING VE BODY ART

1960'da gelişim gösteren bir diğer akım *Fluxus*'tur. Sanatla ilişkili olarak ilk kez George Maciunas tarafından kullanılan ve Latince akmak/akış anlamı taşıyan *Fluxus* kelimesi ile yeni bir anlayış doğmuştur. Maciunas'a göre *Fluxus*'un amacı “*sanatta devrimsel bir gelgitin oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve karşı sanatı (anti-art) yaymak*” idi. [...] *Fluxus* sanatçıları resim ve heykelden çok tiyatro, sinema, müzik ve dil ile ilgilenmişlerdir. Sanatçıların geldikleri alanlar da birbirinden farklıdır (Aşık, 2011: 20). Disiplinlerarası özelliği *Fluxus*'un en önemli yapısıdır. Hazır nesneleri kullanarak çeşitli asamblaj çalışmaları oluşturan sanatçılar bu bağlamda *Fluxus* anlayışını zenginleştirmiştir. *Fluxus*, estetik kaygıları önemsemeyen ve geleneksel sanat nesnelerini dışlayan, kalıcılık yerine gelip geçiciliği savunan bir yapıdadır (Merdaner, 2016: 17). Birçok farklı alandan gelen *Fluxus* temsilcileri; Düsseldorf, Amsterdam, Kopenhag, Londra ve Paris gibi şehirlerde festivaller düzenlemişler ve bu festivaller farklı sanatsal alanların birbirleriyle ilişkilendirilmesi için gerekli altyapıyı sağlamışlardır. Böylelikle performans temelli olan *Fluxus* uluslararası bir yapı haline gelmeye başlamıştır. O yıllarda avangart anlayışı benimsemiş Joseph Beuys, Yoko Ono, Robin Page, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Wolf Vostell, Dick Higgins gibi pek çok sanatçıyı *Fluxus* içinde görmek mümkün olmuştur.

Fluxus'un önemli temsilcilerinden biri olan Joseph Beuys çalışmalarını çoğunlukla yaşadıklarından yola çıkarak gerçekleştirmiş olup heykel, yerleştirme, çizim, grafik ve performans alanlarındaki çalışmalarında şamanizmden ve Rudolf Steiner'in antropozofi öğretisinden etkiler taşıyan ezoterik ve mistik kavramları kullanmıştır (Merdaner, 2016: 11).

1921 yılında Almanya'da doğan Joseph Beuys, İkinci Dünya Savaşı sırasında bir savaş pilotu olarak görev yapmıştır. Kullandığı uçak vurulmuş ve Kırım'a düşmüştür. Burada Tatarlar tarafından kurtarılan Beuys'a farklı bir tedavi uygulanmıştır. (Bu olayın gerçekliği her ne kadar tartışmalı olsa da, *Guardian* gazetesinde sanat eleştirmenliği yapmış olan ve 2017 yapımı “*Beuys*” adlı film ekibinden biri olan Caroline Tisdall'a (1979: 19) göre 1979'da Beuys'un New York Guggenheim Müzesi'nde açtığı bir sergiye ait katalogta bu konudan bahsedilmektedir.) “*Tedavi için vücuduna yağ sürülüp, keçe ile sarılan sanatçı için bu malzemeler ilerleyen yıllarda çalışmalarında sıkça kullanacağı nesneler olmuştur. 1962 yılında Fluxus grubuna katılan Beuys için sanat*

bir 'eylem'dir. O'na göre sanat yapıtı, sanatçının eylemi ve bu eylemden arta kalanlar yani sergilenebilecek olan her şey bir tortudur" (Aşık, 2011: 22).

Şekil 8. Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır*, 1965.



Kaynak: Kavrakoglu, 2016.

Beuys, “Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır” (Şekil 8), “Süpürme” ve New York, Rene Block Galerisinin tel örgüler ile çevrilmiş bir alanı içinde bir kır kurdu ile yakın etkileşim gerçekleştirdiği çalışması “Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika’yı” gibi önemli performanslara imza atmış ve her insanın sanatçı olabileceğini düşünen biridir. Şamanist toplumlarda önemli yeri olan hayvanları sık sık çalışmalarında kullanan Joseph Beuys’a göre hayvanlar insanın bir çeşit organıdır ve bu organ aracılığıyla insanın bağlantısının koptuğu doğa ile manevi bir iletişim kurması mümkün olabilir (Merdaner, 2016: 13).

“Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır” adlı çalışmasında kafasına altın tozu ile bal süren ve bu şekilde ölü bir tavşana saatlerce galeride bulunan resimleri anlatan Beuys, ölü bir tavşana sanat anlatmanın, uygarlaşmış insanlığa dert anlatmaktan daha kolay olduğunu ima etmiştir (Antmen, 2019: 202). Son derece ilginç olan bu çalışmada Beuys, Ener Merdaner’e (2016: 15) göre “*Rasyonel bir analizle kesinlikle açıklanamayacak olan başka bir bilinç/algı/duyum alanından seslenir bize. Bir araf bölgesinden. Mistik bir deneyime davet vardır. Yaratıcılığın kaynağı o gizemli bölgedir. Beuys’un tartışmasız en güçlü işidir.*” Bu çalışması gibi pek çok çalışmasında toplumsal sorunlara dikkat çekmeyi amaçlamış olan Beuys, uzun yıllar boyunca öğretmenlik yapmıştır. Çalışmaları gibi öğretmenliği de alışlagelmişin dışında olan sanatçının derslerine gelen öğrenciler sınıflardan taşmış ve Beuys bu yüzden ceza bile almıştır.

Kavramsal sanat ile de ilgilenen Beuys, çalışmalarında bu yanını çok iyi kullanmış ve insanları düşünmeye iten işler gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri olan “Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika’yı” çalışmasını (Şekil 9), kapitalizm anlayışını hiç sevmeyişi Amerika’da fakat Amerika’ya hiç ayak basmadan ve bu bağlamda Amerika’yı eleştirerek gerçekleştirmiştir.

Şekil 9. Joseph Beuys, Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika’yı, 1974.



Kaynak: Milliyet Sanat, 2014.

1974 yılında Beuys’un bir çalışma yapması istenerek New York’ta Rene Block’un yeni açtığı galeriye davet edilmesiyle başlayan süreç etkileyici bir performans ile sonuçlanmıştır. Amerika’ya dair hiçbir şey görmeyeceğinin ve hiçbir şekilde topraklarına ayak basmayacağını sözünü alarak çalışmasını gerçekleştirmek isteyen Beuys, ormandan yakalanıp getirilmiş vahşi bir kır kurdu ile arkasından seyircilerin de izlemelerine müsaade edilen galerinin tel örgüyle çevrili alanının içinde üç gün birlikte yaşamıştır. Bu performansta Berlin’den uçağa binen Beuys Amerika’da uçaktan inmeden önce gözlerini bağlattırır, keçe ile vücudunu sardırır ve bir sedyeye konarak kendisini bekleyen ambulansla galeriye kadar siren sesleriyle taşınır. Amerika topraklarına ayak basmama sözü alan Beuys için galeri tabanı zeminden yarım karış kadar yüksekta tahta parke ile kaplanmıştır. Bu çevrili alana kır kurdunun dışında iki büyük parça keçe, bir miktar Wall Street Journal gazetesi, metalden üçgen bir obje, saman, baston, el feneri, eldiven ve türbin sesi yayan bir cihaz konulmuştur. Beuys, keçe ile sarılı vaziyette bir süre hareketsiz kalarak kurdun kendi etrafında dolaşım kokusuna alışmasını sağlamıştır. Daha sonra yavaş yavaş hareket etmeye başlayan sanatçı, kurdun ilgisini kendi üzerinde toplamıştır. Eline aldığı bastonu başının üstünde tutup kurda yönelerek eğilip doğrulan Beuys, üzerindeki keçeyi bir süre kurdun da ısırıp açmaya çalışmasına fırsat verdikten sonra çıkarır. Burada Beuys; yatay, çömelme,

ayakta durma ve özgürleşme adını verdiği hareketlerini, bedeninin dört duruşuna göre tek tek izleyicilere göstererek yapmak istemiştir (Uludağ, 2014). Beuys'un yanında getirdiği malzemeler, kır kurdu ve yaptığı hareketlerin her biri bir anlam taşımaktadır. Bunlardan kurt Amerika'yı temsil ederken metalden yapılmış üçgen obje bilinci, türbin sesi çıkaran cihaz teknolojiyi, el feneri depolanmış enerjiyi, Wall Street Journal gazetesi ise Amerikan ekonomisinin acımasızlığını temsil etmektedir. Beuys'un keçeyle sarılı vaziyette eğrilip tam doğrulduğu anda kurdun harekete geçip ona zorluk çıkarması durumu Amerika sizin özgürleşmenize izin vermez mesajı içeriyordu.

Beuys, kafeste geçirdiği ve kurdun kendisine hiç saldırmadığı üç günün sonunda geldiği gibi gözleri kapalı ve keçe ile sarılı bir şekilde ambulans ile havaalanına oradan da uçakla ülkesine geri dönmüştür. Bu çalışma aynı zamanda yabancı bir canlı ile yaşama deneyinin de somut bir örneği olmuştur.

Şekil 10. Yoko Ono, Kesme Biçme İşi (*Cut Piece*), 1964.



Kaynak: Carta Capital, 2020.

Japon sanatçı Yoko Ono ise New York'ta *Fluxus* hareketinin önemli temsilcilerinden bir diğeri olmuş ve gerek performans sanatının gerekse kavramsal sanatın öncüleri arasında yer almıştır. 1964 yılında Yoko Ono "*Cut Piece*" (Kesme Biçme İşi) adlı çalışmasında (Şekil 10), izleyicilerden üzerindeki kıyafetlerden bir parça kesmelerini istemiştir. İzleyiciler kısa bir şokun ardından Yoko Ono'nun kıyafetlerinden bir parça kesmeye başlamışlardır. İzleyici ve sanatçı, sanat eseri ve izleyici, hepsinin arasındaki sınırlar artık kalkmıştır. "*Sanat objesi sadece izlenebilir, taşınabilir ve satılabilir olmak zorunda değildir. Objektif olanın ve sübjektif olanın ilişkisi gibi sanat objesi ve izleyici arasındaki ilişki yeniden şekillendirilmekteydi. Ono izleyicilerinde*

içerisinde olduğu saldırgan bir eylemle pasif vücudun açıklanmasını sunmuştur” (Martinez & Demiral, 2014: 188).

“Fluxus bir ‘harekettir’. Çünkü Fluxus, Neo-Dadaist tavrıyla birlikte sanatın ticarileşmesi, yüksek modernizmin dışlayıcılığı gibi kavramlara kökten karşı çıkarak bütün bunlara karşı yeni bir tutumun yükseltilmesi gerektiğini savunarak bütün avangart çıkışlarda olduğu gibi, kalıcı olma, durulma, donuklaşma anlamlarını içeren ‘akım’ anlayışına yüz çevirmektedir” (Aşık, 2011: 20).

Happening ise 1950’lerin sonu ve 1960’ların başında düzenlenen performatif etkinliklerdir. Allan Kaprow, John Cage gibi sanatçıların etkinlikleriyle gelişen happening, başlangıçta spor salonları, okullarda ve alternatif galerilerde ve birbirlerini tanıyan kişiler arasında yapılmış, sunulmuştur. Buradan da anlaşılacağı gibi happeningler birçok açıdan performans sanatıyla benzerlik göstermektedir. Zaten performans sanatı, Nilgün Özayten’e (1997: 700) göre “Her şeyden önce bir gösteri ya da olay düzenlemenin yanında başarıyla sonuçlandırılmış bir işin gerçekleştirilmesi, sahne olsun ya da olmasın herhangi bir şeyin sunulmasıdır.” Performans’ı tiyatrodan ayıran en önemli özelliklerden biri de bu durumdur. “İzleyici önünde “sahnelenen” bir tür olması açısından tiyatroyla benzerliği gündeme gelen performans sanatının, özünde Kavramsal Sanat’ın bir kanadı olarak gelişme gösterdiğini, tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir” (Antmen, 2019: 219).

Happeningler seyirci karşısında ve genellikle onları da işe dâhil ederek gerçekleştirilmekteydi. “Oluşum” olarak da tanımlayabileceğimiz happening, Jale Nejdet Erzen’e (1994: 1366) göre “Sınırlı bir matris içinde oluşmaz ve içerdiği olaylar arasında ussal bir ilişki kurma amacı gütmüyorsa da düşünsel bir anlam taşır.” Besteci, yazar ve eğitimci olan John Cage, Amerika’da İkinci Dünya Savaşı sonrası kurulan Black Mountain College’de birçok happening gerçekleştirmiştir. Bauhaus’ta eğitim gördüğü sıralarda Josef Albers’in öğrencisi olan Cage, Black Mountain College’de, Bauhaus’u örnek alarak müfredatlar oluşturmuştur. “Disiplinlerarası ve deneysel çalışmaların üretildiği bir okul olan Black Mountain’ın sinerjisi orada çalışan pek çok sanatçının çıkış noktası olmuştur” (Gürcan, 2015: 24). John Cage burada yaptığı ilk happeninglerden birini şöyle anlatmaktadır:

“Black Mountain gösterisi için, benim fikrim sanatçıların değişik aktiviteleri de dahil olmak üzere etraftaki nesneleri ses olarak görmektir. Bu ses kaynaklarını toplayacak bir yol bulmalıydım. [...] Böylece izleyicileri tepeleri boş bir alana dönecek biçimde dört adet üçgene bölmeye karar verdik. Her yerde boşluklar oluştu. Gösteri ortada değil, izleyicinin etrafında olacaktı. [...] Ben kendim yukarı çıkıp konferans verdim. Ayrıca M.C. Richards ve Charles Olson’dan şiirler, David Tudor’dan piyano, odanın tavan ve duvarlarında film gösterileri vardı. Son olarak Rauschenberg’in beyaz resimleri vardı; kendisi de antika bir fonograftan eski plaklar çalıyor ve Merce Cunningham ortalıkta emprovize dans ediyordu. Bütün her şey kırk beş dakika sürdü” (Gürcan, 2015: 24-25).

Şekil 11. John Cage, Water Walk, 1960.



Kaynak: Simms, 2020.

John Cage müziğin doğa olduğunu düşünmekteydi. Cage, “Water Walk” (Su Yürüyüşü) çalışmasında (Şekil 11) olduğu gibi birçok çalışmasında da gündelik yaşamdan nesnelerin (buz kıracağı, sürahi, daktilo, düdüklü tencere, kapı gibi) çıkardığı sesler kullanmış ve bunların da müzik olabileceğini vurgulamaya çalışmıştır. “4’33” olarak bilinen bir çalışmasıyla Cage, ilki 1952’de kendini dinlemeye gelen izleyicilere, hiçbir müzik aleti çalmadan öylece beklemiş olan David Tudor tarafında icra edilen, 4 dakika 33 saniye boyunca ve doğal yollarla oluşan (doğa, seyirci sesleri gibi) sesleri dinletmiş yani yaşamın sesini bestelemiştir.

Allan Kaprow, John Cage’nin öğrencisidir. Kaprow, resim yapmanın yanında çevreden bulduğu çeşitli malzemelerle yerleştirmeler, heykelimsi formlar oluşturmuş ve birçok çalışmasını çevreden gelenlerin katılımıyla gerçekleştirmiştir. Sanatçı, 1959 yılında Reuben Galerisinde 6 Bölümde 18 Oluşum (18 Happenings in 6 Parts) adlı bir

gösteri (Şekil 12) düzenlemiştir (Aşık, 2011: 15). *Happening*, terim olarak ilk kez bu çalışmanın isminde kullanılmıştır. İzleyici ile etkileşime önem veren Kaprow etkinliklerinde birçok disiplini bir arada kullanmıştır. Bir galerinin 3 odaya bölündüğü mekanda slâyt gösterileri, dans, koku ve tat gibi hislere hitap eden etkinlikler, izleyiciler eşliğinde ortaya koyulmuştur. Antmen'e (2019: 226) göre, bu durum 1970'lerden bu yana en mahrem kişisel alandan tutun da en genel siyasal alana kadar bütün bir hayatla sanatı yeniden bütünleştirmeye çalışan sanat eğilimlerinin ortak bir tutumudur. Performans sanatı, köklerini özellikle bu anlayışlara sıkı sıkıya bağlamıştır. Bu bağlamda sanatçı hareketleri ve çalışmalarına *happening*, *Fluxus*, *body art* (beden sanatı) gibi isimler verilmiş olsa da tüm bu eylemlerin hepsi birer performanstı (Gürcan, 2015: 31). *Happenings* genellikle doğaçlama şeklinde gerçekleşmektedir ve tekrarı çoğunlukla mümkün olmayan, geçici heterojen yapısıyla deneysel yapıtlardır.

Şekil 12. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, 1959.



Kaynak: MoMa, 2013.

1960'lı yıllarda önemli çalışmalar gerçekleştiren bir diğer sanatçı ise Yves Klein'dir. 1960 yılında "*Antropometri*" adlı çalışmalarına başlayan sanatçı, maviye boyadığı çıplak kadınları, bir orkestra eşliğinde, yatay ve dikey olarak tuvale bastırarak, sürükleyerek izler çıkarmıştır (Şekil 13). "*Klein'in çalışmaları, kendini aradan çıkarttığı, fırçası kadın bedeni olan resimler, baskılardı*" (Aşık, 2011: 14). Çalışmaları *body art* (beden sanatı) olarakta adlandırılabilen Klein, soyut dışavurumcu sanatçı Jackson Pollock'un devinimlerini tuvale aktardığı "Eylem Resmi"ni daha da somut hale getirerek bedenleri direk olarak tuvale aktarmış ve bahsedilen bu akımdan esinlendiğinin sinyalini vermiştir.

Şekil 13. Yves Klein, *Antropometri*, 1960.



Kaynak: Segawa, 2014.

2.6. KOLEKTİF PERFORMANS

2.6.1. Hermann Nitsch ve Viyana Aksiyonistleri

1938 yılında Avusturya'nın Viyana şehrinde doğan Hermann Nitsch, 1960'larda Viyana Aksiyonistleri grubunun kurucu üyelerinden ve performans sanatını şiddet unsurları üzerinden en iyi şekilde kullanan önemli sanatçılardandır. Avusturya'nın Nazi rejimi tarafından işgal edilmesinden sadece aylar sonra doğan sanatçı, 1943 civarında ilkokuldayken akranlarını "Heil Hitler" (Yaşasın Hitler) ile selamlamak zorunda kalmış ve iki yıl sonra ülkesi özgürlüğüne kavuşmuştur (Ludel, 2022). Sanatçı, 2010 yılında yaptığı bir röportajda: "1943-45 yılları arasında çocukken her gün bombalama saldırılarına maruz kaldım. Babam Rusya'da öldürüldü. Savaş beni, daha bir okul çocuğuyken kozmopolit ve tüm milliyetçiliklere ve tüm politikalara karşı biri haline getirdi" (Vogt & Nussbaumer, 2010) demiştir. Viyana'daki Yüksek Federal Grafik Eğitim ve Araştırma Enstitüsü'nde resim ve tasarım eğitimi alan sanatçı, edebiyat, tiyatro ve klasik müziğe de büyük ilgi duymuştur.

Eserleri bir hayli özgün ve ilginç olan, bir tür sanat paganı niteliği taşıyan Hermann Nitsch, 2022 yılında ölmüştür. Neredeyse yaptığı tüm işlerinde zıtlıklar ile dinsel öğeler üzerinden göndermelerde bulunmuştur. Bedenini sanat nesnesi olarak kullanan ilk sanatçılardan olan, aksiyon sanatının pratiğinden farklı olarak ritüel ve şiddet temasına dayanarak; beden ve yaşam arasında bağ kurmayı amaçlayan, bilinçaltının ve içgüdünün özgür bırakılmasından yana olan ve bu anlamda radikal bulunduğu da farkında olan sanatçı "Halk sanatımı rahatsız edici ve pornografik buluyor" demiştir (Akkaya, 2023).

Avusturya performans sanatının öncüsü Nitsch, çalışmalarını 1957 yılında "Orgies Mysteries Theatre" (Gizemli Âlemler Tiyatrosu) ismiyle tasarladığı performanslar üzerine kurmuştur. Bu bağlamda Günter Brus, Otto Muehl ve Rudolf Schwarzkogler ile birlikte 1960'ta kurduğu Viyana Aksiyonistleri grubuyla ilkini 1962 yılında başlattığı (Şekil 14) Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Antonin Artaud ve Marquis de Sade'den etkilendiği, başlangıçta seyircide tiksinti ve iğrenme yaratmayı, ardından da katarsis yaratmayı amaçladığı işler ortaya koymuştur (Akkaya, 2023). Bir bakıma Aristo'nun işlevsel sanat yaklaşımına dayanan bu görüşe göre katarsis'e ancak acı ile ulaşılabilir. Nitsch'in bu görüşten yola çıkarak gerçekleştirdiği yüz altmışıncısı 2022 yılında yapılan bir tür ritüele dönüşmüş, altı güne kadar sürebilen bu çalışmaları, yüzlerce sanatçının katıldığı, hayvanların gerçekten, insanların sembolik olarak kurban edildiği, kanlar içinde debelenilen, dans edilen, kan içilen, çıplak insan bedenlerine hayvan beyni, kalbi, ciğeri yapıştırılarak kompozisyonlar oluşturulan ve cinsel ilişkide bulunulan çeşitli performanslara sahne olmuştur (Üstün, 2012).

Şekil 14. Hermann Nitsch, *First Actions* (İlk Eylemler), 1962.



Kaynak: Artspace, 2015.

Amaçlarından biri Avusturya'nın İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki barbarlığını inkâr etmesine karşı çıkmak olduğu düşünülen, çoğu Hauskirchen-Avusturya'da bulunan Prinzendorf Şatosunda gerçekleşen ve hayvan hakları dernekleri başta olmak üzere pek çok protestoyla da karşılaşan bu performanslardan ötürü Viyana Aksiyonistleri üyelerinin çoğu hapse girmiş, Nitsch ise üç kez mahkemeye çıkmıştır. Pek dindar olmasa da Katolik Kilisesi'ne karşı saplantısı olan Nitsch'in kendinden sonraki birçok sanatçıyı etkileyen performanslarının çoğu çarmıha gerilme sahnelerinden oluşmaktadır. Marina Abramoviç'in de 1975 yılında bir bölümünde yer aldığı Nitsch

performansları “Gesamtkunstwerk”, yani duyulara -kokusal, görsel, işitsel- hitap eden büyük ölçekli bütünsel bir sanat eseridir (Adam, 2023).

İsminin içinde her ne kadar gerçek dışı ve kurguyu çağrıştıran “tiyatro” kelimesi geçiyorsa da, performans esnasında yapılanların tamamı gerçek olan "Orgies Mysteries Theatre" (Gizemli Âlemler Tiyatrosu) işlerinin (Şekil 15) bazılarında Nitsch’e izleyicilerin yanı sıra bir seferde yüzlerce performans sanatçısı, orkestralar, korolar, kasaplar ve doktorlar eşlik etmiştir. Nitsch, bir röportajında bu performansları için: “Çalışmalarım duyguların her tonunu yansıtıyor: aşk, öfke, coşku ve hatta acı. Ne de olsa sanat tarihi her zaman acıyı kutlamıştır; Yunan trajedilerini ya da İsa’nın Çilesi’ni düşünün” ve “Kuşkusuz, bu tür bir yoğunluğu kelimelerle tarif etmek zordur. Ama ben bu yoğunluğu şokla karıştırmıyorum. Şok kitle iletişim araçlarıyla ilgilidir. Yoğunluk şoktan çok daha öteye ve derine gider. Yoğunluk katarsisle ilgilidir; katarsis yoluyla kişi daha arınmış bir bilinç alanına ulaşır” (Jovanovich, 2018) cümlelerini kurmuştur.

Şekil 15. Hermann Nitsch, Orgies Mysteries Theatre (Gizemli Âlemler Tiyatrosu), 1998.



Kaynak: Arterritory, 2020.

Performanslarında koyunların karnını deştiği için İtalya'dan sınır dışı edilen, polisler tarafından Sidney Bienali'ndeki kan resimleri sergisinin videokasetlerine el koyulan, 2015 yılında Mexico City'deki bir sergisi iptal edilen ve 2017'de Tazmanya'daki bir sergisi büyük protestolara sahne olan Nitsch, tüm mistik ihtişamıyla “var oluş” ve “yok oluş”un o sonsuz döngüsü olarak gördüğü işlerinde ajitasyon, trajedi ve vecd yoluyla duyuların uyanışını yönetmiştir (Khalil, 2022).

Yüzlerce seyircinin önünde, müzik eşliğinde hayvanların kesilip çarmıha gerildiği, bunlar olup biterken şarapların içildiği, saflığın simgesi beyazlar giymiş veya

çıplak performansçılarının çarpmıha gerilerek dolaştırıldığı ve çarpmıhtaki vücutlarının üzerine içleri açılmış hayvan kadvraları, et ve çiğ organların atıldığı, ağızlarına taze kanın boşaltıldığı eylemlerden oluşan bu performanslar korku filmi gibi görünmektedir. Ayrıca bu aksiyonların dışında performanslarda, cinselliğe gönderme yapmak için at üzerinde sürekli mastürbasyon yapan bir adam ile at üzerine sırt üstü yatmış ve üzerinde suni bir erkek cinsel organı duran, bağırsaklarla bağılyken mastürbasyon yapan bir kadın da görmek mümkündür. Tanrıya kurban edilen hayvanlar Hz. İsa ile özdeşleştirilmiş ve kesilen hayvanların hepsinin tören bittikten sonra yenilmesi zorunlu tutulmuştur (Akkaya, 2023). Etkileyici sahnelerin bulunduğu bu performanslara katılan izleyicilerin aksiyonun gerçekleştiği günlerde istedikleri zaman oradan ayrılıp geri gelme özgürlüğüne sahip oldukları da bilinmektedir.

Oluşturduğu zıtlıklarla Nitsch bir yandan da bize Apollon ile Dionysos anlayışlarını çağrıştırmaktadır. Yunan mitolojisinde, Zeus'un tamamen zıt karakterli iki oğlu Apollon ve Dionysos, iki önemli Yunan tanrısıdır. Bunlardan Apollon, uyum ve düzen tanrısıyken Dionysos, kaotik ve yıkıcı gücün temsilci tanrısıdır (Dereko, 2007: 52). Apollon'un temsil ettiği sabit değerlerin karşıtı olarak Dionysos değişim, yaratma ve yıkma, hareket, ritim, içgüdüsellik, yaratıcı taşkınlık, giz içinde saklı gerçek, yabanıl ve başına buyruk güzellik, kendinden geçme, birlik/birleşmeyi temsil eder. Özdenetim, denge ve ölçünün şekillendirdiği Apolloncu ruhun karşıtı olan Dionysosçu ruh, insandaki yaşama isteği ve gücünün dinamik ve tutkulu dışavurumu, insanın esrime (vecd) ya da sarhoşluk hali içinde kendisini içtepi ve atılımlarına bırakmasıdır. Dionysosçuluk, yaşamdaki doğurganlık ve bolluğun benimsenmesini, düşlerin ve düşlere kapılmanın reddedilerek en derin acımasızlığıyla ve insanı çaresiz bırakışıyla hayatın kabul edilmesini savunur. Bu anlamda o, en yüce yaratılarını feda ederek, tükenmek bilmez doğurganlığından haz duyan bir yaşama iradesidir (Cevizci, 1999: 248).

Bütün bu trajedi sanatını ortaya çıkaran tezatlıklar, Nitsch'in performanslarındaki Hz. İsa ve Dionysos karşıtılığı gibi düşünülebilir. Eski Dionysos ritüellerinde olduğu gibi burada da tanrısal bir sembol olarak kurban edilen hayvan, bir anlamda yeniden “Mesih” olarak doğar. Tragedyalarda olduğu gibi bir yanda Dionysosçu koro ve onun müziği, diğer yanda sahnedeki Apolloncu düş dünyası. Bunlar birbirinden tamamen ayrı ifade biçimleridir/düzeyleridir. Söylence/efsane bütün açıklığı ve somutluğu ile sahneden seyirciye konuşmaktadır (Özışık, 2017: 182).

1960 yılında gerçekleştirdiği performanslar Nitsch in "aksiyon resimlerine" yol açmıştır. Bunlar, malzemenin canlı prodüksiyonları taklit eden bir yoğunlukla tuval üzerine sıçratıldığı ve püskürtüldüğü resimlerdir. Nitsch 1963'te bu resimleri yapmayı bırakmış ancak 1980'lerin başında bu resimlere geri dönmüş ve bu çalışmalar sanat pratiğinin önemli bir parçası olarak kalmışlardır (Ludel, 2022).

2.6.2. Gilbert ve George

Gilbert ve George, 1943 yılında İtalya'da doğan Gilbert Prousch ile 1942 yılında İngiltere'de doğan George Passmore adlı sanatçıların oluşturduğu, 1970'li yıllarda toplumsal problemlere vurgu yapan pek çok çalışma gerçekleştirmiş, İngiliz çağdaş sanatında önemli bir yer teşkil eden performans sanatı ekibidir.

Özellikle “Yaşayan Heykeller” isminin kendileriyle özdeşleşmesini sağlayan çalışmalarıyla tanınan Gilbert ve George 1967 yılının sonbaharında, *St. Martin's* Sanat Okulunda ileri düzey heykel eğitimi aldıkları dönemde tanışmışlardır (Jones, 2017). Burada eğitmenlerinin üzerinde durduğu heykelsi form, ağırlık, biçimcilik gibi öğretileri kabul etmeyen sanatçılar 1969 yılında sanat nesnesi olarak bir aracı kullanmak yerine direk olarak kendi bedenlerini kullanmaya ve günlük hayatlarındaki ritüeller üzerinden çalışmalar ortaya koymaya başlamışlardır.

İki kişi ama tek sanatçıyız diyen, ferdiliği reddederek sanat oluşturma süreçlerinin tamamında ortak yaşantılarını kullanan Gilbert ve George, çalışmalarında, eşcinsellik, politik sorunlar, din, kent yaşamı, skatoloji (dışkı bilimi) gibi konular üzerinde durmuşlardır (Toy, 2020: 34). Alışlagelmiş, gelenekselci yapıya ve önyargılara karşı bir tutum içinde olan sanatçılar, yaşadıkları toplumu değişime açık, tabuları yıkmaya eğimli bir sürece dâhil etmeye gayret göstermişlerdir.

İlk sanatsal ürünlerinin ortaya koymaya başladıkları dönemde kendilerini tanıtmak için tanımadığı birçok insana kendi elleriyle yaptıkları kartpostal, mektup gönderen sanatçılar bu işlerine “Posta Heykeli” adını vermişler ve resimli yazıların içeriklerinde adreslerini, telefonlarını ve hatta yemeklerini nerelerde yediklerini bile paylaşmışlardır. 1969 yılında sanatçıların sıra dışı bir şekilde kendilerini tanıtmalarını sağlayan bu kartpostallar, gönderilen kişiler içinse kalıcı bir sanat eseri değeri taşımaktadır.

Gerçekleştirdikleri çalışmalarda anti-elitist bir anlayışı benimsemiş olan "Yaşam için sanat" ve "Herkes için sanat" sloganlarını temele alan sanatçılar, tüm

performanslarını heykel olarak tanımlamaktadırlar. Gilbert ve George ilkinin 1969 yılında yaptıkları, isimlerden söz ettirdikleri işleri olan “*The Singing Sculpture*” (Şarkı Söyleyen Heykel) performanslarında (Şekil 16) üzerlerine gri, şık birer takım elbise giymiş ve bedenlerinin el, yüz gibi görünen tüm yüzeylerini de metalik bir renge boyamışlardır. Sanatçılar, bu halde bir masa üzerine çıkmış, ellerinde bulunan, belirli aralıklarla kendi aralarında değiştirdikleri baston ve eldivenle birer heykel gibi bir süre hareketsiz bir biçimde durmuşlardır. Bu esnada masanın hemen yanında bir kaide üzerinde duran kasetçalardan 1929 “Büyük Buhran” döneminde demiryolu kemerlerinin altında geceleyen evsizlerden bahseden “*Underneath the Arches*” (Kemerlerin Altında) adlı şarkı çalmıştır. Sanatçılar bir süre sonra şarkının ilerleyen kısımlarına eşlik etmeye başlamış ve bir çeşit robotik hareketlerle kendi etraflarında dönmüştür. Şarkının bitmesiyle birlikte de sırayla biri kasetçaları yeniden başlatmak için aşağıya inmiş ve ellerindeki baston ve eldiveni değiştirerek genellikle altı dakika ve nadiren saatlerce farklı versiyonlarda bu döngüyle devam etmişlerdir.

Şekil 16. Gilbert ve George, *The Singing Sculpture* (Şarkı Söyleyen Heykel), 1969.



Kaynak: Artdone, 2016.

Bu çalışmalarının ilk örnekleri Londra'da bulunan sanat eğitimi veren okullarda, müzik, dinleti etkinliklerinde ve festivallerde sunan Gilbert & George, bir süre sonra performanslarını Londra dışında sunmaya davet edilmiştir. Çalışmalarını 1969-72 yılları arasında Avrupa'da ve New York'ta sunduktan sonra 1973'te Avustralya'da da sunmuşlardır. Bu çalışmalarında, sanatçı ile sanatı aynı şeye dönüştürmeyi ve hayat ile sanatı bütünleştirmeyi başaran ikili, performans sanatının etkili örneklerinden işler sunmuştur.

Giyimlerine son derece dikkat eden, bakımlı ikili, takım elbiseden asla vazgeçmemiştir. Yayınladıkları dört maddelik “*The Laws of Sculptors*” (Heykeltıraş Kanunları) adlı manifestolarında da giyim konusunun yanı sıra birkaç konuya daha şu şekilde dikkat çekmektedirler: “1. Her zaman şık, bakımlı, rahat, arkadaş canlısı, kibar ve tam kontrol sahibi olun. 2. Dünyanın size inanmasını ve bu ayrıcalık için ağır bedeller ödemesini sağlayın. 3. Asla endişelenmeyin, tartışın ya da eleştirin ama sessiz, saygılı ve sakın kalın. 4. Tanrı hala yontuyor, bu yüzden tezgâhınızı uzun süre terk etmeyin” (Gilbert&George, 1970: 218).

En beğendikleri ressam Francis Bacon’ın acı çeken insan tabloları için “bu çalışmalar “soyut” değil “hümanisttir” diyerek kendi eserleri arasında bir bağ kuran ikili, 1975 yılında Doğu Londra’nın *Spitalfield* mahallesinden bir ev almış, farklı din ve ırktan birçok insanın yaşadığı, tehlikeli, polisin neredeyse çekinerek girdiği fakat onlar için bir laboratuvar niteliği taşıyan bu caddelerde yıllarca dolaşarak, insanlarla empati kurmaya, onların sorunlarını anlamaya çalışmışlardır (Çarmıklı, 2014). Bu yaşanmışlıklar, Gilbert ve George’un çalışmalarının çıkış noktasını oluşturmuştur. Sanat anlayışlarıyla pek çok sanatçıya yol gösteren ikili, Rachel Whiteread ve Türk kökenli Tracey Emin gibi sanatçıların Doğu Londra’daki bu mahalleye taşınmalarında ilham kaynağı olmuştur.

Homoseksüelliklerini hiç saklamayan Gilbert ve George, kendi tabirleriyle evlilik gibi formalitelere karşı olmalarına rağmen hak ve mal varlıklarının korunması açısından 2008 yılında resmi olarak evlenmişlerdir (Groom, 2018).

Genel olarak sanatının esas gerekçesi yaşadıkları sıkıntılı şehrin insanların ahlaki düzgülerini, değerlerini inceleyip ortaya çıkarmak olan Gilbert ve George, ahlaki tabulara, toplumsal sınıf ayrımına, seks, ırk, din, aids, homoseksüellik, tecavüz, cinayet, şiddet, korku, vatanseverlik, madde bağımlılığı, ölüm gibi olgulara dikkat çekerek, toplumda ve özellikle politikacılarda farkındalık yaratmak istemişlerdir. Modern batı toplumlarının yerleşmiş problemlerine dikkat çeken Gilbert ve George, bir bakıma Londra’nın ahlaki portresini, trajik olayların sanatsal izdüşümü ile çizmiştir (Çarmıklı, 2014).

1970’lerden 80’lerin ortalarına kadar genellikle çıplaklığın, ırkçılığın, seksüelliğin işlendiği ve dışkı, meni, idrar, kan gibi vücut sıvıları içeren fotoğraflar ve bu fotoğraflar üzerinde bazı oynamaların yanı sıra enstalasyon ve video çalışmalarıyla

da ilgilenen sanatçılar, 80'lerde ve 90'larda "Pop Art" etkisi ile bu akıma benzer anlayışta yine aynı konularda çalışıp, 2000'li yıllara gelindiğine ise çalışmalarının neredeyse tamamını dijitalleştirmişlerdir.

2018 yılında farklı dinlerin din adamlarına karşı hakaret olarak algılanabilecek tarzda ifadelerin bulunduğu çalışmalarıyla Kuzey İrlanda şehri *Belfast*'ta bir sergi açan ikili, dini toplulukların bu serginin kapatılması için polisleri aramasına ve yoğun protestolara şahit olmuşlardır.

2.6.3. Gutai Grubu

1954 yılında Japonya'nın Osaka kenti yakınlarında, Ashiya belediyesinde, Yoshihara Jiro liderliğinde kurulan Gutai Sanat Topluluğu; özgün, alışılmışın dışında, demokratik, özgür bir sanat anlayışı oluşturmayı amaç edinmiş ve bu anlayışı Japon halkının İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşadığı sarsıntılı süreci ve toplumsal yıkımı bir bakıma tedavi etmek için kullanmıştır (Polat, 2015).

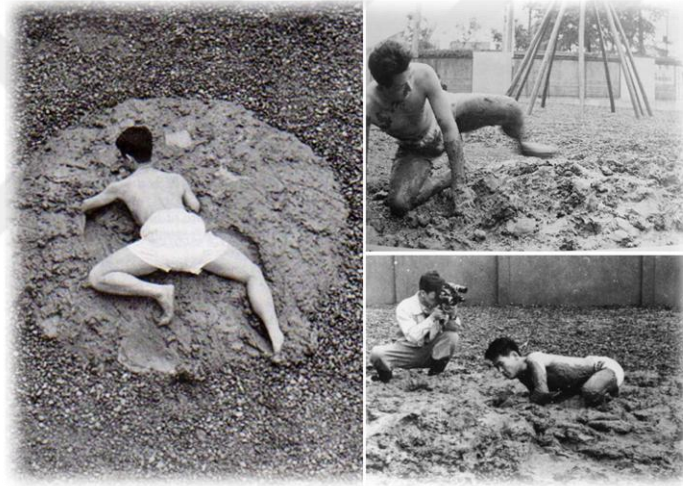
"Gutai" kelimesi Japoncada "somutluk" ve "bedene bürünme" anlamları taşımaktadır (Tiampo, 2013: 383). Bu kavram, Gutai grubunun en ayırt edici yönlerinden biri olan pek çok farklı malzemeyle bedensel etkileşim sağlama durumlarını ortaya koymaktadır. Ayrıca bu ismi kullanmalarının bir diğer nedeni, bedensel müdahalede bulundukları balçık, boya, kimyevi ve sıvı maddeler ile parçalanma, yırtılma, patlama, damlama gibi fiziksel durumların arasındaki karşılıklı bağlantıya ilişkin araştırmalar yapmak istemeleri de gösterilebilir.

Grup kuruluş yıllarında dünyanın pek çok yerine gönderdikleri bir dergi çıkarmış ve burada kendi manifestolarının yanı sıra sanat görüşlerini yansıtan yazılar paylaşmışlardır. Gutai Manifestosu'nda sanat anlayışını: "*Geçmişin sanatı artık bize, anlam taşıdığını iddia eden görünüşe bürünmüş bir aldatmaca olarak gelmektedir. Sunakları, sarayları, salonları ve antikacıları dolduran bu taklit yığınlarına bir son verelim. Bunlar, insanların anlamsız bir rol biçtiği boyaların, kumaşların, kilin, metallerin ve mermerin büyüüyle başka malzemelerin görünümüne bürünmüş sahte hayaletlerdir*" (Yoshihara, 1956: 202) cümleleriyle ortaya koymuştur. Bu bağlamda performans sanatçılarının tümü gibi Gutai grubu da biçimciliği reddetmiş, kavram ve sürecin önemini vurgulamıştır. Geleneksel anlayışla sanat nesnesi oluşturmak yerine nesneleri var olduğu gibi kabul ederek alımlayıcıyı, fikirlerin soyut diyarında gerçekleştirdikleri somut işleri üzerinde düşünmeye davet etmişlerdir. Bu fikirlerini

dünya çapında yaymak için oldukça çaba sarf etmiş olan grup, buradan hareketle Avrupa'dan ve Amerika'dan; soyut dışavurum, İnformel Sanat topluluğu, Hollanda Nul grubu sanatçılarıyla etkileşime girmiş, ortak sergiler açmış, *happeningin* temsilcisi Allan Kaprow'un kitabında yer almaları suretiyle de geniş kitlelerce kendilerinden bahsedilmesini sağlamışlardır.

Gutai ilk sanatsal çabalarını saygın ve zengin kimselerin yaşadığı bir yerleşim yeri olan Ashiya'da, grubun kurucusu niteliğindeki varlıklı sanatçı Yoshihara Jiro'nun girişimleriyle gerçekleşen “*The Ashiya City Exhibition*” (Ashiya Şehir Sergisi) adlı bir organizasyon ile ortaya koymuştur. Yoshihara'nın jüri üyeliğini yaptığı ve önerisiyle gruba yeni katılımcıların seçildiği bu sergiye Japonya içinden ve dışından avangart anlayışa sahip pek çok sanatçı katılmıştır.

Şekil 17. Kazuo Shiraga, “*Challenging Mud*” (Çamura Meydan Okumak), 1955.



Kaynak: Murdock Arts, 2016.

Gutai'nin önemli üyelerinden biri olan Kazuo Shiraga, 1955 yılında gerçekleştirdiği “*Challenging Mud*” (Çamura Meydan Okumak) adlı performansında (Şekil 17) adeta grubun sanat anlayışını özetleyen bir çalışma ortaya koymuştur. Bir tür açık hava sergisinde yer almış olan çalışmada sanatçı, üzerinde beyaz şort dışında başka bir şey bulundurmada, yaş vaziyetteki, içinde çimento, çakıl, kil gibi malzemelerinde bulunduğu çamur yığnında adeta güreşircesine hareketler sergilemiş, vücuduyla çamuru kompozisyonel şekillere dönüştürmüştür. Çamura battıkça daha da debelenen sanatçının bu görüntülerini kayda almaya çalışan izleyiciler de performansa aktif olarak katılmışlardır. Performans bittikten sonra bile organizasyonun sonuna kadar dokunulmayan çamur yığını sergilenmeye ve izleyicileri etkilemeye devam etmiştir.

Asıl amaçları arasında savaş sırası ve sonrasında gelişen militarizme bir gönderme yapmak ve savaşın olumsuzluklarını yansıtmak olan bu çalışma, geleneksel anlayış tarzı sanatın sınırlarını aşarak Shiraga'nın sanat pratiğinin ve politik direnişinin bir parçası haline geldi.

Sanatçı ve malzemenin doğrudan etkileşim yaşadığı bu çalışmada Shiraga, bireyselliğin ve özgürlüğün önemini de vurgulamaya çalışmış ve kendi cümleleriyle “Herkesin kendi hissetme, konuşma ve resim yapma biçimini geliştirmesi gerektiğini” savunmuştur (Tiampo, 2013: 386). Ayrıca Shiraga, çağdaş sanat çevrelerinde yankı uyandıran bu avangart performans çalışmasında, bedeni fiziksel olarak inceleyerek bireyin gücünü vurgularken, bir ulus olarak kolektifin ve toplumsal tekdüzeliğin karşısında durduğunu çamurdaki manipülasyonu ve fiziksel iddiasıyla ortaya koymuştur (Tiampo, 2013: 390). Bu bağlamda herkesin kendi yorumuyla yeniden tekrarlayabileceği bir çalışma oluşturması Shiraga'nın, gelenekçi sanat dünyasının elitist politikasına doğrudan bir darbe vurmak istemiş olmasını düşündürmektedir. Shiraga, “toplumsal önemi veya ticari değeri olan” büyük eserler yaratma arzusuna karşı çıkarak, ruha ve kişisel ifadeye odaklanmanın başkalarıyla bağlantı kuran ve kültürel değer kazanan eserler yaratacağını savunuyordu (Kazuo, 1956: 6-7).

Shiraganın yaptığı avangart çalışmalar aslında Yoshihara Jiro'nun grup üyelerine yaptığı çağrının bir sonucu olarak düşünülebilir. Gutai'nin kurucusu Jiro, savaş zamanı milliyetçiliğiyle bağlantılı hale gelen Japon sosyal uygunluk geleneklerinin reddi olarak üyelerden “daha önce hiç yaratılmamış olanı yaratmalarını” istemiştir. Gutai'nin söylemlerinin çoğu, 1950'lerin Japonya'sında, on yıl önce sona ermiş olan savaş dönemi Japon toplum yapısına bir yanıt olarak Amerikan tarzı demokrasi ve bireyciliğe değer verme eğilimini takip etmiştir (Horisaki-Christens, 2021).

Shiraga, “*Challenging Mud*” (Çamura Meydan Okumak) çalışmasıyla bir bakıma Jackson Pollock'un “Eylem Resmi” çalışmalarından esinlenmiş olması durumunu, 1956 yılında bazen ip yardımıyla bazen sadece ayaklarıyla kayarak yapmaya başladığı ve halk arasında “ayak ressamı” olarak tanınmasını sağlayan resimlerle (Şekil 18) ortaya koymaktadır. Shiraga Gutai'ye katılmadan önce her ne kadar benzer çalışmalar yapmış olsa da performansın asıl tanınmasını sağlayan gruba katıldıktan sonraki ayaklarıyla yaptığı resim çalışmaları olmuştur. Bu resimleriyle bir dönem

Japonya’da yaşamış olan sanatçı Yves Kelin’in “*Antropometri*” çalışmalarına ilham verdiği de söylenebilmektedir.

Şekil 18. Kazuo Shiraga, Ayaklarıyla resim yaparken, 1956.



Kaynak: Mueller, 2022.

Axel Vervoordt Galerisi, resimlerinden oluşan bir serginin açılışını yaparken sanatçı hakkında: “Kazuo Shiraga'nın çalışmalarının merkezinde “*shishitsu*” kavramı yer alır. Bu terim öncelikle “doğuştan gelen özellikler ve yetenekler” anlamına gelir. Felsefi bir bağlamda bu terim, bizi tanımlayan ve şekillendiren psiko-bedensel bir özü ifade eder” cümleleriyle bahsetmiştir (Earthman, 2022).

Şekil 19. Murakami Saburo, “*Laceration of Paper*” (Kâğıt Yırtılması), 1956



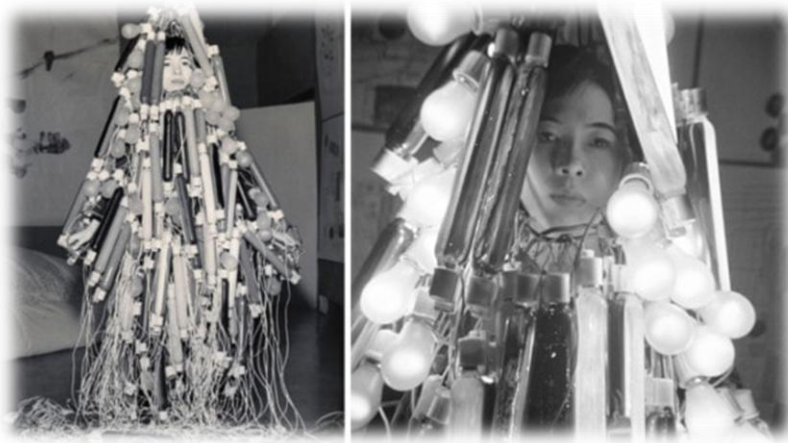
Kaynak: Vervoordt, 2019.

Gutai’nin bir başka önemli üyesi olan Murakami Saburo da 1956 yılında liderleri Jiro’nun çağrısına kulak verip daha önce yapılmamış bir çalışma sergilemiştir. “*Laceration of Paper*” (Kâğıt Yırtılması) adı verilen bu performans (Şekil 19),

sanatçının, nizami şekilde sıralanmış, büyük çerçevelere gerilmiş kraft kağıtların içinden koşarak geçmesini içermektedir. Murakami, sıkıca gerilmiş kâğıtları olabildiğince hızlı şekilde delip geçerken yüksek ve patlayıcı sesler açığa çıkarmakta, kâğıdın maddi özelliklerini özgür bırakmakta ve bundan keyif alıyor gibi görünmektedir. Murakami vermek istediği mesajı, ardında insan eliyle oluşturulmuş potansiyel yıkıcı etkileri vurgulayan bir kalıntı bırakarak gerçekleştirmiştir. Bu çalışma, Gutai üyelerinin geleneksel sanat anlayışı ve sanat nesnesi sınırlarının çok ötesine geçerek insan ruhu ile maddenin özü arasında etkileşim yaratma isteklerini somutlaştırmaktadır.

Gutai'nin çalışmalarıyla çığır açtığı 1956 yılında, grubun bilinen bir diğer etkili ismi olan Atsuko Tanaka, 1950'lerde Japon şehirlerinin neonlarla süslenmiş manzaralarından ilham alarak tasarladığı ve performansıya da aynı isme sahip olan, kırmızı, yeşil, sarı ve maviye boyanmış yanıp sönen, ampullerden yapılmış “*Electric Dress*”i (Elektrikli Elbise) (Şekil 20) oluşturmuştur. Bu eserle Tanaka, pratiğini çağdaş teknoloji ve sanatla birleştiren ilk Gutai sanatçılarından biri olurken “çerçeveden kurtulan” önemli bir başka Gutai eserine imza atmıştır. Tanaka'nın, 1965 yılına kadar üyesi olarak kaldığı Gutai grubundaki performansları genellikle deneysel kıyafetler içermektedir. Vücudunu şekillendirilebilir bir tablo olarak düşünen Tanaka, farklı renklerdeki kumaş katmanlarını soyup çıkararak değişen renk kompozisyonları yaratmayı hedeflemiştir (Stone, 2004).

Şekil 20. Atsuko Tanaka, “*Electric Dress*”i (Elektrikli Elbise), 1956.



Kaynak: Sverigesradio, 2019.

Eserde sadece yüzünün ve ellerinin kısmen görülebildiği şekilde giyinen Tanaka'nın üzerinde parlayan, sönen ampullerin oluşturduğu karmaşıklık hissi,

alımlayıcıya Japon kentlerinin bayındır hale gelmesi ve kalkınma sürecinde inşa edilen ulaşım ağlarının, şehir telaşının bir birleşimini takdim etmektedir. Herhangi bir kurala bağlı kalmadan spontane olarak yerleştirilmiş renkli ampullerle süslü ve Japon kültürel kıyafeti kimonoyu andıran giysinin, moda ve modernleşme adı altında kadın bedenine dayatılan istilayı da temsil ettiğini söylemek mümkündür

Grubun kurucusu Yoshihara Jiro ise 1956 yılında yaptığı “*Please Draw Freely*” (Lütfen Özgürce Çizin) adlı çalışmada (Şekil 21) “*Ashiya Park*”ta düzenlenen Gutai Açık Hava Sergisine davet ettiği ve boya kalemleri dağıttığı her yaş grubundan oluşan katılımcılardan, kocaman bir panoda kolektif bir sanat eseri yaratmalarını istemiştir. Panonun yanına geldiklerinde kendilerini çekinmeden ifade etmeye çağıran cümleler bulunan bir tabelayla karşılaşan katılımcılar, gelenekselci yaklaşımdaki bir sergide olan pasif izleyiciliği ve sessizce düşünmeyi bir kenara bırakmış ve Jiro’nun sayesinde sanat yapma sürecinin bir parçası olarak üretici konumuna geçmişlerdir.

Şekil 21. Yoshihara Jiro, “*Please Draw Freely*” (Lütfen Özgürce Çizin), 1956.



Kaynak: Sainsbury Institute, 2020.

En bilinen üyeleri arasında; Shimamoto Shozo, Kanayama Akira, Motonaga Sadamasa, Yoshida Toshio, Yoshihara Michio, Ukita Yozo, Nasaka Yüko gibi sanatçıların da bulunduğu çağının ötesinde işler üreten Gutai, 1972’de grubun kurucusu ve faaliyetlerinin finansmanında büyük ölçüde sorumlu olan Yoshihara Jiro’nun vefat etmesi üzerine dağılmıştır. Ancak ruhları dünyanın her yerindeki sanatçılara dokunmuş, onlara ve gelecek nesillere ilham kaynağı olmuştur (Barcio, 2016). Malzemeyi yücelten ve onu doğal haliyle kabul etmekten yana olan bu grubu, o dönemlerde kendine has

tarzıyla dünyadaki Batı sanatı hegemonyasını bir bakıma yıkmayı başarmış bir sanat topluluğu olarak ifade etmek de mümkündür.

2.6.4. Guerilla Girls

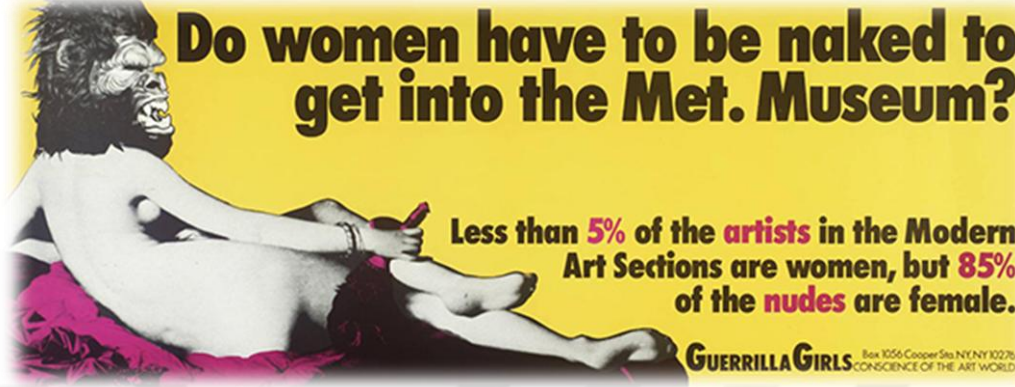
1985 yılında New York'ta kurulan *Guerilla Girls*, erkeklerin egemen olduğu sanat anlayışına karşı, özellikle müze ve galerilere yönelik eleştiri ve göndermeler yapan aktivizm odaklı kolektif sanatçı topluluğudur. İsimlerini, kamusal alanlara izinsiz bir şekilde ve hukuka aykırı olarak poster ve afişler asmaları, gizli üyelik sistemi kullanmaları ve hiç beklenmedik eylemlerle ortaya çıkmaları gibi kendilerince uyguladıkları yöntemlerden dolayı almışlardır.

Grup temelde iki ana unsura bağlı olarak şekillenmiş ve filizlenmiştir. Bunlardan biri sanat tarihçisi ve yazar Linda Nochlin'in 1971 tarihli "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" adlı makalesidir. Bu makale isminden de anlaşılacağı üzere sanat tarihinde erkeklerin baskın şekilde yer almasına karşı bir tür eleştiri niteliği taşımaktadır. Nochlin bu makalesiyle, sanatta feminist hareketin yoğun şekilde hissedilmeye başlayacağı bir döneme de kapı aralamıştır. Bu açıdan *Guerilla Girls*, feminist sanatın da önemli parçalarındandır. *Guerilla Girls*'ün filizlenmesini sağlayan bir diğer unsur ise New York Modern Sanat Müzesinde 1985 yılında gerçekleşen ve davet edilen 169 sanatçıdan sadece 13'ünün kadın olduğu sergidir. Bu sergiye bir tepki koymak isteyen yedi kadının pankart ve afişlerle müze önünde düzenledikleri gösteri *Guerilla Girls*'ün ilk işlerindendir (Seiferle, 2017). Ayrıca küratör Kynaston McShine'in bu sergiye davet almayan sanatçıların kariyerlerini yeniden gözden geçirmeleri gerektiğini söylemesi *Guerilla Girls*'ü öfkelenirmiş ve harekete geçmeye karar vermelerinde etkili olmuştur (Stein, 2011: 89).

Galeri ve müzelerdeki eserlerin ezici bir çoğunlukta erkeklere ait olma durumu üzerinde araştırmalar yapan ve bu duruma yönelik posterler, pankartlar, afişler hazırlamaya karar veren grup, oluşturdukları bu materyalleri New York sokaklarında ilgi çekebilecek pek çok yere yapıştırmış, mitinglere, protestolara katılmış ve kısa sürede kendinden bahsettirmeyi başarmıştır. Oluşturdukları bu görsel materyallerden en ünlüsü üzerinde "Do Women Have To Be Naked To Get Into the Metropolitan Museum?" (Kadınlar Metropolitan Müzesi'ne Girmek İçin Çıplak Olmak Zorunda mı?) yazan poster çalışmasıdır (Şekil 22). Poster, müzedeki eserlerin sadece yüzde beşinin

kadın sanatçılara ait olduğunu ama eserlerde yer alan “nü” çalışmaların yüzde seksen beşinin kadın olduğunu vurgulayan yazılarla etkili bir ifade ortaya koymuştur.

Şekil 22. *Guerilla Girls, Do Women Have To Be Naked To Get Into the Metropolitan Museum?* (Kadınlar Metropolitan Müzesi'ne Girmek İçin Çıplak Olmak Zorunda mı?), 1989, Poster.



Kaynak: E-skop, 2019.

Postere ilk bakıldığında başına goril maskesi geçirmiş çıplak bir kadın figürü görülmektedir. Bu kadın figürü aslında Jean Dominique Ingres'in 1814 yılında yaptığı “*La Grande Odalisque*” (Büyük Odalık) adlı çalışmasında yer almaktadır. Ingres'in çalışmasında sırtı dönük ve davetkâr bir şekilde alımlayıcıya bakıyor olarak resmedilen figür, *Guerilla Girls* tarafından ufak bir değişiklikle protesto aracı olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda çıplak kadın bedeninin cinsel bir objeye indirgenmesi durumuna da bir göndermede bulunulmuştur demek yerinde olacaktır.

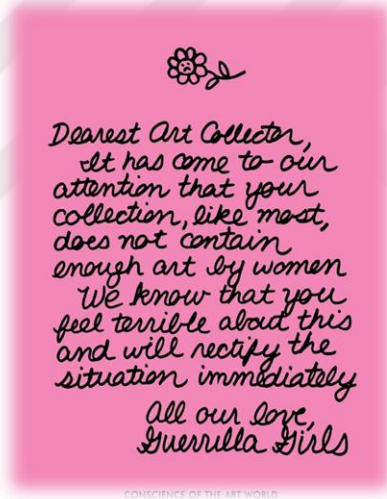
Üzerinde durmak istedikleri konulara odaklanılması düşüncesiyle kimliklerinin ve bireysel çalışmalarının öne çıkmasını istemedikleri için goril maskesi takan grup üyeleri kendi isimleri yerine de Frida Kahlo, Gertrude Stein, Kathe Kollwitz gibi hayattayken değeri pek bilinmemiş kadın sanatçıların isimlerini rumuz olarak kullanmaktadırlar. Onları goril maskesi takma düşüncesine sevk eden durum ise ilk yaptıkları posterlerden sonra basında yer alan haberlerde ufak bir kelime hatasından dolayı kendilerinden “*Gorilla Girls*” (Goril Kızlar) olarak bahsedilmesidir (Reka, 2021: 133).

Üye sayıları hiçbir zaman tamamen bilinmeyen ve ilk parlama dönemlerinde altmıştan fazla sanatçının yer aldığı tahmin edilen grup, üyelerinin istedikleri zaman gruptan ayrılabilceğini belirtmektedir. Kendilerini “sanat dünyasının vicdanı” olarak adlandıran *Guerilla Girls*, cinsiyet ayrımcılığının ve eşitsizliğinin yanı sıra ırkçılığa

karşı da tavır koymaktadır. Hazırladıkları posterlerde kadınların sanat alanlarındaki temsil istatistiklerinin yanında siyahî kadınların oranına ayrıca bir parantez açmışlardır.

Sadece posterleriyle değil küratörlere, galerisi olanlara, sanat koleksiyoncularına gönderdikleri mektuplarıyla da adından söz ettiren *Guerilla Girls*, “*Dearest Art Collector*” (Sevgili Sanat Koleksiyoncusu) başlığı taşıyan en bilindik mektubunda (Şekil 23): “Sayın Sanat Koleksiyoncusu, Koleksiyonunuzun yeterli sayıda kadınlar tarafından üretilmiş sanat eseri içermemesi dikkatimizi çekti. Bundan dolayı çok kötü hissettiğinizi ve bu durumu bir an önce düzelteceğinizi biliyoruz. Sevgiler, Gerilla Kızlar.” cümlelerini kullanmıştır. Grup, ironi kullanarak güzel bir eleştiri yaptığı bu mektubunu değişik dillere çevirerek farklı ülkelerdeki sanat koleksiyoncularına da göndermiştir.

Şekil 23. *Guerilla Girls, Dearest Art Collector* (Sevgili Sanat Koleksiyoncusu), 1986, Mektup.



Kaynak: Art Basel, 2017.

Çok kısa sürede sanat çevresi tarafından tanınır hale gelen grup, bir dönem sıkça sanat söyleşilerine, konferanslara, okullarda düzenlenen bilgilendirici etkinliklere katılma davetleri almıştır. Eylemlerine başladıktan sonraki altıncı ayda *Guerilla Girls*, New York'ta yalnızca erkek çağdaş sanatçıların eserlerini sergileyen ünlü bir dans kulübü olan Palladium'a bir sergi düzenlemek için feminist sanat eleştirmeni Lucy Lippard tarafından davet edilmiştir. Adının “*The Night the Palladium Apologized*” (Palladium'un Özür Dilediği Gece) olacağı sergiye davette, *Guerilla Girls*'ten yüz kadın sanatçının yer alacağı bir serginin küratörü olması istenmiştir. Bu sergi ile *Guerilla Girls*, karşısında durduğu bazı önyargıları: “(1) *Biyoloji kaderdir*, (2) *Büyük kadın*

sanatçılar yoktur, (3) Duygusal ve sezgisel olanlar erkeklerdir ve (4) Palladium'da sadece erkekler sergi açabilir” (Withers, 1988: 286). cümleleriyle açıklamıştır. Hem dalga geçtikleri hem de doğru olmadıklarını gösterdikleri bu maddeler, grubun genel olarak sanat tarihinde yerleşmiş olan kalıpları da değiştirmek istemeleri olarak özetlenebilmektedir (Özüdoğru, 2010: 116).

