

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

PERFORMANS SANATI'NDA
BEDEN VE MEKÂN İLİŞKİSİ

Hazırlayan
NAGEHAN YAZICI

Danışman
Prof. Dr. Semih ÇELENK

İZMİR/2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Performans Sanatı’nda Beden ve Mekân İlişkisi**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve doğrularım.

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

Nagehan Yazıcı

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün .../.../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Nagehan Yazıcı'nın Performans Sanatı'nda Beden ve Mekân İlişkisi** konulu tezi incelenmiş ve aday .../.../..... tarihinde, saat da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Kendi başına sanatsal biçim olarak tanımlanabilen Performans Sanatı, insan eylemlerinin toplumsal sorunlara karşı tepkisinin ‘duygu dilinde tavır’ ile ortaya çıkmış, 1970’li yıllardan günümüze hemen her alanda yer edinmiş, yorumlanmış ve kendini sürekli yenilemiştir.

Ülkemizde Performans Sanatı, başta çağdaş dünyada ve akademik performans çalışmalarında sürekli olması, sanat içinde edindiği yeriyle performansın tarihinde namevcut metinden bedene yazdığı, tanımladığı ve yüklediği anlamları gözler önüne sermiştir. Hemen her bağlamda karşılığını bulmuş, alıcıyla kurduğu dil her yüzyılda güncellenmiş, sanatın her dalında yeni bir türün varlığını gündeme getirmiştir.

Performans Sanatı, insan eylemlerini 1970’li yıllarda sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul görmüşken, 1988’de ise daha geniş bir yelpaze içinde incelenmiş ve sanatçının canlı sanatı olarak kabul görülmüştür. Bu kapsamda performansın dans, müzik, tiyatro, şiir, video gibi birçok alanda sanatçının bedenini sergilemesi, çeşitli mekânlarda devinimlerle göstermesini ve en önemlisi de medya olarak sunulan bedeni tartışarak, beden ve mekân ilişkisi bağlamında inceledik. Aynı zamanda sanatçıların dünden bugüne performansları, yazarların kaleme aldığı konu ile alakalı düşüncelerini ve günümüze etkisini tartıştık.

20. yüzyılın ortalarına kadar sanatçıların evrensel olanı arama serüveni, performans sanatı ile modernizmi karşılamaları; yeni yüzyılın sanatçıları için toplumsal, politik ve sosyal içgüdülerin başkaldırıları ile değerlendirilmiştir. Söz konusu performans sanatının soyut ve dışavurumcu çalışmalarının zamanla somut olandan çok toplumsal olana yoğunlaşması; bugünün tanığı olan sanatçıların sanat eleğinde daha çağdaş bir tavır, daha evrensel bir dil, yeni yepyeni estetik algıyı aktarma sürecidir.

ABSTRACT

Performance Art, which can be defined as artistic form by itself, has emerged with the attitude in the language of emotion of the reaction of human actions to social problems, has taken place in almost every field since the 1970s, has been interpreted and renewed itself continuously.

In our country, the art of performance, especially in the contemporary world and academic performance studies, the place of art in the history of performance from the text that is not in the history of the body writes, identifies and imposes the meanings revealed. In almost every context, it has found its equivalent, the language it has established with the recipient has been updated every century, and the existence of a new genre has been brought to the agenda in every branch of art.

Performance Art was accepted as a form of artistic expression in the 1970s, and in 1988 it was studied in a wider range and accepted as the living art of the artist. In this context, we examined the performance of the artist's body in many areas such as dance, music, theater, poetry, video, and most importantly, the body presented as media, and examined in the context of the relationship between body and space. At the same time, we discussed the performances of artists from past to present, their thoughts on the subject of the authors and their impact on the present.

Until the middle of the 20th century, artists had to meet the quest for the universal, the art of performance and modernism; for the artists of the new century, social, political and social instincts were evaluated with rebellion. In the course of time, the abstract and expressionist works of the performance art in question focused on the social rather than the concrete. This is the process of conveying a more contemporary attitude, a more universal language, and a brand new aesthetic perception in the art screen of the artists who are witnesses of today.

ÖNSÖZ

Popüler kültürün hâkim olduğu modern çağda beden kavramı yalnızca gençleşip güzelleşmek algısı içerisinde sıkıştırılmaya zorlansa da, ilkel çağlardan günümüze değişim göstererek farklı deneyimler edinmemizi sağlamıştır.

Bu çalışmada, avangardın tarihinden performans sanatının gelişimine; performans sanatçılarının, beden ve zihinlerinin sınırlarını zorladıkları, bedenlerinin fiziksel acıya olan dayanıklılığını deneyimlemek adına gerçekleştirdikleri sanatsal pratiklerini inceledim. Geçmişten günümüze tüm bu tarihsel süreci araştırırken birçok performans çalışmasının beden ve mekân olgusu üzerinden nasıl bir değişim gösterdiğini ve bir amaç içerisinde olduğunu deneyimledim. Beden ve ruhu ayrı düşünemeyeceğimiz gibi sanatı da yaşamdan bağımsız düşünmek imkânsız. Gerçekten bir ruhu olduğunu düşündüğüm performans çalışmalarındaki beden algısının yaşadığı mekân ve zaman içinde daha pek çok farklılıklar göstereceğini söylemek mümkün.

Bu yolda bana ışık tutan, benden çok daha sabırlı ve anlayışlı olabilen danışmanım Prof. Dr. Semih Çelenk'e, tüm bölüm hocalarıma, her ne koşulda olursa olsun beni yalnız bırakmayan aileme, canım kuzenim Nur Karadibak'a, benden koşulsuz dostluklarıyla yardımlarını esirgemeyen iyi ki var dediğim arkadaşlarım Duygu Güner, Deniz Vardar, Hakkı Melih Karaman, Hakan Demirağ'a ve hep yanımda olan can dostlarım Bambam ve Bonnie'ye, bedenleri bizimle olmasa da daima özlediğim ve varlığını hissettiğim canım babaanneme ve Ayşe Yetişir'e sonsuz minnettarlık ve şükran borçluyum.

Nagehan Yazıcı

İzmir,2019

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM/FOTOĞRAF LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM: PERFORMANS SANATI VE BEDEN MEKÂN ALGISI

1.1.Performans Sanatı'nın Gelişimi.....	22
1.2. Dans ve Tiyatro Sanatı'nda Beden ve Mekân Kullanımı.....	51

2.BÖLÜM: DANS ve TİYATRO SANATINDA BEDEN SANATININ GELİŞİMİ

2.1. Performans Sanatında Bedenin Kullanımı	78
2.2. Body Art ve Bedenin Bir Medya Olarak Kullanılması: Carnal Art.....	126
SONUÇ.....	138
KAYNAKÇA.....	140
RESİM ve FOTOĞRAF	146
ÖZGEÇMİŞ.....	157

RESİM/FOTOĞRAF LİSTESİ

Resim 1: Aborjinlerde ergenlik törenine hazırlık

(Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme)

Resim 2: Henry Bacon, Noel Duaları, 1872, Özel Koleksiyon (Alain Corbin-Jean Jacques Courtine-Georges Vigarello, Bedenin Tarihi 2)

Resim 3: Arthur Hughes, Yatma Saati, 1862, Preston, Harris Müzesi (Alain Corbin-Jean Jacques Courtine-Georges Vigarello, Bedenin Tarihi 2)

Resim 4: Jacson Pollock, Aksiyon Resim, 1950 <https://univerlist.com/blog/yaratiliginin-herkese-ornek-olmasi-gereken-bir-sanatci-jackson-pollock/> adresinden alınmıştır.

Resim 5: Yoko Ono, Kesip Biçme İş, 1964 <https://sanatkaravani.com/akillarda-iz-birakmis-6-performans-sanati/> adresinden alınmıştır.

Resim 6: Joseph Beuys, Süpürmek, Performans, 1972 <https://odatv.com/sanatin-gucu...--0407151200.html> adresinden alınmıştır.

Resim 7: Yves Klein, Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri, 1960 <http://www.sanatatak.com/view/zero-sanatclarini-yakindan-taniyalim-yves-klein> adresinden alınmıştır.

Resim 8: Shigeko Kubota, Vagina Painting Performans, 1965 <http://www.moma.org/artists/3277> adresinden alınmıştır

Resim 9: Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282> adresinden alınmıştır.

Resim 10: Marina Abramovic, Ritm 10, Performans, 1973
<http://marina-abramovic.blogspot.com/> adresinden alınmıştır.

Resim 11: Marina Abramovic, The Artist is Present, Performans, Moma, 2012
<https://theculturetrip.com/europe/serbia/articles/marina-abramovi-the-artist-is-present-and-overwhelmingly-so/> adresinden alınmıştır.

Resim 12: Chris Burden, Shoot, Performans, 1971
<https://publicdelivery.org/chris-burden-shoot/> adresinden alınmıştır.

Resim 13: Chris Burden, Mıhlanmış, Performans, 1974
<https://docplayer.biz.tr/108518158-Siddet-ve-sanatsal-yarati.html> adresinden alınmıştır.

Resim 14: Stelarc, Ping Body Performance, 1996
<http://v2.nl/archive/people/stelarc> adresinden alınmıştır.

Resim 15: Stelarc, Koldaki Kulak, 2007
<http://www.digilogue.com/2017/03/stelarc-fractal-phantom-flesh/> adresinden alınmıştır.

Resim 16: Tehching Hsieh, Bir Yıllık Performansı, 1980
<https://www.moma.org/calendar/performance/322?locale=zh> adresinden alınmıştır.

Resim 17: Tehching Hsieh, Bir Yıllık Performansı, 1981
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hsieh-one-year-performance1980-1981-t13875> adresinden alınmıştır.

Resim 18: Orlan, Leather in the Sky with video, 1983

http://www.blank-mag.com/content/a_bibliophile/orlan_buyuk_harflerle_2331.aspx adresinden alınmıştır.

Resim 19: Orlan, Opersayon Esnasında Performans

<http://www.creative-mapping.com/controversial-french-artist-orlan-is-perhaps-most-infamous-for-using-her-own-body-as-a-tool-for-a-series-of-performance-surgeries-known-as-the-reincarnation-of-saint-orlan/> alınmıştır.

Resim 20: Tracey Emin, My Bed (Yatağım), 1998, Tate

<https://news.artnet.com/exhibitions/tracey-emin-bed-margate-1115603> adresinden alınmıştır.

Resim 21: Nezaket Ekici, Atrapos, Performans, 2006

<https://www.celesteprize.com/artwork/ido:68586/> adresinden alınmıştır.

GİRİŞ

Sanatçının dünyası, küreselleşmenin, hızla ilerleyen teknolojinin, bir türlü bitmeyen savaşların yarattığı bir ortamda eskiden olduğu gibi kendi gerçekleriyle sınırlı kalmamaktadır. Sanatçı, 20. yüzyıl içinde yaşanan ve yaşamın her alanını derinden etkileyen olayları görmezden gelemeyen bir kişilik olmaktadır. Avangardın I. Dünya Savaşı ertesindeki geçmiş maceraları, esrarlı manifestoları, ne sonra kültürel gündemi işgal etmekte ve zamanında bile görmedikleri kadar büyük bir ilgiyle karşılaşmaktadırlar.

Öykünmeciliğin (mimesis) bir çözüm önermediği yüzyılda yaşanan dünyanın bir bütün olarak algılanıp anlaşılabilir, açıklanabilir ya da anlamlandırılabilir olduğu inancı yitirilmektedir. Soyutlama, indirgeme, yabancılaştırma, açık biçim, boş alan, söküm, çözülme, alaylama, uyumsuz ve kaotik öğeler sanatın temelini oluşturmaktadır. Sanatçının dünyası, küreselleşmenin, hızla ilerleyen teknolojinin, bir türlü bitmeyen savaşların yarattığı bir ortamda, eskiden olduğu gibi kendi gerçekleriyle sınırlı kalmamaktadır.¹(İpşiroğlu, N. 2000)

Avangard sanat incelemelerinin pek çoğunun aynı tarihsel şemayı izlemekte olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tarihsel şemaya göre, avangard 1848 öncesinde, romantizmin isyanıyla ortaya çıktığını görürüz. Bu tarihteki kırılmanın ardından yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist bir mahiyet alır ve modernizmle ortak bir evrime girer; adeta onunla özdeşleştiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla avangard ile modernizm kavramları arasında büyük bir ayrım bulunduğunu görüyoruz. Her ikisi de aynı ruh ve bilinci paylaşmakta, sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuva zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade ettiğini söyleyebiliriz.

¹ Nazan İpşiroğlu “Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri” 1. Baskı, Papirüs Yay. 2000/İstanbul.

Sanatın ve sanatçının avangardlaşması yanında, toplumun yeni sanat eseriyle iletişim kurmada ve anlamlandırmada problemler yaşıyor olması, 20. Yüzyıl sanat anlayışlarının birbiriyle olan genel kopukluğuyla da özdeşleştirilebilmektedir. ²(Bürger, P.2007)

Robert Motherwell'e göre, bu kopukluktan payını en çok sanatçı ve izleyiciler almaktadır. Gittikçe soyutlaşan ve kavrama dönüşen sanata karşı, onu yapan dışında kimsenin algılayamamasına bağlı olarak gelişen ilgi açlığının yanında, nefret bile duyulmaktadır diyebiliriz. Modern sanatçının protesto ettiği dünyada oluşturduğu bir çeşit ruhsal yeraltı da denilebilmektedir.

20. yüzyılın genel karakterlerine bakıldığında yaşanan dönüşümler, eski ve yeni arasında yer kapma yarışına benzetilebilir. Alışılmış olanla, onu yadsıyan yeni sanatın bu devinimi, avangard sanatın gelenekselleşmesi durumunu da doğurur demek yanlış olmaz. Zaman ilerledikçe avangardın en yaramaz örneklerinin, protesto ettikleri müze koleksiyonlarının gözdesi olmaları ve geleneğe işlenmeleri ise avangardın ticari meta haline dönüşmesini sağlayan kötü talihinin bir göstergesidir diyebiliriz. Böylece, avangard sanatın, şok, skandal, şaşırtma gibi özellikleri medyanın ve eğlence dünyasının standartları arasına girerek, aykırılık sıradanlaştığını görürüz. Bu ve buna benzer durumlar, avangardın bir sonraki neo avangard aşamaya geçtiğinin sinyalleri verdiğini söyleyebiliriz.

20. yüzyıl sanatını incelerken, karşılaşılan sayısız sanat anlayışın ortak noktası, modernizmle gelen yeni sanatı temsil ediyor olmalarıdır diyebiliriz. Örnekler göz önüne alındığında, geçmişe dair ne varsa hepsini yok sayan bu yeni bakışın benimsenmesi pek kolay olmadığını görüyoruz. Avangard sanat ürünlerinin temsil ettikleri alternatif fikirler çoğu zaman ütöpik ve günlük yaşama indirgenemez bulunmuş dolayısıyla algılanamamıştır.

² Peter Bürger "Avangard Kuramı" Çev. Erol Özbek, İletişim Yay. 2007/İstanbul.

Hartmann: ‘Gündelik algıda, genellikle duyulur algıda kavranmayan pek çok şey içermektedir. Bir odaya giriyoruz, orada yoksulluğu ve zenginliği görüyoruz. Bir yüz ya da hareket halinde bir insan görüyoruz, belki de yalnız arkasından görüyoruz, ama onun ruhsal yaşamı, onun karakteri ve alinyazısı hakkında doğrudan doğruya bir şeyler öğreniyoruz’ diyerek maddi olan bir şeyin arkasında gizli olan anlam dünyasına işaret etmektedir. Avangard sanatın yeni duruşunun, toplum tarafından başta tepkiyle karşılanması da bu sebebe bağlanabilmektedir. İnsanlar başta yapıtı, sadece duyulur algılarıyla algıladıkları zaman onun maddi varlığı söz konusu olmaktadır. İçinde saklı olan anlam dünyası değildir. Böylesi bir durumda alımlayıcı yapıta sadece sempati ve antipati objesi bakımından yaklaşılmaktadır. Algı sürecinde eksik bulunan salt bilme işleminin ilk aşaması bu şekilde gelişmektedir. Zamanla durumun tekrarlanması ile zihin, algısını gitgide duygusal öğelerden arındırarak yeni sanatı anlamlandırmada salt bilgisini katabilmektedir.³ (Tunalı, İ. 1996)

Greenberg, avangardı eşi az bulunur bir kuramcı olarak değerlendirmektedir. 19. Yüzyılın ortalarında önce, hiçbir yerde, avangarda benzer bir şey yokken, sonrasında avangard, bir tehdit ve bir meydan okuma olarak ortaya çıkmaktadır. Tehdit, artık kültürlü bir elit tabakanın zevkiyle yönlendirilmeyen sanat üretiminin, giderek piyasanın (sanat pazarının) yozlaşmışlığına maruz kalması gerçeğinde yatmaktadır. Meydan okuma ise, daha da açık bir şekilde, yüksek sanatın kendi sürekliliğini sağlaması için, dört yüzyıl öncesinde bile olmadığı kadar radikal bir biçimde yenilik yapmaya zorunlu olmaktadır. Avangard, ressamların, yazarların ve bestecilerin kişiliklerinde kendini inşa etmektedir. Aslında bu kişiler, eğitilmiş tabaka için bile, ilk anda

³ İsmail Tunalı “Grek Estetik” 4. Baskı, Remzi Kitapevi 1996/İstanbul.

algılanıp, fark edilmesi güç olan yenilikler yaparak, kendi sanatlarını bu piyasadan uzak tutarak korumaktadırlar.⁴ (Greenberg, C. 2008)

20. yüzyılın avangardlarına bakıldığında içinde şüphesiz en belirgin olanının, dadacı hareketle gözler önüne serildiğini görüyoruz. Savaşı ve onun yıkımlarını sarsma hareketleriyle dada görülmeye değer ve bir hareket olmaktadır diyebiliriz. 20. Yüzyılın geniş tarihi düzlemi boyunca, avangard sanatçılar, politik ve protestocu bir tavırla yaşadıkları ortamın anlamsızlıklarını, çelişkilerini, eşitsizliklerini, basit oluşlarını eleştiren hareketler sergilediğini görüyoruz.

Tzara: ‘Sanat öldü! Yaşasın Tatlin’in makine sanatı’ sloganlarını atarken; Chirico’nun ‘Sanatı göze tanıdık gelen nesnelerden, geleneksel düşüncelerden, popüler simgelerden arındırma gerekliliğinde diretmektedir. Breton, Masson, Matta, Tanguy, Ernst, Mondrian ABD’ye göç ederken hepsinin ortak düşüncesi; ‘Avangardın Memnuniyetsiz Tavrını Sergilemek’ dir.⁵(Antmen, A. 2009)

Avangard sanatçı bu memnuniyetsiz tavırla, 20. Yüzyıl içinde pek çok kimliğe bürünerek: devrimci, züppe, anarşist, teknokrat, mistik gibi ortaya çıkan söylemlerden en çok tutanının özgünlük teması olduğunu söylemek yanlış olmaz.

20. yüzyılın sonuna doğru, gelenek ile yeni arasında seçimlerini yapan Sol Lewitt ve Kosuth’un sözcükler ve düşünceler üzerine inşa ettikleri kavramsal sanat başta gelmektedir. 20. yüzyıl içindeki tüm oluşumların, Picasso. Matisse, Malevich, Mondrian gibi sanatçıların öncülüğünde giderek soyuta yönelen biçimci, modernist, avangard geleneğin karşısına dikilen daha avangard ve postmodern tavırlar olduğu görülmektedir. (Antmen,2009)

Avangard değişimlerin başlangıcının 19. Yüzyılda yaşanmaya başlamasının bir nedeni olarak gösterilen Endüstri Devrimi, bir önceki çağda

⁴ Clement Greenberg ‘‘ Avangard Nerede?’’ Artist Actual, Çev. Filiz Toprak, Mart, 2008/İstanbul

⁵ Ahu Antmen ‘‘20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar’’ Sel Yay. 2009/İstanbul.

hayal bile edilemeyecek değişimlerin insan yaşamına girmesine, aynı anda beklenmedik yan etkiler göstermesine neden olduğunu görüyoruz.

Modernlik deneyiminin tüm karmaşıklığıyla sanata soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh hali ile görülen güzelin ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini, algısını değiştirme çabası içinde olmaktadır. 20. Yüzyıl sanatı, bu çabaların birikimleridir denilebilmektedir.⁶ (Antmen, A. 2009)

Çağın değişen bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir gerçeklik, yeni bir varlık yorumu ortaya çıkmaktadır. Bu değişme, elbette sanat alanında da kendini göstermektedir. 19. Yüzyılın nesnel materyalist gerçeklik kavrayışı, 20. Yüzyıla girerken yerini öznel bir gerçeklik anlayışına bırakmaktadır.⁷ (Tunalı, İ. 2008)

Fransa’da 1968’de alevlenen isyanlar, avangardın kutsandığı coşkunun da zirvesi sayılmaktadır. Avangardın, hayatın ele geçirilmesi stratejisini benimseyen Sitüasyonist Enternasyonel⁸, gündelik hayatı, imgelemen ve yaratıcılığın hüküm sürdüğü bir oyuna, kenti de bir oyun parkına dönüştürecek bir devrimin peşine düşmektedirler.

1968’lerin karşı kültüründe ve sokakları süsleyen karşı estetiğinde sadece sitüasyonistlerin değil, onların önceleri Dadaistlerin ve Sürrealistlerin, ayrıca Rus Fütüristlerinin, kısacası avangardın en isyankâr bütün temsilcilerinin hayalleri de derin izler bıraktığını görüyoruz. 1968 Paris avangardın en muhteşem oyunudur ama son oyunudur. 1848’de, özgürlük, eşitlik, kardeşlik vaadinin kana

⁶ Ahu Antmen ‘‘20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar’’ Sel Yay. 2009/İstanbul.

⁷ İsmail Tunalı ‘‘ Felsefenin Işığında Modern Resim ve Modern Resimden Avangard Resme’’ 1. Baskı, Remzi Kitapevi 2008/İstanbul.

⁸ Sitüasyonist Enternasyonel: ‘‘ 20.yüzyılın ortalarında kurulmuş ve 1968 Fransa öğrenci ayaklanmalarında adını tüm dünyaya duyurmuş, gündelik hayatta estetik ve politik bir devrimi amaçlayan, 1956-1972 yılları arasında faaliyet göstermiş, kıta Avrupası orjinli enternasyonel muhalif bir örgüttür.’’

bulanmasıyla barikatlarda başlayan bir zamanın, 1968'de Paris'in son barikatlarında dindiği varsayılmaktadır. Her iki olayda da gelecek, bir aralık ele geçmektedir gibi olur, hayat ve sanat bir an kavuşur ama hemen ardından koptuğunu görürüz. Sanatın kendisine inşa ettiği modernizm ve sanatın kendisine itiraz eden avangard, 1968 ertesinde çözülür ve tarih olur diyebiliriz. Bu tarihe ilişkin müzakerelerin odağını, yayımladığı 1974 yılından bu yana Peter Bürger'in Avangard Kuramı'nı oluşturmaktadır demek yanlış olmayacaktır.

1848'deki büyük düş kırıklığının ardından sanat ve edebiyat, Baudelaire⁹'in uyandırdığı özerkleşme tutkusuna kapılmaktadır. Sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve popüler kültürden kendini yalıtmaktadır. Yalıtımla kalmaz, hepsine ve dile getirdikleri burjuva zihniyetine düşman olmaktadır. İyi, doğru, güzel artık onun sorunu olmamaktadır; tersine metropolün kötü, sahte ve çirkin temsilleri üzerinden bir karşı estetik inşa etmektedir. İlerlemenin öncülüğü gibisinden avangard topluluklara itiraz etmekle kalmamakta, egemen ilerleme dogmasıyla alay etmekte; vahşi olanı, primitif (ilkel) olanı yüceltmektedir. Bu dogmanın yarattığı modernleşmenin karşısında kendi modernizmini kurmaktadır. Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmemektedir; hatta sanatçısını bile temsil etmeyip, sadece kendisini temsil etmektedir. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olmaktadır. Estetizm ve sembolizm, bu dönüşümü ifade etmektedir. Sanat artık hayattan kopmakta ve kendine özgü bir iktidarın peşine düşmektedir. Sanat, burjuva toplumunun maddi hayat sürecinde illegal gibi duran ihtiyaçların, sanal da olsa tatmini için bir sığınak haline gelmektedir. Sanat, modernist dönüşümüyle olabildiğince kurumlaşmaktadır. Bürger'in kuramında avangardı ayırt eden işte bu kurumlaşma

⁹ Charles Baudelaire: "Eserlerinde, kapalı anlama yönelerek, gerçeğin insan üzerindeki izlenimlerini yansıtmakta, biçim kusursuzluğunu önemsemektedir. Sembolizm akımı ortaya çıkmadan önceki dönemde, eserleriyle bu akımın müjdecisi olmaktadır. Sembolizmin en önemli temsilcilerinden biridir."

karşısında başlattığı muhalefet ve sanatı yeniden hayata bağdaştırma tutkusunu olmaktadır.¹⁰ (Bürger, P. 2007)

Raymond Williams, modernizm ve avangardı tarihselleştirirken, sosyal realizmin 1948 yılından öncesinde, 1860'lardaki empresyonistler kritik aşamaları belirlemektedir. 19. Yüzyılda üç evre ayırt edilmektedir; ilkinde yenilikçi kimi gruplar, pratiklerini gelişen sanat pazarının egemenliğine ve resmi akademilerin kayıtsızlığına karşı korumaya girişmektedirler. İkinci evrede bu gruplar radikalleşerek kendi alternatif kuramlarını oluşturmaya yönelmektedirler. Muhalif formasyonlar halinde gelişerek, kültürel kuramlara ve giderek bütün düzene hükmeden, eserlerinin düşmanlarına karşı saldırıya geçmektedirler. Modernizmin ikinci evreyle, avangard son evreyle başlamaktadır. Modernizm gelişip, şiddetlenerek avangarda evrilmektedir. Burjuvaziye karşıt tutumuna rağmen, avangardın bütün aykırılığı, aslında bu sınıfa özgüdür. Başarılı olmuş evrim sürecindeki burjuvazi, kişisel özlem ve ilişkilerinde avangard olmaktadır. Williams'a göre, egemenlik peşinde yeni kimlikler arayan bireyin en aykırı temsillerinden oluşmaktadır. Bu nedenle de uçtaki siyasetlere itibar etmektedir. İki fütüristten Marinetti, İtalyan faşizmini desteklerken, Mayakovsky, popüler bir Bolşevik kültürünü desteklemektedir.¹¹ (Raymond, W.1994)

Modern sanat tarihi, avangard ve modernizmi, sosyal ve siyasal formasyonlardan arındırmakta ve formların tarihinden oluşan kendi anlatılarına eklemekte olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlatılar, birbirleriyle önce karşılaşıp, sonra birbirlerini aşarak ve yenileyerek ilerleyen stiller üzerinden kurulmaktadır diyebiliriz.

¹⁰ Peter Bürger "Avangard Kuramı" Çev. Erol Özbek, İletişim Yay. 2007/İstanbul.

¹¹ Raymond Williams "The Politics of Modernism", Against the New Conformists, der. T.Pinkney, Syf: (5-31) 1994/Londra.

Estetik moderniteye özgü zaman bilinci, öncü ve avangard mecazlarıyla kendini ifade etmektedir. Avangard, ani, sarsıcı karşılaşmaların tehlikelerine göğüs gererek meçhul âlemlere daldığını, henüz ele geçmemiş bir geleceği fethettiğini düşünmektedir.¹² (Habermas, J. 1983).

Greenberg'in tasarladığı modernist avangard, topluma yabancılaşan sanatın kendi mecrasına kapandığı, saf ve soyut bir formalizmi öngörmektedir. 'Şiir, bundan böyle, sözcüklerle anlamlar arasındaki ilişkilerde değil, sadece sözcükler arasındaki ilişkilerde var olmaktadır. Greenberg avangardın eleştirel rolünü savunmayı sürdürmektedir, ama bu, formların formları eleştirerek sanatı ilerlettiği, tarihselleştirdiği bir eleştiri olarak görülmektedir. Greenberg: 'Gördüğüm kadarıyla modernizmin özü, bir disiplin karakteristik yöntemlerinin bizzat bu disiplini eleştirmek için kullanılmasında yatmaktadır.'¹³ (Stephen, M. 1998).

Avangardın içerdiği, sanatın özünü, nedenini, gereğini sorgulama yolundaki süreçler, I. dünya savaşının vahşetinin ardından, sanatı; Poggioli, inkâr etmeye, Lukacs, yok etmeye, Hauser, sanatın altını oymaya, sanata karşı bir saldırıya dönüştürmektedirler. Dada ve Sürrealizm gibi tarihsel avangardlar, sitüasyonizm, fluxus gibi II. Dünya savaşı sonrasındaki avangardları, sanata karşı sanatsallaştırma çabasına girmektedirler. Bürger'in avangardı, antiart kışkırtmaların tanımladığı bu bağlamda kuramlaştırdığını söylemek mümkün.

Peter Bürger, bütün önceki tezlere göre, sanatın toplumdan ve siyasetten arınarak özerkleşme yoluna girdiği 1848 yılını, modernizmin ve avangardın miladı veya 20. Yüzyıl sanatının şafağı gibi görmemektedir. Özerkleşme 19. Yüzyıl sonu, 20. Yüzyıl başında estetizm ve sembolizmle zirvesine ulaşmaktadır.

¹² Jürgen Habermas "Modernity An Incomplete Project", The Anti Aesthetic, Essays on Postmodern Culture, der. H. Foster (Port Townsend: Bay Press), Syf: (11), 1983/Cambridge.

¹³ Stephen Melville "Clement Greenberg", Encyclopedia of Aesthetics, Oxford Univ. Press, Cilt.2, Syf: (335) 1998/New York.

Hayattan olabildiğince yalıtılması sonucu, sanatın içeriği, kendi formuna dönüşmektedir. Başka deyişle, içeriği biçimi olmaktadır. Bu süreç sanatın toplumsal örgütlenmesiyle bir olmaktadır. Sanat, formlarıyla olduğu kadar, kurumlarıyla da, artık toplumu ve hayatı değil, kendisini temsil etmektedir. Bürger'e göre avangard, bu tarihin keşfidir ve bu anlamıyla daha öncesinde mümkün olmamaktadır.¹⁴ (Artun, A. 2003)

Bürger'in kuramında avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısı olarak değerlendirilmektedir. Özerkleşmenin terkedilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesi olmaktadır. Sorun, gerçek dünyaya müdahale edilmesi, hayatın devrimleştirilmesidir. Yoksa estetik haz nesneleri olmaya mahkûm formlar yaratmamaktadır. Sorun, sanatın toplumsal faydası (realizm) veya bunun reddedilmesi (estetizm); sanatın angaje veya özerk olması değil, sanatın ta kendisi olmasıdır. Onun toplumsal işleyişi, kavrayışıdır: kurumudur. Avangardın hedefi bizzat içinde var olduğu sanat kurumunu yok etmektedir. Çünkü sanatı hayata yasaklayan bu kurumdur. Sanat ancak kendi kurumuna tutsaklığından özgürleşerek hayatı ele geçirebilmektedir.¹⁵ (Bürger, P. 2007)

Avangard bu devrimi siyasetin yedeğinde değil, siyasete rağmen, ya da kendini siyasallaştırarak gerçekleştirmeyi denemektedir. Farklı yorumlarına rağmen avangard, sonunda modernizmin en son, en yeni, en aykırı ifadesi, stili gibi anlaşıla gelmektedir. Bürger, modernizm ile avangardın birliğini bozmaktadır; böylece bu terimlere ilişkin anlaşılmazlığa da son vermektedir. Onun düşüncesinde avangard, tam da modernizmin ön gördüğü özerkleşme, kurumlaşma çizgisine meydan okumaktadır. Bu çizgiyi izleyen tarihleri, onlardaki zaman mantığını göstermektedir. Bürger, avangardı, onu stillerin evrimine ekleyen modern sanat tarihinden sökmektedir ve toplumsal hayatın içine

¹⁴ Ali Artun "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", İletişim-Sanat Hayat, Syf: (9-32), 2003/İstanbul.