Palladium’da gerçekleşen sergi beraberinde grup içi bazı anlaşmazlıkları da getirmiştir. Buna sebep olarak sergi için seçilen sanatçıların açık bir çağrıyla belirlenmesi yerine *Guerilla Girls* tarafından bizzat seçilmiş olması gösterilmektedir. Bu durumu sevmeyen kilit üyeler, sergiyi protesto ederek gruptan ayrılmış ve “*Hem sistemi yenip hem de ona katılamazdık... Grup yanlış yönde ilerliyordu*” demişlerdir. Bu gelişmeden sonra grup, bir daha asla sanatçıları kişisel olarak seçmek zorunda kalacakları bir sergi açmama kararı almışlardır (Hess, 1995: 317).

Akademisyen yazar Bradford D. Martin'in 2004 yılında tanımladığı şekliyle kamusal performans, “*Giriş ücreti alınmayan ve seyircilerin genellikle katılmaya davet edildiği kamusal alanlarda şarkılar, oyunlar, geçit törenleri, protestolar ve diğer gösterileri sahnelemenin bilinçli, stilize bir taktiğidir ve daha geleneksel mekanlarda karşılaşmamış olabilecek izleyicilere sosyal ve siyasi meseleler hakkında sembolik mesajlar iletir*” (Martin, 2004: 4). Bu bağlamda bedenleri alışıldık performans sanatçıları gibi doğrudan kullanarak çalışmalar gerçekleştirmek yerine daha çok poster ve afişlerde görölse de aslında *Guerilla Girls*, müze, galeri önlerinde ve sokaklarda gerçekleştirdikleri afiş, poster asma eylemleri ile protesto gösterileri, kamusal performans ya da sokak performansı olarak da adlandırılabilir.

Amerika’nın dışında İngiltere, Meksika, İspanya, Çin ve Türkiye’de de kamusal alan çalışmaları yapmış olan *Guerilla Girls*, 18 Ekim 2006 tarihinde küratörlüğünü Rosa Martinez’in yaptığı, “Venedik-İstanbul” başlıklı İstanbul Modern’in ev sahipliği yaptığı sergiye bir poster (Şekil 24) ile katılmıştır. Bu posterde bir kahve fincanının içindeki şekiller kahve falı bakma usulüne göre yorumlanmıştır. Dört temel yorum üzerinden Türkiye’deki sanat ortamında kadınların yeri konu edilmiştir. Bunlardan “Boğaz’ın ötesindeki kadınlara dikkat edin” cümlesi Avrupa ve Amerika’dakilere göre Türkiye’deki kadın sanatçıların daha kabul edilebilir bir konumda olduğunu ve Türkiye’deki galerilerde bulunan sanatsal çalışmaların yüzde kırkının kadın sanatçı eserlerinden oluştuğunu ifade etmektedir. İkinci cümledeki “Müzelere güvenmeyin, onun yerine bankalara güvenin” vurgusu, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi’nin daimi

koleksiyonunda on yedi kadın sanatçının, Pera Müzesindeki “Türk Resminde Kadın İmgesi” sergisinde de sadece iki kadın sanatçının çalışmasının yer aldığına işaret edilmiştir. Bu bağlamda sponsorluk çalışmalarıyla sanat kurumlarına egemen olan bankaların ellerinde, müzelerde yer alamayan kadın sanatçıların sanat dünyasındaki kaderinin şekillendiği uyarısı da yapılmıştır (Reka, 2021: 142).

“Bir Türk küratör sonsuza dek yaşayacak” cümlesinde esprili bir dille sergi ve bienal düzenlerken kadınları görmezden gelen küratörlerin, bu köhne düşünceye sahip Avrupa ve Amerika gibi yerlere gönderileceği ifade edilirken “Şansınızı donanmada deneyin” cümlesinde ise Deniz Müzesi Sanat Galerisi bünyesinde sergilenen eserlerin yüzde yetmiş beşinin kadın sanatçılara ait olması da ilgi çekici bir bilgi olarak verilmiştir.

Şekil 24. *Guerilla Girls, The Future for Turkish Women Artists as Revealed to the Guerrilla Girls* (Gerilla Kızların Gözünden Türk Kadın Sanatçıların Geleceği), 2006, Poster.



Kaynak: Mozart Cultures, 2020.

1999 yılında *Guerilla Girls*, içlerinde yaşadıkları anlaşmazlıkların çoğalması üzerine “*Banana Split*” (Muz Bölünmesi) adı verilen bir parçalanma yaşamış ve üç farklı gruba ayrılmıştır. Bunlardan *Guerilla Girls Inc.* ismiyle asıl grup aktivitelerine devam ederken, *Guerilla Girls Broad Band Inc.* ve bir tiyatro grubu olan *Guerilla on Tour Inc.* ayrı birer grup olarak varlıklarını sürdürmektedirler (Ayteş, 2014: 115).

Feminist sanat kümesi içinde çalışmalar yürüten, bu yönde eserler üretmiş sanatçıları örnek alan fakat onların hatalarını tekrarlamayacaklarını belirten grup, kadının görsel bir obje olarak görülmesi, önemsenmemesi, ayrımcılığa, eşitsizliğe, ırkçılığa maruz kalması durumlarıyla mücadele için çıktığı yolda büyük izler bırakmış ve bırakmaya da devam edecek gibi görünmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS SANATININ ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ VE ÖRNEK ÇÖZÜMLEMELER

1. MARİNA ABRAMOVİÇ

Abramoviç, İkinci Dünya Savaşından sonra 1946 yılında Sırbistan'ın başkenti Belgrad şehrinde doğmuş bir performans sanatçısıdır. Sırbistan o yıllarda, dağıldıktan sonra pek çok ülkeye ayrılan Yugoslavya sınırları içinde yer almaktadır. Otobiyografi kitabında da bahsettiği üzere Abramoviç (2020: 14), Yugoslavya'nın o dönem ki yönetimini “*Komünist bir diktatörlük, Mareşal Tito iktidarda*” diye tanımlamaktadır.

Abramoviç, doğumundan birkaç yıl sonra anneannesinin yanına yerleşmiş ve altı yaşına kadar burada yaşamıştır. Bu süreçte anne ve babası onu sadece ziyarete gelmiştir. Anne ve babasının arasında her zaman bir sorun olan Abramoviç, altı yaşından sonra kardeşinin doğumuyla yeniden geldiği evlerinde yaptığı yaramazlıklar yüzünden annesi tarafından sık sık cezalandırılmış ve vücudunda morluklar oluşana kadar dayaklar yemiştir (Abramoviç, 2020: 20). Ayrıca Abramoviç, çocukluğunda hiçbir zaman oyuncak oynamamış, çok küçük yaşlardan beri sanatçı olmak istemiş ve çalışmalar yapabilmesi için kendine bir resim odası ayarlanmıştır (Abramoviç, 2020: 23-26). Bu açıklamalarından da anlaşılacağı üzere Abramoviç hayallerinin peşinden gitmiş ve yapmak istediğini şeye teşvik edilmiştir.

Abramoviç küçük yaşlarda resim odasında yaptığı çalışmaları şöyle açıklamıştır: “*Resimlerini yaptığım ilk şey rüyalarımıdır. Onlar benim için içinde yaşadığım gerçeklikten daha gerçeklerdi – kendi gerçekliğim hoşuma gitmiyordu. Rüyalarım öyle keskindi ki uyanıp onları yazdığımı hatırlıyorum; sonra onları boyardım, özellikle iki renge, yoğun bir yeşil ve gece mavisine. Asla başka bir renge değil*” (Abramoviç, 2020: 27-28). Rüyalarını resimlerine aktaran Abramoviç daha küçük yaşlarda farklı deneyimler yaşamayı sevmiştir. Sevdiği iki renkten oluşan perdelerden kendine bir kıyafet oluşturan Abramoviç'in kıyafet tasarım konusunda da ufak çalışmaları olmuştur.

Ailesi, Abramoviç'in iyi eğitim almış başarılı bir insan olmasını istemiştir. Fakat özellikle annesinin baskıcı tutumları ve ergenliğede girmiş olmanın verdiği psikolojik bazı durumlar Abramoviç'in on altı yaşında bileğini keserek intihar etme teşebbüsünde bulunmasına ortam hazırlamıştır. Kendine zarar vermekten çekinmeyen Abramoviç bir

keresinde de annesinin yatağının sert köşesine hızlıca dönüp kendini fırlatarak burnunu (çok büyük olduğunu düşündüğü için) kırmaya çalışmış fakat yanlışlıkla elmacık kemiğini kırmıştır (Abramoviç, 2020: 39-40).

On dört yaşında Filo Filipoviç adlı bir ressamdan resim eğitimi almaya başlayan Abramoviç, sürecin sonuçtan daha önemli olduğunu bu dönemde keşfetmiştir. İlk derslerinde Filipoviç'in tuval üzerine tutkal, kum ve birkaç renk ile yaptığı çalışmayı benzin dökerek yakması ardından “Bu bir günbatımı” demesi birkaç gün sonunda ise kumun ve renklerin dökülerek kaybolması Abramoviçte büyük bir etki bırakmıştır (Abramoviç, 2020: 47). Performansın, geleneksel bir sanat türünün sonucunda ortaya çıkan ürüne kıyasla daha önemli olduğunu düşünmesini sağlayan durum bu deneyimlerinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca Yves Klein'in “Resimlerim yalnızca sanatımın külleridir.” Sözlerine de bayılan Abramoviç (2020: 47) için saf süreç sanatın kendisidir. Sanat ile ilgilenmeyi hiç bırakmayan Abramoviç on yedi yaşında Belgrad'daki sanat akademisini kazanmış ve burada eğitim görmüştür.

On yedi yaşında babasının evi terk etmesi üzerine çok büyük bir üzüntü yaşayan Abramoviç, hayatının geri kalan kısmında babasıyla çok az görüşebilmiştir. Babasının gidişini “*Ertesi gün o kadar çok ağladım ki, bir tür sinir krizine dönüştü. Bana bir şeyler vermesi için doktoru çağırmak zorunda kaldılar – ağlamamı durduramıyordum. Üzüntüden aklımı yitirmiştik çünkü babamın sevgisini ve desteğini her zaman hissetmiştim*” (Abramoviç, 2020: 41-42). Cümleleriyle açıklayan Abramoviç o dönemde sürekli yalnız kalacağını düşünerek büyük bir stres yaşamıştır.

Abramoviç, 1965 yılında 19 yaşındayken tuvale yaptığı bir resmi çığır açıcı olarak tanımlıyor ve şöyle açıklıyordu: “*Üç Sır adlı küçük bir resimdi. Bu basit tuval, üç nesneyi örten üç parça kumaş – biri kırmızı, biri yeşil, biri beyaz – gösteriyordu. Resmin önemli olduğunu hissediyordum çünkü kolayca hazmedilen bir görüntü sunmak yerine, izleyiciyi sanatsal deneyimin katılımcısı haline getiriyordu. Hayal gücünün harekete geçmesini talep ediyordu*” (Abramoviç, 2020: 55). Bu cümlelerinden de anlaşılacağı üzere alımlayıcıda etki uyandırmak onu sürece dahil etmek Abramoviç için önemliydi.

1970 yılında ise Belgrad Öğrenci Kültür Merkezinde Abramoviç ile beş erkek arkadaşının bir araya gelerek oluşturduğu ve Grup 70 adını verdikleri ekiple hayatı sanatın içine yerleştirmenin yolunu aramışlar ve birçok farklı çalışma da

gerçekleştirmişlerdir. O dönemlerde kavramsal sanat ve performans dünyada tanınmaya başlanmış ve birçok örneğini de vermiştir. Kurdukları bu grup Abramoviç ve arkadaşlarının bu gelişmeleri yakından takip edip aralarında çokça bahsetmelerine ortam sağlamıştır.

Kültür merkezinde geçirdikleri süreçte Slovenyalı OHO grubuyla etkileşim yaşayan Abramoviç, performans üzerine çalışmalar yapan bu grubu izleyerek onlardan ilham almış ve konferanslarına katılarak onlara övgüler yağdırmıştır. Abramoviç bu etkileşimin sonunda ilk kurguladığı ama gerçekleştiremediği performansını şöyle anlatmaktadır: “*İzleyicileri de dahil eden bu performansın adı, Come Wash With Me’ydi (Gel Yıkan Benimle). Fikir Gençlik Merkezi’ndeki galerinin etrafına altı tane çamaşır teknesi yerleştirmekti. Ziyaretçiler geldiğinde, üzerlerindeki giysileri çıkaracaklardı; ben de onları yıkayacak, kurutacak ve ütüleyecektim. Giysileri geri verdiğimde, ziyaretçiler yeniden giyinip oradan hem gerçek hem de mecazi anlamda temiz ayrılabilirdi*” (Abramoviç, 2020: 62). Fakat bu fikri bir sonraki yıl içinde bir mermi bulunan tabancayı kafasına dayayıp Rus ruleti oynarcasına tetiği çekme fikri gibi Öğrenci Gençlik Merkezi tarafından reddedilmiştir.

1970 yılında “akademik ressamlık” diploması ile 10 üzerinden 9.25 ortalamayla akademiden mezun olan Abramoviç kısa bir süre sonra Öğrenci Kültür Merkezinde açılacak olan ve otuz kadar sanatçının katılacağı bir sergi daveti almıştır. Genel olarak kavramsal sanat üzerine olan bu sergiye Abramoviç, arkadaşlarıyla oluşturdukları, Grup 70 adını verdikleri ekibiyle katılmış ve gündelik eşyalarından oluşan pek çok nesnenin sanat nesnesine dönüşmesine ortam hazırlamışlardır. Örneğin bir arkadaşı stüdyoda kullandığı eski bir battaniyeyi sergilemiş, bir diğeri ise kapı ve tokmağını sergilemiştir. Abramoviç ise sergiye kabuklu bir fındık getirmiş, bu fındığı duvara iğne ile sabitlemiş ve fındığın duvarda ince bir gölge oluşturmasını sağlamıştır. O dönemlerde bulut ile ilgili pek çok resimde bulunan Abramoviç, bu işine “Bulut ve Gölgesi” adını vermiştir (Abramoviç, 2020: 66). Bu çalışma Abramoviç için iki boyutlu sanatın bittiğini fark ettiği çalışmadır. Abramoviç, bu çalışmanın kendini bambaşka bir boyuta taşıdığını ve serginin birçok insana yeni kapılar açtığını düşünmektedir.

Abramoviç’in kavramsal sanata ve performansa yöneldiği bu zamanlarda ses yerleştirme çalışmaları da yapılmaktaydı. Özellikle John Cage bu alanda sembol işler çıkarmıştır ve Abramoviç, Cage’nin bir hayranıdır (Abramoviç, 2020: 137). Bir ses yerleştirme projesi planlayan Abramoviç, yıkılan bir köprünün ses kaydını, sağlam

olarak duran bir köprünün belirli yerlerine yerleştirdiği hoparlörlerden üç dakika boyunca çalmak istemiştir. Görsel olarak yerinde kalacak olan köprünün akustik olarak yok olacağını düşünen Abramoviç'e köprünün yüksek sestten dolayı gerçekten yıkılabileceği gerekçesiyle belediyeden izin çıkmamış ve Abramoviç bu ses yerleştirme projesini gerçekleştirememiştir (Abramoviç, 2020: 74-75). Fakat kısa bir zaman sonra Öğrenci Kültür merkezinde bir ses yerleştirme çalışmasına imza atan Abramoviç, galeri bahçesine yerleştirdiği hoparlörlerden, tropikal bir ormandaymış havası veren kuş cıvıltıları, rüzgâr, deniz dalgası ve kuzu melemeleri gibi huzur veren sesler yerleştirmiştir (Abramoviç, 2020: 75). Sergide Abramoviç için bu çalışmadan daha önemli olan olay ise bir arkadaşının bantla doladığı aynalar ile ziyaretçilerin kendilerini çarpık bir biçimde görmelerini sağlaması ve ardından bantlama işlemini Abramoviç'e uygulayarak (Şekil 25) onun bir süre hareketsiz bir biçimde sergilenmesini sağlamasıdır. Bu belki de Abramoviç'in ilk amatör performansı sayılabilmektedir.

Şekil 25. Abramoviç'in platforma bantlanması, Öğrenci Kültür Merkezi, Belgrad, 1971.

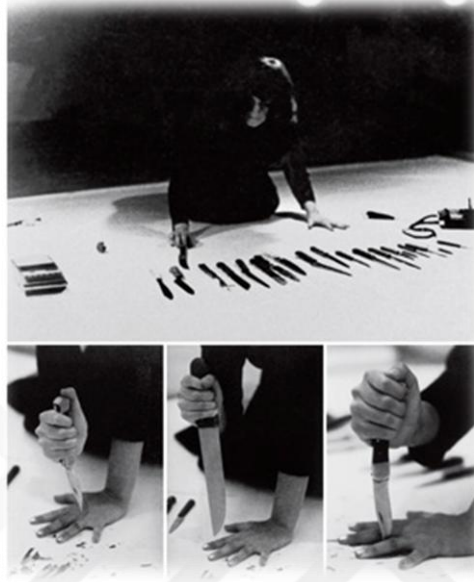


Kaynak: Seecult, 2021.

1972 yazında İskoçyalı küratör Richard Demarco, Edinburgh festivaline yeni fikirler aramak için Belgrad'a gelmiş ve Abramoviç'in grubuyla tanışmıştır. Çalışmalarını beğenmiş ve onları devlet desteği ile festivale katılmalarını sağlamak için devlet yöneticilere mektup yazmıştır. Fakat Yugoslavya yönetimi grubun tarzındaki çalışmaların ülkeyi temsil edemeyeceğini belirtmiştir. Bunun üzerine Demarco grubun kendi imkânlarıyla festivale katılmasını istemiştir (Abramoviç, 2020: 77). 1973'te Abramoviç Edinburgh festivaline katılmış ve orada Joseph Beuys ve Hermann Nitsch gibi performans sanatçılarıyla tanışma fırsatı bulmuştur. “*Rhythm 10*” adını verdiği ilk resmi performansını (Şekil 26) burada gerçekleştiren Abramoviç, bundan şöyle bahsetmektedir: “*Rhythm 10 tam anlamıyla bir çılgınlıktı. Rus ve Yugoslav köylüler*

arasında oynanan bir içme yarışına dayanıyordu: Ahşap bir bar ya da masa üzerinde parmaklarınızı açıyordunuz ve sert bir bıçağı, hızla parmaklarınızın arasındaki boşluklara saplıyordunuz. Iskalayıp kendinizi kestiğiniz her seferinde, bir içki daha içmek zorundaydınız” (Abramoviç, 2020: 79).

Şekil 26. Marina Abramoviç, *Rhytm 10*, 1973.



Kaynak: MoMa, 2010.

Bruce Nauman'ın “Sanat bir ölüm kalım meselesidir” sözünden etkilenerек gerçekleştirdiği bu performansta on adet farklı boyda bıçaklar kullanan Abramoviç, bıçakların altına beyaz geniş bir kâğıt sermiş ve hemen yanına iki kasetçalar koymuştur. Diz çökerek kasetçaların ses kaydını açan Abramoviç, Joseph Beuys'un o sırada kendini ön sıradan izlediğini de görmektedir. Parmaklarının arasındaki boşluklara bıçakları saplamaya başlayan Abramoviç kendini her kesişinde inlemekte ve kasetçaları da sesini kaydetmektedir. Kendini her kesişinde diğer bıçağa geçen sanatçı çok sürmeden on bıçağın tamamını kullanmış ve beyaz kâğıt kanıyla lekelenmiştir. Seyircideki tehlike algısını hisseden sanatçı aslında amacına ulaşmanın hazzını da yaşamıştır. Anı yaşamış ve yaşatmıştır. On bıçağı da sırayla kullandıktan sonra birinci kasetçaların kaydını kapatıp dinlemek için sesi açmış aynı anda ikinci kasetçaları da kayıt için açmıştır. Başa dönüp on bıçağı tekrar parmakları arasında dolandırmış fakat bu sefer birinci kayıttaki inleme seslerine denk gelecek şekilde parmaklarına kasıtlı sıyrıklar atarak bir tur daha sesini kaydetmiştir. Performansın sonunda kayıt için kullandığı iki kasetçaları da başa sarıp seyircinin dinlemesi için açık bırakıp oradan ayrılan Abramoviç, seyircilerden çılgınca alkışlar almış ve yapmak istediğine ulaştığını şöyle özetlemiştir: “Şimdiki ve

geçmiş zaman arasında gelişigüzel hatalarla eşi benzeri görülmemiş bir ahenk yarattığımı biliyordum” (Abramoviç, 2020: 82). Bu çalışmadan sonra Abramoviç yapacağı hiçbir resmin veya objenin ona asla bu hissi vereceğini düşünmemiş ve artık ifade aracının performans olduğuna kesin gözüyle bakmaya başlamıştır.

“*Rhytm 10*” performansı büyük beğeni toplayan Abramoviç, Roma’da 1973 ün sonlarında gerçekleşen “*Contemporanea*” adlı sergide bu kez yirmi bıçakla gösterisini tamamlamış ve yine seyirciden büyük bir tepki almayı başarmıştır. Daha sonra ise 1974’te Belgrad Öğrenci Kültür Merkezinde Joseph Beuys’un da konuk olduğu bir akşam “*Rhytm 5*” (Şekil 27) performansını sergilemiştir. “*Rhythm 5*” çalışmasında beş rakamının beş köşeli bir yıldızı temsil ettiğini belirten Abramoviç, yıldızın ise komünizmin hükmü altında büyüyen baskıcı gücü, yani kaçmaya çalıştığı şeyin yanı sıra eski din ve tarikatların ikonu gibi birçok muazzam sembolik gücü içinde barındıran bir şekil olduğunu düşünmektedir.

Şekil 27. Marina Abramoviç, *Rhytm 5*, 1974.



Kaynak: Artnet News, 2017.

Hazırladığı yıldızın dış hatlarını benzinle ateşe veren Abramoviç, kendini yıldızın içine atmış ve oraya kollarını ve bacaklarını uzatarak öylece uzanmıştır. Bir süre sonra oksijensiz kalarak baygınlık geçiren sanatçıyı bir kişi oradan çıkarıp güvenli bir yere taşımıştır. Seyirciler bu cesaret karşısında donakalmış ve yanan yıldızın içindeki sembolik kadın figürünü kendi yorumlarıyla etkileyici bulmuşlardır. Bu çalışmasında seyirciye de aktif bir rol veren Abramoviç bu açıdan performans sanatının en önemli özelliğini de başarıyla kullanmıştır.

1974 yılında en ünlü performanslarından biri olan “*Rhythm 0*”ı (Şekil 28) Napoli’deki Stüdyo Morra’da gerçekleştiren Abramoviç bu sefer kendi değil, 1964

yılında *Fluxus* sanatçısı Yoko Ono'nun gerçekleştirdiği “Kesme Biçme İşi” adlı çalışmasına benzer bir şekilde seyircilerin bedenine ne yapacağına karar vermesini istemiştir. Galeriden gelen ve “Ne isterseniz sergileyin” denilen davet için bu projesini hayata geçiren sanatçı üzerine giydiği siyah pantolon ve siyah gömlek ile yanına aldığı yetmiş iki adet nesne ile seyirci karşısına dikilmiştir. Çekiç, testere, tüy, çatal, parfüm, şapka, balta, gül, zil, makas, iğne, ayna, gazete, bal, kalem ve tek mermisi bulunan bir silah gibi toplam yetmiş iki nesneyi bir masa üzerine dizgen sanatçı yazdığı talimatta ise bu nesnelerden herhangi biri ile kendine istenilen şeyin yapılabileceğini belirtmiştir. Saat 20.00’de başlayan performansın saat 2.00’ye kadar sürmesi planlanmıştır.

Şekil 28. Marina Abramoviç, *Rhythm 0*, 1974.



Kaynak: Hieptnguyen101, 2016.

Abramoviç'in “*Rhythm 0*” performansının başlarında, ilk üç saat pek fazla bir hareketlilik olmamış, sadece kendine gül veren veya öpen insanlar olmuş ama bir süre sonra farklı bazı şeyler gelişmiştir (Abramoviç, 2020: 90). Gömleği makasla kesilen, alnına rujla *End* (Son) yazılan, fotoğraflarının çekilip eline tutuşturulan Abramoviç, izleyici olarak orada bulunan birkaç kişi tarafından kaldırılıp bir süre de etrafta dolaştırılmıştır. O dakikalarda, sanatçıya yakın şekilde zemine bıçak saplayan, sanatçının vücuduna raptiyeler batıran, başından aşağı su döken hatta boynuna bir kesik atıp kanını emen insanlar bir bakıma kontrolden çıkmıştır. Sona yaklaşıldığında ise ufak boylu bir adam silahı olarak Abramoviç’e doğru tetiğe basmaya yeltenmiş ve seyirciler tarafından sürüklenerek dışarıya çıkarılmıştır. Performanstan önce eğer biri bunu yaparsa hazırlıklıyım diyen Abramoviç (2020: 91) bu performansında da seyirciye aktif bir rol vererek amacına ulaşmıştır.

Saat 2.00’de performans bittiğinde Abramoviç, hala orada bulunan seyircilere doğru yürümüş ve seyirciler ondan korkup galeri dışına kaçmışlardır. Bu performans sonunda kendini son derece yorgun ve berbat bir halde hisseden sanatçıya ertesi gün pek çok izleyici ulaşarak üzgün olduğunu belirtmişlerdir (Abramoviç, 2020: 91-92).

Abramoviç, “*Rhythm 0*” performansını kendi cümleleriyle şöyle açıklamıştır: “*Yaptığım şey – diğer performanslarımda da olduğu gibi – bu korkuları seyirciler için sahneye koymaktı. Onların enerjisini kullanarak kendi bedenimi mümkün olduğunca zorluyordum. Bu süreçte ben de kendi korkularımdan kurtuluyordum. Ve bunlar yaşanırken seyirci için bir ayna haline geliyordum – ben bunu yapabiliyorsam, onlar da yapabilirlerdi*” (Abramoviç, 2020: 93).

“*Rhythm 0*” performansında Abramoviç, insanlara ayna olarak kendilerini göstermiş, onlara derinlerinde bir yerde kaybettikleri parçalarını tamamlama fırsatı sunmuştur. İnsanların içinde saklı kalmış kişiliklerini ortaya çıkarmaya çalışmış ve onları kendileriyle yüzleşmeye ortam hazırlamıştır.

1975 yılında Viyana’da bir galerici Hermann Nitsch’in performanslarından birinde yer alması için Abramoviç’i davet etmiştir. Bu daveti kabul eden Abramoviç, yirmi dört saat süren, koyun kanı ve organlarının üstüne döküldüğü performansta çoğu çıplak veya yarı çıplak altmış kişiden oluşan grupla birlikte kilisede hayvan kanı içmiştir (Abramoviç, 2020: 95-96). Bu performansın şeytani bir ayin havasında olduğunu hisseden Abramoviç, bu tür bir performansın kendine göre olmadığına karar vermiş ve performanstan sonra bu işin bir parçası olmak istememiş, bir daha Nitsch’in performanslarına katılmamıştır.

Yaptığı ilgi çekici performanslardan sonra bazı galericiler tarafından davetler almaya başlayan Abramoviç, bir performans gerçekleştirmesi için Amsterdam’dan aldığı daveti kabul etmiştir. Amsterdam’a vardığında galerici tarafından karşılanmış olan Abramoviç, gerçek adı Frank Uwe Laysiepen olan ama bu ismi hiç kullanmayan ve Ulay olarak anılan Alman bir sanatçıyla tanıştırılmıştır. Ulay’ın kendisine rehberlik edeceği ve çalışmalarında ona yardımcı olacağı belirtilmiştir. Daha ilk görüşmelerinde Ulay’da farklı bir şeyler sezen Abramoviç bir süre sonra sanatçıyla aşk yaşamaya başlamış ve onunla birçok performans sergilemiştir.

Abramoviç, ülkesi Yugoslavya’da ve belki de dünyanın birçok yerinde sanatın güzel olması gerektiğine dair oluşmuş estetik yargıları ve sanat adına yapılan bu

dayatmaları eleştirdiği bir çalışma olan “*Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*” (Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı) adlı performansını (Şekil 29) gerçekleştirmiştir. Performansta bir eline metal tarak, diğer eline de metal bir fırça alan Abramoviç, seyirci karşısında soyunup bir saat boyunca işin adı da olan “Sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı” cümlesini tekrarlayarak saçlarını çılgınca taramıştır. Bu performans Abramoviç’in kameraya kaydedildiği ilk performansıdır. Uyumlu mobilyalar, resimler ve buna benzer dekoratif kaygıların zırvalık olduğunu düşünen Abramoviç kitabında bu çalışmasının temel amacının o alışılmış güzellik imgesini yok etmek olduğunu vurgulamış ve çalışmadan sonra düşüncelerini şöyle açıklamıştır: “*Artık sanatın rahatsız etmek zorunda olduğuna, sanatın sorular sormak zorunda olduğuna inanıyordum. Eğer sanat yalnızca politik olursa adeta bir gazeteye dönüşürdü. Bir kez kullanılabilir ve ertesi gün eskirdi. Yalnızca anlam katmanları sanata uzun bir ömür verebilirdi*” (Abramoviç, 2020: 103).

Şekil 29. Marina Abramoviç, Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı, 1975.



Kaynak: Ogni Riccio Un Bio Capriccio, 2018.

Ulay ile tanıştıktan kısa bir süre sonra Ulay’ın Amsterdam’da bulunan dairesine taşınan Abramoviç bundan sonraki performanslarının pek çoğunu Ulay ile birlikte gerçekleştirmiştir. Beraber yaşamaya başladıkları ilk günlerden itibaren gerçekleştirecekleri performansları planlayan çiftin ilk performansı, Venedik Bienalinde, 1976 yılındaki “*Relation in Space*” (Mekanda İlişki) adlı çalışmadır. Performansta Newton beşiğinden ilham alan çift çıplak bir şekilde birbirlerinden yirmi metre kadar uzaklaşıp başta yavaşça sonrasında ise hızlıca çarpışmışlardır. Etlerinin birbirine çarpma sesini kayda almışlar ve bu sestten bir ritim oluşturmuşlardır. Çarpışmayı bir saat kadar tekrar tekrar sürdürmüşler ve sonunda performansı

sonlandırmışlardır. Bu çalışmada izleyicileri düşünmeye sevk eden çift bienalde ilgi çeken çalışmalardan birine imza atmışlardır.

Şekil 30. Marina Abramoviç ve Ulay, Ölçülemeyen, 1977.



Kaynak: Wikiart, 2018.

1977 yılında, Joseph Beuys, Vito Acconci, Chris Burden, Gina Pane gibi pek çok ünlü performans sanatçısının katılacağı Bolonya Uluslararası Performans Haftası etkinlikleri kapsamında davet alan Ulay ve Abramoviç burada “*Imponderabilia*” (Ölçülemeyen) adlı çalışmalarını (Şekil 30) sergilemişlerdir. Bir müzede gerçekleşen performansta temel düşünce, eğer sanatçılar olmasaydı, müzeler olmazdı gerçeğini vurgulamaktır. İki sanatçı müzenin giriş kapısına çıplak bir şekilde karşılıklı durmuş ve doksan dakika boyunca müzeye gelen ziyaretçilerin bir şekilde kendilerine temasına sebep olmuşlardır. Kapıya astıkları “Estetik duyarlılık gibi ölçülemeyen insani etkenler, insani tutumları belirleyen ölçülemeyenlerin ağır basan önemi” yazısını performanslarını açıklayan bir bilgi olarak sunmuşlardır. Sonuçta ziyaretçiler ya Abramoviç’e ya da Ulaya dönerek kapıdan geçeceklerdi ve bu tercihleri onlardaki ölçülemeyen bir tutumun sonucuydu. Altı saat sürmesi planlanan performans Bolonya polisinin başlangıçtan doksan dakika sonra müzeye gelip müstehcen bulunduğu gerekçesiyle çalışmanın bitirilmesini istemesinin ardından sonlanmış (Abramoviç, 2020: 123-124).

Abramoviç ve Ulay’ın ses getiren bir başka çalışması ise 1980 yılında gerçekleşmiştir. Adına “*Rest Energy*” (Duran Enerji) dedikleri performans (Şekil 31) Dublin’de dört dakika yirmi saniye sürmüştür. Abramoviç’in kendine dönük koca bir yay tuttuğu ve Ulay’ın elindeki oku Abramoviç’in kalbine doğru gerdiği performansta sanatçıların göğsüne birer mikrofon koyulmuş ve kalp sesleri bir hoparlörden

izleyicilere dinletilmiştir. Bu çalışmada büyük bir gerilim yaşayan ikili izleyenlere de bu gerilimi aktarmayı başarmıştır.

Şekil 31. Marina Abramoviç ve Ulay, Duran Enerji, 1980.



Kaynak: Wikiart, 2018.

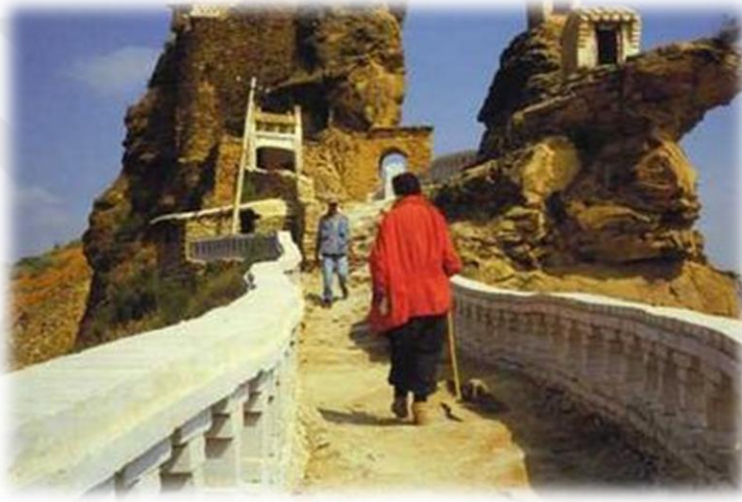
Sdney Bienali için davet alan ikili burada gerçekleştirdikleri bir performanstan sonra oranın yerli halkı olan Aborjinlerle altı ay boyunca Victoria Çölünde ilkel biçimde yaşamak için gerekli irtibatları kurmuş ve amaçlarına ulaşmışlardır (Abramoviç, 2020: 154). Bu süreçte pek çok farklı deneyim edinen çift daha sonra buradan ilhamla “*Gold Found by Artists*” (Sanatçıların Bulduğu Altın) adlı performanslarını dünyanın birçok yerinde sergilemişlerdir. Performansın fikri Aborjinlerle konuşmadan geçirdikleri günlerde telepatik şekilde anlaşmaya başladıklarını düşünmeye başlamaları sonucu oluşmuştur. Buradan yola çıkarak sanatçılar karşılıklı bir masada oturmuş ve hareketsiz kalarak sadece gözlerinin içine sekiz saat boyunca bakmışlardır. Fakat bu performans bir süre sonra Ulay’ın belinin rahatsızlanması sonucu birçok kez yarım kalmıştır. Masadan erken kalkan sanatçıya tepki veren Abramoviç’in bir gün Ulay’dan tokat yemesiyle ikili arasında başlayan tartışmalar bu süreçten sonra artmıştır.

Sanatçı çift 1982 de Bodh Gaya’yı ziyaret etmek için Kuzeydoğu Hindistan’a gitmiş, burada Tibet’in Ruhani lideri Dalai Lama ile tanışmışlardır (Abramoviç, 2020: 180-181). Burada pek çok meditasyona katılan ikili, Amsterdam’a döndüklerinde Sanatçıların Bulduğu Altın adlı performanslarının adını “*Night Sea Crossing*

Conjunction” (Gece Denizi Geçişi) olarak değiştirerek bu kez bir Tibetli ve bir Aborjin’in katıldığı şekilde ve dört saate indirerek gerçekleştirmişlerdir.

Avustralya’da geçirdikleri günlerde planladıkları Çin Seddi yürüyüşünü (Şekil 32) ise 1988 yılında ve uzun uğraşlar sonucu gerçekleştiren ikili, bu performanstan sonra ayrılmışlardır. Performansa göre Abramoviç settin doğu ucundan Ulay ise batı ucundan yürümeye başlayacak ve üç ayın sonunda ortada bir yerlerde buluşup evleneceklerdi. Fakat aralarında yaşanan tatsızlıklar ve Ulay’ın birçok kez Abramoviç’i aldatması sonucu plan değişmiş ve yürüdükleri altı bin kilometre sonunda ayrılma kararı almışlardır.

Şekil 32. Marina Abramoviç ve Ulay, Çin Seddi yürüyüşünde, 1988.



Kaynak: Habertürk, 2015.

Ulay ile ayrıldıktan sonra tek başına performanslar ortaya koymaya devam eden Abramoviç, ses getiren birçok çalışmaya imza atmıştır. Bunlardan biride savaşı lanetlediği bir çalışmasıdır. 1997 yılında düzenlenen Venedik Bienali sırasında Abramoviç’in “*Balkan Baroque*” (Balkan Barok) adlı performansı (Şekil 33) yine büyük sansasyona sebebiyet vermiştir. Isının gün geçtikçe arttığı bodrum katındaki bir mekanda kanlı hayvan kemiklerinin üzerine oturarak onları temizlemeye çalışan sanatçı adeta savaşın utancını silmenin imkânsızlığını temsil etmiştir. Dört gün boyunca kokunun gittikçe arttığı bir ortamda çocukluğundan kalan halk şarkılarını okuduğu, gözyaşı döktüğü ve en başta son Balkan Savaşı olmak üzere dünyadaki tüm savaşları lanetlediği performans sonunda en iyi sanatçı ödülüne layık görülmüştür. Bu performansında Abramoviç sanat hareketine değil Balkan zihniyetinin barokluğuna göndermede bulunmuştur. Savaşa karşı olan Abramoviç kitabında (2020: 284) bu

Çalışma için şunları söylemiştir: “*Bu gezegenin bir yerlerinde her zaman savaş var ve ben herhangi bir yerde çıkabilecek bir savaş için evrensel bir imge yaratmak istedim.*”

şekil 33. Marina Abramoviç, Balkan Barok, 1997.



Kaynak: Univerlist, 2017.

2005 yılında New York Guggenheim Müzesinde Abramoviç, resim sanatındaki röprodüksiyon mantığını andırır bir şekilde Joseph Beuys, Vito Acconci, Gina Pane, Bruce Nauman, Valie Export adlı sanatçıların belirli performanslarının benzer versiyonlarını ve bazı kendi eski çalışmalarını gerçekleştirdiği “*Seven Easy Piece*” (Yedi Kolay Parça) adlı seri bir çalışma (şekil 34) ortaya koymuş ve farklı performans sanatçılarının duygu ve düşüncelerini anlamaya çalışmıştır.

şekil 34. Marina Abramoviç, *Seven Easy Piece* (Yedi Kolay Parça) alışmalarından bazılarının video ekran görüntüleri, 2005.



Kaynak: IMDb, 2007.

Bu çalışmayı gerçekleştirirken eserlerin asıl icracısından açık bir rıza alan Abramoviç’in yedi çalışmasından ikisi kendine diğer beşi ise ünlü performans sanatçılarına aittir. Yedi gece boyunca devam eden çalışmada aslında Chris Burden’ın “*Transfixed*” adlı bir çalışmasını da eklemek isteyen Abramoviç’e, eserinin tekrarlanması istemeyen sanatçı tarafından izin verilmemiştir (Clarke vd., 2018: 24).

2010 yılında yine çok konuşulan ve kendi ifadesiyle hayatında büyük değişikliklere sebep olan performansı “*Artist Is Present*”ı (Sanatçı Burada) gerçekleştiren Abramoviç, bu çalışmasında (Şekil 35) New York Modern Sanat Müzesinde bulunan iki sandalyeden birinde oturmuştur. Önünde bir masa ve diğer sandalye bulunan Abramoviç’in, üç ay boyunca toplamda 756 saat süren performansında karşısına 1500’den fazla insan istediği kadar süre konuşmadan ve fiziksel temasta bulunmadan sadece sanatçının gözlerinin içine bakarak oturmuştur. Bir sıraya giren ve sırası geldikçe karşısına oturan ve tanımadığı bu insanların kendine has bir enerji bıraktığını düşünen Abramoviç’in bu çalışmasını incelemek için bazı Rus ve Amerikalı bilim adamları müzeye gelmişlerdir. Yaptıkları çalışmalar sonunda beyin dalgalarının bu koşullarda birbiriyle uyumlu hale gelerek özdeş örüntüler ürettiğine ulaşmışlardır. Abramoviç’in karşısına oturan insanların pek çoğunun ortak yanı ise duygusallaşmaları olmuştur. Sanatçının karşısında gözyaşlarını tutamayan katılımcılar Abramoviç’e göre içlerini dolduran acı karşısında şaşırıyorlardı. Abramoviç onlara acılarını hatırlatan bir ayna oluyordu.

Şekil 35. Marina Abramoviç, Sanatçı Burada, 2010.



Kaynak: Anelli, 2016.

2005 yılında, David Lamelas’ın “*Time*” (Zaman) adlı çalışmasıyla ilk kez bir performans eserini koleksiyonuna katan müze olan *Tate Modern*’den sonra bir müzede gerçekleştirilen ilk geniş kapsamlı performans retrospektifi özelliği de taşıyan sergide yer alan “Sanatçı Burada” performansı, bu açıdan da önem taşımaktadır (Antmen, 2020). Bu performans sırasında Abramoviç’in karşısına oturan insanlardan biri de Ulay olmuştur. Abramoviç, Ulay’ı karşısında görünce bir kereliğine fiziksel temas kuralını ihlal etmiş ve ellerini Ulay’ın ellerine koymuştur. Bu durumdan sonra ikili gözyaşlarına

hâkim olamamış ve dakikalarca ağlamışlardır. Bu performansın sonunda Ulay Amsterdam'a dönmüş ve kanser olduğunu öğrenmiştir. Ulay tedavi masrafları ya da maddi kazancının az olması sebebiyle Abramoviç'e ortak işlerinin geliri yüzünden dava açmıştır.

Abramoviç, “Sanatçı Burada” performansında kullandığı masayı bir süre sonra kaldırtmış ve katılımcılarla arasına hiçbir şey koymadan devam etmiştir. Böylece daha fazla enerji akışı sağladığını düşünen Abramoviç, kullandığı sandalyenin kolsuz olmasından dolayı da performans boyunca omzunda acı hissetmesine rağmen bu durumu değiştirmek istememiştir. Kollu sandalyede oturmanın onu heybetli göstereceğini düşünmüş ve her zaman yaptığı gibi acıyı yenme isteğini bu çalışmada da gerçekleştirmiştir.

Acının başka bir bilinç durumuna açılan kutsal bir kapı olduğunu düşünen Abramoviç, kurucusu olduğu ve kendi adını verdiği enstitüsünde yöntemlerini öğrencileriyle paylaşmaya devam etmektedir. 2020 yılında Türkiye’de Sabancı Müzesi ve Akbank Sanat’ta “*Flux*” (Akış) ismini verdiği retrospektif sergisini gerçekleştiren Abramoviç, bu sergide yer almak için başvuran üç yüz sanatçıdan on ikisini seçerek onlara performanslarını gösterme imkanı da sunmuştur. Öğrencilerinden olan sanatçı Nezaket Ekici’de davet üzerine sergiye katılmış ve kendi performansını sergilemiştir.

2. CHRIS BURDEN

Performans sanatının en önemli temsilcilerinden biri olan Amerikalı sanatçı Chris Burden 1946 yılında Boston’da doğmuştur. Annesi biyolog babası ise mühendis olan Burden, çocukluğunun büyük bir kısmını Fransa ve İtalya’da geçirmiştir. On iki yaşında İtalya’nın Elba adasında yaşadığı ve ağır yaralandığı motorlu scooter kazasından sonra acil ameliyata alınan Burden, burada anestezi olmaksızın sol ayağından bir operasyon geçirmek zorunda kalmıştır. Burden’in yaşadığı bu deneyimin sanat hayatında gerçekleştireceği pek çok çalışma için tetikleyici olduğu ve fiziksel acı, şiddet gibi konularda etkili performanslar sergilemesine etki ettiği söylenebilmektedir.

Liseyi Amerika’da, Cambridge, Massachusetts’te okuyan Burden, 1965 yılında Kaliforniya’ya taşınmış ve buradaki Pomona College’de lisans eğitimini fizik, mimarlık ve görsel sanatlar alanlarında tamamlamıştır. Öğretmenleri arasında enstalasyon çalışmalarıyla tanınan sanatçı Robert Irwin’in de bulunduğu Kaliforniya Üniversitesinde yüksek lisansını tamamlayan Burden, performans sanatı çalışmalarının

ilk örneklerini de burada vermiştir. Fakat Burden performans çalışmalarına başlamadan önce Pomona College’de mimarlık yanının ağır bastığı bazı çalışmalar yapmıştır. Bunlar aktif bir izleyici talep eden etkileşimli çevresel heykeller olarak tanımlanmakta ve bu işlerin temelde yerçekimi, bedenın yerçekimine karşı direniş göstermesi ve bunu sürdürmesi deneyimiyle ilgili olduğu söylenebilmektedir (Lord, 2016). Bu çalışmaları da göstermektedir ki Burden, sanat yaşamında seyirciye aktif bir rol verme işlemine performans çalışmalarından önce başlamıştır. Pomona Kolejinde son sınıf projesi olan bir çalışmasında (Şekil 36) Burden, okulun futbol sahasına sıra dışı bir düzenek kurmuş ve ilgi çekmeyi başarmıştır. Burden’ın bu çalışması beton temele yerleştirilmiş çelik kablolar ve borulardan yaptığı üzeri saydam plastikle kaplı bir çift kemerden oluşuyordu. Çalışma insanı içine girmeye davet ediyordu ve içine doğru ilerledikçe tünelin düzleşen kavisi insanı giderek daha da alçalmaya zorluyordu, öyle ki diğer uca ulaşıldığında insan çok geniş bir geçitte sürünüyordu (Horvitz, 1976: 25-26).

Şekil 36. Chris Burden, Pomona Kolejinde son sınıf projesi, 1968-69.



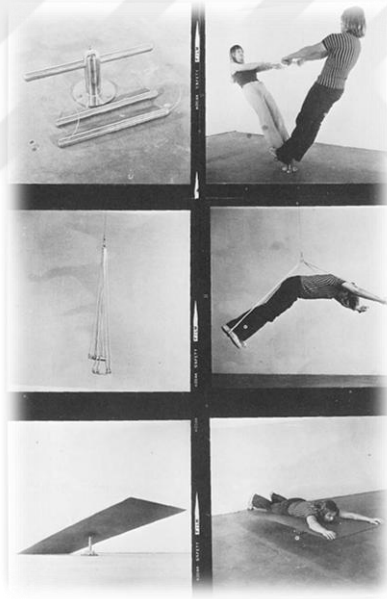
Kaynak: Art Forum, 2010.

Lisans öğrenciliği yıllarında Burden’ın yaptığı bu heykel benzeri çalışmalar onun hareket kavramını ne kadar önemseydiğini gösteren somut birer örnek değeri de taşımaktadır. Öyle ki Burden’ın yaptığı bu düzenek *Artforum* dergisine anlatımıyla, rüzgârın da etsisiyle içine giren insanları adeta vakumluyor aşağı doğru yürürseniz, sizi içine çekiyor, ama koşmaya başlarsanız, vücudunuz bir hava cebi oluşturarak önünüzde açılmasını sağlıyordu (Horvitz, 1976: 26). Bu durumu fark ettikten sonra deneysel olarak gerçekleştirdiği, harekete davet eden bu çalışmanın kendi sanat hayatına yön vermeye başlayan bir kıvılcım olduğunu anlayan Burden, kendi cümleleriyle bu dönüm noktasını şöyle açıklamıştır: İşte o zaman yaptığım şeyin bir heykel parçası değil, harekete geçirilmesi gereken bir şey olduğunu fark ettim. Bu parçalar fiziksel

aktiviteyle, bedenimi nasıl manipüle ettikleriyle ilgiliydi. Bunu fark ettiğimde heykel olmaktan çıktılar ve onları bu kadar büyük yapmak için bir neden kalmadı (Horvitz, 1976: 26).

Burden'ın, yüksek lisans eğitimi için gittiği Kaliforniya Üniversitesinde performans çalışmalarına başlamadan hemen önce yaptığı çalışma serisi (Şekil 37) ise yine seyirciyi aktif konuma getiren, harekete ve bunun yanında dengeye dayalı düzeneklerden oluşmaktadır. Bu çalışmalar karakter olarak oldukça farklı ve heykelden çok izometrik egzersiz ekipmanlarını andırmaktaydı. Bunlardan biri, üzerinde iki kişinin durması gereken, yere cıvatalanmış metal bir “T çubuğu” ve kısa kordonlarla birbirine bağlanmış bir çift metal çubuktan oluşmaktaydı. Çubukları ellerinde tutan iki kişi birbirlerinden uzağa eğiliyor ve ortak bir denge kurmaya çalışıyordu (Horvitz, 1976: 26).

Şekil 37. Chris Burden, Denge ile ilgili yaptığı çalışmalar, 1970.



Kaynak: Art Forum, 2010.

Diğer iki çalışmasından biri yukardan aşağı sarkan bir ipten diğeri ise altında hareketli bir düzenek olan dikdörtgen bir alüminyum levhadan oluşuyordu. İpe tutunan ve levha üzerine uzanan insanlar dengede durmaya çalışıyorlardı. Chris Burden'ın bakılmak yerine giyilip kullanılmak için yaptığı bu parçalar Robert Horvitz'ın (1976: 27) da bahsettiği üzere beden ve aygıt arasında hassas bir tensel etkileşim kurmaya çalışmaktadır. Burden, izleyiciyi (izleyici artık doğru kelime değil) işin içine çekerek, ona aktif, kelimenin tam anlamıyla kurucu bir rol vererek, nesne heykelinin genellikle

gerektirdiği kopukluk ve görsel/entelektüel mesafenin üstesinden gelmeye ve bunun yerine anında kinestetik bir katılım koymaya çalışıyor gibi görünmektedir.

Burden, performans çalışmaları öncesinde ortaya koyduğu bu işlerde seyirci için farklı deneyimler oluşturmaya çalışmış ve performans sanatında da olduğu gibi hareketi odak noktası olarak belirlemiştir. Sanatsal arayışları sırasında kendini performans sanatında bulmuş ve sanat yaşamında oluşturduğu birikimleri bu sanat diliyle anlatmaya yönelmiştir.

1970 ‘den sonra yoğun olarak performans sanatı ile ilgilenen Burden bu alanda sınır tanımayan işler ortaya koymuştur. Bunlardan biri olan, 1971 yılında yiyeceksiz bir şekilde kendini Kaliforniya Üniversitesinde küçük bir öğrenci dolabına kilitlemesinden oluşan “*Five Days Locker Piece*” (Kilitli Dolapta Beş Gün) çalışmasında (Şekil 38) Burden, sabrının sınırlarını zorlamış ve yüksek lisans tezini de bu deneyimi üzerine oluşturmuştur. Burden bu çalışmasında içine girdiği dolabın üstündeki dolaba içi su ile dolu beş galonluk bir bidon, altında yer alan dolaba ise içi boş olan beş galonluk bir bidon yerleştirmiş ve yukarıdan su içebilmek, aşağıya da idrarını yapabilmek için bidonlardan kendi dolabına dışarıdan görünmeyecek şekilde birer hortum çekmiştir.

Şekil 38. Chris Burden, Kilitli Dolapta Beş Gün, 1971.



Kaynak: Gagosian Qarterly, 2022.

Burden, 1974 yılında katıldığı Rhode Island Tasarım Okulundaki bir konferansta Kilitli Dolapta Beş Gün çalışmasının bir deney olduğundan ve ne olacağını görmek istediğinden bahsetmiştir. Bu işin izole bir şekilde olacağını düşündüğünü fakat dolabın içinde olduğu süre içinde birçok insanın gerek meraktan gerekse onunla konuşmaya geldiğini, kendiyile konuşan insanların rahatladığını hissettiğini ve durumun bir tür

günah çıkarma seansına dönüştüğünü belirtmiştir (Horvitz, 1976: 27). Burden'ın dolaptan çıkarılması gerektiğini düşünen birkaç yerleşke polisi ve olayı duyunca paniğe kapılan Güzel Sanatlar Dekanı bir süre tartıştıktan sonra bu düşünceden vazgeçmiş ve Burden planladığı gibi beş günün sonunda dolaptan çıkmıştır. Dolabın içinde geçirdiği son günlerde savunmasız bir halde olduğundan yararlanıp birinin kendine zarar verebileceğinden de korku duyan Burden, sıra dışı bu çalışmasıyla adını geniş kitlelere duyurmayı başarmıştır. Burden'ın bu çalışmasının izleyicilere düşündürdüğü sorulardan biri, ahlaki olarak ne ölçüde yardım çağırılması ve sanatçının oradan çıkarılması gerektiğiydi. Elbette kimse bunu yapmamıştı ancak izleyicinin yükümlülükleri sorusu eseri doyuruyordu. Diğer bir konu ise performanslarının çoğunda da yaptığı gibi Burden'ın fiziksel şiddet uygulamak için kendi bedenini kullanması, etik olarak kamunun kendisini teslim alamayacağı bir seviyeye yükseltmesine olanak sağlamıştır (Lord, 2016).

Şekil 39. Chris Burden, *Shoot*, 1971.



Kaynak: Wikiart, 2022.

Chris Burden performanslarında aşırıya kaçmayı seven bir sanatçıdır. Fiziksel acının boyutunu epeyce zorlayan Burden, bir çalışmasında kendi kolunu arkadaşı tarafından bir tüfekle vurdurmuş ve seyircilerin bu ana tanık olmasını sağlamıştır. Burden, 1971 yılında gerçekleştirdiği ve en bilinen performanslarından biri olan “Shoot” (Ateş et) (Şekil 39) adlı bu çalışmasını kendi üç cümlesiyle şöyle anlatmıştır: “Akşam 7.45'te bir arkadaşım tarafından sol kolumdan vuruldum. Kurşun 22 kalibrelik bakır bir mermiydi. Arkadaşım benden yaklaşık on beş adım ötede duruyordu” (Ward F. , 2012: 83). On kişilik bir grup izleyici önünde gerçekleşen bu performansta Burden, yüzü seyirciye dönük, galeri duvarına sırtını yaslamış ve onu vuracak olan arkadaşı ise sırtı izleyiciye dönük bir şekilde pozisyon almışlardır. Sol kolunun vurulmasıyla

kanaması oluşan Burden, daha sonra aslında sadece bir sıyrık olması gerekirken beklediğinden daha ağır bir yara aldığını açıklamıştır (Ward F. , 2012: 83).

Burden, neden böyle vurulma içeren, ölüm tehlikesi taşıyan bir çalışma yaptığını performansından birkaç yıl sonra bir gazeteye verdiği röportajda şöyle açıklamıştır: *“Vurulmanın elmalı turtta kadar Amerikan olduğuna dair sezgisel bir his vardı içimde. Televizyonda insanların vurulduğunu görüyoruz, gazetelerde okuyoruz. Herkes bunun nasıl bir şey olduğunu merak ediyor. Ben de yaptım”* (Reeve, 2016).

Performans sanatının, Amerika’daki ikon çalışmalardan biri olan *Shoot*, o zamana kadar yapılan birçok çalışmadan farklı, benzersiz, şok etkisi yaratan bir çalışmadır. *Shoot*, kendinden sonraki yapılması planlanan avangart çalışmalar için aşırılık açısından çitayı oldukça yükseltmiştir. *“Five Days Locker”* ve *“Shoot”* performansları Burden’in şiddet kavramını çeşitli sosyal ve politik sistemlerin ardındaki itici güç ve insan davranışının ayrılmaz bir parçası olarak keşfetmesine yol açmıştır (Takac, 2016).

“Shoot” adlı bu performans, Chris Burden’in isteyerek ya da istemeyerek dikkat çektiği vahşiliği yansıtmakta ve bedenlerimizin kırılganlığına işaret etmektedir. Bu da dönemin sosyal ve politik bağlamına; Vietnam’da binlerce genç erkeğin, hayatları ister kendi ellerinde ister politikacıların elinde olsun, benzer ve çok daha kötü durumlara maruz kaldığı gerçeğine götürmektedir. Daha doğrusu, şok edici olsa da bu çalışma, o dönemde hâkim medya olan televizyon aracılığıyla şiddet ile kontrolün sistematik kullanımının altını çizmektedir (Takac, 2016).

“Deadman” (Ölü Adam) performansında (Şekil 40) ise 1972 yılında Chris Burden, yol ortasında bulunan bir cesedin oradan geçen insanlarca nasıl karşılanacağını öğrenmek için Los Angeles, La Cienega Bulvarı’da saat 20.00’de yolun ortasına bir aracın hemen yanına uzanmış ve üstünü bir branda ile hiç görünmeyecek şekilde örttürmüştür. Oradan geçen araçları uyarmak için yanına iki tane de işaret fişegi koyduran Burden, fişekler sönmeden oraya gelen polisler tarafından yanlış acil durum bildirimi alınmasına sebebiyet verdiği için tutuklanmış ve caddeleri dolduran bir sürü insanın olduğunu görünce çok şaşırmıştır. Çıkarıldığı mahkemede net bir karara varamayan jüri, Burden’ı serbest bırakmıştır (Horvitz, 1976: 27). Fakat sonrasında 1973 yılında Burden bu sefer de 747 adlı performans çalışmasında Boeing 747 yolcu uçağına kurşun sıktığı için sorgulanmış ve çok uzak mesafede olduğu ve kimsenin hayatını riske

atmadığı düşünülerek kovuşturmayaya yer olmadığına karar verilmiştir. Yazar Daniel Cottom (2002: 119) bir makalesinde belirttiği üzere, 747 adlı eseri Batı Avrupa'nın "misanropi" (insan, toplum karşıtlığı) sanat geleneğine ait olarak tanımlamakta ve Burden'ın uçağa silahla ateş ettiğinde "müthiş bir müstehcenliğe sahip bir sanat eseri işlediğini" düşünmektedir.

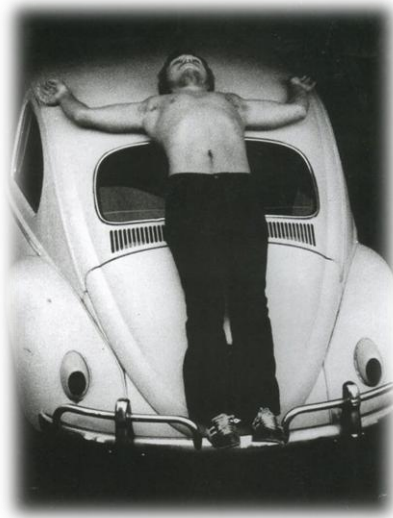
Şekil 40. Chris Burden, *Deadman*, 1972.



Kaynak: Modern Matter, 2021.

Burden'ın bir diğer etkileyici performansı ise “*Transfixed*” (Mıhlanmış) (Şekil 41) adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada Burden, garajda kendini bir arabanın arka tamponuna Hz. İsa'nın çarmıha gerilmiş halinin benzeri bir şekilde avuç içlerinden çiviletmış ve bu vaziyetteyken üzerinde olduğu arabanın tam gaz çalıştırılan motorunun gürültüsü eşliğinde Venice, Kaliforniya'da bir tur attıktan sonra garaja geri dönmüştür.

Şekil 41. Chris Burden, *Transfixed*, 1974.



Kaynak: Soniaspina, 2013.

“*Transfixed*” çalışmasını Burden’ın insanları şiddetle yüzleştirmek ve onu hayatın acı veren yanı olduğunu vurgulamak için gerçekleştirdiği söylenebilmektedir. Kendini acıyı deneyimlemeye çalışan biri olarak tanımlayan sanatçı, bu çalışmasında da performans sanatının fiziksel acıyı ön plana çıkaran boyutunu izleyicinin hissetmesini sağlamış ve tarihte unutulmayan performanslar arasına çalışmasının adını bir kez daha yazdırmayı başarmıştır.

Burden 70’li yıllarda birçok performans çalışması daha gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri 1973 yılında bir kano ile gittiği Meksika’da bulunan ıssız ve sıcak bir adada on bir günü yiyeceksiz olarak sadece su ile geçirdiği çalışması olan “*B.C. Mexico*”dur. Bir diğeri 1974 yılına ait olan “*Velvet Water*” (Kadife Su) adında başka bir çalışmasıdır ki bu sanatçının, bir grup izleyici karşısında beş dakikalık bir zaman dilimi içinde kendini bir çeşmeden akan suyu solumaya zorladığı bir performansdır. Bunlar gibi daha nice önemli performans çalışmasına imza atmış olan sanatçı 1978 yılında Kaliforniya Üniversitesinde profesör olmuş fakat üniversite yöneticileri ve polislerle yaşadığı sıkıntılı olaylar yüzünden performans sanatı ile ilgili çalışmalar ortaya koymayı bırakmış ve başarılı işler çıkaracağı heykel ile enstalasyon alanında çalışmalar üretmeye başlamıştır. 2005 yılında ise yine yaşadığı anlaşmazlıklar dolayısıyla üniversiteden istifa etmiştir.

2015 yılında vefat eden Chris Burden kendini ve performanslarını şu sözlerle ifade etmiştir: “*Sanatım aracılığıyla gerçeğin ne olduğunu araştırıyorum. Sapkın durumlar kurgulayarak, daha yüksek bir gerçeklik duygusu içinde, farklı bir boyutta var olan bir sanat yapıyorum. [...] Yaptığım sanat, sorgulamakla ilgili bir sanat ki sanat genel olarak sorgular. [...] Bu performanslar benim için zihinsel birer deneyim gibiydi, yani, yaşadıklarımla aklım nasıl baş edecek, bunun merakıyla yaptığım performanslardı*” (Antmen, 2019: 234-235).

3. ANA MENDİETA

1948’de Havana’da doğan Ana Mendieta’nın hayatı, 1961’deki Küba Devrimi sırasında dramatik bir değişime uğramıştır. Fidel Castro liderliğindeki devrimci hükümeti baltalamaya çalışan CIA, çocukların ailelerinden alınıp Sovyetlere çalışma kamplarına gönderileceği yönünde yalan bir söylenti yaymıştır. Bu yanlış bilgi sonucunda, Katolik Kilisesi’nin yardımıyla yürütülen Peter Pan Operasyonu ile 1960-1962 yılları arasında 14.000 Kübalı çocuk Amerika’ya gönderilmiştir. Bu çocuklar

arasında 13 yaşındaki Ana Mendieta ve kız kardeşi de vardır. Bir kilise organizasyonu aracılığıyla Amerika Birleşik Devletleri'nin her yerinde gönüllü aileler bulunmuş ve kardeşler farklı yerlere dağıtılmıştır. Bir toplama kampında kaldıktan sonra Mendieta ve kız kardeşi Iowa'ya taşınmıştır. Ne yazık ki Iowa'ya gelişleri ırkçı saldırılar ve tacizle gölgelenmiş; Mendieta beyaz olmasına rağmen okulda aşağılayıcı hakaretlere maruz kalmış ve Mendieta'ya “*negro*” (zenci) kelimesi ile seslenilmeye başlanmıştır. Siyah ırka mensup bireyleri ifade eden “*negro*” (zenci) terimi, Amerika'da yaygın olarak ırkçı ve aşağılayıcı bir kelime olarak kabul edilmektedir. Sonuç olarak Mendieta, saldırgan çağrışımlardan uzaklaşmak için kendisini “beyaz olmayan” olarak tanımlamayı seçmiştir. Zorunlu yer değiştirmenin bu önemli yanı, Mendieta'nın tüm kariyeri boyunca sanatsal çabalarına zemin hazırlamıştır. Burada aidiyet, kimlik, cinsiyet gibi kültürel olarak kodlanmış sorularla beraber beden, toprak, doğa gibi dünya içinde bir varlık olarak kendini sorguladığı işlere imza atmıştır (Balkır, 2018: 253). Mendieta, “*Intermedia*” programını tamamlayacağı 1972 yılına kadar çalışmalarına devam ettiği Iowa Üniversitesi'nde kalmıştır. Resmin sınırlamalarından ve gerçekliği tam olarak yansıtmadığını düşündüğünden dolayı, başlangıçtaki dışavurumcu sanatsal yolundan dönerek yaşamın özünü aramaya başlayan Mendieta, bu durumu şu sözleriyle ifade etmiştir:

"Sanatımdaki dönüm noktası 1972'de, resimlerimin imgenin iletmesini istediğim şey için yeterince gerçek olmadığını fark etmemdi - gerçek derken imgelerimin güce sahip olmasını, sihirli olmasını istiyordum" (Eshleman, 2016: 322).

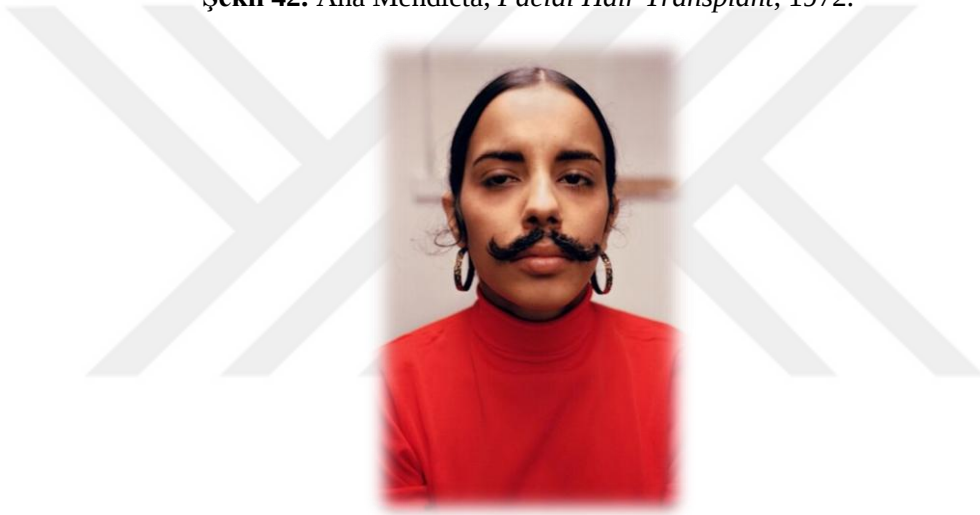
Heykel, resim ve video sanatı alanındaki çalışmalarına ek olarak Mendieta, sanatsal pratiğinde çeşitli temaları araştırmıştır. Bunlar arasında göçün psikolojik ve sosyal etkileri, feminizm, kimlik inşası, yer ve ölüm kavramları yer almıştır. Ancak onun bu kavramlara odaklanmasının keyfi olmadığını belirtmek önemlidir. Çünkü kız kardeşiyle birlikte Amerika'ya gönderilen çocuklardan biri olan Mendieta, bir toplama kampında vakit geçirdikten sonra kendini Iowa eyaletinde bulmuş ve bu bölgede çok sayıda etnik köken içerikli saldırıyla karşı karşıya kalmış ve bu ideolojileri sürdüren söylemlerle karşılaşmıştır. Sonuç olarak, bu zorunlu göçün etkileri sanatçının kariyeri boyunca tüm eserlerine nüfuz etmiştir.

Ana Mendieta, performans sanatının sınırlarını zorlayarak yeni bakış açıları sunmuş ve kendi derin takıntılarıyla yüzleşmek için disiplinlerarası bir yaklaşım benimsemiştir. Sanatçı, kadınlarla doğal dünya arasında bir bağ kurup, bunu abartılı bir

dramatik yapıyla vurgulamıştır. Mendieta bu bağın içinde kendi fiziksel varlığını hatırlatır nitelikte, kendine özgü anlatım tarzını ön plana çıkarmaktadır.

1972'de “*Facial Hair Transplant*” (Yüze Kıl Ekimi) başlıklı ilk performansında (Şekil 42), şair arkadaşı Morty Sklar'dan özenle çıkardığı sakal kıllarını kendi yüzüne takarken yaratıcı ruhunu sergilemiştir. Bu ilginç performansta Mendieta, Duchamp'ın geleneği yıkan ve yerleşik algılara meydan okuyan bıyıklı Mona Lisa'sı “*L.H.O.O.Q.*”ya göndermede bulunmuştur. 1919'da yaratılan bu yeniden yorumlama, tıpkı Mendieta'nın yaptığı gibi Duchamp'ın, sabit formlara meydan okuma ve anlamlarını değiştirmek için onlara ironi aşılama metodolojisiyle uyumlu olan yaklaşımın bir örneğidir.

Şekil 42. Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972.



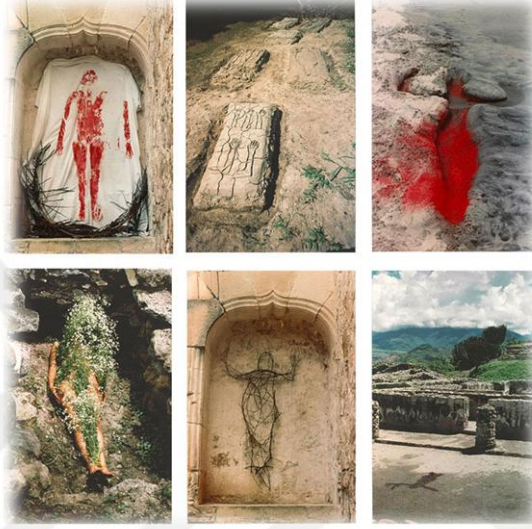
Kaynak: Artsy, 2017.

Mendieta, sınırları aşan sanatsal ifade arayışında, yaratma eyleminde yatan dönüştürücü gücün farkındadır. Dünyayı objektif bir mercekten yakalamanın, aradığı gerçekliğe ulaşmak için yeterli olduğu fikrini reddetmektedir. Bunun yerine, kendi bedenini sanatsal anlatıya katarak, zaman ve mekan içinde cisimleşen ve dağılan işleri ortaya koymaya çalışmıştır.

Ana Mendieta, kendi bedenini, yalnızca kişisel mücadelelerine değinmekle kalmayıp aynı zamanda bir bütün olarak kadınlığı da somutlaştıran güçlü bir sembol olarak kullanmıştır. Sanatı aracılığıyla doğanın ve insan formunun birbirine bağlılığını tasvir etmeye çalışmış, kendini tamamen bu konsepte kaptırmıştır. Bu sanatsal yolculuk, 1974'te başlattığı ünlü “*Silüeta*” serisi (Şekil 43) ile doruğa ulaşmıştır. Mendieta'nın uzun süredir devam etmiş bir çalışması olan “*Silüeta*” serisi, onun sanatsal keşfinin

temel özünü şekillendiren temalar olan sınırlar, geçişler ve zamansallığı derinlemesine incelemektedir. Yaratıcı vizyonuna hayat vererek bu kavramları bu temel üzerinde yorumlamıştır. Mendieta'nın yaratıcı sürecinin büyük ölçüde kendi düşünce ve deneyimlerinden türetilen sembolik ve ritüel unsurlara dayandığını ve bunların algısal bir temsiliyle gerçekliğin yerini alan sembolik kalıntılarla sonuçlandığını belirtmek önemlidir.

Şekil 43. Ana Mendieta, *Silüeta* serisi, 1973-77.



Kaynak: ICA, 2014.

Mendieta, “*Silüeta*” serisine ilişkin şu bilgileri veriyor:

"Sanatım aracılığıyla kendim ve doğa arasındaki ilişkiyi keşfetmem, ergenlik dönemimde anavatanımdan koparılmamın açık bir sonucu oldu. Silüeta'mı doğada yapmak, anavatanım ile yeni evim arasındaki geçişi sağlıyor (kılıyor) ki bu, köklerimi geri kazanmanın ve doğayla bütünleşmenin bir yolu. İçinde yaşadığım kültür benim bir parçam olsa da, köklerim ve kültürel kimliğim Küba mirasımın bir sonucudur" (Ortega, 2004: 25).

“*Silüeta*” serisi, Mendieta'nın sanatsal keşfinin ve kendini ifade etmesinin başlangıcı olmuştur. Fotoğraflarıyla doğum ve ölüm, varoluş ve yok oluş, doğa ve insanlık, toprak ve beden, ruh gibi derin kavramları kendi fiziksel formunun merceğinden araştırmıştır. Mendieta'nın bedenini kadın kimliği üzerinden sunması nedeniyle bu çalışmalar aynı zamanda feminist bir yön de taşımaktadır. Vücudunu toprak, taş, çamur, ateş, buz gibi çeşitli yüzeylerde sürükleyerek ve bu yüzeylerde iz bırakarak, bedenin akışkanlığını izleyiciye aktarmayı amaçlamıştır. “*Silüeta*”

performanslarının izleyici tarafından izlenmesinin amaçlanmadığını ve bu nedenle izleyicinin pasif bir rolde olduğunu belirtmek önemlidir. Çalışmalar samimi ve manevi bir kaliteye sahiptirler. Ortaya çıkan silüetler, Mendieta'nın kendi vücudunun herhangi bir belirgin özelliğini taşımamaktadır, bu da onları doğası gereği hem özcü hem de tinsel kılmaktadır.

Şekil 44. Ana Mendieta, *Rupestrian* serisi, 1981-82.



Kaynak: Kknews, 2019.

Sanatçının özcü ve tinsel kavramları keşfetmesi, tanrıça figürlerini kendi bedenini kullanarak somutlaştırdığı “*Silüeta*” serisinde örneklendirmiştir. Uzun bir aradan sonra 1980'lerde Küba'ya dönen Mendieta, Ana Tanrıça temasını yeniden ele alan “*Rupestrian*” serisini (Şekil 44) yaratmıştır. Bu seride kadın mitolojisiyle ilişkilendirilen geleneksel, yuvarlak formları kayalara ve mağara içlerine ustalıkla işlemiştir. Bu eserler, tarih öncesi çağlarda mağara duvarlarına kazınan, kadınların doğurganlığını, bereketini ve ritüel önemini simgeleyen üç boyutlu kadın figürlerine saygı anlamı taşıyor. Mendieta, mağara ile rahim arasında bir paralellik kuruyor; her ikisi de doğa anaya dönüşü temsil ederken aynı zamanda yaratıcı enerjinin kaynağıyla yakın bir bağlantı kurmuştur.

Ana Mendieta, 37 yaşındayken, 1985 yılında New York'taki apartmanının 34. katından düşerek trajik bir şekilde vefat etmiştir. Mendieta ile kendisi gibi sanatçı olan kocası, Carl Andre arasında ölümünden önce bir anlaşmazlık yaşandığı bilinse de Andre sonuçta Mendieta'nın ölümüyle ilgili olaydan beraat etmiştir. Ancak Mendieta'nın arkadaşları ve tanıdıkları, Andre'nin onu gerçekten zorladığını öne sürerek intihar fikrine şiddetle karşı çıkmışlardır. Bu iddialara rağmen mahkeme Mendieta'nın sanat

eserlerini incelemiş ve onun intihara meyilli olduğu sonucuna varmıştır. Düşüşünden sonra yerde kalan darbe izini, “*Silueta*” serisindeki son sanatsal yaratımı olması amaçlanan kasıtlı bir eylem olarak yorumlamışlardır. Mendieta'nın trajik ölümünün ardından feminist gruplar protestolar düzenlemiş ancak ölümüyle ilgili kesin bir sonuca ulaşamamıştır.

4. STELARC

Sanatçı bedeninin ön plana çıktığı performans sanatında bedenin nesneleştirilmesi olağandır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısı, sanatsal yaratımın ardı ardına gelen yenilikleri bağlamında teknolojinin, biyomedikal gelişmelerin, cerrahinin sanatsal uygulamalarla bütünleşmesine tanık olunduğu bir teknolojik çağın başlangıcına işaret ediyordu. Bu bağlamda ortaya çıkan en radikal sanatçı, kendi bedeninin sınırlarını kapsamlı bir şekilde araştıran Kıbrıs kökenli performans sanatçısı Stelarc'tır. 1946 yılında Kıbrıs'ta Stelios Arcadiou adıyla doğan sanatçı, 1972 yılında yasal olarak ismini değiştirmiştir.

Batı Avustralya'nın başkenti Perth'deki Curtin Üniversitesinde profesör olan Stelarc, sanatsal çabalarında teknolojik müdahalelerden yararlanarak kendi vücuduna ek uzuvları başarıyla dâhil etmiştir. Kendisini bir “*cyborg*” (yarı robot) varlığı olarak tanımlayan Stelarc, fiziksel formunun tıbbi, teknolojik bileşenlerle kusursuz birleşimini vurgulayarak kendi tabiriyle “modası geçmiş insan vücudunu” canlandırmanın zorunlu olduğunun altını çizmektedir (Hasgüler, 2012: 44).

“*Cyborg*” bedenler olarak tanımlanan bireyler, kendi fiziksel formlarını deneysel mekanlar olarak kullanan sanatçılardır. Stelarc'ın dışında bu alandaki önemli isimler arasında Orlan, Moon Ribas, Neil Harbisson, Manel Munoz ve Joe Dekni yer almaktadır. Bu sanatçıların hepsi cerrahi girişimler sayesinde teknolojik cihazları vücutlarıyla bütünleştirerek etkili bir şekilde tamamen yeni formlar yaratmaktadırlar.

1960'ların sonlarından bu yana Stelarc, vücudunu hibrit bir forma dönüştüren performanslara aktif olarak katılmakta ve hem fiziksel hem de teknik yeteneklerini geliştirmeye yönelik sanatsal bir strateji anlayışında işler üretmektedir. İnsan vücudunun biyolojik olarak tamamlanmış olduğu fikrini reddeden Stelarc, bunun yerine kendi bedenini bir araştırma konusu olarak benimsemiş ve teknolojinin eklenebilir yapısı yoluyla insan formunun yeniden tasarlanma olasılığını savunmuştur.

İnsan vücudunun biyolojik formuna meydan okuyarak onu yeniden inşa etmeye çalışan sanatçı, “*Event For Lateral Suspension*” (Asılma/Askıya Alma) adlı performans eseriyle (Şekil 45) kendi bedenini canlı bir heykele dönüştürmüş ve bedeninin çeşitli yerlerine taktığı kancalarla kendini havada asılı tutmuştur. Bu cüretkâr eylem, Stelarc'ın sanatsal pratiğinde "alternatif anatomik mimariler" olanaklarını keşfetmesi sırasında, 1976'dan 1988'e kadar yaklaşık on üç yıl boyunca devam etmiştir. Vücudunu havada asmak için uzun metal kancalar kullanan ve fiziksel formunu etkili bir şekilde yeniden şekillendiren bir dizi askıya alma işlemine maruz kalmıştır (Gündüz, 2023: 174). Sanatsal bir araç olarak insan vücudunun bu çılgır açıcı keşfi, Stelarc'ın sanata kattığı yenilikçi yaklaşımının bir örneğini oluşturmuştur.

Şekil 45. Stelarc, Asılma, 1976-89.



Kaynak: The Verge, 2012.

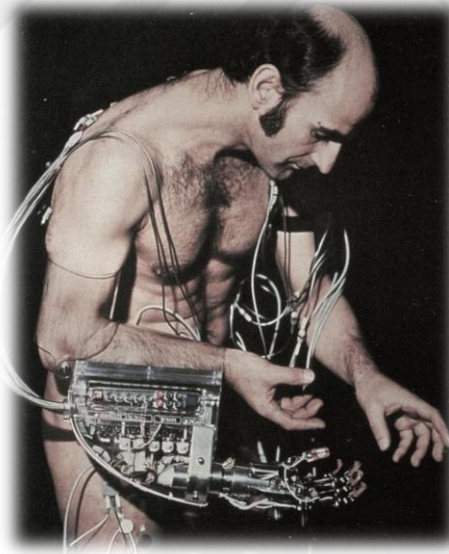
Stelarc, çok sayıda “Asılma” performansında kendisini genellikle küçük kayalar gibi alışılmadık malzemelerle birlikte çeşitli şekillerde asmaya maruz bırakmıştır. Bu durum yalnızca bedenin sınırlarını keşfetmek değil, aynı zamanda izleyicide performansın başarısını gösteren duygusal bir tepki uyandırmayı da amaçlamıştır.

Stelarc'a göre vücut, sınırları zorlayan çeşitli performanslar sırasında katlanan fiziksel acıdan yeniden canlanarak ortaya çıkıp kendini dönüştürme, gençleştirme ve güçlendirme yeteneğine sahiptir. İlaç veya anestezi yardımı olmadan yaklaşık yirmi beş asılmaya katlanan sanatçı, bu çalışmalarını sırasında karşılaştığı fiziksel zorlukları yaptığı bir röportajda şöyle anlatmaktadır: “*Asılma performanslarını gerçekleştirmek, fiziksel olarak zordu. Bunları gerçekleştirirken, ilaç ya da anestezi kullanmamaya karar verdim. O yüzden, ne kadar acı verici olabileceğini tahmin edebilirsiniz*” (Demirel ve

Şencan, 2010). Stelarc, acısına izleyicinin dolaylı olarak ortak olabilmesi için bedenleri aralıklı olarak uyarma ve sarsma fikrini öne sürmüştür.

Stelarc, vücudu iyileştirmek, geliştirmek ve güçlendirmek için yeni uzuvların dâhil edilebileceğini savunmuştur. Bu iddiasına delil olarak kendi vücuduna üçüncü bir kulak, üçüncü bir el veya yeni bir bacak eklenmesini öne sürmüştür. Nitekim 1980 yılında Stelarc, sağ koluna, Japonya yapılan ve kolunun birebir ölçüsünde olan yeni bir elektronik kol monte ettirmiştir. Çıkarılıp takılabilen bu kol, paslanmaz çelik, alüminyum, lateks, kablolar, elektrotlar ve piller gibi malzemelerin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu yüksek teknoloji ürünü pleksi ve metal önkol ve el, sol koluna kablolar ile bağlıdır ve robot kolun farklı kısımlarına bağlı uygun elektrotları uyarmak için vücudunun farklı bölgelerindeki kas aktivitesi yoluyla kontrol edilmektedir (Dixon, 2007: 314). “*Third Hand*” (Üçüncü Kol) adını verdiği çalışmasında (Şekil 46) ve birkaç işinde daha bu kolu kullanarak performanslar sergilemiştir. Bu üçüncü kol Stelarc’a, kesik veya işlevini yitirmiş bir kolun yerine değil diğer iki kolunu tamamlayan ve geliştiren fütürist bir düşünce ile takılmıştır.

Şekil 46. Stelarc, Üçüncü El, 1980.



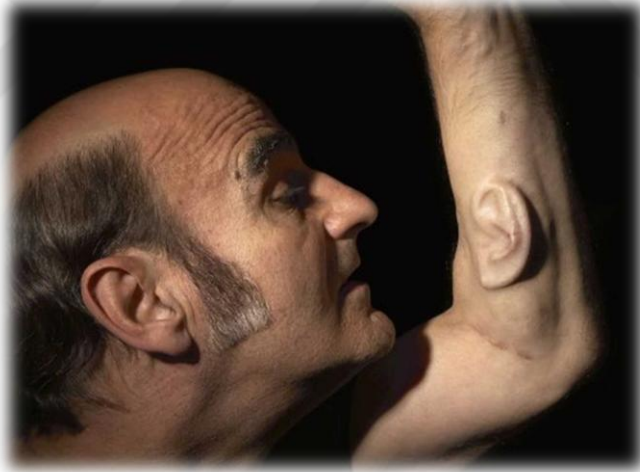
Kaynak: Rudy/Godinez, 2014.

Bedenine bu üçüncü kolu ekleten Stelarc, bu durumu ve hislerini şöyle açıklamıştır: *"Basitçe, beden artık başa çıkamayacağı bir bilgi ve teknoloji ortamı yarattı. Bu giderek daha fazla bilgi biriktirme dürtüsü, insan kortikal kapasitesinin tüm bu bilgileri ememeyeceği ve yaratıcı bir şekilde işleyemeyeceği bir durum yarattı. [...]* Bu, kendi yeteneklerini çok aşan bir teknoloji yarattı [...]" *Gördüğüm tek evrimsel*

strateji [...] Teknolojiyi bedene dâhil etmek [...] Bedene simbiyotik olarak bağlanan ve implante edilen teknoloji yeni bir evrimsel sentez yaratıyor, yeni bir insan melezi yaratıyor - organik ve sentetik bir araya gelerek yeni bir tür evrimsel enerji yaratıyor" (Paffrath & Stelarc, 1984: 17).

Stelarc, sanat pratikleriyle bedeninin anlamını orijinal halinden ayırarak yeniden tanımlamakta yeni yorumlar sunmaktadır. Performansları sırasında insan vücudunu teknolojiyle kusursuz bir şekilde harmanlamak için protezlerden robotik sistemlere ve hatta internet gibi iletişim platformlarına kadar çeşitli araçlardan yararlanan Stelarc, 1990'larda *Fractal Flesh* (1995), *Ping Body* (1996) ve *ParaSite* (1997) gibi bir dizi farklı performansta bedenini bir kablo yığını aracılığıyla bir bilgisayara bağlamıştır. Farklı ara yüz sistemleri aracılığıyla, internet üzerinden gönderilen sinyaller, elektrik sensörleri vasıtasıyla vücudunun farklı bölgelerindeki kasları uzaktan uyarak ürkütücü bir fiziksel performansı harekete geçirmiştir (Dixon, 2007: 312).

Şekil 47. Stelarc, Üçüncü Kulak, 2006.



Kaynak: Independent, 2015.

Vücuduna teknolojik eklemeler yapmaktan vazgeçmeyen sanatçı, 2006 yılında yapılan “*Third Ear*” (Üçüncü Kulak) adlı çalışmasında (Şekil 47) sol koluna ameliyat ile taktırdığı ve çevreden gelen sesleri alıp ileten üçüncü bir kulak ile bir performans sergilemiştir. Fakat daha sonra kolunda bir enfeksiyon gelişimi yüzünden, kendi vücudundan alınan kıkırdak dokuları kullanarak yapılan bu yapay kulağı vücudundan çıkartmak zorunda kalmıştır.

Stelarc, bu protez eklemelerin gelişmişliğin ve insan doğasına uygunluğun tezahürleri olduğunu vurgulamıştır. Sanatçıya göre teknoloji, insan vücudunu süsleyen, geliştiren bir tür kıyafet olarak görülmekte ve onun yenilenme arzusunu

somutlaştırmaktadır. Sanatçı, nüfusun, genellikle “cyborg” olarak adlandırılan, insan ve makinenin bir birleşimi olacağı bir gelecek öngörmektedir.

"Resim sehпасından makineye" kavramı Bauhaus'tan Fütürizm'e ve Rus Konstrüktivizmine kadar birçok ideolojinin yelpazesinde bulunabilecek bir slogandır. Bu hareketler, üretimin teknolojiye karşı değil, onunla uyum içinde çalışması gerektiği fikrini öne çıkarmıştır. Teknoloji ve sanatın birlikteliği özellikle tasarım alanında belirgindir. Teknoloji, ilerledikçe yavaş yavaş sanat alanına daha çok girmiş ve bağımsız bir araç olarak sanatsal ifadenin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

1990 yılında Stelarc, Hollanda'nın Gröninge kentinde düzenlenen "2. Uluslararası Elektronik Sanat Sempozyumu'nda "Protezler, Robotlar ve Uzaktan Varoluş: Evrim Sonrası Stratejiler" başlıklı bir manifesto yayınlamıştır. Sanatçı, insan bedenine dair güncel bakış açılarımızı yeniden değerlendirmenin, onu bir öznenin ziyade bir nesne olarak görmenin önemini vurgulamıştır. Stelarc, teknolojinin geleneksel erkek-kadın dinamikleri yerine insanlar ve makineler arasındaki ilişkiye odaklanarak insan doğasında devrim yaratacağına, fiziksel yetenekleri eşitleyeceğine ve cinsiyet normlarını yeniden tanımlayacağına inanmaktadır.

İstanbul'da düzenlenen ve önemli bir organizasyon olan "Kurye Uluslararası Video Festivali", 2-12 Haziran 2009 tarihleri arasında Akbank Sanat, Santral İstanbul ve Talimhane Tiyatrosu'nun da aralarında bulunduğu çeşitli mekanlarda gerçekleştirilmiş ve bu dikkat çekici etkinlikte, performans sanatçısı Stelarc seçkin onur konuğu olarak ağırlanmıştır. Stelarc, 5 Haziran 2009'da Akbank Sanat'ta 1996 yılından bu yana sanatsal çalışmalarını konu alan bir seminer vermiştir.

5. ORLAN

Çağdaş sanat alanında sıra dışı bir figür olan Orlan, Fransa'nın sanayi kenti St. Etienne'de doğmuştur. Sanatçı ve akademisyen olan Orlan, kendi bedenini feminist kaygıları keşfetmek ve sanatsal bir şekilde ifade etmek için tuval olarak kullanmıştır. Bedenlerin “hazır sanat eserleri” olduğunu savunan Orlan'ın, bu açıdan Marcel Duchamp'ın “ready made” (hazır nesne) anlayışından ilham aldığı söylenebilir.

1990-1997 yılları arasında Orlan, sanatsal vizyonunu ustalıkla ortaya koyduğu “Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu” adlı (Şekil 48) dokuz çalışmadan oluşan bir performans serisine başlamıştır. Venüs, Mona Lisa, Diana ve Europa gibi ikonik figürlerden ilham alan Orlan, bu kadınların özünü yakalamayı amaçlamıştır. Ancak

niyetinin onları sanat tarihindeki ideal kadının örneği olarak tasvir etmek olmadığını, daha ziyade onları çevreleyen büyüleyici mitolojileri keşfetmek olduğunu belirtmek önem taşımaktadır. Sanatçı bu operasyonları perdelerle donatılmış salonlarda, bilinci yerindeyken, lokal anestezi altında gerçekleştirilmiştir. Bu seri performans çalışmalarında ünlü moda tasarımcılarının hazırladığı kostümleri giyen sanatçıya şiir ve müzik eşlik etmiştir (Kavrakoğlu, 2017). Orlan, vücudunu sanatsal yaratımları için bir tür araç olarak ele almış ve ortam olarak kullandığı ameliyathaneyi kişisel stüdyosuna dönüştürmüştür. Orlan, aynı anda hem gözlemci hem de hasta rollerini üstlenebilme becerisinin yaşamış ve bu da cerrahi prosedürü bir tür sanatsal performansa dönüştürmüştür.

Şekil 48. Orlan, Azize Orlan'ın Yeniden Doğuşu, 1990.



Kaynak: Kolajart, 2016.

Orlan, Diana'nın burnu, Boucher'ın Europa'sının dudakları, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesi, Gerome'un Psyche'sinin gözleri ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnı gibi ünlü sanat eserlerinin çeşitli ikonik özelliklerini ustalıkla kendi yüzünde birleştirmiştir. Her bir seçim tarihsel veya mitolojik öneme göre yapılmıştır: Diana erkek otoritesine meydan okuyan asi bir ruhu simgelemiştir. Mona Lisa çift cinsiyetliliği ve belki de Leonardo Da Vinci'nin kendini temsil etmektedir. Psyche aşk ihtiyacını ve iç güzelliği temsil etmiştir. Europa yeni ufuklar arayışını ve bilinmeyeni kucaklama cesaretini temsil etmiştir. Venüs, Orlan'ın kendi verimliliğinin ve yaratıcılığının yansımalarını temsil etmiştir (Rose, 1993). Bu simgelerin birleşimiyle oluşan efsanevi tasviri Orlan şöyle açıklamıştır: “Bu görüntüleri kendiminkiyle birleştirdikten sonra her ressam gibi ben de, nihai portre ortaya çıkıncaya ve resmi bitirip imzalamak mümkün oluncaya dek bütün üzerinde çalışmaya devam ettim” (Akman, 2005).

“Azize Orlan’ın Yeniden Doğuşu” serisinin yedinci performans çalışması olan Omnipresence (Her Yerde Varoluş), New York’ta sahnelenmiş ve uydu aracılığıyla dünya çapında yayınlanmıştır. Operasyon esnasında seyircilerden gelen sorulara da cevap veren Orlan bedenini kamusal bir tartışma alanına dönüştürmüş ve izleyici, gösterinin yapıldığı ortamda fiziksel olarak bulunmasa da sanatçı ile etkileşim sağlayabilmiştir (Neal, 2019). Bu bağlamda Orlan’ın çalışmalarında kavramsal sanat, feminist sanat, beden sanatı, performans sanatı ve video sanatının iç içe geçtiği görülmektedir.

Sanatçı Orlan, bazı cerrahi operasyonlarını kayda alıp fotoğraflayarak sanatsal yaratımlar halinde izleyiciye sunmuştur. Bu ameliyatları gerçekleştiren feminist estetiysen, Orlan’ın yüzünü yeniden şekillendirmek için implantlardan yararlanmış ve 1990’ların başlarından ortalarına kadar bir dizi operasyon ile Orlan’ın alnının her iki tarafına da birer boynuz eklemiştir. Ayrıca Orlan, kendini bazı çalışmaları aracılığıyla Kolomb öncesi sanatla da ilişkilendirmiştir (Kavrakoğlu, 2017).

Orlan’a göre çalışmaları, plastik cerrahiye karşı çıkmamakta, daha ziyade döneme hâkim güzellik standartlarına, bedenleri üzerinden kadınlara dayatılmaya çalışılan düşüncelere meydan okumaktadır.

1958-1960 yılları arasında Yves Klein gibi sanatçıların insan vücudunu sanatsal bir ifade biçimi olarak kullandığı beden sanatı yaklaşımı, Orlan’ın bedenin mülkiyeti ve bedenin ne ölçüde sahiplenildiğiyle ilgili soruları gündeme getirmesiyle daha da genişlemiştir. Sanatın insan bedeniyle ilişkisinin sınırlarını araştıran bu sanatsal çabalar, çağdaş sanatta öne çıkan bir tema olmaya devam etmektedir.

Fransız sanatçı Orlan’ın gerçekleştirdiği performans sanatı çalışmaları “Carnal Art” olarak adlandırılmış ve bu özel tarz, sanatsal ifadenin sınırlarını bir hayli zorlamıştır. Bu bağlamda “Carnal Art”, performans sanatının en sıra dışı ve radikal oluşumlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Orlan, “Carnal Art” manifestosunda, sanatını, modern teknolojinin ilerlemeleriyle gerçekleştirmiş olsa da, geleneksel bir otoportreye benzediğini iddia etmiştir (Orlan, 1947). Orlan’ın sanatını, benzersiz bir beden kullanım biçimi aracılığıyla otorite, tahakküm ve güç kavramlarına meydan okuyan otorite karşıtı bir siyasi söylem şeklinde ifade ettiği ileri sürülebilir. Orlan, vücudunu kişisel arzularına

göre şekillendirip dönüştürerek geleneksel normlara ve modaya meydan okumuş ve bunun yanında insan özgürlüğünün zirvesini temsil etmiştir.

“Carnal Art” kavramı, somut sonuçlar üretmeye yönelik alışılmış sanatsal hedeflerden uzaklaşmakta, insan vücudunun dönüşümüne odaklanmakta ve toplumsal söylemi teşvik etmektedir. Bu sanatsal arayış, Orlan'ın dil ve beden arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamasıyla Hristiyanlığın bedene bakış açısına meydan okumaktadır. Orlan, "bedeni beden yapan şeyin söz olduğu" inancına bağlı kalmak yerine, "sözü söz yapan şeyin beden olduğunu" iddia etmiştir (Orlan, 1947).

“Yaşasın Morfin!” sloganını benimseyen, lokal anestezi ve çok sayıda ağrı kesici madde kullanılarak ağrının ortadan kaldırılabilceğini savunan sanatçı, kendi parçalanmış bedenini herhangi bir fiziksel acı yaşamadan gözlemleme fırsatı bulmuştur. Acı hissetmeden dökülen bağırsaklarıyla da karşılaşan Orlan, sanatsal anlamda farklı bir boyut kazanmıştır. “Carnal Art” sanatçıların, toplumsal normlara meydan okurken bağımsızlıklarını korumaları gerektiğini öne sürmektedir. Bu bakış açısı toplumda ve medyada endişelere neden olmakta, hatta hukuki ihtilaflara yol açabilmektedir. “Carnal Art”ın amacı bedenin rolünü ve toplumun dayattığı ahlaki ikilemleri sorgulamaktır. Bu çerçevede sanatçının eleştirileri öncelikle kadın bedeni üzerinde yoğunlaşırken, aynı zamanda erkek bedenini de kapsamaktadır. “Carnal Art”, çağdaş sanatta ihmal edilen Barok üslubunu, parodiyi ve Grotesk'i içine almaktadır. Sanatın hem insan bedenine hem de sanat dünyasına dayatılan toplumsal baskılara direnmesi gerektiğine inanılmaktadır. Bu nedenle “Carnal Art” biçimciliği ve uymacılığı reddetmektedir. Ayrıca “Carnal Art”ın eleştiride bulunduğu diğer bir düşünce, toplumun kadın figürünü ikiyüzlü bir şekilde Madonna ve fahişe olarak ikiye ayırmasıdır (Rose, 1993).

Orlan, çalışmalarında ağırlıklı olarak acının araştırılmasına odaklanmaktadır. Acı, performans sanatçıları için bir tür katarsis işlevi görebilir. Bunun bir örneği, Marina Abramoviç'in, Chris Burden'ın ve Yoko Ono'nun performanslarında ham katarsisi somutlaştırmasıdır. Ancak Orlan'ı, acıyı isteyerek kucaklayan bu sanatçılardan ayıran özelliği performanslarında anestezi kullanımı sayesinde ağrı hissi olmamasıdır. Orlan'ı diğer performans sanatçılarından ayıran bir başka unsur ise sanatının bütününe, derinlemesine düşünülmüş, ayarlanmış, düzenlenmiş olması ve tecrübesinin ona kattığı konuya hâkimiyet özellikleridir. O, sanatını yaşamının bütününe yayarak icra etmeye devam etmektedir. Bu, spontane ya da agresifçe gerçekleşen bir olgu değil. Aksine oldukça detaylı planların ardından çok bilinçli ve organize bir şekilde

gerçekleştirilebilecek bir sanat yapıtıdır (Akman, 2005). Her sanat eseri, derinlemesine düşünülmüş bir yaklaşımı yansıtan kapsamlı bir planlama ve organizasyonun sonucudur.

Orlan, cerrahlar, fotoğraf makineleri ve bilgisayarlarla dikkate değer bir sanatsal çabaya girişmiştir. Sanatçının 1991 yılında gerçekleştirdiği “Opera Operasyonu” performansı (Şekil 49), sırasında yapılan cerrahi işlemin her anı bir kamera ile fotoğraflanmış ve fotoğraflarda kafa derisi, kana bulanmış gazlı bez ve dikiş izleri görülmektedir. Bu etkileyici performansın on bin Fransız frangı fiyatla satışa sunulduğu söylenmektedir.

Şekil 49. Orlan, Opera Operasyonu, 1991.



Kaynak: Orlan, b.t.

Orlan'ın performansları, geleneksel cinsiyet kavramlarının olmadığı Stelarc gibi sanatçıların da üzerinde durduğu “Cyborg” bedeninin özelliklerine göndermede bulunmaktadır. Orlan'ın çalışmalarında insan vücudunun robotik bir forma dönüştüğü açıkça görülmektedir.

Orlan, 2007 yılında Avustralya'da bulunan saygın Symbiotica laboratuvarıyla ortak bir çalışmaya girişmiştir. Bu ortaklığın doruk noktası, çeşitli organik unsurların karmaşık bir birleşimiyle karakterize edilen olağanüstü bir performans eseriyle sonuçlanmıştır. Bu kompozisyon, her biri farklı tonlara, yaşlara ve kökenlere sahip olan çok çeşitli deri parçalarından oluşmaktadır. Ortaya çıkan ürün, “*Harlequin Coat*” adlı biyoteknolojik bir ceketir ve Orlan bu ceket giyerek kendine biyopsi yapılan bir performans (Şekil 50) gerçekleştirmiştir.

Orlan, çalışmalarını taklit iddiasıyla şarkıcı Lady Gaga'ya karşı ısrarla dava açtığı için sürekli olarak Lady Gaga ile sorun yaşamaktadır. Fakat bu hukuki işlemler

kendisi açısından olumlu bir sonuç vermemiştir. Bunun bir örneği, 2013 yılında sanatçının Lady Gaga'yı “*Born this Way*” adlı müzik videosuyla ilgili olarak mahkemeye vermesiyle yaşanmıştır. Ne yazık ki 2016 yılında bu davayı kaybetmiş ve ardından temyiz başvurusunda bulunmuştur (Fournol, 2016).

Şekil 50. Orlan, “*Harlequin Coat*”la, 2007.



Kaynak: Clot Magazine, 2019.

2016 yılında Orlan, Lady Gaga'nın iki görsel sanat eserini kopyaladığını iddia etse de davası reddedilmiştir. Bu davalar arasında Orlan'ın 1989 yılında yüzünü dokulu protezlerle süslediği “*Bumpload*” ve 1996 yılında zihin/beden sorununu karakteristik mizah anlayışıyla ele alan ve kadınları cinsel özelliklerine indirgeyerek seçkinleştiren imgelere mutlak bir karşı çıkış niteliğindeki başı kesilmiş bir kadın kafasını temsil eden çalışması “*Woman with Head*” (Şekil 51) bulunmaktadır. Le Journal des Arts'ın haberine göre mahkemenin kararında, sanat eserlerinin farklı araçlar olduğu, Orlan ve Gaga'nın davayla ilgili olarak aynı liglerde yarışmadığı ve müzisyenin Orlan ile herhangi bir ilişkiden fayda sağladığına dair hiçbir kanıt bulunmadığı belirtilmiştir (Fournol, 2018).

Şekil 51. Orlan, *Woman with Head*, 1996.



Kaynak: Medium, 2022.

Orlan çalışmalarının bazılarında kitap ve sinemanın hayali bir karakteri olan “Frankenstein” canavarına da göndermelerde bulunmuştur. “Frankenstein” canavarının rahatsız edici doğası, parçalanmış ve değıştirilmiş fiziksel formundan kaynaklanmaktadır. Psikanaliz biliminin kurucusu olan Sigmund Freud, tekinsizlik kavramını araştırmış ve cansız bir nesnenin gerçekten canlı olup olmadığı konusundaki belirsizlikle karşı karşıya kalındığında zihnin huzursuzluk yaşadığını açıklamıştır. Korku ve tekinsizlik duygularını uyandıran örnekler olarak özellikle oyuncak bebekler ve otomatlardan bahsetmektedir (Freud, 1971: 385). Orlan’ın tekinsizlik hissi yaratmasının önemli nedenlerinden biri de bu durumdur.

Şekil 52. Orlan, Frankenstein’ın Gelini Peruğuyla, 1990.



Kaynak: Isabelle Body Art and Cermony, b.t.

1990 yılında Orlan, ikonik “Frankenstein” yaratığını doğrudan ima eden bir fotoğraf çekmiştir. Resimde Orlan’ın “Frankenstein’ın Gelini”ni anımsatan bir peruk taktığı görülmektedir (Şekil 52). Bu fotoğrafın amacı estetik değeri n ötesindedir; kozmetik endüstrisi ve tıbbi teknolojideki ilerlemeler, özellikle de yapay kimlikler ve bedenler oluşturmak için protez implantların kullanımı hakkında doğrudan bir yorum işlevi görmektedir.

Modern sanat dünyasının önde gelen isimlerinden biri olan Orlan, en ileri tıbbi gelişmeleri bir araya getirerek çok önemli bir mesaj vermekte ve teknoloji yoluyla insan vücudunu geliştirmenin ve değıştirmenin olası sonuçlarına karşı uyarıda bulunmaktadır. Orlan, düşündürücü sanatsal yaratımlarıyla sanatı yalnızca uyarılarını iletmek için bir araç olarak kullanmakla kalmamakta, aynı zamanda sanatın özüne de meydan okumaktadır.

Orlan, kişinin görünüşünü plastik cerrahi yoluyla değiştirmenin, hâkim erkek bakış açısının bir tezahürü olduğunu düşünmektedir. Bilimsel ilerlemelerin etik sonuçlarını tartışmaya ortam hazırlayan sanatlar yaratan Orlan, 1980'lerden bu yana kadınların bedenlerinin erkek bakışı tarafından nesneleştirilmesine meydan okuduğu bir hareket olan feminist sanatın merceğinden incelenebilir.

Orlan'ın sanata olan bağlılığı, fiziksel acının ötesine geçmekte ve performansları, yaşamı tehdit eden olası risklere rağmen son derece önemli bir konu değeri taşımaya devam etmektedir. Her gösteride Orlan, bu kaynağın sınırlı olduğunun bilincinde olarak bedenini isteyerek feda etmekte ve tüketmektedir. Bu fedakârlık eylemi, bedenin hem tüketildiği hem de bahşedildiği, derin bir sanatsal doyuma yol açan günümüzün potlaç'ı olarak görülebilir.

Seyirci, Orlan'ın canlı performanslarına tanık olurken korkuyla dolmakta ve bu durum onları tıbbi gelişmeler, bedensel özerklik ve fiziksel görünümle ilgili inançları üzerinde düşünmeye sevk etmektedir. Buna ek olarak Orlan'ın amacı, düşündürücü dersler aracılığıyla izleyiciyi kışkırtmak, onları kendi bedenleriyle yüzleşmeye ve kişisel yükümlülükleri üzerinde düşünmeye teşvik etmektir. Orlan, çalışmaları aracılığıyla kişisel özerklik, kendini sınırlama, özgürlüğün sınırları, yaşam ve sanatın kesişimi ve izleyici ile sanatçı arasındaki ilişki hakkında da önemli soruları gündeme getirmektedir.

Orlan'ın sanatı, kişinin gerçek benliği ile medyanın, sanat tarihinin ve ileri tıp teknolojisinin şekillendirdiği imajı arasındaki ilişkilerin ve sınırların karmaşıklığını araştırmakta ve bunu çalışmalarının merkezi bir konu haline getirmektedir. Bu sanatsal gösterilerin ardındaki amaç, antik Yunan'a kadar uzanan güzellik standartlarını ve tanımlarını uzun süredir etkileyen Batı sanatının yerleşik normlarına ve geleneklerine meydan okumaktır. Benzer şekilde estetik ameliyatlarda da Batı sanatının belirlediği ilke ve esaslara bağlı kalarak, Batı sanatının yerleşik kural ve beklentilerine uyum sağlamaktadır.

Orlan'ın sanat eserinden yayılan gerilim, sanatçının Batı'nın mükemmel beden anlayışına yönelik eleştirisi ile kendisinin plastik cerrahi yoluyla dönüşümü arasındaki çelişkiden kaynaklandığı için dikkat çekmektedir. Bazı gazeteciler özellikle onun çalışmalarını hedef aldılar ve içlerinden biri şöyle dedi: “Altı operasyon sonrası hala çirkin olan bu bayanın, Yunan ideal güzelliğine ulaşması için bir cerrahın bıçağın dan fazlasına ihtiyacı var” Orlan, bu türden bireysel eleştirilere sıkça hedef olmaktadır

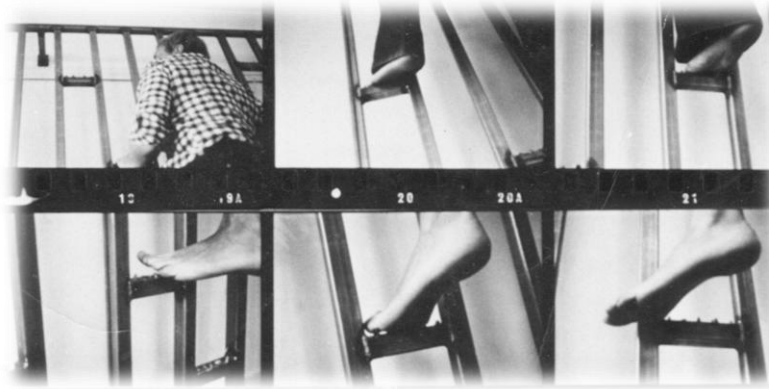
(Hirschhorn, 1996: 117). Bu bağlamda Orlan çok önemli bir noktanın altını çizmeyi amaçlamıştır: ideal olma, fiziksel beden formunda değil, yalnızca görsel temsil alanında elde edilebilmektedir.

6. GİNA PANE

Gina Pane, 1939'dan 1990'a kadar yaşamış olan İtalyan uyruklu Fransız bir sanatçıdır. Pane, sanat hayatında bir süre heykeller ve enstalasyonlar üzerinde çalışmış olsa da daha sonra kendi bedeni üzerinde çalışmalar ortaya koyarak performanslar sergilemeye başlamıştır. Bedenin ifade olanaklarını her yönüyle ortaya koyan Pane, bazı performanslarda bedeninin sınırlarını oldukça zorlamıştır. Dikkatle hazırlanmış ve çoğu fotoğraflanarak kaydedilmiş ritüel benzeri performanslarında, her hareketi genellikle fiziksel acıyla ilişkilendirmiştir. İzleyicilere gerçekçi bir deneyim yaşatmak amacıyla vücudu üzerinden çeşitli sanatsal eylemlerde bulunmuştur. Bu eylemlerle amaçladığı, kadının gündelik yaşamda maruz kaldığı baskıya dikkat çekmektir. Kişi kendine zarar verdiğinde, bedeninde yaralar açtığında, kendi kanını akıttığında eylem kurgusal tiyatro olmaktan çıkmakta, “acı gerçeğe” dönüşmekte; bir ritüel, bir tür ruh çıkartma olmaktadır (Weiermair, 2003: 248).

Bedeni psikolojik, estetik, biyolojik, sosyal ve dini bağlamlarda bir ifade biçimi olarak gören Pane, ilk performanslarını 1970 yılında kendi mekanında sergilemiş, daha sonra farklı mekanlarda seyirci önünde performanslar ortaya koymuştur. Gerçekleştirdiği çalışmaların tiyatro olarak adlandırılmasını engellemek için gösteri değil beden sanatı kavramını kullanmıştır (Akkol, 2018: 1231).

Şekil 53. Gina Pane, Anestezisiz Tırmanış Eylemi, 1971.



Kaynak: Florileges, 2021.

Pane, ABD'de en çok 1971 yılında gerçekleştirdiği “*Action Escalade non-Anesthésiée*” (Anestezisiz Tırmanış Eylemi) adlı tek çalışmasıyla (Şekil 53) tanınmaktadır. Yaptığı ilk etkili eserlerden biri olan bu çalışma, geniş aralıklı basamaklarında çelik jiletler bulunan, özel olarak imal edilmiş bir merdiven ve Pane’in bu merdivene çıplak ayaklarıyla, elleriyle, acının dayanılmaz olduğu noktaya ulaşana kadarki tırmanışını belgeleyen 69 fotoğrafından oluşmaktadır. Ayrıca çalışmasının amacını açıklamak için daktilo ile kâğıda yazdığı yazıyı da çalışmasının yanına konumlandırmıştır. Bu yazıda Pane’in aslında politik bir amacının olduğu da anlaşılmaktadır. Pane, Vietnam'da yaşanan savaşı vurgulamak, halkın kayıtsızlığına göndermede bulunmak ve eylemi aracılığıyla onları acı ve yaralanma gerçeğine uyandırmak istemiştir (Platt, 2014).

Pane, 1973 yılında gerçekleştirdiği “*The Conditioning*” (Koşullandırma) adlı performansında (Şekil 54) ise metal bir yatağın üzerinde yatmıştır. Yarım saat süren gösteri boyunca bu metal yatağın altında yanan mumlar vardır. Sanatçı ve izleyici son derece acı verici bir deneyime ortak olmuşlardır. Seyirci, Pane'in vücudundaki acıyı hissetmiş ve vücudunun acıya tepkisini, sanatçının acı içinde irkilmesinden ve ellerini sıkmasından anlamışlardır. Sanat eleştirmeni Sam Johnson, Pane'in performansını incelemiş, mumlar ve yatağın cinsel aşk ve zevk fikirlerini akla getirdiğini, Pane'in bedenini bu nesnelerin etrafında konumlandırma biçiminin kendisine zarar verdiğini ve gizlice zevk ve acının sabit kavramları etrafında sorular ortaya attığını savunmuştur. Pane'in çalışması izleyicinin dikkatini, kadın cinsel deneyiminin özellikle de kadınların bekâretini kaybetmesinin yaygın formülasyonlarda düzenli olarak acı ve ıstırapla ilişkilendirilme biçimine çekmektedir (Souter, 2017).

Şekil 54. Gina Pane, Koşullandırma, 1973.



Kaynak: Finarte, 2022.

Marina Abramoviç tarafından da benzer versiyonunun gerçekleştirildiği “*The Conditioning*” (Koşullandırma), bir sanatçının tek başına çektiği acının alımlayıcıda nasıl bir duygudaşlık yarattığına ve başka bir insanın bedensel acısını izleyerek derin bir rahatsızlık hissi yarattığına iyi bir örnektir. Sanat izleme ortamında daima, aksi belirtilmedikçe, genel kural sanata ve sanatçıya dokunmamak olduğundan dolayı Pane ‘in bu performansında sahneye müdahale edip edemeyeceklerinden ya da sanatçıyı durdurmak için girişimde bulunup bulunamayacaklarından emin olamadıkları için izleyenler büyük bir gerilim yaşamıştır. Pane'in eserleri genellikle bu türden ve insanın kırılganlığını ortaya koyan tarzda çalışmalardan oluşmaktadır.

Şekil 55. Gina Pane, Duygusal Eylem, 1973.



Kaynak: Florileges, 2021.

Yine 1973 yılındaki bir diğer performansı ise Milano'daki Galleria Diagramma'da gerçekleştirdiği “*Azione Sentimentale*” (Duygusal Eylem) eseridir (Şekil 55). Yalnızca kadın izleyicilere yönelik olan gösteri ilk ikisi birbirine benzer olan üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde kırmızı güller, ikincisinde ise beyaz güller yer almaktadır. Sanatçı, ilk bölümde izleyici karşısına beyaz giysiler içinde, kollarında kırmızı güller tutarken çıkmıştır. Sonrasında ise kırmızı gül buketini sallayarak yürüyüp biraz ilerleyen sanatçı durmuş ve gül buketini kucaklayıp embriyo pozisyona kıvrılıp oturmuştur. Bir sonraki aşamada Pane, kolunun ön kısmına gül dikenleri batırarak yerleştirmiş ve ardından onları çıkarmıştır. Dikenleri çıkardığı yerden kan akmasını sağlayan Pane, kendi kanını orada bulunan kadınlara sunmuştur. İkinci bölümdeki gösteriye beyaz bir buketle başlamış ama dikenleri koluna batırdığı aşamada kolundan aşağı akan kan ile buket kırmızıya dönmüştür. Pane, performansının son bölümünde avucunu jiletle kesmiş ve bu sırada iki farklı kadın sesi aksiyona eşlik etmiştir. Biri

İtalyanca diğeri Fransızca olan bu sesler kadının kendi kimliğine gönderme yapmaktadır. Kadınlar ellerinde bulunan ve aşk ilişkilerini ifade eden mektupları okumuştur. Mektuplarda ayrıca kadınların annelerinden birinin ölümü de anlatılmaktadır. Bu performans her ne kadar anne-çocuk ilişkisinin içsel bir yansıması olarak çerçeveselense de aynı zamanda kadın, anne ve eşcinsel olarak ötekileştirilmenin psikolojik acısını da aktarmaktadır (Voss, 2014: 41-43).

1974 yılında sanatçı, “*Action Psyche*” (Tin) adlı bir diğerk performansında (Şekil 56) Pane, seyircinin önünde yaşamın kaynağı olarak gördüğü göbeğinden jilet ile vücudunu yaralayarak acı kavramına dayalı bir performans sergilemiştir. Haç şeklinde attığı bu kesik ile dişiliğe ve doğurganlığa gönderme yapmak isteyen sanatçı jilet kesikleri ile yaptığı bu tip performanslarında tıpkı Orlan gibi güzel beden kalıplarını kırmayı amaçlamıştır.

Şekil 56. Gina Pane, *Action Psyche* (Tin), 1974.



Kaynak: Christie's, b.t.

Seyirci için izlemesi oldukça zor olabilen performanslar ortaya koyan Gina Pane'in performans çalışmalarına sanat eleştirmeni Catherine Millet, sado-mazoşist imgeler çok rahatsız edici olduğu için katılamadığını belirtmiştir (Blessing, 2002: 25). Küratör Jennifer Blessing (2002: 25) bir makalesinde başka bir küratörün Pane'in son eylemlerinden birine tahammül edemeyeceği korkusuyla son anda katılmaktan vazgeçtiğinden ve galeri izleyicilerinin, Pane'in bir performansından tiksintiyle döndüklerinden bahsetmiştir. Gina Pane'in performanslarındaki amaçladığı ise bedenın zarar görmesi değildir. Vücudunda oluşturduğu yaralar, başka bir yarayı hafifletebilecek, hatta iyileştirebilecek sembolik bir anlam taşımaktadır. Pane, başkalarının acısını kendi bedeninde yaşayarak onu hafifletmek istemektedir. Pane, savaş, kadınlara şiddet ve baskı gibi toplumsal acı unsurlarını ritüelleştirerek insanlara bir ayna tutmaya çalışmıştır.

Sanatçı, performanslarında bedeninin acıya karşı direncini test eden eylemlerle toplumun bilinç düzeyini yükseltmeyi amaçlamıştır. Pane, yaptığı çalışmalar karşısında izleyicinin ne durumda olduğunu önemsemiş ve buna vurgu yapmak istemiştir. Vücuduna kesikler attığı performanslarından birinde Pane'in ele aldığı bu durumu yazar David Le Breton (2010: 102) şu şekilde ifade etmiştir: “*Eline bir kamera alır ve seyircileri uzun uzun filme çeker, bu arada bazı kişilerin yüzleri üstünde ısrarla durur. Şiddet karşısında toplumsal edilgenliği, nefret karşısında kayıtsızlığı ifşa eden karmaşık bir eylem, aynı zamanda bakışın anestezişidir.*” Performans sanatının seyirci faktörünü de bu yönüyle iyi değerlendiren sanatçının dikkat çekmek istediği asıl konu, toplumun günlük yaşamda karşılaştığı her türden şiddete karşı tepkisiz kalması olmuştur.

Feminist sanatın başlıca temsilcilerinden biri olan Gina Pane'in performansları Marina Abramoviç, Chris Burden gibi sanatçıların performanslarının birçoğunda olduğu gibi temelde acıyla baş etmek ve acıyı deneyimlemek üzerine kuruludur. Pane'nin performansları genelde, dönemin feminist anlayışlarının değer verdiği öze dönük yaklaşıma dayanmaktadır. Ataerkil bir kültürde erkek üstünlüğünü vurgulamak için erkeklere anlam vermek yerine, kadınlara öncelik vermek için kadınların doğuştan gelen değerini vurgulamayı amaçlayan sanatçının performanslarında nesneleştirilmiş acı, bedeni üzerinden maddileşmekte ve anlam kazanmaktadır. 1970'li yıllarda gerçekleştirdiği performanslarında vücudunu yaralayıp kanatarak toplumsal tabuları derinden sarsan ve insanların düşünmesini, yani kendilerine dönmelerini sağlamaya çalışan Pane, 1980'den sonra performansı sanat pratiğinden çıkarmış ve bunun yerine sanatçının bedensel formunun artık mevcut olmadığı karışık asamblaj işlerine yönelmiştir.

7. VİTO ACCONCI

1940 yılında Bronx, New Yorkta doğan ve tam adı Vito Hannibal Acconci olan Amerikalı mimar ve sanatçı, İtalyan kökenli göçmen bir ailenin tek çocuğudur. Gençlik yıllarında şiir ve hikâye yazmakla ilgilenen Acconci, üniversite okumaya başlayana kadar tüm eğitim-öğretim hayatını, sınıflarında hiç kız öğrencisi bulunmayan bir Roma Katolik okulunda geçirmiştir. Lisans eğitimini Massachusetts'te İngiliz edebiyatı üzerine ve yüksek lisans eğitimini Iowa'da yaratıcı yazarlık üzerine yaptıktan sonra Acconci, şair olmak istemiş ve 1964 yılında New York'a geri dönmüştür. Burada şairlik adına pek çok çalışması olan sanatçı, arkadaşlarıyla birlikte avangart tarzda bir edebiyat ve sanat dergisi de yayınlamıştır.

1962-68 yılları arasında sanatçı Rosamary Mayer ile kısa bir evlilik yaşayan Acconci, 1969 yılında sanat yaşamına görsel sanatlar alanından devam etmeye başlamıştır. Acconci'nin, zıplama, çömelme, sürünme durumlarını fotoğrafladığı ve videoya aldığı ilk görsel sanat çalışmalarının performans sanatına başlamasına öncülük ettiği söylenebilir. “*Performans'ın en sevdiğim yanı sunmanın ve yapmanın bir ve aynı olmasıydı*” (Kojen, 2021) diyen Acconci, performanslarında genellikle bedenini mahremiyet ve kamu ayrımını ortadan kaldırma bağlamında ele almış, kimi zaman hem kendi fiziksel ve zihinsel sınırlarını hem de izleyicinin stres düzeyini zorlamıştır.

Şekil 57. Vito Acconci, “*Follow Piece*” (Takip Etme İşi), 1969.



Kaynak: Open Edition Journals, 2015.

Acconci, 1969 yılında gerçekleştirdiği dikizcilik, faillik, kamusal ve özel ayrımı konularına ilk vurgusu olan “*Follow Piece*” (Takip Etme İşi) çalışmasında (Şekil 57) New York sokaklarında bir ay boyunca rastgele seçtiği bir kişiyi ev, iş yeri gibi özel bir yere girene kadar yürüyerek ve notlar alıp durumu belgelendirerek takip etmiştir. Sanatçı, takip ettiği kişi tuvalet, yemek yeme gibi insani ihtiyaçlarını karşılayana kadar kendisi için de bu ihtiyaçlarını ertelemiştir. Tehlikeli bir iş olan rastgele seçilmiş kişileri takip etme eylemi, tam anlamıyla dikizcilik olmasının yanı sıra alımlayıcıyı, sanatçı ile onun bilmediği özneler arasındaki etkileşimden rahatsız etmek için de planlanmıştır. Fakat çalışma, sanatçının belli bir noktaya ulaşınca eylemlilikten vazgeçmesini de gerektiriyordu.

“*Follow Piece*” (Takip Etme İşi), sanatçının insan ilişkilerinin ve karşılaşmalarının güç dinamiklerini ve erotizmini o zamana kadar başka sanatçılar tarafından, en azından bu kadar açık bir şekilde ele alınmamış şekillerde incelemeye olan ilgisine işaret etmiştir. Çalışma aynı zamanda, sanatçının daha ileri fotografik

faaliyetlere ve video sanatı denemelerine yönelmeden önceki erken gelişiminde de önemli bir rol oynamıştır (Kojen, 2021).

1970 yıllarındaki performans eserlerinde Acconci, kaygılarını ve anlayışlarını iyi bir şekilde ifade eden “*Adaptation Studies*” (Adaptasyon Çalışmaları) adını verdiği üç çalışmadan oluşan bir seri üzerinde çalışmış ve “*Blindfolded Catching*”(Gözü Kapalı Yakalama), “*Soap & Eyes*” (Sabun ve Gözler), “*Hand & Mouth*”(El ve Ağız) adlı işler ortaya koymuştur.

“*Blindfolded Catching*”(Gözü Kapalı Yakalama) çalışmasında (Şekil 58) Acconci’ye gözü bir kumaş parçasıyla kapalıyken vücuduna doğru belirsiz bir noktadan küçük plastik toplar atılmış ve sanatçı bunları bir yandan yakalamaya çalışırken bir yandan da vücuduna her çarpışında irkilmiştir. Göremediği topları yakalamayı amaçlayan ve bir fiziki testi andıran çalışmasında Acconci’nin reflekslerini, vücudunun istemsiz savunma hareketlerini ve bir sonraki topun ne zaman ve nereden geleceğini tahmin etme çabalarını yüzündeki mimiklerde ve oradan oraya dönüşlerinde görmek mümkündür. Sanatçı çalışmasında, bedeninin kapasitesinin ötesinde bir durumu başarmasını istemiştir. Acconci’nin görevi bir bakıma harika bir komedidir. İmkânsızlığı insanı güldürebilmektedir. Ancak ortaya çıkan imgeler bize becerilerini sınavan bir insandan çok istismara karşı, tehlikeli koşullara ve adil olmayan bir dizi talebe maruz kalan, kendini birçok şeye karşı savunmaya çalışan, özdeşleşmenin yeterince kolay olduğu bir figür sunmaktadır (Archias, 2016: 124-125). Sanatçı oluşturduğu bu metafor ile gündelik hayatta karşılaşılan birçok zorluğa göğüs geren, mücadele eden ve azmeden insanlığa bir göndermede bulunmuştur denebilir.

Şekil 58. Vito Acconci, “*Blindfolded Catching*”(Gözü Kapalı Yakalama), 1970.



Kaynak: Designs, 2018.