¹⁵ Peter Bürger "Avangard Kuramı" Çev. Erol Özbek, İletişim Yay. 2007/İstanbul.

yerleştirmektedir. Bu sayede avangardı kavramlaştıran tarihin teorik kurgusunu açığa çıkarmaktadır, tanımlandığı estetik normları deşifre etmektedir.¹⁶ (Artun, A. 2003)

Bürger’in kuramı sadece formalist sanat tarihlerini mesafelendirmekle kalmıyor. Avangardın estetik normlar kadar, siyasal değerlere bağlı olarak kavramlaştığı anlatıları da akla getiriyor diyebiliriz. Bürger, avangardın ömrünü iki dünya savaşı arası dönemle sınırlandırır ve bu dönem boyunca avangard düşlerini gerçekleştirmeyi başaramaz çünkü sonunda savaştığı kurumlara yenik düştüğünü ve boyun eğdiğini görüyoruz. Avangard sanatçıların işleri sergilerde, müzelerde, tam da istemedikleri kılıklarda piyasaya sürüldüğü için özgürlük peşindeki işler sanat yöntemlerinin emrine giriyor ve bununla ilgili en uygun düşecek eleştiriyi o yapıyor; Bürger: ‘Saldırdıkları, alaya aldıkları ve riyakârlığını teşhir ettikleri düzen, iyi niyet göstererek sonunda onları içine kabul etmektedir.’

Bürger’in Rusya’da Ekim Devrimini izleyen deneyler dışında Dada ve Sürrealizmle sınırlandığı tarihsel avangardın ilerisinde avangard, daha yoğun olarak, 1940’lar ertesindeki Amerikan Sanatı bünyesinde incelenmektedir. New York, bu yıllardan başlayarak, sadece modernizmi değil, Hitler ve Stalin’in Avrupa’dan kovduğu avangardı da kendi merkezindeki sanatın ve tarihinin himayesine almaktadır. Hem savaş dolaylarının soyut ekspresyonizmi ve Greenberg modernizmi hem de 1960’larda karşı cepheyi kuran pop ve postmodernizmin, avangard işlemi görmektedir.¹⁷ (Artun, A. 2003)

Diana Crane 1940-1985 yılları arasında avangardın yeniden doğduğu sanat ortamının sosyolojik haritasını çıkarmaktadır. Bu dönemde Amerika’da

¹⁶ Ali Artun ‘‘Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı’’, İletişim-Sanat Hayat, Syf: (9-32), 2003/İstanbul.

¹⁷ Ali Artun ‘‘Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı’’, İletişim-Sanat Hayat, Syf: (9-32), 2003/İstanbul.

sanatçı sayısı kat kat artmaktadır ve sanat hızla akademikleşmektedir. Dev bir müze ve müzayede sistemi etkinleşmektedir.¹⁸ (Crane, D. 1987)

Piyasa büyüdükçe büyür ve fiyatlar tırmanmaktadır. Koleksiyonerler çoğalırken, kişisel koleksiyonların yerini giderek işletme koleksiyonları almaktadır. Kamunun etkisizleştirilmesiyle birlikte sponsorluk gibi özel himaye sistemleri gelişmektedir. Sanatın temsil edildiği ortamlar üzerinde işletmelerin gücü artmaktadır ve sanat en ayrıcalıklı tanıtım mecrası haline gelmektedir. Sanat medyası ile medya dünyasında sanata ait bölgeler genişlemektedir.¹⁹ (Rectanus, M. W. 2002)

Avangardın Amerika'daki çağdaş temsilleri, sanatın kurumlaştığı sistemin dışında değillerdir. Tam tersine, soyut ekspresyonizmin yaygınlaşmasından sonra kurumlaşmanın enerjisini sağlamaktadır. Dolayısıyla avangardın bu üçüncü döneminde, ne baştan beri sürdüğü gibi burjuvaziye, ne 1848 öncesindeki gibi topluma, ne de 1920'lerdeki gibi sanata başkaldırısından eser görülmemektedir. Avangardistler de artık eskisi gibi lanetli, asi, serkeş, hayalperest, anarşist değillerdir. Sanat işleriyle sanat yönetimine ait işler birbirine karışmaktadır. Sanatçılar kurumların düşmanları değil sorumluları olmaktadırlar, akademik mevkilere sanat işletmelerindeki idari mevkilere yönelmektedirler. Amerika'da 1980'e kadar ki otuz yılda, hafta hesabıyla 1566 haftada, 2500 yeni müze açılmaktadır. Yani haftada bir müzeden daha yüksek bir oran söz konusudur.²⁰ (Stephen, E.W. 1990)

Seçkin yüksek kültür avangardı müzeleştirip Modern Sanat Tarihine eklerken, aşağı kitle kültürü de avangard stratejileri kendi mal etmektedir.

¹⁸ Diana Crane "The Transformation of the Avan-Gard", University of Chicago Press, 1987/New York.

¹⁹ Mark W. Rectanus "Culture Incorporated: Museums, Artist and Corporate Sponsorships", Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002/Londra.

²⁰ Stephen E. Weil, "Rethinking the Museum and Other Meditations", Smithsonian Institution Press, Syf: (3), 1990/Washington.

Avangardın şok, skandal, şaşırtma gibi teknikleri, medyanın ve eğlence dünyasının standart trükleri arasına girmektedir.²¹ (Raymond, W.1994)

Aykırılık sıradanlaşmaktadır. Zaten yürürlükteki kültürel politikalar yüksek ve aşağı, seçkin ve popüler sanatın harmanlanması yönündedir. Baudrillard, sanatın, gündelik hayatın estetikleşmesi içinde çözülmesinden söz etmektedir. Baudrillard'a göre her şey estetikleşmiş, güzel ve çirkin, doğru ve yanlış, iyi ve kötü arasında ayırım yapabilmek imkânsızlaşmaktadır. ²² (Timothy, W.L. 1994).

Avangard kuramı çevresinde son derecede üretken bir tartışmayı alevlendirmektedir. Bu tartışmalar çerçevesinde Bürger, avangardın ömrünü sınırlaması ve sonraki postmodernist uyarlamalarını görmezden gelmesiyle eleştirilmektedir. Bürger hala süren bu eleştirilere değinirken, avangardın başarısızlığına ve yenilenemeyeceğine ilişkin inancını tartışmamaktadır. Ama avangardın tam da başarısız olması sayesinde, bu başarısızlığın içinden bir yerden, etkisini sürdürdüğünü belirtmektedir, başarı başarısızlıktadır. Joseph Beuys'un paradoksuyla fikrini desteklemektedir. Bürger: 'Gerçekten sanatla yapacağım bir şey yok, gelelelim sanat için bir şeyler yapabilmenin yegâne yoluda bu.'²³ (Bürger, 2007)

Bürger'in tarihsel avangardla birlikte, onun devrimci ruhunu da tarihe gömmesi neo avangardlar tarafından estetik teslimiyetçilik sayılmaktadır. Örneğin, Buchloh'a göre, neo avangard tam da Bürger'in yapamaz dediğini yapmaktadır ve sanat kurumuna karşı eleştirisini geliştirmektedir. Neo avangard sanatı toplumsal hayat yerine gösteri dünyasına kaynaştırması sayesinde, artık

²¹ Raymond Williams "The Politics of Modernism", Against the New Conformists, der. T.Pinkney , Syf: (5-31) 1994/Londra.

²² Timothy W. Luke, "Aesthetic Production and Cultural Politics: Baudrillard and Contemporary Art", Baudrillard: A Critical Reader, der. D. Kellner, Syf: (221), 1994/Cambridge.

²³ Peter Bürger "Avangard Kuramı" Çev. Erol Özbek, İletişim Yay. 2007/İstanbul.

hiçbir hükmü kalmayan modernist stratejileri teşhir etmektedir.²⁴ (Foster, H. 1996)

Avangardın sürekliliğine inananların düşüncesinde, pop ve ardından gelen op, fluxus, kavramsal sanat, minimalizm gibi hareketler, sanata neo avangard müdahalelerde bulunmaktadır. Pop-art'ın reklam estetiğini yeniden üreterek Amerikan tüketim kültürüne yaptığı referans, Duchamp'ın hazır nesnelerindeki fikrinin tekrarı gibi yorumlanmaktadır. Eleştirel ve muhalif olan avangard kültürünün çöküşünü temsil etmektedir.²⁵ (Huyssen, A. 1993)

Hal Foster, Bürger'i eleştirdiği gerçeğin dönüşü kitabını avangardın muhafazası davasına adadığını söylemek yanlış olmaz. Kitapta, avangardın eskitilmesine ve unutturulmasına karşı çıktığını görüyoruz o nedenle neo avangardın öncekilerin tarihine eklendiği savunuluyor. Foster: 'Neo avangard, avangard tasarımı yok etmez, hatta belki de ilk kez onu kavramayı başarmaktadır.'der.

1960'ların başında, Flavin. Andre, Judd ve Morris gibi sanatçılar sonradan, 1960'ların sonunda, Broodthaers, Buren, Asher ve Haacke, konstrüktivizm, dada ve diğer tarihsel avangardların yerleşmiş sanat kalıplarına karşı eleştirilerini geliştirmektedirler. Sanat kurumunu, bu kurumun yapısını ve söylemlerini, sanatın izlenmesine ve algılanmasına ve algılanmasına ilişkin öğelerini soruşturmaktadırlar. Buradan üç sonuca varılabilmektedir; Kurumsal kimliğiyle sanat, tarihsel avangard tarafından değil neo avangard tarafından kavranmaktadır. Neo avangard bu kurumu aynı anda hem Dekonstrüktif²⁶, hem

²⁴ Hal Foster, "The Return of the Real the Avant-Garde at the End of the Century" Ma: MIT Press, Syf:(3),1996/Cambridge.

²⁵ Andreas Huyssen, "The Search For Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in 1970's", Postmodernism, A Reader, der. T. Docherty, Columbia University Press, Syf: (225), 1993/New York.

²⁶ Dekonstrüktivizm: "Yapısal analiz, 1980'lerin sonlarında ortaya çıkan Postmodern mimari akımıdır. Yapıyı oluşturan mimari unsurların bütünlüğünün parçalanması, yüzeylerle yapılan oyunlar, dış cephe gibi mimari unsurların dik açılı olmayan köşelerle yamultulması ve kaydırılması gibi yöntemlere dayanmaktadır."

de Tikel²⁷ olan yaratıcı bir çözümlemeyle ele alınmaktadır, tarihsel avangardın çoğu kez hem soyut, hem de anarşist olan nihilist saldırısına itibar etmemektedir. Neo avangard tarihsel avangardı ortadan kaldırmaz, ilk kez onun tasarısını yerine getirmektedir, ilk kez burada teorik olarak sonsuzluğu ifade etmektedir. Bürger'in baş aşağı duran avangard diyalektiğini ayakları üstüne koymanın bir yolu da bu olmaktadır.²⁸ (Foster, H. 1996)

Avangard akımlar ve 1960 sonrası deneysel araştırmalarla, ritüel yanı daha güçlü, performans metninin kullanıldığı, doğaçlamanın ve seyirci katılımının önemsendiği, oyuncunun araç durumundan yaratıcı durumuna geçtiği, disiplinler arası etkileşimli bir sanat anlayışına geçilmektedir. Avangardın demek istediği de; kesinleşmiş, tanımlanmış başka bir tiyatroya hazırlanan bir tiyatro olmaktadır. Ama hiçbir şey kesin değildir, her şey bir aşamadan ibarettir, bizim kendi yaşamımız bile özünde geçicidir. Her şey, aynı zamanda, hem bir şeyin sonucudur hem de başka bir şeyin habercisidir.²⁹ (Ionesco, E. 2012)

Sanatla yaşam arasındaki sınırı kaldırmak, oyuncu ve seyirci yakınlığını sağlamak amacıyla yeni mekân arayışlarına giren avangardların sahne uzamını değişik yollarla değiştirmeye çalışıp ve farklı mekân kullanımına yönelmekte olduğunu söylemek mümkün. Avangard ya da devrimci denilen gerçek sanatın zamanına cesaretle karşı gelerek, kendini güncel olmayanın düzleminde belirleyip, böyle göstererek, sözünü ettiğimiz o ortak evrensel temele katılmaktadır ve evrensel olduğu için, klasik olarak görülebilmektedir diyebiliriz.

Artaud'dan bu yana her türlü yapının; samanlıklar, ambarlar, hangarlar, metro istasyonları, bodrumlar, kiliseler, bira fabrikaları, spor salonları, tiyatro

²⁷ Tikel: "Kapsamına aldığı nesnelerin tümünü değil de, bazılarını gösteren bir felsefe kavramı olmaktadır."

²⁸ Hal Foster, "The Return of the Real the Avant-Garde at the End of the Century" Ma: MIT Press, 1996/Cambridge.

²⁹ Eugene Ionesco, "Avangard Tiyatro Üzerine", Çev. Esen Çamurdan, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi Say.8, Syf: (74-78), 2012/İstanbul.

için kullanıldığını görüyoruz. 20. yüzyıl tiyatro toplulukları The Open Theater (Açık Tiyatro), The Performance Group (Performans Topluluğu), Environmental Theater (Çevresel Tiyatro), The Bread and Puppet Theater (Kukla ve Ekmek Tiyatrosu) gibi Alternatif Tiyatro yapan topluluklar için dramatik metnin bir öneminin kalmadığını söyleyebiliriz. Seyircinin bakışını değişken noktalarda odaklandıran düzende kurulan farklı mekân arayışlarına gitmeleri nedeniyle bu isimle anılıyor. Sanatı yaşamsal pratikten koparmayan bir tiyatro arayışında olduklarını söylemek yanlış olmaz. Yazar, kendi yalnızlığı içinde, kendi suskunluğunda, gerçeklikleri tümüyle ortaya çıkarır.

1960’larda Performans Tiyatrosu’nun kurucusu Richard Schechner’in, alternatif tiyatro yapan diğer gruplara da rehberlik eden, çevresel tiyatro önerisiyle, seyirciyi tiyatro gösterisinin merkezine yerleştirmektedir. Schechner, yaşamla sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan bir tiyatro düşüncesi ve bu ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik sahne ve mekân düzenlemelerinin yapılmasını gerekli görmektedir. Tiyatroya ait olmayan daha çok bir açık tiyatro uzamına dönüştürülebilen geniş depolarda gösteriler yapılmaktadır.³⁰ (Ionesco, E. 2012)

Avangardlar, oyunun seyircinin algısında tamamlanmasını önemsedikleri için ilk örneklerine Ortaçağ Tiyatrosu’nda rastladığımız eşzamanlı (simultane) sahneleme yöntemi de tercih ettikleri bir sahneleme olmaktadır. Sıra dışı bir sahne düzenleme örneği olarak bir başka örnek de, birden fazla oyun alanında eşzamanlı olarak oyunların sürdürüldüğü Çok Odaklı Tiyatrolar’dan verilebilmektedir. Bu tür yapımlarda, tek bir uzam ya da eylem diğerinden daha

³⁰ Eugene Ionesco, “Avangard Tiyatro Üzerine”, Çev. Esen Çamurdan, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi Say.8, Syf: (74-78), 2012/İstanbul.

önemli değildir. Seyirci ya ilgisini çeken birini seçmektedir ve izlemektedir ya da izlediklerinden bir senteze varmaktadır.³¹ (Akıncı, S. 2017)

Performans kelimesi yabancı kökenli bir kelimedir. Kişinin bir işte veya bir alanda göstereceği yeterlilikler ve harcayacağı en yüksek enerji olarak tanımlanabilmektedir. 16. Yüzyılda İngilizce ve Fransızca da tanımlanan performans sözcüğü tamamlama anlamını içermektedir. Bir sanat yapıtının tamamlanması, bir başka değişle sanat performansı, o sanat yapıtının hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelmektedir.³²(Germaner, S.1997)

Performans; kelime olarak bakıldığında bir çalışma üzerindeki en yüksek yeti anlamına geliyor. Sanatçıların bedenleri üzerinden sergilemiş oldukları sosyolojik gösteriler Performans Sanatı olarak nitelendiriliyor ve birçok disiplini aynı noktada buluşturan, sınırları olmayan bir sanat haline geldiğini görüyoruz. Seyircinin, algılayıcı konumunu değiştirip seyirciyi işin içinde aktif konuma getirildiğinde performans sanatının amacı, hayat ile sanat arasındaki sınırları kaldırmaktadır demek yanlış olmaz.

Tarihsel süreçte ilk sanatçı eylemleri 1900’lü yıllardan itibaren Fütürist dönemle belirlenmektedir. Ardından performans örneklerine 20. Yüzyılın avangard sanat akımlarında gerçekleştirilen tiyatro gösterilerine rastlanmaktadır. Performans sanatı, 1960’lı yıllarla birlikte Avrupa ve Amerika’da performans sanatı olarak ortaya çıkmaktadır. 20. Yüzyıla birlikte kavramsal yapıya dönüşen sanat, performans sanatının kavramsal boyutlarını da belirginleştirmektedir. Düşünce ve kavramlar sanatçı performanslarına hakim olmaktadır. Sanatçılar; zihinsel zorlamalar, takıntılar, toplumsal sorunlar; ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı

³¹ Sevcan Akıncı, ”Avangard’tan Çağdaş’a:Tiyatro ve Uzam”, Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma Dergisi,5. Sayı, Hacettepe Üniversitesi,2017/Ankara.

³² Semra Germaner “1960 Sonrası Akımlar”, Kabalcı Yay. Syf: (59), 1997/İstanbul.

gibi, iktidar, savaşlar, politik yaklaşımlar ve gelişen teknoloji gibi kavram ve sorunlardan hareketle performanslar gerçekleştirmektedirler. Performans sanatında sanatçı bu kavramları seyirciye sergileme aşamasında bedenini araç olarak kullanmaktadır. Performans gösterileri ve sanatçıların otobiyografilerinden yola çıkarak, eylemlerin kavramsal boyutları incelendiğinde; performanslar; sosyolojik, psikolojik, politik ve teknolojik olarak gözlemlenebilmektedir. Yüzeyden ve sanatsal nesnelerden uzaklaşan sanatçı, bedenine yönelmektedir. Bu yönelimde kendisini sanat nesnesi olarak sunmaktadır.³³ (Carlson, M. 2013)

Performans sanatına tarihsel süreç içerisinde bakıldığında; Fütürizm'den başlayarak çeşitli avangard akımlarla bir arada görülüyor 1960'lı yıllarda Amerika'da ortaya çıkan bu sanat akımı, sanatçıların sanatsal bir takım ifade biçimlerinde, hayat ile sanatı aynı noktada buluşturma çabasında olduklarını söylemek yanlış olmaz. Sanatçıların gerçekleştirdiği eylemler, bireysel olarak ilerlerken, kolektif yapıda da olabilmektedir. Amaç, seyirciyi sanatsal süreçte bilişsel ve ontolojik olarak dâhil etmek ve farkındalık uyandırmaktadır diyebiliriz. Bu sayede izleyici pasif konumdan sıyrılıp aktif konuma geçer.

Performans sanatına bakıldığında salt eylemsel hareketler olarak görülse de, bu eylemlerin perde arkasında pek çok düşünsel aktivite, iletiler ve kavramlar bulunmaktadır. Duchamp'ın hazır nesnelerinden sonra sanat kavramsal bir yapıya dönüşmekte ve bu algı devam etmektedir. Düşünce artık sanata dönüşmüş ve performanslar ile de bu düşünceler açığa vurulmaktadır. Politik, sosyolojik, psikolojik veya teknolojik kaygılarla üretilen eylemler sanatçıların kendi bedenleri üzerinden iletilmektedir. Performans sanatçıların düşüncelerini daha aktif hale getirmek adına gerçekleştirdikleri performanslar, politik, sosyal vb. denge veya dengesizlikten etkilenmektedir. Gelişen teknoloji sanatçılara ilham kaynağı olurken, bazen de kendi iç dünyalarındaki savaşları kaynak

³³ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı,2013/Ankara.

olabilmektedir. Performans sanatı zaman ve mekân ayırt etmeksizin, gerçekleşebilen bir sanat olmasından ötürü topluluklara daha çabuk ulaşan, sınır tanımamasıyla ilgi çeken bir sanatsal aktivite olarak hayatına devam etmektedir.³⁴ (Carlson, M. 2013)

Performans sanatı, gösteri sanatı, vücut sanatı, oluşumlar gibi farklı başlıklarda kullanılmaktadır. Oluşumlar, daha anlık, planlanmamış ve daha fazla izleyici katılımı gerektiren olaylarda görülmektedir. Performans ise, malzemesi yalnızca beden olan, sahne ve görsel sanatlar alanında bedenle yeni ifade biçimleri yaratmayı amaçlayan eylemlerdir. Performans sanatı, sanat etkinliklerini görsel iletişime dönüştürme isteğiyle sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtararak, bir yandan tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinlerin arasındaki sınırları yıkarken, bir yandan da kullanılabilecek ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmektedir.³⁵ (Atakan, N. 1998)

1950'lerden başlayarak Allan Kaprow ve Jim Dine gibi Amerikalı sanatçıların öncülüğünde gerçekleştirilen happening 'lerle birlikte dikkat çekmeye başlasa da Performansın geçmişi, 20. Yüzyılın ilk yarısında gelişen çeşitli avangard akımlara uzanmaktadır. Fütüristler ve Dadacılar Performans kapsamında düşünebileceğimiz çeşitli etkinliklerde bulunmaktadır. Fütürizmin öncüsü Filippo Tommaso Marinetti, 1913 yılında yayımladığı; 'Varyete Tiyatrosu Manifestosu' nda varyete tiyatrosunun; belli bir geleneğe, ustaya, kurala bağlı olmayışını övmektedir. Fütürist sanatçıları bu tür üretimlere çağırmaktadır. Tutarlı bir giriş, gelişme, sonuç izlemeyen ve izleyicinin pasif konumuna şaşırtmacalarla müdahalede bulunan varyete, etkinliklerinde izleyiciyi

³⁴ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı,2013/Ankara.

³⁵ Nancy Atakan, "Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar", Yapı kredi Yay. Syf: (70),1998/İstanbul.

bilinçli olarak öfkeliendiren, galeyana getiren ve böylece uykusundan uyandıran fütüristler için ideal bir model oluşturmaktadır.

1913’de ‘Seslerin Sanatı’ başlıklı bir manifesto yayımlayan ve tramvayların, motor patlamalarının, trenlerin ve kalabalık sokakların seslerine benzer sesleri çıkaran çeşitli aletler tasarlayan Luigi Russolo’nun ‘gürültü müziği’ olarak adlandırılan ses performansları dönemin dikkat çekici etkinlikleri arasında yer almaktadır. Aynı dönemde Rusya’da bir genç fütürist sanatçı çeşitli etkinlikler düzenleyip, yüzlerini boyayıp, garip kıyafetler giyip, performanslarını gündelik hayata taşıyıp ve ‘Neden Kendimizi Boyuyoruz: Fütürist Bir Manifesto’ gibi metinler yazmaktadırlar. Zürih’te açılan Cabaret Voltaire’de gerçekleştirilen Dada gösterileri de Performans Sanatı’nın tarihsel süreçteki öncüleri arasındadır. Cabaret Voltaire’de sanat, resim ve heykelin ötesinde şiir okumaları, dans ve kukla gösterileri düzenleyip, resim ve heykelin ötesinde alternatiflerin gelişmesini sağlayıp sanatsal dışavurumcular sahnelenmektedir.³⁶ (Antmen, A. 2008)

1920’lerde Bauhaus’ta kurulan sahne atölyesinde tüm sanatsal deneyimlerin temellerine dair araştırmalar yapılmaktadır; boşluk, form, renk, ışık, ses, müzik gibi. Burada kurulan atölye bir sanat okulu bünyesinde kurulan ilk performans atölyesi olarak bilinmektedir.

Performans sanatındaki malzeme ve olanakların çeşitliliği onun disiplinler arası anlayışının sonucu olduğunu görüyoruz. Özellikle 1960’ların avangard öncü tiyatrosu, geleneksel tiyatrodan farklı yapısıyla, alternatif eğilimleri, metnin parçalanması, dil ve biçimin birbirine karşı kullanılması, zaman ve uzamın birbirine girmesi ile performans alanının sıklıkla başvurduğu alanlardan biri olmaktadır. Bu açılardan tiyatroya yakın bir yaklaşım arz etse de, performans sanatı, hem mekân olarak; gösterilerde mekânlar, galeri ve müzelerin yanı sıra

³⁶ Ahu Antmen “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, Sel Yay. Syf: (222), 2009/İstanbul.

kafe, bar ve sokakta herhangi bir yer olabilmektedir. Hem de; belli bir süreye yazılı bir metine kesin bağlı olmaksızın, bazen doğaçlama bazen de aylarca prova edilerek yapılması açısından tiyatro disiplininin ayrılmaktadır demek yanlış olmaz.

Performans sanatının yararlandığı bir başka alan ise dandır. Fakat performans sanatında klasik dandan, koreografların hazırladığı, belli kalıpları olan, farklı olarak daha deneysel postmodern bir dans söz konusu olmaktadır. Ayrıca zaman zaman doğaçlamadan da yola çıkılmaktadır. Ön hazırlıksız bir şekilde yapılan doğaçlama performanslarda geri dönüşümü olmayan, anlık, önceden kestirilemeyen ve bilinçaltının yönlendirmesiyle oluşan sonuçlar elde edilmektedir.³⁷ (Gürcan, G. 2003)

Performans sanatının gösterilerinin bu şekilde anlık olması da başka bir özgün yönünü var etmektedir. Yaşamın en yüksek derecesini ifade ederken ölüme çok yakındır. Unutma belleğin bir parçasıdır, performans sanatı yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürmektedir.³⁸ (Germaner, S. 1997)

Performans sanatının tarihsel gelişimi içinde değinilmesi gereken sanatlardan biri de vücut sanatıdır. 1960’lardan itibaren sanatçıların tema olarak, kendi vücutlarına karşı ilgileri artmaktadır ve bu sanatçılar elde ettikleri görüntüleri önce ayna aracılığıyla zamanla da monitör ve video filmi aracılığıyla aktarmaktadırlar. Bu görüntüler zaman zaman şiddet ve saldırı da içermektedir.

Performans sanatçıları gösterilerinde bedenlerini doğrudan ortaya koyarken ve izleyiciyi sadece o an için eyleme tanıklık ederken, bir düşünürsellik yaratmaya çalışmaktadır. Sanatçıların, eylemlerini gerçekleştirirken tüketebilecek herhangi bir medya yerine doğrudan bedenlerini kullanmaları ve şimdiki zamana

³⁷ Gökür Gürcan, “Çağdaş Türk Sanatında Performans”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003/Ankara.

³⁸ Semra Germaner, “1960 Sonrası Sanat” 1997/İstanbul.

odaklanan, tekrarı, kopyalamayı reddeden yapısıyla her şeyi bir tüketim nesnesi formuna dönüştürmeyi amaçlayan kapitalist sistemin arzularına başkaldırmaktadır. Performans sanatçıları sanat eserini bir metaya dönüştüren sanat kurumlarının iktidarını eleştirmeleri yanında yaşam ile sanat arasında iletişim kurmaya çalışmaktadırlar. Sanatçıların bir tepki olarak izledikleri yöntem, çalışmalarını oluştururken sanat nesnesi olarak bedenlerini kullanmaları ve ticari dolaşıma girebilecek yapıtlar üretmeyi reddetmeleri olmaktadır. Performans sanatçılarının çalışmaları, modernliğin yarattığı denetim kurumlarının iktidarına karşı da bir eleştiri olarak görülebilmektedir. Öte yandan, performans sanatçıları gösteriyle, modernliğin gözden uzak tutmaya çalıştığı acı, ölüm ve daha pek çok rahatsızlık verici olguyla yüzleşmemizi ve bunlar üzerinde yeniden düşünmemizi sağlamaktadırlar.³⁹ (Özkan, E.)

³⁹ Esra Özkan, ‘‘1960-1970 yılları arasında Performans Sanatı’’makale.
(<http://www.ozkaneroglu.com/readessay.asp?id=134&catalog=3>)

1.BÖLÜM

PERFORMANS SANATI VE BEDEN MEKÂN ALGISI

1.1. Performans Sanatının Gelişimi

Geçen yüzyılın avangard sanatçılarının pek çoğu, diğer sanatlardaki avangard deneyseller gibi ilham almak için popüler formlara, halk tiyatrosuna eğilirken, tiyatro araştırmacıları, sanat tarihi içinde avangard geleneği merkeze yerleştirdikleri halde, avangardların ilgilendiği unsurları büyük oranda görmezden gelmektedir. Başta commedia dell'arte olmak üzere birkaç istisna dışında, halka ait biçimler geleneksel tiyatro çalışmalarının yazınsal ve yüksek kültür temelli ilgisine kurban edilmektedir. Bunun aksine, performans çalışmaları halka ait bu tür malzemeleri vurgulayıp, hatta kimi performans çalışmaları eleştirinin belirtildiği gibi, geleneksel tiyatroyu bütünüyle göz ardı etmektedirler. Bu sayede yazınsal metinlerin sahnelenmesi üzerine değil, hatta genelde mimesis üzerine de değil, ama etkin bedenın ortaya çıkarılması üzerine kurulu alternatif bir tarihsel tiyatro geleneği mümkün kılınmaktadır.⁴⁰ (Carlson, M. 2013)

Çağdaş dünyada, akademide performans çalışmalarının yükselişi, sanatta ve tiyatro dünyasında performansın tarihine bakışta olduğu gibi, vurguyu orada olmayan namevcut metinden orada bulunan bedene kaydıran performans ya da performans sanatı olarak adlandırılmış yeni bir türün yükselişine paralel olarak devam etmektedir. Bu modern performans ya da performans sanatı 1970'li yıllarda kendi başına bir sanatsal biçim olarak tanınmaya başladığında, doğal

⁴⁰ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (121-122) 2013/Ankara.

olarak, bir dizi ikinci materyali de tetiklemeye başlamaktadır. Performanslar hakkında eleştiri, değerlendirme yazıları boy göstermektedir. Bu yeni yaklaşım üzerine daha genel yazılar ve bu işleri performansın baştan beri değişken olan doğası gereği tarihçilerin, yorumcuların ve kaynak arayanların işlerini oldukça güçleştirmesine rağmen çağdaş kültürün ve tarihsel geleneğin içine yerleştirilmesiyle ilgili girişimler ortaya çıkmaktadır.⁴¹ (Carlson, M. 2013)

1979 yılında performans tarihini yazan ve çalışmasını 1988’de performans sanatının genişletilmiş tarihi olarak yeniden yayımlayan RoseLee Goldberg, bu olgunun: *‘Sanatçılar canlı sanatı olması gibi basit bildirimlerin ötesinde kesin ve kolay tanımlamalara meydan okumaktadır.’* Goldberg, böyle bir sanatın değişkenliğini onun put kırıcılığına bağlamaktadır. Goldberg, *‘Performans sanatının 20. Yüzyıldaki tarihi, yerleşik sanat biçimlerine tahammülü olmayan sanatçılar tarafından müsamahakâr, açık uçlu araçların sonsuz sayıda değişkenle, icra edilmesinin tarihidir.’*⁴² (Goldberg, R.L. 1988)

Performans Sanatı’nın ortaya çıktıktan sonraki evreleri, 1970’li yılların başlı başına sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul görmektedir. Bu sanat anlayışı, günümüze kadar çeşitli coğrafyalarda ve bambaşka biçimlerde gelişim göstermektedir. Bu çerçeve içerisinde performans sanatı; dans, müzik, tiyatro, şiir, video ve plastik sanatsal gibi bir çok alanı kapsayan, özellikle sanatçının bedenini kullanarak seyirci önünde canlı olarak sergilediği devinimlerle çeşitli mekânlarda ve etkinliklerde sponsorların da desteğiyle sanatçıların düşüncelerini daha büyük kitlelere dolaysızca iletebilecekleri bir ifade dili olarak varlığını sürdürmektedir.⁴³ (Avşar, P. İşleyen F. 2016)

⁴¹ Marvin Carlson, ”Performans Eleştirel Bir Giriş”, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (122) 2013/Ankara.

⁴² RoseLee Goldberg, ”Performance : Live Art 1909 to the Present”, Harry N. Abrams, 1979/ New York

⁴³ Pelin Avşar, Fatih İşleyen, ”Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları” Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016/Kütahya.

Performans sanatında, 1800 ve 1900 yıllarına kadar sanatçılar evrensel olanı aramaktadırlar. Modernizm olarak adlandırılan bu dönemde sanatçılar, sanat objelerini daha sıklıkla üretmeye başlamaktadırlar. II. Dünya Savaşı'nın etkileri ve birçok toplumsal, politik ve sosyal içgüdülerle birlikte kabul etmemektedir. Başkaldırı ve sanatçıların farklı sanatsal denemeleri öne çıkmaktadır. 20. Yüzyılın önemli sanatçılarından, performans sanatının soyut dışavurumcu Jackson Pollock'un çalışmalarında sanat nesnesinden çok sürece yoğunlaşması ile ilerleme kaydetmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinler arası özelliği ile dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan performans sanatı, beden sanatı, happening, aksiyon gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmektedir. Sitüasyonizm, fluxus, feminist sanat, arazi sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde de uygulanmaktadır. İzleyici önünde sahnelenen bir tür olması açısından tiyatroyla benzerliği gündeme gelen performans sanatı'nın, özünde kavramsal sanat'ın bir kanadı olarak gelişme gösterdiğini tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekmektedir.⁴⁴ (Antmen, A. 2009)

Happening veya Oluşum olarak da adlandırılan bu etkinlikler, geleneksel ve biçimci anlayıştan farklı olarak ortaya konulan ürünün alınması, satılması, taşınması söz konusu değildir. Tekrarı olmadığı için fotoğraflanarak ya da video kamera ile kayıt altına alınarak arşivlendiğini görüyoruz. Sahne ve gösteri sanatları ile vücudun bir takım hareketler sergilemesi bakımından ortak yönleri bulunsa da tiyatro gibi herhangi bir metine bağlı kalınmaksızın yapılmaktadır. Action Painting (Eylem Resmi), Body Art (Vücut Sanatı), Fluxus (Beden Sanatı), Yoksul Sanat ve Süreç sanatı ile de ilişkilendirmek yanlış olmaz.

⁴⁴ Ahu Antmen "20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar" Sel Yay. Syf: (219) 2009/İstanbul.

1960'lı yıllarda popülerlik kazanmaya başlayan performans sanatının kökleri 20. Yüzyılın başlarındaki Dada akımına, 1920'li ve 1930'lu yılların sürrealist ve fütürist performanslarına kadar uzanmaktadır. Sanatçı tarafından amaçlanan düşünceyi ortaya koymak için öncesinde düşünülen etkinlik, seçilen mekânda yapılmaya başlanır, sürdürülüp ve bitirilmektedir. Etkinliklerde istenirse şiir, müzik, dans gibi yaklaşımlardan da yararlanması bakımından disiplinler arası özelliğe sahip olmaktadırlar. Sanatçının düşüncelerinin, geleneksel sanat biçimlerinden farklı olarak alışılmadık ve çarpıcı bir biçimde dolaysızca iletilmesini göstermektedir. İletilen düşünce ise izleyici tarafından hiçbir özel çaba harcanmadan tamamlanmaktadır. Bu sanat biçiminde izleyiciye aktif bir şekilde rol verilmektedir. 1970'lerde fikirleri ön plana çıkan kavramsal sanata kadar uzanmaktadır.⁴⁵ (Avşar, P. İşleyen, F. 2016)

I. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan, kültürel ve sanatsal bir akım olan Dadaizm; mantıksızlık ve sanatın her türlü düzeninin reddedilmesini temel görüş olarak benimsetmektedir. Dadaist sanatçıların başında gelen Marcel Duchamp Fountain, 1917 yılında '*Pisuar*' adlı eseriyle sanata büyük bir yenilik getirmektedir. '*Readymade*' denilen bu eser türü herhangi bir obje ya da objeleri alıp düzenlemek, üzerine yazı yazmak ya da imzalamak suretiyle sergilenmektedir. Sanatçının kullandığı bu obje sanat eserine dönüşmektedir. Duchamp, hazır bir objenin yerini ve duruşunu değiştirerek de sanat eylemi yapabileceğini kanıtlamaktadır. Bu pisuar ile kavramsal sanatın ilk adımlarını atmaktadır. Böylece sanatçı rastgele seçtiği nesneye yeni bir konum ve bunun sonucunda da yeni bir anlam kazandırmaktadır.⁴⁶ (Lynton, N.1989)

⁴⁵ Pelin Avşar, Fatih İşleyen, "Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları" Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016/Kütahya.

⁴⁶ Norbert Lynton, "Modern Sanatın Öyküsü" Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitapevi Yay. 1989/İstanbul.

Boya, fırça, tuval, ahşap, metal gibi akla gelebilecek her türden plastik sanatsal malzemesinin bir kenara bırakıldığı bu sanat hareketiyle, resim ve heykelin ötesinde ‘sanat nasıl olur?’ endişesi doğmaktadır. Klasik sanat bakışının içerisinde biraz çılgınca ya da alırı hayali bir yaklaşım olarak görülen bu düşünce, 20. Yüzyılın başlarında Dadaist ve Fütürist akımların temellerinin atılmasına sebep olmaktadır. Performans sanatının kökleri de Dadaizmin anarşist performanslarına, 1920 ve 1930’lu yılların Sürrealist sergileri ve fütürist gösterilerine kadar dayanmaktadır.⁴⁷ (Demiral, A. Martinez, V. 2014)

Solo performanslar; Pazar yeri, lunapark, sirk ve geniş halk kitlelerinin bir araya geldikleri yerlerde geleneksel olarak performanslar için en çok tercih edilen mekânlar olmaktadır. Küçük bir izleyici kitlesi, hatta bazen bir Ortaçağ çiftliğindeki tek bir aile karşısında hünerlerini sergileyen tekil icracılar ya da az sayıda performansçıdan oluşan topluluklar, yakın zamanlara kadar tamamen yok olmayıp, daha samimi bir performans modeli sunmaktadır. Özel saray eğlenceleri, aristokrat salonları ve suareler ve bugünkü özel partiler bu tür etkinlikler için süregelen bir gelenek sunmaktadır. Performansların bir kısmı avangard bir kısmı da oldukça geleneksel olmaktadır. 19. Yüzyılın sonuna ait iyi bilinen örneklerden biri, Lady Emma Hamilton’un tutumları olmaktadır. Gösterisi, mest olmuş bir seyirci kitlesinin karşısında büyük bir duygu çeşitliliğinin yanı sıra klasik sanatı çağrıştıran pozlar ve hareketlerden oluşmaktadır.⁴⁸(Gothe, J. 1948)

Hem icracı hem seyirci vasfıyla gösteriyle ilgili insan sayısı açısından Sovyetler’deki Devrim gösterilerinin, Batı Avrupalı mütevazı fütürist, dadacı ve sürrealist geceleri aşmakta olduğunu görüyoruz. Bu avangard gösteriler, kendi döneminde popüler imgelem üzerinde ve kendilerinden sonra gelecek sanatsal

⁴⁷ Doç. Verdu Martinez, Akın Demiral, ‘‘20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı’’, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, dergipark, sayı 6, 2014/Eskişehir.

⁴⁸ Johann Gothe, ‘‘Italienische Reise’’, C.11, Syf: (228), 1948/Zurih.

denemelerde sayılarını kat ve kat aşır derin bir etkiye sahip oluyorlar. Sanatsal etkinliklerin yapılageldiği geleneksel merkezlerde oldukça görünürlük kazandıklarını ve tanıtımlarını iyi yaptıklarını söyleyebiliriz.

1909 yılında fütürizmin başlaıştı tipik olmaktadır. Yüksek tirajlı Paris gazetesinde Le Figaro'da Flippo Marinetti bir manifesto yayımlamaktadır. Fütürizm, gerçekleşmiş sanatsal başarılarından ziyade manifestolarıyla tanınıp, ama her ikisiyle de 20. Yüzyılın performans geleneğine önemli katkılarda bulunmaktadır. Fütüristlerin harekete ve değişime dönük ilgisi onları durağan sanat yapıtlarından uzaklaştırıp, ressamaları ve heykeltıraşları bile performans sanatçılarına dönüştürüp, üründense sürece yönelen modern sanatsal eğilimin belirlenmesini sağlayıp önemli bir itici güç olmaktadır. Olumlu anlamda kitlesel seyirciyi harekete geçirmek fikrinin uzağında duran fütüristler, sahici anlamıyla gururlu bir yüzleşmeden yana olmaktadırlar. Sonradan performans sanatının yarattığı skandalları önleyecek biçimde seyirci öfkesine maruz kalmaktadırlar.⁴⁹(Carlson, M. 2013)

Marinetti'nin manifestolarından birinde; Yuhalanmanın hazzından söz edilmektedir. Bu olasılıkla, kendinden hoşnut seyircinin sanatçıdan, mutlak yenilikçi bir orjinallik talep eden beklentisini kırmanın ve konvansiyonel ölçekli, tarihsel yeniden inşa etmeden ve psikolojik fotoğraflamadan en tipik ve en önemli yanlarıyla hayatın sentezine varmak için feragat etmenin bir sonucu olmaktadır.⁵⁰ (Marinetti, F.T. 1991)

1913 tarihli Varyete Tiyatrosu Manifestosu, bu tür eğlenceyi, içindeki jonglörler, dansçı kızlar, jimnastikçiler ve soytarılarla kurulan sağlıklı, biçim ve renk dinamizmi'ni geleneksel tiyatronun üstünde bir yere koyup yüceltmektedir.

⁴⁹ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (139) 2013/Ankara.

⁵⁰ F. T. Marinetti, "The Pleasure of Being Bored" Çev. R. W. Flint, Let's Murder The Moonshine: Selected Writings, Sun and Moon, Syf: (122), 1991/California.

Çünkü basitçe, bu biçim, psikolojiyi reddedip yerine Marinetti'nin Fisicofollia dediği bedensel çılgınlığı yerleştirmektedir.⁵¹ (Marinetti, F. T. 1991)

Bu gibi manifestolarda fiziksel bedene gösterilen güçlü ilgiye rağmen fütürist gösterimlerin genellikle mekânîk olduğunu gözlemliyoruz. Oyuncunun bedenini fütürizmin tükenmez bir tutkuyla bağlı olduğu teknolojinin tuzaklarıyla sarmalanıp hatta saklanıp kendini gösterdiğini söylemek mümkün. Bedenleri makineye çevirmek ya da bedenlerin yerine makineler koymak kuşkusuz, modern bir gösterimde yaşanılabilir. Fütürizmin kukla tiyatrosuna, makineye, renklendirilmiş gaz bulutlarına eğilimi bütün olarak değerlendirildiğinde, sonradan daha kararlılıkla bedene yönelip performansların ters yönünde işlediğini görüyoruz.

Fütürist performans, kısa performans materyallerinden parçalarla üretilmiş skeçler, akrobasi numaraları, mekânîk, ışık gösterisi, ses efektleri, devinim ve nesnelerin hızlı gösterimi, varyete formatını izlemektedirler. Varyete, fütürist hız, şaşkınlık ve yenilik, bu estetiğin özünü oluşturacak, ama, kısa ömrü bütünlüklü olarak değerlendirildiğinde, bireysel eylemlerin gösterilerine adanmış yakın zamanların performansına, yani geleceğe dönük olmak yerine, kabare, vodvil, sirk ve varyete sahnesiyle yüzünü geçmişe dönen bir sunum biçimine dönerek sanattaki yerini almaktadır.⁵² (Carlson, M. 2013)

Fütüristlerin düzenlediği tartışmalı akşam toplantıları ya da Zürih'li Dadacıların kültürel kabarelerine kıyasla, bu sürrealist sergilerden bazıları kişisel bir bakış açısını yansıtan özel gösteri öğeleri ortaya koymaktadırlar. Allan Kaprow'un 1959'da düzenlediği happening bir başlangıç noktası olup ve olay hızla yayılmaktadır. Happeninglerin ve öteki gösteri türlerinin tüm batı

⁵¹ F.T. Marinetti, "The Variety Theater", Let's Murder The Moonshine, Syf: (125-128), 1991/California.

⁵² Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (140) 2013/Ankara.

dünyasında bu denli hızlı yayılması bu sanat biçiminin sunduğu kendine özgü teşvik edici yanlarına bağlanabilmektedir. Eskiden olduğu gibi, bir galeride sergilenmek üzere eserlerini düzenleyip, sonra bir adım geriden izleyicilerin onlara gösterdikleri ilgiyi seyretme gibi soğuk bir işlemten kurtulan sanatçı seyirciyle kişisel olarak yakın bir bağ kurmuş olmaktadır.⁵³(Lynton, N. 1989)

İsviçre'nin Cenevre şehrinde bulunan Cabaret Voltaire'deki performanslardan türeyip haliyle Dada'nın kabare kültürü üzerindeki etkisi Fütürizm'inkine oranla çok daha doğru bir şekilde ilerlemektedir. Etkinliklerin temelini müzikal icralar ve şiir okumaları oluşturmaktadır. Tristan Tzara ve arkadaşları akıma adını verecek yaklaşımları burada geliştirmektedirler. Fütürizmin etkisi kuramsallık ve gelenek karşıtı tutumlarda, tuhaf etkinliklerde, hatta Tzara'nın manifestolarının üslubunda kendini göstermektedir. İlk dada akşamı üzerine yazdıkları, alıntının gösterdiği gibi neredeyse doğrudan Marinetti'den alınmaktadır.⁵⁴ (Tzara T. 1919)

Uğultuculuk bruitizm, gürültü müziği; müzikal olmayan sesin anlatımcı nitelikleri üzerine araştırmalar yapmaktadır. Dadacı Richard Huelsenbeck bunu şöyle açıklamaktadır: *'Türü ne olursa olsun müzik ahenklidir, sanatsaldır ve zihinsel bir aktivedir. Ama uğultuculuk hayatın kendisidir.'*⁵⁵ (Huelsenbeck, R. 1951)

Müzikal olmayan sese duyulan bu ilgi, kuşkusuz, kendisi de sonraki deneysel tiyatro ve performansı etkileyecek olan John Cage'in öncü denemelerine giden yolu hazırlamaktadır. Deneysel performansın öncülerinden biri olarak Cage, kompozisyonda rastlantı tekniklerini kullanması açısından belki de çok

⁵³ Norbert Lynton, "Modern Sanatın Öyküsü", Çev. Cevat Çapan Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, 1989/İstanbul.

⁵⁴ Tristan Tzara, "Zurich Chronicle 1915-1919", Hans Richter Dada: Art and Anti-Art, Syf: (223), 1919/New York.

⁵⁵ Richard Huelsenbeck, "En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus", Çev. Robert Motherwell, The Dada Painters and Poets, Syf: (26), 1951/Wittenborn.

daha iyi bilinen bir örnektir ve buradaki yenilikler de belli ölçü de dadacıların etkilerini taşımaktadır. Etkinin bir kısmı saf rastlantıyla ilgilidir, mesela, Hans Arp'ın yere rastgele düşürülen kâğıt parçalarından kolajlar üretmesi Tzara'nın şapkadan seçtiği sözcüklerle şiir yaratması ya da, tiyatro gösteri gibi sahnede sunulan, seyircide tepki uyandırmak için özel olarak çaba gösteren dada geceleri hatırlanabilmektedir. Andre Breton'un 1924 tarihli ilk sürrealist manifestoda, saf psişik otomatizm olarak adlandırdığı bilinç dışını kurcalayıp açığa çıkarmaya duyulan bir ilgiyi devam ettirmektedir. Breton, bunu ister sözel, ister yazılı yolla ya da bambaşka yollarla, gerçekten akıldan geçenlerin ifade edilmesi olarak tanımlanmaktadır. Aklın dikte ettirdiği, bilincin kontrolü tarafından sınırlanmamış ve estetik ya da ahlaki bir amaç gütmeyen bir girişim olarak tanımlanmaktadır.⁵⁶ (Breton, A. 1974)

Picabia'nın 1924 tarihli Relache balesi, seyirciyle interaktif bir ilişki içinde sunulmaktadır. Asıl aksiyonun diyelim ki, hiç durmadan sigara içen bir itfaiyecinin bir kovadaki suyu öbürüne dökmesi ya da sahne görevlisinin arkasına balonlar bağlayıp, pat pat çalışan bir arabayla sahnede dolaşması gibi içine, Cranach'ın, Âdem ve Havva'sının bir canlı tablosu, film klipleri ve seyircinin gözüne tutulan kör edici ışıklar gibi çeşitli performanslar serpiştirilmektedir.⁵⁷ (Camfield, V.A. 1979) Gösterim hakkında kaleme aldığı eleştiri yazısında Fernand Leger, yapıtı balenin ve müzikalin sınırlarını aştığı için yüceltilmektedir. Yazar, dansçı, akrobat, ekran, sahne, bir gösterim sunmanın bütün araçları bütünsel bir etki yaratmak üzere bir araya getirilip örgütlenmektedir.⁵⁸ (Leger, F. 1924)

⁵⁶ Andre Breton, "First Manifesto", Çev. Herbert S.Gershman The Sürrealist Revolution in France, Ann Arbor, University of Michigan Press, Syf: (35), 1974/ Michigan.

⁵⁷ William A. Camfield, "Francis Picabia: His Life and Times", Princeton University Press, Syf: (210), 1979/ Princeton.

⁵⁸ Fernand Leger, "Vive Relache", Syf: (4), 1924/ Paris

Surrealist hareketin belki de sonraki deneysel tiyatro ve performansa yaptığı en önemli katkı, Antonin Artaud'nun 1960'lar ve 1970'lerde muazzam bir etki yaratan yazıları yer almaktadır. Öngörülerle dolu Tiyatro ve İkizi'nde, Artaud 20. Yüzyılın ilk yıllarında, avangardların, geleneksel tiyatronun olay dizisi, dil ve entelektüel ve psikolojik meseleleri öne çıkarması yüzünden insan yaşamının daha derin ve önemli yanlarıyla ilişkisini kaybettiğine ilişkin savına karşı kendi güçlü versiyonunu geliştirmektedir. Tiyatronun yazılı metne indirgenmesine son verilmelidir, onun yerine, doğrudan fiziksel ve nesnel aksiyon gösterimine yönelmektedir.⁵⁹ (Artaud, A. 1958)

Çılgınlıklar, inilti, görünümlemeler, sürprizler, her türden tiyatro gösterileri yer almaktadır. Ayinlerden esinlenilmiş kostümlerin büyüleyici güzelliği, ışık parıltıları, seslerin ayin sözlerini andıran güzelliği, uyumun çekiciliği, eşine az rastlanır müzik notalarına rastlanılmaktadır. Nesnelerin renkleri, kreşendosu ve dekreşendosu, herkesin alışık olduğu nabız atışlarına uyan hareketlerin fiziksel ritmi, yeni ve şaşkınlık uyandıran nesnelerin somut görünüşleri, maskeler, birkaç metre boyunda mankenler, ani ışık değişimleri, ışığın sıcak ve soğuk duygusunu uyandıran fiziksel durumları içermektedir.⁶⁰ (Carlson, M. 2013)

1920'lerde Almanya'da modern performansın gelişimi, kabarenin yanı sıra hem teorik hem de pratik olarak çok önemli bir katkı da esin dolu sanat okulu Bauhaus'tan geldiğini görüyoruz. Performansı bir sanat biçimi olarak ele alıp üstünde ciddiyetle çalışan bir ilkökul olduğunu söyleyebiliriz. Bu girişimin öncüsü Oscar Schlemmer; yazıları ve soyut dans kompozisyonları, en dikkate

⁵⁹ Antonin Artaud, "The Theater of Cruelty (First Manifesto)", The Theater and Its Double, Çev. Mary Caroline Richards, Grove Press, Syf: (93), 1958/New York.

⁶⁰ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (142) 2013/Ankara.

değeri 1922 tarihli Triadic Ballet olmak üzere, insan bedeninin uzam içindeki düzeninin imkânlarına Avrupa çapında dikkat çektiğini söylemek yanlış olmaz.

Laszlo Moholy Nagy, Bütünsellik Tiyatrosu'nun yaratılmasına katkıda bulunan önemli, fakat merkezi olmayan unsurlardan biri olarak icracı figürden söz etmektedir. Figürün, edebiyatın içinden kavranan bir bireyi ya da tipi yorumlayan kişi, olmak anlamındaki geleneksel rolünün yerine, Yeni Bütünsellik Tiyatrosu'nda figür, tinsel ve fiziksel araçlarını kendi tasarrufuyla üretken bir biçimde kullanıp ve kendi inisiyatifi ile üretimini bütün bir eylem sürecine katmaktadır. Moholy, Nagy'nin Bauhaus performanslarına ilişkin gözlemleri ve Leger'nin sürrealist Relache üzerine yazdıkları benzer noktalar üzerinde durmaktadır ve her ikisi de, 1920'lerin avangardlarının sonraki performans işleri açısından önemini ima ederken, bir yandan da avangardın hangi açılardan farklı vurgulara sahip olduğunu göstermektedir. Moholy Nagy, bu deneysel geleneğin asal katkılarından birinin, icracının önceden var olan edebi metnin yorumcusu olduğuna ilişkin geleneksel performansçı kavramının yerine, bir aksiyonun ya da yapma halinin yaratıcısı olarak performansçı kavramını yaratmasında görülebilmektedir.⁶¹ (Nagy Moholy, L. 1961)

Fütürizm'de de görüldüğü gibi, üründen sürece, yaratılan nesneden yaratma eyleminin kendisine doğru bir geçiş gerçekleşmektedir. Geleneksel sınırlar yıkılmaktadır. Plastik sanatlarla performans sanatları arasındaki, tiyatro, bale, müzik ve resim gibi seçkin sanatlarla birlikte sirk, vodvil ve varyete gibi popüler formlar arasındaki, hatta uğultuculuk kavramında olduğu gibi sanat ile hayatın kendisi arasındaki sınırları olmaktadır. Öte yandan, bu iki gözleminde ima ettiği gibi, izini sürdüğümüz avangard geleneğin önemli bir bölümü, yakın dönemli performansın asal meselesi olan bireysel performansçıya pek az vurgu yapmaktadır. Fütüristler ve dadacılar eş zamanlı aksiyonlar üzerine kurulu gevşek

⁶¹ Laszlo Moholy Nagy, "Theater, Circus, Variety", Walter Gropius, The Theatre of the Bauhaus, Çev. Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, Syf: (58), 1961/Conn.

revü formatını tercih etmektedirler. Sürrealistler ve Bauhaus sanatçıları da bireysel performansçıyı daha ziyade geniş bir resimdeki, bir bütün olarak soyut performanstaki unsurlardan biri olarak görülebilmektedir. Benzer yönelimler, genellikle modern happening ve performansların ilk habercilerinden biri olarak anılan dadacı Karl Schwitters'in Merzbühne teorilerinde de görülebilmektedir. Schwitters, kendi kariyerinde, sonradan Kaprow'un işaret edeceği yörüngeyi takip edip, çalışmalarında resme, kolaja, asamblaja ve happeninlerde görülebilecek şeylere yer verip, nesnelerle insan eylemlerini kendi halinde dönen bir fantasmagorya⁶² içinde birbirine karıştırıp, ses ve ışık etmenleri ile dikiş makinelerini, ayakkabıları, bisiklet zincirlerini, dişçi aletlerini ve elleri üzerinde yürüyüp ayaklarına şapka takan insanları bir arada kullanmaktadır.⁶³ (Schwitters, K. 1985)

Fluxus doğadaki ve insan yaşamındaki kesintisiz değişimi, sürekli alışkanlığı ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koymayı anlatan bir hareket olmaktadır. Sanat yapıtı, tamamlanmış bir çalışma değil, sürekli ilerleyen ve gelişen bir süreci takip etmektedir. Sanatçılar eyleme katılmasının istedikleri izleyicilerin belleklerinde derin iz bırakan deneyimler yaşatmayı hedefleyerek, satılacak piyasa yapıtlarını yapmayı reddetmektedirler.⁶⁴ (Demirkol, C. V. 2008)

Kökeni Amerika'lı George Maciunas ve arkadaşları tarafından ortaya atılan hareket görsel sanatlar alanında olduğu kadar, deneysel müzik ve şiir alanlarında da tanınmaktadır. Sanatı burjuva hastalıklarından kurtarıp, ölü sanattan arınıp ve sanatta devrimci bir akım başlatma felsefesiyle başlayıp ve sürdürülen hareket, 1960'lı yılların en radikal hareketlerinden biri olarak

⁶² Fantazmagori: "Fantazmagori veya fantazmagorya, aldatıcı görüntüler manasına gelen bir terimdir. Bir tiyatrodaki ya da karanlık bir mekânda, projektör ile yapılan göz yanıltmaya dayalı görüntü oyunlarını veya rüyalarındaki gibi üst üste binmiş tutarsız hayalleri tanımlamak için kullanılmaktadır.

⁶³ Karl Schwitters, "Merzbühne", alıntı John Elderfield, Syf: (109), 1985/ Londra.

⁶⁴ Vedat C. Demirkol, "Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm", Doğabası Yay. Syf: (64-162), 2008/İstanbul.

bilinmektedir. John Cage, Joseph Beuys, Yoko Ono ve Nam June Paik en ünlü fluxus sanatçıları arasında yer almaktadırlar.⁶⁵ (Antmen, A. 2008)

George Maciunas, Fluxus sözcüğünü 1961 yılında New York'ta bir galeride konferans için bastırdığı davetiye aracılığı ile tanıtmaktadır. Almanya, Fransa ve New York'ta, ayrıca birçok Avrupa kentinde Japonya ve California'da çeşitli etkinlikler çerçevesinde kendini göstermektedir. Fluxus, yaratımı ve yok oluşu, daha genel olarak da geçici olanı ön plana çıkarıp yaşamın akışına gönderme yapmaktadır. Fluxus hiçbir zaman bir grup haline gelmemektedir. Fluxus sanatçıları toplumsal kaygılar estetik düşüncelerden önde gelmektedir. Burjuva tavır ve tutumunun şemalarını kırmak istemektedir. Fluxus'un amacı popüler kültürü canlandırmak değildir. Fluxus sanatçılara, müzisyenlere, avangard şairlere yepyeni kültür yaratma olanakları sağlamak istemektedir. Eylemlerle, kimi zaman da aynı dönemin Happening'leri ile benzerlikler gösteren Fluxus hareketlerinde birbirine hiç uymayan, tutarsız ama mizahi yönü çok güçlü anlatım biçimleri sergilenmektedir. Bir Fluxus hareketi kesinlikle önceden kararlaştırılmış değildir. Rastlantının çok büyük ölçüde bir payı vardır burada. Fluxus etkinlikleri bu müzik ve tiyatro etkinlikleriyle sınırlı değildir. Fluxus anlayışı bazı kavramsal sanat etkinliklerinde de kendisini göstermektedir.⁶⁶

Merce Cunningham'la yakından ilişkilendirilen isimlerden biri, onunla sık sık çalışmış olan John Cage'dir. Onun müziğe ve estetiğe dair devrimci görüşleri bütün sanatlarda modern denemelere girişenleri etkilemektedir. Gerçekten de, Natalie Crohene Schmitt, 1990 tarihli *Actors and Onlookers*'da oyuncular ve seyirciler, çağdaş tiyatrodaki Aristoteles'in temsil ettiği geleneksel estetik ve dünya görüşünün yerini, modern bilimsel teorilerin etkisiyle değişip bir doğa görüşünün yansıması olan, John Cage'in görüşünün aldığını saptamaktadır. Bu değişim

⁶⁵ Ahu Antmen, "20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Sel Yay. Syf: (203), 2008/İstanbul.

⁶⁶ Sanat Dünyamız Dergisi, "Avant-Garde 1946-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları", sayı 59, Yapı Kredi Yay. Syf:(66), 1995/İstanbul

merkezinde, olayların, ayrık gerçekleri ya da ayrık algılayıcıları yoktur. İkisi tek bir gözlemde birbirine karışmaktadır.⁶⁷ (Schmitt, C.N. 1990)

John Cage'in kavrayış anlayışı vardır ve bu kavrayış performansının fenomenal deneyimine, performans olayına, seyirciye ve bunların arasındaki karmaşık ilişkiye yeni bir bakışla eğilmektedir. Cage'in 1937 tarihli Müziğin Geleceği Manifestosu, doğrudan Fütürizm'in uğultuculuğunu hatırlatarak, gündelik malzemelerin performansta kullanılması çağrısıyla açılmaktadır. Cage: 'Nerede olursak olalım, duyduğumuz şey genellikle gürültüdür. Bunu yok sayarsak bizi rahatsız eder. Dinlersek büyüler. Saatte 50 mil hızla giden yük vagonu. İstasyonlar arasında statik. Yağmur. Bu seslerin hepsini ele geçirmek, kontrol altında tutmak istiyoruz; onları efekt gibi değil, müzik aletleri gibi kullanmak istiyoruz.'⁶⁸ (Cage, J. 1970)

Cage, ele geçirmek, kontrol altında tutmak meselesini daha da inceltmiş, kontrolü çeşitli rastlantı işlemlerine ve ele geçirmeyi sanatçının kararlarına tabi olmayan malzemeye çerçeve çizmeye dönüştürmektedir. Sanatçının 1952 yılında gerçekleştirdiği en meşhur işi olan 4'33, bu ikinci stratejinin çok belirgin uygulamalarından biri olmaktadır. Burada, dört dakika otuz üç saniye boyunca piyano çalmadan oturan bir piyanistin piyanonun önünde geçirdiği süre boyunca izleyicinin duyduğu her şey müziktir.

Cage'in denemelerinin dans alanındaki bir benzeri, 1955 yılında Anna Halprin'in kurduğu San Francisco Dansçıları Workshop Topluluğu tarafından, aşağı yukarı aynı günlerde, Batı yakasında gerçekleştirilmektedir. Halprin, kendinden önceki Fuller ve Duncan gibi deneyselçiler gündelik aktivitelerin performansına gösterdikleri ilgiyi paylaşmaktadırlar. Yürümeyi, yemek yemeyi,

⁶⁷ Natalie Crohene Schmitt, "Actors and Onlookers: Theater and Twentieth Century Scientific Views of Nature", Northwestern University Press, Syf: (8), 1990/Northwestern.