Serinin ikinci işi olan “*Soap & Eyes*” (Sabun ve Gözler) çalışmasında (Şekil 59) ise Acconci, alımlayıcıya “*Blindfolded Catching*”(Gözü Kapalı Yakalama) çalışmasında da olduğu gibi kısıtlayıcı bir dizi koşula katlanmak için mücadele eden insan bedenini sunmuştur. Ancak bu sefer kısıtlamayı, dışarıdan müdahaleye karşı değil, daha doğrudan kendi kendine dayatmaktadır. Kameraya karşı oturan ve sadece belden yukarısı görünen Acconci, alımlayıcıyla göz teması kurar gibi bir tavır sergilemiştir. İçi köpüklü suyla dolu olan cam bir kâse, Acconci’nin önündeki bir yüzeyin üzerinde bırakılmıştır. Acconci kâseyi bir hareketle sallayarak suyu yüzüne sıçratmış ve yüzünü kalın, köpüklü bir sıvıyla kaplamıştır. Alımlayıcıyla kurduğu göz teması, sabunun yakıcılığına tepki olarak göz kapakları sıkışıp çırpınırken kaybolmuştur. Köpük yığını alnından aşağı kaymaya başladığında yüzünün gerginliği ortaya çıkmıştır. Sanatçı bir bakıma görev edindiği alımlayıcıyla göz teması kurar gibi bakışlarını yeniden şekillendirmek istemiş ancak çoğu gözün yabancı maddelere verdiği tepki gibi onunda gözlerinin yanmasından dolayı bunu tam anlamıyla başaramamıştır. Sanatçı, “*Blindfolded Catching*”(Gözü Kapalı Yakalama) çalışmasında aktif olan ellerini “*Soap & Eyes*” (Sabun ve Gözler) çalışmasında hiçbir şekilde gözünü temizlemek için kullanmamıştır.

“*Soap & Eyes*” (Sabun ve Gözler) çalışmasında Acconci’nin, kendi hedefleri doğrultusunda ilerlemek isterken başına açtığı olumsuzluklara karşı mücadele eden insan metaforu üzerinden bir göndermede bulunduğu söylenebilir. Gözlerini sabunlu iken bile açık tutmaya ve alımlayıcı ile göz temasını kesmemeye çalışması, insanın içine girdiği rahatsız edici durumlarda dik duruş sergileme çalışması olarak da algılanabilmektedir.

Şekil 59. Vito Acconci, “*Soap & Eyes*” (Sabun ve Gözler), 1970.



Kaynak: Yale University, 2016.

“*Adaptation Studies*” (Adaptasyon Çalışmaları) serisinin son çalışması olan “*Hand & Mouth*”(El ve Ağız) eserinde (Şekil 60) Acconci, bu kez konunun odağını gözlerden diğer duyu organlarına almıştır. Bedeni bir kez daha rahatsız edici, kendi kendine uygulanan bir eyleme istemsiz olarak tepki verir pozisyona sokan sanatçı, burada alılmayıcının onunla “*Soap & Eyes*” (Sabun ve Gözler) çalışmasından daha da yakın bir mesafeden karşılaşmasını istemiş ve kamera onu göğsünden üstü görünür bir şekilde kayda almıştır. Arka planı koyu olan bir yerde oturmuş olan sanatçı bu çalışmasında hafif eğilerek elini ağzına sokmaya zorlamıştır. Elini ağzının içinden boğazına kadar sokmaya çalışan sanatçı öğürene kadar bu işleme devam etmiş ve ardından kasılma refleksiyle birlikte vücudunun tükürüğüyle ıslanan elini geri itmesiyle sahne tamamlanmıştır. Performansın geri kanlında sanatçı bu sahneyi birkaç kez daha tekrarlamış ve boğazın eli dışarı itme refleksinin süresi daha da kısalmıştır.

Şekil 60. Vito Acconci, “*Hand & Mouth*”(El ve Ağız). 1970.



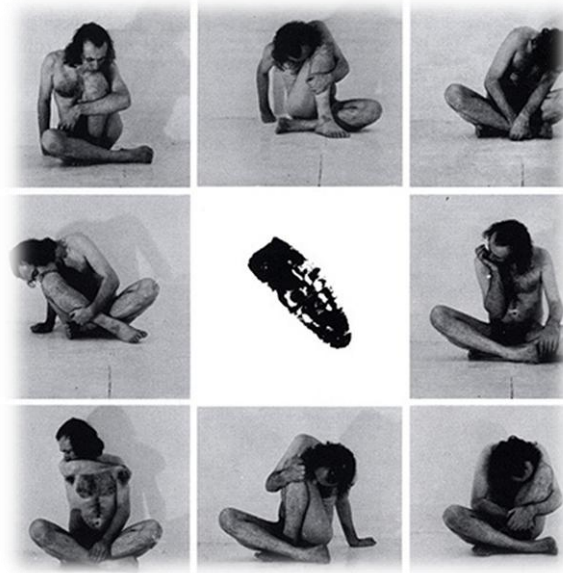
Kaynak: Yale University, 2016.

Acconci'nin “*Hand & Mouth*”(El ve Ağız) çalışması kendi organlarından başka bir şey kullanmadığı için serinin en bilinçli ve amaçlı çalışması sayılabilir. Elise Archias'ın (2016: 127) bahsettiği üzere: İçeride doğru uzanma eylemi, sanatın, sanatçının iç dünyasındaki düşünce ve duygulardan üretildiği yönündeki Romantik ve daha sonra dışavurumcu ilkeyi neredeyse kelimesi kelimesine ifade eder. Bu geleneğe göre sanat eseri, genellikle erkek olan sanatçının çevresindeki dünyaya verdiği kontrol edilemeyen duysal ve duygusal tepkinin bir izidir; sanatçının yapmak zorunda kaldığı bir temsil, ifade edilmiş bir biçimdir. Bu düşüncenin yanında, çalışmada sanatçının fikirlerini ifade edebilmek için içeride uzanmasının ve istemsiz bir tepki ile eli boş şekilde geri dönmesinin de anlatmak istediklerinin mevcut sanatsal dillerle ifade edilemediği ve zorlandığı

şeklinde yorumlanması da mümkün sayılabilir. Sonuç olarak çalışmada, performans sanatının en temel düşüncesi olan sürecin önemliliği konusu burada da sanatın uzanılan şey değil de uzanmak olduğu ana fikriyle Acconci tarafından bir kez daha vurgulanmıştır.

Sanatçının 1970 yılında sunduğu bir diğer önemli eseri de kapitalist düzen ekonomisinin insanı tüketime yönelten etkilerini düşündürmeyi amaçladığı “Trademarks” (Tescilli Markalar) adlı (Şekil 61) çalışmasıdır (Antmen, 2019: 220). Bu çalışmada sanatçı çıplak bedenini birçok yerinden ısırarak adeta damgalamış ve bir eser imzalar gibi bedenine dişlerinin izini çıkarmıştır. Bu eylemi gerçekleştirirken fotoğrafları alınan sanatçı, çıkardığı izleri mürekkepleyerek bir kâğıda almış ve sergilemiştir. Acconci çalışmalarının birçoğunda olduğu gibi, bu çalışmasında da iç ve dış, özel ve kamusal arasındaki sınırları aşmaya çalışmıştır. “Trademarks” (Tescilli Markalar) aynı zamanda sanatçıların ve ürünlerinin markalaşması ve pazarlanması üzerine zekice ve mizahi bir yorum olarak da değerlendirilebilir. Acı çekme kavramını çalışmalarında yoğun bir şekilde kullanmayan Acconci, bu çalışmasında anlatmak istediklerini bedenine zarar vererek ve çok şiddetli olmasa da acı çekerek, Chris Burden, Marina Abramoviç ve Gina Pane gibi pek çok performans sanatçısına benzer bir şekilde ifade etmeye çalışmıştır.

Şekil 61. Vito Acconci, “Trademarks” (Tescilli Markalar), 1970.



Kaynak: FetcherX, 2013.

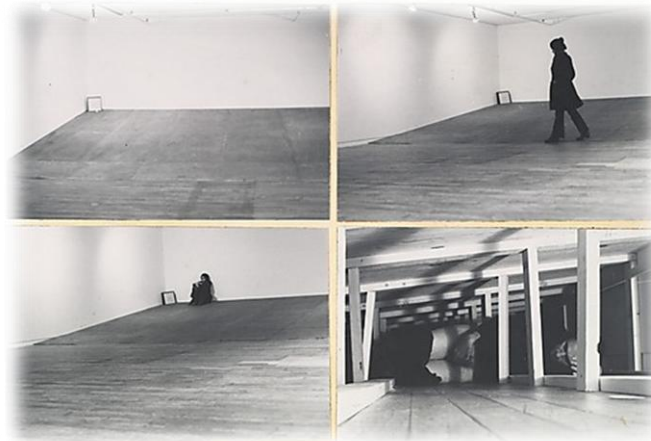
Acconci, cinselliğe maruz bırakma ve bir nevi saldırganlık yoluyla, kimi zaman mastürbasyon yapmak gibi kışkırtıcı davranışlarla, kimi zaman da iğrençliğini ve

arzularını ortaya koyarak şaşırtıcı bir savunmasızlıkla sanatını yeni bir yoğunluk ve duygusal katılım düzeyine itti. Pornografik teşhir olarak seksin ötesinde, çalışmaları sosyal ortamlarda bir erkek özne ve onun karmaşık ruhuna odaklanmıştır (Kojen, 2021).

Acconci, 1972 yılında SoHo'daki (Houston Caddesi'nin güneyi) Sonnabend Galerisi'nde en ünlü ve kötü şöhretli eserlerinden biri olan “Seedbed” (Döl Yatağı) adlı çalışmasını (Şekil 62) gerçekleştirmiştir. Bu çalışma için galerinin döşeme tahtalarından, minimal enstalasyon sanatına çok benzeyen bir şekilde rampa inşa etmiş olan Acconci galerinin açık olduğu saatlerde rampanın altında yatmış ve ziyaretçilerin ayak seslerine tepki olarak mastürbasyon yapmıştır. Bu sırada da iki hoparlör aracılığıyla Acconci, mastürbasyon fantezilerini anlattığı sesini yayınlamıştır. Seedbed, izleyicinin katılımına bağlı bir enstalasyon olması bakımından Acconci'nin 1970'lerin başındaki çalışmalarının tipik bir örneğidir (Finkelpearl, 2000: 173).

Acconci'nin “Seedbed” (Döl Yatağı) çalışması, sanat anlayışındaki ana temalardan biri olan kamusal ile özel alanlar arasındaki sınırlara meydan okuma düşüncesini ele almakta ve onun dikizcilik, güç ve arzulama ilişkileri konusundaki araştırmalarını daha da ileri bir boyuta taşımaktadır. Kamusal bir alanda özel ve mahrem sayılan bir eylemi gerçekleştirerek, özellikle modern yüksek kültürün merkezi olan sanat galerisinde kamusal normlara saldıran Acconci, cinsel arzularını dile getirerek, aynı zamanda çoğu insanın kendi özelini özel tutmaya şartlandığı kültürel bir bağlamda, kendi iç cinsel-psikolojik manzarasını da açığa çıkarmıştır (Kojen, 2021).

Şekil 62. Vito Acconci, *Seedbed* (Döl Yatağı), 1972.



Kaynak: Wikiart, 2014.

Marina Abramoviç tarafında da Acconci'nin izniyle benzer bir versiyonu tekrarlanan Seedbed çalışması genellikle Acconci'nin kamusal çalışmalarının uç noktası

olarak gösterilse de, bu nitelikteki çalışmalarıyla izleyiciyle karşılıklı bağımlılığı araştırması giderek daha belirgin hale geldi. Acconci'nin 1970'lerin sonlarındaki enstalasyonları, daha sonra çalışmalarının merkezi bir yönü haline gelecek olan izleyicinin oturabileceği yerleri de düzenli olarak içermeye başlamıştır (Finkelpearl, 2000: 174).

Yaptığı bir röportajda (Wright, 2009) “*Sanatçı olduğumu kabul etmek istemiyordum. Sanatçı spot ışıkları demektir - oyuncu ise tiyatroyu çağrıştırıyordu. Sanatçı yerine temsilci olmayı tercih ederdim*” diyen Acconci, 1980 yılında "kendi kendini kuran mimari" adını verdiği, izleyicinin katılımıyla aktive edilen, yaratılan mekanlardan oluşan bir dizi çalışmaya başlamıştır. İzleyiciden bazen manzarayı hareket ettiren bir bisikletin pedalını çevirmesini, bazen de yere düşerken duvarları yukarı çeken bir salıncağa oturması istemiş ve bu çalışmalarını aktif bir katılım olmadan tamamlanmasına imkân vermeyecek şekilde tasarlamıştır. 1980'lerde Acconci, ev imgesini kullanarak genellikle ters çevrilmiş veya açı verilmiş bir dizi heykelsi ortam da yarattı. Bu enstalasyonlar her zaman izleyicinin araştırmasına, mekanda yürütmesine ve çeşitli konumlarda oturmasına izin vermiştir (Finkelpearl, 2000: 174).

Bedenin ve onun altında yatan özelliğin imgelerine aracılık eden, bunları aktaran bir tür medyum işlevi gören sanatçı Acconci, 2017 yılında vefat etmiştir.

8. BRUCE NAUMAN

1941'de Indiana, Fort Wayne'de doğan çağdaş Amerikan sanatının en ünlü temsilcilerinden olan Bruce Nauman, video sanatı ve performans sanatının gelişiminde yaptığı çalışmalarla önemli bir rol oynamıştır. Mühendis olan ve ticaretle de uğraşan babası, işi gereği ailesiyle birçok şehre yerleşmek zorunda kaldığından dolayı Nauman küçük yaşta bu süreçten olumsuz etkilenmiştir. Yalnız ve utangaç bir gençlik geçiren, kitaplarla arası iyi olan Nauman, müzikle ilgilenmeyi sevmiş, piyano ve basgitar gibi farklı müzik aletlerini de kullanmıştır.

Üniversite çağına gelene kadar görsel sanatlar alanında eser ortaya koyma konusunda pek istek duymayan sanatçı, ailesinin onu desteklememesine rağmen lise ve üniversitenin ilk yıllarında polka, caz, dans türlerinde çalışan çeşitli müzik gruplarında yer almıştır. Nauman, Wisconsin Üniversitesinde matematik ve fizik alanında eğitim alarak başladığı yükseköğretim hayatına, ikinci sınıfa geldiğinde sanatçı olmaya karar vererek 1964 yılında lisans eğitimi bitince bir ressam olarak yüksek lisans programına

başvurup sanat eğitimine yönelmiş fakat yine o yıl verdiği bir kararla resim yapmayı bırakmıştır. Bu süreçten sonra geleneksel dışı anlayışın hâkim olduğu bir tarzda William T. Wiley ve Robert Arneson gibi eğitimcilerden heykel eğitimi alan sanatçı, 1966 yılında Kaliforniya Üniversitesi, Davis'ten yüksek lisans derecesi ile mezun olmuştur (Bayer, 2007).

1960'lı yılların ortalarından itibaren heykelin yanı sıra neon tabelalar kullanarak yaptığı çeşitli çalışmalar ile enstalasyonlar ve kavramsal işler ortaya koyan Nauman'ın video-performans çalışmaları dönemin avangart duruşunu da yansıtmaları açısından sanat dünyasında önemli yankı uyandırmıştır. Nauman kavramsal işlerinde, estetik yargıları bir kenara bırakmış daha çok anlam üzerinde durmuştur. Eserlerinde kelime oyunları ve ironiyi kullanarak çoğunlukla var oluş ve yabancılaşma kavramlarına işaret etmek istemiştir (Bayer, 2007). 1966 yılına gelindiğinde Nauman için sanat, sonuçlandırılmış bir ürün oluşturmak değil, her anı sanat olan bir aktivite anlamı taşımaktadır.

Şekil 63. Bruce Nauman, *Self-Portrait as a Fountain* (Bir Çeşme Olarak Otoportre), 1966.



Kaynak: Arthur.io, 2014.

1966-67 yılları arasında on bir fotoğraftan oluşan seri çalışmasında yer alan “*Self-Portrait as a Fountain*” (Bir Çeşme Olarak Otoportre) eserinde (Şekil 63) ağzından su fişkırtırken görülen sanatçı, Duchamp'ın “Çeşme” adlı eserine göndermede bulunarak sanatçının geleneksel rolünü ve bir sanat eserini oluşturan şeylerin ne olduğunu sorgulamıştır. Çalışmasını gerçekleştirirken süs çeşmelerde kullanılan çıplak heykelleri tasvir ederek üstsüz bir şekilde kollarını açan sanatçı, büzdüğü ağzından ark biçiminde su fişkırtmıştır. Bu bağlamda sanatçı ve sanat eseri bütünleşmiş ve bir hale gelmiştir. Vurgulamak istediği bu yaklaşımını “*The true artist is an amazing luminous fountain*” (Gerçek sanatçı muhteşem ışıklı bir çeşmedir) metnini kullandığı birkaç

kavramsal çalışmasında da kullanan Nauman, durmadan şaheserler ortaya koyan üretken bir deha olarak sanatçı algısını mizahi bir yolla yermiştir.

Bruce Nauman, yüksek lisansı bitirince San Francisco’da eskiden bakkal olarak kullanılmış bir alanda stüdyosunu kurmuştur. Bu stüdyoda oluşturmaya başladığı neon tabelalar onun kavramsal yanını ifade etmesini sağlayan enstalasyonlara dönüşmüştür. Neon tabelaları ile Nauman, sanatın ve sanatçının toplumdaki rolü ve işlevi gibi normalde yalnızca yüksek kültür seçkinleri tarafından düşünülen soruları daha geniş bir kitleye ulaştırmaya çalışmıştır (McMahon, 2015). Bu çalışmalardan biri Nauman’ın 1967 yılında oluşturduğu “*The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*” (Gerçek Sanatçı Mistik Hakikatleri Ortaya Çıkararak Dünyaya Yardım Eder) adlı (Şekil 64) neon tabeladır. Bu, Nauman’ın ilk yaptığı neon işlerinin karakteristik bir özelliğini taşımakta ve çalışmalarının çoğundaki keskin hiciv tonunun tipik bir örneğini teşkil etmektedir. Düşük kültür ve reklamcılık malzemeleri içinde yüksek sanattan bahseden bu eser, bizi sanatın ve sanatçının amacına dair eski varsayımları sorgulamaya iten bir çatışmaya sürüklemektedir. (Butler, 2012).

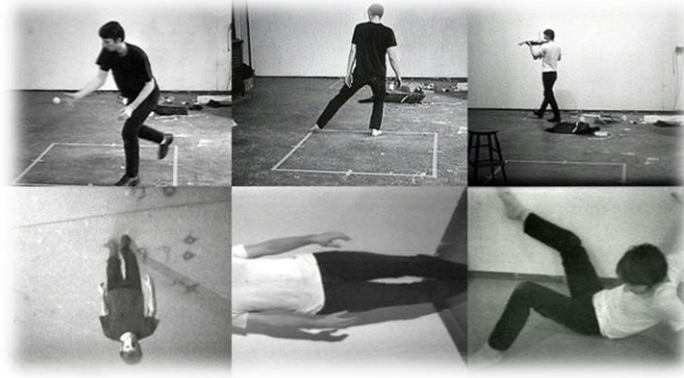
Şekil 64. Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (Gerçek Sanatçı Mistik Hakikatleri Ortaya Çıkararak Dünyaya Yardım Eder), 1967, neon ve şeffaf cam boru askı destekleri; 149.86 x 139.7 x 5.08 cm



Kaynak: Kath-writes, 2020.

Nauman, 1967-68 yıllarında “Sanatçının stüdyosunda yaptığı her şey sanattır” anlayışıyla bir kamera önünde kendini, bazen bir köşede zıplarken, keman çalarken bazen de belirli sınırlar içinde çizilmiş bir karenin etrafında dans ederken, yürürken ve bunları bilinçli bir şekilde tekrar tekrar gerçekleştirirken kayda almıştır. Bunlardan “Dance or Exercise on the Perimeter of a Square” (Bir Karenin Etrafında Dans veya Egzersiz), “Wall-Floor Positions” (Duvar-Zemin Pozisyonları), “Bouncing in the Corner”(Köşede Zıplama) adlı çalışmalarını en bilinen örneklerindendir (Şekil 65).

Şekil 65. Bruce Nauman, Stüdyosunda yaptığı performanslardan görüntüler, 1967-68.



Kaynak: Vk, 2023.

Zamanın akışını, mekanizmasını ve devamlılığını ifade etmeye çalıştığı yine bu çalışmalarından “*Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*” (Değişen Ritimlerle İki Topu Yer ve Tavan Arasında Zıplatmak) adlı (Şekil 66) birinde eline aldığı iki küçük topu, stüdyosunun zeminiyle tavanı arasında defalarca sektirmiştir. Topları değişken ritimlerle, şiddetli biçimde, maskeleme bantlarıyla yere çizdiği bir kare içine doğru fırlatmış ve bir düzen oluşturmaya çalışmıştır. Ancak bir süre sonra topolar hâkimiyetinden çıkarak hamleleri öngörülemez bir duruma dönüşmüş ve bu da onları tutmaya uğraşan Nauman'ı öfkelenmiştir.

Şekil 66. Bruce Nauman, *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (Değişen Ritimlerle İki Topu Yer ve Tavan Arasında Zıplatmak), 1967-68.

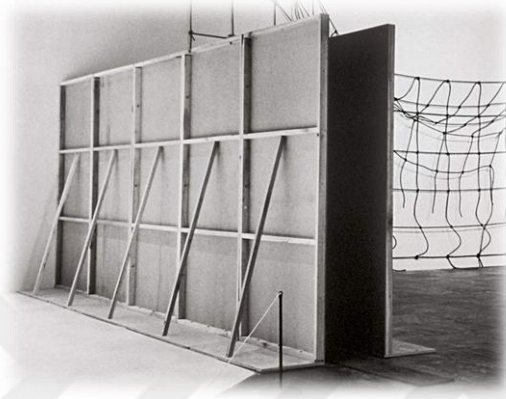


Kaynak: Paintedout, 2019.

1970'lerin başında, koridorları ve diğer büyük ölçekli çalışmalarıyla Nauman, kendi fiziksel varlığını geri plana almış, eserlerinin merkezini alımlayıcının devinim ve tecrübelerini yönlendirmeye çalışmıştır. 1969 yılında derme çatma olarak yaptığı fakat sonraki dönemlerde ıslıklı, aynalı ve daha modern görünümlülerinin pek çok farklı türünü yapacağı “*Performance Corridor*” (Performans Koridoru) adlı çalışması (Şekil

67) sanatçının bu döneminin etkili örneklerindendir. Bu eser, Nauman'ın daracık bir koridorda ileri geri yürürken, klasik Rönesans pozunu abartılı bir şekilde taklit ederek her adımda kalçasını yukarı aşağı hareket ettirdiği, 1968 yılında tek başına gerçekleştirdiği video performans olan “*Walk with Contrapposto*” (Kontrapost ile Yürüme) çalışması (Şekil 68) için bir dekor olarak ortaya çıkmıştır (Burgon, 2016).

Şekil 67. Bruce Nauman, *Performance Corridor* (Performans Koridoru), 1969, Duvar kaplaması ve ahşap.



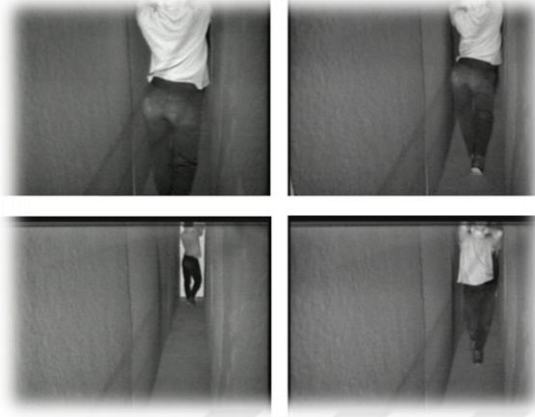
Kaynak: Tate, 2016.

“*Walk with Contrapposto*” (Kontrapost ile Yürüme) çalışmasında Roma ve Yunan kültürünü inceleyen Nauman, dolaylı yoldan tüm Batı sanat tarihini ve böylece genel olarak geçmiş zamanı ele almıştır. Heykel çok eski zamanlardan beri bedenle ilgili olmuştur ve Nauman, sanatını geliştirmeye başladığından beri bedeni incelemeye çalışmıştır. Nauman, “*Walk with Contrappos*”da (Kontrapost ile Yürüme) bedenini yine hareketli bir heykel olarak sunarak performans sanatındaki gelişimini sürdürmüştür.

“*Contrapposto*” (Kontrapost) kavramı bizi M.Ö. 480’lerde Yunan gerçek boyutlu heykellerinin yapıldığı dönemlere kadar götürür. Bu duruş, figürün simetrisini bozarak ona hareket ediyor izlenimi verir ve böylece ona adeta bir hayat bahşeder. Ancak videoda figür açıkça canlıdır, çünkü Nauman burada tüm dünya cehenneme dönerken sanat yapmanın saçmalığının altını çizmek ya da cinsiyet rollerini şakacı bir şekilde tersine çevirerek güç yapılarını test etmek istemiştir. Bu nedenle Nauman'ın ellerini başının arkasına kaldırarak ileri geri yürürken kalçalarının salınışını bu kadar abartılı bulmamak gerekir. Mavi kot pantolon ve beyaz tişört giymiş androjen bir figürün dar bir geçitte şehvetli bir şekilde yürümesi durumu, Duchamp'ın kadının kalçalarının salınışını benekli çizgilerle vurgulandığı 1912 yılına ait “*Nude Descending a Staircase, No.2*” adlı tablosuna olası bir göndermedir denebilir (Amy, 2020: 3-4). Bu

tür koridor enstalasyonlarını bir süre sonra galerilerde izleyicilerine sunan Nauman, onları da bu dar koridorlarda doğaçlama bir şekilde yürümeye davet etmiştir.

Şekil 68. Bruce Nauman, “*Walk with Contrapposto*” (Kontrapost ile Yürüme), 1968.



Kaynak: Artfactoryit, 2021.

Nauman, 1970 yılında oluşturduğu “a”, “b”, “c”, “d”, “e” isimlerini verdiği bir dizi fotoğraftan oluşan “*Study for Holograms*”(Hologramlar için Çalışma) eserinde (Şekil 69) ise ağız kısmını abartılı mimikler kullanarak betimlemiştir. Çalışmanın odağı, sanatçının ağzı ve ağzını sıkarak, gererek ve çekiştirerek oluşturduğu çeşitli ifadelerdir. Bu performatif görüntüler, bedeni değiştirilebilir plastik bir form olarak aktarmaktadır. Esasen keyfi olan mimiklerin alımlayıcıda duygusal bir tepki yaratmasını bekleyen Nauman, yüzünün bu hallerini fotoğrafladıktan sonra filme almıştır. Sonunda onları holograma dönüştürmeye karar veren sanatçı bu yöntemin onların heykelsi formunu ve anlamını daha uygun bir şekilde yakaladığını düşünmüştür demek yerinde olacaktır.

Şekil 69. Bruce Nauman, *Study for Holograms*, 1970.



Kaynak: Phillips, 2018.

Nauman'ın çalışmaları, ikiyüzlülükleri, hoşgörüsüzlüğü, merak eksikliği, yozlaşması, ırkçılığı, çifte standartları, şiddet kültürü, ahlaki körlüğü, açgözlülüğü,

duygusal kayıtsızlığı, kısa vadeli vizyonu, istisnacılık duygusu, entelektüel angajman yokluğu ve beyin yıkamasıyla bildiğimiz Amerikan toplumunun kınanması anlamına gelmektedir (Amy, 2020: 5).

İrksal unsurların temel konusunu oluşturduğu 1967-68 yılları arasında yaptığı bir video performans olan “*Art Make-Up*” (Sanat Makyajı) çalışmasında (Şekil 70) Bruce Nauman, vücuduna, kollarına ve suratına sırasıyla beyaz, pembe, yeşil ve siyah boya sürmüştür. Her biri on dakika süren dört bölümden oluşan bu çalışmada Nauman, temsil sorunlarına ek olarak zaman ve sürece odaklanırken bir yandan da Amerikan modernizmi içinde, ırkçı bakış açısını yönlendirmeye çalışmıştır. Bu çalışma ile Nauman hem erken dönem çalışmalarını hem de çağdaş sanat ve sanat eleştirisiyle süregelen ilişkisini anlamak ve anlatmak için yeni bir mercek sağlamaktadır (Prombaum, 2020: 48).

Şekil 70. Bruce Nauman, *Art Make-Up* (Sanat Makyajı), 1967-68.



Kaynak: Researchgate, 2015.

1970'lerin ikinci yarısı ve 1980'lerden bu yana enstalasyon çalışmalarına ağırlık veren Nauman, çağdaş sanatın sınırlarını önemli ölçüde genişletmiş bir sanatçıdır. Başkalarının keşfetmesi için açtığı yollar, yaptığı sürükleyici, heyecan verici, şiirsel, komik, gizemli, sıkıcı, sevimli, dehşet verici, sinir bozucu, merak uyandırıcı, saldırgan ya da son derece sinir bozucu işler kadar önemlidir. Amerika'da yaşamının, korkmanın, nefret etmenin ve ölmenin ne anlama geldiğinin bir damıtımı olan eserleri, savaş sonrası sanatın görkemleri arasında yer almaktadır (Amy, 2020: 5).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA PERFORMANS

1. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA PERFORMANSIN TARİHSEL SÜRECİ

Çağdaş kelimesi bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan ve aynı çağda yaşayan; çağcıl, gündeş, asri, muasır gibi anlamlar taşımaktadır. Terim, yalnızca şimdiki zamanla senkronize olmayı değil zamanın sınırlarının ötesinde var olmayı da ima eder. “Çağdaşlık” ise basitçe herhangi bir yerde veya çağda ortaya çıkabilen ve bireyler, gruplar ve tüm sosyal varlıklar tarafından deneyimlenebilen birlikte yaşama durumu veya koşulu olarak tanımlanır (Dumbadze & Hudson, 2013: 1). Bu bağlamda çağdaş olmak, şimdiki anın zamansal doğasını kucaklamak, onun giderek artan yoğunluğunu ve sarsılmaz varlığını kabul etmek anlamına gelir (Sainani, 2021).

1947'de Londra'da Çağdaş Sanat Enstitüsünün kurulması, çağdaş sanat teriminin ortaya çıkışına işaret etmektedir (Sainani, 2021). Fakat çağdaş sanatın, her ne kadar 1940'ların sonlarında anılmaya başlandığı görülse de özellikle 1960'ın sonlarını ve 1970'lerden günümüze kadar olan dönemi kapsadığı düşünülmektedir (Ertürk, 2022).

Bu bölümde, çağdaş Türk sanatının tarihsel sürecine bakılarak çağdaş Türk sanatında performans sanatı, sanatçı ve eser analizleri çerçevesinde incelenmiştir.

1.1. TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ SANATIN GELİŞİMİ

Çağdaş sanat terimi, kullanıldığı bağlama göre çeşitli yorumları kapsayabilecek geniş bir tanıma sahiptir. Bu terim, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat yöneticileri tarafından yeni sanat kurumlarını, müze departmanlarını ve sanat piyasasında ortaya çıkan yeni sektörleri etiketlemek için kullanılmıştır (Esanu, 2012: 5). Çağdaş sanat; resim, heykel, fotoğraf, enstalasyon, video sanatı, performans, sinema gibi sanatsal ifade biçimlerinin güncel anlayış, düşünce, nesne, malzeme ve kavramlarla oluşturulmasını ifade etmektedir. Çağdaş sanatın tanımı içerik, algı ve sunum açısından farklılıklar içerse de çoğu zaman estetik kalıplar içermemektedir.

Çağdaş sanatın güncel olgu, kavram ve sorunları temsil etmesi durumu, özellikle modern sanat kavramı gibi bazı sanatsal tanımlarla yakınlığının tartışılmasına sebep olmaktadır. Fakat bu noktada modern sanatın, sanayileşmenin insan hayatına fazlasıyla yansıdığı on dokuzuncu yüzyılın sonlarından yirminci yüzyılın ortalarına kadar olan süre içinde gerçekleşen, özellikle soyut bir anlayışa sahip, çağdaş sanatın aksine

melezlikten daha uzak olan ve daha çok geleneksel anlayıştan kopmayı amaçlayan bir yapıda olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Türk sanatının çağdaş sanat yolundaki ilerleyişi, 1950'li yıllara kadar batılı fikir ve akımları değiştirmeden benimseme ve batı tekniklerini kültürel öğelerle harmanlama yaklaşımlarıyla bir süreç geçirmiştir. Ancak 1950'lerden itibaren Türk sanatçılar giderek artan bir özgüven sergilemeye başladılar. Bu yeni dönemde, Türkiye'nin artan küresel bağlantıları, büyükelçiliklere bağlı kültür merkezlerinde düzenlenen sergiler ve sanatçıların Venedik, Sao Paulo gibi uluslararası bienallere katılımı etkili olmuştur.

1960'lar Türkiye'de ekonomik ve siyasi bir buhran dönemi olsa da sanat açısından kısmi bir özgürleşme dönemidir. Bu dönemde sanatçılar toplumsal olaylara karşı artan bir farkındalık sergilemişlerdir. Dünya sanatında yaşanan yenilikler eş zamanlı olarak sanatçılar tarafından takip edilmiş ve üretimlere aktarılmıştır. Örneğin yurt dışından dönen Adnan Çoker ve Neşet Günal gibi sanatçıların yenilikçi teknik ve kavramları Türkiye'ye taşıdığı görülmektedir. Ayrıca 1968 kuşağının totaliterliğe karşı tepkisel ve özgürlük yanlısı duruşu da kalıcı bir etki bırakmıştır. Ancak 1960 askeri darbesinin sonucu olarak 1970'li yılların başlarında, gelişen çalkantılı ve sıkıntılı ortam, 1960'lı yıllarda toplumsal olaylara karşı duyarlı olan bazı sanatçıların içe kapanmasına, bazılarının ise bireyselliklerini daha belirgin bir şekilde ifade etmelerine yol açmıştır (Bunulday, 2010: 53-54).

1960'larda bir tür arayış içinde yaratılan sanatsal çalışmalar, deneysel bir ruh ve o zamanın hâkim sanatsal yaklaşımına eleştirel bir bakış açısıyla karakterize ediliyordu. Bu durum, 1950'li yıllarda soyut resimleriyle tanınan yurt dışında pek çok bienale katılmış sanatçı Nuri İyem'in sonraki on yılda figüratif sanata yönelmesi ve benzer şekilde Devrim Erbil, Adnan Çoker ve Özdemir Altan gibi etkili sanatçıların da 1960'lardan 1980'lere kadar kendi içlerinde önemli dönüşümler yaşamış olmalarında görülebilmektedir.

Kendi çağdaşı ve kendinden sonraki sanatçılara etki eden ve Çağdaş Türk Resminin gelişimine büyük katkılar sağlayan Özdemir Altan'ın "Krallar ve Kraliçeler" (1965-66), "Tepegöz ve Sinek Kralın Oğlu" (1960-64) isimleriyle bilinen serileri, soyut ve merkeze aldığı figüratif unsurların birleşimini çok ustaca gerçekleştirdiği çalışmalarındandır. Bu dönemde Altan, eserlerinde dokusal etkilere odaklanarak renk temelli soyut bir yaklaşımı da araştırmıştır. Ayrıca Toulouse-Lautrec'in sanat

eserlerinden ilham alan “Kral ve Kraliçe” (Şekil 71) ya da “Kral” gibi eserlerinde Altan’ın, Batı’nın sanatta portre geleneğine hicivsel yaklaştığı söylenebilir (Antmen, 2005: 73-74).

Şekil 71. Özdemir Altan, Kral ve Kraliçe, 1965. Karton üzerine yağlıboya, 37x39 cm.



Kaynak: Bozlu Art Project, 2015.

1960’lı yıllardan itibaren Türk sanatının dünya sanatı ile olan etkileşimi, geleneksel sergi mekanlarına meydan okuyan yeni sanatsal anlatıların ortaya çıkmasına etken olmuştur. Bu alternatif çıkışlar, sanat eserlerinin geleneksel olarak sergilendiği galeri ve müzeler gibi kurumsal ortamların dayattığı sınırlamaları da sorgulamıştır. Özellikle 1960’larda ortaya çıkan politik, sosyal vaziyeti ve cinsel kimlik konularını daha çok bireysel çıkışlarla ele alan sanatçılardan sonra 1970’lerde kolektif çalışmalar ve sergilerin devreye girdiği görülmektedir. Sanatçılar ortak temalar ve kavramlar etrafında birleşmeye, uyumlu bir grup olarak birlikte hareket etmeye başladılar. Bu karma hareketlerin ilk örnekleri “Açık Hava Sergileri”, “Yeni Eğilimler Sergileri”, “Çağdaş Sanatçılar İstanbul Sergileri”, “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri” ve “ABCD Sergileri”dir. Bu sergiler hem yeni fikirlerin ortaya çıkması için bir platform sağlamış hem de genç sanatçılara destekleyici bir ortam hazırlamıştır (Bunulday, 2010: 54).

1977-87 yılları arasında, İstanbul Sanat Bayramı kapsamında iki yılda bir (aksamalarla) düzenlenen “Yeni Eğilimler Sergileri”nin amacı, çağdaş sanat ortamının dinamiklerini belirlemek, tanıtmak, önemli atılımlar yapan sanatçıları desteklemek ve çağdaş sanatı geniş halk kitlelerine taşıyarak yaygınlaştırmaktır (Salur, 2016: 162). Ticari sanat anlayışına karşı ve ağırlıklı olarak kavramsal içerikli eserlerin bulunduğu bu sergilerin, Türkiye’de çağdaş sanatın gelişiminde önemli bir rolü vardır. Öte yandan

Canan Beykal, Serhat Kiraz, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Yusuf Taktak, Füsün Onur gibi sanatçıların katılım sağladığı 1984-88 yılları arasında gerçekleşen “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergilerinin kavramsal sanat, enstalasyon gibi çağdaş sanat formlarını yaygınlaştırdığı söylenebilir. Bu sergilerin devamı olan ve ilki 1987 yılında gerçekleşen İstanbul Bienali ise Türk sanatının uluslararası çağdaş kimliğinde önemli bir etkiye sahiptir.

1960'larda diğer önemli sanatsal olay ise kabare tiyatrosunun ortaya çıkmasıdır. 1967 yılında gelişen Haldun Taner'in "Devekuşu Kabare Tiyatrosu" bunun dikkate değer bir örneğidir. Bunun yanı sıra siyasi hiciv oyunları ve sokak tiyatrosu etkinlikleri başta olmak üzere seyircinin yoğun ilgisini çeken müzikal tiyatro ve oyunlar da ivme kazanmaya başlamıştır. Bu, sosyal yaşamın kayda değer bir siyasallaşmasının başlangıcına işaret etmektedir.

1960'larda çoğunluğu üniversite öğrencilerinden oluşan Devrim Hareketi Tiyatrosu ise sokak gösterileriyle orta oyun geleneğine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Geleneksel tiyatro mekanlarının sınırlarının ötesine geçen bu tiyatro, gösterilerini sokaklara, fabrika girişlerine ve yoksul bölgelere taşımıştır. Kartondan yapılmış mütevazı dekorasyonlar ve maskelerin kullanıldığı, kasıtlı olarak geleneksel sanatsal normlardan farklı şekilde tasarlanan oyunları, politik imalarıyla toplumsal normlara meydan okumuştur (Antmen, 2005: 21-22).

1960'larda “Devrim Hareketi Tiyatrosu” ve “Kabare Tiyatrosu”nun konu ve mekan tercihi gibi yaklaşımlarının performans sanatıyla benzerlikler gösterdiği gözlemlenmektedir.

Şekil 72. Altan Gürman, Montaj-5, 1967. Tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 140x140x9 cm.



Kaynak: Salt Araştırma, bt.

Dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Türkiye’de de farklı dönemlerde ağırlıklı olarak bazı sanatçılar enstalasyon ve kavramsal işler ortaya koymuş, Marcel Duchamp gibi sıradan malzemeleri, nesneleri ve seri üretimi galeri mekanlarına dâhil ederek yenilikçi bir yaklaşımla sanat ile günlük yaşam arasındaki sınırları kaldırmayı amaçlamışlardır. Bu yenilikçi yaklaşımın Türkiye’deki ilk örnekleri 1970’li yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu dönemin dikkat çeken isimleri arasında, sanat eserlerinde tel örgüler gibi hazır nesneler kullanarak (Şekil 72) bürokrasi ve askeri otoriteye sert eleştiriler getiren Altan Gürman ve kavramsal çalışmalar üreten Şükrü Aysan liderliğindeki Sanat Tanımı Topluluğu yer almaktadır (Bunulday, 2010: 54).

1970’lerde Türkiye’de resim ve heykel alanı, bireyin iç çatışmalarını araştırırken insan formuna yeni bir anlayış getiren bir grup sanatçı eş zamanlı olarak sosyalist-gerçekçi eğilimlere yönelerek toplumsal olgulara eleştirel söylemlerle çalışmalarına taşımışlardır. Bu keşif dalgası yalnızca görsel sanatlarla sınırlı değil; edebiyat, sinema ve müzikte de yaygın olarak görülmektedir. Bunun sonucunda sanatın içeriğinin yanı sıra üretim, sunum ve dağıtım yöntemlerine ilişkin yeni talepler ortaya çıkmıştır (Antmen, 2005: 22).

Askeri darbenin sancılarının yaşandığı 1980’lerde Türkiye’de sanat ortamı geleneksel üretim yöntemlerinin ve deneysel-yenilikçi üretim yöntemlerinin öne çıktığı iki yaklaşım söz konusudur. Tuval resminin öne çıktığı geleneksel yöntemler alanında Hale Arpacıoğlu, Kemal Önsoy, Emre Zeytinoğlu, Fuat Acaroğlu gibi sanatçılar, eserlerinde sembolik, örtülü anlamlar ve sosyopolitik anlamlar taşıyan, öznel dünyanın derinliklerine inen sanata odaklanmayı seçmişlerdir. Öte yandan Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ergül Özkutan, Ahmet Öktem, Alpaslan Baloğlu, Sarkis, Fusun Onur, İsmail Saray, Canan Beykal, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Cengiz Çekil, Adem Yılmaz’dan oluşan Sanat Tanım Grubu ve Selim Birsell, Gülsün Karamustafa gibi sanatçıların çalışmalarında kavramsallaştırma ve deneysellik öne çıkmaktadır. (Bunulday, 2010: 54).

Çağdaş sanatın Türkiye’deki etkisi 1980’lerde sanatçıların kimlik, cinsiyet, göç, sınıf eşitsizlikleri, sosyal hiyerarşi, kentsel gelişim ve 12 Eylül darbesi sonrası dönemde ortaya çıkan ideolojilerin eleştirisi gibi eleştirel temaları keşfetmeye başlamasıyla belirginleşmiştir. Uluslararası kültür ve sanat anlayışı ile kaynaşma süreci Türkiye için İstanbul Bienali ile gerçekleşmiştir. 1987 yılında İstanbul Bienali’nin tanıtılması, çağdaş sanat alanında özel yatırımcıların desteğiyle birlikte, Türk sanat ortamını hızlı bir

dönüşüm aşamasına götürmüştür. Bienaller, sanatçı topluluğundan eser seçmekten, sanat etkinliğinin tanıtımını yapmaktan, sponsor bulmaktan ve sergi mekanını belirlemekten sorumlu küratörlerin rolünün oluşturulmasında önemli bir rol oynamıştır (Kamacioğlu, 2021: 7). İlki “1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri” adıyla ve İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından gerçekleşen İstanbul Bienalinin koordinatörlüğünü Beral Madra üstlenmiştir. Madra’ya (2003: 32) göre bu bienalin amacı, çağdaş sanat ortamının sorunları, gereksinimleri, koşulları göz önüne alınarak uluslararası çağdaş sanat ortamını her yönüyle ülkemize getirmek; ülkemizdeki çağdaş sanat ortamını uluslararası ortama tanıtmak; çağdaş sanat alanında uluslararası bir ilişki ve iletişim sağlamak, şeklinde özetlenebilir.

1980 sonrası dönem, sanat piyasasının oluşmasında önemli bir rol oynamış, galerilerin ortaya çıkmasına, sergilerin düzenlenmesine, yarışmalara sahne olmuştur. Bu durum üniversiteler, müzeler, özel sektör ve bankalar arasında işbirliğini zorunlu kılmıştır. Bienaller ise uluslararası sanat ortamının rolünü üstlenmiş, piyasaya açılan bir kapı ve özel sermaye için bir platform görevi görmüştür (Bunulday, 2010: 54).

Çağdaş sanat, 1990’lı yıllarda ülkemizde küresel çapta tanınır hale gelmiş, kurumsallaşmış ve yaygınlaşmıştır. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), düzenlediği sergi ve bienallerle sanat dünyasını önemli ölçüde etkilediği gibi özellikle İstanbul’un çağdaş sanatın önemli bir merkezi haline gelmesinde büyük katkılar sağlamıştır (Kamacioğlu, 2021: 7). Bu dönemde Türk sanatçılar, bienal gibi etkinlikler aracılığıyla uluslararası sanat camiasıyla önceki yıllara göre daha fazla etkileşim kurma fırsatı bulmuştur. Bu dönemlerde hem yurt içinde hem de yurt dışında farklı malzeme ve tekniklerin yenilikçi yöntemlerle kullanıldığı ancak politik odaklı çalışmaların çoğu kez kavramsal boyutların önüne geçtiği sanat eserleri görülmektedir. (Bunulday, 2010: 55).

Neticede ağırlıklı olarak 1970 ve 1980’li yıllarda avangart hareketlerle tohumları atılan çağdaş sanat yaklaşımları, 1990’lı yılların ortalarında Türkiye’de benimsenmiş ve etkisini göstermiştir. O yıllarda oluşan ekonomik, toplumsal, siyasi dinamikler çağdaş sanatın yönünü ve dönüşümünü belirleyen unsurlar olmuştur.

1.2. ÇAĞDAŞ TÜRK SANATI ORTAMINDA PERFORMANS

1900’lü yıllarda dünyada pek çok ülke Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarını yaşamış ya da bunlardan etkilenmiş ve sonrasında bu savaşların sonuçlarıyla boğuşmuştur. Bu sürece sanatçılar da yaşananların etkisini yansıtan eserler yaratarak

karşılık vermişlerdir. Farklı sanat türlerinin oluşumu da bu dönemlerde oldukça artmıştır. Sanatçıların Avrupa ve Amerika arasında seyahat etmesiyle sanatsal hareketler dünya geneline yoğun bir şekilde yayılmaya başlamışken Türk sanatçıları da bu süreçte yerini almıştır.

1950'li yıllarda Batı dünyasında, vücudunu da aktif bir biçimde işin içine katıp büyük yüzeylere resimler yaparak oluşturulan “Eylem Resmi” ve birçok sanat alanının birlikte icra edildiği çeşitli etkinliklerle başlayan *happening* gibi hareketlerin ortaya çıkışından sonra bu sanat türleri, 1960-1970'li yıllarda Türkiye'ye de sıçramıştır. 1960'ta eğitimi için gittiği Paris'ten dönen Adnan Çoker, *happening* ve “Eylem Resmi” gibi bu yeni sanatsal ifade biçimlerini andıran etkinlikleri öğrencileriyle birlikte gerçekleştirerek Türkiye'de performans sanatının tohumlarını atan öncüler olmuşlardır. Eski ismiyle İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, günümüz ismiyle Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinde Adnan Çoker ve öğrencileri, resim sergilerini canlı müzikli performanslarıyla birleştirerek izleyenleri farklı bir deneyimin içine almışlardır. İlk gösterilerde Komet, Mehmet Gülerüz, Metin Talayman, Metin Acar, Doğan Türker, Ergin Kolbek, Ayla Birkan, Oktay Anılanmert gibi yetenekli isimler yer almıştır (Çoker, 1998: 35). Bu gösteriler öğrencilere, eğitimcilere ve izleyicilere geleneksel akademik kuralların sınırlarından kurtulmaları ve bu sanatsal eylem ve faaliyetlere katılmaları için bir platform sağlamıştır. Adnan Çoker ve öğrencileri, doğaçlama bir şekilde müzikle dans ederek, tahta ve yüzeylerde yatarak, emekleyerek, fırçaları şişelere batırmak veya boyayı döküp püskürtmek gibi alışılmadık teknikler kullanarak (Şekil 73) *happening* benzeri etkinliklerin yanı sıra aslında daha çok “Eylem Resmi” çalışmalarıyla ünlü Jackson Pollock'un eserlerine benzeyen işler ortaya koymuşlardır.

Adnan Çoker (1998: 36) yaptıkları bu çalışmalardan: “*Deneyimli öğrencilere gereksinim vardı. Bunlar ilk defa seyircilerin, hocaların önünde emprovize çalışmalar yaptılar. “Sonunda ne olacağı bizi ilgilendirmiyor, bilmiyoruz” dedik. Bir maceraya atılıyorsunuz o anda oluyor.*” şeklinde bahsetmiştir.

“Eylem Resmi” ve *happening* gibi türlerle sanatta güncel olanın etkinlik ve eylemlerle tanıtılması, öğrencilerin farklı sanat biçimlerini keşfetmesini kolaylaştırırken aynı zamanda eleştirel düşünme becerilerini geliştirmede önemli bir rol oynamıştır. Özellikle resim ve heykel bölümünde okuyan Mehmet Gülerüz, Ayla Birkan, Metin Talayman ve Doğan Türker gibi öğrenciler 1966 yılına kadar bu çalışmalara öncülük etmişlerdir. (Aşık, 2011: 42). Çoker'in (1998: 35) de: “*Bu tarz çalışmalara bugün*

performans diyoruz o gün böyle değildi” sözleriyle belirttiği üzere aksiyona dayalı bu çalışmalar, bir açıdan Avrupa ve Amerika’da “Eylem Resmi”nin performans sanatına ortam hazırlaması durumunun Türkiye’deki örneğini temsil eden gelişmelerdir.

Şekil 73. Adnan Çoker ve Öğrencileri, Doğaçlama çalışmalar yaparken, 1961



Kaynak: Aşık, 2011: 43.

Ancak Çoker’den önce 1959 yılında Engin Kolbek, Oktay Anılanmert, Altan Candan, Tülin Kalyoncu ve Metin Talayman’ın kurduğu “Akademi Pantomim Topluluğu”, beden sanatının içine dâhil olması açısından, performans sanatının öncülü oluşumlardan gösterilebilirler (Darıcıoğlu, 2020: 70). Tam olarak performans sanatı sayılmasa bile bu ve buna benzer işler Türkiye’de performans sanatının benimsenmesi sürecinde önemli rol oynamıştır denebilir.

Yine bahsedilmeye değer bir sanatçı olan Teoman Madra, 1960’lı yıllarda gerçekleştirdiği müzikli dia ve ışık oyunlarını kendi tanımıyla *Fluxus* performansı olarak tanımlanmış ve sanatçı, sanat hayatı boyunca modern dans, caz ve elektronik müzik eşliğinde pek çok performans gerçekleştirmiştir (Darıcıoğlu, 2020: 70-71).

Adnan Çoker ve öğrencilerinin yanı sıra eski ismiyle Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, günümüz ismiyle Marmara Üniversitesi bünyesinde bulunan Güzel Sanatlar Fakültesinde 1964-67 yılları arasında Türkiye’de yaşayan sanatçı Karl Schlamminger ve öğrencilerinin çalışmaları, sanatın çağdaşlaşmasında önemli rol oynamıştır. Bu kişiler *happening* ve “Eylem Resmi” benzeri bir şekilde müzik eşliğinde çeşitli resimler yapmak gibi farklı etkinlikler sergilemişler ve açık alanlar da dâhil olmak üzere alışılmış dışı ortamlarda gösteriler gerçekleştirmişlerdir. Ayrıca Schlamminger ve öğrencileri, Duchamp’a benzer şekilde gündelik hayatta kullanılan hazır nesneleri sanat alanına taşıyarak kullanmışlardır. Bu dönem için dikkate değer bir

diğer örnek olarak ise Karl Schlamminger'in öğrencilerinin ayaklarını boyaya batırarak tuval üzerinde yürümeleri dans etmeleri ve arkalarında ayak izleri bırakmaları gösterilebilir.

Türk performans sanatı tarihinde diğer bir örnek, eğitim için Amerika'da bulunduğu süre zarfında Tosun Bayrak'ın, 1962-63 yıllarında *happening* türünü deneyimlemiş olmasıdır (Özpınar, 2015: 118; Aşık, 2011: 44). 1971'de Yoko Ono, John Lennon ve Nam June Paik gibi avangart sanat sahnesinin önde gelen isimlerinin yer aldığı Avangart Festivali'ne katılan Bayrak, kamusal alanlarda sergilediği performansında Vietnam Savaşı'na sembolik bir gönderme olarak Washington Square Park havuzunu kanla boyamıştır. Bayrak'ın performansları genellikle çürüyen et ve fare gibi alışılmadık malzemeleri bir araya getirerek Kristeva'nın iğrençlik kavramıyla uyumlu kalıcı bir etki bırakmıştır (Darıcıoğlu, 2020: 71).

Tosun Bayrak, “*Love America or Live*”(Amerikayı Sev ya da Yaşa) adlı performansında (Şekil 74) ise başına Amerikan askeri kaskına benzeyen bir şapka takıp, takım elbise giyerek 1970 yılında Soho, New York'ta Prince Street'in zeminini, Paula Cooper Galerisi'nin önünden başlayarak, kasap kâğıtlarıyla kaplamıştır. Sokaktan geçenlerin kâğıda basmasını sağlayan Bayrak'ın, kâğıtların arasından çıkan çıplak insan, kana boyanmış fareler ve binaların pencerelerinden izleyicilerin üzerine dökülen kan gibi şaşırtıcı şeylerle gerçekleştirdiği performansı, hoparlörlerden çalınan Amerikan ordu marşları ve binalardan atılan konfetiler eşliğinde sona ermiştir (Darıcıoğlu, 2022). Savaşı ve açtığı olumsuzlukları vurgulamak isteyen ve performansının imalı adından da anlaşılacağı üzere milliyetçilik kavramına göndermede bulunan sanatçı, bu çalışmasında izleyiciyi adeta bir şoka sokmuş ve unutulmayacak bir etki bırakmıştır.

Şekil 74. Tosun Bayrak, *Love America or Live*, 1970.



Kaynak: Argonotlar, 2022.

1960'lı yıllarda İsmail Saray ve Nil Yalter yaptıkları işlerle Türk performans sanatının ilk örneklerini veren sanatçılardan sayılmaktadır. İsmail Saray, 1969 yılında gittiği Londra'da Saint Martins Üniversitesi'nde heykel dalında sertifika programına kaydolmuş ve aynı yıl "Hava dört oksijen/nitrojen silindiriyle bir günlük olay" adlı ilk performansını sergilemiştir (Darıcıoğlu, 2020: 71). Saray, Londra'dayken enstalasyon sanatına daha güçlü bir ilgi duymasına karşın 1973 yılında döndüğü Türkiye'de birçok performans çalışması gerçekleştirmiştir. Saray, Samsun Eğitim Fakültesi Resim bölümünde Öğretim Elemanı olarak çalıştığı 1975 yılında Türkiye'deki ilk performansı olan "Bir Olay" adlı çalışmasını öğrencilerinin katılımıyla gerçekleştirmiştir (Darıcıoğlu, 2020: 71).

Şekil 75. Nil Yalter, Başızsız Kadın (Göbek Dansı), 1974.

Nil Yalter ise 1965'te Paris'te yaşamaya başlamış ve 1974'te Türk performans sanatı tarihinin ilk performans örneklerinden sayılabilecek olan “Başsız Kadın” veya diğer adıyla “Göbek Dansı” adlı eserini (Şekil 75) video kaydına alarak sunmuştur. Anadolu’daki bazı bölgelerde batıl inançlarla, doğurması için karnına çeşitli yazılar yazılan ve geleneğin baskısına maruz kalan kadınlara göndermelerde bulunan sanatçının bu eseri Paris Modern Sanatlar Müzesi ve İstanbul Modern’in önemli koleksiyonlarının arasındadır. Yalter, bu çalışmasında ilk olarak René Nelli'nin 1972'de yayımlanan ve asıl metni, Afrika kıtasının bazı bölgelerinde yaygın bir uygulama olan kadın sünnetine dair etnografik bir analiz olan "*Erotique et Civilizations*" adlı eserinden ilham alarak kendi göbeğinin çevresine "Kadın hem dışbükey hem de içbükeydir..." sözlerini yazmıştır (Tezkan, 2009). Daha sonra bu şekildeyken yaptığı göbek dansı ise bir tür ritüel çağrışımı yapmaktadır. Yirmi dakikalık video boyunca odak noktası sadece göbek deliği olan Yalter'in bu çalışması, performans sanatıyla birlikte, feminist söylemle aktif

olarak ilgili olduğundan dolayı feminist sanatın da ilk örneklerinden biri olarak görülebilmektedir.

Bahsedilmeye değer diğer bir oluşum olan 1975 yılında İzmir’de kurulan “Merhaba Gösteri Grubu” adlı amatör, deneysel tiyatro topluluğu, 1980 darbesine kadar açık ve kapalı alternatif alanlarda gerçekleşen pek çok eleştirel oyuna, imza atmışlardır. Bu grup izleyicinin oyuna eleştirel bir açıdan bakmasını amaçlayan, sergilenecek karakterlerin ve onların içinde bulunduğu toplumsal ilişki ve durumların belirli tekniklerle sunulmasını öngören *Brecht*’in tiyatro anlayışını benimseyen bir yapıdadır. 1978 yılında, Türkiye Yazarlar Birliği’nin beşinci kuruluş yıl dönümü kutlamaları kapsamında Taksim Galerisi’nde gerçekleşen bir çalışmalarında grup, hem şarkı hem de danstan oluşan bir gösteri sahnelemiştir. Bu çalışmada grup üyesi sanatçılar dikkati çekmek için galeri dışına davul eşliğinde çıkıp “Size söylüyoruz, size sesleniyoruz” çağrısıyla insanları galeri içine davet etmişler ve Türk Ceza Kanunu’nun 141 ve 142. maddelerine karşı olduklarını ifade etmeyi amaçlamıştır (Gürcan, 2003: 66). Yaptıkları işler bağlamında performans sanatına tam karşılık gelmeyen bir yapıda olsalar da izleyici ile doğrudan etkileşim kurmaları, politikaya karşı sanat üzerinden eleştiri gücünü iyi kullanmaları ve kamusal hayatta kendilerini özellikle beden üzerinden hissettirmeleri açısından “Merhaba Gösteri Grubu” Türkiye’deki öncü performatif işlere imza atan bir oluşumdur denebilir.

1977 yılında kurulan “Sanat Tanımı Topluluğu” ile kolektif düzeyde kavramsal sanatın Türkiye’deki başlangıcı olmuş, sonrasında ise "Yeni Eğilimler Sergileri", “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri”, "ABCD" isimli sergilerde de bu disiplinlerarası anlayış büyük bir ivme kazanmıştır. Oluşan bu güncel sanat anlayışı performans sanatının görünür olmasında büyük bir öneme sahiptir.

1980’de yaşanan darbenin toplumsal etkisi hem siyasi figürlerin hem de sanatçıların tepkisine neden olduğu gibi disiplinler arası çalışmalar yapan, performanslar ve etkinlikler üreten grupların oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu gruplar, orijinal amacını kaybetmiş mekanları yeniden hayal etmek ve yabancılaşma ve özünden kopma gibi kavramlara odaklanarak tarihi ve kültürel referanslardan yararlanmıştır. Ayrıca bu gruplar, müzikten dansa, tiyatrodan görsel sanatlara kadar pek çok farklı alandan ilham alarak çok yönlü performatif işler ortaya çıkarmışlardır.

1980 darbesi sonrası artan işsizlik, ekonomik bunalımlar, iç ve dış göç, etnik ve cinsel kimlik problemleri, özgürlüklerin kısıtlanması gibi sorunların yaşandığı süreçte özellikle eleştirel yönlü performanslar yapılmaya devam etmiştir. Akademi öğrencileri ve akademi dışından; tiyatrocu, müzisyen, avukat, rehber gibi mesleklerden oluşan aralarında Türk tiyatro, sinema ve televizyon oyuncusu Ferhan Şensoy'un da bulunduğu farklı gruplar 1980'li yıllardan itibaren İstanbul'da, *Brecht*'in tiyatro anlayışına uygun çok sayıda etkinlik ve gösteri düzenlemişlerdir (Bolat Aydoğan, 2008: 12). Akademiden pek çok öğrenci, “Barbart”, “Fosseptik”, “Doğa Korumacılar”, “Grup 9”, “Yeşil Sanatçılar” ve “Akadeğilmi” gibi gruplar kurmuş, farklı sanatsal disiplinlerin yaratıcı çalışmalarını kolektif olarak yürütmeyi ve aynı zamanda da *happening*, performans gibi bu güncel sanat türlerinin ilk örneklerinin gösterimini sağlamışlardır. Bu gruplardan “Akadeğilmi”, 1983 yılında Kazancı Yokuşu'nda grafik tasarım bölümünden Caner Karavit, Erkmen Senan, Şafak Tavkul, Mustafa Pancar ve Ömer Güney'in katıldığı “Dialog” adlı dikkat çekici bir performans gerçekleştirmiştir. Bu performansta öğrenciler tarafından at başları, uyku tulumları, lambalarla ilginç kostümler yapıp renkli ışık gösterileri düzenlenmiş ve öğrenciler yaratıcılıklarını alışılmışın dışında bir şekilde sergilemişlerdir (Aşık, 2011: 51). 1985 yılında dağılmış olan Akadeğilmi grubu 2007 yılında Erkmen Senan'ın uğraşlarıyla yeniden canlanmıştır. Bu grubun bir uzantısı sayılabilecek olan Mim Grubu da 1984-86 yılları arasında başarılı gösteriler düzenlemiştir.

Şekil 76. Ferhan Şensoy ve arkadaşlarının Nazi askeri kostümüyle kimlik kontrolü, 1985.



Kaynak: Super Haber, 2021.

O dönemlerde akademi içi kadar olmasa da akademi dışı performatif işler oluşturan gruplar da bulunmaktadır. Özellikle 1985 yılında Kumkapı'da Nazi askeri kostümüyle yoldakilerden kimlik istediği ve insanların hiç itiraz etmeden kimlik verdiği çalışması (Şekil 76) Ferhan Şensoy'un, ellerine aldıkları megafonla sokaktakilere “Yat-

kalk” diye emrettiği çalışması, “Nokta dergisi” çalışanlarından bir topluluğun, (Her ne kadar sosyal birer deney gibi düşünölseler de) etkili performatif işlerden sayılabilir. İzleyicilere sunulan bu gösterilerde, önemli toplumsal mesajlar verilmesi, sanata aktif katılım sağlanması, pasifliğin önüne geçilmesi amaçlanmıştır.