⁶⁸ John Cage, "The Future of Music: Credo", Çev. Richard Kostelanetz, Praeger, Syf: (54), 1970/ New York.

banyo yapmayı ve dokunmayı dans kompozisyonlarında kullanışı, Cage'in doğal ve yapay gürültüleri müzikal seslerin arasında kullanmasına çok benziyordu ve müziğin ya da yorumlayıcı düşüncenin sınırlandırmadığı, ödev yönelimli hareket eğilimi, 1960'ların Happeninglerine ve performans etkinliklerine giden yolun hazırlanmasına yardımcı olmaktadır. Halprin, aynı zamanda konvensiyonel sanatsal bir araya getirme stratejilerinden kurtulmanın bir yanı olarak, Cage'in doğaçlama ve serbest çağrışım eğilimini de paylaşmaktadır.⁶⁹ (Goldberg, R. 1979)

Cage ve Cunningham 1938 yılında tanışıp ve 1940'ların ortalarında artık düzenli olarak birlikte çalışır hale gelmektedirler. 1948 yılında, özellikle Bauhaus'la bağlarını sıkı tutarak her alandan deneysel sanatçılar için bir merkez olarak çalışacak şekilde 1933'te kurulmuş Black Mountain College'da dersler verip performanslar üretmektedirler. 1952'de Black Mountain'da, Cage ve Cunningham, Robert Rauschenberg ve başka sanatçılarla birlikte, 1950'lerin sonunda 1960'ların başında sanat dünyasını sallayacak happening dalgasına benzer performans olayları için bir model olarak hep atıfta bulunacak isimsiz bir etkinlik düzenlemektedirler. Pek çok açıdan, bu performans olayı, avangardların motiflerinin ve uygulamalarının bir tekrarı gibi olmaktadır. Performanslar arena şeklinde yerleşmiş seyircinin arasında ve çevresinde, saniyelerle zamanlanmış biçimde sunulmaktadır. Cage dadacı bir ders verirken tavana projeksiyon görüntüleri yansıtılmış koltukların arasındaki koridorlarda Cunningham dans ederken planlanmamış bir biçimde heyecanlı bir köpek coşkusuyla performansa eşlik etmektedir. Cage'in daha önceki gösteride çalmadan oturan piyanisti David Tudor, büyük ihtimalle Relache'tan alıntı yaparak bir kovadan diğerine su boşaltmaktadır. Bu olay, Cage için, 1956 yılında New York'taki New School for

⁶⁹ RoseLee Goldberg, "Performance Art" Live Art 1909 to the Present, Syf: (140), 1979/New York.

Social Research'te deneysel müzik üzerine ders vermeye başlayıp deneysel bir model olmaktadır.⁷⁰ (Carlson, M. 2013)

1960'ların Avangard sanatının öncüleri, ressamlar, müzisyenler, şairler, sinemacılar, performans daha çok yönelen bir sanat sahnesi yaratmak konusunda bu derslerden ilham almaktadırlar. Jim Dine New York'taki Reuben Galerisi'nin açılışında ziyaretçileri kostümle karşılamaktadır. 1958 yılında Red Grooms Provincetown'da seyircilerin karşısında resim yapmış ve Art News dergisinde 1959 yılında yayımlanan bir makalede, artık önemli olanın resim değil, yaratım süreci olduğu ve izleyicinin dikkatine sunulması gerekenin de bu süreç olduğunu yazmaktadır.⁷¹

Japonya'lı sanatçı Yoko Ono, New York'ta Fluxus hareketinin önemli temsilcilerinden biri olup, gerek performans sanatının gerekse kavramsal sanatın öncüleri arasında yer almaktadır. Sanatçının özellikle siyah elbiseler giyerek neredeyse hareketsiz bir şekilde yere oturup, yakınına bir makas koyarak izleyicileri, elbiselerinden birer parça kesmeleri için yanına davet ettiği, Cut Piece isimli eseri oldukça ünlü performansları arasında yer almaktadır. Ono'nun bu eseri ile her toplumda çeşitli şekillerde yaşanan kadınlara yönelik cinsel saldırılara dikkat çekmek istediği düşünülmektedir.⁷² (Avşar, P. İşleyen, F. 2016)

1960'larda Performans Sanatı hızla yayılmaktadır. İzleyici kısa şokların ardından bu performanslara adapte olmaktadır. Bunun en güzel örneklerinden biri ise Yoko Ono'nun, 'Kesme Bıçme İş'i' dir. 1964 yılında izleyicinin önüne çıkan Ono, seyircilerden kendi üzerindeki kıyafetleri makasla kesmesini istemektedir. Seyirciler ilk başta yaşadıkları şoku atlattıktan sonra Ono'nun üzerindeki

⁷⁰ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (147) 2013/Ankara.

⁷¹ Art News, "Woks", Mart, Syf: (62), 1959/New York

⁷² Pelin Avşar, Fatih İşleyen, "Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları" Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016/Kütahya.

kıyafetleri makasla kesmekten çekinmemektedirler. İzleyici ve sanatçı, sanat eseri ve izleyici, hepsinin arasındaki sınırlar artık kalkmaktadır. Sanat objesi sadece izlenebilir, taşınabilir ve satılabilir olmak zorunda değildir. Objektif olanın ve sübjektif olanın ilişkisi gibi sanat objesi ve izleyici arasındaki ilişki yeniden şekillendirilmektedir. Ono, 1971 yılında gerçekleştirdiği performansında, izleyicilerinde içerisinde olduğu saldırgan bir eylemle pasif vücudun açıklamasını sunmaktadır: ‘İnsanlar bende beğenmedikleri parçaları kesiyorlardı. Sonuç olarak beni temsil eden sadece benim içimde olan taş kalmıştı ama onlar hala tatmin olmuyorlardı ve taşın içinde olmanın ne demek olduğunu bilmek istediler.’⁷³ (Warr, J. T. 2000)

Ono, kendini istismara maruz kalan ya da kendisine hakaret olarak algılanabilecek durumların çelişkisini sunmaktadır. Sadomazoşist yaklaşımın içerisindeki gücü sorgulamaktadır. Pasiflik ya da saldırganlık ile ilgili bir söylev olarak görülebilmektedir. Aslında burada önemli olan kıyafetler değil sanatçının bedenidir. Kıyafetlerden arındığı zaman ortaya çıkan şey sanatçının bedeninden başka bir şey olmamaktadır. Kendisini bir taş gibi hissetmesi ya da öyle durması ise yaşayan heykel (living sculpture) söylemiyle eleştirilebilmektedir. Elbette kendini karşı koymaksızın bir şeye teslim etme yaklaşımı da dikkat çekmektedir.⁷⁴ (Martinez, V. Demiral, A. 2014)

Action Painting olarak da bilinen, eylem resmi Amerikalı eleştirmen H. Rosenberg tarafından ortaya atılan bir tanımla olduğunu görüyoruz. Soyut dışavurumcu hareketin sembolleşmiş karakteri Amerikalı ressam Jackson Pollock’un tutumunu tanımlamak için kullanmak yanlış olmaz. Bu tür resimler klasik çizim ve boyama yöntemleriyle değil, boyanın püskürtülmesi, damlatılması, serpilmesi gibi eylemlerle oluşturuluyor. Sanatçının yere serdiği

⁷³ Jones T. Warr, ‘‘The Artist’s Body’’, 1. Baskı, Syf: (74), Phidon, 2000/London.

⁷⁴ Doç. Verdu Martinez, Akın Demiral, ‘‘20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı’’, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, dergipark, sayı 6, 2014/Eskişehir.

tuval bezleri üzerinde gezinmesi ve boyaları ritmik ya da ani hareketlerle serpmeye, sıçratma, akıtma gibi teknikler geliştirip tuval bezi üzerine sabitlemesi sırasında belli bir süreci kapsayan bedensel hareketlerin sonucu olarak ortaya çıkan resim, sanatçının eserinin tamamlanmış son hali oluyor. Sanatçının eserini üretme sürecinde yaptığı hareketleri, resmin kendisini oluşturduğunu görüyoruz.

Performans sanatının, Action Painting denilen canlı bir eylemin gerçekleştirildiği sanatsal aksiyon resmiyle de bağ bulunmaktadır. Bu bağın en önemli örneği 20. Yüzyılın önemli sanatçılarından Jackson Pollock gibi klasik yapma anlayışını yıkmaya başlayan sanatçılar, zamanla plastik sanatların sınırlarını da zorlayarak farklı yönlerde doğru kaymasına sebep olmaktadır. Sanat akımlarından ve ideolojilerinden beslenmiş ama hiç birine dâhil olmayan bir hareket olarak icra edilmektedir.⁷⁵ (Antmen, A. 2008)

Performans sanatçılarının en belirgin özelliği bedenlerini sanat dili olarak kullanıp, sanatın alışılmış dilini yıkmaya çalışmaktadırlar. Bu bir başkaldırı bir ifşa şekli ve bir direnme yöntemi gibi olmaktadır. Sanatın yerleşmiş kurallarına karşı bir saldırı olarak bile görülebilmektedir. Sanat eseri artık bir heykel ya da tuval resmi olmaktan çıkmaya başlamaktadır. Bu doğrultuda performans sanatçılarının en önemli gayeleri kurulu olan düzeni, ölümsüz, eşsiz ve paha biçilmez olan geleneksel sanat yapıtlarının yöntem ve malzemelerini ve bu malzemenin satıldığı, sergilendiği, korunduğu mekânları tek etmek istemektedirler.⁷⁶ (Giderer, H. E. 1995)

Avrupa’da savaş sonrası sanatın öncülerinden olan Fransız ressam Yves Klein da kavramsal sanat ve performans sanatına katkıda bulunan sanatçılar arasında yer almaktadır. İnsan bedenini, boyayı tuvale aktaran bir araç olarak

⁷⁵ Ahu Antmen, “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, Sel Yay. Syf: (219), 2008/İstanbul.

⁷⁶ Hakkı Engin Giderer, “60’lı Yıllar ve Kavramsal Sanat”, Sayı:3 , Syf: (51-64), Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1995/Eskişehir.

kullandığı çalışmaları ve ateş püskürterek yaptığı resimleri ile tanınmaktadır. Sanatçı modelleri canlı fırçalar gibi yerdeki kâğıtlar üzerinde sürükleyip dolaştırarak ya da yüzey üzerine boyalı bedenleri bastırıp ve şablon gibi kullanıp etrafına boya püskürterek desenler oluşturmaktadır. Anthropometrie adını verdiği bu çalışmalarında boyanın bedenlere sürüldüğü ve kanvaslar üzerine aktarıldığı performanslar, müzik eşliğinde ve seyirci önünde gerçekleştirilmektedir.⁷⁷ (Martinez, V. Demiral, A.2014)

1960'larda alışılmışın dışında sanat yapma şekli olan Fluxus ve Performans hızla yayılmaktadır. Joseph Beuys'un 1965'te, Düsseldorf'ta gerçekleştirdiği, '*Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?*' Sanatçının bu performansı sanat yapma şeklinin yeni bir hal aldığını ortaya koyan performanslarından biri olmaktadır. Alman sanatçı bu performansında modern insana dert anlatmaktansa ölü bir tavşana sanat anlatmanın daha kolay olduğunu ima etmektedir. Beuys, insanın devrim düşüncesine sahip olduğunu, ilk olarak devrimin insanın içinde yer aldığını savunmaktadır. Onun için bir insan ne zaman gerçekten özgür, yaratıcı, yenilikçi ve özgün ise o zaman devrimci demektir.⁷⁸ (Goldberg, R. 1988)

Beuys eserleri için sosyal heykeller demektir. Dünyanın kötü bir yer olduğunu ve kendisinin de bunun bir parçası olduğunu söylemektedir. Bu fikir yaşadığı anıların etkisinde doğmaktadır, çünkü Beuys sanat sevgisine rağmen tıp okumaktadır. Sonrasında savaşa katılıp ve uçağı Kırım'da düşmektedir. Kırım köylüleri Beuys'u bulduklarında keçe ve yağ sararak iyileşmesini sağlamaktadırlar. Bu olaydan sonra Beuys'un işlerinin ana maddesi keçe ve yağ olmaktadır. Beuys'un, '*Coyete (kırkurdy) ; Amerika'yı seviyorum ve Amerika*

⁷⁷ Doç. Verdu Martinez, Akın Demiral, "20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, dergipark, sayı 6, 2014/Eskişehir.

⁷⁸ RoseLee Goldberg, "Performance Art: From Futurism to the Present", C.S. Graphics, Syf: (149), 1988/Singapore.

beni seviyor.' Sanatçı, 1974 yılında New York'taki performansında da ana malzemeleri; keçe, el feneri, baston, eldiven ve günlük basılan Wall Street Gazetesi'ni kullanmaktadır. Beuys evinden ambulansla alınıp sedyeyle uçağa götürülüp ve Amerika'ya uçmaktadır. Yine ambulansla alınıp sedyeyle Rene Block Galerisine getirip ve burada çölde yakalanıp bir kurtla beş gün geçirmektedir. Sonunda yeniden sedyeyle alınıp evine geri gönderilmektedir. Beuys bu performansı hakkında; *'Sadece Coyote'ye odaklanmak istedim. Kendimi yalnız bırakmak ve izole etmek, Amerika'ya dair sadece Coyote'yi görmek ve onunla rolleri değişmek istedim.'* Beuys'a göre, bu performans aynı zamanda özgürlük fikrine doğru bir ideoloji değişimini temsil etmektedir.⁷⁹ (Goldberg, R. 1988)

Beuys'un eserlerinin klasik sanat anlayışının temel ayrımlarına karşı çıktığını görüyoruz. Klasik sanat anlayışı, sanat yapma eylemiyle sanat eserini birbirinden ayırdığı gibi, konu ve malzeme ayrımı da yapıyor. Resim ya da heykel yapma işleminin, sanatsal bir sürecin ürünleri olduğunu söyleyebiliriz. Sonuçta ortaya çıkan şey sanattan ayrı tek başına bir varlık kazanmaktadır. Modern sanat bu ayrımları korurken, performans sanatını icra eden sanatçıların bu ayrımı ortadan kaldırdığını görüyoruz. Sanat eseri aslında sanatçının eylemidir. Beuys'a göre bu eylemden sonra geriye kalan şeyler ise tortudan başka bir şey değildir demek yanlış olmaz.

Değişen bu sanat anlayışı ile performans sanatçıları sanatın sınırlarına ya da kabullenilmiş sanat algısına saldırmaktan hiçbir zaman vazgeçmemektedirler. Nam Jun Paik, Kore asıllı Amerikalı sanatçı, performansında bu sınırların kim tarafından ya da nasıl konduğunu sorgulamaktadır. Robert Morris'e adanan performansı, *'Düz Bir Çizgi Çiz ve Onu Takip Et'* 'tir. Bu performans La Monte Young'ın, *'composition 1960 No; 10'* adlı eserinde yorumlamaktadır. Paik,

⁷⁹ RoseLee Goldberg, "Performance Art: From Futurism to the Present", C.S. Graphics, Syf: (151), 1988/Singapore.

kafasını, ellerini ve kravatını bir kova mürekkeple karıştırıp, domates suyuna batırıp ve uzun bir rulo yapıp kâğıdı yere sererek bir çizgi çizmektedir. Bu hareketi, sanatın nasıl yapıldığı, sunulduğu, geçerli olduğu ve nasıl ve kim tarafından sınırlarının konduğuna dair, obje ve hareket arasındaki ilişki hakkında sorular serisini başlatmaktadır.⁸⁰ (Osborne, P. 2002)

Nam June Paik, ürettiği performans sanatı örneklerinin yanı sıra besteci kimliği ile de tanınmaktadır. Yaptığı montaj ve video çalışmaları ile Video Sanatı'nın öncüsü olarak görülen Paik, pek çok avangard uygulayıcılar ile iş birliği yapıp ve iletişim mesyasındaki teknolojik ilerlemeleri sanatsal bir araç olarak kullanmaktadır. Fluxus sanatçıları, dünyayı değiştirmek için insanı değiştirmek parolası ile o zamana kadar hiç bilinmeyen iletişim biçimlerini ortaya koyan bir sanat anlayışı taşıyıp, avangard düşünceye yeni bir bakış açısı getirmektedirler.⁸¹ (Eroğlu, Ö. 2007)

Fluxus grubunun öncüsü Maciunas'ın, '*Fluxus Sokak Tiyatrosu*' performansı, sanatın sınırlarının zorlandığı anlayışının habercisi niteliğinde bir başka eylem olmaktadır. Bu performans, '*Fauxhall at Fluxus Festivali*' kapsamında New York'ta gerçekleştirilmektedir. Performans sırasında arkada görülen afişte '*ücretsiz*' yazısı alınıp satılıp sanat malzemesine karşı olduklarının da bir göstergesi niteliğinde yer almaktadır. Lacy, New Genre Public Art isimli kitabında belirttiği üzere sanatçılar sınırlara saldırıp, yeni tür kamu sanatı oluştururken, yenilikçi formlardan oluşan düşünceleri kullanmaktadırlar.⁸² (Denzin K. N. 2003)

Sınırlara saldırmak ve yenilikçi bir tarz, performans sanatçılarının gerçekleştirdiği eserler bunları anlatmaktadır. Sanat eserlerine birer tortu olarak

⁸⁰ Peter Osborne, "Jon Ceptual Art", Syf: (64), Phaidon, 2002/London.

⁸¹ Özkan Eroğlu, "Sanatın Tarihi" Kolaj Yay. 1. Baskı Syf: (407) 2007/İstanbul

⁸² Norman K. Denzin, "Performance Ethnography: Critical Pedagogy and The Politics of Culture", Sage Yay. Syf: (20), 2003/ Thousand Oaks, CA.

bakmak geçmişten günümüze gelen sanat anlayışının temellerini sarsmakla kalmayıp, sanat yapma eyleminin önemini sanat eserinin önüne çıkarmaktadır. Paik'in ortaya çıkardığı sorular serisi gibi bir yaklaşım olmaktadır. Sanat kim tarafından ne şekilde yapılabilir ve sanat nasıl olmalıdır? Sorusuyla Dada'ya benzetilmesi muhtemel olan Fluxus tavrı Maciunas'ın da belirttiği gibi aslında bir Dada eylemi ya da yaklaşımı olmamaktadır.

Tarihsel gelişimi içinde performans sanatı bazı grupların etkisinde de gelişimini sürdürmektedir. 1954 yılında Osaka'da kurulmuş olan Gutai aksiyon resim ve performans arası gösterileriyle bilinen bir grup olmaktadır. Kurucusu Yoshihara olan Gutai'nin sanatçıları geleneksel sanatı malzemelerini sorgularken sanatsal yaratıcılık içinde oldukları sürece bir kısıtlama getirmemektedir. Gutai Manifestosu: *'Ölü yanılısamanın ta kendisi, sadece birer nesne! Kendisine anlamlar yüklenmiş kendisinden uzaklaştırılmış, başkalaştırılmış ve gereğinden fazla önem atfedilmiş yığınla nesne. Sahte önemler yüklenmiş sanat eserleri. Sanatın sınırları içerisinde ortaya çıkmış vitrinleri ve galerileri süsleyen birer nesne. Cesetler!'* Sanatın sınırlarına yapılan saldırıların açık ve net göstergelerinden biri; Gutai Manifestosu, kabul gören sanat eserlerinin birer ceset olduğunu ve bu cesetlerin artık mezarlarına kaldırılması gerektiğini söylemektedir.

Jiro Yoshihara, Gutai Grubundan Shiraga'nın performansı ile ilgili şunları söylemiştir: *'Kazuo Shiraga, büyük bir kağıt üzerine bir topak boya koymuş ayağıyla şiddetli bir biçimde dağıtmıştır. Sanat gazetecileri, daha önce görmedikleri bu yöntemi, benliğin beden aracılığı ile adanması sanatı, olarak tanımlamışlardır. Kazuo Shiraga, sanat yaparken kullandığı bu yöntemi aslında izleyici önünde sahnelemek üzere tasarlamamıştır onun esas meselesi, malzemeyi*

*kendi ruhsal dinamikleriyle birleştireceği bir yöntem bulmaktır. Böylece tam anlamıyla inandırıcı bir yapıt üretmiştir.*⁸³ (Antmen, A. 2008)

Happening ya da Oluşum olarak tanımlanan sanat biçimi herhangi bir senaryosu olmayan, o anki hislerle gelişip ve doğaçlama olarak sürdürülen devinimler olmaktadır. Dans, müzik, slayt gösterileri gibi sadece görsel olarak izlenebildiği gibi koku ve tat gibi duysal veya duygusal ya da ruhsal olarak da deneyimlenebilen türleri bulunmaktadır. En önemli özelliklerinden biri ise, izleyicilerin katılımıyla gerçekleştirilmesi ve izleyicide uyaranlara karşı bir tepki uyandırılmak istenmektedir. Allan Kaprow, John Cage, Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Robert Whitman, Carolee Schneemann ve Red Grooms gibi sanatçılar Happening'leri ile tanınan sanatçılar olarak sıralanabilmektedir. Amerikalı sanatçı Kaprow, öğrenimini resim alanında yapmaktadır. Happening (oluşum) diye bilinen gösteri türünün uygulayıcısı olarak anılmaktadır.⁸⁴ (Yılmaz, M. 2006)

Allan Kaprow'un ilk performansı, 1959 yılında New York'daki Reuben Galerisi'nde gerçekleştirdiği 'Altı Bölümde 18 Oluşum' olarak bilinen çalışmaları arasında yer almaktadır. Bu oluşumda Kaprow, arkadaşlarına bir oluşuma katılmaları için öncelikle basılı bir davetiye, ardından davetlilerden bazılarına ise içinde kağıt parçaları, tahta, fotoğraflar, kesilip oyulmuş figürler, boyalı parçalar ve olayın yapılacağı yerin krokisini içeren gizemli paketler yollamaktadır. Reuben Galeri'nin ikinci katı plastik duvarlarla üç odaya bölünmektedir. Renkli ışıklarla donatılan odalardaki sandalyeler, katılanların farklı yönlerde bakacak biçimde oturabilmeleri için daire ve dikdörtgen şema içinde dizilmiş, birinci ve ikinci odalara boy aynaları yerleştirilip üçüncü oda da ise gizli bir denetim merkezi kurulmaktadır. Her ziyaretçiye bir program ve her

⁸³ Ahu Antmen, "Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalar 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Sel yay. Syf: (228), 2008/İstanbul.

⁸⁴ Mehmet Yılmaz, "Modernizmden Postmodernizme Sanat", Ütopya Yay. Syf: (258), 2006/Ankara.

bölümün başlangıcının bir sesle belirtileceği altı bölümün de eş zamanlı gerçekleşeceğini duyuran üç kart dağıtılmaktadır. İzleyici, programda belirtilen hareketlere uyarak sırasıyla önce askeri adımlarla yürüyüp sonra bir süre hareketsiz kalıp, pencerelerdeki storları kapatıp, afişleri okuyup, müzik aletlerini çalıp ya da doksan dakikalık bir süre içinde bir birini izleyen on sekiz eylemi astarlanmamış tuval üzerine aktarmaktadır.⁸⁵ (Atakan, N. 1998)

Modern performans tarihinin önemli olaylarından biri de, Allan Kaprow ve arkadaşları, 1960 yılında ‘6 Bölümlük 18 Happening’ gösterisine benzer ama kimi bütünüyle teknolojik, Claes Oldenburg’un dokulu bir duvarın önündeki bir sahnede, üzerinde yapılmış yollar ve hareketsiz figürler, yanıp sönen ışıklar ve yerlerde bulunmuş malzemelerle kurulmuş bir şehir manzarası sunan, ‘*Snapshots from the City’si gibi (Şehirden Fotoğraf Kareleri)*’, kimi de 1960 yılında, sonradan daha çok performans sanatı olarak düşünülecek bir biçime yakın tek bir sanatçının aksiyonları ile yaratılmış, ‘*Jim Dine, The Smiling Workman’de (Gülyüzlü İşçi)*’, kırmızı önlüğü ile, elleri ve yüzü kırmızıya boyanmış bir halde büyük boya kavanozlarından içip büyük bir tuvale, ‘*kendimi olduğum gibi seviyorum*’ yazıp, sonra da kalan boyayı başından aşağı döküp, tuvale doğru atlayıp öbür tarafa geçip çok çeşitli performanslar yaratmaktadırlar.⁸⁶ (Carlson, M. 2013)

Resim beden ilişkisi üzerine kurulu bir başka performans da aynı yıl Paris’te sunulup dillere düşmektedir. Yves Klein, ‘*Anthropometries of the Blue Period (Mavi Dönem Antropometrileri)*’ başlığı ile, mavi boyaya bulanıp çıplak modelleri canlı fırçalar gibi tuvale bastırarak resim yapmaktadırlar. Milano’da, bir sonraki yıl, Piero Manzoni daha da ileri gidip, canlı insan bedenlerini sanki

⁸⁵ Nancy Atakan, ‘‘Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar’’, Yapı Kredi Yay. Syf: (68), 1998/ İstanbul

⁸⁶ Marvin Carlson, ‘‘Performans Eleştirel Bir Giriş’’, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (148) 2013/Ankara.

resimlermiş gibi imzalayarak orijinal sanat eserlerine dönüştürmektedirler. Kaprow, ‘*Happening*’ adını seçerken tiyatro parçası ya da performansa benzetmekten ziyade, etkinliğin spontanlığına dikkat çekmek istemektedir, ‘*sadece oluveren*’ bir şeydir bu ifadelerini kullanmaktadır.⁸⁷ (Kirby M. 1965)

‘*6 Bölümlük 18 Happenings*’ yine de bu türden pek çok olay gibi, yazılmış, prova edilmiş ve dikkatlice kontrol altında tutulan bir iş olmaktadır. Geleneksel sanattan ayrıldığı asıl nokta, kendiliğindenliği değil, kullandığı malzeme ve onu sunma tavrı olmaktadır. Michael Kirby Happening’i tanımlarken ‘*tiyatronun belli bir amaç için kompoze edilmiş halidir*’ demektedir. Ama burada yan yana gelmez mantık dışı unsurlar, bir kalıba oturtulmamış icra biçimini de kapsayacak şekilde kompartımanlı bir yapıyla örgütlenmektedir.

Kalıba sokulmamış olan, geleneksel tiyatro ile karşıtlık oluşturan etkinliktir, zira tiyatrodaki oyuncular kurmaca bir karakterin sağladığı bir ‘*Matris*’⁸⁸ in içinde hareket etmektedirler. Happening’deki bir eylem, Halprin’in ödev yönelimli hareketinde olduğu gibi imgesel bir sahne düzenlenmesi oluşturmada gerçekleştirilmektedir. Alter’in deyimiyle, katışıksız performatif’in peşindedir, göndergesel olandan çekilmektedir. Kompartımanlı yapı da bu kavrama bağlıdır; happening içindeki her bir tekil eylem kendi için var olup ve kendi kompartımanlarına bölünüp ve hiçbir biçimde bütünlüklü bir anlama doğru çalışmamaktadır.⁸⁹ (Carlson, M. 2013)

Tiyatro kuramcıları ve tarihçileri, doğal olarak, happeningleri ve sonraki performans sanatını, avangard tiyatroya dahil etmeye çalışmaktadırlar. Bu

⁸⁷ Michael Kirby, ‘‘ Happenings: An Illustrated Anthology’’, Oxford University Press, Syf: (47), 1965/New York.

⁸⁸ Matris: ‘‘Matris veya dizey dikdörtgen bir sayılar tablosu veya genel bir açıklamayla toplanabilir veya çarpılabilir soyut miktarlar tablosudur. Dizeler daha çok doğrusal denklemleri tanımlamak, doğrusal dönüşümlerde çarpanların takibi ve iki parametreye bağlı verilerin kaydedilmesi amacıyla kullanılmaktadır.’’

⁸⁹ Marvin Carlson, ‘‘Performans Eleştirel Bir Giriş’’, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (149) 2013/Ankara

kuramcılar geriye dönüp fütürizme, dadaya ve sürrealizme bakmaktadırlar. Tiyatro ile ilişkisi olmayan sanatçıların bütünüyle diğer sanatlarda oluşturdukları hareketlerdir, performans oradan yayılmaktadırlar. Aynı şey happeningler için de geçerlidir; zaten Kaprow da tarihsel köklerini avangard performanslarda değil, modern resimde takip etmektedirler. Kübist kolajlar, klasik uyumlara akıl dışı ve uyumsuz biraradalıklar önererek saldırıp ve modern resme yabancı maddeler sokarak bunun hakkında konuşmadan sonsuzluğa bir geçit açmaktadırlar. İleri doğru akan tarihin evrimi bir flashback'e indirgense ortaya şöyle bir şey çıkmaktadır: Tuvalin yüzeyinden yuvarlanıp çıkan kağıt parçaları kendi başlarına var olmak ve daha katı olmak için tuvalden ayrılmaktadırlar, gitgide başka materyallere dönüşüp ve odanın her yerini kaplayarak orayı tamamen doldurmaktadırlar.⁹⁰ (Kaprow. A. 1966)

Tuval, kolaj üzerinden '*Asamblaj*'⁹¹ a, oradan da ortama evrilmiş olmaktadır. Ortam karmaşılaştıkça ve hem izleyicileri hem de performansçıları kapsayacak bir biçimde katılımcıların etkinlikleri daha düzenlenmiş ve yapılandırılmış hale geldikçe ortamın kendisi happeninge dönüşmektedir. Aslında, Kaprow, bir seyirci kitlesinin varlığı ile birlikte kısa zamanda happeningleri sarmalayan tiyatro çevresine, sanat ve hatta maksatlı eylem yerine ya ham avangard ya da gece kulübü şovları, ek gösteriler, horoz dövüşleri ve yatakhane taklitlerinin popüler eğlence dünyasını imgeleyen çevreyi kapsamaktadır. Kaprow, sanat ile hayatın sınırını akışkanlaştırmanın ve belirsizleştirmenin, tiyatronun ya da diğer sanatların büsbütün dışından yapılacak konu seçimlerinin, bir tiyatro ortamı duygusu yaratmaktan kaçınmak için farklı mekânlar ve süregelen olmayan zaman kullanımının, happeningleri yalnızca tek bir

⁹⁰ Allan Kaprow, "Assemblages, Environments and Happenings", H. N. Abrams, Syf: (185), 1966/New York.

⁹¹ Asamblaj: "Jean Dubuffet tarafından 1953'te doğal veya hazır malzemelerin parçalarından oluşturulan sanat eserlerini tanımlamak için kullanılmaktadır. Genel anlamıyla asamblajın, fotomontajlardan mekân düzenlemelerine kadar geniş bir yelpazede yer alan sanat eserlerini kapsadığı söylenilebilmektedir.

sefer icra etmenin ve geleneksel anlamda pasif seyirciyi tamamen saf dışı bırakmanın da aralarında olduğu bir dizi ilke önermektedir.⁹² (Carlson, M. 2013)

Kaprow'un '*happening*' teriminin her tür deneysel performans için kullanılmaya başlamasını sınırlama isteğinin farkına varan Richard Kostelanetz, terimin adını taşıyan 1968 tarihli kitabında daha kapsayıcı bir terim olan 'Karışık Araçlar Tiyatrosu' nu önermektedir. Kostelanetz, sonradan yaptığı bir özetle, bu tür performanslar: '*Sözel dildeki vurguyu kaldırarak konvansiyonel dramadan ayrılıyordu; sözcükleri tamamen dışarıda bırakmamalarının arkasında, genellikle ses, ışık, nesne, dekor ya da insanların ve sahne gereçlerinin hareketleri ve buna ek olarak genellikle kaydedilmiş kaset, radyo ve kapalı devre televizyon gibi.*' Yeni teknolojilere sunumsal araçlar olarak işaret etmek gibi bir amaç yatmaktadır.⁹³ (Kostelanetz, R. 1977)

Kostelanetz, bu tür etkinlikleri dörde ayırmaktadır; katışıksız happeningler, sahnelenmiş happeningler, kinetik ortamlar ve sahnelenmiş performanslardan oluşmaktadır. Katışıksız happeningler çok gevşek bir yapıya sahip olmaktadır. Doğaçlamadan yana, seyircileri kuşatma eğiliminde olup ve pek nadiren tiyatro mekânları kullanılmaktadır. Almanya'da ve Birleşik Devletler'de dikkat çekip dadacı fluxus hareketinin kurucusu George Maciunas neo dada adını verip bu harekete itibar ettiği bir tür olan özel olayları da dahil etmektedir. Fluxus çoğu John Cage ile çalışıp, birbirine gevşek bir biçimde bağlı sanatçılar, yazarlar ve performansçılardan oluşturmaktadır. 1963 yılında, performans sanatının, kavramsal sanatın olay yapılarının ve benzer materyallerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan ve basitçe An Anthology (Bir Antoloji) adını taşıyıp ilk koleksiyonları ile Joseph Beuys, Yoko Ono, Charlotte Moorman ve

⁹² Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (150) 2013/Ankara

⁹³ Richard Kostelanetz, "Mixed- Means Theater", Contemporary Dramatists, St James Press, Innovative Performance, Syf: (3) 1977/New York.

Nam June Paik gibi sanatçıların işleri üzerinden, performans, enstalasyon (yerleştirme sanatı) ve video sanatına yüzyıl sonuna kadar silinmeyecek damgalarını vurmaktadırlar.⁹⁴ (Carlson, M. 2013)

Kostelanetz'in, sahnelenmiş happeningler'i daha kontrollü sabit bir mekânda ve genellikle tiyatro sahnesinde gerçekleştirilmektedir. Örneğin 1965 yılında Cage, Cunningham, variations, dansçılar yaklaştıkça elektronik bir ses çıkaran dikey direklerle dolu bir sahnede sunulmaktadır. 1960'larda gelişen, yeni dans, Halprin, Cage, Cunningham, Kaprow ve Fluxus gibi kaynaklara yaslanarak, bu türden unutulmaz işler üretmektedirler. Bu tür etkinlikler içinde Yvonne Rainer, Simone Forti, Deborah Hay, Meredith Monk ve Carolee Schuman'ın rastlantısal kompozisyonlar, dans olmayan devinimler ve multimedia ile denemeler yaptıkları, Jutson Dans Topluluğu'nun konserleri önem taşımaktadır. Genellikle filmler ve slaytlarla iç içe geçirilmiş bu canlı performansçılar, 1980'lerin ve 1990'ların çok daha ayrıntılı çalışılmış karışık materyal (mixed media) işlerine giden yolu hazırlamaktadır.⁹⁵ (Rush, M. 1999)

Kostelanetz'e göre, kinetik ortamlar, içinde seyircilerin kendi tempolarında ilerleyebilecekleri sabit, bitip tükenmez bir çoğul duyumsal etkinlik alanı yaratmaktadırlar. Sahnelenmiş performanslar, geleneksel tiyatroya benzer ama söze daha az vurgu yapıp karışık araçlara daha fazla başvurmaktadır.⁹⁶ (Kostelanetz, R. 1977)

Living Theatre, Robert Wilson, Richard Foreman, Wooster Group ve modern dans tiyatrosu Meredith Monk, Pina Bausch, Maguy Marin gibi bu ardıl ve geleneksel olmayan etkinlikler için açıklayıcı bir terim aramaktadırlar. Timothy Wiles, 'performans tiyatrosu' demeyi seçip ve Kostelanetz gibi bu tür tiyatro

⁹⁴ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (151) 2013/Ankara.

⁹⁵ Michael Rush, "New Media In Late 20th- Century Art, Thames and Hudson, 1999/New York.

⁹⁶ Richard Kostelanetz, "Innovative Performance's", Syf: (5-7), 1977/New York.

olaylarının anlamını ve varlığını edebi içerikte değil de performansta bulduğunu düşünmektedir.⁹⁷ (Wiles, J. T. 1980)

Görsel sanatlarda, sahne sanatlarında, 1970’lerde Performans ya da performans sanatı olarak adlandırılmaya başlayan, konusu olacak türden işlerin soy kütüğüne giden düz bir çizgiyi açık etmektedir. Bu geleneğin dışında kalan bir takım gelişmeler. 20. Yüzyılın sonunda, bir insan etkinliği olarak performansa yönelik her geçen gün büyüyen ilgiye ve performansın kamuoyu bilincinde oluşan imgesine eklenmektedir.

1960’larda, başta resim ve heykel olmak üzere görsel sanatların çeşitli dalları deneysel müzik ve dansla, gelişmekte olan medya dünyası ve modern teknoloji kadar avangard tiyatro geleneğiyle de olağanüstü bir çeşitlilik gösteren bir sanatsal etkinlik karışımı yaratılmaktadır. Çoğu New York merkezli olmak üzere, fiziksel mevcudiyeti, sunumu ve hali hazırdalığı, olayı, aksiyonu öne çıkarıp sanat ile hayat arasındaki sınırı sürekli sınayan ve geleneksel tiyatronun anlatisallığını, psikolojizmini ve göndergeselliğini, geleneksel sanatın birlik ve tutarlılığını reddeden işler üretmektedirler. Bu tür etkinliklerin bazılarını performans denilmiş olsa da, bu, aslında, bunları nitelendirmek için yaygın biçimde kullanılan bir sözcük olmamaktadır. Gerçekten de, Kaprow gibi kimi deneyseller, geleneksel tiyatroya çok yakın buldukları bu terimi özellikle reddetmektedirler. Performans ve performans sanatı terimleri, ancak 1970’lerden sonra, bu yeni on yıl içinde gerçekleştirilen deneysel yapıtların pek çoğu için gönül rahatlığıyla kullanılır olmaktadır. Zaten bunlar da yeni kaygılarına ve tuttuğu yeni yollara rağmen hem esinini hem de yöntemlerini 1960’ların karmaşık deneysel birleştirmelerinden almaktadır.⁹⁸ (Carlson, M. 2013)

⁹⁷ Timothy J. Wiles, “The Theater Event: Modern Theories of Performance”, University of Chicago Press, 111, Syf: (117), 1980/Chicago.

⁹⁸ Marvin Carlson, “Performans Eleştirel Bir Giriş”, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (152) 2013/Ankara.

1.2. Dans ve Tiyatro Sanatında Beden ve Mekân Kullanımı

İnsanlık tarihinin başlangıcından beri var olan, beden sanatı ve performans sanatının ilk örnekleri olarak değerlendirilen yaklaşımların yanı sıra, performans sanatı içinde değerlendirilen yaklaşımlar da yer almaktadır. 1960 ve 1980 yılları arasındaki süreçte, performans sanatının çok çeşitli örnekleri sanatçılar tarafından bağımsız olarak ya da çeşitli gruplaşmalar içinde üretilmektedir. Performans kökenli bir oluşum olarak dikkat çeken Fluxus'un yanı sıra bu dönemin feminist sanatçılarının başvurdukları ifade biçimi de performans olmaktadır. Performansta, kendini ifade eden bedenin, bastırılmış tüm dürtülere, duygulara ve düşüncelere yönelik bir başkaldırı simgesi olarak gündeme gelmesi, bir eylem alanı ve aracı olarak kullanılması dolayısıyla kişisel ya da toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimine dönüşmesi söz konusu olmaktadır.⁹⁹ (Antmen, A. 2008)

Beden her şeyden önce varlığımızın somut görüntüsü vurgulamaktadır. Biyolojik olarak geçirdiği evrimsel sürecin oluşturduğu anatomik bir yapıya sahip olmaktadır. Beden, deri ile sınırları çizilmiş, iç organları, sinir sistemini, kas, damar, kan ve çeşitli sınıfları barındıran ve tüm bu elemanların bir arada çalıştığı biyolojik bir mekânizma olmaktadır. İnsanı diğer tüm canlılardan ayıran düşünme, muhakeme yeteneği olan akıl karşımıza çıkmaktadır. İnsan düşünen, soyutlama ve tasarlama yetisi olan akıl sahibi bir canlı olmaktadır. Düşünce tarihine bakıldığında, bedenin hep akıl ve beden ikiliği içinde ele alındığı görülmektedir.¹⁰⁰ (Işık, E. 1998)

Beden, Türk Dil Kurumu sözlüğünde; '*Canlı varlıkların maddi bölümü, vücut*' şeklinde tanımlanmaktadır. Felsefe sözlüğünde ise beden, yalnızca

⁹⁹ Ahu Antmen, "Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Sel Yay. Syf: (222-224), 2008/ İstanbul.

¹⁰⁰ Emre Işık, "Beden ve Toplum Kuramı", Bağlam Yay. Syf: (131), 1998/ İstanbul.

biyolojik bir olgu olarak değerlendirilmemektedir. Felsefe sözlüğünde beden, insanın zihin ya da ruhuna karşıt olan vücudu, organizması ya da maddi tözü olarak tanımlanmaktadır. Toplum ve beden üzerine çalışmış sosyologlardan biri olan Norbert Elias ise bedeni, hem henüz tamamlanmamış, doğal ve biyolojik bir süreç hem de hala devam etmekte olan toplumsal bir süreç olarak ele almaktadır.¹⁰¹ (Işık, E. 1998)

Tarihsel kaynağı eski Yunan filozofu Herakleitos'un: '*Her şey akar*' düşüncesi olarak kabul edilen Flux kelimesi, akış, arındırma, hareket, kabarma, bolluk, çokluk, yükseliş, çıkış gibi anlamları ifade etmektedir.¹⁰² (Yılmaz, M. 2006)

Düşünce tarihi boyunca, Sokrates'le başlayan akılcı felsefede, akıl ile beden düalizminde aklın bedenden daha üstün tutulduğu vurgulanmaktadır. Beden geçici, aklın ise ebedi ve gerçek bilgiye ulaşabilecek en önemli unsur olduğu görüşü Platon'da da yer almaktadır. Augustinus'a göre de insan, ruh beden birleşimi olarak tanımlanmaktadır. Bedeni, tarihsel açıdan ele almak için insanlık tarihinin en başına gidip, insanlığın doğaya karşı vermiş olduğu mücadeleden başlamak gerekmektedir. Bedeni yaşamdan ayrı ele alamayacağımızı söyleyen Lucien Febvre, bedenin tarihine bakmak için öncelikle somut insanı, yaşayan insanı, etten kemikten insanı, yeniden kurgulamak gerektiğini ifade etmektedir.¹⁰³ (Corbin, A. Jaques, J. Vigarello, G. 2008)

19. yüzyılda Martin Heidegger'le beden sanatı öne çıkmaya başlamaktadır. Heidegger bilgiye, Descartes'ın öne sürdüğü gibi sadece düşünümde bulunmakla ulaşılamayacağını ancak pratikte yanılttığı zaman erişilebileceğini söylemektedir. Heidegger: '*Dünyayı düşünmek, onunla ilgili*

¹⁰¹ Emre Işık, "Beden ve Toplum Kuramı", Bağlam Yay. Syf: (131), 1998/ İstanbul.

¹⁰² Mehmet Yılmaz, "Modernizmden Postmodernizme Sanat", Ütopya Yay. Syf: (262), 2006/Ankara.

¹⁰³ Alain Corbin Jean Jaques Georges Vigarello, "Bedenin Tarihi-I Rönesans'tan Aydınlanmaya", Yapı Kredi Yay. Syf: (7), 2008/İstanbul.

*düşünümde bulunmak için bir nedene ihtiyaç duyarız ve bu nedeni bize dünya ile ilişki kurmamızı sağlayan beden vermektedir.’ Yani beden, dünyayla ilişki kurmamızı sağlayarak dünyayı düşünmek için bize bir neden vermektedir.*¹⁰⁴ (Cevizci, A. 2005)

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra beden kültür ve sosyoloji araştırmalarında karşımıza çıkmaya başlar. Beden üzerine çok sayıda çalışması olan Fransız düşünür Michel Foucault’ın, disiplin nesnesi olarak odağı doğrudan bedene çektiğini görüyoruz. Foucault’a göre beden, çeşitli gözetim teknikleriyle disipline edilmektedir. Foucault, bedenin sonsuz sayıda gözetim, disiplin ve denetim biçiminin hedefi haline geldiğini söylüyor. Ona göre beden, iktidarın şekillendirdiği bir nesne konumundadır. Fransız düşünür Pierre Bourdieu’ya göre ise beden toplumsal alışkanlıklar tarafından belirlenen bir olgu olarak yer alıyor. Bireyselliği toplumsal bedenleşmenin yaratımındaki etmenleri inceleyip ve bireylerin davranışlarının kaynağını içinde bulundukları toplumun ve sosyal sınıfın belirlediği sürekli gelişen ve dönüşen bir süreç olarak tanımladığını söyleyebiliriz.

İnsan bedeninin yüzyıllarca ressamlar tarafından nasıl yorumlandığı konusunu ele alan Kenneth Clark, çıplak beden ile nü arasındaki ayrımı işaret ederek nü’nün resmin çıkış noktası olmaktan ziyade resmin ulaştığı bir görme biçimi olduğunu söylemektedir. Clark, çıplaklığı giysisiz olma hali olarak tanımlarken, nü’nün bir sanat biçimi olduğunu, resimde ulaşılmış bir görme biçimi olarak kabul edilebileceğini vurgulamaktadır.¹⁰⁵ (Clark, K. 1990)

Performans sanatında ise beden, kaçınılmaz olarak ötekinin varlığını öne alan bir süreç olmaktadır. Elizabeth Grosz’a göre beden, kendi başına bir şey ifade etmemektedir, üstelik organik ve biyolojik olarak da eksiktir. Bedenin bu

¹⁰⁴ Ahmet Cevizci, “Felsefe Sözlüğü”, Paradigma Yay. Syf: (219) 2005/İstanbul.

¹⁰⁵ Kenneth Clark, “The Nude” Princeton University Press, Syf: (3), 1990/ New Jersey.

belirsizliği, kendine özgü bir biçimi olmayışı, düzenlenmemiş bir dizi potansiyeli, sosyal tetiklenmeler, şartlanmalar ve uzun süreli yönlendirmeleri gerektirmektedir.¹⁰⁶ (Şahiner, R. 2015)

Baudelaire modernizme getirdiği bakış açısı ve onun sanatsal ifade yöntemlerinin değişmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Modernizm ile beraber anılan Baudelaire'e göre kurulu düzene ve geleneklere başkaldırmak gerekmektedir. Baudelaire'in ortaya çıkardığı bu fikirlerinde, performans ve beden sanatlarının başlangıç noktasını oluşturan etmenlerin örnekleri görülmektedir. Baudelaire'e göre modernlik, geçişsel olandır, kaçak olandır, rastlantısal olan olarak tanımlanmaktadır. Baudelaire, resim sergilerine bir göz atıldığında sanatçıların genellikle seçtiği konulara geçmişin kostümlerini giydirmeye gibi bir eğilim içinde olduklarını ifade etmektedir. Baudelaire'in sanatçıların kendi güncelliklerinden uzaklaşarak eskiye olan öykünmelerini eleştirdiğini ve sanatta yenilikçiliğe geçmek gerektiğini işaret etmektedir.¹⁰⁷ (Artun, A. 2004)

20. yüzyılın sanatı, gövde ve beden sanatına getirdiği ciddi katkılarla anımsanmaktadır. Beden konusunu, tanrı ve akıl hattında sıkışmaktan kurtaran, bedeni özne kavramıyla bütünleştiren süreç en geniş ölçüde Nietzsche'yle birlikte başlamaktadır. 1960'larda ortaya çıkan, Viyana Doğrudan Eylem Grubu'nun başlattığı atılım bu alana farklı katkılar getirmekle kalmayıp, bedenin plastik bir olgu olarak ele alınabilmesine olanak sağlamaktadır. Performans ve beden sanatı büsbütün yeni boyutlara taşınmaktadır.¹⁰⁸ (Kahraman, H. B. 2010)

Batı kültürünün 1970'lerden beri bedeni sürekli olarak gündeminde tuttuğu belirtilmektedir. 20. Yüzyıl beden olgusunu toplumsal süreçlerinde en

¹⁰⁶ Rıfat Şahiner, "Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi", Ütopya Yay. Syf: (176), 2015/Ankara.

¹⁰⁷ Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yay. 2004/İstanbul.

¹⁰⁸ Hasan Bülent Kahraman, "Cinsellik, Görsellik, Pornografi", Agora Kitaplığı, Syf: (42), 2010/İstanbul.

önemli ögesi haline getirmektedir. O nedenle 20. Yüzyılı bir beden yüzyılı olarak nitelendirmek yanlış olmamaktadır. 20. Yüzyılın beden çağı olmasının bir başka ve belki de en önemli nedeninin teknoloji olduğu görülmektedir.

Foucault, iktidarın beden üzerindeki etkisine değinmektedir. Foucault çalışmalarında özne üzerinden bir incelemeye giderek öznenin iktidar ile arasındaki farklı ilişkilere değinmektedir. Foucault'a göre iktidar, çocuğu okula, hastayı hastaneye, deliyi tımarhaneye, askeri orduya, suçluyu hapishaneye koyarak onları bireyselleştirerek onlara egemen olmaktadır. Foucault'a göre iktidarın etkisi kullandığı teknolojilerle yakından ilgilidir, bedenin kendi denetimini kendi eline geçirerek, kendini denetleyebilen bir beden teknolojisi ile bedenin neye karşı direnmeye olanak sağlanıp nelerin elinden alındığını görebilmektedir.¹⁰⁹ (Foucault, M. 2014)

Sanat malzemesi değıştikçe insan bedeni, sanat yapıtının içinde yer almaya başlıyor diyebiliriz. İnsan bedeni, beden sanatı ile gündeme gelip, sanat yapıtının kendisi haline gelmeye başlıyor. Sanatın halkın içine, alışveriş merkezlerine, sokaklara, meydanlara ve birçok daha kamu alanına taşınmasının sağlandığını görüyoruz. Böylece insanlar sanatla daha iç içe olurken sanatçının daha çok insana ulaşması ve kendini daha iyi ifade etmesi olanağı doğduğunu söylemek mümkün.

Bedene yönelik performanslar, 1960'ların gençlik hareketlerinin, savaş karşıtı protestoların, toplumsal ayrımcılıklara karşı ayaklanmaların bir yansıması olarak düşünülebilmektedir. Bedene yönelik açık ya da kapalı bir şiddet içerdiği, belli ideolojilerin gerçekleşme alanının hep insan bedeni olduğu sonucuna varılabilmektedir. Performans sanatlarına kadar genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, artık başlı başına sergilenen sanatsal bir malzemeye

¹⁰⁹ Michel Foucault, "Özne ve İktidar", Çev. Işık Ergüden- Osman Akınhay, Ayrıntı Yay. Syf: (18), 2014/İstanbul.

dönüşmektedir. Kavramsal sanatın, boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi, performans sanatı da bedeni seçmektedir. Bedeni bir ifade aracı olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğaçlama, doğallık içinde sunulmaktadır. Bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir gösteri değil gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olmaktadır. Yazar Carlo McCormick bu anlatımı şu şekilde ifade etmektedir: *‘İzleyici ve performans sanatçısı arasında fark yoktur.’* Bu sözü vurgulayarak, bu dönem sahnelerde sanat ve kültür üretmek ile bu üretimin izleyicisi olmak arasındaki bağlantının dikişsiz olduğuna dikkat çekmektedir.¹¹⁰ (Antmen, A. 2008)

Bedenin sanatın içerisine dahil olduğu söylenirken, akla tiyatro ve benzeri gösteri sanatları da gelmektedir. Performansın seyirci önünde sergilenip bir şeyleri anlatmaya çalışması gerekli olsa da performans sanatı, plastik sanatlardan ayrı durduğu gibi, tiyatro, dans gibi gösteri sanatlarından da o kadar ayrılmaktadır. Performans sanatında beden, kendini gerçekleştiren metin olarak gündeme gelip, tiyatro sahnesindeki kullanımının dışına çıkmaktadır.

Beden sanatı, farklı toplumlarda farklı anlamlar taşımış, renkler, motifler ve kullanılan teknikler o toplumun kültürüne özgü görsel dili yansıtmıştır. Her kültüre göre değişkenlik gösteren beden sanatı, güzellik, kimlik ve bedenle ilgili sosyal değerlerin ve varsayımların yeniden sorgulanmasını gündeme getirmiştir. Afrika kıtasında tarihin başlangıcından beri var olan, hatta mağara çizimlerinden bile daha eskiye uzanan, başta skarifikasyon¹¹¹, boyama, dövme olmak üzere pek çok yöntemle uygulanabilen beden sanatı, bireyin toplumdaki konumunu, inançlarını ya da etnik kökeni anlatmak adına, bedenin bir tuval olarak ele

¹¹⁰ Ahu Antmen, “Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, Sel Yay. Syf: (222-224), 2008/ İstanbul.

¹¹¹ Skarifikasyon: “Vücutta yaralar açılmasıyla ilgili her türlü vücut sanatını kapsayan genel bir kategoridir. Skarifikasyon damgalama ve kesmeyi içerebilmektedir ancak bunların birbirinden ayrı oldukları düşünülmektedir. Skarifikasyon vücut sanatları içerisinde en uzun tarihsel geleneğe sahip olmaktadır.”

alınması ile gerçekleştirilmektedir. Özellikle batı güzelleşme kavramlarının çok ötesinde bir görünüm sergilemektedir.¹¹² (Şeyhun, H. M. 2010)

Performansta sanatçı bedenini kullanırken toplumsal normlardan sıyrılmış halde olan beden, tam bir doğallık içerisinde sunulmaktadır. Akıl ve beden ikilemi arasında akla hiyerarşik olarak yaklaşmaktansa, bedenin deneyimlenmesi, bedenin öne çıktığı performansların en belirgin özelliklerinden biri olmaktadır. Bedenin bu şekilde kullanımı insanlara cinsiyetlerle oynama veya onlara verilen belirlenmiş kimliklerin ötesine geçip aslında bedenlerinin çok daha farklı eğilimlerde olduğunu ortaya koyma şansı verdiği için performans sanatı, feminist ve eşcinsel kimliklerin sorgulandığı ve gösterildiği sanatsal etkinlikler içerisinde oldukça etkili olmaktadır.¹¹³ (Martinez, V. Demiral, A. 2014)

Performans sanatı, toplum ve birey arasındaki sınırların sorgulanması ve gösterilmesini kapsayan, kültürel ve iktidar karşıtı olarak yankı uyandıran bir sanat yapma biçimi olmaktadır. Sanatın aslında hayatın içerisine daha fazla temas etmesini sağlamaktadır. Sanat artık hayattan kopuk değildir. Sanat edimsel hale geldiğinde hayatın içerisine daha fazla inmeye başlayıp ve insanlara bedenin üzerine vurulan etiketlerin ne kadar yanlış olduğu vurgulanmaktadır. Böylece bedenin üzerinde var olan şeyler daha net ortaya konup ve insanların anlaması çok daha kolay hale gelmektedir. Beden malzeme olmaya başladığında ırk, din, kimlik ve cinsel eğilimler gibi toplumsal kodlara yönelik ön yargılar sanatçılar tarafından çok daha net sorgulanabilir olmaktadır.

Yüzyıllardan beri süregelen bedeni güzelleştirme tutkusunu, özellikle Batılı ya da Batılı normları benimsemiş toplumlarda, öğrenip ve içselleştirip, bir güzellik anlayışına erişme çabasının ürünü olmaktadır. Kişinin, toplumlarda önce

¹¹² Melis H. Şeyhun, “Bir Tuval Olarak Beden”, Sanat Dünyamız Dergisi ‘Sanatta Güzel Beden’, Sayı: 115, Syf: (12-17) Yapı Kredi Yay. 2010/İstanbul.

¹¹³ Doç. Verdu Martinez, Akın Demiral, “20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı”, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, dergi park, sayı 6, 2014/Eskişehir.

dış görünümü ile değerlendirildiği varsayıldığında, kendini görünür kılma arzusu, kendi bedeniyle oynaması ve onu bir dışavurum nesnesi haline getirmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu ihtiyaç günümüzde estetik ameliyatlara karşılanırken, insanlık tarihinin başlangıcından beri var olan beden sanatı, bireyin toplumdaki konumunu, yaşamındaki kimi dönemeçleri, kimi zaman da en basit şekliyle günün modasını yine beden üzerinden yansıtmaktadır.¹¹⁴ (Şeyhun, H.M. 2010)

1960 ve 1970 yılları arasında ABD, Avrupa ve Avusturya'da etkili olan kavramsal sanatına yakın, performans sanatının da doğrudan öncüsü olan beden sanatı ise, postmodern süreçte Batı sanatı okumalarından biri olmaktadır.¹¹⁵ (Batur, E. 1995)

Postmodern dönemde ki, tarihsel kırılma noktası 1960'lı yılların sonları ve 1970'li yılların başları olarak görülmektedir. Bu dönemde üretilen sanatsal eserler, genel olarak modernizmin temel yapı taşlarından biri olan mükemmellik yerine; sürekli gelişme içinde olduğunu kabullenmek, disiplinler arası iletişimin yoğunlaşması, kültürel arası yaklaşımın önem kazanması, yerel olanı ortaya çıkarma ve aynı zamanda her kültürün ortak duygularına ulaşma çabası olmaktadır. Tıpkı postmodern mimaride olduğu gibi; beklenmedik, ilginç biçimler, tarihsel olanla bugünü buluşturan kolajlar, detay süslemeler, göz yanılmalarına neden olan algı oyunları yer almaktadır.¹¹⁶ (Günsür,Z. 2002)

Postmodern dans üzerine kuramcılar tarafından yazılan makalelerde, örneğin enerjinin farklı kullanımından, dramatik kimliklerden ve hikâye anlatan karakterlerden sıyrılıp kendi gibi olan dansçılardan, teknik mükemmellik gösterisi yerine, tekniği yok saymış gibi hareket eden ve günlük olanı

¹¹⁴ Melis H. Şeyhun, "Bir Tuval Olarak Beden", Sanat Dünyamız Dergisi 'Sanatta Güzel Beden', Sayı: 115, Syf: (12) Yapı Kredi Yay. 2010/İstanbul.

¹¹⁵ Enis Batur "Avant-garde 1945-1995 Son Yarıy Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları", Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:59, Syf: (69), 1995/ İstanbul.

¹¹⁶ Zeynep Günsür, "Postmodern Dansta Beden ve Mekân Kullanımı", Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:85, Syf: (175),2002/İstanbul.

koreografiye taşıyan sanatçılardan söz edilmektedir. Müzikte olduğu gibi dans da geleneksel, doğrusal, dramatik form'a karşılık bölümsel anlatımın tercih edilmeye başladığını, farklı düzlemler ve boyutlar kurgulanarak algı oyunları oynandığını ve gösteri salonlarından artık doğaya çıkıldığını gözlemlenmektedir. Özellikle Amerika'da, 1950 yıllarındaki soyut dans'tan türeyen yeni nesil, 1960'lı yılların happening'leriyle büyüyerek sürpriz'i de işin içine katmaktadırlar.¹¹⁷ (Kremeer, C. 1987)

1962 yılında New York'taki Jud Son Dans Atölyesinde bir araya gelen dansçılar, görsel sanatçılar, yazarlar, günlük yaşamın hareketlerini kullanarak, teknik mükemmellikten tamamen kopup, disiplinler arası çalışmalarını yeni mekânlarda yaratmaktadırlar. 1970'li yılların başlarında postmodern dans sanatçıları yetişmektedir. Kùltürler arası ve ötesi çalışan bu sanatçılar kavramsal sanata daha yakınlaşıp aynı zamanda yüksek teknolojiyi canlı performansla buluşturup, video ve bilgisayar sanatını dansın içine dâhil etmektedirler. Amerika'da bu gelişmeler sürerken, Avrupa, bu anlamda kavramsal sanata ve disiplinler arası çalışmalara zaten yakın olmaktadır. Avrupa, dans tiyatrosu geleneğine sahipti ve mekân araştırmalarına Amerika'daki meslektaşlarından çok daha önce başlamaktadırlar. Batı Avrupa'da Ballet Russe'un koreografi Diaghilev, 1910'lu yılların sonlarında Parisli modernist akıma bağlı ressamlarla ortak çalışmalar yapıp kübizimden yararlanmaktadırlar.¹¹⁸ (Au, S. 1988)

Oskar Schlemmer, ünlü Bauhaus okuluna katılmadan önce 1916 yılında tasarladığı 'Triadic Ballet' yi Bauhaus'ta yer aldığı dönemde, 1922 yılında sahneye koymaktadır. Sanatçının bu çalışmada odaklandığı nokta, kostüm tasarımlarını ve canlı bedenleri heykellere dönüştürmektedir. Koreografi çalışmalarına Bauhaus'ta da devam eden Schlemmer, mekânîk balelerinde insan

¹¹⁷ Connie Kremeer, "Further Steps: Fifteen Choreographers on Modern Dance", Harper&Row, 1987/ New York

¹¹⁸ Susan Au, "Ballet&Modern Dance", Thames&Hudson World of Art, Syf: (103-118), 1988/New York.

ve makine ilişkisini inceleyip sanat ve teknolojiyi birleştirmektedir. Böyle bir gelenekten gelen Avrupa dansı 1970 yıllarından sonraki dönemde öncü çalışmalar yapmaya devam etmektedir.¹¹⁹ (Goldberg, R. 1988)

Postmodern strateji, Hal Foster'a göre modernizmin ana ideolojilerini sorgulayıp, bunu, ötekinin sesi söylemi ile yapmaktadır.¹²⁰ (Foster, H. 1985) Bir anlamda modernizmin, Batı'nın iktidarını yüksek sanat yoluyla pekiştirip; postmodern, her türlü iktidar dışı kalmış söylemi ve popüler olanı küçümsemeden çerçevenin içine koymaktadır. Dansta Avrupalı ve Avrupa dışındaki sanatçılar, Amerikalılara göre, ötekinin söylemini çok daha güçlü bir şekilde ifade etmeyi başarmaktadırlar. İngiliz topluluklar DV8, Candoco, çalışmalarını Almanya'da sürdüren Johann Kresnik, Alman dans tiyatrosu ekolünün baş ismi Pina Bausch, Sasha Waltz, Belçika'dan Wim Vandekeybus, Japon Butoh dansçıları, Sankai Juku Topluluğu, Kazuo Ohno, Türkiye'den Mehmet Sander, Mustafa Kaplan bu sanatçıların bazıları arasında yer almaktadır.¹²¹ (Günsür, Z. 2002)

Postmodern döneme ait temel özellikler ve sanatta modernizmden kopuşu temsil eden öğelere kısaca değinilmesinin esas amacı, son dönemde performans ve beden sanatında mekân ve beden ilişkisine, uzam kullanımına ait saptamalar yapmaya başlayıp bu özelliklerin çok belirleyiciliğine yer vermesidir. Bütün bunlar doğal olarak mekânsal değişimleri de beraberinde getiriyor diyebiliriz. Nasıl modern dans, balenin dışına çıkmak istediği için, dansı tiyatro binalarının dışına, başka tür binalara taşıdıysa, postmodernizmle beraber performansların her türlü mekânda, hatta mekânsızlıkta yapılabileceğini açıkça görüyoruz. Suyun içi, dağların tepesi, çatılar, dikey bina cepheleri, hava boşluğu, mezarlıklar, parklar, depolar, fabrikalar kısaca bedenin hareket edebileceği her yer mekân olarak

¹¹⁹ RoseLee Goldberg, "Performance Art", Thames & Hudson World of Art, Syf: (120), 1988/ New York.

¹²⁰ Hal Foster, "Postmodern Culture", Pluto Press, Syf: (7), 1985/ London.

¹²¹ Zeynep Günsür, "Postmodern Dansta Beden ve Mekân Kullanımı", Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 85, Syf: (176), 2002/İstanbul.

kullanılabilir. Bugün, bedenin hareket edemediği, bir başka deyişle fiziksel mekânın olmadığı sanal ortamlarda bile performansların yapılabildiğine tanık oluyoruz.