Ömer Güney, Çağlayan Yalçın, Serdar Akkaya ve Caner Karavit’in öncölüğünde 1985 yılında kurulan Fosseptik Grubu da *happening* ve performans sanatı ile ilgilenmiştir. Resim ve grafik bölümü öğrencilerinden oluşan bu grup, aksiyon resimleri, halka açık etkinlikler gibi çeşitli sanatsal çalışmalarda bulunmuşlardır. 1986 yılında kâğıt, yağlıboya, strafor, akrilik boya gibi malzemeler kullanarak “Yüzen Sergi” isimli *happening* çalışması düzenlemişlerdir. Bu eser Mimar Sinan Üniversitesi iskelesinde suya bırakılmıştır. Yaptıkları eser suda bir süre yüzdükten sonra rüzgârın da etkisiyle dağılıp bozulmuştur (Aşık, 2011: 53).

Performatif işler üreten bir diğer grup ise Cahit Çiltaş, Ömer Güney ve Şafak Tavkul’un 1985 yılında oluşturduğu The Palto grubudur. Genellikle video sanatı üreten grup, bir çalışmasında Kazancı Yokuşunda Akadeğilmi grubuyla gece saat on iki ile sabah beşte olmak üzere iki zaman diliminde palto giyme, çıkarma işine dayalı performatif bir iş ortaya koymuştur (Aşık, 2011: 54).

Şekil 77. Asaf Zeki Yüksel, Çarmıha Gerilmiş İsa, 1989.



Kaynak: Aşık, 2011: 58.

1980'lerin sonlarında dikkat çeken performanslardan biri seramik sanatçısı Kadir Demir'in “Kırık Kalp” adlı performansıdır. Bu performansta Demir, İstanbul Emlak Bankası Sanat Galerisi'nde sergilediği yirmi dört seramik eserini çekiçle parçalamıştır. Daha sonra kırık parçaları imzalayıp izleyicilere dağıtmıştır. O dönemin bir diğer önemli performansı ise Asaf Zeki Yüksel'in gerçekleştirdiği “Çarmıha Gerilmiş İsa”

performansdır (Şekil 77). Yüksel, Ayasofya'nın en yoğun saatlerinde balkonunda izin almadan soyunmuş, daha sonra üzerine kırmızı boya dökmüş ve kendisini binanın iki duvarı arasına bağlamıştır. Polisin müdahalesine rağmen bir süre o pozisyonda kalmıştır. Bu performans önemli bir sanatsal ifade görevi üstlenmiş ve on iki Eylül'de işkenceye uğrayan ve öldürülen kişilere dikkat çekmenin güçlü bir yolu olmuştur.

1980'li yıllardan bu yana faaliyet gösteren sanatçı Bedri Baykam da birçok *happening* ve performans sergilemiştir. Baykam, ilk performansını 1984 yılında *San Francisco* Müzesi'nde düzenlenen sempozyumda önceden kaleme aldığı, Batı merkezli dünya algısına meydan okuyan manifesto metnini oradaki katılımcılara ileterek ortaya koymuştur. 1990'lı ve 2000'li yıllar boyunca sanatsal çok yönlülüğünü ortaya koyan performans çalışmaları üretmeye devam etmiştir (Darıcıoğlu, 2020: 72)

1987 yılında yapılan bir diğer performatif çalışma ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi öğrencilerinin gerçekleştirdiği, üniversitenin Osman Hamdi Salonunda bir sergide kaideler üzerinde kendilerini sergileme işidir (Şekil 78). Sanat eserlerinin bünyelerinde barındırdığı değerleri, anlamları tartışmaya açan bir performans ortaya koyan öğrenciler, Türkiye'de performans sanatı tarihinde yerlerini almışlardır.

Şekil 78. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesindeki bir sergide kaideler üzerinde kendilerini sergileyen öğrencilerden bir görünüm, 1987.



Kaynak: Aşık, 2011: 55.

1989 yılında eski bir fabrika olan Feshane'de gerçekleşen “I. Seratonin” adlı sergide ise ilk kez birden çok performans bir arada sergilenmiştir. Bu sergide sanatçı Komet bir kafesin içinde kısık bir ses tonuyla Türkçe sözlük okurken Mehmet Gülyüz bir devenin üzerinde sergiye girip bu şekilde desen çizmiş ve Gürel Yontan ise Tan Oral

ile Mehmet Gülerüz'e, sadece kafası görünecek şekilde kendini gömdürmüştür (Darıcıoğlu, 2020: 72).

1980'li yıllarda Türkiye'de çeşitli deneysel sanatsal çalışmalar, etkinlikler ve toplantılar performans sanatının yerleşmesinde ve ilerlemesinde önemli rol oynamıştır. Ayrıca 1990'lı yıllardaki disiplinlerarası performanslar, genç sanatçıların farklı alanlardan örnekler tanıklık ederek ufuklarını genişletmelerinde katalizör görevi görmüştür. Bu çalışmalardan dikkat çeken biri de 24-25 Eylül 1993 tarihinde İstanbul Yıldız Sarayı'nda gerçekleşmiştir. "Ah Güzel İstanbul" olarak anılan bu sanatsal buluşma, edebiyattan baleye, resimden müziğe pek çok disiplini bir araya getirmiştir. Sanatsal alanların bu yakınlaşması kapsamında Genco Gülan ve Ali Can Yaraş, mekanın Yıldız Sarayı ismine gönderme yaparak estetik niteliğini ön plana çıkaran "Burunlu Yıldız" adlı (Şekil 79) bir performans sergilemişlerdir. Bu işlerinde sanatçılar, yıldız şeklinde oluşturdukları bir konstrüksiyonun içinde kocaman bir takma burunla saksofon çalarak yürümüşler ve bu esnada da dönemin yasaklı sözcüklerini yüksek sesle tekrar tekrar söylemişlerdir (Aşık, 2011: 62).

Şekil 79. Genco Gülan ve Ali Can Yaraş, Burunlu Yıldız, 1993.



Kaynak: Gülan & Graf, 2008: 69.

İlk performanslarını 1994 yılında gerçekleştiren Şükran Moral'ın ilk çalışmaları, Roma'da, edilgen durumda, tüketim toplumunun bir tür nesnesi konumunda olan sanatçı imgesine göndermelerde bulunarak koşullanmayı reddeden ve koşullar yaratmayı vurgulayan "Ambiguitas" ile beyaz bir arka planda İsa'nın çarmıha gerilme sahnesini andırır şekilde kameraya bakarak gerçekleştirdiği "The Artist" (Sanatçı)dir (Darıcıoğlu, 2020: 74; Moral, 1994).

1995'te Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin İstanbul'da düzenlediği "Genç Etkinlik" sergisinde Genco Gülan, tavukların ve horozların içinde yer aldığı bir

gecekondu oluşturmuş, Yeşim Özsoy ise oluşturulan bu mekanda kendi yazdığı şiirlerini okuduğu ve bedenini kırmızı ruj ile boyadığı “Ayakta Uyku” adlı performansını gerçekleştirmiştir. Daha sonraki yıllarda da düzenlenen “Genç Etkinlik” sergilerinin ilk dördünde çok sayıda performans çalışması gerçekleştirilmiştir. Ancak 1998’de “Genç Etkinlik” sergilerinin dördüncüsünde, Jujin takma adlı bir sanatçının kırmızı ışıklarla donatılmış bir mekanda başı dizlerinin arasında çıplak bir şekilde oturarak ve haplarla 3-4 hafta boyunca geciktirdiği regl (adet) kanını bacaklarının arasından bulunduğu alana akıttığı “*Sehe Mehe/Aybaşı*” (Şekil 80) adlı performansı polisin alana gelmesiyle sonlandırılmıştır. Daha sonraki yıllarda gerçekleştirilen “Genç Etkinlik” sergilerinde ise hiçbir performans çalışmasına yer verilmemiştir. Bu performans etkinliklerinde yer alan sanatçıların birçoğu daha sonra bir araya gelerek yeni sanat toplulukları oluşturmuştur (Darıcıoğlu, 2020: 75; Kosova, 2021).

Şekil 80. Jujin, *Sehe Mehe /Aybaşı*, 1998.



Kaynak: Argonotlar, 2021.

Örneğin “Genç Etkinlik” sergilerinde tanışan; İnel İnal, Genco Gülan, Yeşim Özsoy, Alican Yaraş, Nadi Güler, Fulya Köseoğlu, Elif Çelebi, Didem Dayı, Arcan Kırıl, Gaye Yazıtunç gibi sanatçılar 1995’de Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneğini (DAGS) kurmuşlardır. DAGS, iki kez “Performans Günleri” adı altında etkinlikler, düzenlemiş dağıldıktan sonra ise Bilgi Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi ile işbirliği yaparak 2003 yılında “Performans Günleri”nin üçüncüsünü gerçekleştirmiştir (Ayteş, 2014: 188-189).

DAGS’ın, 1997 yılında düzenlediği “Sanatta Disiplinlerarasılık” ve “Performans Sanatı” başlıklı panellerinin yer aldığı “İkinci Performans Günleri”nde performans sanatı adına önemli işler ortaya konulmuştur. İnel İnal’ın bir hemşireye kolundan beş

tüp kan aldırdıktan sonra bu tüpleri duvara bantlayarak sergilediği “Mikroorganizmal Süreç” (Şekil 81); Orhan Cem Çetin’in seksen beş saat boyunca uyanık kalarak bedenindeki ve davranışlarındaki değişimleri incelediği, yaşamın yoruculuğunu sorguladığı “Uyku”; Adnan Tönel’in gazetelere ilan vererek en güzel hindiye seçmeye çalıştığı “En Güzel Hindi *Best Model of Turkey*” ve Hüseyin Katırcıoğlu’nun bir zenne kıyafetiyle masanın üzerine çıkararak dans ettiği “Sofra Sanatı” adlı performansları etkinliklerde yer alan önemli çalışmalar arasında gösterilebilir (Darıcıoğlu, 2020: 75).

Şekil 81. İnsel İnal, Mikroorganizmal Süreç, 1997.



Kaynak: Milliyet Sanat, 1997.

1995’de anılmaya değer bir diğer çalışma ise Genco Gülan ve Emre Koyuncuoğlu’nun ortak çalışması olan “Plastik Performans”tır (Şekil 82). Genco Gülan’ın Esbank Yunus Emre yarışmasına sunduğu bu eserde Emre Koyuncuoğlu, kalın tuval şasesi benzeri bir çerçevenin içine girerek doğu hareketlerindeki daireselliğe karşın batı hareketlerindeki sertliği, köşeliliği vurgulayarak doğaçlama devinimler yapmış fakat çalışma jüri tarafından elenmiştir (Gülan & Graf, 2008: 71).

Şekil 82. Emre Koyuncuoğlu ve Genco Gülan, Plastik Performans, 1995.



Kaynak: Performansarsivi, b.t.

Öte yandan, Türkiye’de performans sanatı adına yaşanan bir diğer önemli etkinlik ise Hüseyin Katırcıoğlu'nun öncülüğünde, ilki 1995 yılında Assos Tiyatrosu'nda düzenlenen Assos Gösteri Sanatları Festivali’dir (Aşık, 2011: 63). 1999 yılında Katırcıoğlu’nun hayatını kaybetmesine kadarki süreçte beş kez düzenlenen Assos Gösteri Sanatları Festivali, tiyatro ve sahne sanatlarına ağırlık verse de deneyselliği önceleyen yaklaşımıyla performans sanatı tarihimizde önemli bir yere sahiptir. Festivalde hem performans çalışmaları hem de sahne sanatlarının çeşitli biçimleri sergilenmiştir.

Çanakkale sınırlarında yer alan Behramkale köyünde gerçekleşen festivalde sürecin sonuçtan daha önemli olduğu anlayışıyla çeşitli ülkelerden gelen ve farklı disiplinlere mensup sanatçıların oluşturduğu bir sentezden beslenen çalışmalar ortaya koyulmuştur. Yerel halkın hem yardımcı hem de aktör olarak katıldığı bazı çalışmalar ise gerçek yaşantıların sanatsal süreçlere katkı sağladığı ortamlardan oluşmuştur. (Akbiyikoğlu, 2023).

Örneğin ilk festivalde koreograf Aydın Teker, müzisyen/dansçı Perry Yung’ın müziğiyle, opera eğitilmiş sanatçı Sarah Maull’un şarkılarıyla dâhil olduğu ve dansçı Erica Bilder’in Teker’e danslarıyla eşlik ettiği “Assos Yolu” (Şekil 83) adlı bir gösteri gerçekleştirmiştir. Gösteriye Behramkale İlköğretim Okulu öğrencileri ve köyde çobanlık yapan Yahya Gürbüz’ün de koyunlarıyla katılması, halkın sanatsal sürece dâhil edilmesine örneklenebilir (Teker, 2002: 195-211). Teker bu çalışmasında insan ilişkilerdeki rastlama anına gönderme yaparken, gelen ve bırakıp giden arasındaki ilişkiye vurgu yapmayı hedeflemiştir (Aşık, 2011: 64).

Şekil 83. Aydın Teker, Assos Yolu, 1995.



Kaynak: Teker, 2012.

Türkiye’de performans sanatı 2000’li yılların başından itibaren özellikle genç sanatçılar arasında popülerlik kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde performans sanatı

alanında yenilikçi yaklaşımların ve teknolojik gelişmelerin çalışmalara dâhil edildiği, çalışmalarda interaktif unsurların kullanımının benimsendiği görülmektedir. Bu süreç, dans, müzik, tiyatro ve görsel sanatları kusursuz bir şekilde harmanlayan, izleyicilere çok yönlü ve sürükleyici bir deneyim sunan disiplinlerarası performansların yaratılmasıyla zenginleşmiştir.

2000’li yıllarda İstanbul, çok sayıda uluslararası etkinliğe ev sahipliği yapan ve Türkiye’nin değişen sosyo-politik ortamına uyum sağlayan bir performans sanatı merkezi haline gelmiştir. Ön planda olan İstanbul haricinde Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerde de etkinlik ve festivallerde canlı bir artış görülmeye başlamıştır. Başta 2004 yılında kurulan Türkiye’nin ilk modern ve çağdaş müzesi olan İstanbul Modern olmak üzere özellikle İstanbul’daki galeriler, müzeler ve kültür merkezleri çeşitli performans sanatı etkinliklerine ev sahipliği yapmış ve yapmaya da devam etmektedir. İstanbul Bienali ve Kültür Sanat Vakfı, Türkiye’de performans sanatının desteklenmesi ve gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Türkiye’de 2000 sonrası dönem ise sanatçıların performans sanatı alanında farklı metodolojileri keşfettikleri dönem olarak değerlendirilebilir. Geleneksel sanat pratiklerinden ayrıışan bu sanatçılar, performans sanatını kendilerini ifade etmenin bir aracı olarak benimsemiş, çok çeşitli malzeme ve teknikler kullanarak yaratıcılıklarının sınırlarını zorlamışlardır. Son zamanlarda sanatçıların, performans sanatını yaygın toplumsal sorunlara ışık tutmak ve bunlar hakkında kamuoyu oluşturmak için bir platform olarak kullanarak odaklarını toplumsal meselelere kaydırmaları dikkat çekmektedir. Sanatçıların, sosyal medyanın da gücüyle insanları bu konular etrafında düşünmeye ittikleri ve bu konularla ilgili söylemlere katılmaya teşvik ederek, farkındalık yaratma durumlarını ve eleştirel düşünme duygusunu geliştirmeyi amaçladıkları söylenebilir.

Örneğin Nezaket Ekici, Şükran Moral, Asaf Zeki Yüksel, Genco Gülan ve İnsel İnal gibi 90’ların ortalarından yakın geçmişe kadar Türkiye’de performans sanatında aktif olan sanatçılar, sanat pratiklerinin neredeyse tamamını performansla ayırmış ve sürekli olarak çeşitli sosyal, politik ve güncel konuları irdeleyen işler ortaya koymuşlardır. Bu sanatçılar işlerinde özellikle 12 Eylül darbesi, toplumsal cinsiyet dinamikleri, kimlik, aidiyet ve göç gibi sosyal konuları ele almışlardır.

2000'lerin başlarında, DAGS ve “Genç Etkinlik” üyesi Yeşim Özsoy’un 2003’te Galataperform’u özel bir sahne sanatları alanı olarak kurması, 2004-2012 arasında kamusal alanlarda performansların sergilendiği "Görünürlük Projesi" ve 2005-2008 arasında düzenlenen "Performans Zamanı" etkinlikleri öne çıkmaktadır. Bu etkinliklerde İnel İnal, Deniz Aygün, Jeffrey Baykal, Damla Hacaloğlu, Volkan Aslan ve Batur Sönmez gibi sanatçılar performans çalışmalarını sergilemişlerdir. 2000’li yıllar boyunca, çeşitli bağımsız sanat mekanları, hem deneyimli performans sanatçılarının hem de performans unsurlarını ara sıra uygulamalarına dâhil edenlerin ilgisini çekerek, çeşitli performans türleri için platform görevi görmüştür. (Darıcıoğlu, 2020: 75-76).

Performans sanatına odaklanan bir diğer önemli organizasyon olan Taldans ise resmi olarak 2003 yılında Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı tarafından kurulmuştur. Başlangıçta stüdyo çalışmalarında dans ve tiyatroya ağırlık veren Kaplan ve Sızanlı, katılımcı çeşitliliğinin artmasıyla daha çok performansa yönelmişler ve dünya genelinden birçok yabancı sanatçıyla farklı mekanlarda, çeşitli ülkelerde etkili işler üretmişlerdir. Özellikle 2000 yılındaki “Dolap” (Şekil 84) ve 2002 yılındaki “Sek Sek” en önemli çalışmalar arasında örneklenebilir (Draz ve Özel, 2023).

Beden ve mimari arasındaki ilişki üzerine kurgulanan “Dolap” adlı performansın merkezinde bir buzdolabı yer almaktadır. Bu bağlamda çalışma düetten çok trioya dönüşmüştür. Bir taşınma süreci yaşadığı günlerde beşinci kattaki evine beyaz eşyalarını taşımak için gelen işçileri gözlemleyen Kaplan’ın fikriyle ortaya çıkan çalışmada bazen üstüne de çıktıkları buzdolabını birbirlerine, kırk dakika boyunca değişik şekillerde itmekte ve sürüklemektedirler. “İş başındaki beden” temalı bu çalışmada, hacim olarak büyük olan bir nesne ile bedenin teması insandan ziyade nesnenin belirleyici bir unsur olduğunu gözler önüne sermektedir (Held, 2016).

Şekil 84. Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı, Dolap, 2000.



Kaynak: Salt, 2015.

Türkiye’de performans sanatı adına yaşanan en büyük gelişmelerden biri de Performistanbul’un doğuşudur. Performistanbul, 2016 yılında Simge Burhanoglu tarafından performansla ilgilenen sanatçıları çatısı altında birleştirmenin yanı sıra bütünüyle performans sanatına hizmet etmeyi amaçlayan bir platform olarak kurulmuştur. İstanbul merkezli platform, performans sanatını daha geniş kitlelere tanıtmak için dünya çapındaki çeşitli sanat kurumları, dijital platformlar ve sanatçılarla çalışarak işbirliği ve proje geliştirme merkezi olarak hizmet vermektedir. Performistanbul’un dikkate değer başarılarından biri, performans sanatı eğitime önemli katkı sağlamayı amaçlayan Türkiye’nin ilk Canlı Sanat Araştırma Alanı’nın (PCSAA) bünyesinde kurmasıdır. PCSAA yabancı kaynakların Türkçeye çevrilmesi, Türkiye’deki dijital platformlarda yayınlanması ve bu alanda ek kaynak sağlanması için çalışmaktadır. Platformun eğitime sağladığı katkı, sadece kaynak sağlamakla bitmemiş ve Performistanbul’un girişimleriyle İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2020 yılında performans sanatı odaklı ilk misafir sanatçı programını hayata geçirirken, Sahne Sanatları Bölümü’nde "Performans Sanatı Uygulamaları" dersini başlatmıştır (Manyas, 2020: 62-63; Burhanoglu, 2021).

Performistanbul’un misyonu, performans sanatını daha erişilebilir kılmak, Türk performans sanatı tarihini detaylıca araştırıp meraklısına sunabilmek, performansa dair kütüphane görevi görececek bir arşiv oluşturabilmek, fiziksel sınırları aşmak ve farklı disiplinlerden ve kurumlardan sanatçılarla işbirlikleri yapmaktır. Platform, Leman Sevdâ Darıcıoğlu, Gülhatun Yıldırım, Ekin Bernay, Aslı Dinç, Ata Doğruel, Batu Bozoğlu gibi isimlerden oluşan on bir performans sanatçısı ve yirmiden fazla uluslararası bağımsız sanatçıyla ortak projeler oluşturarak dünya çapında çeşitli sanat kurumlarıyla çalışma ortaklığı kurmuştur. Kuruluşundan bu yana altmışın üzerinde performans üreterek de performans sanatına çok önemli katkılar sağlamıştır. Önemli işbirlikleri arasında Pera Müzesi, Pi Artworks, Zilberman, İstanbul Bienali, Londra’daki Caroline Garden’s Chapel, Uluslararası Venedik Performans Sanatı Haftası ve Marina Abramoviç Enstitüsü (MAI) gibi tanınmış kurumlar yer almaktadır. Platform, son dönemlerde de Elgiz Müzesi, Soho House, Bilsart, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Kadın Eserleri Kütüphanesi, Poşe, Darağaç ve Canlı Sanat Geliştirme Ajansı ile ortak çalışmalara imza atmıştır (Manyas, 2020: 62-65; Burhanoglu, 2021).

Kuruluşunun ilk yılı olan 2016’da gerçekleştirdiği performans akşamları etkinliklerinde platformun ilk projelerini ortaya koymuş olan sanatçı Ekin Bernay’ın

performanslarından “Kumdan Kaleler” adlı çalışması (Şekil 85) Performistanbul’un önemli işlerinden örneklenebilir. İstanbul/Beyoğlu, Çukurcuma da bulunan *Blok Art Space* galeride gerçekleşen performansta, sanatçı önceden hazırladığı ve anne babasının doktor olması nedeniyle çocukluğunda çokça karşılaştığı, belki de oyunlarına dâhil ettiği sargı bezlerini, kova içindeki alçıya batırarak vücudunun birçok yerine sarmıştır. Bu çalışma onun yaralarını, geçmişte yaşadığı acıları tedavi etme anlamını temsil etmektedir. Bir süre sonra vücudundan, kuruyan, kalıp halini alan alçılı sargı bezlerini çıkarmış, üzerine kırmızı bir elbise giymiş ve mekanda bulunan, çocukluğunun geçtiği şehirlerden getirdiği kumu ortama yayarak oluşturduğu kalıplar ile kumdan şekiller çıkarıp dizmeye başlamıştır. Oluşturduğu bu dizim, kendi bedenini ve kendi gerçekliğini baştan yaratma metaforunu dışsallaştırmaktadır (Atakan E. , 2016).

Şekil 85. Ekin Bernay, Kumdan Kaleler, 2016.



Kaynak: Unlimited, 2016.

Türkiye’de 2000’li yıllarda yeni galeri ve müzelerin kurulması alternatif sanat mekanlarının oluşmasının önünü açmıştır. Bu mekanlar, sanatçılara daha özgürce yaratma ve işlerini kamuoyuyla daha özgürce paylaşma imkânını sağlamaktadır. Günümüzde Türk performans sanatçıları, bienal, sergi gibi prestijli sanat etkinliklerinin tüm süreçlerinde ve özellikle açılış-kapanış etkinliklerinde işleriyle özel olarak davet edilmektedir. Sanat ortamının nabzını tutan bu etkinlikler, performans sanatının tanıtılmasında ve sanatçıların medya ve basında yer alarak daha geniş kitlelere ulaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Ancak sanatın metalaştırıldığı bu bağlamlardaki bazı performansların, performans sanatının özüne aykırı düşebildiğini de belirtmek gerekir (Aşık, 2011: 109).

1990 öncesi Türk performans sanatında fotoğraf, video gibi performans belgelerinin sunumu pek yaygın değildi. Ancak 1990’lı yıllardan başlayarak günümüze kadar devam eden bu kayda alma uygulaması daha da yaygınlaşmıştır. Bu değişim,

sanatçılara yönelik finansal kaygılar, çağdaş sanatın disiplinler arası doğası ve yeni medya teknolojilerinin sunduğu avantajlar gibi çeşitli faktörlere bağlanabilir. Sonuç olarak, sıklıkla maddi zorluklarla karşılaşan ve gelir istikrarsızlığı yaşayan bir performans sanatçısı, kendini ayakta tutabilmek için eserlerini satmaya veya para karşılığında performans sergilemeye mecbur hissedebilmektedir. Bu durum, sanat formunun ticari işlemlere odaklanmayan özüne aykırı olduğundan performans sanatı için bir zorluk teşkil etmektedir. Günümüzün dinamik sanat ortamında video, müzik ve tiyatro gibi farklı sanat disiplinlerinin yaklaşması, yeni medya araçlarını da içeren yenilikçi yaklaşımların ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır.

2. PERFORMANS SANATI İLE İLGİLENEN BAZI TÜRK SANATÇILAR

2.1. NEZAKET EKİCİ

Tanınmış bir Türk sanatçı olan Ekici, 1970 yılında Kırşehir'de doğmuş ve 1973 yılında ailesiyle birlikte Almanya'ya göç etmiştir. Sanatsal yetenekleri baskı, resim, heykel ve performans gibi çeşitli disiplinleri kapsamaktadır. Sanatçı, heykel eğitimini Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdürmüş ve daha sonra Münih Ludwig Maximilian Üniversitesinden sanat pedagojisi alanında yüksek lisans derecesi almıştır.

Şekil 86. Nezaket Ekici, *Nazar*, 2005.



Kaynak: Ekici Art, b.t.

Bir röportajında da detay vermeden bahsettiği üzere sanatçı, dans üzerine olan ilk performansını 1995 yılında gerçekleştirmiştir (Tüzün, 2019). Fakat bizlerin onu, İstanbul/Beyoğlu İstiklal Caddesinde yaptığı “Nazar” adlı (Şekil 86) performans çalışmasıyla tanıdığı söylenebilir. Beral Madra’nın küratörlüğünü yaptığı “Gözü Kara” sergisinde yer alan çalışmada Ekici, üzerine yerleştirilen altı yüzden fazla nazar boncuğuyla kırk kilo ağırlığa ulaşan bir elbise giymiş ve caddeyi boydan boya dolaşmıştır (Sönmez, 2012: 6). Nazara karşı koruduğu düşünülen sembolü neredeyse

tüm vücudunu kaplayan bir elbiseyle üzerinde taşıyan ve bu durumuyla Gilbert & George'un da anlayışına yakın bir şekilde “yaşayan heykel” görünümüne bürünen Ekici, tüm dikkatleri üzerine çekerek farklı bir tezatlık oluşturmuştur. Ekici bu performansını 2007 yılında Berlin’de de sergilemiştir.

Sanatçı Hamburg’da tanıştığı saygın performans sanatçısı Marina Abramoviç’in öğrencisi olma ayrıcalığına da sahip olmuştur. Ekici, 2004 yılında Abramoviç’in danışmanlığını yaptığı Braunschweig Sanat Üniversitesi'nde (HBK) performans sanatı alanında yüksek lisansını tamamlamıştır. Sanat dünyasına çok sayıda proje kazandıran sanatçı, on beş ayrı projede Goethe Enstitüsü'nden mali destek almıştır. Ekici, altmış ülkede ve yüz yetmişten fazla şehirde iki yüz elli den fazla benzersiz performansı ile kayda değer bir geçmişe sahiptir. (Çarmıklı, 2020; Zhao, 2022).

Her ne kadar “Nazar” işiyle adından söz ettirse de 2000 yılında vücuduna bal sürüp üzerine yapışan çiçek ve bitkilerle dans ettiği çalışması “Bal Çiçekleri” (Şekil 87) ile 2002 yılında başörtüsüyle boynunda politik bir anlam yüklediği bir hulahop çevirerek gerçekleştirdiği çalışması “*Hullabelly*” ilk önemli performansları arasında gösterilebilir. Bunların yanında 2002 yılında bir çim biçme makinesi edasıyla eğilip bir süre sonra kanayan ağzıyla çimleri yolduğu işi “Bir rüya gördüm” ve Milano’da kişisel eşyalarıyla dekore edilen bir galerinin duvarlarını, dudağına sürdüğü kırmızı rujla üç gün boyunca öptüğü çalışması “Duygu İçinde Devinim” de yine ilk etkileyici eserleri arasındadır.

Şekil 87. Nezaket Ekici, Bal Çiçekleri, 2000.



Kaynak: Ekici Art, b.t.

Kadın bir sanatçı olması nedeniyle kadın sorunlarına olan ilgisinin yanı sıra, sosyal ve kültürel alanı kapsayan, evrensel öneme sahip konulara da derin bir merakı olan Nezaket Ekici, 2006 yılında Türkiye’de gerçekleştirdiği önemli işlerinden olan Sinopale 1 (Uluslararası Sinop Bienali) kapsamında “*Atropos*” adlı (Şekil 88) etkileyici bir performans daha sergilemiştir. Sinop yakınlarındaki terk edilmiş bir hapishanenin sınırları içinde kendine bir mekan belirleyen sanatçı, performansta tavandan sarkan çok sayıda ipin her birini uzun saçlarına karmaşık bir şekilde bağlatmıştır. Bu, performansta Ekici, kendini koruma eylemiyle, ham ve şiddetli bir güç sergileyerek bir özgürleşme yolculuğuna çıkmıştır. Sarsılmaz bir kararlılıkla, şiddetle başını sallamış, saçlarının serbest kalması için kopmasına izin vermiştir. Çektiği acı üzerinden o mekanda yaşanmış acıları yansıtmak isteyen sanatçı, sonunda saçının bir kısmını keserek sembolik olarak varlığının bir parçasından kendini ayırarak kararlı bir adım atmıştır. Bu derin çalışma, özgürlük kavramlarını ve amansız yaşama arzusunu araştıran varoluşsal bir yüzleşme işlevi görmüştür. Saçın özü itibarıyla yaşamın güçlü bir sembolü olarak yorumlanabileceğini belirtmekte fayda vardır. Performans “*Atropos*”, adını makasıyla kaderin iplerini koparmasıyla tanınan Yunan tanrısı Atropos’tan almıştır. Sanatçı, bu cesur işi aracılığıyla, bağımlılıkların üstesinden gelmenin, mümkün olan her kaynağı değerlendirmek gerektirdiği fikrini aktarmaktadır (Sönmez, 2012: 6; EkiciArt, Performances, bt.).

Şekil 88. Nezaket Ekici, *Atropos*, 2006.



Kaynak: Ekici Art, b.t.

Sanatçının 2006 yılında ortaya koyduğu diğer bir etkileyici çalışması ise o yıl yaşanan kuş gribi vakalarının artışıyla toplumun yaşadığı korkuyu vurgulamak istediği “*Screaming Feathers*” (Çılgık Atan Tüyler) adlı performansıdır (Şekil 89). Sabancı

Üniversitesi'nin Kasa Galerisi'nde gerçekleşen çalışmasını izlemeye gelenler, galerideki küçük odada nefes almanın güçleştiği anlar yaşamışlardır (Sönmez, 2012: 6).

Şekil 89. Nezaket Ekici, *Screaming Feathers* (Çılgık Atan Tüyler), 2006.



Kaynak: Kasa Galeri, 2006.

Politik, kültürel çatışma, dini, cinsel kimlik içerikli konularının yanında sanat tarihinden fazlaca esinlenen ve mekanı sanatıyla dönüştüren bir sanatçı olan Ekici 2007 yılında Max Ernst'in 1923 tarihli "*Saint Cecilia - The Invisible Piano*" adlı eserine atıfta bulunduğu çalışması "Blind" (Kör) adlı (Şekil 90) performansını sergilemiştir. Sadece kollarının dışarıda kaldığı ve tamamen kapalı alçıdan bir kalıbın içine giren Ekici, performans boyunca ellerine bir iple bağlı olarak duran bir çekiç ve keski yardımıyla bu kalıptan dışarı çıkmak için mücadele vermiştir. Umudun hiçbir zaman bitmeyeceğini ve inancın zafere götüreceğini vurguladığı çalışmasında Ekici, kendini baştan yaratmanın bazen zorlu bir süreç olduğu mesajlarını da vermiştir (Yıldırım, 2019).

Şekil 90. Nezaket Ekici, *Blind* (Kör), 2007.



Kaynak: Ekici Art, b.t.

"Bunu neden yaptınız?" sorusunu sevmeyen sanatçı, performansları hakkında pek yorum yapmak istememekte ve performansı izleyicinin düşünce olarak çoğalttığı bir kavram olarak tanımlamaktadır. Çalışmalarında Gustav Klimt ve Egon Schiele gibi sanatçılar üzerinden sanat tarihi göndermeleri de yapan Ekici, Sicilya seyahati esnasında

ilham aldığı gözleri kanlı Meryem figüründen yola çıkarak 2008 yılında Siemens Sanat'ta “Madonna” bir performans (Şekil 91) sergilemiştir. Bu işinde Ekici, beyaz elbiseleriyle kendince Madonna'yı kurgulamış ve elinde tuttuğu uzun, ucu yanan mumlarla tavana ters bir şekilde asılmış mumları yakmış onlardan düşen mum damlalarının altında bir süre durmaya çalışmıştır (Sönmez, 2012: 6).

Şekil 91. Nezaket Ekici, Madonna, 2008.



Kaynak: Ekici Art, b.t.

Kendisinin feminist olarak tanımlanmasını istemeyen sanatçı, her ne kadar feminist sanat anlayışına yakın çalışmalar yapıyor olsa da bu tarz kısıtlayıcı kavramların onu sınırlandıracağını düşünmektedir. Bunun yanında acı kavramının sanıldığı gibi işlerinde öncelikli planda yer aldığını düşünmeyen sanatçı, acıyı imgenin bir parçası ve sürecin kendisi olarak görmekte fakat performans yapmaktaki amacının acıyı göstermek olmadığını savunmaktadır (Sönmez, 2012: 8).

Şekil 92. Nezaket Ekici, *Fountain for 6 Women* (Altı Kadın için Çeşme), 2010.



Kaynak: Ekici Art, b.t.

2010 yılında Mardin Bienali'nde, o bölgede öğretmenlik yapan amatör performansçılarla yaptığı çalışması olan “*Fountain for 6 Women*” (Altı Kadın için Çeşme) performansında (Şekil 92) Ekici, mekan olarak tarihi bir medrese belirlemiştir.

Üstünde bulunan su keseciklerindeki suyu, performansın 2004'te Berlin'de gerçekleştirdiği ilk uyarlamasındaki gibi tek başına ve kovalara değil bu sefer medresenin avluda bulunan, bir zamanlar üzerinde astronomi çalışmaları yapılmış olan havuzuna yanındaki beş kadınla birlikte farklı pozisyonlarda boşaltmıştır. Bu çalışmayla erkek egemenliğinde olan sanat tarihinde “Çeşme” olma durumunu kadın vücuduna yüklemek isteyen Ekici, performansı izleyen bir kısım yerel halk, dönemin mülki yöneticileri, siyasileri tarafından memnuniyetsizlikle izlenmiş ve böyle bir işin medresede yapılmasını yakıştıramayan bir basın kesimi tarafından da dini değerleri aşağılamakla itham edilmiştir (Sönmez, 2012: 8).

Şekil 93. Nezaket Ekici, *Imagine* (Hayal Et), 2012.



Kaynak: Ekici Art, b.t.

Çok üretken bir sanatçı olan Ekici, 2012 yılında *Pi Artworks*'ün Tophane'deki mekanında İspanya'da bir ritüel sırasında karşılaştığı Flamenko dans hareketlerini bir araya getirdiği "*Imagine*" (Hayal Et) adlı (Şekil 93) performansını sergilemiştir. Ekici, bu performansıyla hem kültürlerarası bağlantılar kurmayı hem de iç dünyasını ifade etmeyi hedeflemiştir. Yaklaşık yedi dakikalık bir süre içinde yumurta topuklu ayakkabıları ve siyah elbisesiyle gerçekleştirdiği dans performansının figüratif unsurlarını tavandan misinaya bağlanmış olarak sarkan beş yüz adet elma nesnesiyle kusursuz bir şekilde birleştirerek insanlık tarihinin kökenlerini simgelemiştir. Gösteri boyunca Ekici'nin çok yüksek olan duyguları hızlı nefes alışından ve ara sıra yukarıdan hızlıca elma koparmasından da anlaşılıyordu. Bazı durumlarda elmaları parçalıyor, bazı durumlarda ise ısıırıyor ve tükürüyordu. Sanatçı dansıyla karakterize edilen performans gerçekleştirilirken doğaçlama bir süreç ortaya çıkmıştır. Yüz ifadeleri gerginlik, erotizm, utangaçlık, gelenek, gizem, öfke ve umutsuzluk gibi bir dizi yoğun duyguyu yansıtmaktadır. Çoğu zaman yasak meyveyle ve Havva'nın işlediği günahla

ilişkilendirilen elma bu sahnede mecazi bir anlam taşımaktadır (Gündüz, 2023: 54; Büyükparmaksız ve Yılma Şakalar, 2021: 882-883).

Şekil 94. Nezaket Ekici, *99 Commandments* (99 Emir), 2013.



Kaynak: Ekici Art, b.t.

Sanatçı, "99 Commandments" (99 Emir) başlıklı (Şekil 94) 2013 yılında gerçekleştirdiği düşündürücü performans eserinde ise tüm dünyadaki dinlerin ortaya koyduğu emirlerden kendini özgür ilan etmek için adeta bir arınma ritüeli oluşturmuştur. Performans, yüzeyini süsleyen toplam 99 tabaktan oluşan yuvarlak bir masada ve onun tam orta boşluğunda gerçekleşmektedir. Sanatçı, metodik olarak büyük bir tespihten her bir boncuğu alıp tabakların üzerine yerleştiriyor ve her yerleştirmede genellikle dinlerin ortak yasaklarını yüksek bir sesle belirtmektedir. Performans, bu büyüleyici gösterinin sonunu işaret eden 99. boncuğun yerleştirilmesiyle sona ermektedir.

Şekil 95. Nezaket Ekici, *Sudan Suya*, 2015.



Kaynak: Ekici Art, b.t.

Toplumsal sorunlara dikkat çekmeyi iyi bilen sanatçı, olası içme suyu kıtlığı ve yaklaşmakta olan kriz hakkında farkındalık yaratmak amacıyla 2015 yılında Berlin'de "Water to Water" (Sudan Suya) adlı (Şekil 95) büyüleyici bir performans sergilemiştir.

Yaşam döngüsüne vurgu yapmak istediği çalışmasında göl kenarında yüksek bir kaidenin üzerinde durup zarif, akıcı kırmızı bir elbise giyen sanatçı, elindeki kovayla gölden gelen suyu bir arıtma cihazı yardımıyla hem arıtarak içilebilir suya dönüştürmüş hem de kıyafetinde yer alan borular vasıtasıyla izleyicilere ulaştırmıştır.

Abramoviç gibi kendi de farklı kültürler arasında kalan ve bu durumu pek çok çalışmasında yansıtan Ekici, etnik unsur içerikli işlerinden biri olan "*Honey Project*" (Bal Projesi) başlıklı performansında (Şekil 96) çalışmanın projesini hazırladığı İsrailli sanatçı Shahar Marcus ile birlikte dil, din ve kültürel normların önemini vurgulamıştır. 2018 yılında Berlin'de gerçekleştirilen bu düşündürücü eser, Almanca ve Türkçe'yi temsil eden Ekici'nin, İbranice'yi temsil eden Marcus'un dışında farklı kültürle mensup ve dünyada en çok konuşulan dilleri temsil eden on kişinin daha katılımını içermektedir. Performans alanında, on iki katılımcıdan her birinin, üzerinde bal ile kendi ana dillerine ait sözlüklerinden rastgele seçerek yazdığı bir kelime olan on üç ayrı cam blok bulunmaktadır. Her katılımcı çeşitli kültürleri kucaklarken, bir döngü içerisinde sırayla her bir cam bloklardaki balın bir kısmını özenle yalamıştır. Bu eylemin ardındaki amaç, küresel uyumun ve barışın anahtarı olarak kültürler arasındaki karşılıklı anlayışı geliştirmenin önemini vurgulamak olarak görülebilir.

Şekil 96. Nezaket Ekici ve Shahar Marcus, *Honey Project* (Bal Projesi), 2018.



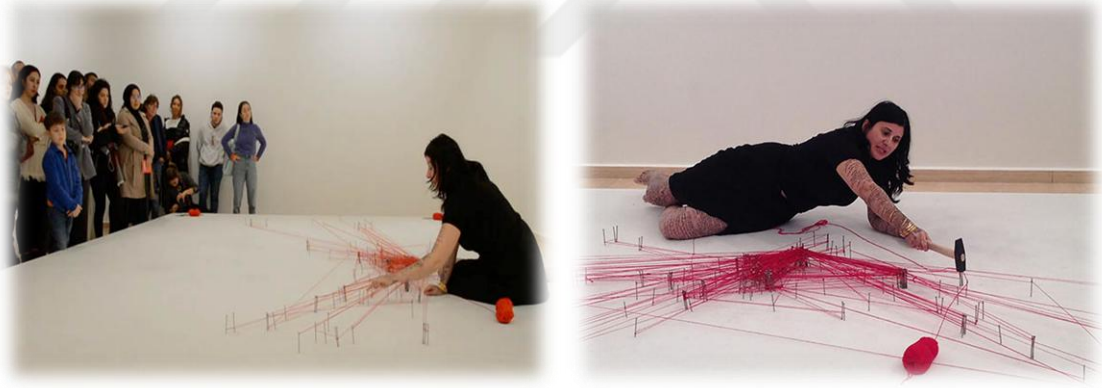
Kaynak: Ekici Art, b.t.

Ekici 2020 yılında İstanbul'da Sakıp Sabancı Müzesi'nde gerçekleşen ve Marina Abramoviç Enstitüsü'nün işbirliği ile hazırlanan "Akış/Flux" adlı serginin ikinci bölümünde yer alan dört uluslararası sanatçıdan biri olarak performansını sergilemiştir.

İlk bölümü Abramoviç'in retrospektifini içeren sergide Ekici, 2008 yılında ürettiği bir çalışma olan “*Work in Progress – Personal Map*” (Devam Eden Çalışma – Kişisel Harita) adlı performansını (Şekil 97) gerçekleştirmiştir. Kırmızı bir ip, çiviler ve çekiç kullandığı ve günde sekiz saatten on gün boyunca toplam seksen saat aktif olduğu çalışmasında sanatçı, bir çeşit zihin haritalandırma metodu kullanarak metaforik bir şekilde kendi sanatsal yaşamını oluşturmaktadır.

Çalışma başlamadan önce son yirmi yılda yaptığı her şeyi hatırlamadığı için bir kalemle tüm vücuduna biyografisini not alan sanatçı, cildinin bir tür sayfa görevi gördüğünü ve on beş saat boyunca bu notları aldığını belirtmiştir. İnteraktif bir özellik taşıyan çalışmada beyaz bir tahta üzerine, sanki bir harita oluştururcasına, Dünya’da gidip çalışmalar gerçekleştirdiği yerleri çiviler çakarak işaretlemiş ve bu işi yaparken izleyicilerden de ülkelerin konumları hakkında yardım almıştır. Çalışmanın bazı kısımlarında izleyicileri eserin bir parçasına dönüştürerek onlarla çeşitli fiziksel aktiviteler yapan Ekici, performans içinde geçmişte yaptığı eserlerin hikâyelerini anlattığı kısımlar da oluşturmuştur (Çarmıklı, 2020).

Şekil 97. Nezaket Ekici, *Work in Progress-Personal Map* (Devam Eden Çalışma-Kişisel Harita), 2020.



Kaynak: Ekici Art, b.t.

Güncel konuları işlemeyi iyi bilen Ekici, 2020 yılında korona virüsünün Dünya geneline yayılmasıyla yaşanan pandemi döneminde *Instagram* üzerinden canlı yayın yaparak “*Monday to Sunday*” (Pazartesiden Pazara) adlı performanslar yapmıştır. Burada sanatçı, dışarıya hiçbir ses, müzik vermeden sadece kendi kulağında takılı olan bir kulaklıktan dinlediği ezgiler ile içinden geldiği gibi kendine özgü danslar oluşturmuş ve izleyicilerinde ona sanal ortamda bir saat süren performans boyunca eşlik etmesini istemiştir.

2024 yılında İstanbul *Pi Artworks*'te “Keşfin Boyutları” adlı kişisel sergisini açan Ekici, serginin ilk üç günü üç farklı performans ortaya koymuştur (Şekil 98). Bunlar; Alman Anayasasının ilk paragrafından “İnsanın Onuruna Dokunulamaz” cümlesini kesici/delici aletler yardımıyla kırmızı bir tahta üzerine kazıyarak oluşturduğu “*Essence*” (Öz), pandemiyi vurgulamak istediği, savunmasız, korunmaya değer yaşamı ifade eden “*Cohesion Patterns of Egg*” (Yumurtanın Uyum Kalıpları) ve porselenleri boyayarak oluşturduğu “*Panta Rhei*” adlı performanslardır (Arapoğlu, 2024; Memiş, 2024).

Şekil 98. Nezaket Ekici, Keşfin Boyutları Sergisi, 2024.



Kaynak: Art Dog İstanbul, 2024.

Mizah, ironi ve neşeyi çalışmalarına adapte etmeyi seven, dört dil bilmesine rağmen hiçbirini tam anlamıyla konuşamadığını fakat bedeni ile kendini mükemmel şekilde ifade edebildiğini belirten Ekici, Türk ve Dünya performans sanatına önemli çalışmalarıyla katkılar sunmaya devam etmektedir (Memiş, 2024).

2.2. ŞÜKRAN MORAL

1962 yılında Samsun/Terme'de doğan sanatçı Şükran Moral, eğitimini Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nde tamamlamış ve daha sonra Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim alanında ihtisas yaparak eğitimine devam etmiştir. Feminist sanatçı Moral, 1990'lı yıllardan bu yana ataerkil toplum yapısının norm ve değerlerine meydan okumaktadır. 1994 yılında performans sanatını, video sanatını ve enstalasyonları kendisini daha etkili bir şekilde ifade etmesine olanak tanıyan araçlar olarak keşfetmeye başlayan Moral'dan, küratör ve sanat tarihçisi Simonetta Lux, “*Şükran Moral yersiz yurtsuz pozisyonunu sadece sanatın etik temelleri adına değil yaygın kimliğinin bir doğrulaması olarak da kullanmaktadır*” şeklinde bahsetmektedir (Lux & Patrizia, 2005: 21-50).

Sanatsal performanslarıyla politik tavrını dile getirmiş ve kadın bedeninin toplumsal rolü ve üstlendiği çeşitli sorumlulukları sorgulamıştır. Performanslarını özellikle akıl hastaneleri, genelevler ve hamamlar gibi alışılmadık ortamlarda gerçekleştirmiştir. Bunu yaparken de kullandığı mekanların asıl amaçlarını aşarak sanatsal alanlara dönüşmesini sağlamıştır (Arı, 2015: 57-58).

Moral, 90'lı yılların başında sanatın, sanatçının, galericinin ne olduğu ve bunların toplumdaki yerlerini sorgulamaya başlamıştır. Bu bağlamda da geleneksel sanat anlayışının dışında farklı işlere yönelmek istemiştir (Fırat, 2020). Bu amaçla 1994 yılında İtalya'da açtığı kişisel sergisi sırasında galerinin bir odasının ortasına yerleştirdiği taburenin üzerine koyduğu kâğıda Türkçe bir kelime yazan Moral, aynı şeye bakan farklı iki ülke insanının, sanat çevresinin tepkilerini ölçmek ve iletişimsizliğe göndermede bulunmak istemiştir. Kamera kaydına aldığı ve modern insan için her şeyin bir nesne olduğunu vurgulamak istediği, kimlik üzerine yoğunlaşan “Ambiguitas” adlı bu ilk performansından sonra Moral, sanatsal tavrını bu yönde şekillendirmeye başlamıştır (Lux, 2011; Moral, 1994).

Şekil 99. Şükran Moral, The Artist (Sanatçı), 1994.



Kaynak: Art Tv, 2014.

Şükran Moral, Roma Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitimini tamamladıktan sonra 1994 yılında bilinen en önemli işlerinden biri olan “*The Artist*” (Sanatçı) adlı (Şekil 99) cesur çalışmasını oluşturarak kendini fotoğraflamıştır. Üstünde bir peştamal dışında bir şey bulunmadan çarmıha gerildiği bu performans, sınır dışı edilmesiyle sonuçlanmıştır (Paftalı, 2019: 20). Sanat dünyasında defalarca gördüğümüz bu ikon, belki de ilk kez bir kadın bedeni tarafından Katoliklerin yoğun şeklide bulunduğu Vatikan'da tasvir edilmiş ve büyük bir tepkiyle karşılaşmıştır (Bilir, 2022). Sanat

kariyeri boyunca Moral, performanslarında çok eşlilik, trans beden, bekâret ve kadınlara uygulanan kısıtlamalar dâhil olmak üzere çeşitli kadın sorunlarını ele almaya kendini adanmıştır. En başından beri her bedenin derin bir siyasi anlam taşıdığı inancıyla geleneklere, tabulara ve toplumsal hiyerarşilere meydan okumuştur (Arı, 2015: 58).

Şükran Moral'ın 1997 yılında Beşinci Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen “*Bordello*” performansı (Şekil 100) da sanatçının sanatsal gücünün önemli bir göstergesidir. Bu düşündürücü performans, Karaköy'deki bir genelevin müzeye dönüştürülmesi konsepti etrafında dönmüştür. Tesisin girişinde yer alan Moral, sarı peruk ve transparan siyah elbiseyle süslenmiş ve kalıplaşmış heteroseksüel kadın imajını temsil etmiştir. Moral, bu çalışmasıyla performans sanatını tam anlamıyla benimseyerek feminist sanatçı kimliğini sağlamlaştırmış ve sanatsal gücünü Türkiye'deki mevcut toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin gerçeklerine ışık tutmak için kullanmıştır. Sansasyonel performanslarıyla tartışmalara yol açarak, dikkat çekmiş, toplumsal normlara meydan okumuştur. Kuşkusuz “*Bordello*” performansı onun radikal yaklaşımının bir kanıtıdır.

Şekil 100. Şükran Moral, *Bordello*, 1997.



Kaynak: Hürriyet, 2021.

Kaynak: Artful Living, 2018.

Çalışmalarında kadını öne çıkaran ve onun varlığını güçlendirerek farklı bir boyuta taşıyan Moral, “*Bordello*”da elinde “Satılık” ibaresi bulunan basit bir kâğıt tutarken genelevin pencerelerine de “Çağdaş Sanat Müzesi” yazan başka bir kâğıt koymuştur. Böylece genelev metaforik olarak bir sanat kurumuna dönüştürülmüştür. Mekansal anlamdaki bu değişim, sanat piyasasına ve onun karmaşık ilişkiler ağı içinde sıkışıp kalan sanatçılara doğrudan meydan okumuştur. Birçok anlam barındıran bu

alışmasında kadının cinsel bir obje olarak görülmesini eleştiren bir yapıdan da bahsetmek mümkündür.

Beşinci İstanbul Bienali'nde Moral'ın sergilediği bir diğer önemli performans ise "Hamam" adlı (şekil 101) eseridir. Performans sırasında bir kameraman eşliğinde Galatasaray erkekler hamamını ziyaret eden Moral, sanat tarihi literatüründe yer alan oryantalist hamam tasvirlerine karşı kendi özgün bakış açısını sergilemiştir. şükran Moral, performansında geleneksel inanışları yıkıp normlara meydan okuyarak toplumda hâkim olan anlayışı bozmaktadır. İstanbul'da, ataerkil sistemin hâkim olduğu bir mekanda Oryantalist sanatçıların kadın tasvirine uymak yerine odağı çevirerek cesurca erkekler hamamına girmiştir. Moral, daha önceki işlerinde olduğu gibi, hamamın yerleşik yapısı içinde kabul görmüş algıları manipüle ederek izleyenleri şaşırtmayı ve düşündürmeyi başarmıştır.

şekil 101. şükran Moral, Hamam, 1997.



Kaynak: Milliyet Sanat, 2015.

Hamam performansı ile ilgili olarak Moral şu önemli ifadeleri kullanmaktadır: *“Yabancılar bizi oryantalist görüyor. Sadece dekoratif bir sanatçı olarak görmek istiyor... Ben sadece kendi tabularımızı değil onların bu bakış açısını da yıktım. Senin oryantalizmini de senin feodalizmini de senin patriyarkanı da dedim girdim o hamama. Sanatın gücü var çünkü”* (Kepenek, 2021).

“Dünya ağdaş sanatında o ana dek hamama girerek, yani hamamın gerçek yüzünü sanatsal amaçlı bu şekilde yapan olmamıştı. alışan bir hamama girdim ve de erkekler bölümüne... O yıllarda benden sonra hamam üstüne çok iş yapıldı gerek biz de gerek batıda ki sanatçılar. Ama o ilkti” (Milliyet Sanat, 2015).

Şekil 102. Şükran Moral, *Amemus* (Haydi Sevelim), 2010.



Kaynak: Milliyet, 2010.

Şükran Moral'ın 2010'da İstanbul'da bulunan *Casa Del Arte* Sanat Galerisi'nde yaptığı ve sonrasında ölüm tehditleri aldığı performanslarından “*Amemus*” (Haydi Sevelim) (Şekil 102), Türkiye'de ilk kez lezbiyen ilişki kavramını, kadınların yaşadığı cinsel hazzı bir performans olarak tanıtmıştır. Bu performans onun radikal çalışmalarından biri olarak öne çıkmaktadır. Moral ve kadın partnerinin yaklaşık yirmi dakika boyunca galeride bir yatakta seviştiği performans, iki kamera ve bir fotoğraf makinesi ile kaydedilmiştir. Sanatçı, bu performansı sunarak eşcinsel ilişkilere ışık tutmayı amaçlamış ve izleyiciyi bu sanatsal olayın pasif gözlemcisi olarak görmüştür. Sonuç olarak lezbiyen ilişki performansı sanatçı tarafından izleyiciye sunulmuş ve toplumsal, kamusal ve cinsiyetle ilgili konuları ele alan bir araştırma konusu haline gelmiştir (Pektaş, 2017: 90; Paftalı, 2019: 22).

Şekil 103. Şükran Moral, *Acı*, 1997.



Kaynak: Bianet, 2010.

1999 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde “*Acı*” adlı performans (Şekil 103) eserini sergileyen sanatçı, geçirdiği kulak ameliyatı deneyiminden ve evrensel acı kavramından

ilham alarak bu eserini sergilemiştir. Bu performans, evrensel acıya karşı devam eden savaşın metaforik bir temsili olarak görülebilmektedir. Sanatçının performans sırasındaki kıyafet seçimi ve sallanma hareketleri de sembolik bir deliliğe gönderme olarak yorumlanabilmektedir (Paftalı, 2019: 21).

Sanatçı, kadın cinayetlerindeki endişe verici artışa tepki olarak 2007 yılında “Terni - Bir Türk Kızının Gerçek Hikâyesi” adlı bir performans sergilemiştir. Bu performans, 2006’da eşinden kaçıp ailesine sığınmak isteyen bir kadının yaşadığı trajik olayı betimlemektedir. Tek suçu kendisine kötü davranan kocasından ayrılmak istemesi olan kadın, “eşim” dediği insan tarafından vahşice öldürülmüştür. Şükran Moral, performansıyla bu hikâyeyi yeniden anlatmayı tercih ederek konuya bir kez daha dikkat çekmiştir (Moral, 2009: 37).

2009 yılında kadına şiddet konusunu işlediği “Aşk ve Şiddet” adlı (Şekil 104) bir diğer işinde ise Moral, şiddetin yanında bu kez çocuk gelinler, kızların eğitim hakları, dişil sünnet gibi konulara da değinmiştir (Paftalı, 2019: 22).

Şekil 104. Şükran Moral, Aşk ve Şiddet, 2009.



Kaynak: Tiyatro Makinesi, 2013.

Moral, gerçekleştirdiği bir röportajda kadına şiddet konularında yaptığı çalışmalarının öncelikli olarak Türkiye ile ilgili olmadığını belirtmiş ve kendini "Bu, kadına yönelik şiddetle ilgili... Temalarım evrenseldir. Nerede olduğunuz önemli değil; Türkiye, İtalya, Almanya, Fransa. Her yerde kadına yönelik şiddet var" cümleleriyle açıklamıştır (Ward V. J., 2009).

Sanatçı, ilkinin 1994’te İtalya’da gerçekleştirdiği "Evli, Üç Erkekli" adlı performansını 2010 yılında bu kez Mardin’de gerçekleştirmiştir (Şekil 105). Moral ve üç erkeğin yer aldığı benzersiz bir evlilik düzenlemesi olan çalışma, geleneksel kültürel tabuları altüst eden bir düğün töreni eşliğinde tasvir edilmiştir. Bu düşündürücü

performans, Mardin'in bir köyündeki sunumu sırasında videoya çekilmiş ve daha sonra *Contemporary İstanbul*'da sergilenmiştir. Feodal hiyerarşiye meydan okuyan bu evlilik performansı, kritik bir mesaj iletmektedir. Fakat performans, bu sert mesaja rağmen, kurulu düzeni hicvetmenin ötesine geçemediği için parodi sınırları içinde kalmıştır (Pektaş, 2017: 91-95).

Şekil 105. Şükran Moral, Evli Üç Erkekli, 2010.



Kaynak: Art Dog İstanbul, 2022.

Moral bu evlilik performansı ile ilgili olarak: *“Tabii ki hemen üç kadın ile evlenmeyi bırakacak değiller, ancak gündeme gelmesi ve farkındalık yaratmak önemliydi. Bir şeylerin değişmesi için halk anlamaz tavrından vazgeçilmesi gerekiyor. Müzelerde bir şeyler yapmak hoşuma gidiyor ama insanlar ile birlikte yaptığım interaktif çalışmaları daha da anlamlı buluyorum”* cümlelerini kurmuştur (Çarmıklı, 2013).

Şekil 106. Şükran Moral, Vur-Kaç Kalbim, 2016.



Kaynak: Comtemporary İstanbul, 2016.

2016 yılında *Contemporary* İstanbul'da sergilenen etkileyici performansı “Vur-Kaç Kalbim”de (Şekil 106) sanatçı, şık siyah bir kıyafetle kırılmalılığı yansıtmakta ve dokuz hayvan kalbini cesurca duvara sabitleyerek izleyiciler üzerinde derin, güçlü bir etki bırakmaktadır. Performans sona erdiğinde Moral, üzeri yazılı, kan izleri taşıyan kâğıtları seyirciye korkusuzca fırlatmış, böylelikle Türkiye'deki siyasi iklime karşı eleştirisini vurgulamış ve izleyicileri de bu eylemine katılmaya teşvik etmek istemiştir (Paftalı, 2019: 23)

Moral'ın da yaptığı gibi neredeyse tüm performans sanatçıları, yeni bir bağlam yaratmak için bedenlerini bir araç olarak kullanarak, eserlerini sergiledikleri mekanları yeniden kullanma becerisine sahiptir. Fakat Moral bu durumu uç noktalara taşımayı başarıyla gerçekleştirmiştir. Toplumsal normlara ve ahlaki geleneklere meydan okuma arzusuyla hareket eden Moral, bu bağlamda karşılaştığı tehditlerle mücadele etmek zorunda da kalmıştır. Hayatının önemli bir bölümünü Roma'da geçirmiş olan Moral'ın, bu sanatsal yolculuğu sadece kendini gerçekleştirme eylemi değil aynı zamanda sanatsal ifade aracı olan bedeniyle topluma ayna tutma eylemidir (Paftalı, 2019: 20).

2.3. BEDRİ BAYKAM

1957 yılında Ankara'da doğan Bedri Baykam, sanat yolculuğuna henüz iki yaşındayken başlamıştır. Sanat hayatının büyük bir bölümünü resim üzerine kuran Baykam, henüz altı yaşındayken Bern, Cenevre ve Ankara'da çeşitli sergiler açmıştır. 1970'lerde ise Türkiye'de başarılı bir tenisçi olarak birçok organizasyona katılmıştır.

1975 yılında taşındığı Paris'te ekonomi ve aktörlük üzerine eğitimler alan sanatçı, 1980 yılında ABD'ye taşınmıştır. Burada 1984 yılına kadar *California College Arts and Crafts*'de sinema ile resim eğitimleri gören sanatçı, Türkiye'nin yanı sıra Avrupa ve Amerika'da da sergiler açmayı sürdürmüştür. 1987 yılında atölyesini İstanbul'a taşıyan sanatçı, farklı sanat alanlarıyla da ilgilenmiş ve çağdaş sanat ortamına erotizm, politika gibi kavramları taşıyarak kendi sanatsal dilini ustalıkla ortaya koymuştur.

Aktivist bir tavrı olan sanatçı, 1984 yılında *San Francisco Modern Sanat Müzesi* önünde, dağıttığı manifestosuyla ilk performatif (Şekil 107) çalışmasını oluşturmuştur. Baykam, bu avangart tavrı daha sonra “Maymunların Resim Yapma Hakkı” adını verdiği kitabıyla metinleştirmiştir.

Şekil 107. Bedri Baykam, Manifesto eylemi, 1984.



Kaynak: Baykam, 2018.

Sanatçının ilk performanslarından birisi 1992 yılında İstanbul’da Karikatür Müzesi avlusunda Adnan Tönel ile birlikte yaptığı “Düello” adlı (Şekil 108) çalışmasıdır. Bir süs havuzunun içinde gerçekleşen ve sanatçıların şnorkel taktığı performans, müzeyi ziyarete gelenlere ilginç anlar yaşatmıştır (Salt Online, 2022).

Şekil 108. Bedri Baykam ve Adnan Tönel, Düello, 1992.



Kaynak: Salt Online, 2022.

Bedri Baykam'ın “Dadaist” adlı gece kulübünün 1993 yılındaki açılış etkinlikleri kapsamında “boksör ve şair” Arthur Cravan anısına düzenlediği yağlı güreş performansı (Şekil 109) bahsedilmeye değer bir diğer çalışmasıdır (Baykam, 2018). Bu performansta iki bayanın birbiriyle güreşmesi durumu, bazı kesimlerce sanatçının ağır eleştiriler almasına da sebep olmuştur (Hakan, 2003).