İsveçli koreograf Asa Unander Scharin'in sanal ortam için hazırladığı performansları ve Richard Lord'un Bigroom (büyük oda) adındaki web sitesinde izleyebileceğimiz performansları yer almaktadır.¹²² Bu alanda çalışan sanatçılar hakkında daha detaylı bilgi edinebilmek için, *'Dance and Technology Zone (Dans ve Teknoloji Alanı)'* web sitesine bakılabilmektedir.¹²³

1977 yılında Viyana Dans Festivali'ne katılan koreograf Dieter Rehberg, 'esas olan bedenin değil zihnin koreografisidir. Neden hareket ettiğimi bilmeden hareket edemem' demektedir. Foucault'nun güç ilişkilerinden yola çıkarak çalışan Rehberg için dans, çalışmalarının sadece bir bölümünü oluşturmaktadır. İngiliz dansçı ve koreograf William Forsythe'ın Frankfurt Balesi'nin baş koreografı olarak sahne yerine, büyük su dolu bir akvaryumun içinde gerçekleştirdiği eseri, Belçikalı sanatçılar An-Marie Lam Brecht, Peter Missotten ve Anne Quirynen tarafından, 1997 yılındaki gerçekleştirilen Avrupa Medya Sanat Festivali kapsamında, üç boyutlu olarak, uzun bir koridorun duvarlarına projeksiyonla yansıtılmaktadır. Performans çalışmasının mekânsal anlamda bir re-mix'i olarak tanımlanabilmektedir. İkinci bir performans olarak; yeşilimsi suyun içinde, nefes almak için borularla dış dünyaya bağlı bedenlerin arasından yürüyen izleyicinin algısını, dışarıyla içerinin arasında bırakıp başka bir boyuta taşımasına yardım etmektedir.¹²⁴

Japon kültürünün içinden doğan Butoh dansı, geleneksel Noh ve Kabuki formlarını özümseyip sadece bu döneme ait olabilecek yeni ve özgün hareketi

¹²² www.bigroom.co.uk

¹²³ www.art.net/-dtz

¹²⁴ Ballet-Tanz, "The New Artists' Ballet International/ Tanz Aktuel Syf: (19), No 5, 1997/London.

yaratmaktadır. 1970’li yıllardan sonra gelişen Butoh, bir anlamda Japon sanatçıların II. Dünya Savaşı’ndan çıkmış bir dünyada, kendilerini ifade etmek için geliştirdikleri dans formu olarak yer almaktadır. Butoh dansçıları, bedenlerine ve bedenin hareket ettiği uzama, modern dansın o zamana kadar yaklaştığı biçimlerden çok farklı biçimlerde yaklaşmaktadırlar. Doğa ve evrenle bir olmak düşüncesi önemli görülmektedir. Beyaza boyadıkları bedenlerini iyice nötrleştirir, cinsiyetlerinden sıyırmaktadırlar. Ünlü Sankai Juku topluluğu dansçıları, bir gösterilerinde büyük bir binanın çatısından yere doğru sarkıttıkları iplere bağlı olarak yukarıdan aşağıya inerlerken, iplerden biri kopup ve performansçı yere çarparak hayatını kaybetmektedir. Yer çekimine karşı hareket eden bedenin mekân kullanımı risk taşımaktadır.

Butoh çatısı altında birbirinden çok farklı çalışan koreograflar ve performans sanatçıları yer almaktadır. Bunlardan biri olan Tetsuro Fukuhara, ülkemizde de birkaç defa gerçekleştirdikleri atölye çalışmalarında aktardığı gibi adına Uzam Dansı (space dance) dediği, yeni tür bir Butoh yaratmaktadır. Dans, mimari, bilgi ve tasarımın birleştirildiği Uzam Dansı, barışçıl bir beden ve bedenin içinde bulunduğu uyumlu bir çevre yaratma amacını gütmektedir. Teması, geleceğin bedenini kurgulamak olan Uzam Dansı, teknoloji ve beden arasında iyi bir denge yaratmak istemektedir. Burada en önemli şey, Uzam, beden ve obje arasındaki ilişki olmaktadır. Fukuhara: *‘Çağdaş, bilgi merkezli toplumumuzda pek çok bilgi arzumuz dışında dolaşmaktadır. Sonuçta bedensel sezgiler ve gerçek duygular kaybolmaya yüz tutmaktadır. Fakat bilgi bireyde başlayıp bireyde bitmektedir. Bu yüzden yaşadığımız bilgi toplumunu bereketli olarak gerçekleştirebilmek için bedensel sezgilerimizi ve gerçek duygularımızı arttırmaya ihtiyaç duyuyoruz. Duruşlar her zaman uzamdaki ilişkilerin durumuyla birlikte doğmaktadır. Yeni formlar yaratmayı desteklemek için çeşitli uyumlu mimariler, mobilyalar, kostümler ve bilgi uzamları yaratmaktayız.*

*Bunları pratik olarak performansımızda kullanarak kendi duruşumuz ve objeler arasında ilişkilerin bilgisini yaratmaktayız.*¹²⁵ (Günsür, Z. 2002)

Mekân ve beden kullanımına farklı yaklaşan bir başka koreograf Japon Teiji Furuhashi, canlı performansın yanında eş değerde kullandığı enstalasyon ve video çalışmaları ile eserlerini multimedya oyunlarına dönüştürmeyi tercih etmektedirler. AIDS’ den ölmeden önce yaptığı son çalışması olan S/N’D, bütün sahneyi kaplayan dört metrelik büyük ekranlara hapsettiği dansçıları, sessizce sonsuz bir boşluğa düşer gibi göstermektedir. Furuhashi: ‘Rüyamda milliyetimi kaybettiğimi gördüm. Rüya da cinsiyetimi kaybettiğimi gördüm. Rüya da pasaportumu kaybettiğimi gördüm’ diyerek açıkladığı bir başka çalışmasında performansçılar bir ışık duvarının önünde hareket etmektedirler. Lovers (aşıklar) ise sadece bir video enstalasyon çalışması olarak sahnelenmektedir. Furuhashi’nin, kendi kendini kucakladığı gerçek boyutlardaki çiftleştirilmiş görüntüsü, sonunda duvarın siyahlığında kaybolmaktadır.¹²⁶

Dans sanatı denildiğinde artık canlı gösterimle birlikte enstalasyon çalışmaları, multimedya ve sanal ortamın beraberce kullanılması kimseye garip gelmemektedir. Disiplinler arası bir alanda farklı nesiller yeni teknolojileri ve tasarım öğelerini birleştirmektedirler. Dans festivallerine baktığımızda; canlı gösterimlerin yanında mutlaka dans filmlerine ve örneğin ‘*virtual incarnations (sanal doğum/bedenleşme)*’ adı altında dans ve teknolojinin buluştuğu gösterimlere ayrılmış bölümler bulunmaktadır. Dansçının çıplak bedene yaklaşımında da bir farklılık görmek mümkün olmaktadır. Bedenin sınırlarıyla oynamak, dayanıklılığını sınama, yer çekimine karşı durabileceği ve hareket edebileceği en üst limitleri denemek geçmiş dönemlerle bugün arasında oluşan değişime dikkat çekmektedir.

¹²⁵ Zeynep Günsür, ‘‘Postmodern Dansta Beden ve Mekân Kullanımı’’, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 85, Syf: (177), 2002/İstanbul

¹²⁶ Ballet-Tanz, ‘‘The New Artists’ Ballet International/ Tanz Aktuel Syf: (21), No 5, 1997/London.

Performans sanatı, Türkiye’de 1960’lı yıllarla performansı andıran örneklerle rastlanmaktadır. Fakat performans sanatı olarak festivallerde yer alan performanslar 1990’larda görülmektedir. Türk Performans sanatçıları eylem ve kavram birlikteliğinde buluşmaktadırlar. Performanslarının altında yatan düşünsel, kavramsal sebepler var olabilmektedir. Performanslar otobiyografik veya çevresel etkiler taşımaktadır. Ayrıca kamusal alanlar sıklıkla tercih edilmektedir. Performanslar sosyolojik, politik, psikolojik ve teknolojik özelliklere sahiptirler. Ülkemizde de performans sanatı 1990’lı yıllarda iyice kendini göstermeye başlamaktadır. Şükran Moral, performans sanatı adına gerçekleştirdiği eylemleriyle basında ve sanat dünyasında sıkça yer almaktadır. Nezaket Ekici, Kutluğ Ataman, Şener Özmen, Halil Altındere, İnel İnal ve Genco Gülan gibi sanatçılar performanslarıyla öne çıkmaktadırlar.

Ülkemizdeki performans ve dans sanatçıları ise koreografilerinde beden ve mekân algısına yoğunlaşmaktadırlar. Mimar Sinan Üniversitesi Modern Dans Bölümü hocalarından, Prof. Dr. Aydın Teker bu alanda en tecrübeli sanatçılardan biri olmaktadır. 1980 yılından beri her yıl farklı bir eser ortaya koyan Teker için sahne dışında mekân kullanımının özel bir önemi olduğunu benimsemektedir. Sanatçı, seçtiği mekânın içinde uzunca bir dönem araştırma yaparak çalıştığını belirtmektedir. Performansçıların mekâna ısınması kadar mekânın da performansçıları kabul etmesinin, birbirinin içine girmenin çok önemli olduğuna inanmaktadır. 1995 yılında, Assos Gösteri Sanatları Festivali’nde tamamen o kültürün kendisine sundukları ile çalışmayı tercih eden Teker’in koreografisinin içinde kuzularıyla birlikte köyün çobanı geçmektedir.¹²⁷ (Evcı, M. 2002) Temel hareket dizgelerini koruyarak ama bunun dışında mekânı, yönleri, dansçı sayısını, kostümleri, müziği değiştirerek yaptığı çalışmalarda sanatçı için mekân bir

¹²⁷ Muzaffer Evcı, “Dans Daima”, Postmodern Dönem/Modern Dans, Şahin Matbaası, Syf: (179), 2002/Ankara

kavrama dönüşmektedir; devamlı oynadığı, araştırdığı ve değiştirdiği bir kavram olmaktadır.

Amerika’da çalışmalarını sürdüren Mehmet Sander’in dansı, fizik kanunlarıyla savaştığı bir hayatta kalma mücadelesi olarak tanımlanabilmektedir. Dansını izleyenlerin zihninin başka hiçbir düşünceye kaymaması gerektiğine inanan Sander, seyirciyi her an diken üstünde tutarak bedenini kurgulanmış mekânda aldığı riski üstüne gitmektedir. İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında sahnelenen *‘Single Space(Bireysel Alan)’* adlı koreografisinde, kare bir çerçeve içinde, geometrinin sınırlarında kalarak kurguladığı hareket dizgelerinde, yerçekimi ile neredeyse ortak çalışarak o geometriyi ne kadar zorlayabileceğini göstermektedir. Kare çerçeve ile belirlenmiş statik alan ve onun içinde, enerji topu halindeki dinamik beden zıtlığı seyircinin hafızasına kazınmaktadır. Sander’e yakın çalışan diğer bir koreograf Mustafa Kaplan, Sander gibi salt hareketin süslenmemiş hareketin mekân içinde, mekânla sınırlandırılmış durumda neler yapabileceği ile ilgilenmektedir. *‘Kuş Gözlemcisi’* adı altında yaptığı bir atölye çalışmasında, Bafa Gölü kıyısında antik harabeler, zeytin ağaçları ve göçmen kuşlarla çevrili bölgede hareketin mekân içerisinde belli bir kavram kapsamında tasarımının farklı yollarını araştırmaktadır. Atölyenin amacı kuş gözlemek, onları taklit etmek gibi ismiyle bire bir kaygılar taşıyan bir temele oturmasa da çalışmaların bir bölümü dış mekânlar üzerine yoğunlaşıp, doğal kaya oluşumları, antik kalıntılar arasında, mekânın özüne inip gördüklerini dönüştürmeye yönelik bir yaratıcılık gelişimine önem vermektedir.¹²⁸ (Kaplan, M. 1997)

2002 yılında bir diğer Türk performans sanatçısı, Tuğçe Ulugün Tuna tarafından İstanbul Güncel Sanat Merkezi Proje 4 LD ‘de gerçekleştirdiği son çalışması *Vertigo*’da mekânın tanıdığı olanaklara göre hareketin farklı

¹²⁸ Mustafa Kaplan, “Kuş Gözlemcisi”, Atölye Raporu, Modern Dans Atölye Çalışması, 1997/Bafa Gölü.

zeminlerdeki uyumunu, uyumsuzluğunu ve değişimini yansıtmaya çalışmaktadır. Dört bölümden oluşan çalışmanın son bölümünde; duvarı tavan, tavanı duvara çeviren, birbirine ipler ve emniyet kemerleriyle bağlı dört kişinin yüklerini dengeleyerek birbirlerinin mekânlarına girişleri izlenilmektedir. Aynı anda iki farklı yüzeyde dans eden bedenler izleyicinin algısında, mekânın boyutlarıyla oynamaktadır. Beşinci dansçı ise mekân olarak sadece boşluğu kullanmaktadır. İki giriş arasına gerilmiş ipte, emniyet kemeriyle kalçalarından asılı olarak, bir uçtan öbürüne giderken, boşluğu neredeyse deldiği ve yeniden biçimlendirildiği görülmektedir.¹²⁹ (Altunok, Ö. 2002)

Postmodern dönemde, performans, beden ve dans sanatı kapsamında, mekân ve uzam kullanımındaki gelişmeler üzerinde durulmaktadır. Dış dünyadan gelen verilerle iç dünyanın algıları birleşince, bellek, içinde yaşadığı mekânı şekillendirebilmektedir. Mekân ve uzam, yeni ilişki biçimlerini doğurmaktadır. Beden bu ilişki biçimlerini sorgulamaktadır. Bu dönüşüm, şimdiye kadar belki de en yoğun biçimde günümüzde yaşanmaktadır. Fukuhara'nın dediği gibi geleceğin bedenleri oluşurken, ruh uzamda yavaşça belirecek ve uzam, beden geçip giderken yavaşça değişebilecek midir?

Sanatın toplumdan ayrı düşürülmesinin doğrudan bir sonucu olarak, son iki yüz yılda resim dükkânlarının ve müzelerin ortaya çıkmasıyla, sanat, gerçek yaşamdan kopuk, çoğumuzun bildiği yaşam biçimine yalnızca dolaylı biçimde ilintili olabilen bir düş dünyası anlamını taşımaktadır. Göreneksel olarak, düşünülen odur ki, sanat tümüyle kalpten, kafadan doğmaktadır; daha sonra da, tüm parıltısı ve bitmiş haliyle sergi salonuna getirilmektedir. Şimdi ise, giderek bu niteliğini, anlamını yitirmektedir; bunun yerine içeriğini, görünümünü, coşkusunu bildiğimiz biçimiyle sıradan çevreden düzenlemektedir. Bu durum, hiç kuşkusuz galeri, müze olayının nasıl da geçici olduğunun bir göstergesi olmaktadır. Bu tür

¹²⁹ Özlem Altunok, "Farklı Zeminlerde Dans", Cumhuriyet Gazetesi, 24 Mayıs 2002/ İstanbul.

çevre anlayışıyla onu, önce bir stüdyoda düşünmek, daha sonra da bir sergi salonuna uydurmaya çalışmak tuhaf olarak görülmektedir. Dahası, bu yapıt stüdyoda tasarlanıp gerçekleştirildiği için orada daha iyi görüneceğinden, sergi salonunun onun için en uygun ve tek yer olduğunu düşünmek daha da saçma hale gelmektedir. Atölyenin romantikliği, tıpkı galerinin, müzeninki gibi, zamanla yitip gitmektedir, ama öte yandan dünyanın geri kalanı sonsuza dek yerli yerinde kalmaktadır.¹³⁰ (Kaprow, A. 2004)

Çevreler (environments), genelde, bir ya da birkaç kişinin yürüdüğü, gezindiği, uzanıp yattığı ya da oturup dinlendiği sessiz ve dingin mekânlar arasında yer almaktadır. Oralarda, sanki ev ve araç gereçlerini oradan oraya devşirircesine bakıp, kimi zaman dinleyip, bir şeyler yiyip içmek için kullanılmaktadır. Başka çevrelerse, ziyaretçi katılımcının yapıtın doğal süreçlerini yeniden yaratıp sürdürmesini beklemektedir. Mekânlar medya bağlamında özgür olsalar ve duyulara seslenseler de, bugüne dek temel özellikler gözle görülür, elle tutulur ve yönlendirilebilir nitelikte oluşmaktadır. İnsanlara daha çok sorumluluk yükleyip, parçaların yapıta daha özenli, duyarlı biçimde yerleştirilmesini ve canız varlıklara da bütün ve daha uyumlu roller verilmesi gerekmektedir. Zaman çeşitli biçimlerde ağırlaştırılıp baskılanıp ya da uzatılmaktadır. Bunu gerçekleştiren olay giderek bir oluşum (happening) olarak adlandırılmaktadır.¹³¹ (Kaprow, A. 2004)

Mekânlar ve oluşumlar birbirine benzemektedirler. Bunlar; ilkesi uzama (genişleme) olan, bir sikkenin yazı ve tura yüzleri olmaktadır. Dolayısıyla bir çevre bir oluşumdan daha az değildir. Henüz hareket verilmemiş bir sinema filmi değildir o, eylemci bir ressamın boş tuval yüzeyi gibi bir şey olmaktadır.

¹³⁰ Allan Kaprow, “Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı”, Kurgular, Çevreler ve Oluşumlar XIV. Bölüm, Çev. Nazım Özüaydın, Haz. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yay. Syf: (298), 2004/ Ankara.

¹³¹ Allan Kaprow, “Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı”, Kurgular, Çevreler ve Oluşumlar XIV. Bölüm, Çev. Nazım Özüaydın, Haz. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yay. Syf: (299), 2004/ Ankara.

Kurguların ve mekânların serbest biçemi oluşumlara doğrudan taşınırlarsa da standart gösteri kuralları, sanatın sonuçta anlatmak istediklerini kırpma eğilimindedir. Oluşumlar çok sayıda samimi insan toplantılarına, sınıflara, spor salonlarına ve etkinliklere olanak sağlayan uyumsuz galerilere sunulmaktadır. İzleyiciler, sanatçılar ve arkadaşları, bir araya getirilmiş çevresel yapılandırılmalarla birlikte işlerini görürken olup bitenlere çok yakın bir konumda oturmaktadırlar. Dinleyiciler ara sıra müzikli sandalye oyununda olduğu gibi koltukları değiştirip, arkada olan şeyi görebilmek için sağa sola dönmektedirler ya da sandalyeler olmaksızın ayakta sıkışık, gelişi güzel durarak bakan kümeler oluşturmaktadırlar. Olay kalabalığın içine taşınıp oradakileri biraz hareketlendirmektedir. Bu teknikler pratikte ne denli esnek olursa olsun, bir yerde izleyici kitlesi; bir başka yerde de gösteri her daim var olmaktadır.

Oluşumun gösterimi, oldukça aralıklı, kimi zaman devinen ve değişen yerlerde gerçekleşebilmektedir. Tek bir gösteri arası, durağana yönelik bir eğilim gösterip ve daha da önemlisi geleneksel tiyatro uygulamasına benzemektedir. Bu, aynı zamanda güvenlik adına, yalnızca tuvalin merkezindeki resim hali olmaktadır. Daha sonra, neredeyse bir yüzyılın resminde olduğu gibi, akışkan uzaya alıştığımız zaman, yoğunlaşmış alanlara dönülebilmektedir. Bu durumda onlar sıra dışı olarak görülmemektedir.¹³² (Kaprow, A. 2004)

Uzay düşüncelerini yakından izleyen zamanın, değişken ve süreksiz olması gerekmektedir. Ancak doğaldır ki, eğer oluşumların arka arkaya ya da gelişi güzel planladığı çoklu mekânlar varsa, zaman ya da zamanlama, düzenli gelişme sonuca ilişkin sabit kuramdan çok, mekânlar içindeki devinimlerin özelliğince belirlenen bir düzene kavuşmaktadır. Olayın kendisince akla getirilmedikçe, oluşumun parçaları arasında ritmik bir eşgüdüm gereksinim

¹³² Allan Kaprow, ‘‘Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı’’, Kurgular, Çevreler ve Oluşumlar XIV. Bölüm, Çev. Nazım Özüaydın, Haz. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yay. Syf: (301), 2004/ Ankara.

duyulmamaktadır. İki kişinin öğleden sonra saat 5:47’de kalkan bir trende buluşmaları gerektiği gibi görülebilmektedir.

1960’lı yıllardan beri tiyatro, aksiyon ve performans sanatında bedenselliğin artık yapıt niteliği taşımadığı görülmektedir. Bu durum aynı zamanda git gide araçsallaşan dünyaya karşı bir tepki olarak düşünülebilmektedir. 1968 yılındaki savaş karşıtı protestolar ve gençlik hareketleriyle oyuncu sadece sahneye değil tüm salona hâkim olmaya başlamaktadır. Barba tüm bu düşünceleri enerji üretilmesi bedeninin enerjetik bir beden olarak meydana getirilmesi gerektiği için savunmaktadır. Bu tür deneyimler ve enerji üretimleri belli bir atmosfere sahip olan mekânlarda gerçekleşmektedir. Sığınak, tren garı, eski lüks bir otel gibi kendilerine özgü atmosferleri var olmakta buna bir de sessellik eklenmektedir. Sessellik her zaman bir mekânsallığı meydana getirmekte, bununla birlikte bedenselliği doğurmaktadır. Ses ve beden arasındaki yakın ilişki özellikle bağırırken, inleyip sızlarken, hıçkırarak ağlarken ve gülerken görülmektedir.¹³³ (Lichte, E. F. 2016)

1972 yılında Robert Smithson Arazi Sanatı alanında çalışan sanatçı olarak tanınmaktadır. Bu sanatın başta gelen ilkelerinden biri, yapıtı galerinin kapalılığından çıkarıp çağdaş dünya ya da yaşamla daha dolaysız ve duyarlı bir ilişkiye doğru kaydırmaktadır. Amaç, sanatın parametrelerini yeniden gözden geçirip dünyadaki modernist sanatla giderek uyumlulaştırılan mal statüsünü sorgulamaktadır.¹³⁴ (Kaprow, A. 2004)

Performans sanatının gerçekleştirildiği mekânlar ve müzeleri çevreleyen parklar, sanatı biçimsel keyif nesnelere dönüştürmektedir. Bir parktaki nesneler, sürmekte olan bir diyalektikten çok, durağan bir mekânı

¹³³ Erica Fischer Lichte, “Performatif Estetik”, Ayrıntı Yay. 2016/ İstanbul.

¹³⁴ Allan Kaprow, “Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı”, Kültürel Kapatılmışlık Robert Smithson, XVI. Bölüm, Çev. Nazım Özüaydın, Haz. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yay. Syf: (315), 2004/ Ankara.

çağrıştırmaktadır. Performansın gerçekleştirildiği mekân, park, sonsal, mutlak ve kutsal olanın değerlerini taşımaktadır. Diyalektiğin bu tür şeylerle ilgisi yoktur. Oldukları biçimi ile doğal etkenler hem güneşli hem de fırtınalı doğa içinde saklı fiziksel çelişkilerle etkileşen bir doğa diyalektiği söz konusu olmaktadır. Mekânlar, parklar, doğanın ölküselleştirilmiş biçimleri arasında yer almaktadır. Fakat gerçekte doğa, ölküsel bir ortam olmamaktadır. Doğa dosdoğru bir çizgiyi izlememektedir; onunkisi daha çok yayılıp serpilen bir gelişmeyi göstermektedir. Doğa hiç bitmez çünkü doğa bitirilememektedir. 21. Yüzyıla ait bir heykel, bir 18. Yüzyıl bahçesine dikildiğinde, geçmişin ölküsel betimlenişiyle bastırılıp, artık bizimle olmayan siyasal ve toplumsal değerleri desteklemektedir. Mekânlar, parklar, bahçeler günümüzün diyalektik yerlerinin değil yitık cennetin yeniden yaratılmış biçimleri olarak görülmektedir. Mekânlarla, parklarla bahçeler resimsel kökenli olmaktadır. Boyadan çok doğal malzemelerle yaratılmış doğa manzaraları görülmektedir. Mekânlarımızı ve ulusal parklarımızı bile çevreleyen ölküsel manzaralar tanrısal bir mutluluk ve sonsuz bir dinliğe, özlemi yansıtmaktadır.¹³⁵ (Kaprow, A. 2004)

1972 tarihli Welfare manifestosu: ‘imgeler kurmak, ritüeller icat etmek, törenler tasarlamak, kestirilemez olanı somutlamak, belli yerler, zamanlar, durumlar ve insanlar için atmosferler kurup geliştirmek. Yeni terimlerle söyleyecek olursak, biz sanatı, tiyatroyu ve yaşam biçimlerini birbirine karıştırıyoruz ama bu kategorilerinin ve rol tanımlarının kendisini zaman aşımına uğratmak istiyoruz.’¹³⁶ (Coult, T. Kershaw, B. 1983)

Daha biçimselci topluluklardan biri, 1974 yılında Anthony Howell’ın kurduğu The Theatre of Mistakes’ti (Hatalar Tiyatrosu). Howell önceleri Kraliyet

¹³⁵ Allan Kaprow, ‘Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı’, Kültürel Kapatılmışlık Robert Smithson, XVI. Bölüm, Çev. Nazım Özüaydın, Haz. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yay. Syf: (317), 2004/ Ankara.

¹³⁶ Toby Coult and Baz Kershaw, ‘Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook’, Syf: (217), 1983/ Londra.

Balesi'nde çalışmaktadır. Artaud'un, No Tiyatrosu'nun ve resimde ve heykeldeki yeni denemelerin etkisiyle görmezden gelinen, aksiyon sanatını, yani insanların yaptığı şeyin sanatını araştırmak için bir performans sanatı atölyesi düzenlemektedir.¹³⁷ (Howell, A. Templeton, F. 1977)

Jerome Savary, çeşitli eğlence formlarını fiziksel gösterilerle karıştırıp ve sonradan 'mekâna özgü' tiyatroyla ilişkilendirip alışıla gelmedik mekânlar kullanmak konusunda öncü isimler arasında yer almaktadır. 1970 yılında, Tulane Drama Review dergisine verdiği mülakatta Savary: *'Büyünün ve atmosfer yaratmanın sadık kullarından biriyim. Tiyatroda ortalığı hareketlendirmek için gerçek ateş, her türden ve renkte duman ve havai fişekler kullanırsınız. Bazen de küçük bir ağaç ya da sandalye kullanırsınız ama alay olsun diye.'* Savary, kendi döneminin avangardını fazla entelektüel olmakla suçlamaktadır. Fransız avangardı da hiçbir zaman Savary'e saygı duymamaktadır. O daha geniş bir seyirci kitlesinin peşindedir ve televizyonda, sinema perdesinde sık sık görünüp ve her tür görsel eğlence formuna açık olmaktadır.¹³⁸ (Knapp, B. 1970)

Savary'nin topluluğunun 1970 yılları başındaki Britanya turnesinden sonra, oradan aldıkları ilhamla Incubus and Kaboodle gibi Britanyalı genç performans kolektifleri ya da Beryl and the Perils veya Cunning Stunts gibi feminist gruplar bu tür eğlencelerden, sirk numaralarından, canlı müzikten ve varyeteden avangard imkanlar geliştirmektedirler. Bu tür topluluklar, topluca, *'Performans Sanatı Vodvilcileri'* olarak anılmaya başlamaktadırlar. Sonradan, Amerika'da bazen, yeni vodvilciler diye anılan ve çoğu sola performansçıdan oluşan eklektik topluluklara duyulan ilgi artmaktadır. 1980 yıllarında bu

¹³⁷ Anthony Howell and Fiona Templeton, "Elements of Performance Art", The Ting, Syf: (17), 1977/ The theatre of Mistakes.

¹³⁸ Bettina Knapp, "Sounding the Drum: An Interview with Jerome Savary" Tulane Drama Review, Cilt 15, Syf: (94), 1970/Londra.

sanatçılar ülkenin en tanınmış deneysel performansçıları haline gelmektedir.¹³⁹ (Carlson, M. 2013)

Açık hava performansları ve mekâna özgü performanslar genellikle havai fişekler, gösterişli kostümler ve gereçler kullanan ve neredeyse sonsuz bir çeşitlilikle doğal ya da inşa edilmiş ortamlar yaratan geniş ölçekli açık hava merasimleri, Britanyalı Welfare State topluluğunun 1970’li yıllardaki uzmanlığı haline gelip ve sonraki on yılda hem Avrupa’da hem de Amerika’da deneysel performansın yaygın türlerinden biri olmaktadır. Welfare State ile üç yıl çalışmış olan Warner von Wely, buradan aldığı ilhamla Hollanda’nın önde gelen Açık hava gösteri topluluğu Dogtroep’ kurmaktadır. Topluluk özenli görsel imgeleri, tuhaf mekânîk konstrüksiyonları ve havai fişekleriyle Hollanda’da ve Avrupa’nın ve Amerika’nın pek çok yerinde yenilikçi performanslar sunmaktadır. Von Wely: ‘Kendi başına anlamı olmayan ama üzerine anlamlar asabileceğiniz belirsiz, Hermetik imgeler yaratmaktı. Dramaturjik yapı, imgeleri göstermenin bahanesidir.’¹⁴⁰ (Mason, B. 1992)

1980’li yıllarda Birleşik Devletler de çok geniş kastlar ve ekiplerle çalışan, mekâna özgü multimedya merasimler alanında uzmanlaşıp belli sanatçıların ve toplulukların ortaya çıkışına tanıklık etmektedir. Kaliforniya’da, Lin Hixson, araba konvoyu ve müzikal komedi korolarıyla, film seti gibi muazzam büyüklükte ortamlar yaratılmaktadır. 1984 tarihinde ‘*Hey John did you take the camino far?*’ Los Angeles’ın merkezindeki bir fabrikanın yükleme rıhtımını işgal etmektedir, ama şarkıları ve dansları ve ergen çocuk çetelerinin hareketleri ve arabaları, performansla oradaki şehir hayatı arasında hiçbir belirgin ayırım olmaksızın, çevredeki caddelere taşmaktadır. Jacki Apple, çalışmasını

¹³⁹ Marvin Carlson, ”Performans Eleştirel Bir Giriş”, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (164) 2013/Ankara.

¹⁴⁰ Bim Mason, “Street Theatre and Other Outdoor Performance”, Syf: (84), 1992/ Londra.

televizyon kuşağından beyaz bir Amerikalının kültürel otobiyografisi olarak tanımlamaktadır. 1985 yılında, Anne Hamburger, New York'ta, şehrin dört bir yanında mekâna özgü gösteriler düzenleyecek olan En Garde Arts'ı kurmaktadır. En iddialı olanlardan biri, Reza Abdoh'un 1990 tarihli, *Father was a Peculiar Man* (Babam Nev'i Şahsına Münhasır Biriydi) isimli çalışması olmaktadır.¹⁴¹ (Apple, J. 1991)

Abdoh, Los Angeles'ta, göreneksel bir özellik taşımayan yerlerde gerçekleştirdiği, bir bakıma Hixson'un işlerine benzeyen ama onunkilerden daha karanlık ve daha cinsellik yüklü, büyük kültürel epiklerin önde gelen vizyoner yönetmeni olarak tanınmaktadır. *Father*, Dostoyevski'nin, Karamazov Kardeşler'inin bir dizi görsel ve sesçil meditasyonu üzerine ve 1950 ve 1960'lı yılların Amerikan popüler kültürü üzerine kurulmaktadır. Çalışma, altmış aktör ve müzisyenin New York'un et kesim bölgesindeki dört mahallesine ve depolarına yayılmasıyla icra edilmektedir. Çalışmanın başarısı Reza Abdoh'u deneysel Amerikan performans sanatçıları arasında en çok tanınan sanatçı haline gelmektedir. 1995 yılında AIDS'ten ölmeden önce ancak dört işe daha imza atabilmektedir.¹⁴² (Hopkins, J. 1999)

Mekânlara özgü performanslar, ister iç ister dış mekânlar olsun, temelde konvansiyonel olmayan performans alanlarının kullanımı ile ilgilenmektedir. Performanslar, mekânın fiziksel niteliklerine ve bazen de toplumsal ya da tarihsel çağrışımlara dikkat çekmektedir. 1993 yılında Ewan Forster ve Christoper Heighes'den oluşan Britanyalı sanat ekibi, özellikle de tarihsel, toplumsal ve mimari açıdan önem taşıyan kimi binaların ve bölgelerin dilini canlandırmak üzere, mekâna özgü performanslar tasarlanmaktadır. 1997 tarihli çalışmaları *Preliminary Hearing* (İlk İşitme) Londra'da art-deco bir yerleşimde geçmektedir.

¹⁴¹ Jajk Apple, "The Life and Times of Lin Hixson", *The Drama Review*, Cilt 35(4), Syf: (28), 1991/London.

¹⁴² Johns Hopkins, "Reza Abdoh'un İşleri Üzerine Bir Derleme", *The Drama Review*, Daniel Mufson (ed.), Syf: (39), 1999/ Baltimore.

1999 tarihli Curriculum’da (müfredat) ise Roehampton’daki Froebel Koleji’nin mimarlık ve peyzaj özellikleri ve toplumsal tarihi katmanlarına ayırmaktadır. Mekâna özgü performanslarda kültürel olana dönük yönelim, yüzyılın sonunda çoğu performansın yüzünü kültürel meselelere dönmesiyle bağlantılı olmaktadır.

1990 yılında, Artweek’in performansa ayrılmış özel bölümünde, Jacki Apple performansın ilk on yılından sonra nasıl eğilim değiştirmeye başladığını anlatmaktadır: *‘1970’lerde performans sanatı, aslında, zaman temelli bir görsel sanat formuydu, burada metin imgenin hizmetindeydi; 1980’lerin ilk yıllarındaki performans sanatı hareket temeline kaydı; performans sanatçıları da koreograf haline geldi. Lin Hixson’un yeni işinde görüldüğü gibi, televizyonun ve diğer popüler eğlence biçimlerinin etkilediği disiplinler arası iş birlikleri ve merasimler önümüzdeki on yıla rengini verecek.*¹⁴³ (Apple, J. 1990)

Performansların pek çoğu gelişebilmek için peşine düştüğü, tiyatro özelliklerini taşımayan mekânlar nedeniyle, ilk dönem performansların tiyatro karşılığını sürdürmektedir. Avrupa’da, özenli mekâna özgü performansların görünürlüğüne ve yaygınlığına rağmen, bu tür işlerin gereksindiği teknik donanım, tanınan imaj ve mixed media performansçısının daha konvansiyonel tiyatro mekânlarında gösteri yapmasına neden olmaktadır. Bu durum, Marranca’nın, imge tiyatrosunun önde gelen üç sanatçısı için de geçerli olmaktadır; Richard Foreman, Lee Breuer ve Robert Wilson. Foreman’ın Ontolojik Histerik Tiyatrosu, bu üçü içinde, 1968 tarihli Angelface’tan sonra, her yıl detaylı çalışıp bir iş sunarak, küçük, deneysel performans mekânlarında en sistemli şekilde gelişmektedir.

Foreman, çalışmalarını titiz bir şekilde görsel ve işitsel malzemelerle, donmuş tablolarla, tuhaf nesnelerin karmaşasıyla, skeçlerle, söz ve cümle parçalarıyla, kutu, cam, çerçeve ve yay gibi her tür çerçeveleme ve işaret etme

¹⁴³ Jacki Apple, “Art at the Barricades”, Artweek, Cilt 21, Syf: (21), 1990/Los Angeles.

gereciyle, kayıtlarla, tuhaf ses efektleriyle, tekrarlanan hareketlerle gerçekleştirmektedir. Foreman'ın işlerinin kurulmuşluğuna ve alımlama sürecinin kendisine hiç durmadan dikkat çeken zengin dokuya katkıda bulunmaktadır. Breuer ve Mabou Mines, pozları vurgulayan renkli bir üslupla, hareketle, görsel çağrışımlarla ve geniş bir popüler kültür yelpazesine ait görsel ve işitsel yankıların ortaklığıyla da olsa, yine de daha konvansiyonel anlatılarla çalışmaktadırlar. Breuer'in işlerinin çoğu, Foreman'ınkiler gibi mütevazı deneysel mekânlarda sergilenmektedir. The Warrior Ant'ın (Savaşçı Karınca) bir bölümü 1988 yılında çok geniş ölçekli performans işleri için uygun bir mekân olan Brooklyn Müzik Akademisi'nde sunulup ve birkaç müzik ve etnik dans topluluğu, sokak geçitleri ve irili ufaklı kuklalarla oradaki bütün imkanlardan yararlanmaktadır.¹⁴⁴ (Carlson, M. 2013)

Günümüz Alman tiyatrosunun olduğu kadar, Avrupa ve dünya tiyatrosunun da en önde gelen tiyatro yönetmenlerinden Peter Stein, '*Orestia*' isimli sahnelemesinin ilk iki bölümü için neredeyse tamamen karanlık bir mekân işitsel bir mekân olarak tasarlamaktadır. Karanlıkta insan sesleri çınlamaktadır. Onlar dilsel olarak herhangi bir şeyi ifade etmeyen tuhaf sesler çıkarmaktadır. Örneğin koridordaki yaşlı adamlar dudaklarını kapatarak oluşturdukları huzursuzluk veren bir mırıltıyı inleyen bir ışığa çevirmektedirler. Daha sonra '*Ololygomos (sevinç çılgılığı)*', yüksek perdede dalgalanan dille haykırılıp, ritmik bir şekilde söylenip, ayarlanan ve cırcır böceği cırıltısı ile kuşun ötüşü arasında bir ses duyulmaktadır.¹⁴⁵ (Lichte, E. F. 2016)

Uluslararası performans çalışmaları ve konferansları bu alandaki en geniş ve en kararlı buluşmalar olsa da, performans alanı öylesine çekici hale gelmeye başlamıştır ki, bu konuda sayısız konferanslar düzenlenmektedir. Yeni Zelanda

¹⁴⁴ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (167-168) 2013/Ankara.

¹⁴⁵ Erika Fischer Lichte, "Performatif Estetik", Ayrıntı Yay. Syf: (219-220), 2016/İstanbul.

Konferansı'yla neredeyse aynı dönemde Columbia Üniversitesi, '*Mekânda Bedenler: Ortaçağ'da Performans*' temasında konferans düzenlenmektedir. Konferansın bildiri çağrısı, performans araştırmalarının yapılabileceği alanların ne denli geniş olduğu konusunda belirgin bir fikir vermektedir.

Sözcüğün en geniş anlamıyla performansı, Ortaçağ'daki performansları ele alan bildiri önerilerini beklemektedirler. Bildiriler, performansı dramatik, yazınsal, politik, dinsel, saraya ait, ev içi ve kamusal mekânlardaki haliyle, elyazmalarındaki illüstrasyonlarda, aziznamelerde, dramatik gösterilerde, şenliklerde, geçit törenlerinde, işkencedeki ve ayindeki bedenlerin ve mekânların temsili içinde, ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet performansları olarak, ritüellerde ve diğer kutlamalarda, müziğin, sanatın ve mimarinin rolüyle ilişkisi içinde yer almaktadır. Yöntem bilimi sorunları, yerel olan, katışık olan ilişkisi, tarihselcilik, dramaturgi ya da Ortaçağ metinlerinin modern sahnelenişlerinin incelenmesi açısından ele alınabilmektedir.¹⁴⁶ (Falk, L. 1982)

Robert Wilson 1960 yıllarında kariyerine bir performans sanatçısı, dansçı ve tasarımcı olarak başlayıp dönemin happeninglerinden ve performanslarından fazlasıyla etkilenmektedir. Richard Foreman: '*Wilson, gelişkin ressamlar, müzisyenler, dansçılar ve sinemacıların dahil olduğu bir akımın da paylaştığı gibi tiyatrodaki çok farklı bir estetik geliştiren az sayıdaki sanatçılardan biri olmaktadır. Sanatı, içinde sanatçının kendi araçlarıyla keşfettiklerine dair kendini, algılayıcı olarak, inceleyebileceği bir alan yaratmak olarak gören, manipülatif olmayan bir estetik anlayışını benimsemektedir. Bedenler ve insanlar, oyunların önceden belirlenmiş kimi enerji ve anlamlarını yansıtmak için kullanılan sıradan hüner gösterilerinin araçları olmaktan ziyade nüfuz edilemez, kutsal nesneler olarak zuhur etmektedirler.*'¹⁴⁷ (Foreman, R. 1970)

¹⁴⁶ Lorne Falk, 'Agit Prop: Performance in Banff', Sonia Knox, Banff Centre Press, Syf: (30), 1982/Banff.

¹⁴⁷ Richard Foreman, 'The Life and Times of Sigmund Freud', The Village Voice Gazetesi, 1 Ocak 1970.

Mekânı ve zamanı manipüle edişi, görsel, işitsel sanatları ve gösteri sanatlarını harmanlaması, rastlantı ve kolaj tekniklerine başvurması, dili anlam yaratmak için değil de sadece ses ve hatırlatıcı olarak kullanışı, hepsi de tiyatrodan, müzikte, görsel sanatlarda ve dansa daha önce gerçekleştirilen deneysel işlerle yakın ilişkisini göstermektedir. Einstein on the Beach'ten söz ederken Wilson: *'Hikayenin ne olduğunu düşünmek zorunda değilsiniz, çünkü zaten bir hikaye yok. Sözcükleri duymaya çalışmak zorunda değilsiniz, çünkü zaten sözcükler bir anlama gelmiyor. Sadece sahne tasarımının tadını çıkarmaya çalışın, zamanda ve mekânda yapılmış mimari düzenlemelerin, müziğin, uyandırdığı duyguların resimlerini dinleyin.'*¹⁴⁸ (Carlson, M. 2013)

¹⁴⁸ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (169) 2013/Ankara.

2. BÖLÜM

DANS ve TİYATRO SANATINDA BEDEN SANATININ GELİŞİMİ

2.1. Performans Sanatında Bedenin Kullanımı

Performans sanatı, ilk aldığı biçimler içinde geniş ölçüde ve özellikle bedenin işlevleriyle ilgili olmaktadır. 1960 ve 1970’li yıllarının mevcudiyetinin yerini oyuncunun bedeni, yani çıplak bedeni almaktadır. Edebi metnin güç ve denetim otoritesiyle metinde söylenmek istenenin yerini, oyuncunun bedeniyle yer değiştirmesi taklit edilen dramatik figürün sahnedeki görüntüsünü çürütmektedir. Oyuncunun bedeni temsiliyetin boğucu zincirlerinden kurtulmaktadır.¹⁴⁹ (Lichte, E. F. 2016)

1960’lı yılların ortalarında, New York ve Kaliforniya’da performans sanatına yönelik bir ilgi gelişmektedir ama henüz ortak kabul edilen bir isim bulunmamaktadır. Kaliforniya’da yayımlanan Avalanche isimli derginin ilk sayısında son zamanların beden işlerine dair bir inceleme yapılmaktadır. Willowby Sharp: *‘Farklı isimlerle anılan eylemler, olaylar, performanslar, parçalar, fiziksel aktivite, sıradan bedensel işlevler ve fizikselliğin diğer olağan ve olağan dışı dışavurumlarını sunan işler olmaktadır. Sanatçının bedeni yapıtın hem nesnesi hem de öznesi haline gelmektedir.’* Bu işlerde, Cindy Nemser: *‘fiil ve özne bir olur’* ve *‘hissetmeyi sağlayan gereçler otomatik olarak yapmanın da gereçleri haline gelmektedir.’*¹⁵⁰ (Carlson, M. 2013)

¹⁴⁹ Erika Fischer Lichte, “Performatif Estetik”, Syf: (250), Ayrıntı Yay. 2016/İstanbul.

¹⁵⁰ Marvin Carlson, “Performans Eleştirel Bir Giriş”, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (157) 2013/Ankara.

1970’li yıllarda, beden sanatı bu tür işler için en sık kullanılan terim haline gelmektedir. 1970’li yılların ilk zamanları beden sanatının en meşhur örneklerine tanıklık etmektedir. Performans sanatı bu yıllarda, beden sanatçıları tarafından ele geçirilip, hayat ile sanat pratiği bir arada düşünölmeye başlanılmaktadır. Bu durum en çok kamuoyunun dikkatini çekmektedir çünkü beden aşırı noktalarda kullanıldığı gibi önemli ölçüde acı ve risk de söz konusu olmaktadır. Dionysos ve ritüellerine geri dönüş yapılmaktadır. Tiyatro, geleneksel tiyatro tanımlamalarının dışında yaygın bir öteki olmaya başlamaktadır. Bir mekân, bir dekor, bir metinden ziyade bedensel mevcudiyet ve etkinlikler ön planda olmaktadır. Tiyatronun tarihi bunun örnekleriyle dolmaktadır. İki grup arasında bir eğilim mevcut olmaktadır. Bir tarafta oyuncunun, öykünün, karakterlerin önemi diğer tarafta ise koronun eşliğinde duygunun önemi, yani şimdi ve burada olma miti kendiliğinden var olmaktadır. Aiskhylos’un ilk dönem oyunlarında hemen kendiliğindenliği yakalanmaktadır. O dönem, tragedya bir yaşantıdır, şimdiye odaklanmaktadır. Daha sonra öykünün ve oyuncunun kendini geliştirmesiyle durum değişmektedir. Konunun bu bölümünde Euripides oyunları ile karşılaşılmaktadır. 20. Yüzyılın son çeyreğinde tiyatronun geldiği yerde, bundan farklı olmamaktadır. İlksel tragedyaya, yani tragedyanın ilk haline geri dönüş görölmektedir ve bu performans sanatı açısından bir çeşit perspektif sağlamaktadır.¹⁵¹ (Güçbilmez, B. 2006)

Tragedyanın çürümesine neden olan öykü, oyun kişisi, kurgu gibi apolloncu biçimselliklerden kurtulup, bir bakıma çürüme öncesi döneme göz kırpmaktadır. Performans sanatçısının bedeni, kişisellikten, bireylikten çıkarılıp ve rol yapan oyuncu kimliğini bütünüyle ortadan kaldırıp yeniden bir üzerinden enerji akışlarının geçeceği bir tünele ya da pasaja dönüşmektedir. Alışık olunanın tersine bir anlam bulamadan, kendi içsel yolculuğuyla kendisinin de etkin bir

¹⁵¹ Beliz Güçbilmez, ‘‘Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti’’, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı 21, Syf: (39-40), 2006/ Ankara.

biçimde dahil olduğu tiyatro seyircinin karşısında var olmaktadır. Böylece seyircinin görevi değişmektedir. Sahneye çıkan oyuncu seyirciyle birlikte önceden hazırlanmış bir kurgunun içinde değildir, şimdi ve o an kendisini hem kendisiyle hem de seyirciyle oluşan alış verişe bırakmaktadır. Bir öykünün karakteri olmadığı gibi tarihselleştirilmiş bir bağlamı ve zemini de bulunmamaktadır. Oyuncu bir karakterden öte, yani bir temsil kişisinden öte parçalanmış olmaktadır.

Geleneksel tiyatro, sahneye konulanı dramatik eylem içindekini bir karakter olarak görüp, performans boyunca bir oyuncu ile vücuda getiriyor olsa da, modern performans sanatı genel anlamda bu dinamikle asal bir biçimde ilgilenmemektedir. Performans sanatı uygulamacıları neredeyse tanımları itibariyle yapıtlarını daha önce başka sanatçılar tarafından yaratılmış karakterler üzerine inşa etmek yerine, bunların ayırında olan kendi bilinçleriyle ve bu bilincin seyircilere gösterilmesiyle performatif hale gelip bir kültürün ya da evrenin içinde kendi bedenlerinin, kendi yaşam öykülerinin ve kendi özel deneyimlerinin üzerine kurmaktadır.¹⁵² (Carlson, M. 2013)

Sanatçının, performansı anlamaktan çok deneyimlemek ve bu deneyimle başa çıkması söz konusu olmaktadır. Böylece hem performansçı hem de seyirci için yeni ve kendine özgü bir gerçeklik oluşmaktadır. İlişkilerin birbirine geçmesiyle geleneksel olan üretim biçimi, estetik ve hazzın dışına çıkmaktadır. Seyirci bir sanat eseri yerine bir olayla karşı karşıya kalmaktadır. Bu şekilde, performans yorum bilimsel ve gösterge bilimsel estetik için temel olan, iki farklı ilişkinin yeniden belirlendiği bir durum meydana getirmektedir. Birincisi, özne ve nesne, seyreden ve seyredilen, seyirci ve oyuncu arasındaki bağlantı olmaktadır ve ikincisi ise performanstaki unsurların maddesellikleri ve göstergesel

¹⁵² Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (27) 2013/Ankara.

nitelikleri, yani gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki olmaktadır.¹⁵³ (Carlson, M. 2013)

Beden sanatı ve performans sanatı postmodernizmle yakın ilişki içinde olmaktadır ve buradaki algı, sanatın anlam ve değerini altüst etmektedir. Modernizmin değişmez ve rasyonel anlamlarının dışında çoklu bir bakış açısıyla pek çok anlamı ve yapıyı yeniden inşa etmeye dönüşmektedir. Ancak 1980’li yılların sanat söyleminde beden sanatı mevcudiyetini, güvence altına alınmak istenirken modernizmi gözden düşürmeye hevesli olanlarca giderek dışlanmaktadır. Beden sanatı ya film karelerindeki performatif fotoğraf karelerine dönüşmektedir ya da anlatısal performans sanatı pratiklerine bırakılmaktadır.¹⁵⁴ (Antmen, A. 2014)

Performans sanatı kuramcılarından Richard Schechner’e göre oyunun yapısının oyun sürecini şekillendirip kesintiye uğratarak koyduğu son noktalar daha başlangıç noktaları olmaktadır. Oyun kendi haline bırakıldığında sonsuza kadar devam edebilmektedir çünkü performansçılar performansla hazırlanırken egzersizlerle bedenlerini yeniden deneyimlemektedirler. Barba: ‘Bedenimiz günlük yaşamda ve performans durumlarında çok farklı şekillerde kullanılmaktadır. Günlük yaşamımızda bir beden tekniği söz konusu olmaktadır ama bir performans durumunda beden tamamen farklı bir şekilde kullanılmaktadır. Bu sıra dışı günlük teknik, esasen, denge değişimini temel almaktadır. Hareketlerimiz karmaşılaştıkça, normalden uzun adımlar attığımıza veya başımızı normalden daha ileride ve geride tuttuğumuzda dengemiz de o ölçüde tehdit altına girmektedir. Dengedeki değişiklik, bedensel varlığı vurgulayan bir dizi organik gerilimle sonuçlanmaktadır ancak bu, kasıtlı,

¹⁵³ Marvin Carlson, ”Performans Eleştirel Bir Giriş”, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (23) 2013/Ankara.

¹⁵⁴ Ahu Antmen, “Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri”, İletişim Yay. Syf: (299-300), 2014/ İstanbul.

bireyselleştirilmiş, dışavurumun öncesinde bir aşamada gerçekleşmektedir. ' Performans, oyunun esas sahası olmaktadır ve her bir performansın sunumu denge ve dengesizliklerle bedenin biçimini bozup yeniden deneyimlemektedir. Schechner için performansı tanımlamak ve bir kaba sokmak mümkün olmamaktadır.¹⁵⁵ (Schechner, R. 2015)

Performans sırasında bedenin kullanılması kişisel olduğu için politik bir tercih olmaktadır. Elbette bu bağlamda 1960'lı yılların gençlik hareketleriyle savaş karşıtı protestoları bedene yönelik performansların bir dışavurumu olarak görülmektedir. Çünkü beden politik eğilimin bir aracı olarak görülmektedir. Bedene yönelik açık ya da kapalı şiddetin bir karşılığı olmaktadır. Bu bağlamda da Kavramsal Sanatın boya yerine kavramları tercih etmesi gibi Performans Sanatı da bedeni kendisine malzeme olarak seçmektedir. Tıpkı Antonin Artaud: '*Oyunu setreden izleyicinin bedeninde de kıpırtılar yaratılmalıdır.*' Söyleminde olduğu gibi amaçlanmaktadır ve oyunun kendisinden oyuncunun performansından performatif beden üzerine çekilmesi hedeflenmektedir.¹⁵⁶ (Antmen, A. 2009)

Performans sanatçısı ve izleyicinin bedeninde kıpırtılar yaratmak önemli olmaktadır. Çünkü modernizmle birlikte beden de reforme edilip ve uygarlığın önemli bir parçası olarak görülmektedir. Birey olgusunda ve bireyselleşmede beden de yeniden tanımlanmaktadır. Tıpkı birey gibi uygarlaşmış beden de örtük ve kamusallaştırılmaktadır. Beden kamusallaşmış bireyin, yani iktidarın himayesi altında ve kontrolünde olmaktadır. Bedeni zincirlerinden çıkarmak aynı zaman da bireyi özgürleştirmek için bir fırsat olarak görülmektedir. Bu bağlamda bize bedeni bir yaşam deneyimi olarak gösteren performans sanatının yani beden sanatının kültür ile doğa ikilemine karşı doğayı, bedeni seçtiği görülmektedir.

¹⁵⁵ Richard Schechner, "Ritüelin Geleneği", Syf: (56-60), Dost Yayınları, 2015/ Ankara.

¹⁵⁶ Ahu Antmen, "20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Syf: (222), Sel Yay. 2009/ İstanbul.

Performans sanatı, varlık ve beden arasında köprü kurup ve koreografik farklılıkları birbirine bağlayıp, epistemolojik bütünlüğü beraberinde getirmektedir. Varlık ve beden, kritik ve sanatsal alanlarda; ajitasyon, istikrarsızlık ve sapma gibi ek rahatsızlıklar yaratmaktadır. Dansın en minimal hareketlerinde bile, performansçının hareket etmesiyle meydana gelen ‘Varlık ve Beden’ in fenomenolojik olarak iç içe geçmesi, performans anlayışının yeniden ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Performans ve dans çalışmaları alanında da, performans çalışmaları ve eleştirel teoriye doğru güncel dönüşü sağlanmaktadır.¹⁵⁷ (Lepecki, A. 2004)

Varlık ve beden arasındaki bölünme, karmaşık teorik ve koreografik problemlere yol açmaktadır. Bu problemler de beraberinde 20. Yüzyıl performanslar, dans pratikleri ve dans teorileri için derin politik yansımalar taşımaktadır. Buna göre dansın eleştirel teori olarak ortaya çıktığı ve eleştirel davranışı olarak gücünü, tam olarak yıkıcı olmasa da, bir yaratıcı tarafından dikkatini çekebileceği eklenebilmektedir. Varlık ve beden, tarihsel ve kuramsal abartmalarının belirlenmesiyle performans ve dans çalışmalarına ulaşmaktadır. Disiplin içi performans çalışmaları alanlarının oluşumu, bu iki kavramın merkezinde, anlamı ve düzeyi üzerinde bir savaş olarak görülebilmektedir. Heidegger’in, ‘*Dasein Kavramı*¹⁵⁸’ nın, Michel Foucault’un rejim tekniğine ilişkin eleştirisinin ve Deluze ve Guatari’nin Artoud’in, organsız bir organ, önerisinin etkisinin ardından, beden ve varlığın performansının epistemolojik temelini kökten istikrarsızlaştırıp, performans ve dans pratikleri değerlendirilebilmektedir.¹⁵⁹ (Lepecki, A. 2004)

¹⁵⁷ Andre Lepecki, “Of The Presence Of The Body”, Essays on Dance and Performance Theory, Wesleyan University Press, Çev. Duygu Güner, Cilt 06459, Syf: (2-4), 2004/ Amerika.

¹⁵⁸ Dasein Kavramı: “Dasein, Almanca var oluş anlamına gelen ve Martin Heidegger tarafından Varlık ve Zaman adlı eserinde kullanılan bir terim olmaktadır. Heidegger’in asıl ilgi alanı varlığın anlamıdır.”

¹⁵⁹ Andre Lepecki, “Of The Presence Of The Body”, Essays on Dance and Performance Theory, Wesleyan University Press, Çev. Duygu Güner, Cilt 06459, Syf: (5), 2004/ Amerika.

Performans sanatının hayata ve sanata ayna tutması beklendiği görülmektedir. İzleyici kitlesi belirli bir performans için sadece başka bir performansı izlemekle kalmayıp, olaya kendisini de dahil etmektedir. Yaşam, temsil edilme biçimine katılarak, aynı zamanda, canlı performansın sahne dışı, yansıtıcı aktivite teorisinin rolü haline gelmektedir. Yansıtma aracı olarak, hem performans hem de teori, başkalarını görme durumuna dayanan belirli öz ve anlayışlar veya kimlik kavramlarını üretmek için çalışmaktadır. Performans sadece yaşamın gerçekliğini üretmekle kalmayıp, aynı zamanda yaşamı yansıttığımız ayna gibi davranırsa, o zaman dünyanın sadece belli tasvirlerini değil, aynı zamanda dünyanın nasıl tasvir edildiğini de incelemek mümkün olabilmektedir.¹⁶⁰ (Lepecki, A. 2004)

Sanatçının, araç gereçlerinin, kendi bedensel ediniminin olmasıyla birlikte malzemesi kavramlar olan sanatta estetik, zaman ve uzam gibi sanatın betimleyici özelliklerinin dışına çıkmaktadır. Plastik ve kavramsal sanatlarca meydana gelmiş bir tür olarak performans, kısa sürede bir oyun biçimi olarak varlığını kanıtlamaktadır. Sanatçılar, dadacıların, fütüristlerin kullandığı sirk, varyete, kabare türlerinin anlatım biçimlerinden de yararlanmaktadırlar. Beden sanatını anlama ve yorumlama açısından performans sanatı bugün bir kilometre taşı olarak görülebilir.

Beden tarihi, insanlık tarihi kadar eski, derin ve detaylı değildir. Sanatın bir malzemesi hatta sanatsal yaratının bizzat kendisi olacak olan bedenin, geçirdiği düşünsel, duygusal ve bunların sonunda yaşadığı fiziksel evrimi olarak görülebilir. Çağdaş tiyatronun en kuvvetli anlatım aracı olan beden, bu koşulların sonucu olmaktadır demek yanlış olmaz. Sanat bedenin bu koşullarını görmeksizin onu kullanamamaktadır.

¹⁶⁰ Andre Lepecki, "Of The Presence Of The Body", Essays on Dance and Performance Theory, Wesleyan University Press, Çev. Duygu Güner, Cilt 06459, Syf: (47), 2004/ Amerika.

Beden duruşu, dans, eskrim, ortopedi ve jimnastik, beden tarihinde dönüm noktaları olmaktadır. Ayrıca değişen alışkanlıkların, bilimin, görenek ve kanunların da bedenin şekillenişinde rol oynadığı görülmektedir. İnsan bedeni sadece kaslardan ve kemiklerden oluşan canlı bir bütün olmanın çok ötesinde, duygusal var oluşların, toplumsal kalıpların ve sosyal statülerin gözle görülür olmasının bir aracı olmaktadır. Ancak bu üst bakışın kazanılması kolay olmamaktadır. Bedenin fiziksel işleyişi üzerine bir çeşit farkındalığın gelişmesi gerekmektedir. İnsanın, hayatın anlamı ve oluşumu üzerine kendine sorduğu sorularla gelişmektedir. İnsanoğlu bedensel işleyişinin sırlarını, organların işlerini merak etmeye başlayıp ve doğa kanunlarının formüle edilmesi, beden üzerinde daha doğru ve ayrıntılı çalışmalar yapılması sayesinde bu farkındalığı elde etmektedir.¹⁶¹ (Erdenk, S. 2012)

İnsan bedeninin, evrimi sonunda ulaştığı diklik, yer çekimine karşı kazanılan bir zafer olmaktadır. Tarih boyunca bedensel duruş, kişinin duygularını, sosyal statüsünü ve buna bağlı olarak alışkanlıklarını ortaya koyan bir gösterge olarak algılanmaktadır. Böylece beden ayakta durarak, oturarak, diz çökerek ya da yatarak fizyolojinin, psikolojinin, inanç ve göreneklerin iç içe geçtiği toplumsal kalıpların ürettiği şekiller sayesinde farklı anlamlar yaratmaktadır.

Performansa dayalı artık yeni bir hareket evreni belirlenmektedir. Bu hareketlerin geometrikleşmiş sonuçları hesaplanan, kesin kurallara bağlanmış bir etkinlik olarak sporun evreni olmaktadır. Böylece egzersizin şekli bir kez daha değişip ama en eski değerlerden ustalık, kuvvet ya da kaba kuvvet beden hareketinden beklenen nitelikler olma özelliklerini bir müddet daha sürdürmektedir. Zaman içinde gelişen tekniklere ve şiddetin kontrol edilmesinin

¹⁶¹ Sibel Erdenk, “Dünden Bugüne Tiyatro Anlayışında Değişen Beden Algısı”, Art-e Özel Sayı, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Syf: (87), Süleyman Demirel Üniversitesi Uluslararası Arda Kanpolat Tiyatro Festivali ve Kongresi, 2012/Isparta.

hareketlere yansımaları önem kazanmaktadır. Bu da giderek bedensel duruş için yeni bir bakışa ve profilin değişmesine neden olmaktadır. Egzersizin etkisi ilk kez bedende bir değişim yaratıp, bedenin genel görünümü ince uzun bir görünüş kazanmaktadır. Yüzyılın ilk yarısında göbek kent soylu seçkin tabakada saygınlığını korusa da göğüs uzun süre göbeğin sürdüğü egemenliğini sarsıp öne çıkmaktadır.¹⁶² (Corbin, A. Courtine, J. Ve Vigerello G. 2011)

Beden tarihinde bir diğer önemli olayda üretilen kuvvetlerin hız ve zamanlarının hesaplanması olmaktadır. Böylece devinim çözümlemesi mümkün hale gelmektedir. Rakamlara yansıtılan hareketler sayesinde bedenin verimi artmaktadır. Ortaya rakamsal sonuçlar koymakla kalmayan, aynı zamanda yeni egzersizler ve hareketler yaratıp bunları zincirleme biçimde yeniden düzenleyen jimnastik tahtın yeni sahibi olmaktadır. Tüm bunlar, çağdaş tiyatrunun bir malzemesi olarak düşünüldüğünde bedenin kendi tarihi içinde vurgulamaya değer noktaları arasında yer almaktadır. Çünkü her biri bedenin sanatsal yaratı olma yolunda yaşadığı serüvende belirleyici olmaktadır.¹⁶³ (Erdenk, S. 2012)

1890'lı yıllarda oyuncuyu sahnelemenin temel ögesi olarak gören ve insan bedeninin ancak üç boyutlu bir tasarım içinde etkili olacağını savunan Adolphe Appia olmaktadır. Her ne kadar müzik öğrencilerinin duyarlılığını arttırmak üzerine geliştirilmiş olsa da tiyatro sanatına önemli katkı sağlayan bir çeşit dans jimnastiği olan euritmi öğretisinin yaratıcı ise Emile Jacques Dalcroze olmaktadır. Tiyatroyu öncelikle görsel bir sanat oyuncuyu da görsel anlatımın bir aracı, bir simgesi olarak tarif eden Gordon Craig, oyuncunun bedensel olarak algılanışına dair çağdaş yaklaşımlara kaynaklık etmeleri açısından önem taşımaktadır. Özellikle Craig, oyunculuk hünerinin karakterin ruh durumlarıyla

¹⁶² Alain Corbin Jean Jacques Courtine Georges Vigerello, "Beden Tarihi-II", Çev. Orçun Türkay, Cilt 1, Syf: (255), Yapı Kredi Yay. 2011/İstanbul.

¹⁶³ Sibel Erdenk, "Dünden Bugüne Tiyatro Anlayışında Değişen Beden Algısı", Art-e Özel Sayı, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Syf: (90), Süleyman Demirel Üniversitesi Uluslararası Arda Kanpolat Tiyatro Festivali ve Kongresi, 2012/İsparta.

özdeşleşmede olmadığını, hünerin hareketleri ve simgeleri kullanmakta olduğunu savunmaktadır. Batı tiyatrosunun psikolojik oyunculuk yöntemini reddedip, simgeselliği tercih ederek ardından gelecek birçok sanatçıya ilham vermektedir.¹⁶⁴ (Candan, A. 1994)

Gerçeküstücülük içinde yer alan ve bir sanat eğitim kurumu olan Bauhaus'da Oskar Schlemmer'in başlattığı bir çeşit tiyatro laboratuvarında yaptığı çalışmalarla beden ve uzam ilişkilerini araştırmaktadır. İnsan bedeninin biçim ve hareket olanakları ile koreografiden yola çıkarak sahne olanaklarını incelemektedir. Rudolf Laban'ın dans dizgesini ve euritmi'yi de kullanan Schlemmer, insan bedenini tarihi boyunca yaşadığı deneylerden çok farklı bir araştırmanın aracı haline getirmektedir. Bu çalışmalar sonucunda tiyatronun daha önce üzerinde durulmamış anlatım olanakları da ortaya çıkmaktadır.