Şekil 109. Bedri Baykam, Yağlı güreş, 1993.



Kaynak: Baykam, 2018.

1994 yılında Baykam, Cannes’da düzenlenen *Art Jonction* sanat fuarı kapsamında gerçekleştirdiği “Livart” (Yaşayan Sanat) adlı *happening* (Şekil 110) çalışmasıyla en iyi sanatçı ile en iyi performans ödüllerini almıştır. İlk olarak 1987 yılında düzenlenen İstanbul Bienalinde olgunlaştırdığı bu çalışmasında beş duyuya da hitap etmeyi başaran sanatçı, mizahi bir tavırla sanat tarihi ve erotizme göndermelerde bulunmuştur (Baykam, 2018).

Şekil 110. Bedri Baykam, Livart (Yaşayan Sanat), 1994.



Kaynak: Baykam, 2018.

2005 yılında üyesi olduğu "9 Dragon Heads" grubunun düzenlediği sergi kapsamında Baykam, Kore’de doğal ortamda gerçekleşen bir çalışmaya katılmıştır. Baykam’ın bu *happening* çalışması, Seul Müzesi’nde açılan serginin hemen ardından gerçekleşmiştir. Baykam, burada Evrim Teorisi’ni temsil eden sembolizmi kullanarak ve yaşam üçgeninin önemine vurgu yaparak "Sonsuz Evrim" adlı (Şekil 111) bir eser ortaya koymuştur (Baykam, 2018).

Şekil 111. Bedri Baykam, Sonsuz Evrim, 2005.



Kaynak: Baykam, 2018.

2.4. MONİ SALİM ÖZGİLİK

1968 yılında doğan sanatçı, Moni takma adını kullanarak sanatsal çalışmalarında öncelikli olarak performans, resim ve enstalasyon gibi çeşitli teknikler kullanmaktadır. Performans sanatı ve *happeningin* Türkiye’deki ilk temsilcilerinden olan sanatçı, genellikle kamuya açık alanlarda ve izleyiciyi işlerine dâhil eden bir anlayış benimsemiştir. Hacettepe Üniversitesinde başladığı Jeoloji Mühendisliği bölümünden 1985 yılında ayrılan ve yine aynı üniversitenin Resim Bölümü’ne başlayan sanatçı, buradaki öğrenciliğinin ilk yıllarında atık malzemelerle enstalasyonlar oluşturup çeşitli duvar resimleri yapmıştır. Bunlardan, 1988’de bulduğu karton kutularla oluşturduğu engel ve geçitlerden sokaktaki insanların müzik eşliğinde geçmesini gözlemlediği “Atık Direnç” ve gazete sayfalarını bir ağaca asarak sanat haberlerine yer vermediği için basını protesto ettiği “Kültür Ağacı” adlı (Şekil 112) çalışmaları Moni’nin en akılda kalır işlerindendir (Romi, 2023).

Şekil 112. Moni Salim Özgilik, Kültür Ağacı, 1988.



Kaynak: Salt Online, 2023.

Sokakları sanat yapmak için en ideal mekanlar olarak gören Moni, bu yaklaşımı doğrultusunda, 1988 yılında “Sakarya Destanı” adlı (Şekil 113) izleyicilerin aktif katılım sağladığı bir performans eseri yaratmıştır. Sanatçı bu çalışmasında Ankara'da Sakarya Caddesi'nde uzun bir tuval serip toplanan izleyicilerin gölgelerini çizmiş ve boyamıştır. Gösterinin sonunda ortaya çıkan otuz metre uzunluğundaki eser, daha sonra “Mutadis Mutandis” adlı sergi kapsamında metreyle satılmak üzere sunulmuştur. (Romi, 2023).

Şekil 113. Moni Salim Özgilik, Sakarya Destanı, 1988.



Kaynak: Salt Online, 2023.

Ankara'da bir alt geçitte 1989'da gerçekleşen “Mutadis Mutandis” adlı bu sergide Moni'nin dikkat çeken bir diğer çalışması da “Ölümü Düşünmeden Ölüyü Düşlemek” *happening*idir (Şekil 114). Enstalasyon sanatçısı Christo'nun Paris'te bir köprüyü kumaşlarla sardığı işinden esinlenerek oluşturulan eser, izleyenleri yine aktif bir katılıma davet etmektedir. Ölümle yüzleşme ritüelini andırır bir şekilde insanların kendini beyaz kumaşlara sardığı bu çalışma, Moni'nin sanatsal tabuları altüst eden etkili bir çalışmasıdır.

Şekil 114. Moni Salim Özgilik, Ölümü Düşünmeden Ölüyü Düşlemek, 1989.

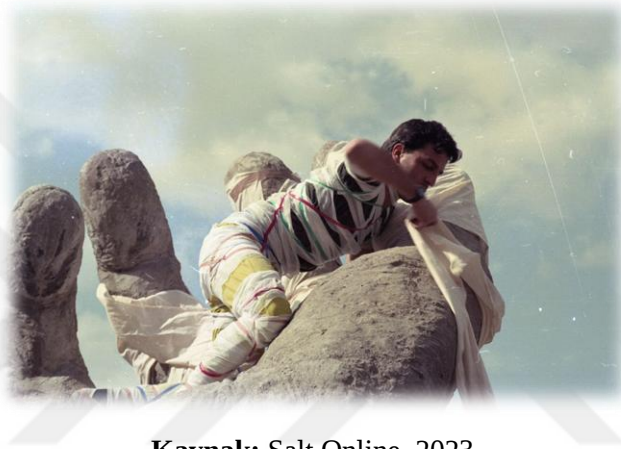


Kaynak: Salt Online, 2023.

1990 yılında ise Moni Salim Özgilik, Ankara Abdi İpekçi Parkı'nda "Eller Eller" adlı (Şekil 115) ilginç bir performans daha sergilemiştir. Çalışma, Moni'nin Metin Yurdanur'un “Eller” heykeline çıkmadan önce kendisini gazlı bezle sarmasıyla başlamış ve heykeli aynı malzemeyle titizlikle sarmasıyla devam etmiştir. Bu performans boyunca Moni'ye, saksafon çalan arkadaşı Tuna Atabinici de eşlik etmiştir.

Sanat ve sanatçı kavramlarını araştıran, katı sanatsal düzenlemelerle sansürün dayatılmasına karşı duran sanatçı, gerçekleştirdiği bu işlerle dönemin geleneksel sanat normlarına meydan okuyan eserler yaratarak izleyiciyi şaşırtmayı amaçlamaktadır.

Şekil 115. Moni Salim Özgilik, Eller Eller, 1990.



Kaynak: Salt Online, 2023.

2.5. CANAN ŞENOL

1970 doğumlu olan Canan Şenol, 1998 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki eğitimini başarıyla tamamlamıştır. Şenol, sanatsal pratiğinde düşüncelerini ve yorumlarını daha çok kendi bedenini kullanarak etkili bir şekilde aktarmaktadır.

Aktivist feminist sanatçı Canan Şenol, sanatsal görüşünü performans, video, minyatür, fotoğraf gibi farklı sanatsal alanları kullanarak ifade etmektedir. Kendisini politik imalara sahip sanat üreten bir kültür işçisi olarak tanımlayan Şenol, çalışmalarını özellikle Türkiye’de yaşanan, kadınlara yönelik baskı, cinsel istismar, aile içi şiddet ve toplumsal cinsiyet rollerinin dayattığı kısıtlamalar etrafında kurgulamaktadır. Kadın sığınma evleri ve cezaevlerinde şiddete maruz kalan kadınlarla diyalog kurarak, maruz kaldıkları istismarları ele alan Şenol, eserleriyle özellikle cinsel suçların toplumsal cinsiyet söylemlerinden ve baskılarından kaynaklandığını vurgulamak istemektedir (Üner Yılmaz, 2010).

Şekil 116. Canan Şenol, Odalık, 1998.



Kaynak: Altuğ, 2017.

Şenol'un 1998 yılında oluşturduğu "Odalık" adlı (Şekil 116) eseri, erkek egemen toplum meselesine olan bakışının en iyi örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Oryantalist resimlere gönderme niteliği taşıyan bu eserinde Şenol, kendini farklı pozisyonlarda çıplak bir şekilde fotoğraflamış ve bu fotoğrafları oluşturduğu büyük şeffaf kutunun içine yerleştirmiştir. Şeffaf kutunun oluşturduğu metaforik anlamda Şenol, kadınların toplumsal kısıtlamalar karşısındaki hapsolmuşluğunu vurgulamak istemiştir.

Şekil 117. Canan Şenol, Türk Lokumu IV, 2011.



Kaynak: Artxist, 2011.

Canan Şenol'un "Odalık" eserinden ilham alarak ve aynı niyetle yarattığı bir çalışma serisi olan "Türk Lokumu" (Şekil 117), oryantalist eserlerde sıklıkla resmedildiği gibi bir odaya konumlandırılmış baştan çıkarıcı kadın formunun yeni bir yorumunu sunmaktadır. Şenol, haremin mahremiyetini kamusal alana taşıyarak farklı bir tezat oluşturmuştur. Doğuyu ve kültürünü tam anlamıyla tanımamalarına rağmen kadınları bir şehvet unsuru olarak gösteren batılı erkek sanatçıların bakış açısını mizahi

bir yaklaşımla ele alan sanatçı bu çalışmasını fotoğraflayarak 2011-2012 yıllarında çeşitli sergilerde yer almasını sağlamıştır.

Şenol, kadınların giyim tercihlerinin isteyerek mi yoksa dayatılarak mı yaptığını ilişkin 2007 yılında yaptığı çalışması “Hicapta” (Şekil 118) çeşitli görüntülerin yansıtıldığı büyük bir ekran önüne siyah bir çarşafla çıkmış ve çalan müzik eşliğinde yavaş yavaş giysilerini çıkarmaya başlamıştır. Çıkarılan her giysi parçasıyla yeni bir kişiliğe bürünen sanatçı, önemli bir toplumsal soruna daha parmak basmıştır.

Şekil 118. Canan Şenol, Hicap, 2007.



Kaynak: CananxCanan, bt.

2009 yılında “bu sergiye şapkasız girilemez” diyen sanatçı Adnan Çoker’in MacArt Galeride düzenlenen sergisine iki arkadaşıyla beraber başörtüsü takarak gittiği performansı da Şenol’un dil, din, cinsiyet gibi ayrımların hepsine karşı takındığı tavrın keskin örneklerinden biridir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEHMET KAVUKCU VE SANATI

1. HAYATI VE ERKEN DÖNEM ESERLERİNDEN ÖRNEKLERLE PERFORMANS SANATÇISI MEHMET KAVUKCU

1962 yılında Erzincan'da doğan Mehmet Kavukcu, ilk ve orta öğrenimini Erzincan'da tamamlamıştır. İlköğrenim yıllarında gelişen resim yapmaya olan ilgisi babası ve öğretmenleri tarafından da teşvik edilmiştir. Yükseköğrenimine Atatürk Üniversitesi Erzincan Meslek Yüksek Okulunda İnşaat Bölümü okuyarak başlayan sanatçı, 1982 yılında buradan mezun olmuştur. Bu dönemde amatör olarak resim sanatıyla ilgilenen Kavukcu'nun, akademiye yönelme konusunda çekinceleri bulunmaktadır. Bu çekincelerin başında lisans düzeyinde sanat eğitimi programının bulunmadığı Erzincan'dan ayrılmak istememesi yer almaktadır. Fakat bir süre sonra ön lisans eğitimini bir lisans programı ile tamamlamak istemesi nedeniyle şehir dışına çıkmayı düşünmeye başlamıştır (M. Kavukcu, kişisel iletişim, 15 Aralık 2023).

Bu süreçte askerliğini tamamlayıp farklı iş girişimlerinde bulunan ama istediği sonuçlara ulaşamayan Kavukcu, geçici olarak İstanbul'a taşınma kararı almıştır. Kavukcu'nun kısa bir süre içinde İstanbul'da sanat üzerine atölyelere veya kurslara katılma isteğinin, sanata olan derin tutkusundan kaynaklandığı söylenebilir. Kavukcu, İstanbul'da kaldığı sekiz ay boyunca, ebeveynlerinin de belli bir dönem burada kalmasını gerektiren koşulların oluşması nedeniyle akademik bir eğitim almaya yönelmiştir. Bu yönelmenin en önemli etkenleri, Marmara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim Bölümünden etkileşim kurduğu kişiler ve katıldığı kurslardaki desen çizimlerini gören sanatçıların onun akademik eğitim alması gerektiğini belirtmeleridir (İnanç ve Güney, 2023: 567-568).

Resim sanatına karşı artan tutkusunun peşinden giderek 1988 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesini kazanan Kavukcu, burada Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Adnan Çoker'in yönetiminde, öğretim görevlileri Yusuf Taklak, Mustafa Ata ile atölye, Prof. Kemal Bilensoy rehberliğinde fresko, Prof. Alaattin Aksoy rehberliğinde ise litografi çalışmaları gerçekleştirmiştir. Sanatçı, 1992 yılında mezuniyet sınavında elde ettiği başarıyla lisans eğitimini bölüm birincisi olarak tamamlamıştır.

Lisans eğitimini bitirdiği yıl aynı üniversitede yüksek lisans eğitimine başlayan Kavukcu, 1994 yılına kadar geçen bu süreçte Prof. Adnan Çoker'in danışmanlığını yaptığı tezini “Espas” konusu üzerine oluşturmuştur. 1994-96 yılları arasında ise öğretim görevlisi Mustafa Ata danışmanlığında sanatta yeterlilik programını tamamlamıştır. Akademik eğitim hayatını “Soyut espas, somut espas” tezi ile noktalayan sanatçının ilk kişisel yurtiçi sergisi 1987’de İstanbul’da, ilk kişisel yurtdışı sergisi ise 1996’da Belçika’da gerçekleşmiştir (M. Kavukcu, kişisel iletişim, 09 Temmuz 2024).

Sanatta yeterlilik eğitimine devam ettiği 1994 yılında Kavukcu, akademik görevine Atatürk Üniveritesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak başlamıştır. Burada sırasıyla 1997’de Yardımcı Doçent, 2008’de Doçent ve 2013’de de Profesör ünvanları alan sanatçı, aynı üniversitede 1997’de Sinema TV Bölümü başkanlığı ile başlayan yöneticilik hayatına, aynı yıl Dekan Yardımcılığı, 1999’da Seramik Bölümü başkanlığı, 2002 ‘de Resim Bölümü başkanlığı ve 2014-2016 yılları arasında Fakülte Dekanlığı yaparak devam etmiştir.

Dekanlığı döneminde çeşitli projelerle Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesindeki müzenin gelişimine katkıda bulunan ve koleksiyonun genişletilmesine öncülük eden Kavukcu, 2018 yılında Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığına atanmıştır. Kavukcu, bu görevinin yanı sıra halen Atatürk Üniversitesinde de akademik çalışmalarına devam etmektedir.

Kavukcu, karakalem desen, yağlı boya resim çalışmalarının yanında alankurgu, çevre sanatı, video sanatı ve performans sanatı alanlarındaki çalışmalarıyla hem ulusal hem de uluslararası düzeyde seksenden fazla kişisel ve grup etkinliğine aktif olarak katılmıştır. Sanatçının kendisi ve eserleri hakkında bilgiler içeren iki katalog kitabı da bulunmaktadır. Güncel konularda ifade etmek istediklerini, güncel olaylar üzerinden betimleyerek vermek gerektiğini düşünen sanatçı, bunları sadece söz, resim ve yazı ile değil, birçok disiplini bir arada kullanarak ve beden hareketleriyle yani performanslarıyla anlatmaktadır. Bu bağlamlarda sanatçının çalışmaları; terör, şiddet, ölüm, sonsuzluk, istismar, atık yönetimi ve orman yangınları gibi güncel, çevresel ve toplumsal konuları içeren geniş bir yelpazede ele almaktadır. Farklı coğrafyalarda yarattığı eserleriyle tarihi mirası yeniden yorumlayan, insanları hayat hakkında düşünmeye sevk eden, ustaca kullandığı metaforlarla kültürel ve sosyal bağlamları

araştıran Kavukcu, çağdaş projeleriyle ulusal ve uluslararası mecralarda adından sıkça söz ettirmektedir.

Sanatçı, iklim ve zaman gibi temel doğal süreçlerin önemli rol oynadığı çalışmalarında doğa, insan ve toplumsal dinamikler arasında derin bağlar kurmaktadır. Sanatsal üretimlerinde doğanın unsurlarını bir araya getirerek ve onlara sanatsal müdahalelerde bulunarak insan, zaman, canlılar, çevre ve iklim arasındaki etkileşimi vurgulamaktadır.

Mehmet Kavukcu, görsel dünyada kendine bir alan tanımlayarak psikolojik bir algılama sürecine girdiği eserlerinde yaşam sürecini göstermeye çalışmaktadır. Sanatını kapalı alanlarla sınırlamak yerine, sanatın kimen daha az görüldüğü kamusal alanlarda sunarak toplumla bağlantı kuran Kavukcu, izleyicileri başta yerçekimi kanunlarına meydan okuyan enstalasyonları ve sıra dışı performanslarıyla şaşkına çevirmektedir (Öztürk vd., 2021: 1249).

Sanatı hakkında yapmak istediklerini: “Sanat, kimseyi zorla bir yere yönlendirmez ama ufuklar açabilir, insanlara bir şeyler hatırlatabilir. Sanat aracılığıyla insanlara keyif verebilir ya da onları irrite ederek, dehşete düşürerek aldığınız tepkilerle durumlara yönelik farkındalık sağlayabilirsiniz” (İnanç ve Güney, 2023: 568) şeklinde açıklayan sanatçı, sanatın topluma karışması gerektiğini savunmaktadır.

Sanatçı, sanat yaşamının erken dönem eserlerinde, resmin paralelinde gerçekleştirdiği enstalasyonlarda boşluk kavramı üzerinde durmaktadır. Kavukcu’nun boşluk kavramına yönelik görsel ve düşünsel ilgisi çocukluk yıllarına kadar uzanmaktadır. Yalnızken boşluk kavramı üzerinde düşündüğünü, boşluğun kendini çok etkilediğini, uzay varlığıyla ilgili ilkokul, ortaokul yıllarında bile birtakım ansiklopediler, kitaplar edinip, okuyup bilgilendiğini belirtmektedir (M. Kavukcu, kişisel iletişim, 15 Aralık 2023).

Sanatçı boşluğun anlamlandırılması için konumlandığı ve artık birer imge değeri taşıyan figür ve nesneleri uzaysal boyutta resmetmiş ve iki boyutlu resim yüzeyini üç boyutlu bir alan olarak algılamamızı sağlamıştır. (...) Tematik değil kavramsal olarak boşlukla ilgilenen sanatçının resim yüzeyinde oluşturduğu imgelerinin gücü boşluktan kaynaklanır (Kara, 2012: 14).

Görsel sanatlarda biçim "boşluğu" işgal eder. Genel olarak Doğu'da ve özel olarak Taoist felsefede boşluk varoluş öncesidir. Nesneler boşluğun içinde var olurlar.

Bu boşluk aynı zamanda sanatsal bir kavramdır. Sanatsal form bu boşlukta var olur. Bu bağlamda boşluk her ne kadar maddesizliğe işaret eden fiziksel bir kavram olsa da maddenin form alabilmesi için olmazsa olmaz olarak yorumlanabilir. Boşluk aynı zamanda Kavukcu'nun eserlerinde görüldüğü gibi doluluğu dengeleyen, kaosun kozmaso dönmesi için gerekli bir kavramdır.

Genellikle küp, kare gibi geometrik formların öne çıktığı enstalasyonlarında Kavukcu, mekan, ışık, manzara enstrümanlarını ustalıklarla kullanarak tarihsel olaylar, güncel sorunlar gibi konulara kavramsal yönelimlerle göndermelerde bulunmaktadır. Kavukcu'nun sanat yönelimi, gücünü yalnızca çalıştığı nesnelerden değil, aynı zamanda yaratım sürecini çevreleyen atmosferik koşullardan almaktadır. Bu bağlamda detaylara büyük önem veren Kavukcu, çalışmalarını gerçekleştirmeden önce hava koşullarını dikkatle takip etmektedir (Aydın, 2014: 32).

Mimari yapıları tuval olarak kullanan Kavukcu'nun bu bağlamdaki sanat pratiği, yapıların spesifik niteliklerini taşıyan konturlara ve içindeki boşluklara kendi estetik algısı ile yaptığı sanatsal dokunuşlara dayanmaktadır. Müdahale ettiği mekanın bağlamını aşarak ona yeni bir boyut kazandırmayı amaçlayan sanatçı, mekan kurgularında yalnızca görsel değişim üzerinden değil aynı zamanda mekanın bilgisi üzerinden hareket ederek harmanlanmış bir anlam bütünlüğü kurmaya çalışmaktadır (Tatar, 2012: 104).

Akademik eğitime başlamadan önce sıklıkla portre ve manzara resimleri yapan sanatçı, doğaya temas etmeyi, etkileşimde bulunmayı sevmekte aynı zamanda da bunları sorgulamaktadır. Ayrıca kardeşinin henüz yedi yaşındayken vefat etmesi, sanatçıda derin izler ve korkular bırakmış, bu izler sanatçının sıkça sorguladığı yaşam ve ölüm konuları olarak çalışmalarına yansımıştır (M. Kavukcu, kişisel iletişim, 09 Temmuz 2024).

Sanatçı ilk performans ve alankurgu denemelerini 1995-2000 yılları arasında yapmıştır. Bunlardan ilki Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi önünde 1996'da yaktığı taşıt lastikleriyle sanatta buluşmaya davette bulunduğu "Sanatta Birlik Ateşi" performans (Şekil 119) çalışmasıdır. Açık mekanda yanan ateş, aynı anda kapalı mekanda bir perde'ye yansıtılarak izlenmiş ve duvarlarda bulunan önemli kimliklerin kısa ve anlamlı sözleriyle kavramsal bir aksiyona dönüşmüştür (Kavukcu, 2018: 318).

Oluşturduğu bu çalışmada, fakülte önünde yedi tane otomobil lastiği ile iki de büyük araç lastiğini yakan Kavukcu, fakültenin iç mekanında ise duvarlara renkli fon kâğıtlarının üzerine yazdığı farklı edebiyatçı ve düşünürlerden seçtiği veciz sözlerden asmıştır. Kavukcu bu durumu, “Kullandığım cümleler toparlayıcı, birlik beraberlik içerikli sözlerdi. Dışarıya yerleştirdiğim lastikleri yaktım. Lastikler yanıyor ama ortada bir terör eylemi yok, birliği, toparlayıcı olmayı amaçlayan bir eylem” şeklinde açıklamıştır (M. Kavukcu, kişisel iletişim, 09 Temmuz 2024).

Şekil 119. Mehmet Kavukcu, Sanatta Birlik Ateşi, 1996.



Kaynak: Kavukcu, 2018: 320.

Kavukcu’nun bu performansı şeklen ve kavramsal açıdan Allan Kaprow’un “Yard” (Bahçe) adlı bir çalışmasını hatırlatmaktadır. Kaprow, insanları bir galeri bahçesine yığıldığı araç lastiklerinin üzerine davet etmiştir (Johnson, 2009). İki çalışma da sanat aracılığıyla toplumun düzeni sorgulaması gerektiğine vurgu yapan bir nitelik taşımaktadır (Eroğlu, 2014: 545). O yıllarda insanların genellikle terör amaçlı, provakatif eylemlerde yakıldığını gördüğü lastik nesnesi, Kavukcu’nun çalışmasında tamamen karşıt bir anlamda, birlik ve beraberlik kavramları çerçevesinde yakılmıştır (İnanç ve Güney, 2023: 573).

1997 yılında yaptığı “Yüzey-Hareket-Zaman” adlı (Şekil 120) video enstalasyon işinde ise Kavukcu, tuvale resmettiği bir figür ile tuvalin üzerine yansıtılan hareket eden kişilerin video görüntülerinin entegrasyonunu amaçlamıştır. Böylelikle, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Galerisinde 40. yıl sanat etkinliği kapsamında gerçekleşen bu çalışmada, videodaki ve tuval üzerindeki figürler aynı düzlemdeymiş algısı

oluşturulmuş ve iki farklı yüzey arasında bir yanılsama yaratılmıştır (Kavukcu, 2018: 318).

Şekil 120. Mehmet Kavukcu, Yüzey-Hareket-Zaman, 1997.



Kaynak: Kavukcu, 2018: 321.

İlk dönem çalışmalarında sanatçının belirgin bir şekilde espasın keşfine yer verdiği gözlemlenmektedir. Bu çalışmalarda figür, çevredeki alanla uyum içinde var olarak merkezde yer almaktadır. Kavukcu'nun mekana olan tutkusu sadece sanatsal yaratımlarında değil aynı zamanda konunun teorik-kuramsal boyutunun araştırmaları yüksek lisans ve doktora tezlerinde de açıkça görülmektedir.

Şekil 121. Mehmet Kavukcu, Göndermeler, 1997.



Kaynak: Kavukcu, 2012: 48-49.

1997'de Erzurum'daki bir AVM inşaatında gerçekleştirdiği "Göndermeler" (Şekil 121) ve 1988'de Ankara'daki Kızılay Sosyal Tesisleri inşaatını kullandığı

“Enstalasyon” adlı (Şekil 122) alankurgu çalışmaları, kullandığı brandaların beyaz boşluğunda adeta yüzen figürleri içermektedir. Kavukcu, rakursi gözeterek çizdiği bu figürlerle, inşaat halinde olan insansız alana, insanla göndermede bulunmayı amaçlamış ve sadece mekanın değil insanın da inşa halinde olduğuna dikkat çekmiştir. Ön lisans yapmaya başlamadan önce ebeveynleri tarafından mimar olması istenen Kavukcu’nun, gerçekleştirdiği bu çalışmalar aldığı inşaat eğitiminin izlerini de taşımaktadır (İnanç ve Güney, 2023: 575).

Şekil 122. Mehmet Kavukcu, Enstalasyon, 1998.



Kaynak: Harmancı vd., 2022: 186-187.

1999’da Kavukcu, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim elemanları sergisine öğrencileriyle birlikte hazırladığı “Bekleyiş” adlı (Şekil 123) performansı ile katılmıştır. İzleyenler tarafından ilgiyle takip edilen bu çalışmada musalla taşını andıran bir satha sadece kafası açıkta kalacak şekilde beyaz kumaşlara sarınarak sırt üstü uzanan sanatçının ayakucunun birkaç adım mesafe ötesinde yine beyaz kumaşlara sarınmış, diz çöküp oturmuş bir figür ve onunda arkasında aynı kumaşlarla ayakta duran iki figür daha bulunmaktadır.

Sanatçı bir mülakatında, bu sergiye gelen bürokratların da olduğunu ve performansında neyi anlatmaya çalıştığıyla ilgili birtakım sorular aldığını belirtmiştir. Kavukcu, bu konu ile ilgili yaşadıklarını “Erzurum’a geldiğim ilk yıllarda şunu gördüm; insanlar bu ne diyorlardı ne anlattığımı soruyorlardı; onlara ne anlattığımdan bahsedince, “Biz hiç böyle düşünmemiştik” ön sözüyle başlayan hep olumlu tepkiler aldım” şeklinde belirtmiştir (İnanç ve Güney, 2023: 578). Sanatçı bu performansında yaşam olgusunu, esrarengiz bir kavram olan ölümü bekleyiş olarak betimlemekte ve kullandığı beyaz kumaşların kefeni ve zaman kavramını simgelediğini ifade etmektedir.

Şekil 123. Mehmet Kavukcu, Bekleyiş, 1999.



Kaynak: Kavukcu, 2018: 322.

1999 yılında yaptığı bir diğer önemli performansı ise “Demiryolu” adlı (Şekil 124) çalışmasıdır. Başka bir çalışmanın çekimlerinden dönerken yaşanan performans doğaçlama bir şekilde ortaya çıkmıştır. Demiryolu tesisleri civarından geçerken trenin uzaktan geldiğini gören Kavukcu, yanında çekimler için bulunan arkadaşına bunun ortaya yeni bir performans koymak için iyi fırsat olduğunu belirtmiş ve daha önce de kafasında birkaç kez kurguladığı ama şehirde olduğu için gerçekleştirmediği işi oluşturmuştur. Orada bulunan görevlilerden süratle izinlerini alan ve yardımlarını da gören Kavukcu, trenin yaklaştığını görmüş ve rayların üzerine sırt üstü uzanmıştır. Dönemin fotoğraf makinelerinin pekte pratik olmayışından sebep, fotoğraflarını çeken arkadaşı aç ve netlik gibi durumları ayarlarken “Hocam kalkma çekiyorum” şeklinde seslenerek bir süre orada kalmasını istemiştir. Kavukcu o anı “Tren gitgide yaklaşıyor ve ben raylara uzanmış olmamdan kaynaklı herkesten daha fazla ses ve gürültüye maruz kalıyorum. Şunu söylemeliyim ki raylardan gelen ses çok etkiliydi. Diğer taraftan çalışanlar hocam artık kalk diye uyarıyor, fotoğrafçım kalkma diyor o ikilem altında raylardan tutmuş bir vaziyette uzanmaktayım. Son ana kadar çekebileceğimiz kadar fotoğraf çektik ve kendimi kaldırıp rayların kenarına attım. Tren geçti” (İnanç ve Güney, 2023: 579) şeklinde anlatmıştır.

Ulusal basında ses getiren “Demiryolu” performansına ilişkin kimi kesimlerden ağır eleştiriler de alan Kavukcu, üçüncü sayfasının neredeyse tümünü bu iş ile ilgili görüntülerin yanında “Doçente bak”, “Benim çocuğum olsa o fakülteye öğrenime

göndermem, o üniversitede okutmam” gibi hakaretvari metinlere yer veren bir gazete başyazarının bu yaptıklarına çok şaşırılmıştır. Bu yaşananlar karşısında Kavukcu: *“Bunları neye göre yazdın, yapılmak istenen şey nedir? Amaç nedir? Bence bunlara dikkat etmesi gerekirdi. Sonuçta bu bir gazetenin başyazarı. Fakülteyi arayıp, yetkili bir isimle görüşmek istediğini söyleyebilirdi. O zaman internet vardı ve yaygın kullanılıyordu. En kolay ulaşma yollarından biri, internetten araştırabilirdi. Böyle bir şeyin dünyadaki karşılığı nedir? Onu araştıramıyorsa bir telefon uzağında insanlar var, sonuçta kendi basın mensubu”* (İnanç ve Güney, 2023: 579-580) şeklinde düşüncelerini belirtmiştir.

Şekil 124. Mehmet Kavukcu, Demiryolu, 1999.



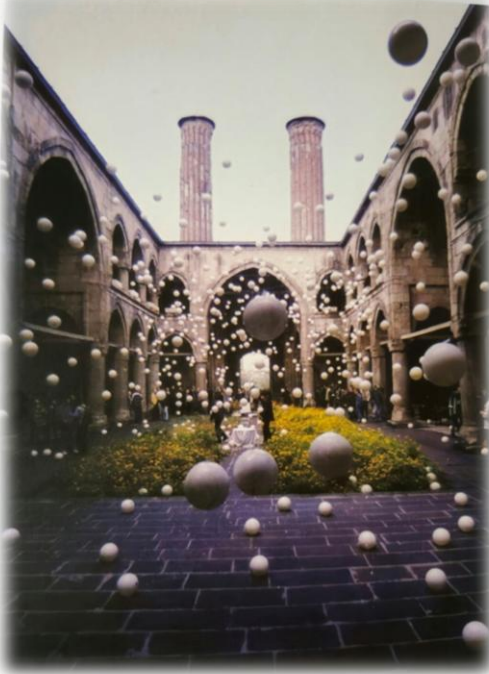
Kavukcu, 2018: 323.

“Demiryolu” çalışmasında ölüm kavramına gönderme yapmak istemediğini ve yaptığı işi tehlikeli bulanları anlayışla karşıladığını fakat orada tek başına bir girişimde bulunmadığını belirten sanatçı, olası bir terslik yaşanması durumunda etrafında yardımcı olabilecek insanların olduğunu dile getirmiştir. Kavukcu çalışmasındaki niyetini: *“Sadece ortaya koymak istediğim bir tavır vardı. İşin anlamsal yönüyle birlikte bir duyuru yapıyorsun, Erzurum’da sanat yapılıyor çağrısı işin içine giriyor. Doğduğum kent (Ben Erzincanlıyım), yaşadığım kent, yaşadığım bölge. Sadece merkezlerde değil Anadolu’nun farklı köşelerinde de sanatsal etkinlikler yapılıyor. Zaman zaman Anadolu’nun belli yerlerine yönelmeler oluyor, buna karşı bir tavırdı”* (İnanç ve Güney, 2023: 580) şeklinde açıklamıştır. Bu bağlamda sanatçının, çalışmadaki demiryolunu, sanat ve toplum arasındaki bağa metaforik bir gönderme yapma isteğiyle kullandığı söylenebilir.

Bulunduğu bölgedeki sınırlı olanaklar nedeniyle sanata yeteri kadar yönelim sağlanamaması durumuna karşı bir tavır koymak isteyen sanatçı, Erzurum’da artık sanat adına bir şeyler değişiyor mesajını çarpıcı bir dille vermek istemiştir. Sanatının daha kolay bir şekilde karşılık bulabileceği şehirler tercih etmek yerine yaşadığı bölgedeki toplumsal ortamı sanat ile etkileşime yöneltmek isteyen Kavukcu’nun mücadelesi övgüyü hak etmektedir.

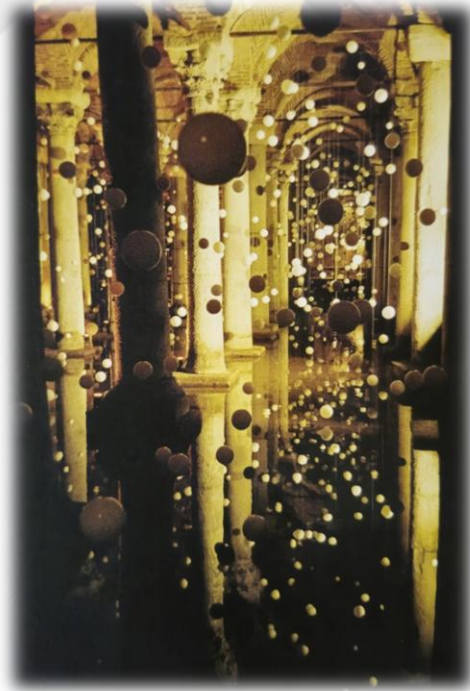
Kavukcu, Erzurum’un tarihi mekanlarından Çifte Minareli Medrese’de 2000 yılında gerçekleştirdiği "Arayış" projesi (Şekil 125) kapsamında medresenin hem kapalı alanı hem de ortasındaki açık avludan yararlanmıştır. Bu farklı mekanların kullanımı, "espas" kavramına (sınırlı espasa karşı sınırsız espas) yönelik iki zıt yaklaşımın altını çizmektedir. Sanatçı, küreleri dış mekana dâhil ederek, yeniden tasarlanan ortama dikkat çekmekte ve açık avlunun geniş gökyüzüyle bütünleşmesini vurgulamaktadır. Öte yandan kapalı alandaki sınırlı mekan algısıyla yaptığı kasıtlı espas da, izleyicide genişletilmiş bir mekansal farkındalık hissi yaratmaktadır.

Şekil 125. Mehmet Kavukcu, Arayış, Alankurgu, 2000.



Kaynak: Kavukcu, 2012: 66.

Şekil 126. Mehmet Kavukcu, Yerebatan Sarnıcı Alankurgu, 2004.



Kaynak: Kavukcu, 2012: 128.

Kavukcu, İstanbul'da Çifte Minareli Medrese'deki çalışmalarının benzerini bu kez 2004'te Yerebatan Sarnıcı'nda gerçekleştirmiştir. Yerebatan Sarnıcı hem tarihi hem de sanatsal değer taşıyan önemli bir kültürel simge ve müzedir. Kavukcu, “Yerebatan

Sarnıcı Alankurgu” başlıklı yerleştirmesinde (Şekil 126) galeri alanı kullanmak yerine tarihi bir mekanı tercih ederek izleyicilere benzersiz bir sanat deneyimi yaşatmış ve sanat eseri ile tarihi çevre arasındaki bağlantıyı öne çıkarmıştır. Çalışmada Yerebatan Sarnıcına, mevcut doğal ışığın etkisinin yanında yapay ışıklarla aydınlatılan küreleri konumlandırarak iç mekanın görünürlüğünü daha da vurgulamak istemiştir.

Kavukcu'nun Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM) binasına yaptığı enstalasyon çalışması olan “TBMM 90. Yıl Alankurgu” adlı (Şekil 127) eseri ise belirlenmiş bir alan içerisinde stratejik olarak konumlandırılmış kürelerden oluşan eşsiz yaratım türünün üçüncüsüdür. Bu eseri daha önceki çalışmalarında yer alan tarihi mekan yapılarının aksine, daha modern bir mimari tasarım olmasıyla öne çıkmaktadır. TBMM'nin şeref holü ve dış kulislerinde yaptığı bu çalışma, günümüzün mimari özelliklerini yansıtmakla birlikte dikkat çekici, estetik algısını ve davranışları etkileyen özellikte dokuz bin adet kırmızı-beyaz plastik küreyle dolu görsel bir peyzajın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kavukcu, kullandığı renklerle bayrağımızı, Cumhuriyeti simgelemek isterken bu renklerin birbirinden ayrılamaz olduğunu anlatmaya çalışmakta ve kullandığı küre sayısı ile da geçmişte TBMM’de görev yapmış ve mevcut milletvekillerinin geniş temsilini ifade etmektedir (M. Kavukcu, kişisel iletişim, 09 Temmuz 2024).

Kavukcu'nun 2010 yılında Ankara'daki neoklasik Türkiye Büyük Millet Meclisinin 90. Yıl etkinlikleri kapsamında yaptığı bu çalışma, hem çağdaş hem de klasik üslupların bir arada sergilenmesi açısından önemli bir konuma sahiptir.

Şekil 127. Mehmet Kavukcu, TBMM 90. Yıl Alankurgu, 2010.



Kaynak: AHBVÜ Sanat, b.t.

2011’de Erzurum Atatürk Üniversitesinin 55. yıl kutlamaları kapsamında Mehmet Kavukcu, "Kristalleşen Sanat Nesnesi" adlı (Şekil 128) çevre sanatını gerçekleştirirken, tarihi Çifte Minareli Medresenin minarelerine benzeyen dört çelik kuleden yararlanmış ve bunları geometrik şekillerle süslemiştir. Sanatçı, düşük sıcaklıklarda suyun kontrollü uygulanmasını içeren bir teknik kullanarak buzu, metalik unsurlarla uyumlu bir şekilde harmanlanmasıyla sonuçlandığı büyüleyici ve bölgenin doğal çevresiyle uyumlu bir sanat eseri ortaya çıkarmıştır.

Şekil 128. Mehmet Kavukcu, Kristalleşen Sanat Nesnesi, 2011.



Kaynak: Kavukcu, 2018: 286.

Her bir yapı, benzersiz bir yaratım olarak öne çıkarken, bunların birleşimi yeni bir tesir sahası doğurmakta ve hem doğanın hem de sanatın yapı taşları olarak hizmet eden üç temel geometrik şekil olan küre, silindir ve küplerden oluşan nesneler içermektedir. Buzlanmanın uygulanmasıyla bu nesneler, bizi doğal ve sanatsal unsurlar arasındaki bağlantıyı düşünmeye sevk eden görsel bir nitelik kazanmaktadır.

Buz, sürekli değişen biçimleriyle derin anlamlar taşımaktadır. Statükonun katı sınırlarından ortaya çıkan başkalaşma ve geçiş sembolü olarak hizmet etmektedir Suyun donarak buzu oluşturması ve buzun erime süreci, katılık ve akışkanlık arasındaki bu sürekli döngünün, yalnızca değişimin kaçınılmazlığını doğrulamasıyla kalmıyor, aynı zamanda sanat ile insan yaşantısı arasındaki sınırları da bulanıklaştırıyor. Çelik ağın stratejik olarak yerleştirilmesi ve buzlanmanın neden olduğu kristalleşme yoluyla oluşturulan görünür ve gizli nesnelerin karmaşık etkileşimi ile enstalasyonun kendisi, izleyicinin konumuna, yakınlığına ve hareketlerine bağlı olarak değişen farklı etkiler yaratıyor. Bu sanat eserinin özü, iklim koşulları ile buz arasındaki etkileşimde yatıyor;

gün ışığının sıcaklığı altında sürekli erime ve gecenin soğukunda yeniden donma, yüzeylere dinamik ve sürekli gelişen bir doku kazandırıyor. Nesneleri hem açığa çıkaran hem de gizleyen buz kristallerinin doğasında olan gizem, doğal ışığın, canlı renklerin ve gün batımından sonra canlanan büyüleyici yansımaların etkileşimiyle daha da belirginleşmektedir (Aydın, 2014: 36-37).

Mehmet Kavukcu'nun 2023 yılında İGA ART Galeri'de gerçekleşen "Doğa" başlığı taşıyan sergisinde, farklı dönemlere ait performans çalışmalarından derlenen videolardan oluşan bir seçki yer almıştır. Sergide ayrıca Şubat 2023'de yaşanan depremlerin vurduğu şehirlerden biri olan Hatay bölgesinden sanatçının kendi elleriyle topladığı objelerden oluşan enstalasyon ve fotoğraflara da yer verilmiştir. Kavukcu'nun çalışmalarının odak noktası, insanla doğa arasındaki karmaşık, çelişkili ilişki ve bu dinamikten kaynaklanan geniş kapsamlı sonuçların araştırılmasıdır. Kavukcu sergide, Hatay deprem bölgesinden toplanan eşya ve objeleri bir araya getirerek izleyicilere bu eserleri görüp dokunmanın yanı sıra derin bir duygusal bağ kurma fırsatı da sunmayı amaçlamıştır. Ayrıca sergiden kısa bir zaman önce bu objeleri "Hatay'dan Erzincan'a" adlı performansında Erzincan'ın merkezi bir caddesinde oluşturduğu bir konstrüksiyon üzerinde sergileyerek insanlara depremin etkisini etkili bir biçimde göstermeyi amaçlamıştır.

2. MEHMET KAVUKCU'NUN PERFORMANS ÇALIŞMALARINDAN GÜNCEL ÖRNEKLER

2.1. ERZURUM ÜZERİNDEN BİR ALGI: 3150 METREDE PERFORMANS

Şekil 129. Mehmet Kavukcu, Erzurum Üzerinden Bir Algı: 3150 Metrede Performans, 2015.



Kaynak: Kavukcu, 2018: 254-256.

Bu çalışmasında (Şekil 129), Erzurumun, neredeyse tamamının görülebildiği en yüksek alanlarından birine çıkan Kavukcu, burada daha önceden oluşturduğu bir düzeneğe gerdiği şeffaf naylonun üzerini, gerek kovayla fırlatarak, gerek fırçayla

sürerek, gerek bedeniyle temas ederek boya katmanlarıyla doldurmuştur. Bu boyalara su ve kar ile müdahalelerde bulunan sanatçı, boyaların akışkanlığının artmasını sağlayarak şeffaf naylonun arkasından görünen kent silüetini adeta tuvaline dâhil etmiştir. Etrafindakiler tarafından da kendine kar, boya ve su ile müdahale edilmesiyle, canlı bir sanat nesnesi haline dönüşen Kavukcu, şehri sanatla dönüştürmek anlamında etkili bir göndermede bulunmuştur.

2.2. TABUT

Ölümün bir simgesi olan tabut ile gerçekleştirdiği bu çalışmada (Şekil 130) Kavukcu, bizlere ölüm gerçeğiyle yüzleşmemiz gerektiğini bir kez daha hatırlatarak onunla her an karşılaşabileceğimizi sanat aracılığıyla ustaca hissettirmektedir. Mezar gibi tabutun da insanın öldüğünde yatacağı bir mekan olduğu göz önünde bulundurulduğunda çalışmada sanatçı, sırtına alıp taşıdığı, içine girip uyuduğu tabutun, insana öldükten sonra eşlik edecek nesnelerden biri olduğu gerçeğini kuvvetle vurgulanmaktadır. İzleyicide derin duygusal tepkiler uyandıran, varoluşsal soruları gündeme getiren ve sıcaklığın sıfırın altında on beş dereceye düştüğü dondurucu bir ortamda gerçekleşen bu çalışma, babası şehit olan bir çocuğun “Babam bu kutuda ne arıyor?” sorusu üzerine filizlenmiştir. Necip Fazıl Kısakürek’in “Tabut” ve Nazım Hikmet’in “Cenaze Merasimi” adlı şiirleriyle de anlam ilişkisi bakımından önemli bir boyut kazanmaktadır (Sarı, 2018: 160-162).

Şekil 130. Mehmet Kavukcu, Tabut, 2016.



Kaynak: NTV, 2016.

2.3. ŞİDDETİ DÜŞÜNMEK III

Kavukcu’nun 2014’te ilkinin oluşturduğu “Şiddeti Düşünmek” adlı uzun bir seriden oluşan performans ve enstalasyon çalışmaları bulunmaktadır. Sanatçı, bu serinin üçüncüsü olan “Şiddeti Düşünmek-III” adlı (Şekil 131) performans çalışmasıyla terör

ve şiddet eylemlerine bir tepki vermiştir. Amacı, cinayet, tahrip, caydırma, gasp, sindirme, şiddet gibi anlamlar barındıran ve düşünceleri, davranışları zorla kabul ettirmeye çalışan bir kötülük, insanın varlığını hiçe sayan bir eylem olan terör kavramını, bedeniyle ve kullandığı farklı objelerle, zıtlıklarla vurgulamaktır. Dünyada hiçbir terör eyleminin savunulabilir olmadığını vurgulamaya çalışan sanatçı, terörün yasallaştırılamayacağını ve hangi adla anılırsa anılsın, sempati uyandırmayacağını belirtmiştir (Kavukcu, 2018: 62-64).

Palandöken Dağında gerçekleşen ve yaklaşık dört saat süren çalışmada, terör ve şiddet eylemlerinin, varlıkları ve çevreyi nasıl tahrip ettiği, doğada konumlandırılan, müdahale edilen kesilmiş hayvan başları, kan ve küvet ile sembolize edilmeye çalışılmıştır. Sanatçının, tertemiz bir doğanın tam ortasına getirip koyduğu atıl vaziyetteki küvet, insanların toplum olma özelliğini gösterdiği, birleştiği, bir araya geldiği düşünsel veya davranışsal noktaları simgelemektedir. Ancak sanatçı, artık bu noktaların terörle mücadelede etkili olmadığını ve bunun terör eylemlerinin artmasına sebep olabileceğine vurgu yapmak istemiştir.

Şekil 131. Mehmet Kavukcu, Şiddeti Düşünmek III, 2017.



Kaynak: Kavukcu, 2018: 67-74.

Sanatçı, pastoral bir doğa manzarasında, insanın doğayı ve kendisini nasıl yok edebileceğine dair anlatılarda bulunmaktadır. Kavukcu'nun terörü simgelemek için kullandığı öküz başları, kan ve atıl küvet, doğanın güzelliğiyle çarpıcı bir tezat oluşturmaktadır. Böylesine güzel bir ortamda sadece insanoğlunun, bencilce ve hırslarına yenik düşerek yıkıp yok etme eylemlerine başvurabileceğine dair iletilerde

bulunan sanatçı, genel itibariyle çalışmasında insanın doğayı, canlıları ve sonundada kendini yok etmesine yönelik göndermeler içeren bir performans sunmuştur. Günlük hayatımızda şiddet, haberlerde ve gazetelerde sürekli olarak karşımıza çıkan acı bir gerçektir. Çalışmada insanın duygusal ve vicdani eşiği, bu tür şiddet ve terör eylemleriyle nasıl yaralandığı da vurgulanmaktadır.

Ayrıca sanatçı performansın başlarında kan dolu küvetin içine bıraktığı öküz başlarını, performansının sonlarına doğru bir sabunla yıkayıp temizlemeye çalışmıştır. Bu eylemiyle ise sanatçı, teröre karşı görünen ancak aslında terör eylemlerine dolaylı veya dolaysız destek veren özellikle dış kaynaklı yapıların gerçek yüzlerini örtbas etmeye çalıştıklarını vurgulamak istemektedir. Bu acımasız saldırıların ve dökülen kanların sorumluları, sabunla yıkanan ancak temizlenmeyen öküz başları olarak betimlenmektedir. Şiddet ve terörün insanlar üzerinde ve doğa üzerinde bıraktığı derin tahribat, öküz başlarının temizlenemeyen kirli yüzlerinde yansıtılmaktadır.

Sanatçı çalışmasından bahsettiği bir röportajında ise, çalışmasını gerçekleştirdiği yıl olan 2017’de bir terör eylemine kurban giden müzik öğretmeni Şenay Aybüke Yalçın’a da değinerek “Terör, son zamanlarda hedef aldığı Aybüke öğretmen gibi vatani için görev yapan birçok evladımızı yitirmemize, yüreğimizin derinden yaralanmasına sebep olmuştur. Bu şehitler, ülkeleri için çalışırken sonsuzluğa doğru yol almışlardır. Aynı şekilde dünya genelinde, ırk, din, cinsiyet ve refah seviyesi gözetmeksizin birçok masum insan terörün acımasızlığına maruz kalmaktadır” cümlelerini kullanmıştır (Gazete Güncel, 2017).

2.4. FIRTINAYI YAŞAMAK

Kavukcu’nun 2017’de gerçekleştirdiği "Fırtınayı Yaşamak" adlı (Şekil 132) eseri bir üçlemedir. Bunlardan birincisi olan "Fırtınayı Durdurmak" adlı bölümde fırtına en basit haliyle sunulurken nihai amaç fırtınayı doğayla uyumlu bir şekilde birleştirerek insanlığın saflığını doğal dünyanın saflığıyla buluşturmaktır. İkincisi olan "Renkli Fırtına" performansı ise fırtınanın dinamik doğasını basit bir kurguyla yakalamayı amaçlayan, çeşitli boyalar ile birlikte bir ağaca takılan plastik malzemeye uygulanan müdahaleleri içermektedir. Üçüncü ve son performansı "Fırtına Sessizliği"nde ise sanatçı, fırtınanın ardından gelen sakinliği, naifliği ve sadeliği simgeleyen karın verdiği sükûneti aktarmaya çalışıyor.

Çalışmasının sonunda çocukların birbirileri ile oyun oynarken duyduğu mutluluğu anımsatır gibi ağaca kartopu atan sanatçı, bu üçleme performans aracılığıyla insanın kendi içinde ve toplumla yaşadığı fırtınaların görsel olarak tasvirini amaçlamaktadır. Performansta doğal olayların toplum üzerindeki etkisini yaşadığımız coğrafi bağlamı içerisinde dile getirme amacı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda fırtınaların dili, ülkemiz de dâhil tüm dünya toplumlarını etkileyen şiddet ve terör eylemlerinin önemini kavramaya vesile olmaktadır. Kavukcu bu performansında, çevreyi koruma çabalarında bulunanların tutarsızlıklarına ve aynı zamanda yapılan hatalara da dikkat çekmektedir (Öztürk vd., 2021: 1249-1250).

Şekil 132. Mehmet Kavukcu, Fırtınayı Yaşamak, 2017.



Kaynak: Türkiye gazetesi, 2017.

2.5. YATAK

Kavukcu "Yatak" (Şekil 133) adını verdiği performansında, zorlu hava koşullarının hüküm sürdüğü, karla kaplı çorak bir arazide, her evin yatak odasında bulunan yatak ve yatak ile ilişkilenen çeşitli nesneleri sergileyerek mülteciler, yerinden edilme ve terörizm gibi çok mühim sorunları ele almaktadır. Kavukcu eserinde, gökyüzünü bir evin çatısına benzetmekte ve doğanın acımasız yüzüne karşı cesurca göğüs geren bireyleri görsel ve kavramsal olarak tasvir etmeye çalışmaktadır.

Sanatçı, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin ötesindeki karlı alana, özenle tasarladığı demir yatağını taşıyarak eksi on derece sıcaklıklarda yaklaşık üç saat kalmıştır. Orada geçirdiği süre boyunca, yatağın üzerinde dinlenmek, uyumak, etrafında dolaşmak ve yatağın üzerine kar serpmek gibi aktiviteleri yaparak doğal çevrede hayatta kalmayı vurgulamaya çalışmıştır.

Kavukcu'nun bu performansı, bireylerin sonsuzluk âleminde kendi varoluşlarıyla karşı karşıya kaldıklarında kırılganlığın, dayanıklılığın, yalnızlığın ve terkedilmişliğin karmaşık dinamiklerini irdelemektedir. Bu düşündürücü performans, kendilerini sürekli olarak şiddet ve terörizm tarafından kuşatılmış bulan bireylere işaret ederken modern topluma hâkim olan kendini bir anda tehlike içinde bulma duygularının uyandırılmasında bir katalizör görevi de üstlenmektedir. Eser, görsel sunumuyla izleyicileri güvenlikten yoksun bir ortamda ortaya çıkan aşırı vahşet, saldırganlık ve şiddet eylemi düzeylerini sorgulamaya teşvik ederek onları ölümlülük kavramı üzerinde düşünmeye davet etmektedir.

Şekil 133. Mehmet Kavukcu, Yatak, 2018.



Kaynak: CNN Türk, 2018.

Sanatçı bu performansında kişisel deneyimleri nedeniyle kendini yalnız ve dış dünyadan soyutlanmış olarak bulan bir bireyi temsilen karşımıza çıkmaktadır. Bu performans, Dünya'nın her yerinde insanların yaşadığı artan soyutlaşmanın bir yansıması olarak yorumlanabilir. Yatak sahnesinde resmedilen güvensizlik endişe ve şüphe hissi, geniş kitlelerin ortasında yaşayan bireylerin hissettiği güvensizliklerin güçlü bir temsilidir. Bu performans, ister teknolojinin istilası, ister saldırganlığın, terörün ve savaşın yıkıcı etkileri sebepleriyle olsun, bir yandan doğanın berraklığı ve huzurunda yeni bir başlangıç özlemi çeken diğer yandan ise sert soğuğa maruz kalıp çeşitli tacizlere uğrayan izole edilmiş bir bireyin, içinde bulunduğu kötü durumu vurgulamaktadır (Sanatatax, 2018).

2.6. ÇÖPLÜK

Kavukcu 2019 yılında düşündürücü eseri "Çöplük" adlı (Şekil 134) performans çalışması aracılığıyla, çevreye zararlı etkileri olan, dramatik ve mizahi bir durum olarak

değerlendirdiği atık üretimi ve aşırı tüketim konularını iğneleyici bir şekilde dile getirmiştir. Çöplüklerde bulunduğu atılmış oyuncakların kullanımı yoluyla çevre kirliliğinin gelecek nesiller üzerindeki derin etkisini vurgulamak isteyen sanatçı, bu oyuncaklarla ustaca bir çocuk oyun alanı kurgulamış ve lüzumsuz tüketimin etkilerine göndermelerde bulunmuştur. Yerel ve küresel düzeydeki bu sanatsal çaba, gelecek nesle bir uyarı ve umut kaynağı niteliği taşımaktadır. Akademisyen olarak Kavukcu, israfla mücadelenin eğitimde önemli bir rol oynadığını da vurgulamıştır.

Şekil 134. Mehmet Kavukcu, Çöplük, 2019.



Kaynak: Anadolu Ajansı, 2019.

2.7. COVID-19 /SESSİZ ÇIĞLIK

Kavukcu, 2020 yılında güncel bir konu olan pandemiyle ilgili etkili bir performans çalışması ortaya koymuştur. Sanatçı koronavirüs ile ilgili olarak yaptığı bu “Covid-19 Sessiz Çığlık” adlı (Şekil 135) çalışmada salgın döneminin insanlar üzerinde yarattığı psikolojik etkilerini hesaba katarak, alışlagelen virüs tasvirlerinin yerine kendi yarattığı virüs imgelerini kullanmıştır. Kendi evinde gerçekleştirdiği performansının başlarında küçük ölçekli ön taslaklar hazırlayan sanatçı, sonrasında kendi imgeleştirdiği deforme virüs çizimlerini çeşitli büyüklüklerde çoğaltmış ve evine yayarak sergilemiştir. Performansının farklı evrelerinde bu çizimlere müdahale ederek virüsün yayılmasını ve mutasyon geçirmesini simgelemiştir. Virüs imgelerinin büyütülüp tüm evde yayılması ve ardından sanatçının imgelere müdahale etmesi aynı zamanda virüsün laboratuvar ortamında ortaya çıkmış olabileceğini de ima etmektedir. Performansı esnasında virüs imgelerinin karşısında sessizce çığlık atan Kavukcu, covid-19 dönemi boyunca yorulmadan çalışan ve insanlara yardımcı dokunanlara destek vermeyi amaçlamıştır. Sanatçının sessizce attığı bu çığlıklar aynı zamanda durumu ciddiye

almayan ve gerekli önlemleri almayı ihmal eden kişilere yönelik bir sitem olarak da yorumlanabilir (Erzincan Valiliği, 2020).

Şekil 135. Mehmet Kavukcu, Covid-19 / Sessiz Çığlık, 2020.



Kaynak: Erzincan Valiliği, 2020.

Sanatın salgın döneminde evlere taşınması ile performansını belgelemek için özellikle gündelik ev eşyalarından yararlanan sanatçı, aynı zamanda evindeki seslerini de kayıt altına almıştır. Bu doğal ortamı bozan virüs görüntülerinin adeta evi kaplamasına rağmen sanatçının işine devama etmesi sanatçının performansını gerçekleştirdiği evinde tezat bir atmosfer oluşturmuştur. Bu atmosfer performanstaki belirsizlik duygusunu öne çıkarmaktadır.

Sanatçı mutasyon geçiren virüsü tasvir ettiği çizimlerine insanda rahatsızlık uyandıran gözler de ekleyerek, virüsün de bizi gözlemlediği izlenimini yaratmayı amaçlamıştır. Kendi evinin ortasında performansını gerçekleştiren sanatçıyı adeta tehdit eden gözlerle izleyen virüsler, sanatçının müdahaleleri sayesinde sürekli değişen doğalarıyla korku ve ölüm gibi huzursuz edici duyguları çağırıştırıyorlar. Bu kaotik ortamda sessizce çığlıklar atan sanatçı insanlığın bu çalkantılı dönemde acılarını dile getirmesini anımsatmaktadır.

2.8. ŞİDDETİ DÜŞÜNMEK VI: YANGINLAR

Mehmet Kavukcu, orman yangınlarına dikkat çekmek amacıyla bu performansı (Şekil 136) sergilemeyi amaçlamıştır. Elmalı Köyü yakınlarında çıkan orman yangının olduğu araziye giderek tenine ve kıyafetlerine is sürerek siyaha boyamış ve sonrasında yanarak bozulan bir ağacı şehre götürmüştür. Şehirde kalabalık arasında yaklaşık yarım saat boyunca sırtında yanık ağaç ile dolaşarak şehir meydanına gelmiş ve ardından taşımış olduğu ağacın üzerine uzanmıştır. Devamında verdiği röportajda şunları

belirtmiştir: “İnsanlar ormana ağaca bitkiye çok özen göstermelidir. Çünkü bu bitki örtüsü ve ormanla birlikte yaşayan binlerce canlı var. Hem onların hayatları hem de insanın hayatı açısından çok önemlidir. Terörize edilmiş düşünceleri varsa onları silip atsınlar. Özellikle ormanla ağaçla ve bitkiyle yan yana oldukları zaman çok daha özenli çok daha hassas ve çok daha duyarlı olmalarını insanlık adına kendi adıma ve çocukların adına istiyorum.” (Öztürk vd., 2021: 1252).

Şekil 136. Mehmet Kavukcu, Şiddeti Düşünmek VI: Yangınlar, 2020.



Kaynak: Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, 2020.

Sanatçı, canlı ve cansız aynı anda merkeze alarak şehir meydanında canlı ağaçların arasına, yangın sebebiyle ölen ağaçları yerleştirerek bir karşıtlık oluşturmayı amaçlamıştır. Doğrudan doğruya doğal ekosistemlere ve insan yaşamına zarar verebilen ciddi bir durum olan orman yangınlarına karşı sanatın da tepkisiz kalmaması gerektiğini çalışmasına yansıtan Kavukcu, canlı ağaçların arasına ölü bir ağacı kasten şehir meydanında yerleştirerek insanlara orman yangınlarının hasarlarını hatırlatmıştır.

Ayrıca sanatçı bu performansında sanatsal bir dille insan ve doğa arasındaki karmaşık ve önemli ilişkiyi, insanın doğanın bir parçası olduğunu ve doğadan doğrudan etkilendiğini göstermeyi ve bu konu üzerinde insanları düşündürmeyi amaçlamıştır.

2.9. ŞİDDETİ DÜŞÜNMEK VIII: KADIN

2021 yılında gerçekleştirdiği bu performansında (Şekil 137) Kavukcu, kadına yönelik şiddet konusunu ele almıştır. Oluşturduğu on üç metrelik enstalasyon çalışmasının, önceki çalışmalarında uyguladığı teknikle buz tutmasını sağlayan Kavukcu, bu kütlelerin üzerine elindeki spreyle boyayla “kadın”, “aile”, “şiddet” sözcüklerini yazmıştır. Bu işlemi yaparken üzerine doğru düşen kütlelerden son anda kurtulmayı başaran sanatçı, bu anlamda bir ölüm tehlikesi de yaşamıştır. Performans sanatının bu tür tehlikelere açık olması durumunda yansıtan çalışmada Kavukcu, tüm

kimlikleriyle şiddete maruz kalan kadına yönelik şiddeti buz kütlelerinin arasına hapsedmeyi betimlemek istemiştir.

Şekil 137. Mehmet Kavukcu, Şiddeti Düşünmek VIII: Kadın, 2021.



Kaynak: Haber Global, 2021.

2.10. ŞİDDETİ DÜŞÜNMEK IX: TENEKE ETKİSİ

Mehmet Kavukçu, kömürleşmiş bitki örtüsü ve ormanlık arazinin ortasında, Erzincan Ovası'nın nefes kesen manzarasını sunan dağ yamacında etkili bir performans (Şekil 138) sergilemiştir. Teneke kutuyu miğfer olarak kullanan Kavukçu, teneke kutuya hem yanmış ağaç dallarıyla hem de kendi elleriyle ritmik bir şekilde vurarak bir ses senfonisi orkestrası oluşturmuştur. Yaklaşan sağanak yağışın habercisi olarak yankılanan şimşek sesleri ve gök gürültüsünün eşlik ettiği bu olağanüstü olay sanatçının işiyle birlikte ortak değerlerle uyum içinde yanıt verebilen doğa ve insanlık arasındaki uyumlu ilişkisinin güçlü bir temsili olarak hizmet etmiştir.

Şekil 138. Mehmet Kavukcu, Şiddeti Düşünmek IX: Teneke Etkisi, 2021.



Kaynak: Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, 2021.

Kavukçu, orman yangınlarının yıkıcı etkileri konusunda farkındalık yaratmak amacıyla ormanların korunmasının gelecek nesillere aktarmanın önemini vurguladığı

alışmasında, teneke kullanarak çıkardığı seslerle toplumda egemen olan evre kaygısından yoksun zihniyete sembolik bir gönderme yapmıştır. Bu performans aynı zamanda ihmalin, ilgisizliğin ve doğanın tahrip edilmesinin sonuçlarından řikāyet etmenin anlamsızlığına dair güçlü bir eleştiri de olmuştur. Kavukçu, insanların ormanlara saygılı olması ve orman yangınlarının önlenmesi konusunda dikkatli olması gerektiğini vurgulamıştır (Erzincan Binali Yıldırım Üniveritesi 2021).

2.11. BİR BİTKİ BİR SELFİE: DOğUM GÜNÜ

“Milli Ağaçlandırma Gününde”, nceki yıl diktiği bir am ağacı fidanına kızı Esma İdil’in adını vermiş ve bir yıl boyunca sayısız saatler harcayarak ağaca kendi çocuğu gibi bakmıştır. Kızının ismini verdiği bu fidana sarılan ve birçok kez selfie çekinen sanatçı, fidana kozalak hediye edip getirdiği kireçle de fidanın bulunduğu alana iyi ki doğdun yazmıştır (şekil 139). alışmasında bitkileri bir insan olarak gören sanatçı, ağaçların insanlık için doğanın sunduğu en değerli kaynaklardan birisi olduğuna, yüzyıllardır ekosistemlerin işleyişinde kilit rol oynamasına ve günümüzde hem çevresel hem de sosyal açıdan birçok katkıları bulunan ağaçların öneminin giderek daha da artmasına dikkat çekmek istemiştir. (DHA, 2021).

şekil 139. Mehmet Kavukcu, Bir Bitki Bir Selfie: Doğum Günü, 2021.



Kaynak: DHA, 2021.

2.12. ATIK

Trabzon Büyükşehir Belediyesi'nin düzenlediği “4. Art Trabzon Uluslararası Sanat Buluşması” kapsamında Mehmet Kavukcu, doğal unsurlar, kāėıt, metal, naylon gibi çeşitli malzemeleri kullanarak bir performans ortaya koymuştur. Atık malzemeleri toplayıp hepsini birbirine bağlayarak on beş metre uzunluğunda bir kütle oluşturmuş ve bu kütleyi bağladığı ipi omuzlayarak Trabzon Ayasofya sahili boyunca sürüklemiştir. Sanatçı, bu eseriyle (şekil 140) atık malzemelerin tüm canlılara ve çevreye verdiği zararlar konusunda farkındalık yaratmayı amaçlamıştır. Uzun kuyruklu atık kütlesine

çocuk oyuncakları, çizgi film karakterli balonlar ve çeşitli rengârenk atıkların eklenmesi, insanların gelecek nesiller için felaket sonuçlar doğurabilecek, dikkatsiz ve düşüncesiz atık üretme alışkanlıklarını hatırlatmıştır. Kavukcu, sessizce yaptığı bu çalışmasını naylon üzerine, çalışmasının da ismi olan “Atık” yazarak tepkisel bir performansla sonlandırmıştır. Performansının öncesinde gazetecilere “*Yaklaşık 10 yıldır farklı performanslar sergiliyorum. Burada, özellikle düşünmeden biraz da bencilce kullandığımız, attığımız ve gittikçe çöp dağlarını oluşturduğumuz bir dünyada sanatçı olarak bir uyarıyı görev bildiğim için kendi bildiğim dil olan sanatı kullandım*” (Aydınlık, 2022) demiştir.

Şekil 140. Mehmet Kavukcu, Atık, 2022.



Kaynak: Aydınlık, 2022.

2.13. ŞİDDETİ DÜŞÜNMEK X: SAĞLIK ÇALIŞANLARI

Mehmet Kavukcu, bu çalışmasında yorulmak nedir bilmeyen sağlık çalışanlarını simgelemek için, beyaz doktor önlüğü giymiş ve stetoskop takmıştır. Kendi yapmış olduğu alışlagelmiş virüs görsellerinin dışında stilize bir duvar resminin önünde adeta bir bariyer olan sanatçı kendisine fırlatılan kartoplarına direnmiştir (Şekil 141). Sanatçı, bu kartopu saldırılarıyla linç kültüründe yaygın olan asırlık taşlama geleneğini hatırlatarak, sağlık çalışanlarına yönelik bu haksız saldırıyı etkili bir şekilde kınamakta ve onların haksız kötü muamelesinin özünü görsel olarak yakalamaktadır. Sanatçı performansıyla ilgili: “*Performansta sağlık çalışanlarının, bir yandan hayat ve ölüm arasında, hayatın galip gelmesi için sürekli çabaladıkları mesleklerini yaparken, diğer yandan mücadele etmek zorunda kaldıkları şiddet olaylarına gönderme yaptık*” demiştir. Yakın zamanda babasını kaybetmesi ve annesinin rahatsızlanmasının da bu

performans üzerinde etkili olduğu söylenebilir (Erzincan Binali Yıldırım Üniveritesi 2022).

Şekil 141. Mehmet Kavukcu, Şiddeti Düşünmek X: Sağlık Çalışanları, 2022.



Kaynak: Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, 2022.

Kavukcu, bu dönemde hastane atmosferini inceleme fırsatı bulmuş, çalışanları gözlemlemiş ve performansını sergileme kararını almıştır. Yüzündeki gergin ve savunmasız ifadesi, üzerine yağın sembolik kar eylemiyle, sağlık çalışanlarının şiddet ve cehaletle yüzleşmenin yanı sıra, kayıp ve hastalıklarla kişisel mücadelelerini yansıtmayı da amaçlamıştır.

2.14. UÇAN BALON – KAYISI ÇİÇEKLERİ

Şekil 142. Mehmet Kavukcu, Uçan Balon – Kayısı Çiçekleri, 2023.



Kaynak: Ege Gündem, 2023.

Erzincan'da Mehmet Kavukcu, baharın gelişi ve kayısı ağaçlarının çiçek açması etrafında şekillenen bir performans (Şekil 142) sergilemiştir. Performans baharın gelişine ve onun getirdiği yenilenmeye neşeli bir saygı duruşu niteliğindeyken, aynı

zamanda sanat ile gündelik varoluş arasında daha güçlü bir bağ kurulmasını da teşvik etmiştir. Ayrıca kayısı çiçeklerinin büyüleyici cazibesini tüm Erzincan şehrini büyüleyen muhteşem bir gösteriye dönüştürerek doğanın önemini vurgulamayı amaçlamıştır. Çalışma aynı zamanda küçük çocukların merakını harekete geçiren ve doğal dünyayla iç içe balon uçuşu sanatına olan ilgilerini artıran bir eğitim platformu görevi üstlenmiştir. Gösterinin ilerlemesiyle çocuklar da balonları ağaçlara takarak gösteriye katılmışlardır. Kavukcu, bu sergiyle çocuklara çağdaş sanatın, derin fikirleri aktarmak için hayattaki sıradan nesneleri kullanma gücüne sahip olduğunu göstererek, yeni ve çeşitli ifade biçimlerinin sınırsız potansiyelini gözler önüne sermiştir.

2.15. BİR BİTKİ BİR SELFİE: GELİNCİKLER

Bu çalışmasında “Bir Bitki Bir Selfie” adlı performans serisini sürdüren Kavukcu, 2019'daki orman yangınlarından bu yana insanı simgeleyen bitkilerle selfie çekmeye devam etmiştir. Tüketim kültürünü ve selfie gibi popüler ifade biçimlerini eleştirmeyi amaçlayan bu proje (Şekil 143), 2019 yılında başlayan projenin devamı niteliğindedir. Ancak odağını baharın gelişinin önemli bir sembolü olan gelinciklere kaydırmıştır. Dünya çapında ve Türkiye'de narin ve yaygın varlığıyla bilinen gelincik, her yaştan insanda güçlü duygular uyandırmaktadır. Mehmet Kavukcu, çalışmasında bizlere, gelinciklerin bulundukları arazide yaydığı pozitif enerjiden etkilendiğini hissettirmektedir.

Şekil 143. Mehmet Kavukcu, Bir Bitki Bir Selfie: Gelincikler. 2023.



Kaynak: Kantal Gündem, 2023.

Sanatçı, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Kampüsündeyken gelinciklerin canlı renklerine ve farklı özelliklerine hayran kalarak onlarla selfie çekmek istemiştir. Ancak anı yakalamadan önce gelinciklerden izin almıştır. Bu tavrıyla insan ve doğanın

eşit olduğunu savunmuştur. Gerçek bir samimiyetle gelinciklerle dostluk bağı kurmaya çalışmış, sevgisini öpücükler ve yumuşak dokunuşlarla ifade ederken bazen de duygusallaşmıştır. Gelinciklerle sohbeti esnasında sevgi dolu sözler sarf eden Kavukcu, insanlığın doğa üzerindeki tahribatını sonlandırmak istediğinden bahsederek adeta gelinciklerin korkularını, kaygılarını, endişelerini gidermeye çalışmıştır. Bu çabasıyla insan-doğa eşitliğini ve doğal diller ile insan dillerinin bağlılığına vurgu yapmayı amaçlamıştır. Çevreyi, doğayı korumanın insanlığı ve tüm canlıları korumaya eşit olduğu fikrini gelecek nesillere de aktarma görevimizi hatırlatmak istemiştir (Haberler.com, 2023).

2.16. 1939 ERZİNCAN DEPREMİ

Kavukcu, 1939 yılında gerçekleşen ve yaklaşık 40 bin kişinin hayatını kaybetmesine yol açan, karla örtülü bir bölgede dondurucu bir ortamda meydana gelen, yıkıcı Erzincan depremini temele alan bir performans sergilemiştir. Kavukcu, performansında (Şekil 144) yıkımı anımsatmak istemiş ve depremin izlerini derinlemesine işleyen bir dil kullanmıştır. Çalışmasında, bu trajik olay sonucunda amcasının toprağa verilmesiyle yaşadığı kişisel kaybı da vurgulayan Kavukcu, babasının göçük altında saatlerce kaldığı evin artık bomboş bir alana dönüştüğü yerde (M. Kavukcu, kişisel iletişim, 09 Temmuz 2024) duygusal bir performans sergilemiştir.

Şekil 144. Mehmet Kavukcu, 1939 Erzincan Depremi, 2023.



Kaynak: Haberler.com, 2023.

Sanatçı, çalışmasında bir el feneri kullanarak o bölgede bir zamanlar bulunan evin ana hatlarını fiziksel olarak izlemiştir. Ayrıca deprem zamanı anlatılanları dikkate alarak yatma pozisyonunu almış ve Erzincan depreminin yaşandığı saat olan 01.57’de bu şekilde yerde kalarak depremin getirdikleriyle birlikte geçmişin izlerini

derinlemesine düşünmüştür. Devamında ayaklanıp, belirlediği alanda, yıkımın izlerini yaptığı ışıklı devinimlerle keskin hatlar çizerek, adımlamıştır. O günkü atmosferi hissetmeyi, anlamayı ve o anı yeniden canlandırmayı hedefleyen Kavukcu, aydınlatmayı sadece geçmişin karanlığını hatırlatmak için değil, aynı zamanda geleceğe dair olumlu beklentiler aşılacak için de kullanmıştır.

2.17. 1992 ERZİNCAN DEPREMİ

1939'dan sonra bu kez de 1992 Erzincan Depremi'ni konu alan Mehmet Kavukcu 2024'te sergilemiş olduğu bu performansta (Şekil 145), o yıkıcı günü anımsatan canlı sarı yağmurluğunu giyerek şehrin hareketli noktası olan Ordu Caddesi'nde sessiz bir yolculuğa çıkmıştır. Elinde iki el feneriyle, yoldan geçenlerin meraklı bakışları arasında ikonik Saat Kulesi'ne ulaşana kadar yürümüştür. Saat kulesinin bulunduğu bölgede uzun bir süre boyunca hareketsiz ve sessiz bir şekilde kaldırıma uzanmıştır.

Şekil 145. Mehmet Kavukcu, 1992 Erzincan Depremi, 2024.



Kaynak: İhlas Haber Ajansı, 2024.

Mehmet Kavukcu, altı yüz elli üç kişinin öldüğü, yedi şiddetine yakın büyüklükteki 1992 Erzincan Depremi'ni konu alan ve on üç Martta tam deprem saati olan 19.19'da gerçekleştirdiği bir performans sergilemiştir. Bu sembolik eylem, karanlığın aydınlanmasını ve daha parlak bir gelecek için umudun vücut bulmasını temsil etmektedir. Kavukcu, fenerleri sürekli açıp kapatarak felaketin yıkıcı sonuçlarına dikkat çekmeye çalışmıştır. Sanatçı, bu sanatsal ifadeyle depremin kasvetli yönlerine ışık tutmayı, umudun her zaman galip geldiğini hatırlatmayı amaçlamıştır.

3. MEHMET KAVUKCU'NUN PERFORMANS SANATI ANLAYIŞI ÜZERİNE MÜLAKAT

- Performanslarınızı genelde insanlardan uzak alanlarda yapmayı tercih etmenizin sebebi nedir?

Özellikle tercih ettiğim bir şey değil. Performansın bağlamına hangi mekan uyuyorsa orada yapıyorum. Genelde ıssız olması, iklimi ve doğayı da her zaman işlerimin bir parçası olarak görmemden dolayıdır. Doğanın kendini bütün çıplaklığı ile görebileceğimiz yerlerde de insanlar olmuyor ya da daha az oluyor. Bu bir antroposen eleştirisi midir? Kim bilir. İnsanlardan uzak alanlarda yaptığım çalışmaların yanı sıra halkın içinde gerçekleştirdiğim performanslar da benim için önemli bir yer tutmaktadır.

Direkt insanlarla iletişime girerek anlatmak istediğim kavram ya da konunun, onlarla daha fazla bütünleşmesi ve uyarıcı mahiyetinin artması açısından da performansı, yoğun bir etkileşim içinde yaşamak istiyorum. Vurguladığım konunun, insan kalabalıklarıyla ya da yalnız ve sessiz sakin bir alandaki ifadesinin sonucunu arıyorum. Kimi zaman yalnızlık ve sessizlikte, sadece doğayla baş başa kalmış olarak; bazen de yoğun kalabalıklar içerisinde yer aldığım bir performans dilinin gerekliliği üzerinden hareket ediyorum. Kimi zaman da doğanın yalnızlığının getirdiği bir ifade biçimi söz konusu ve bu ifade biçiminin de çok etkili olduğunu düşünüyorum. Tabii ki seçtiğim mekan, konu ve kavramlara göre de değişiyor.

- Performans sanatının Türkiye'deki yeri ve tarihi hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Türk Çağdaş sanatında nispeten yeni bir medyumdur performans sanatı. Türk sanatçılar tarafından yoğun bir biçimde uygulanmamaktadır. Az sayıda sanatçının kiminin zaman zaman kiminin yoğun bir şekilde uyguladığını görüyoruz. Türkiye'de ve dünyada performans sanatı postmodernizm tartışmaları ile eş zamanlı görünüyor. Benim oldukça dikkatimi çeken, 60'lı yıllarda özellikle Hocam Adnan Çoker'in akademinin salonlarında, müzik eşliğinde ürettiği performanslar var. O günden bugüne yapılan çalışmalardan da söz edilebilir. Türkiye'de 70'li yıllarda Nil Yalter'in yaptığı performanslar gibi daha erken örnekleri görülse de yoğun olarak doksana sonrası gelişen bir süreç bu.

Özellikle Türkiye'de, sanatta avangart dilin yükselişi olarak görebiliriz belki. Öte yandan Türkiye'de performans sanatı, çok sınırlı örneklerle genelde İstanbul'da

üretiliyor. Benim gibi Anadolu’da üreten çok sanatçı yok. Bunun avantajları ve dezavantajları var. İstanbul, yıllardır kendi içine kapanmış ve tekrara düşer gibi bir noktada. Bu nedenle Anadolu’da Türk kültürünün temellerinden beslenen performatif işleri daha çok görmeyi diliyorum. Tabii ki kültürel yaklaşımın günümüz sanatının diliyle örtüşen, belki de karşı bir düşünce oluşturan farklı bir yoruma ulaşması çok önemli.

İzleyici kitlesi ve koleksiyoncular ile ilgili de geliştirilmesi gereken ortak bir bilinç var burada... Performans sanatı genellikle fiziki bir eser üretmediğinden alışık olduğu şeyler dışında bir şeyler görmeyi insanlar çok yadırgayabiliyorlar. Benim zaman zaman performanslarımda yerleştirme anlamında birtakım sonuçlara ulaşma çabam söz konusu olabiliyor. Performanslarım öncesinde ve sonrasında yaptığım eskizler ya da deneysel çizimler söz konusu. Bazı çağdaş sanatçılarda da bu durum görülebiliyor. Türkiye’de koleksiyoncular da performatif işleri almıyorlar ya da daha az talep ediyorlar.

- Sizi en çok zorlayan ve en çok heyecanlandıran performanslarınız hangileriydi? Nasıl zorluklar yaşadınız?

1999 yılında, trenin geldiği esnada, tren yoluna yatarak gerçekleştirdiğim, oldukça büyük bir risk taşıyan bu performans beni çok heyecanlandırmıştı. 2013 yılında buz tutturulmuş araçlarla yaptığım enstalasyonun çevresinde ve onun üzerinde vince asılı bir şekilde gerçekleştirdiğim performans da öyle. Vincin kolunda asılı bir halde, oluşturduğum enstalasyonla üst bakış açılarından iletişim kurmak için metrelerce yukarıdan asılı kalarak gezinmek, benim çok heyecanlandığım işlerden biriydi.

2015 yılında, Erzurum’un doğal simgelerinden Palandöken Dağı’nda gerçekleştirdiğim “Erzurum Üzerinden Bir Algı: 3150 Metrede Performans” isimli çalışmamda; zirvedeyken tüm yerleşim alanının görüldüğü bir açıdan, bu yerleşim birimine boya, kar ve su ile müdahalede bulunmak düşüncesi üzerinden performans sergilemek de öyle. Bu çalışmadan bir sene sonra yaptığım “Tabut” ve 2017 yılında, karlı ve şiddetli soğukta, yalnız ve yalnızlaştırılmış insanı anlattığım “Yatak” performansımı da söyleyebilirim.

2019 yılında Erzincan çöplüğünde yaptığım “Çöplük” performansım ve aynı yıl Erzincan da yanmış ormandan almış olduğum ağacı sürüklediğim “Şiddeti Düşünmek 6: Orman Yangınları” ve bir sene sonra “Şiddeti Düşünmek: Yangınlar” isimli, yine

yanmış bir ağacı sürüklediğim çalışmalar... Çocukluğumu geçirdiğim ve yaşadığım bir kentte yakılmış bir ormanın dili olmak ve yakılmış bir ağacı şehrin merkezinde taşımak beni oldukça heyecanlandırmıştı. Yine orman yangınlarını ele aldığım “Şiddeti Düşünmek 9: Orman Yangınları” isimli çalışmada da yıldırımların, şimşeklerin ve gök gürültülerinin var olduğu bir ortamda tenekenin çıkardığı sesle o ortama dâhil olmak, adeta doğayla ortak bir söz söylemek de beni heyecanlandıran başka bir işti.

Beni en çok heyecanlandıran işlerden biri de 2021 yılında “Şiddeti Düşünmek 8: Kadın” başlıklı enstalasyon/performans çalışmamdı. Üzerime büyük buz parçalarının yıkıldığı, saliseler içerisinde ölümden döndüğüm bu performansta, şiddet gören kadının dili olurken buzların altında kalma tehlikesini yaşamak, sözlerle anlatılamayacak bir olaydı.

Bir sene önce yaşadığımız deprem felaketinin merkezlerinden biri olan Hatay’a yaptığım yolculukta, o atmosferde yer alıp enkazlara dokunmak, yaşanmışlıklar üzerinden enkaz eşyalarını toplayarak onlarla bir takım performans yürüyüşleri yapmak ve onları sergilemek de o gün yaşanan durumu algılamak, anlamak ve o günü anımsatmak açısından önemliydi. Yine depremin yarattığı yıkımı anlattığım; ancak bu kez 84 yıl önce gerçekleşen büyük Erzincan depremi üzerinden yaptığım performansı da dâhil edebilirim. Babamın ve ailesinin saatlerce enkaz altında kaldığı olayla birlikte depremde yaşananları büyüklerimden dinlemem üzerinden böyle bir performans yapmanın etki alanı benim açımdan çok farklıydı. O mekanda yatarak yaptığım ve o anı yakalamaya çalıştığım anlarda, duygusal olarak da çok güçlü etkiler içerisinde kaldım.

- Bazı performanslarınızda kullandığınız ölü hayvan başları ve atık malzemeleri, özellikle çalışmalarınız için mi oluşturuyorsunuz? Yoksa arayıp hazır halde bulunan yerlerden mi temin ediyorsunuz?

Özellikle oluşturduğum bir şey yok. Hayvanları kendim kesmiyorum ya da atık malzemeleri üretmiyorum. Eserin ortaya çıkma sürecinde birer medyum olarak kullandığım malzemeler bunlar ve gerekli yerlerden temin ediyorum. Bunu, şiddete ve teröre karşı temsili bir obje olarak düşünebiliriz.

- Çok soğuk havalarda, karlar içinde performanslar gerçekleştiriyorsunuz? Bu performanslar size sağlık açısından olumsuzluklar yaşattı mı? Performanslarınızı yüksek rakımlı alanlarda gerçekleştirmenizin altında yatan anlamlar nelerdir?

Elbette soğuk beni çok etkiledi. Örneğin “Tabut” performansında, 40-50 kilo ağırlıktaki tabutla belime kadar, kara gömülmek ve o karla birlikte buz tutmuş alanların içinden çıkmaya çalışmak, beni oldukça zorlamıştı. Buz tutmuş sularla, kanalların ve derelerin olduğu durumu da dikkate almak gerekiyor. Derin bir karın altında buz tutmuş sularda oluşabilecek kırılma çok tehlikeli durumlar oluşturabilirdi. Hem fiziki olarak hem de performansı gerçekleştirirken karşılaştığım zorluklar, yapmak istediğim davranış biçimlerini de zaman zaman engelleyebiliyor. Sadece benimle orada yer alan, yardımcı ekibim değil, çevreden izlemek isteyenler açısından da problemler oluyor. Buz tutturulan kütleli objeleri buz tutturarak buzların üzerinde yürümek kimi zaman yaşamsal tehlikelere yol açmaktadır.

“Şiddeti Düşünmek 5: S.O.S” çalışmamda da gözden kaybolacak şekilde uzaklaşarak tekrar çalışma ekibimin yanına dönmek, birtakım yaşamsal zorlukları da beraberinde getiriyor. Gözden kaybolurcasına yamaçlardan aşağı inmek, uzaklaşmak, kurt gibi hayvanların saldırılarına açık olan alanlarda, bu durumları göz önüne alarak yapılan performansların zorluklarını herhalde tahmin edersiniz.

Erzincan merkezinde davulla yürüdüğüm, “Pandemi, Eğitim ve Etkileşim” isimli performansında ise, gözümün içi tamamen boya dolmuş haldeyken çevreden performansı durdurmam gerektiğine dair gelen uyarı seslerine rağmen devam edip performansı bitirdim. Bazı performanslarımdan sonra çok hasta oldum, kafama buz kütlesi düştü, hastanelik oldum. Ancak performans anında bir trans hali geliyor ve özellikle üşüyorum, diyemem.

Yüksek rakımı tercih etmemin iklimle olan etkisinin doğrudan alakası var elbette, ancak benim için arazinin espasını en iyi alabildiğim yerler zirveler. Öncelikli nedenim o performanslarımda espastı. Bazen kontrast etkiler oluşturmak için, yüksek rakımlı alanların gerekli olduğunu düşünüyorum. Özellikle de bu alanlarda performanslar yaparken bu alanlarda, yaşamış olduğum duygusal etkileri de unutmamak gerekiyor. Bu duygusal etkilerin performanslarım için önemli olduğu açık. Çocukluk yıllarımda, dağların zirvelerinin üzerimde oluşturmuş olduğu heyecan, bugün de geçmiş değil.

- Gerçekleştirdiğiniz performanslardan bazıları ise insanların arasında, şehir merkezlerinde oluyor. Bu performanslar esnasında insanlardan olumlu ya da olumsuz olarak aldığınız tepkiler oluyor mu? Bu tepkilerden bahsedebilir misiniz?

Elbette çok çeşitli tepkiler alıyorum. Bazen beni deli zanneden insanlar oluyor; ancak çok olumlu tepkiler de alıyorum. Hatta genellikle iyi tepkiler aldığımı söyleyebilirim. İnsanlar bir şeyler söylemek için mücadele eden bir sanatçı olarak bana değer veriyorlar sanırım. Tabii ki olumlu olumsuz birtakım durumlarla karşılaşabiliyorum. Kimi zaman halk içerisinde yaklaşp yardım etme teklifinde bulunanalar oluyor. Kimi zaman da provokatif bir yaklaşımla söz söylenenler oluyor. Zaman zaman da şöyle bir şey oluyor. Çalışmayla ilgili samimi bir şekilde yaklaşp ne yapmak istediğimi öğrenmeye çalışanlar da oluyor. Ağacı taşıırken şehir merkezinde, çevreden bazıları “Bu Hoca ne yapmaya çalışıyor” gibi sesler duyuyorum. “Bu ne yapmak istiyor” ya da “Bunu dövelim mi?” diye tepkisel tavırla konuşmalar olduğunu söyleyenler de oldu. Aynı zamanda alkışlayarak ve sesle destekleyen birçok isim de olduğu gibi ağacı taşımak isteyenler de vardı. Tabut performansında da köy minibüslerinin durup izleyerek “El atalım mı?” gibi söylemleri de oldu. Kimi zaman yaşlı teyze ve amcaların fotoğraf ve videolar çektiğini de söyleyebilirim.

Erzincan merkezinde yanmış ağacı sürüklediğim performansım sırasında, unutamadığım başka bir olay da bizi izleyen iki teyzenin aralarındaki konuşmaydı. Bulduğumuz yerin hemen karşısında, bir bankta oturup bizi izleyen iki teyzeden biri yerinden kalkıp bana yaklaşarak: “Oğlum sen burada ne yapıyorsun?” diyerek sordu. Çalışmamın yok edilen doğamız üzerine bir performans olduğunu, bilinçsiz, bilinçli ya da terör amaçlı yakanlara karşı bir tepki olduğunu söyleyince, teyzenin biri diğerine dönerek: “Bak! Gördün mü, deli değilmiş, uzmanmış uzman” demişti. Çevrede toplanan insanları da tebessüm ettiren bir durum oluştu.

2014 yılında, ilk öküz başlarını okula yerleştirdiğim “Şiddeti düşünmek: I” çalışmama oldukça tepkisel bir tavırla yaklaşanlar oldu. “Hem de burada nasıl yapıyorsun” gibi tepkiler aldım. Hayvanları koruma derneklerinde hem karşı çıkanlar, tartışanlar olmuş hem de destekleyenler olmuş. Üniversitede yürüyüş yapmak isteyenler de oldu; ama rektörlük buna müsaade etmemiş. Araçları yerleştirdiğim, buz tutturduğum çalışmaya hem okul içinden hem de hastaneden birçok tepki gitmişti rektörlüğe. Şiddetli kazalar geçirmiş ölümleri hatırlatan araçların da sergilenmesine tepki gösterenlerin yönetime ulaştıklarıyla ilgili bilgiler geldi.

Erzincan’da da birtakım yayın organında olsun halkın içinden olsun, birçok destek almama karşın, ‘bu da bizim profesörümüz’ diye olumsuz anlam içeren sözler ve sosyal medya paylaşımları oldu. Ama tabii ki halkın içinde provokatif söylemler

oluşturuyorsun. Erzurum’da yazar bir arkadaş, yerel bir gazetede kendi köşesinde desteklenmem ve sahip çıkılmam gerektiğiyle ilgili bir makale de yayınlandı.

Bu konuda benimle sokakta tanışıp yaptığım çalışmalardan övgüyle bahsedenler ve destekleyenlerle birçok kez karşılaştım. Bu kesimin daha yüksek bir oran teşkil ettiği de açık. Ama tabii ki özellikle ulusal basında yer alan haberlerin yorumlarında anlamlı anlamsız birçok tepkisel dile cevap vermeye çalışan destekleyiciler de mevcut. Tabii ki eleştiriye açık olmak o kültürün gelişmesi için sanat ve sanatçılar açısından çok önemli. Kimi zaman abartıya kaçıp bireysel tepkilerle ya da kendilerince üretmiş oldukları anlamsal ilişkilerle dile getirilen eleştiriler, çok sert tepkisel söylemelere kadar gidebiliyor. Eleştirinin dozunu iyi ayarlamak gerekiyor. Her türlü eleştiriye her manada açık olduğum bilinmeli.

- Sizi performans sanatıyla ilgili çalışmalar yapmaya iten şeyler nelerdir?

Belki klasik medyumların söylemek istediğim şeyleri anlatmaya yetmediği gerçeği ile yüzleştiğimdendir. Bireysel ya da toplumsal olaylar üzerindeki düşüncelerimi ifade etmemin son zamanlardaki en etkili dilinin performanslarla oluşturabileceğim düşüncesi öne çıktı. Buradan şu anlaşılmasın: ‘Tuval ya da enstalasyonlarla bunu gerçekleştiremiyorum’ anlamında değil; ama performanslarla kendi söylemimi daha doğru biçimlendirebileceğim ya da daha doğru bir etki alanı oluşturabileceğim düşüncemden kaynaklanıyordu. Tabii ki hem tuval resimlerine hem de enstalasyonlara devam ediyorum. Kendi söylemimi farklı ifade biçimleriyle ortaya koymaya çalışıyorum. Zaten performanslarımın birtakım çizimleri de mevcut.

- Performans sanatı tarihinde sizi etkileyen, çalışmalarınıza ilham veren sanatçı ve çalışmalar var mıdır? Hangileridir?

Genel olarak sanat tarihi ve sanatçıların üretimlerinin sanatçı kimliğimin biçimlenmesinde etkisi büyük; fakat son yüzyılın performatif yaklaşımlarıyla ilgili yaptığım araştırmalar ve okumalar da daha yoğun bir şekilde etkilenmemi sağladı. Özellikle Dada’nın sokak gösterileri ve 60’lı yıllar sonrası performans yapan; Beuys, Macuin, Yoko Ono ve Marina Abramoviç gibi ilgimi çeken birçok sanatçı söz konusu. Hocam Adnan Çoker’in ilk performansları da beni etkilemiştir. Ama şu an bireysel olarak kendi çalışmalarımı oluşturma çabam, doğal olarak hepsinin ötesinde.

- Performans sanatıyla ilgilenmek isteyenlere neler söylemek istersiniz?

Öncelikli olarak performans sanatı ve sanatçılarıyla, onların ele aldıkları kavramlar ve ele alış biçimlerini araştırmaları gerekiyor. Aynı zamanda, günümüz sorunlarını ilgilendiren birçok alanla ilgi de araştırmalar yapılmalı. Özellikle performans sanatçısının davranış biçimi ve söylemek istediği sözün/kavramın ilişkisi üzerine geniş okumalar yapmalarını tavsiye ederim. Tabii ki çok okumalı ve iyi bir izleyen kimliğine sahip olunmalı.

- Adnan Çoker'in öğrencisi olduğunuzu biliyoruz. O yıllarda performans sanatı adına Adnan Çoker ve öğrencileri çeşitli etkinlikler yapıyorlardı. Bu durumdan bahsedebilir misiniz?

60'lı yıllarda Adnan Çoker'in kendisi başlıyor. Sonraki yıllarda öğrencileriyle birlikte yaptığı çalışmalardaki deneysellik söz konusu.

- Performans sanatı için çalışmalar, projeler planlarken önem verdiğiniz özellikle dikkat ettiğiniz konular, durumlar nelerdir? Neden bunlara özellikle dikkat edersiniz?

Bugüne kadar yapmış olduğum performanslarda ele aldığım konular ve kavramlar belli. Ki bunlar da insan ve doğa üzerine odaklanma söz konusuydu. Bu odaklanma, sadece insanı değil; doğada yaşayan tüm varlıkların bütününe korunması üzerinden, boşluk ve ölüm kavramı gibi insan ve doğa ötesindeki durumlarla ilgilidir.

- Performanslarınızda sıkça kullandığınız buz ve öküz başı ne gibi bir anlam taşımaktadır?

Buzun sert ve zamanı donduran doğasından faydalaniyorum. Bir şeyi sarıp sarmaladığında onu donduran ve dolayısı ile koruyan yönünü ve öte yandan zor bir iklimin göstergesi olarak soğukluğu ve son olarak elbette buzun kendi cazibesi beni buz kullanmaya yönlendirdi. Buzun, insanı kendine çeken, dokunma isteğini üst düzeye çıkaran aynı zamanda da kendinden iten yönüyle birlikte, dikkat ve tedbirlerle yaklaşılması duyguları ilgimi çok çekiyordu. Soğuk bir iklimin en etkili göstergeleri; soğuk ve kar. O sert soğuğun şiddet üzerinden söz söyleme etkisini arttırdığını düşünüyorum. Özellikle de yaşanan olumsuzlukların veya şiddetin güçlü bir dili. Bir de sürekli değişen, dönüşen ve biçim değiştiren bir yapısı söz konusu. Bu nedenle benim vazgeçilmez uygulama elemanlarımdan su, buz ve kar dikkat çekiyor.

Öküz başlarını ise 'Şiddeti Düşünmek' serisi için kullandım hep; şiddeti kesik bir baştan daha iyi ne anlatabilir? Öküz temsili bir obje ve şiddeti anlatmada insanın tahammül sınırını zorlayan bir dil. Yaratıcı ve etkileyici, aynı zamanda irrite ve rahatsız

edici yönleriyle dikkat çekiyordu. Şiddet ve terör de böyle bir dil değil mi? Küçük bir çiçeğe yapılan şiddetten tutun da hayvan ve insana yapılan şiddete kadar benim temsili olarak kullandığım tepkisel bir dil için temsili bir objem: öküz başları...

- Performans sanatına başlamanıza sizi teşvik eden kişiler oldu mu?

Performansları bireysel olarak kendim çok istedim. Performans diline yatkın bir doğam var. Bu uygulamaları yaptıkça da aldığım eleştiriler beni daha da şekillendirip biçimlendirmeye başladı. Bu noktada eleştiriye açık olmamın etkisini çok gördüm. Bu performansları yaptıkça, çevremde daha yoğun teşvikler almaya başladım.

- Projelerinizi planlarken size ilham veren kişiler/şeyler oluyor mu?

Elbette oluyor. Genellikle sosyal olaylardan çok etkileniyorum. Üzücü bir olay gerçekleştiğinde, sonuçları ile ilk yüzleşen şey sanat oluyor bence. Sanatın, perdenin ve çizginin ötesini görebilme ve gösterebilme gücü, sanatçıyı da bunlardan etkilenir hale getiriyor. Doğada var olan her şey ve birey olarak endişelerimle şekillenen düşüncelerim ve cevabını bulduğum ya da hiç bulamadığım kavramlar üzerinden hareket ediyorum. Kısacası yaşamın her zerresi beni çok etkiliyor. Tabii ki her anın örtüşen zaman ve olayların benim üzerimde bırakmış olduğu izlenim ve etkiler, o dönemdeki gerçekleştirmek istediğim performanslara dönüşebiliyor.

- Performanslarınızın ne kadar bir süre içinde gerçekleşeceğini nasıl belirliyorsunuz?

Esere göre... Performans sanatının böyle bir yapısı var. Bazen iş yıllarca devam ediyor. Örneğin bir bitki ile yaptığım doğum günü kutlama performansım, mikro sürelerde birkaç saatimi alırken makro sürelerde senelerce tekrar eden bir sürece yayılıyor. Performansın ne zaman biteceği işin bağlamı ile ilişkili. Kurgulanmış bir şeyler olmasa da elbette kafamda neler yapacağımı, performansa başladıktan sonra neler olabileceğini az çok belirliyorum. Sonuca en yakın etkiyi aldığımı hissettiğimde de performans bitiyor. Ancak dediğim gibi doğum günü kutlama performansım gibi yıllara yayılan işlerim de mevcut. Eserin bağlamı ile performansın tekrar etmesi ve benim her sene çam fidanının doğum gününü kutlamak için gitmem, o sürecin devam etmesi için gerekli bir durum. Ama performans sürecinin nerede, nasıl biteceği, performans gerçekleştirildiği zaman diliminde değişim ve dönüşümlere bağlı olmasını da vurgulamak isterim. Benim düşüncemin etkisi olduğu kadar dış etkenlerin de önemi

ortada. Konu ve kavram performans esnasında süreci belirliyor. Kimi zamanda süreç, zorunlu olarak kendini tamamlıyor.

- Performanslarınızı bireysel olarak gerçekleştiriyorsunuz. Daha önce hiç kolektif bir performans çalışması içinde yer aldınız mı? Böyle bir planınız var mı?

Daha önce kolektif bir performansta yer almadım. Deneysel olarak gerçekleştirdiğim bazı performanslar var; ama bunlar daha da gelişip ileri düzeye yaklaştığı zaman, geniş uygulamalarla sergilenebilir. “Bir Bitki Bir Selfie: Doğum Günü” performansında, arkadaşlarım ve öğrencilerimle birlikte fidan diktik. Kolektif bir şekilde gerçekleştirmeyi planladığım bazı projelerim var; ama henüz hayata geçiremedim.

- Bazı performanslarınızda kendi oluşturduğunuz enstalasyonlara müdahale ediyorsunuz bu durumun altında yatan anlam nedir?

Performansın mantığı, o enstalasyona müdahale üzerinden kurulmuşsa, müdahale ediyorum. Performans özelinde o müdahalelerin anlamları oluyor elbette. Çifte Minareli Medrese’nin buz tutturulmuş konstrüksiyonuna ateş ile müdahale etmek ile piramidal bir konstrüksiyona deprem enkazından parçalar yerleştirmek aynı anlamı paylaşıyor elbette. Her iki eylem biçimi de kendi içerisinde anlamlara sahip.

“Hatay’dan Erzincan’a” başlıklı performans/enstalasyon çalışmamda, Erzincan’da gerçekleştirdiğim enstalasyonun üzerindeki objelerden biriyle bütün deprem objelerine müdahale ederek bir ses performansını gerçekleştirdim ve bunun da ikinci depremin gerçekleştiği saat 13:20’de yer alması, doğal olarak kendi anlamsal ilişkisini ortaya çıkarıyor. Ses iletişimiyle göndermeleri kendi içinde barındırıyor. Araçları buz tutturup üzerinde vinçte asılı bir halde çevresinde gezmemin, fotoğraflarını çekmemin ve sanat objesiyle diyalog kurmaya çalışmamın bir anlamı var.

- Geleneksel sanat yöntemlerinin birçoğuna göre performans sanatı, sizce verilmek istenen mesajı daha çarpıcı bir şekilde verebiliyor mu? Sesini daha geniş kitlelere duyurabiliyor mu?

Bizzat eylem biçimi olduğundan kesinlikle sesini geniş kitlelere duyurabildiğini düşünüyorum. Verilmek istenen mesaj da gayet açık verilebiliyor. Ancak performansın çağdaş dinamiğine karşı bir önyargı var. İzleyici okuyamıyor bazen ne söylendiğini... Ama sanat eserinin hangi düzeyde okunabildiğinin bir ölçüsünü belirlemek zor. Sanatın daha geniş kitlelere sesini duyurup duyuramadığı kaygısını taşımak sanatçının kendi

tercihidir. Böyle bir şey amaçlayıp amaçlamadığına bakmak gerekiyor. Sanattan hala güzel olmasını beklemiyorsak en azından bir iki kişi tarafından okunabileceği umudunu taze tutmalıyız. Ayrıca sanatçı, sanatını daha iyi nasıl ifade edeceğini düşünüyorsa o uygulamayı yapmalı. Tabii ki benim son zamanlarda yoğun bir şekilde performansa yönelmemde, kendi anlatımımı performansla daha farklı ifade ettiğim düşüncesi etkili oldu.

- Performanslarınızı genellikle güncel olaylardan seçiyorsunuz. Güncelliğini kaybettiği için yapmaktan vazgeçtiğiniz veya keşke bunu yapsaydım dediğiniz bir konu oldu mu?

Güncelliği gitse bile beni etkilemeye devam eden bir söz söyleme isteği sürüyorsa o performans gerçekleştirilmeli. Yani yapmaktan böyle bir nedenle vazgeçilmez asla. Bu anlamda ürettiğim birçok çalışma var. Fakat birçok konu da zaman zaman kendini güncelliyor. Birçok olay, ele aldığım konu ve kavramları; toplumsal yaşamda ve bireysel bir dilde, yeniden yaşanabilir bir geçeklikle değerlendirip ele almak gerekir. Keşke bunu yapsaydım dediğim performanslar oldu; ancak bu ‘güncel bir konuyu kaçırdım, hay Allah’ der gibi sık bir nedenden kaynaklanmıyor elbette. Sadece öncesinde üzerine bilinç geliştiremediğim bir olaya dair bilincin beni sonradan sarsması, beni ‘keşke yapsaydım’ demeye yönlendirebiliyor.

- Gerçekleştirdiğiniz bir performans esnasında seçtiğiniz konuyla ilgili yaşadığınız duygu ve düşüncelerinizde değişime sebep olan olaylar oldu mu?

Öyle bir durum yok. Konu ve kavram seçerken çözümlemeyi mümkün olduğunca doğru yapmalı. Çözümlemenin olası sonuçlarında öngörüye sahip olunmalı ve bu öngörüler sonucunda herhangi bir kararsızlık yaşama olasılığı çok düşük. Ama ben herhangi bir kararsızlık ya da pişmanlık yaşamadım.

- Yapılan performansların sponsorluğu ya da herhangi bir desteği var mı?

Sponsorlar oluyor bazen. Ancak ben genelde valilikler, belediyeler, üniversite yönetimleri gibi kurumsal yerlerden destek alıyorum. Tabii ki özel kişi ve kurumların da desteği oluyor. Bu kurumlar ile sanat bağlantısının Türkiye’de daha da artırılması taraftarıyım. Sanatın sosyal alana taşınmasında, devlet kurumlarının desteği çok önemlidir. Tabii ki performans sanatının yazılı bir senaryosu olmadığı için üretim süreçlerinde doğabilecek sonuçların, sponsor olmak isteyen kişileri etkilemesi de söz konusu olmaktadır.

- Çalışmalarınızı projelendirdikten sonra gerçekleştirmek için sunum yaptığınızda konu sizin yapmak istediğiniz şekilde algılanabiliyor mu?

Çoğunlukla evet. Ancak bazen anlaşılmadığı da oluyor. Tam olarak algılanamayabiliyor. Performansı bir sunumda tam anlamıyla ifade etmek çok da mümkün değil. Enstalasyon kurulumunun ya da normal bir serginin sonuçlarının anlatım dili çok daha kolay. Onun belli kuralları ve sınırları var. Performans ise uygulama süreci içinde değişen ve dönüşen yapısıyla; aynı zamanda herhangi bir senaryoya bağlı olmadan gerçekleştirilmektedir. Sonucun tayin edilerek karşı tarafa bunu bütün yönleriyle anlatmak, zaten doğası gereği mümkün olmayan bir durum. Bu açıdan baktığımızda böyle bir durum nereye kadar sonuç verir, bir sponsor kimliğinin dünyasında ne kadar şekillenir, ciddi bir soru işareti.

- Gerçekleştirdiğiniz performanslara yönelik medyadaki tepkiler sizin beklentilerinizi karşılıyor mu?

Evet, çok farklı tepkiler alıyorum. İnsanlar, performans sanatının diline ısınıyor. Değer vermeye ve sorgulamaya başlıyorlar. Her ne kadar çok iyi tepkiler desem de olumlu, olumsuz yönlerine baktığımızda, bireysel olarak sanatçıyı rahatsız edebilecek ya da sosyal medyanın en büyük sorunu olan, kendine göre algı oluşturma getirdiği sonuçlar da ayrı bir konu.

- Hem yönetici, hem sanatçısınız. Tepkisel yönü güçlü olan performanslarınız resmi makamlar ve halk tarafından nasıl karşılanıyor?

Resmi makamlar ve halk tarafından bugüne kadar çoğunlukla desteklendim. Zaman zaman rahatsız edici üretimler olsa dahi bunu da insan ve topluma katkı sağlama amacı içinde barındırma açısından tolere edilebildiği yönüyle karşılaştım. Türkiye’de yönetici bir kimliğin sert performanslar gerçekleştirmesi çok da karşılanabilir bir durum değil elbette. Ama benim asıl görevimin sanatçı olarak kendi sözümü söylemek olduğu, bana resmi görev verenlerin de saygıyla karşıladığı ve destek verdikleri işin gerçeği. Performanslarımda ele aldığım konu ve kavramların insana ve topluma dönük olmasının önemli etkileri var. Halk tarafından hiç anlaşılmadığım durumlar olduğu gibi onure edici ve destekleyici sözlerle de sık sık karşılaştığımı da rahatlıkla söyleyebilirim.

- Çalışmalarınızı genelde kimlerle gerçekleştiriyorsunuz? Yanınızda yer alan bir ekibiniz var mı?

Elbette var. Üniversiteden öğrencilerim, hoca arkadaşlarım ve destek aldığım kurumun personeli bana birçok aşamada yardımcı oluyorlar. Özellikle öğrencilerimden destek almaya çaba gösteriyorum. Onların eğitimleri açısından da uygulamalar çok önemli. Onlara hem deneyim hem de özgüven kazandırdığımı düşünüyorum.

- Çalışmalarınızda güncel olaylar ve özellikle insanın müdahalesiyle dönüşüme uğrayan doğa ya da başka bir deyişle doğadan koparak yalnızlaşan insan olgusu öne çıkmakta. Çalışmalarınızda Dionysosçu bir doğa felsefesinden bahsedebilir miyiz?

Yapmış olduğum performanslarda genel olarak insan-doğa ilişkisi dikkat çekmektedir. Dionysos'taki doğa felsefesinde yer alan, doğanın kendisi değil, insanla-doğa arasındaki ilişkinin ön plana çıkması ve doğayla olan birlik anlayışı bağlamında düşünülürse bu açıdan bağlantı kurulabilir belki; ama ben performanslarımı Dionysosçu bir felsefe üzerinden kurgulamıyorum.

- Çalışmalarınızda kesik hayvan başları gibi öğeler şiddeti çağrıştırmakta. Bir eleştiri içeriğine sahip olsa da bir eylem eğer benzer bir yapıya sahipse burada bir dualite doğmaz mı? Bunu nasıl açıklarsınız?

Evet, bir dualite yaratıyor belki, şiddet üzerine söylenen her söz de onu süslemekten ve masum göstermekten öteye gidemiyor. Şiddeti en iyi şiddetin kendisi anlatıyor. Oluşan şiddeti ya da şiddete tepkiyi güzel ve edebi sözlerle nereye kadar anlatabiliriz. Bugüne kadar yayınlanan şiddete ve teröre tepki mesajlarının ne kadar yer aldığını sorgulayabiliriz. Eğer bir eleştiri söz konusuysa işin bu yönünün de ele alınması gerekir. Ancak ben herkesin hoşuna gitsin, herkes beğensin, estetik yönü çok güçlü, desinler diye tepkisel bir dil üretmiyorum. Buradaki asıl amaç, klasik bir güzellik beğenisinden öte; sert, rahatsız edici ve irrite bir durumun olduğu açık. Tepkisel bir dil oluştururken kendi içerisinden doğal olarak bir dualite doğabilir. İnsanları üzen ve yıkıma uğratan olaylar sonrası; herkesin takındığı, yayınladığı bildirilerin ötesinde bir dil oluşturmak ve bu dilin de tepkisel ve rahatsız edici yönünü özellikle dikkate almak gerekiyor.

- Deprem farkındalığı için afet bölgesinden topladığınız nesneleri sergileyerek bir sanatçı duyarlılığı ortaya koydunuz. Deprem acısının deprem bölgesinden nesnelerle sanat alanına taşıyarak hem toplumsal bir gerçeğe vurgu yaptığınız hem de bu belleği sanat alanına taşıdınız. Nasıl değerlendirirsiniz?

Sanatsal üretimlerimde; doğa, insan ve toplumsal ilişki üzerinden bir söz söyleme çabası, önemli bir yere sahip. Doğa ve toplumsal olayları; insanlar ve canlılar üzerine yapmış olduğum vurgu ile büyük sorunlar oluşturan toplumsal gerçeklikler üzerinden ele alıyorum. 6 Şubat'ta gerçekleşen Kahramanmaraş merkezli deprem felaketi sonrası, deprem bölgelerinden biri olan Hatay'a ulaşarak deprem felaketine dokundum. Amacım; yaşananlara bizzat şahit olmak, insanların durumunu yakından teşhis edip onlarla konuşmak ve oradaki atmosferi solumaktı. Bu felaketin temsili objelerini toplayarak Erzincan'a doğru bir performans yolculuğu gerçekleştirdim. Topladığım nesnelerle, doğayı yüzleştirdiğim bir performanstı.

Erzincan'a vardığımda, şehir merkezinde, daha önce yerleştirdiğim piramidal bir konstrüksiyon üzerine, deprem objeleriyle enstalasyon oluşturdum. Bu objeler; tabaklar, avize, sokak aydınlatma lambası, sandalye, küvet, bilgisayar, perde, beton parçaları ve tuğlalardan oluşmaktadır. Enstalasyonda yer alan objelerin bir kısmını da İstanbul Havalimanı'nda yer alan İGART galeriye taşıyarak "Hatay'dan Erzincan'a ve İstanbul'a" başlıklı başka bir performans/enstalasyon gerçekleştirdim. 'Doğu Anadolu Fay Hattı' ve 'Kuzey Anadolu Fay Hattı' üzerinden hareketle gerçekleşen başka bir performans diliydi. İGART galeride; "Hatay'dan Erzincan'a ve İstanbul'a" çalışmamla birlikte sergilenen "Fırtına" ve "Yatak" performansımın video ve fotoğraflarının yer aldığı kişisel bir sergi de yaptım. Sergi; 25 Mayıs-30 Ağustos 2023 tarihleri arasında, "Doğa" ismiyle mekandaki yerini aldı. Bu serginin gerçekleşmesinde çok güzel bir iş birliği vardı. Erzincan Valisi Sayın Mehmet Makas, Erzincan Belediye Başkanı Sayın Bekir Aksun, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Rektörü Sayın Prof. Dr. Akın Levent, öğrencilerim ve birçok kişinin çabasıyla birlikte, İGART Yönetim Kurulu Başkanı Hüsamettin Koçan Hocamın teklifi ve Gülveli Kaya'nın küratörlüğüyle gerçekleşti.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Performans sanatı, savaş, göç, yeni ifade biçimi arayışları, geleneksel karşıtlığı, siyasal düzene karşı çıkma istemi ve teknolojik gelişmeler gibi unsurların bir birlikteği olarak 1960’larda Batı sanatı içinde doğmuştur. Her ne kadar 1900’lerin başında, Fütürizm ve Dada gibi doğasında gelenek karşıtı söylemleri ve irrasyonel yaklaşımları nedeniyle kolayca kabul görmeyen birçok akımdan esinlenerek filizlendiği belirtilse de 14. yüzyılın sonlarında başlayıp 17. yüzyılın başlarına kadar etkisini sürdüren Rönesans gösterilerinde sergilenen performatif yaklaşımlar bile kavramsal yönden olmasa da şeklen performans sanatı ile ilişkilendirilebilmektedir. Bunu insanlığın varoluşundan bu yana gerçekleştirilen ritüellere kadar da dayandırabiliriz. Fakat kavramsal boyutu olduğu için bir alan olarak performans sanatının 1960’lardan, kökeninin ise 1900’lerin başlarından itibaren incelenmesi gerektiği gözlemlenmiştir.

Dada sonrasında oluşan Sürrealist anlayış/eylem kapsamında düzenlenen performatif yönlü bazı gösteriler de yine bu alanın tohumlarının oluşumuna katkı sağlaması dâhilinde değerlendirilmiştir. Bedenini, o döneme kadar hiç kimsenin kullanmadığı şekilde kullanarak resimler yapan Jackson Pollock’un “Eylem Resimleri” performatifliği açısından performans sanatının gelişme sürecine katkı sağlayan bir diğer kaynağı oluşturmaktadır.

Farklı sanat akımlarının senteziyle oluşması anlamında çok zengin bir altyapısı olan performans sanatı, diğer geleneksel sanat türlerinin neredeyse tamamının “eser/yapıt” olarak adlandırdığı ürünle pek ilgilenmez, burada önemli olan süreçtir, eylemin kendisidir. Performanslar canlı olarak/anlık gerçekleştirildikleri için tıpkıbasım yöntemiyle yapılan geleneksel yapıdaki bir eser gibi “birebir aynısı”nın tekrar edilmesi çok zordur.

Her ne kadar tiyatro ile benzer yönlerinden dolayı bazen toplum tarafından ayırt edilmekte zorlanılsa da aslında performans sanatı, tiyatrodan; planlılığın zorunlu olmayışı, gerçek malzeme kullanımı, –mış gibi yapmak yerine canlı olarak gerçekleştirilmesi ve sahne, dekor, mekan gibi kısıtlayıcı birtakım unsurların zorunluluk teşkil etmemesi yönlerinden bariz ayrımlara sahiptir. Disiplinlerarası bir dil olan performans sanatında verilmek istenen mesaj, yapay unsurlarla değil, eğer gerekliyse bire bir sanatçının kendini kanatmasıyla, bir kutuya hapsedmesiyle, dondurucu soğukta karlarda yürümesiyle ya da yanan bir ateşin içinden geçmeye çalışmasıyla ve bu

yaptıklarına izleyicileri de bir sanatçıya veya sanatın kendisine dönüştürerek dâhil etmesiyle verilebilmektedir. Bu bağlamda performansın kavramsal yönünün düşünülmesi gerektiği aşikârdır. Burada görsel unsurların seyrinden çok gerçekleşen çalışmanın altında yatan anlamlar, kullanılan metaforlar ve göndermeler/iğnelemeler asıl irdelenmesi gereken unsurlardır. Bu noktada performans sanatının kavramsal sanatın özüyle örtüşen bir yapıda olduğu da görülmektedir. Bu nedendir ki performans sanatı bir dönem kavramsal sanat terimi içinde değerlendirilmiş ve adı konulana kadar bu isimle anılmıştır. Fakat kavramsal sanat düşünsel süreçleri yazınsal ifadelerle ve durağan bir şekilde aktarması yönünden eyleme dayalı ifadeler kullanan performans sanatıyla bu bağlamda ayrılmaktadır. Ayrıca happening, Fluxus, body artta (beden sanatı) da olduğu gibi performans sanatı, adı koyulduktan sonra, geçmişte başka isimler kullanılarak yapılan bütün içeriklerini çatısı altında toplamıştır.

Performans sanatçıları bedenlerini kullanarak yaşadıkları dönemin koşullarını, toplum tabularını/baskılarını eleştirmek ve bunlara kendi bireysel yaşamışlıkları yoluyla ya da deneyimleme çabaları üzerinden tepki vermek amacıyla sosyolojik, psikolojik, biyolojik, teknolojik içerikli performanslar sergilemektedirler. Gina Pane'in Vietnam Savaşı gerçeğiyle insanları yüzleştirmek için sivri basamaklı bir merdivene tırmanması, Orlan'ın kadın algısını eleştirmek için bedenine cerrahi müdahalelerde bulunması, Stelarc'ın biyonzasyona dikkat çekmek için bedenine teknolojik malzemeler yerleştirmesi, Abramoviç'in toplumsal tabulara karşı insanları kendileriyle yüzleştirmek için yaptığı birçok çalışma, Mehmet Kavukcu'nun çevre kirliliğine dikkat çekmek için çöp yığınlarında yaptığı performanslar, bu performanslara örnek olarak gösterilebilir.

Abramoviç, Chris Burden ve Orlan gibi performans sanatının Batı'daki önde gelen temsilcilerinde dikkat çeken şey çoğunun akademisyen olmasıdır. Bu durum, bir dönem geleneksel sanat anlayışı dışında bir anlayış kabul etmeyen akademinin düşünce olarak ne denli farklılaştığını da göstermektedir. Ayrıca mesleği ne olursa olsun performans sanatçıları, sanatı topluma taşıma arzularını daima gündemlerinde tutmakta ve sanatı topluma taşıyarak yaşam ve sanatın grift bir hal almasını, geçişkenlik kazanmasını amaçlamaktadırlar.

Performans sanatının özü gereği bu alana mensup sanatçıların üstünde durduğu bir diğer durum ise sanatın müze, galeri gibi tekelleşmeye iten merkezlerden sökülüp çıkarılması gerektiği anlayışıdır. Bu anlayış geçmişten gelen fütürist genleri taşıdığı için

en açık örneklerindendir. Dünya genelinde ve ülkemizde neredeyse bu alanla ilgilenen sanatçıların tümü sanatlarını açık mekanlarda, kamusal alanlarda gerçekleştirmişlerdir. Bunların arasında sokaklar, parklar, bahçeler, kırsal alanlar olduğu gibi hamamlar, genelevler, tarihi mekanlar gibi ilginç kamusal alanlar da gösterilebilir.

Performans sanatı sanatçıları anlatmak istedikleri kavramlar üzerinden çeşitli metaforlar oluşturarak çalışmalarında bedenlerinin veya göreceli olarak toplumsal normların sınırları dışında hiçbir sınır tanımamaktadırlar. Hayat ve sanatın iç içe geçtiği bu sanat dili, sanatın metalaşmasına sonuna kadar karşı durmaktadır.

Performans sanatı, bazen isteyerek bazen istemeden sanatçıyı tehlikeli bir sürecin içine girmeye itebilir. Bunlara örnek olarak Chris Burden'ın televizyonlarda görülmeye alışılan ve bunu eleştirdiği yaralama, savaş, şiddet gibi kavramlarla birinci elden insanlarla buluşturulmasını amaçladığı, isteyerek kolundan vurulduğu “Shoot” performansında ve Mehmet Kavukcu'nun kadına şiddet konusunda topluma kalıcı bir mesaj bırakmak istediği “Şiddeti Düşünmek VIII: Kadın” adlı performansında aniden gelişen üzerine buz kütesinin düşmesi gibi durumlar gösterilebilir.

Sanatçıların geçmişte yaşadıkları olayların etkileri ya da bazı öngörüler aracılığıyla arınma sağlayacağını düşündükleri performanslar sergileyerek toplumdaki aşırılıkları bastırdıkları düşünülebilir. Anlam yüklediği keçe ve yağ gibi bazı maddeleri kullanan Joseph Beuys, hayvanları kesip kan ve çeşitli hayvan organlarıyla performans sergileyen Hermann Nitsch ve Viyana Aksiyonistleri gibi.

Ülkemizde ise performans sanatının ilk denemelerinin, 1960'larda yurt dışında eğitim alıp dönen, başta Adnan Çoker gibi sanatçılarla alternatif sanat anlayışı olarak uygulanmaya başlandığı görülmektedir. Bu uygulamalarda disiplinlerarasılık ön plandadır. Batı'da ilk doğduğunda daha çok geleneksel sanat karşıtlığı başta olma üzere sosyolojik ve siyasi karşıtlıklar üzerine kurulu bir anlayıştan gelişen performans sanatı, ülkemizde ilk yıllarında daha çok akademi ortamında gerçekleştirilmiştir.

Diğer pek çok sanat anlayışında olduğu gibi performans sanatının Türkiye'de, Batı sanatındaki gibi birbiri ardına gelişim gösteren akımlar kapsamında olmaması bu alanın Türk sanatçıları ve toplumumuz tarafından tanınması Batı'ya nazaran daha geç olmuştur. Türk sanatçıları performans sanatına mensup oldukları disiplinlerde kendi bakış açılarından yaklaşmışlar ve kendilerince uygulamaya çalışmışlardır. Bu bağlamda genellikle tiyatro, dans, pandomim gibi bedeni üzerine eğitim almış, performatif işler

sergileyen kişilerin, Türkiye’de performans sanatının bazı özelliklerini taşıyan, kimi çevrelerce performans olarak adlandırılan çalışmalar yaptıkları söylenebilir. Fakat Türkiye’de bu ifade biçiminin kullanıldığı ilk yıllarda spontane gelişen ve deneyselliğin ağır bastığı uygulamaların dışına çıkıldığı pek söylenemez.

İlerleyen yıllarda daha çok plastik sanatlar üzerine eğitim almış kişilerin kavramsal süreçler üzerinden bedenleriyle uyguladıkları disiplinlerarası yaklaşımların performans sanatının tanımına daha yakın olduğu görülmektedir. Bu duruma örnek olarak Batı’daki sanatçıların, performans sanatı yapmaya başlamadan önce sanat yaşamlarında genellikle resim, kavramsal sanat, enstalasyon gibi alanlarda uygulamalar yapmaları gösterilebilir. Bunlardan geleneksel anlayışta olan sanat türlerinin kendilerini sınırladığını vurgulayan ve yeni arayışlar peşinde olan yerli ve yabancı pek çok sanatçı vardır. Kullandıkları sanat pratiklerini bütünleşik bir şekilde sunarak yaratıcı çalışmalar oluşturmuşlardır.

Ülkemizde performans dilinin kullanılmasıyla birlikte birçok sanatçı bunu deneyimlemiş fakat devamını getirmemiş bir kısım sanatçı ise halen güncel bir anlatım dili olarak performans çalışmalarını devam ettirmektedir. Türkiye’de 1980’lerde oluşan birçok disiplinlerarası grup sanat pratiklerinde performansa ver vermiş ancak 80’lerin sonlarına doğru dağılmışlardır. Darbeler ve krizlerle geçen bu dönemden sonra bireysellik ön plana çıkmış ve sanat pratiklerinde performansa yer veren sanatçılar, genellikle sosyo-politik söylemlerde bulunma eğiliminde olmuşlardır.

Her söylemin çokta rahat bir şekilde gerçekleştirilemediği düşünüldüğünde, ülkemizde performans sanatı uygulamalarının beden aracılığıyla gerçekleştirilmesi pek kolay olmamıştır. Toplumsal sorunlarımızın konuları olan cinsiyet ayrımcılığı, töre adı altında yapılanlar, kadına yönelik şiddet, inanç temelli yaklaşımlar gibi sosyal olgular üzerinden performansların sergilenmesi bazı dönemler zorlaşmıştır.

Ülkemizde 90’lı yıllarda uluslararası katılımlı sergi ve bienallerin gerçekleşmesi, galerilerin ve çağdaş müzelerin açılması ve bu kurumların yenilikleri kucaklayan yaklaşımıyla disiplinlerarası bir dil kullanmaları sanatta alternatif pratiklerin de önünü açmıştır. Fakat performans özüne ters düşeceği için pek çok alan uygulayıcısı işlerini kamuya açık alanlarda gerçekleştirmeye devam etmiştir. Böylelikle 60’larda akademi bünyesinde olan performans, artık kamusal alana ve yeni açılan yenilikçi mekanlara taşınmıştır. Bu yıllarda küreselleşme ve teknoloji kullanımının artmasıyla kültürlerarası

etkileşim yaşayan sanatçılar hem dünya çapındaki sanatsal gündemlere daha kolay erişim sağlamış hem de ürettikleri işleri uluslararası arenada daha görünür kılmıştır.

2000’li yıllarda sanatçıların bireysel çabaları ve Performistanbul gibi performans sanatını destekleyen oluşumların kurulması Türk performans sanatının gelişiminde önemli rol oynamıştır. 2020 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi’nin Sahne Sanatları Bölümünde “Performans Sanatı Uygulamaları” dersi oluşturulmasından da bu alanın eğitimlerle desteklenerek daha da büyüyeceği öngörülebilir. Abramoviç’in, Nezaket Ekici’nin de eğitim aldığı bir kuruluş olan MAI (Marina Abramoviç Institute)’yi kurması durumu da buna örnek verilebilir.

Türk performans sanatının güncel temsilcisi Mehmet Kavukcu’nun da çalışmalarında şiddet, doğa, deprem, salgınlar, yangınlar, çevre kirliliği gibi güncel konuları irdelediği görülmektedir. Genelde insanın doğayla mücadelesinin yansımaları olarak ifade edilebilecek performans çalışmaları üreten sanatçı, mülteciler ve ölüm gibi insani konular üzerinde de durmaktadır. Akademisyen kimliği onu performans sanatının doğası gereği olan sıra dışı çalışmalar yapmaktan alıkoymadığı gibi bu alanda çalışma yapmak isteyenlere örnek olmakta ve onları cesaretlendirmektedir.

Kavukcu’nun çalışmalarından da görüleceği üzere performans sanatı, toplumda yarattığı etki bakımından geleneksel sanat üretimlerine göre daha çok gündemde kalmakta ve daha çok farkındalık yaratmaktadır. Ayrıca anlatılmak istenen öz, alılmayıcılar tarafından yoruma çok açık bir pozisyonda olduğundan zihinsel süreçlerin etkin kullanımı bu alanın önemli bir yanıdır.

Resim, enstalsyon gibi çalışmalar da yapan Mehmet Kavukcu, performans sanatını alternatif bir sanat türü olarak değil, onu önceliğe taşıyarak anlatılmak istenilenlerin bu dili kullanarak çok daha etkili bir şekilde verilebileceğini göstermektedir. Gerçekleştirdiği bazı çalışmalarında enstalasyonlarıyla performans çalışmalarını bütünleştirerek daha kapsamlı işler ortaya koyan sanatçı, sanatını durağanlıktan kurtarmış ve canlı sanat süreçleri yaratmıştır.

Yaşadığı bölgede sanatı yaymaya çalışan Kavukcu, bunun için mücadele vermiş ve hayvan başı, buz, yanmış ağaçlar gibi etkili objeler kullanarak gerek şehrin merkezinde gerek yüksek rakımlı arazilerde anlatmak istediklerini ilgi çekici kılmıştır. Canlı olarak gerçekleştirdiği eylemlerin insanların duygularına daha yoğun bir şekilde hitap ettiği gözlenmiştir.

Sanatçı aynı zamanda “Sağlık Çalışanları” gibi bazı performanslarında olduğu gibi hem kendini bir tür empati deneyimine tabii tutmuş hem de toplumda bu konuda farkındalık yaratmaya çalışmıştır.

Sanatın, sadece sanat olmadığını, yaptığı performans çalışmalarında verdiği önemli mesajlar ve insanlar üzerinde bıraktığı etkilerin yanında bu işleriyle oluşturduğu gündemlerle de kanıtlayan Kavukcu, sadece performans sanatında değil günümüz Türk sanatında da önemli bir konuma sahiptir.

Çağdaş Türk sanatının en önemli performans ve enstalasyon sanatçılarından biri olan Mehmet Kavukcu, güncel meselelere dair söylemek istediklerini güncel olaylar üzerinden dile getirmekte ve bunu sadece söz, resim ve yazıyla değil, birçok disiplini bir araya getiren enstalasyon ve performanslarla ifade etmektedir. Sanatçı; güncel sosyal, çevresel olay ve olguları (terörizm, şiddet, ölüm, sonsuzluk, istismar, atık yönetimi ve orman yangınları vb.) eserlerinde toplumsal ve eleştirel boyutlarıyla işlemektedir. Bu bağlamda sanatçının performatif yaklaşımı geleneksel sanat formlarını dışlamaya yönelik bir tutum değil çağdaş sanat formlarının disiplinlerarası yaklaşımını hedefe alan ve çağsal olguları çağın malzeme ve teknikleriyle ifade eden bir tutum olduğu söylenebilir. Kavukcu’nun yapıtları tüm süreçleriyle değerlendirildiğinde, yapıtlarının sosyal gerçeklikle ilgi kurarak kavramsal sanatla ilişkili olduğu ve düşünsel yorumlar taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda Kavukcu’nun yapıtlarında performansın bir salt sanat formu olarak değil, sosyal dünyayla iletişim kuran bir dil olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak sanatçı ve sanatı aynı şeye dönüştürebilen bir yapı olan performans sanatı, değişen ve dönüşen dünyada ve ülkemizde daima güncelliğini koruyarak avangart yapısının verdiği güçle etkinliğini sürdürmeye devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- Abramoviç, M. (2020). *Duvarlardan Geçmek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Adam, G. (2023). *Gore, guts and gongs: Hermann Nitsch's six-day 'orgiastic mystery theatre' restaged at his country castle near Vienna*.
<https://www.theartnewspaper.com/2023/06/02/gore-guts-and-gongs-hermann-nitschs-six-day-orgiastic-mystery-theatre-restaged-at-his-country-castle-near-vienna> (Erişim Tarihi: 02.04.2024).
- AHBVÜ Sanat. (b.t). *TBMM 90.Yıl Alankurgu*.
<https://ahbvusanat.hacibayram.edu.tr/Exhibition/Index/17/> (Erişim Tarihi: 10.06.2024).
- Akay Şumnu, E. (2023). Batı Modern Sanatında Mistizm, Okült ve Kadın Sanatçıları. *Anadolu University Journal of Art & Design/Sanat & Tasarım*, 13(1), 253-269.
- Akbıyıkoglu, A. (2023). *İmece Usulü Bir Festivalden Parçalar*.
<https://saltonline.org/tr/2521/> (Erişim Tarihi: 20.05.2024).
- Akkaya, M. (2023). *Herman Nitsch'in Bedensel Gösterisi*.
<https://zorbatv.com/sanat/gorsel-sanatlar/herman-nitschin-bedensel-gosterisi> (Erişim Tarihi: 02.04.2024).
- Akkol, N. (2018). Acıyı Deneyimleme: Gina Pane Performansları. *İdil*, 7 (50), 1229-1233.
- Akman, K. (2005). *Orlan'ın Suretleri*.
https://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html (Erişim Tarihi: 01.17.2024).
- All Men Are Mortal. (2012). *George Grosz as "Dada Death" in Berlin, 1918*.
<https://allmenaremortal.wordpress.com/2012/08/07/george-grosz-as-dada-death-in-berlin-1918/> (Erişim Tarihi: 15.06.2024).
- Altuğ, D. (2017). *Canan!*. https://dilaraaltug.wordpress.com/2017/05/11/__trashed/ (Erişim Tarihi: 02.04.2024).
- Amy, M. (2020). Bruce Nauman: Endurance Act. *Sculpturemagazine.art*, 1-6.
<https://sculpturemagazine.art/bruce-nauman-endurance-act/> (Erişim Tarihi: 02.07.2024).
- Anadolu Ajansı. (2019). *Çevre kirliliğine dikkati çekmek için şehir çöplüğünde oyun parkı kurdu*. <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/-cevre-kirliligine-dikkati-cekme-icin-sehir-coplugunde-oyun-parki-kurdu/146> (Erişim Tarihi: 03.07.2024).
- Anelli, M. (2016). *Portraits in The Presence of Marina Abramovic*.
<https://www.marcoanelli.com/portraits-new-edition/> (Erişim Tarihi: 13.06.2022).
- Antmen, A. (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2020). *Beden Terbiyesi: Performans Öğrenilir mi, Öğretilir mi? - Nezaket Ekici*.
https://www.youtube.com/watch?v=RtJVRzV1Ksg&ab_channel=SAKIPSABANCI M%C3%9CZES%C4%B0 (Erişim Tarihi: 26.05.2024).
- Antmen, A. (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960-1980)*. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arapoğlu, F. (2024). *İnsan Onurlandırılmalıdır*. <https://artdogistanbul.com/insan-onurlandirilmalidir/> (Erişim Tarihi: 20.05.2024).
- Archias, E. (2016). *The Concrete Body : Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*. Londra: Yale University Press.
- Argonotlar. (2022). *Biraz ihanet biraz spekülasyon içeren bir performans yazısı: Tosun Bayrak'ın Love America or Live performansı*. <https://argonotlar.com/tosun-bayrak-in-love-america-or-live-performansi/> (Erişim Tarihi: 05.09.2023).

- Argonotlar. (2021). *Güncel sanatta terso pratikler*. <https://argonotlar.com/guncel-sanatta-terso-pratikler/> (Erişim Tarihi:01.10.2023).
- Arı, Ö. (2015). *Beden İmgeleri Bağlamında Acı ve İroni*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Art Basel. (2017). *Dearest Art Collector, 1986*. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/54867/THE-GUERRILLA-GIRLS-Dearest-Art-Collector> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- Art Dog İstanbul. (2024). *İnsan Onurlandırılmalıdır*. <https://artdogistanbul.com/insan-onurlandirilmalidir/> (Erişim Tarihi: 01.06.2014).
- Art Dog İstanbul. (2022). *Memleketin Halleri*. <https://artdogistanbul.com/memleketin-halleri-2/> (Erişim Tarihi: 01.03.2024).
- Artdone. (2016). *Historia rzeźby 1946-2016 – galeria II*. <https://artdone.wordpress.com/2016/07/05/rzezba-1946-2016/gilbert-george-the-singing-sculpture-1969/> (Erişim Tarihi: 01.02.2022).
- Arterritory. (2020). *The Orgies Mysteries Theatre of Hermann Nitsch*. https://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/25278-the-orgies-mysteries-theatre-of-hermann-nitsch/ (Erişim Tarihi: 02.02.2022).
- Artfactoryit. (2021). *Un'arte dal contenuto incarnato che riflette sull'uomo*. <https://artfactoryit.wordpress.com/2021/09/24/unarte-dal-contenuto-incarnato-che-riflette-sulluomo/> (Erişim Tarihi: 26.08.2023).
- Art Forum. (2010). *Chris Burden By Robert Horvitz*. <https://www.artforum.com/features/chris-burden-2-214183/> (Erişim Tarihi: 15.06.2022).
- Artful Living. (2018). *Ziller Sanat İçin Çalışıyor*. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ziller-sanat-icin-caliyor-i-15047> (Erişim Tarihi: 10.01.2024).
- Arthur.io. (2014). *Self Portrait as a Fountain, 1966-1967*. <https://arthur.io/art/bruce-nauman/self-portrait-as-a-fountain> (Erişim Tarihi: 25.08.2023).
- Artnet News. (2017). *Marina Abramović's First European Retrospective Reminds Us How She Reached Superstardom*. <https://news.artnet.com/art-world/marina-abramovic-retrospective-stockholm-873062> (Erişim Tarihi: 11.04.2022).
- Artspace. (2015). *The Art of Transgression: 13 Historic Performances That Will Totally Freak You Out*. https://www.artspace.com/magazine/art_101/body-of-art/body-of-art-transgressive-performance-53294 (Erişim Tarihi: 02.02.2022).
- Artsy. (2017). *How Children Helped Ana Mendieta Make Her Radical Art*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-children-helped-ana-mendieta-radical-art> (Erişim Tarihi: 25.03.2023).
- Art Tv. (2014). *Türkiye'nin En Cesur Kadın Sanatçısı Şükran Moral Yazan: Banu Çarmıklı*. <https://www.arttv.com.tr/yazi/turkiyenin-en-cesur-kadn-sanatcs-sukran-moral-yazan-banu-carmkl> (Erişim Tarihi: 01.12.2023).
- Artxist. (2011). *Türk Lokumu*. <https://www.artxist.com/Sergiler/Turk-Lokumu/105> (Erişim Tarihi: 05.04.2024).
- Aşık, G. (2011). *İfade Aracı Olarak Beden: 1990 sonrası Çağdaş Türk Sanatında Performans*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Atakan, E. (2016). *Görünmeyen yaralar sarılır mı?* <https://www.unlimiteddrag.com/post/2016/11/17/g%C3%B6r%C3%BCnmeyen-yaralar-sar%C4%B1%C4%B1r-m%C4%B1-ekin-bernay-%C4%B1n-kumdan-kaleler-performans%C4%B1-%C3%BCzerine> (Erişim Tarihi: 22.05.2024).

- Atakan, N. (1995). *Türkiye'de Kavramsal Sanat*. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aydın, A. (2014). *Türkiye'de Yeryüzü Sanatı*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Aydınlık. (2022). *Dekan çevre kirliliğine dikkat çekti*. <https://www.aydinlik.com.tr/haber/dekan-cevre-kirliligine-dikkat-cekti-339164> (Erişim Tarihi: 11.06.2024).
- Ayteş, E. (2014). *Kavram ve Eylem Boyutuyla Performans Sanatı*. (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Balkır, N. (2018). Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş. *Sanat Tarihi Dergisi* , 27 (1), 251-263.
- Barcio, P. (2016). *Gutai Group - Gestural Abstract Movement from Asia*. <https://www.ideelart.com/magazine/gutai> (Erişim Tarihi: 01.05.2024).
- Bayer, C. (2007). *Bruce Nauman*. <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=109&bhcp=1> (Erişim Tarihi: 28.03.2024).
- Baykam, B. (2018). *Eylemler, Performanslar, Enstalasyonlar*. <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/eylemler-performanslar-ve-enstalasyonlar> (Erişim Tarihi: 01.06.2024).
- Bianet. (2010). *Türkiyeli Üç Feminist Sanatçı British Museum'da*. <https://bianet.org/galeri/turkiyeli-uc-feminist-sanatci-british-museum-da-284715> (Erişim Tarihi: 07.02.2024).
- Bilir, A. K. (2022). *Şükran Moral: Artı On Sekiz*. <https://kazankultur.com/sukran-moral-arti-on-sekiz/> (Erişim Tarihi: 30.05.2024).
- Binali Yıldırım Üniversitesi, E. (2022). *Mehmet Kavukcu'dan "Şiddeti Düşünmek 10: Sağlık Çalışanları" Performansı*. <https://ebyu.edu.tr/mehmet-kavukcu-siddeti-dusunmek-10saglik-calisanlari-performansi/> (Erişim Tarihi: 30.06.2024).
- Binali Yıldırım Üniversitesi, E. (2020). *Prof. Dr. Mehmet Kavukçu Yaptığı Performansıyla Orman Yangınlarına Dikkat Çekti*. <https://ebyu.edu.tr/37073-2/> (Erişim Tarihi: 26.06.2024).
- Binali Yıldırım Üniversitesi, E. (2021). *Prof. Mehmet Kavukçu, "Teneke" Performansı ile Orman Yangınlarına Dikkat Çekti*. <https://ebyu.edu.tr/prof-dr-mehmet-kavukcu-teneke-performansi-ile-orman-yanginlarina-dikkat-cekti/> (Erişim Tarihi: 28.06.2024).
- Biro, M. (2009). *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis & Londra: University of Minnesota Press.
- Blessing, J. (2002). Gina Pane's Witnesses: The audience and photography. *On Archives and Archiving* , 7 (4), 14-26.
- Bolat Aydoğan, K. E. (2008). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı. *Art-e Sanat Dergisi* , 1 (1), 1-17.
- Bozlu Art Project. (2015). *Özdemir Altan / Krallar ve Kraliçeler'den Don Kişot'lara....* <https://www.bozluartproject.com/sergi/ozdemir-altan-krallar-ve-kralicelerden-don-kisotlara/> (Erişim Tarihi: 02.09.2023).
- Breton, D. L. (2010). *Acının Antropolojisi*. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Breton, D. L. (2016). *Ten ve İz*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bunulday, S. (2010). 1975-2005 Arası Türkiye Sanat Üretiminde "Toplu Sergiler" ve "Kavramsallaştırma". *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi* .
- Burgon, R. (2016). *Pacing the Cell: Walking and Productivity in the Work of Bruce Nauman*. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/pacing-the-cell> (Erişim Tarihi: 01.04.2024).

- Burhanoğlu, S. (2021). *Performistanbul Platform to Perform*. İstanbul: Performistanbul Yayınları.
- Butler, A. M. (2012). *Bruce Nauman American Performance and Video Artist*.
<https://www.theartstory.org/search-results.htm?cx=011726106571383295395%3Asijawrmm1zc&cof=FORID%3A10&ie=UTF-8&q=bruce+nauman&sa=> (Erişim Tarihi: 30.03.2024).
- Büyükparmaksız, M. A., & Yılma Şakalar, G. (2021). Performans Sanatı ve Ritim Özelinde Nezaket Ekici'nin "Imagine /. Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi , 18 (2), 875-894.
- CananxCanan. (b.t). *Hicap*. <http://www.cananxcanan.com/hicap.html> (Erişim Tarihi: 01.05.2024).
- Carlson, M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Carta Capital. (2020). *Trágicos eventos recentes mostram atualidade da obra de Yoko Ono*. <https://www.cartacapital.com.br/blogs/sororidade-em-pauta/tragicos-eventos-recentes-mostrar-atualidade-da-obra-de-yoko-ono/> (Erişim Tarihi:29.01.2022).
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Christie's. (b.t). *Gina Pane (1939-1990) Action Psyché*.
<https://www.christies.com/en/lot/lot-6150008> (Erişim Tarihi: 26.06.2023).
- Clarke, P., Jones, S., Kaye, N., & Linsley, J. (2018). *Artists in the Archive: Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance*. Londra: Routledge.
- Clot Magazine. (2019). *Orlan, beyond any conception of the body*.
<https://clotmag.com/biomedica/orlan-beyond-any-conception-of-the-body> (Erişim Tarihi: 14.06.2023).
- CNN Türk. (2018). *Profesör sorunları yatakta uyuyarak dile getirdi*.
<https://www.cnnturk.com/turkiye/profesör-sorunlari-yatakta-uyuyarak-dile-getirdi?page=1> (Erişim Tarihi: 02.07.2024).
- Contemporary İstanbul. (2016). "Vur-kaç Kalbim", *Performance by Şükran Moral (2016)*. <https://x.com/Contemporaryist/status/794165603556847617> (Erişim Tarihi: 01.03.2024).
- Cottom, D. (2002). To Love to Hate. *Representations* , 80 (1), 119-138.
- Cream, L. (2016). *Das Triadische Ballet (Triadic Ballet)*.
https://www.youtube.com/watch?v=r4pJlj_bteQ&ab_channel=LACREAM (Erişim Tarihi: 21.01.2022).
- Cruzeiro Do Sul. (2017). *Site permite fazer pinturas ao estilo de Jackson Pollock*.
<https://www2.jornalcruzeiro.com.br/materia/798260/site-permite-fazer-pinturas-ao-estilo-de-jackson-pollock> (Erişim Tarihi: 25.01.2022).
- Çarmıklı, B. (2013). *Bedenimiz Ticari Bir Metadır*.
<https://www.banucarmikli.com/bedenimiz-ticari-bir-metadir/> (Erişim Tarihi: 01.06.2024).
- Çarmıklı, B. (2020). *Gezdim, Gördüm Yazdım - Nezaket Ekici ile Söyleşi*.
<https://www.banucarmikli.com/nezaket-ekici-ile-soylesi/> (Erişim Tarihi: 26.05.2024).
- Çarmıklı, B. (2014). *Herkes İçin Sanat: Gilbert & George*.
<https://www.arttv.com.tr/yazi/herkes-icin-sanat-gilbert-george-yazan-banu-carmikli> (Erişim Tarihi: 10.04.2024).
- Çoker, A. (1998). Tutanak: Müzikte, Dansta, Resimde, Edebiyatta Performans. *Sanat Dünyamız* , 35-45.

- Darıcıoğlu, L. S. (2022). *Biraz ihanet biraz spekülasyon içeren bir performans yazısı: Tosun Bayrak'ın Love America or Live performansı*. <https://argonotlar.com/tosun-bayrak-in-love-america-or-live-performansi/> (Erişim Tarihi: 25.03.2024).
- Darıcıoğlu, L. S. (2020). Türkiye Performans Sanatı Tarihi: Sahi mi? *Sanat Dünyamız* (174), 68-77.
- Demir, V. I. (2011). *Feminist Performans*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Demirel, D., & Şencan, Ö. (2010). *Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi*. <https://istanbulmuseum.org/ip/stelarc-tr.html> (Erişim Tarihi: 01.06.2024).
- Dereko, A. (2007). Nietzsche'de Tragedya Sanatı. *Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi* , 51-74.
- Designs. (2018). Vito Acconci- Kivrımları seven ilginç sanatçı. <https://designs.vn/vito-acconci-nghe-si-ky-quac-thich-nhung-duong-cong/> (Erişim Tarihi: 02.08.2023).
- DHA. (2021). *Geçen yıl diktiği fidana bu yıl doğum günü yaptı*. <https://www.dha.com.tr/foto-galeri/gecen-yil-diktigi-fidana-bu-yil-dogum-gunu-yapti-1859855/1> (Erişim Tarihi: 02.06.2024).
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. London: The MIT Press.
- Draz, A., & Özel, M. K. (2023). *On soruluk sohbetler: Mustafa Kaplan & Filiz Sızanlı*. <https://www.unlimiteddrag.com/post/on-soruluk-sohbetler-mustafa-kaplan-filiz-sizanlı> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).
- Dumbadze, A., & Hudson, S. (2013). *Contemporary Art : 1989 to the Present*. New York: Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Inc., Publication.
- Duru, H. (2011). *1950'den Sonra Sanatta İnsan Bedeni*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Earthman, J. (2022). *Kazuo Shiraga Artist Overview and Analysis*. <https://www.theartstory.org/artist/shiraga-kazuo/> (Erişim Tarihi: 30.04.2024).
- Ege Gündem. (2023). *Baharın gelişi, ağaçların çiçek açışını böyle karşıladılar*. https://www.egegundem.com.tr/foto/14869359/baharin-gelisi-agaclarin-cicek-acisini-boyle-karsiladilar#google_vignette (Erişim Tarihi: 30.06.2024).
- Ekici Art. (b.t). *99 Commandments*. http://www.ekici-art.de/_e/art/performances/project_detail.php?id=116 (Erişim Tarihi: 09.11.2023).
- Ekici Art. (b.t). *Atropos*. http://www.ekici-art.de/_e/art/performances/project_detail.php?id=68 (Erişim Tarihi: 30.10.2023).
- Ekici Art. (b.t). *Blind*. http://www.ekici-art.de/_d/art/performances/project_detail.php?id=81 (Erişim Tarihi: 28.10.2023).
- EkiciArt. (b.t). *Fountain for 6 Women (German)*. http://www.ekici-art.de/_e/art/performances/project_detail.php?id=98 (Erişim Tarihi: 02.11.2023).
- Ekici Art. (b.t). *Honey Project* . http://www.ekici-art.de/_e/art/performances/project_detail.php?id=151 (Erişim Tarihi: 05.11.2023).
- Ekici Art. (b.t). *Honey-Flowers*. http://www.ekici-art.de/_e/art/performances/project_detail.php?id=30 (Erişim Tarihi: 25.10.2023).
- Ekici Art. (b.t). *Imagine*. http://www.ekici-art.de/_e/art/performances/project_detail.php?id=111 (Erişim Tarihi: 05.11.2023).
- Ekici Art. (b.t). *Madonna*. http://www.ekici-art.de/_e/art/performances/project_detail.php?id=88 (Erişim Tarihi: 01.11.2023).
- Ekici Art. (b.t). *Nazar (in German)*. http://www.ekici-art.de/_e/art/performances/project_detail.php?id=59 (Erişim Tarihi: 30.10.202).
- Ekici Art. (b.t.). *Performances*. http://www.ekici-art.de/_d/art/frame_top.html (Erişim Tarihi: 25.05.2024).

- Ekici Art. (b.t). *Water to Water*. http://www.ekici-art.de/_e/art/performances/project_detail.php?id=137 (Erişim Tarihi: 08.11.2023).
- Ekici Art. (b.t). *Work in Progress - Personal Map / 80 hours Istanbul Version*. http://www.ekici-art.de/_e/art/performances/project_detail.php?id=172 (Erişim Tarihi: 11.11.2023).
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Ertürk, E. (2022). *Çağdaş Sanat Akımları*. <https://emreerturkdesign.com/blog/cagdas-sanat-akimlari/#cagdas-sanat-nedir> (Erişim Tarihi: 03.02.2024).
- Erzen, J. N. (1994). Happening. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3* (s. 1366). İstanbul: Yem Yayınları.
- ErzincanValiliği. (2020). *Covid-19 Performans/Enstalasyon*. <http://www.erzincan.gov.tr/covid-19-performansenstalasyon> (Erişim Tarihi: 25.06.2024).
- ErzincanValiliği. (2020). *Covid-19 Performans/Enstalasyon*. <http://www.erzincan.gov.tr/covid-19-performansenstalasyon> (Erişim Tarihi: 28.06.2024).
- Esanu, O. (2012). What Was Contemporary Art?. *ARTMargins*, 1 (1). 5-28.
- Eshleman, C. (2016). *A Sulfur Anthology*. Middletown: Wesleyan University Press.
- E-skop. (2016). *Gürültü Sanatı*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/gurultu-sanati/2935> (Erişim Tarihi: 15.01.2022).
- E-skop. (2019). *Sanat Kurumu Kadınları Dışlıyor*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-kurumu-kadinlari-disliyor/4917> (Erişim Tarihi: 15.02.2022).
- FetcherX. (2013). *Vito*. <https://fetcherx.com/post/tumblr/58245604855?search=vito> (Erişim Tarihi: 12.08.2023).
- Finarte. (2022). *Gina Pane: Mise en condition, action Autoportrait, 1973*. <https://www.finarte.it/auction/photographs-under-1k-milan-2022-04-28/franoise-masson-gina-pane-mise-en-condition-action-autoportrait-74161?lang=en> (Erişim Tarihi: 26.06.2023).
- Finkelpearl, T. (2000). *Dialogues in Public Art*. London: The MIT Press.
- Fırat, B. M. (2020). *Şükran Moral Röportajı*. <https://blog.milliyet.com.tr/sukran-moral-roportaji/Blog/?BlogNo=619843> (Erişim Tarihi: 30.05.2024).
- Florileges. (2021). *Gina Pane et Françoise Masson, une collaboration entre performances et photographies autour de l'exemple d'Azione Sentimentale*. <https://florilegesjournal.com/2021/03/13/gina-pane-et-francoise-masson-une-collaboration-entre-performances-et-photographies-autour-de-lexemple-dazione-sentimentale/> (Erişim Tarihi: 26.06.2023).
- Fournal, A. (2016). *Orlan perd son procès contre Lady Gaga en première instance*. <https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/orlan-perd-son-proces-contre-lady-gaga-en-premiere-instance-129728> (Erişim Tarihi: 20.01.2024).
- Fournal, A. (2018). *Les prétentions d'ORLAN contre Lady Gaga une nouvelle fois rejetées*. <https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/les-pretentions-dorlan-contre-lady-gaga-une-nouvelle-fois-rejetees-137734> (Erişim Tarihi: 20.01.2024).
- Foster, S. C. (2006). The Mortality of Roles: Johannes Baader and Spiritual Materialism. D. J. (Ed.) içinde, *Dada Culture: Critical Texts on the Avant-garde* (s. 185-199). Amsterdam: Rodopi.
- Freud, S. (1971). *The Uncanny*. Londra: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

- Gagosian Quarterly. (2022). *At the Edge Chris Burden: Prelude to a Lost Performance*. <https://gagosian.com/quarterly/2022/05/16/interview-at-the-edge-chris-burden-prelude-to-a-lost-performance/> (Erişim Tarihi: 20.06.2022).
- Gazete Güncel. (2017). *Profesörden Teröre, Öküzbaşlı ve Küvetli Tepki*. <https://www.gazeteguncel.com/profesorden-terore-okuzbasli-ve-kuvetli-tepki-83173h.htm> (Erişim Tarihi: 26.06.2024).
- Gilbert&George. (1970). The Laws of Sculptors. *Magazine Sculpture, Studio International*, 218-219.
- Goldberg, R. (2011). *Performance Art*. New York: Thames & Hudson Inc., 500 Fifth Avenue.
- Groom, V. H. (2018). *Gilbert & George Artist Overview and Analysis*. <https://www.theartstory.org/artist/gilbert-and-george/> (Erişim Tarihi: 10.04.2024).
- Gropius, W. (2019). *Bauhaus Manifestosu (Weimar Staatliches Bauhaus'un Programı)*. <https://www.e-skop.com/skopdergi/bauhaus-manifestosu-weimar-staatliches-bauhausun-programi/4581> (Erişim Tarihi: 27.11.2023).
- Gülan, G., & Graf, M. (2008). *Kavramsal Renkler*. İstanbul: Galata Perform.
- Gündüz, Y. K. (2023). Çağdaş Türkiye Sanatının Feminist Özneleri Ve Toplumsal Cinsiyet Olgusu Üzerine Hermeneutik Bir Yaklaşım. *Ulakbilge* (80), 42-59.
- Gündüz, Y. K. (2023). Performans Sanatıyla Bedenin Yeniden İnşası Siborg Bedenler: Stelarc Örneği. *İdil*, 12 (102), 167-181.
- Gürçan, A. G. (2003). *Çağdaş Türk Sanatında Performans*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gürçan, A. G. (2015). *Performans Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Haber Global. (2021). *Çılgın profesör' Mehmet Kavukcu ölümden döndü! 'Bazen yanlış anlıyorlar*. <https://haberglobal.com.tr/yasam/cilgin-profesor-mehmet-kavukcu-olumden-dondu-bazen-yanlis-anliyorlar-97779> (Erişim Tarihi: 20.06.2024).
- Haberler.com. (2023). *Sanatçı profesörden 'Bir Bitki Bir Selfie: Gelincikler' performansı*. <https://www.haberler.com/kultur-sanat/sanatici-profesorden-bir-bitki-bir-selfie-gelincikler-performansi-16090537-haberi/> (Erişim Tarihi: 27.06.2024).
- Haberler.com. (2023). *Sanatçı, 1939 Erzincan depremini performansla anlattı*. <https://www.haberler.com/yerel/sanatici-1939-erzincan-depremini-performansla-anlatti-16680076-haberi/> (Erişim Tarihi: 05.07.2024).
- Habertürk. (2015). *İnsanı Hüzünlendiren Gerçek Bir Aşk Hikayesi: Marina Abramovic ve Ulay*. <https://www.haberturk.com/yenimedya/haber/1118054-insani-huzunlendiren-gercek-bir-ask-hikayesi-marina-abramovic-ve-ulay> (Erişim Tarihi: 01.05.2022).
- Hakan, A. (2003). *Bedri Baykam düzeltti: Çamur değil yağlı güreş!*. <https://arsiv.sabah.com.tr/2003/02/13/s0410.html> (Erişim Tarihi: 01.06.2024).
- Harmancı, A., Gürpınar, Ö., & Demir, A. (2022). Sanatta Espas-Mekan İlişkisi:Mehmet Kavukcu Örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi* (29), 177-197.
- Hasgüler, S. B. (2012). Sanat ile Teknolojiyi Performansta Birleştiren Sanatçı: Stelarc. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi* (5), 39-49.
- Held, D. A. (2016). *Taldans: Buzdolabı dans eder mi?* <https://indigodergisi.com/2016/12/taldans-buzdolabi-dans-eder-mi/> (Erişim Tarihi: 22.05.2024).
- Hess, E. (1995). Guerrilla Girl Power: Why the Art World Needs a Conscience. (N. Felshin, Dü.) *But is it Art?*, 309-332.
- Hieptnguyen101. (2016). *Marina Abramovic: Rhythm 0*. <https://hieptnguyen101.wordpress.com/2016/06/27/marina-abramovic-rhythm-0/> (Erişim Tarihi: 12.04.2022).

- Hirschhorn, M. (1996). Orlan: Artist in the Post-Human Age of Mechanical Reincarnation: Body as Ready (to be re-) Made. G. Pollock içinde, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings* (s. 110-117). Londra: Routledge.
- Horisaki-Christens, N. (2021). *Shiraga Kazuo, Challenging Mud (Doro ni idomu)*. <https://smarthistory.org/shiraga-kazuo-challenging-mud/> (Erişim Tarihi: 05.05.2024).
- Horvitz, R. (1976). Chris Burden. *Artforum*, 24-31.
- Hürriyet. (2021). *Kolektif hafızamızın arka odası: Yüksek Kaldırım*. <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ihsan-yilmaz/kolektif-hafizamizin-arka-odasi-yukse-kaldirim-41965983> (Erişim Tarihi: 02.12.2023).
- ICA. (2014). *Siluetta Works in Mexico*. <https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/siluetta-works-mexico/> (Erişim Tarihi: 20.03.2023).
- İhlas Haber Ajansı. (2024). *Profesör 1992 Erzincan Depremi'ne dikkat çekti, konudan habersiz olanlar polise ihbarda bulundu*. <https://www.ihb.com.tr/erzincan-haberleri/profesör-1992-erzincan-depremine-dikkat-çekti-konudan-habersiz-olanlar-polise-ihbarda-bulundu-65746955> (Erişim Tarihi: 07.07.2024).
- IMDb. (2007). *Seven Easy Pieces*. <https://www.imdb.com/title/tt0976171/> (Erişim Tarihi: 01.05.2022).
- İnanç, C., & Güney, M. (2023). Mehmet Kavukcu'nun 1996-2000 Yılları Arasında Gerçekleştirdiği Enstalasyon ve Performans Çalışmalarına Yönelik Metafor İncelemesi. *Sobider - Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* (66), 566-584.
- Independent. (2015, Ağustos 12). *Man grows ear on his arm and will connect to the internet so the world can listen in*. <https://www.independent.co.uk/news/world/australasia/performance-artist-grows-third-ear-on-arm-will-connect-to-internet-and-allow-world-to-listen-in-10451597.html> (Erişim Tarihi: 29.03.2023).
- Isabelle Body Art and Ceremony. (b.t.). *Orlan*. <https://isabellebodyartceremony.weebly.com/orlan.html> (Erişim Tarihi: 26.06.2023).
- Johnson, İ. (2009). *Changing Un-Art's Tires*. <https://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html> (Erişim Tarihi: 20.06.2024).
- Jones, J. (2017). *'We say what we want' ... Gilbert and George look back on 50 years of filth, fury and in-your-face art*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/15/gilbert-and-george-50-years-interview> (Erişim Tarihi: 20.04.2024).
- Jovanovich, A. (2018). *Hermann Nitsch talks about his work at Massimo De Carlo in London*. <https://www.artforum.com/columns/hermann-nitsch-talks-about-his-work-at-massimo-de-carlo-in-london-239041/> (Erişim Tarihi: 03.04.2024).
- Kamacioğlu, B. (2021). Kültür Endüstri Etkisinde Çağdaş Sanat Ve Türkiye'deki Yansımaları Üzerine Bir İnceleme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7 (1), 1-11.
- Kangal Gündem. (2023). *Sanatçı profesörden "Bir Bitki Bir Selfie: Gelincikler" performansı*. https://kangalgundem.com/haber/16267151/sanatci-profesorden-bir-bitki-bir-selfie-gelincikler-performansi#google_vignette (Erişim Tarihi: 06.07.2024).
- Kaprow, A. (1958). The Legacy of Jackson Pollock (1958). *Art News*, 57 (6), 24-26.
- Kara, D. (2012). Boşluğun Anlamlılığı. A. U. (Ed.) içinde, *Mehmet Kavukcu 1991-2012* (s. 14-16). İstanbul: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- KasaGaleri. (2006). *Kasa Galeride Nezaket Ekici performansları ve sergisi*. <https://kasagaleri.sabanciuniv.edu.tr/portfolio-view/self-diversity/> (Erişim Tarihi: 27.10.2023).

- Kath-writes. (2020). 'The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths' – Bruce Nauman. <https://kath-writes.com/2020/11/03/the-true-artist-helps-the-world-by-revealing-mystic-truths/> (Erişim Tarihi: 25.08.2023).
- Kavrakoglu. (2016). *Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır*. <https://kavrakoglu.com/tag/olu-bir-tavsana-yapitlar-nasil-anlatilir/> (Erişim Tarihi: 28.01.2022).
- Kavrakoglu, F. (2017). *Şiddet 39| Batı'da Kadının Konumu 4*. <https://kavrakoglu.com/siddet-39-batida-kadinin-konumu-4/> (Erişim Tarihi: 15.01.2024).
- Kavukcu, M. (2012). Arayış. İçinde; *Mehmet Kavukcu 1991-2012 (Katalog Kitabı)* (s. 66-71). İstanbul: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Kavukcu, M. (2018). Doğa ve Kent. İçinde; *Mehmet Kavukcu İnsan, Doğa, Mekan 2011-2017 (Katalog Kitabı)* (s. 252-263). İstanbul: Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi.
- Kavukcu, M. (2012). Göndermeler. İçinde; *Mehmet Kavukcu 1991-2012 (Katalog Kitabı)* (s. 48-49). İstanbul: Atatürk Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Kavukcu, M. (2018). İlk Denemeler. İçinde; *Mehmet Kavukcu İnsan, Doğa, Mekan 2011-2017 (Katalog Kitabı)* (s. 318-323). İstanbul: Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi.
- Kavukcu, M. (2018). Kristalleşen Sanat Nesnesi. İçinde; *Mehmet Kavukcu İnsan, Doğa, Mekan 2011-2017 (Katalog Kitabı)* (s. 280-289). İstanbul: Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Projeleri Birimi.
- Kavukcu, M. (2012). Yerebatan Sarnıcı Alankurgu. İçinde; *Mehmet Kavukcu 1991-2012 (Katalog Kitabı)* (s. 123-131). İstanbul: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Kayahan, Z. (2014). Eş-Üretici Konumunda İzleyicinin İlişkisel Sanata Dair Tutumu. *Sanat ve Tasarım Dergisi* , 1 (13), 77-91.
- Kazuo, S. (1956). Kotai no kakuritsu. *Gutai Journal* 4 , 6-7.
- Kepenek, E. (2021). *Şükran Moral: Sanat Tarihini Yazan Penistir*. <https://bianet.org/haber/sukran-moral-sanat-tarihini-yazan-penistir-251893> (Erişim Tarihi: 30.05.2024).
- Khalil, N. (2022). *Dead pigs, guts and crucifixion: an intense encounter with Nitsch's epic performance about creation*. <https://www.theartnewspaper.com/2022/08/05/dead-pigs-guts-and-crucifixion-an-intense-encounter-with-nitschs-epic-performance-about-creation> (Erişim Tarihi: 04.04.2024).
- Kknews. (2019). *Ya sanatçı olacaksın, ya da suçlu?* <https://kknews.cc/news/py2xx48.html> (Erişim Tarihi: 20.03.2023).
- Kojen, N. (2021). *Vito Acconci*. <https://www.theartstory.org/artist/acconci-vito/> (Erişim Tarihi: 28.02.2024).
- Kolajart. (2016). *İdil Mirata Tokdemir: Sanatta Acıyı Deneyimleme ve Eylemsel Mutilasyon (3)*. <https://kolajart.com/wp/2016/06/10/idil-mirata-tokdemir-sanatta-aciyi-deneyimleme-ve-eylemsel-mutilasyon-3/> (Erişim Tarihi: 25.06.2023).
- Kosova, E. (2021). *Güncel sanatta terso pratikler*. <https://argonotlar.com/guncel-sanatta-terso-pratikler/> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).
- Lord, B. (2016). *Chris Burden (1946-2015)*. <https://www.x-traonline.org/article/chris-burden-1946-2015> (Erişim Tarihi: 12.12.2023).
- Ludel, W. (2022). *Hermann Nitsch, known for bloody and ritualistic performances that often confronted moral taboos, has died, aged 83*.

- <https://www.theartnewspaper.com/2022/04/19/hermann-nitsch-viennese-actionist-obituary> (Erişim Tarihi: 02.04.2024).
- Lux, S. (2011). *Ambiguitas di Sukran Moral*. <http://www.luxflux.net/censura-didentita-7-ambiguitas-di-sukran-moral/> (Erişim Tarihi: 25.05.2024).
- Lux, S., & Patrizia, M. (2005). *şukran Moral Apocalypse*. Roma: Gangemi Editore.
- Madra, B. (2003). *İki Yılda Bir Sanat*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Manyas, Y. (2020). Performistanbul Canlı Sanat Araştırma Alanı (PCSAA). *Sanat Dünyamız* (174), 62-66.
- Marinetti, F. T. (2008). *Fütürist Manifestolar Kitabı*. Eskişehir: Altıkırkbeş Yayın.
- Martin, B. D. (2004). *The Theater Is in the Street: Politics and Public Performance in 1960s America*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Martinez, E. H., & Demiral, A. (2014). 20. ve 21. YY.da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (6), 180-201.
- McMahon, J. (2015). *Bruce Nauman, The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*. <https://smarthistory.org/nauman-the-true-artist-helps-the-world-by-revealing-mystic-truths/> (Erişim Tarihi: 29.03.2024).
- Medium. (2022). *Carnal Art-Etsel Sanat Nedir?* <https://medium.com/dili-turkce-in-turkish/carnal-art-etsel-sanat-nedir-f584bc424e9b> (Erişim Tarihi: 25.06.2023).
- Memiş, C. (2024). *Nezakat Ekici: 'Performanslarımda Acı Yerine Mizah Var'*. <https://www.sanatatak.com/nezaket-ekici-performanslarimda-aci-yerine-mizah-var/> (Erişim Tarihi: 30.05.2024).
- Merdaner, E. (2016). *Joseph Beuys*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Milliyet. (2010). *Sahnede seks çok cesurdu*. <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/sahnede-seks-cok-cesurdu-1322065> (Erişim Tarihi: 06.02.2024).
- Milliyet Sanat. (2014). *Joseph Beuys - "Amerika'dan Hoşlanıyorum ve Amerika Benden Hoşlanıyor (1974)"*. <https://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/joseph-beuys-amerika-dan-hoslaniyorum-ve-amerika-benden-hoslaniyor-1974-/3786> (Erişim Tarihi: 29.01.2022).
- Milliyet Sanat. (1997). *Performansa Mekanın Olumlu Katkısı*. <https://docs.google.com/document/d/18jhdusJxi6Xo7qYn69tvs4DXZVvQxthdvOIrO6CY6aA/edit> (Erişim Tarihi: 05.10.2023).
- Milliyet Sanat. (2015). *şukran Moral, Brezilya'da 'Hamam'ı Sergileyecek*. <https://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/sukran-moral-brezilya-da-hamam-i-sergileyecek/5731> (Erişim Tarihi: 30.05.2024).
- Minnièmuse. (2018). *The Cabaret Voltaire*. <https://www.minnièmuse.com/articles/musings/the-cabaret-voltaire> (Erişim Tarihi: 17.01.2022).
- Modern Matter. (2021). *Deadman by Chris Burden*. <https://amodernmatter.com/article/deadman-by-chris-burden/> (Erişim Tarihi: 25.01.2023).
- MoMa. (2013). *18 Happenings in 6 Parts, Reuben Gallery, New York, October 1959*. <https://www.moma.org/collection/works/173009> (Erişim Tarihi: 30.01.2022).
- MoMa. (2010). *Listening to Marina Abramović: Rhythm 10*. https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10/ (Eriřim Tarihi: 10.04.2022).
- Moral, ř. (1994). *Ambiguitas Performansı*. İstanbul: Mačka Sanat Galerisi.
- Moral, ř. (2009). *Aşk ve şiddet*. (M. (. Haydaroglu, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mozart Cultures. (2020). *Feminist Bağlamı Rehabilit Edenler: Guerrilla Girls!*. <https://mozartcultures.com/feminist-baglami-rehabilit-edenler-guerrilla-girls/> (Erişim Tarihi: 01.05.2022).

- Mueller, E. (2022). *Kazuo Shiraga, Making Painting With His Feet (1956)*.
<https://teaching.ellenmueller.com/walking/2022/02/13/kazuo-shiraga-making-painting-with-his-feet-1956/> (Erişim Tarihi: 03.04.2022).
- Murdock Arts. (2016). *The Gutai Art Manifesto's relationship to the Western Avant-Garde*. <https://murdockarts.wordpress.com/2016/07/04/the-gutai-art-manifestos-relationship-to-the-western-avant-garde/> (Erişim Tarihi: 09.02.2022).
- Neal, T. (2019). *The Body as Costume; ORLAN's "Omniprésence" and the Standard of Taste*. <https://yiaramagazine.com/The-Body-as-Costume-ORLAN-s-Omnipresence-and-the-Standard-of-Taste> (Erişim Tarihi: 15.01.2024).
- NTV. (2016). *Profesörden teröre "tabut"lu tepki*.
https://www.ntv.com.tr/galeri/turkiye/profesorden-terore-tabutlu-tepki,-Md9ic_IDEiSyG8r_dbqKQ/8maRMZX0z0O726E0SdUsOg (Erişim Tarihi: 10.06.2024).
- Ogni Riccio Un Bio Capriccio. (2018). *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*.
<https://ogniricciounbiocapriccio.it/2018/05/23/marina-abramovic/> (Erişim Tarihi: 21.04.2022).
- Open Edition Journals. (2015). *Following Piece : l'a posteriori du dispositif indiciel*.
<https://journals.openedition.org/marges/987?lang=en> (Erişim Tarihi: 26.06.2023).
- Orlan. (1947). *Carnal Art Manifesto*. <https://www.slow-words.com/carnal-art-manifesto/> (Erişim Tarihi: 16.01.2024).
- Orlan. (b.t). *Operation Opera*. <https://www.orlan.eu/wp-content/gallery/operation-opera/ORLAN58J.jpg> (Erişim Tarihi: 18.06.2023).
- Ortega, M. (2004). Exiled space, in-between space: existential spatiality in Ana Mendieta's Siluetas Series. *Philosophy & Geography* , 7 (1), 25-41.
- Özayten, N. (1997). Gösteri Sanatı. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 2 (s. 700-701). içinde Yem Yayınları.
- Özişik, C. D. (2017). Güncel Sanat Paganisti: Hermann Nitsch. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi* , 175-183.
- Özpınar, C. (2015). *1970 ile 2010 Yılları Arasında Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, Ö. T., Türe, A., & Al, F. (2021). Mehmet Kavukcu ve Füsün Onur'un Postmodern Sanat Yaklaşımları. *İdil* , 10 (84), 1247-1258.
- Özüdoğru, Ş. (2010). Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman. *Sanat Ve Tasarım Dergisi* , 1 (6), 111-131.
- Paffrath, J. D., & Stelarc. (1984). *Obsolete Body : Suspensions : Stelarc*. Kaliforniya: J.P. Publications.
- Paftalı, H. (2019). *Türkiye'de Performans Sanatının Müzelerdeki Temsili*. (Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Paintedout. (2019). *Bruce Nauman, Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms, 1967-68*. <https://paintedout.tumblr.com/post/182461643212> (Erişim Tarihi: 23.08.2023).
- Pektaş, N. (2017). Cinsiyetli İkilimler: Şükran Moral'ın Üç Performansı. *Kadın/Woman 2000 - Kadın Araştırmaları Dergisi* , 18 (2), 85-100.
- Performansarsivi. (b.t). *Plastik Performans*. <https://performansarsivi.org/> (Erişim Tarihi: 20.10.2023).
- Phillips. (2018). *Bruce Nauman Studies for Holograms*.
<https://www.phillips.com/detail/bruce-nauman/NY030218/46> (Erişim Tarihi: 30.08.2023).

- Platt, S. N. (2014). *Feminism and Performance: Joan Jonas and Gina Pane*.
<https://www.artandpoliticsnow.com/2014/04/feminism-and-performance-joan-jonas-and-gina-pane/> (Erişim Tarihi: 21.02.2024).
- Polat, N. (2015). *Gutai: Özgürlük, Oyun ve Yaratıcılık*.
https://www.artfulliving.com.tr/sanat/gutai-ozgurluk-oyun-ve-yaraticilik-i-2468#_ftn4 (Erişim Tarihi: 25.04.2024).
- Prombaum, L. (2020). Sinking Colour/Colouring Skin: Thinking through Race in Bruce Nauman's Body Painting. *Wasafiri* , 3 (35), 48-60.
- Reeve, H. (2016). Live code, live art and the BwO dissection. *International Journal of Performance Arts and Digital Media* , 12 (2), 152-162.
- Reka, D. (2021). Feminist Aktivizmin Temsili Alanı Olarak Sanat: Guerilla Girls. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Blimi Dergisi* (26), 131-144.
- Researchgate. (2015). *Bruce Nauman, Art Make Up , 1967*.
https://www.researchgate.net/figure/Bruce-Nauman-Art-Make-Up-1967_fig5_276318365 (Erişim Tarihi: 01.09.2023).
- Romi, S. (2023). "*Moni'nin Hikâyesi*". <https://saltonline.org/tr/2533/moninin-hikayesi> (Erişim Tarihi: 02.06.2024).
- Rose, B. (1993). *Orlan: is it Art? Orlan and the Transgressive Act*.
<https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html> (Erişim Tarihi: 01.17.2024).
- Rosenberg, H. (1998). Tuvalin İçine Girmek. *Sanat Dünyamız* , 67, 87-89.
- Rudy/Godinez. (2014). *Stelarc, The Third Hand, (1976-1980)*.
<https://rudygodinez.tumblr.com/post/81390882373/stelarc-the-third-hand-1976-1980> (Erişim Tarihi: 01.04.2023).
- Sainani, S. (2021). *What is Contemporary Art?*.
<https://www.researchgate.net/profile/Shristi-Sainani-3> (Erişim Tarihi: 02.03.2024).
- SainsburyInstitute. (2020). *Please Draw Freely: Gutai Individualism in the Shadow of Totalitarianism*. <https://www.sainsbury-institute.org/events/please-draw-freely-gutai-individualism-in-the-shadow-of-totalitarianism/> (Erişim Tarihi: 03.04.2022).
- Salt. (2015). *Taldans Performansı: Dolap*. <https://saltonline.org/tr/1079/taldans-performansi-dolap> (Erişim Tarihi: 25.10.2023).
- Salt Araştırma. (b.t). *Altan Gürman, "Montaj 5" (1967) - Altan Gürman, "Montage 5" (1967)*. <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/202023> (Erişim Tarihi: 03.09.2024).
- Salt Online. (2022). *Düello*.
<https://www.facebook.com/saltonline.tr/photos/a.215030008508015/9249513875059538/?type=3> (Erişim Tarihi: 01.06.2024).
- Salt Online. (2022). *Düello*.
<https://www.facebook.com/saltonline.tr/photos/a.215030008508015/9249513875059538/?type=3> (Erişim Tarihi: 05.06.2024).
- Salt Online. (2023). *Moni'nin Hikâyesi*. <https://saltonline.org/tr/2533/moninin-hikayesi> (Erişim Tarihi: 10.03.2024).
- Salur, N. (2016). "Yeni Eğilimler" Sergileri. *İdil* , 5 (20), 159-173.
- Sanatatax. (2018). *Yatak: Kendi Yurdunda Mülteci Olmak* .
<https://www.sanatatak.com/yatak-kendi-yurdunda-multeci-olmak/> (Erişim Tarihi: 26.06.2024).
- Sarı, A. (2018). Tabut. İçinde; *Mehmet Kavukcu İnsan, Doğa, Mekan 2011-2017 (Katalog Kitabı)* (s. 160-177). İstanbul: Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi.

- Seecult. (2021). *Premiuo Era Milivojević*. <http://www.seecult.org/vest/preminuo-era-milivojevic> (Eriřim Tarihi: 20.04.2022).
- Segawa, Y. (2014). *Yves Klein Naked body*, Art. <https://yutasegawa.blogspot.com/2014/10/yves-kleinnaked-body-material.html> (Erişim Tarihi: 01.02.2022).
- Seiferle, R. (2017) *The Guerrilla Girls Artist Overview and Analysis*. <https://www.theartstory.org/artist/guerrilla-girls/> (Erişim Tarihi: 06.05.2024).
- Sezer Yavuz, T. (2019). *Çağdaş Türk Sanatında Enstalasyon*. (Yüksek Lisans Tezi). Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.
- Simms, K. (2020). *John Cage*. <https://kerrysimms.wordpress.com/2020/02/17/john-cage/> (Erişim Tarihi: 29.01.2022).
- Soniaspina. (2013). *Chris Burden, trans-fixed, 1974*. <https://soniaspina.wordpress.com/2013/06/30/chris-burden-trans-fixed-1974/> (Erişim Tarihi: 24.01.2023).
- Souter, A. (2017). *Body Art*. <https://www.theartstory.org/movement/body-art/> (Erişim Tarihi: 20.02.2023).
- Sönmez, A. (2012). Bizi kendimize döndüren kadın. *Milliyet Sanat* (645), 6-10.
- Söylenti Dergisi. (2022). *Nil Yalter Kimdir?* <https://www.soylentidergi.com/nil-yalter-kimdir/> (Erişim Tarihi: 05.09.2023).
- Stedelijk Studies. (2023). *From Image to Smell*. <https://stedelijkstudies.com/from-image-to-smell-essay-jonas-van-kappel/> (Erişim Tarihi: 14.06.2024).
- Stein, G. (2011). Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story. *Art Journal*, 70 (2), 88-101.
- Stone, K. (2004). *Electrifying Art: Atsuko Tanaka 1954–1968*. <https://brooklynrail.org/2004/10/artseen/electrifying-art-atsuko-tanaka-1954> (Erişim Tarihi: 01.05.2024).
- Super Haber. (2021). *Naziler neden İstanbul'da kimlik kontrolü yaptı?* <https://www.superhaber.com/naziler-neden-istanbulda-kimlik-kontrolu-yapti-haber-355990> (Erişim Tarihi: 10.09.2023).
- Sverigesradio. (2019). *Vad "Elektrisk dräkt" från 1956 kan lära oss om japansk skam och konsumtionskritik idag*. <https://sverigesradio.se/avsnitt/1365925> (Erişim Tarihi: 03.04.2022).
- Takac, B. (2016). *When Chris Burden Tried to Shoot Himself for the Sake of Art*. <https://www.widewalls.ch/magazine/chris-burden-shoot> (Erişim Tarihi: 02.01.2024).
- Tatar, M. (2012). 1000a Alankurgu. İçinde; *Mehmet Kavukcu 1991-2012 (Katalog Kitap)* (s. 104-109). İstanbul: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Tate. (2016). *Pacing the Cell: Walking and Productivity in the Work of Bruce Nauman*. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/pacing-the-cell> (Erişim Tarihi: 26.08.2023).
- TDK. (2016). *Performans. İçinde; Güncel Türkçe sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 25.05.2023).
- Teker, A. (2002). Assos Yolu. M. Evci içinde, *Dans Daima* (s. 192-212). İstanbul: Favori Yayınları.
- Teker, A. (2012). *Road to Assos "Site Specific"*. <https://aydinteker.com/choreography/road-to-assos-site-specific/> (Erişim Tarihi: 05.10.2023).
- Tezkan, M. (2009). *Gerçeklige Alternatif Bir Gerçeklik : Nil Yalter Videosu*. <https://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html> (Erişim Tarihi: 28.03.2024).

- The Marginalian. (2016). *Walk Through Walls: Marina Abramović on Art, Fear, Taking Risks, and Pain as a Focal Lens for Presence*.
<https://www.themarginalian.org/2016/10/26/walk-through-walls-marina-abramovic/> (Erişim Tarihi: 20.04.2022).
- The Verge. (2012). *Meat, metal, and code: Stelarc's alternate anatomical architectures*.
<https://www.theverge.com/2012/9/14/3261078/meat-metal-and-code-stelarc-s-alternate-anatomical-architectures> (Erişim Tarihi: 25.03.2023).
- Tiampo, M. (2013). Gutai Chain: The Collective Spirit of Individualism. *Positions: East Asia Cultures Critique*, 383-415.
- Tisdall, C. (1979). *Joseph Beuys*. New York: Guggenheim Müzesi.
- Tiyatro Makinesi. (2013). *Body Art ve Performans*.
<https://tiyatromakinesi.blogspot.com/2013/01/selda-uzunkaya-yazd-bodyart-ve.html> (Erişim Tarihi: 01.03.2023).
- Toy, B. (2020). *20. Yüzyıl'da Kolektif Performans Sanatı ve Bedenin Sınıflandırılması*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Türkiye gazetesi. (2017). *Profesör sanatıyla fırtınaya meydan okudu*.
<https://arsiv.turkiyegazetesi.com.tr/gundem/profesör-sanatiyla-firtinaya-meydan-okudu-447559> (Erişim Tarihi: 15.06.2024).
- Tüzün, M. (2019). *Röportaj: Nezaket Ekici*.
<https://www.meltemtuzun.com/post/r%C3%B6portaj-nezaket-ekici> (Erişim Tarihi: 25.05.2024).
- Uludağ, A. U. (2014). *Joseph Beuys Tarafından Gerçekleştirilen İlginç Bir Sanat Olayı: Vahşi Bir Kurt ile Aynı Kafeste 1 Hafta*. <https://onedio.com/haber/joseph-beuys-tarafından-gerçekleştirilen-ilginc-bir-sanat-olayı-vahsi-bir-kurt-ile-ayni-kafeste-1-hafta-248994> (Erişim Tarihi: 12.01.2023).
- Univerlist. (2017). *Her Şey Bir Anlam Taşır: Marina Abramovic*.
<https://univerlist.com/tr/blog/her-sey-bir-anlam-tasir-marina-abramovic/> (Erişim Tarihi: 01.05.2022).
- Unlimited. (2016). *Görünmeyen yaralar sarılır mı?*
<https://www.unlimiteddrag.com/post/2016/11/17/g%C3%B6r%C3%BCnmeyen-yaralar-sar%C4%B1%C4%B1r-m%C4%B1-ekin-bernay-%C4%B1n-kumdan-kaleler-performans%C4%B1-%C3%BCzerine> (Erişim Tarihi: 02.10.2023).
- Üner Yılmaz, P. (2010). Canan Şenol'un Yapıtlarından Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Okuması. *Yedi* (4), 125-134.
- Üstün, D. (2012). *Hermann Nitsche, Sanat ve Performans*.
<https://hayatinkendisibu.blogspot.com/2012/06/hermann-nitsche-sanat-ve-performans.html> (Erişim Tarihi: 02.04.2024).
- Vervoordt, A. (2019). *Saburo Murakami*. <https://www.axel-vervoordt.com/gallery/artists/saburo-murakami> (Erişim Tarihi: 03.04.2022).
- Vk. (2023). *Bruce Nauman*. https://m.vk.com/wall-43682523_573941 (Erişim Tarihi: 29.08.2023).
- Vogt, J., & Nussbaumer, A. (2010). *Hermann Nitsch*.
<https://www.vice.com/en/article/mv9v88/hermann-nitsch-595-v17n11> (Erişim Tarihi: 02.04.2024).
- Voss, K. (2014). *Valie Export, Gina Pane, and Orlan: Pain, Body Art, and the Question of the Feminine*. Cincinnati: University of Cincinnati.
- Ward, F. (2012). *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press.

- Ward, V. J. (2009). *Sükran Moral Tests the Boundaries of Contemporary Art*.
<https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/shocking-turkey-suekran-moral-tests-the-boundaries-of-contemporary-art-a-662880.html> (Erişim Tarihi: 30.05.2024).
- Weiermair, P. (2003). Çağdaş Sanatta Kan Üzerine Düşüncele. *Cogito* (37), 243-249.
- Wikiart. (2018). *Imponderabilia*. <https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/imponderabilia> (Erişim Tarihi: 28.04.2022).
- Wikiart. (2018). *Rest Energy*. <https://www.wikiart.org/en/marina-abramovic/rest-energy> (Erişim Tarihi: 27.04.2022).
- Wikiart. (2014). *Seedbed*. <https://www.wikiart.org/en/vito-acconci/seedbed-1972> (Erişim Tarihi: 15.08.2023).
- Wikiart. (2022). *Shoot*. <https://www.wikiart.org/en/chris-burden/shoot> (Erişim Tarihi: 25.01.2023).
- Withers, J. (1988). The Guerrilla Girls. *Feminist Studies* , 2 (14), 285-300.
- Wright, K. (2009, Ağustos 14). *Vito Acconci*.
<https://www.interviewmagazine.com/art/vito-acconci-1> (Erişim Tarihi: 22.02.2024).
- Yale University. (2016). *Vito Acconci and the Body as Medium*.
<https://yalebooks.yale.edu/2016/10/05/vito-acconci-and-the-body-as-medium/>
(Erişim Tarihi: 12.08.2023).
- Yıldırım, H. (2019). *Boşluğun Sessiz Umudu*.
<https://medium.com/val%C3%B6r/boslugin-sessiz-umudu-eeb465666ec4> (Erişim Tarihi: 30.05.2024).
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yoshihara, J. (1956). The Gutai Manifesto – Jiro Yoshihara. *Gutai bijutsu sengen, Geijutsu Shinchō* 7 (12), 202-204.
- Zhao, B. (2022). *Artistic Nomad - Talk With Nezaket Ekici*.
https://www.goethe.de/ins/us/en/sta/ney/ver.cfm?event_id=23002650 (Erişim Tarihi: 25.05.2024).
- Zilberman, G. (2013). *Katalog, Despair & Metanoia, Şükran Moral-Valie Export*. İstanbul: Galeri Zilberman.