Modern sonrası olarak adlandırılan sanatta, yinlemeler, kopukluk, mekânsal özgürlük, izleyiciyle kurulan doğrudan iletişim, yaratının malzemesi olarak kullanılan nesnenin bizzat yaratının kendisine dönüşmesi gibi özellikler ve sanat yapısındaki biçim öz ilişkisinde, biçim ağırlık kazanmaktadır. Arayışlarda biçimsel var oluşlar şeklinde gelişmektedir.¹⁶⁵ (Erdenk, S. 2012)

Sanatın her bir dalının kendini var etmek için yaptığı alternatif arayışların en kuvvetli malzemesi yine insan bedeni olmaktadır. Performans sanatlarıyla birlikte beden ilk kez sanatın sadece malzemesi değil bizzat kendisidir. Beden, kimi zaman bir body art gösterisinde, toplumun baskıladığı saldırganlığı açığa vurmanın bir göstergesi olarak teşhir edilmektedir.

¹⁶⁴ Ayşın Candan, "20. Yüzyılda Öncü Tiyatro", 1. Baskı, Yapı Kredi Yay. Syf: (27-35), 1994/ İstanbul.

¹⁶⁵ Sibel Erdenk, "Dünden Bugüne Tiyatro Anlayışında Değişen Beden Algısı", Art-e Özel Sayı, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Syf: (94), Süleyman Demirel Üniversitesi Uluslararası Arda Kanpolat Tiyatro Festivali ve Kongresi, 2012/İsparta.

Happening'in yaşamla sanat arasındaki çizginin özellikle bulanıklaştırılarak ve izleyiciyle arasındaki tüm sınırları kaldıran yeni anlayışın özgür anlatım yöntemi olarak kullanılmaktadır. Bu alternatif arayışların içinde performans sanatı belki de sanat etkinliklerini görsel iletişime dönüştürmeyi hedeflemesi, bunu yaparken tiyatro, dans, müzik ve tüm görsel sanatlardan faydalanması ve etkinlik alanını sınırlamaması nedeniyle çağdaş sanatın ilerleyişinde diğerlerinden daha etkili olmaktadır. Elbette en temel malzemesi yine beden olmaktadır.¹⁶⁶ (Atakan, N. 2008)

İnsan, bedenine bir takım şekiller verip, anlamlar üretebildiğinin tarihin uzak zamanlarından bu yana hep farkında olmaktadır. Sanatın bir malzemesi olarak kullanılmaya başlandığında beden artık bir dile dönüşmüş olmaktadır. Ancak sanatın kullandığı araçlar değiştikçe bedenin şekillenışı de değişip, çeşitlenip, karmaşıklaşmaktadır. Beden ve tiyatro hâlihazırda hem kendilerinin ve hem de yan yana gelerek sanatın, tiyatro sanatının bir aracı olarak bedenin tarihini yazmaya devam etmektedirler.¹⁶⁷ (Erdenk, S. 2012)

Beden ile mevcut teknolojiyi bir araya getiren çalışmalar, 20. Yüzyıl sonu performans sanatının önemli ve çarpıcı kısmını oluşturmaktadır. 1990'lı yıllarda performans kavramı, önemli ve kapsayıcı olduğu düşünülenin aksine, değişimin sadece bir kısmını ifade etmektedir. Johannes Birringer, '*Media and Performance (Medya ve Performans)*' adlı kitabında ve 1999 yılında, '*Theatre Journal (Tiyatro ve Teknoloji)*' ye ayrılmış özel sayısı için kaleme aldığı açılış makalesinde bu değişimi benimsemektedir. Birringer: '*Happening, Beden Sanatı, Fluxus, Kavramsal Sanat ve Pop Art gibi alanlardaki hareketler yüksek sanatın bütün paradigmasını değiştirmektedir. Sanat, teknoloji ve popüler medya*

¹⁶⁶ Nancy Atakan, "Sanatta Alternatif Arayışlar", Karakalem Kitapevi Yay. 1. Baskı, 2008/ İzmir.

¹⁶⁷ Sibel Erdenk, "Dünden Bugüne Tiyatro Anlayışında Değişen Beden Algısı", Art-e Özel Sayı, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Syf: (95), Süleyman Demirel Üniversitesi Uluslararası Arda Kanpolat Tiyatro Festivali ve Kongresi, 2012/İsparta.

arasında belirsizleşen sınırlar ve kesişimler, eylemlerin, olayların, performansların ve enstalasyonların her tür medya ya da sunuma ait informal araçları içermesini sağlayacak bir bireşime kadar, performans sanatının yelpazesi genişletilmiştir'.¹⁶⁸ (Birringer, J. 1999)

Modern performansla ilgilenmeye başlayan sanatçılar, Yvonne Rainer, Simone Forti, Carolee Schneemann, Deborah Hay, Elaine Summers, Trisha Brown ve Lucinda Childs gibi sanatçılar Judson Dance ile ilişkili performans sanatçıları arasında yer almaktadırlar. Fluxus'la ilgili performanslarda, Alison Knowles, Yoko Ono ve Charlotte Moorman gibi performans sanatçıları yer almaktadır. Dans performanslarında, Anna Halprin ve müzikte ise Pauline Oliveros büyük öncü performansçılar arasında yer almaktadır. Kısa bir zaman sonra onları Barbara Smith, Bonnie Sherk ve diğer sanatçılar takip etmektedir. Bu performans örneklerinin bir kısmı doğrudan toplumsal ya da toplumsal cinsiyet temelli sorunlara eğilmektedirler. Aralarında Yvonne Rainer, Carolee Schneemann ve Yoko Ono gibi isimlerin bulunduğu kimi sanatçılar, bu yönde ilerleyen performanslara imza atmaktadırlar ama karşılarında kuvvetli bir dirençte var olmaktadır. 1972 yılında yapılmış bir söyleşide, Yvonne Rainer, Judson'daki meslektaşlarının 'dişil perspektif' düşüncesini ele almasını eleştirdiklerini hatırlatmaktadır: *'Metrodaki bir kadını taklit etmiştim. Göz alıcı giysiler vardı üzerimde. Seksiydim. Sahnede her zaman başka biri oluyordum. Hayattan bir şeyler alıp onları dramatik bir forma dönüştürüyordum; yaptığım buydu*'.¹⁶⁹ (Rainer, Y. 1972) Judson Dance'in minimalist yönelimli atmosferi içinde dişil perspektife duyulan ilgi belli ki, fazla şahsi ya da destek verilemeyecek kadar tiyatro gösterisine benzemektedir.

¹⁶⁸ Johannes Birringer, "Contemporary Technology Performance", Cilt 51(4), Syf: (336), 1999/ Theatre Journal.

¹⁶⁹ Yvonne Rainer, "The Performer As A Persona", Avalanche, Syf:50,1972/Yaz.

Toplumsal cinsiyet meselelerinde ilk dönemlerde gösterilen ilgi, performans sanatı dünyasında da benzer bir muhalefetle karşılanmaktadır. Lucy Lippard, beden sanatının ana ekseninde kendilerine pek az yer bulabildiklerini belirtmektedirler. Bruce Naumann '*çalkalıyor*', Vito Acconci '*mastürbasyon yapıyor*', Dennis Oppenheim güneşlenip yanıyor ve Barry Le Va da kendini duvarlara çarpmaktadır.¹⁷⁰ (Rainer, Y. 1972)

Feminizm, homoseksüellik, heteroseksüellik, a seksüellik, teknolojik birey, toplum, bedenin deneyimleri, savaşlar, bedenin yaşamdaki ikilemi ve daha bir çok konuda bedenin üzerinden, bedenin düşürüldüğü durumlar ortaya konmaktadır. Seyirci artık bir tabloda cansız duran ya da taştan bir bedenle değil, o an orada olan ve bir şeyler ortaya koyan aktif bir bedenle karşı karşıya kalmaktadır. Durağan ve bedenin bir anlık durumunu ortaya koyan çalışmaların dışında, edimsel beden oturmuş olan beden algısını değiştirmektedir.¹⁷¹ (Demiral, A. Martinez, V. 2014)

Yoko Ono, diz çöküp kafasını yere vurduğu Wall Piece for Orchestra (Orkestra için Duvar Parçası) gibi parçalarla bu tür performanslara en çok yaklaşan isim olmaktadır. Cut Piece (Parça Keskme) isimli performansta, seyirci onun giysisinden parçalar keserken hiçbir şey yapmadan öylece oturduğu bir sonraki parçada daha da ileri gidip, diğer erkek beden sanatçılarına oranla kişisel taciz ve şiddete çok farklı ve açıkça feminist bir gözle bakmayı başarmaktadır. Bu parçalar Ono'nun, kurban edilme üzerine sinematik çalışması, Rape'e (tecavüz) giden yolu hazırlamaktadır.

Carolee Schneemann, kendini ve Yoko Ono'yu, aslında, eril performans düşüncesine karşı kendi başlarına çalışan sanatçılar olarak tanımlamaktadır:

¹⁷⁰ Yvonne Rainer, "The Performer As A Persona", Avalanche, Syf:125,1972/Yaz.

¹⁷¹ Doç. Verdu Martinez, Akın Demiral, "20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, dergipark, sayı 6, Syf: (197), 2014/Eskişehir.

‘1963 yılında bedenimi resim konstrüksiyonlarımın bir uzantısı olarak kullanmam, kadınların ancak yeterince erkek gibi davranabildikleri sürece Art Stud Club’ a kabul edilmelerini sağlayan psikik hükümler güc hatlarını tehdit etmiş ve onlara kafa tutmuştu ve erkeklerin biçimlendirdiği geleneklerde ve patikalarda gayet iyi iş gördüğü açıkça görülüyordu. Bundan önce beden sanatı yaptığını bildiğim tek sanatçı Yoko Ono’ydu.’¹⁷² (Schneemann, C. 1979)

Judy Chicago: ‘Performans, resim ve heykelin tersine, öfkeyle ateşlenebilir. Fresno’daki kadınlar neredeyse hiçbir yetenekleri olmadan performanslar gerçekleştirdi ama ortaya çıkan işler çok güçlüydü, çünkü sahici duygulardan doğuyordu. Geleneksel oyuncudan farklı olarak, kendi projelerini yaratıyor, yazar, yapımcı, yönetmen, oyuncu oluyor, hatta genellikle marangoz ve kostümcü olarak da çalışıyorlardı.’¹⁷³ (Zimmer, E. 1995)

Performanslarda, kişisel ve psikolojik ifadeler genellikle tekrarlanan belli fiziksel aksiyonlara bağlanmaktadır. Faith Wilding’in sallanan bir sandalyede monoton bir biçimde öne arkaya gidip gelerek bir ağıt okuduğunu, doğumdan ölüme dek hep bekleyen kadınların tecrübesini anlatan meşhur Waiting’inde (Bekleyiş) olduğu gibi performanslara yer vermektedir. Yıkılmaya yüz tutmuş geniş bir evden, Cal Arts Feminist Sanat Programı tarafından feminist bir çevre ve performans merkezi olarak, ‘kadınevi’ ne dönüştürülen mekânda, Sandra Orgel ve Chris Rush obsesif tekrarlarla ütüleme ve ovalama gibi geleneksel kadın işlerine girişmektedirler. Performans sanatçısı Martha Rosler’e göre, bu performans kadınlara dayatılan meşgaleleri göstermek ve kışkırttığı son derece olumsuz iç tepkiyi dışa vurmak üzere tasarlanmaktadır.¹⁷⁴ (Rosier, M. 1977)

¹⁷² Carolee Schneemann, ‘More Than Meat Joy’, New Paltz, Syf: (52), Domentext, 1979/ New York.

¹⁷³ Elizabeth Zimmer, ‘Has Performance Art Lost Its Edge?’, Cilt 5, Syf: (78), 1995/ Ms.

¹⁷⁴ Martha Rosier, ‘The Private and the Public: Feminist Art in California’, Art Forum, Cilt 16, Syf: (69), 1977/ California.

Performanslar, kadınlara dayatılan, tatmin sağlamaktan uzak işlerin yükünü göstermek yerine, kadınların tatminkâr olsun olmasın kendi etkinliklerine dikkat çekmeye yönelmektedir. Linda Montano'nun *Home Endurance*'ı (Ev Azabı) gündelik yaşamdan bölümleri çerçevelemektedir. Bir hafta boyunca evde kalıp, arkadaşlarından ziyarete gelmelerini isteyip ve bütün düşüncelerini, yenen yemekleri, ziyaretleri ve yaptığı telefon konuşmalarını dikkatlice not etmektedir. Bu tür performansların büyük çoğunluğu, doğrudan ya da dolaylı olarak, kadın seyircilerin deneyimleriyle duygusal bir özdeşlik yaratma arayışını kapsamaktadır. *Ordinary Life* (Sıradan Hayat) performansı sırasında, Barbara Smith, seyircisine: *'onların deneyimi benimkini aydınlatabilir ve benim deneyiminin yalıtılmışlığını ortadan kaldırabilir mi?'* sorusuyla yaklaşp ve performansı ortak çelişkileri ifşa etmek için kullanmaktadır.¹⁷⁵ (Carlson, M. 2013)

Otobiyografik malzeme ritüelleşip genel ya da evrensel mitik konular olarak sunulan güçlü performanslarda yer almaktadır. Bu türün adını en çok duyurmuş iki örneği, Linda Montano'nun kocası ve dostu Mitchell Payne'i kaybetmenin acısını bedeninden kovmak için performansa başvurduğu Mitchell's Death'i (Mitchell'in Ölümü) ve bir sonraki yıl Barbara Smith'in annesinin ölümü karşısında hissettikleri ve tanıklıkları üzerine kurulu *The Vigil* (Gece Nöbeti) performansları arasında yer almaktadır.¹⁷⁶ (Montano, L. 1978)

Ritüelleştirilip ve mitle ilişkilendirilen performanslara çok sık rastlanmamaktadır. Ama otobiyografi ve kişisel deneyim pek çokları için feminist performansın tipik ve ortak yönelimi olarak kalmaktadır. Moira Roth, bu tür performanslara, modern performans sanatının unutulmaz anlarından birini

¹⁷⁵ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (220), 2013/Ankara.

¹⁷⁶ Linda Montano, "Mitchell's Death", *High Performance*, Cilt 1, Syf: (35), Barbara T. Smith, "The Vigil", *High Performance*, Cilt 1, Syf: (49), 1978.

alıntılayarak: ‘kişisel karmaşa ve inatçı duygular’ adını vermektedir. Interior Scroll’da (İçrek Tomar), çıplak Carolee Schneemann, vajinasından çekip çıkarttığı metni yüksek sesle okumaktadır. Metin, yapısalcı bir erkek sinema yönetmeninin, Schneemann’a karşı beslediği muhabbete rağmen, neden onun filmlerini izleyemediğini sayıp dökmektedir. Çünkü filmleri, kişisel karmaşa, inatçı duygular, el temasına duyarlılık, günlük tutmak gibi bir düşkünlük ve ilkel bir teknik çalışmalarını içermektedir.¹⁷⁷ (Carlson, M. 2013)

Kendilik’le, öz imgeyle ve toplumsal benlikle ilgili meselelere hiçbir biçimde ilgi duymayan yapısalcılar ve modernistler hem deneysel performans hem de deneysel film alanında egemen olmaktadır. Feminist performansın ilk örneklerinden biri, Linda Montano’nun , The Story of My Life’da (Hayat Hikayem) adlı performansında, üç saat boyunca bir yürüme bandında yürüyüp bir yandan da bir hoparlöre hayat hikayesini okumaktadır.¹⁷⁸ (Montano, L. 1981) Yvonne Rainer’in otobiyografik ve korumacı öğeleri bir araya getirerek yarattığı This is the Story of a Women Who (Bu Şöyle Bir Kadının Hikayesidir) başlıklı performansı sonradan önemli bir feminist filme dönüşmektedir.¹⁷⁹ (Roth, M. 1983)

Eleanor Antin, insan gerçekliğinin doğasıyla, özellikle de benliğin dönüşümsel doğasıyla ilgilenmektedir. Benlikle ilgili yaptığı performanslar daha çok çağdaş eril beden sanatına ilişkin olsa da, bir yandan da yönelimleri ve ele aldığı meseleler açısından bakıldığında feminist performansçı olarak tanınmaktadır. Sanat tarihinin ve yöntem biliminin eski terimlerini yeniden tanımlayan bir sergi açıp, ham madde olarak temelde kendi bedenini ve deneyimlerini kullanmaktadır. Representational Painting (Temsili Resim) isimli

¹⁷⁷ Marvin Carlson, ”Performans Eleştirel Bir Giriş”, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (222), 2013/Ankara.

¹⁷⁸ Linda Montano, “Art in Everyday Life”, Astro Artz, 1981/ California.

¹⁷⁹ Moira Roth, “The Amazing Decade”, Astro Artz, Syf: (124), 1983/ California. Yvonne Rainer, “The Films of Yvonne Rainer”, Indiana University Press, 1989/ Bloomington.

ilk videosu, kamerayı ayna gibi kullanıp makyaj yapan Antin'i göstermektedir. Bu videonun eşlikçisi niteliğindeki Sculpture'da (Heykel) yaklaşık üç buçuk kilo verdiği bir ay boyunca her gün çekilmiş çıplak fotoğrafları, farklılaşmış kendini dünyaya göstermek üzere sergilemektedir. Kozmetik ve kilo verme gibi geleneksel kadın stratejilerine başvurup bedenini belirgin değişimlere uğrattıktan sonra Antin, kendi sınırlarını belirleyip, kendi hudutlarının dışına, ötesine, berisine geçmekle ilgilenmektedir. Kendini tanımlarken kullandığı olağan unsurların, cins, yaş, yetenek, zaman ve mekân seçme özgürlüğünün önündeki baskılayıcı sınırlar olduğu daha karmaşık sorularla uğraşmaya devam etmektedir.

¹⁸⁰ (Nix M. 1972)

Karen Finley'in tartışmaya yol açan performansı, '*We Keep Our Victims Ready (Kurbanlarımızı Hazır Bulunduruyoruz)*' üç bölümden oluşmaktadır. İkinci bölümde, Finley, bir cinsel saldırıyı aktarırken, üstünü beline kadar sıyırmak suretiyle göğüslerine çikolata bulaştırıp ve saldırıyı tarif ederken ağza alınmayacak küfürler sıralamaktadır.¹⁸¹ (Carlson, M. 2013)

Karen Finley'in ilk dönem performanslarından bile daha yoğun bir biçimde bedensel işkencelerin gösterildiği performanslar, o tarihten yirmi yıl önce Vito Acconni ya da Chris Burden gibi performans sanatçılarının gerçekleştirdiği beden sanatının aşırı örneklerini akla getiriyor diyebiliriz. Beden sanatı gayet bilinçli bir biçimde kendi bağlamını bozup ve an'ın gücünü ve şimdi deliğini vurgulamak için fiziksel yaralamaya başvurur. Canının yanması, bedeni temsilin bütün soyutlamalarından çekip almasına sebep olur.

Ron Athey, acı ve yaralama performansını otobiyografik şeytanlarını, yoksul bir çocukluk, Musevi bir ailede hoyrat bir biçimde yetiştirilip, genç

¹⁸⁰ Marilyn Nix, "Eleanor Antin's Traditional Art", Art Week, Cilt 2, Syf: (3), 1972.

¹⁸¹ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (230-231), 2013/Ankara.

yaşlarındaki eroin bağımlılığı, ciddi intihar girişimleri, karşılıklı rızaya dayalı sadomazoşistik ilişki deneyimleri ve HIV pozitif oluşu, hem ifade hem de kontrol edebilmek için kullanılmaktadır. Aziz Sebastian olarak dikenli bir taç giydiği ve kanının bütün yüzüne ve bedenine aktığı, ‘*Deliverence*’ta (*Kurtuluş*)’ olduğu gibi, şehitlik imgesi adeta bütün işlerini ele geçirmektedir.¹⁸²(Athey, R.)

Elinor Fuchs, Carolee Schneemann gibi kadın performansçıların törenselleştirilip, hatta kutsallaştırılan bedenlerinin yerini Finley gibi performansçıların müstehcen, saldırgan, bel altı ve dışkıya bulanmış ve bazen pornografik bedeninin aldığı söylemektedir. ‘*I’m an Assman (Eşşek Herifin Tekiyim)*’ gibi daha önceki performanslarında Finley, kendi bedenini müstehcen bir biçimde kullanıp ve bedenine acı vermesiyle uluslararası adını duyurmaktadır.¹⁸³ (Fuchs, E. 1989)

Acı çeken beden, performans ve kimlik inşasının çok daha kuvvetli bir yolla ilişkilendirilmesi, 43 yaşında ölen ve ‘*kristik sibroz*’¹⁸⁴ la en uzun yaşayan insanlardan biri olan Bob Flanagan tarafından üretilmektedir. Flanagan, Los Angeles’ta bir yandan espriler yaparken, bir yandan da penisini tahtaya çivilemesiyle tanınmaktadır. Pek çok yere turneye götürdüğü ‘*Visiting Hours (Ziyaret Saatleri)*’ da, seyircilerini, nefes alabilmesi için zorunlu olan oksijen tankına bağlayıp, çevresi görüntüleme cihazlarıyla dolu ve duvarlarında sadomazoşistik deneylerinin fotoğraflarının asılı olduğu bir sanat galerisinde kurulan bir hastane odasında karşılaşmaktadır. Partneri ve ortağı Shree Rose ile birlikte cinsellik, hastalık ve acı arasında keşfettikleri bağlantıları seyircilerle paylaşmaktadırlar. Flanagan’ın performansı, Athey’inki gibi oldukça etkileyici bir belgesele konu olmaktadır; ‘*Sick: The Life and Death of Bob Flanagan*,

¹⁸²Ron Athey, “Hallelujah! Ron Athey: A Story of Delivery”, Yöneten: Catherine Gund , Saalfeld.

¹⁸³ Elinor Fuchs, “Staging the Obsecene Body”, The Drama Review, Cilt 33(1), Syf: (33), 1989.

¹⁸⁴ Kristik Sibroz: “Çocuklukla erken ergenlik döneminde ölüme neden olan, ciğerlerde ve sindirim siteminde bozulmaya yol açan bir çocukluk hastalığı olarak görülmektedir.

*Supermasochist (Hasta: Süper Mazoşist Bob Flanagan'ın Yaşamı ve Ölümü)*¹⁸⁵
(Dick, K. 1997)

Fransız kuramcılar Luce Irigaray ve Julia Kristeva'yı geleneksel dilin kendisinin, ataerkilliğin çıkarlarını yansıtan mantık ve soyutlama işlemleri tarafından yönetilen eril bir inşa olduğunu savunmaktadırlar. Fiziksel performans kadınlar için Kristeva'nın sembolik diye adlandırdığı, babanın mantıksal ve gidimli¹⁸⁶ dilinden, annenin, göstergebilimsel, şiirsel ve fiziksel diline doğru kaçmanın imkânlarını yaratmaktadır. Performansta bedenin kullanılması, bu anlamda, çoğu feminist kuramcının, içinde kadın temsiline ilişkin hiçbir açıklığın bulunmadığı dilin sembolik düzenine bir alternatif oluşturmaktadır.¹⁸⁷ (Savona, L. J. 1984)

Marcia Moen, Charles Peirce'in bilme biçimleriyle çalışıp duygular ve bedenle hissedilen bir doğruluk duygusu üzerine kurulacak idrakın keşfedilmesinin, bedeni aktif bir role sokacağını ve iktidar bilgi söyleminin etkilerine direnç geliştirebileceğini söylemektedir.¹⁸⁸ (Moen, K. M. 1991) Kimileri, daha da ileri gidip, performanstaki bedenin sadece alternatif bir bilme biçimi sağlamayacağını dilin sembolik düzenin gerçek yıkımını da mümkün kılabileceğini iddia etmektedir. Jeanie Forte, bu potansiyel yıkıcılığın, yazmaya oranla fiziksel performansta çok daha büyük olduğunu söylemektedir. Performanstaki dişil bedenin sadece dilsel söyleme dahil olmayacağını, fiziksel mevcudiyet, gerçek zaman ve gerçek kadının kendi temsilleriyle uyumsuz

¹⁸⁵ Yönetmen: Kirby Dick, "Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist, 1997.

¹⁸⁶ Gidimli: "Bir tasarımdan önermeden ötekine geçerek, çıkarımlar yaparak, bir önermeden ötekine mantıksal yolla ilerleyerek, ilkeden sonuca ulaşan, parçadan bütünlüğü olan bir düşünce oluşturan, düşünme yolunu ifade etmektedir.

¹⁸⁷ Jeannette Laillou Savona, "French Feminism and Theatre: An Introduction", Modern Drama, Cilt 27, Syf: (540), 1984.

¹⁸⁸ Marcia K. Moen, "Peirce's Pragmatism as Resource for Feminism", Transactions of the Charles S. Peirce Society, University of Massachusettes Press, Syf: (439), 1991/ Amerika.

kılınması sayesinde, gerçek bedenlerin devrimci metniyle ataerkil yapının tehdit edileceği aktarılmaktadır.¹⁸⁹ (Forte, J. 1986)

Sally Potter, Londra'daki kadın performanslarına ayrılan bir katalogda bir iddiada bulunmaktadır. Canlı performansın, sadece kalıplaşmış yargıları kuvvetlendirip eril arzuyu tatmin ettiği, en geleneksel, en kodlanmış roller söz konusu olduğunda bile, zarif bir balerin ya da boğuk sesli bir komedyen, her zaman yıkıcı ve tehditkâr bir niteliği olduğunu söylemektedir. Potter, gerçek fiziksel mevcudiyeti savunmaktadır. Burada bile bir karşı güç ortaya çıkarmaktadır. Potter: *'Balerinin fiziksel kuvveti ve enerjisi, yazılı senaryoya rağmen, iletişimin bir parçasıdır; Burlesk kraliçesinin münasip ve sivri dilli sokuşturmaları, yaptığıın anlamını değiştirir ve eylemi ortaya çıkarır.'*¹⁹⁰ (Carlson, M. 2013)

Bu stratejiyi destekleyen kimi kuramcılar, bu stratejiye ilişkin çekincelerini de dile getirmektedirler. Örneğin, Rachel Bowlby, kadınların etkin konuşma yöntemi olarak bedensel söylemin bir çırpıda kabul edilmesine karşı uyarıda bulunmaktadır. Kadın bedeninin kendisinin belli bir öznellik biçiminin üretimi olarak gösterilmeye devam edeceği konusunda çekincesini dile getirmektedir.¹⁹¹ (Bowlby, R. 1983)

Peggy Phelan, Angelika Festa'nın performans gösterilerinden söz etmektedir. Yok olmak için belirlediğini, bir aynayı mask gibi giyip hareketsiz bir figür olarak belirlediğini, *'You Are Obsessive, Eat Something (Obsesifsin Sen, Bir Şeyler Ye)'* ya da vücudu koza gibi kağıtlarla sarılı, gözleri kapalı halde saatlerce eğik bir direğe asılı kaldığını söylemektedir. Performans, yeniden üretimi olmayan bir temsil olarak tasarlanıp kavranabilirse, bakışın totalistik iradesini

¹⁸⁹ Jeanie Forte, "Woman's Performance Art", UMI Tisertation Services (Publisher), 1986.

¹⁹⁰ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (252), 2013/Ankara.

¹⁹¹ Rachel Bowlby, "The Feminine Female", Social Text, Syf: (62), 1983.

kesintiye uğratıp, böylece daha kapsayıcı ve farklılıklar barındıran bir temsil alanı açabilmektedir. Performansçılar, hiçbir zaman adlandırılacak, fethişleştirilecek kadar uzun süre aynı kalmamaları gerekmektedir.¹⁹² (Phelan, P. 1993)

1992 yılında, Discourse'ta yayımlanan bir makalede, Josette Feral, Rachel Rosenthal'in 1991 yılındaki performansında, Pangea'yı değerlendirip, 1990 yıllarındaki performans sanatı ile 20 yıl önceki performanslar arasında bir ayrım önermektedir. Feral: *'Özünde içgüdüsel bir öznenin imgesinin yerine, yani 70'lerin performans sanatının öznesi yerine, 90'ların performans sanatı, benlikle tarih, siyasetle estetik arasındaki gerilimleri ortadan kaldırmayı reddeden ve sözcelemenin çetrefilliğini yeniden kuran bir özne imgesi yerleştirmektedir. 70'li yılların performans sanatı gerçeğin temsilini reddederken sadece kendi dolaysızlığını kurmaya çalışmaktadır. 90'lı yılların performans sanatı ise yanılısama oyununu bozmaktadır. Yüzünü gerçeğe dönüp onu siyasal olan tarafından inşa edilmiş haliyle tanımlamaktadır.'*¹⁹³ (Feral, J. 1992)

Bu modelin, Feral'in hakkında yazdığı münferit performansçı durumunda bile indirgemeci olduğu görülmektedir. Rosenthal'in, Paris'teki çocukluğunu, halen Afrika'da yaşamakta olan üvey kardeşiyle ilişkisine ve kişisel korkularını ele aldığı, 1970'li yıllardaki güçlü ve genellikle otobiyografik performans gösterileri yer almaktadır. Soyut, içgüdüsel, bedenın sunumları olarak kalmaktan ziyade, tarihsel bir bağlam içinde belirli bir kimliğin keşfedilmesi anlamını taşımaktadır. Una Chaudhuri'nin belirttiği gibi, Rosenthal'in kendini sunma biçimi nostaljik olmaktan ziyade ironiktir; o, benliği salt ifade etmek yerine onun ötesine geçmekle daha fazla ilgilenmektedir.¹⁹⁴ (Chahudhuri, U. 2001)

¹⁹² Peggy Phelan, "Ummarked", Syf: (152), 3. Bölüm, Routledge, 1993/Londra.

¹⁹³ Josette Feral, "What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre", Discourse, Cilt 14, Syf: (148), 9. Bölüm, 1992.

¹⁹⁴ Una Chahudhuri, "Introduction: Instant Rachel", Rachel Rosenthal, Rachel's Brain and Other Storms, Continuum, Syf: (7), 2001/Londra.

Performans, sadece egemen politik iktidarın işleyişiyle ilgilenen değil, aynı zamanda ve daha önemlisi, ona direnen yanıyla tanınmaya başlayıp, sömürgecilik sonrası teoriler, performansın kültürel ve politik boyutlarında yeni bakış açılarının gelişmesine yol açmaktadır. Sömürge sonrası kuram, egemen söylemlerin kapalı imalarına karşı bir direniş örgütlenme stratejilerine ilişkin arayışlar da barındırmaktadır. Bu anlayışın önemli örneklerinden biri, sömürgecinin genelde metin temelli egemenlik modellerine bir tür alternatif sağlayabilecek ve zenci müziğinde gördüğümüz, bedenlenmiş öznellik, modelini öneren Frank Gilroy'un performansları arasında yer almaktadır. Bu performanslarda, mimesis, jest, kinesis ve kostüm gibi anlam üreten uygulamaların göz ardı edilmiş kipleri'nin ve karşılıklı okuma, montaj ve dramaturgi gibi kültürel ifade biçimlerinin üretimine ve alımlanışına özellikle dikkat çekmektedir. Kültürel çalışmalar alanında performansa dönük bu, bedenlenmiş öznellik yaklaşımıyla, daha önce feminist kuram içinde Irigaray ve Kristeva gibi yazarların performans düşüncesini, bedenlenmiş öznellik olarak tanımlaması arasında kuvvetli bir benzerlik bulunmaktadır.¹⁹⁵ (Gilroy, P. 1997)

Performans sanatının daha heterojen alımlanma koşullarına doğru açılması ve kültürel temasla ilgili olarak daha ince ayrıntılarla dolu kuramsal meselelerin gelişmesi sonucunda, dikkatler belli tarihsel koşullar altında gerçekleşen bir karşılaşmada performansçı ile seyredenler arasında kurulan karşılıklı oyuna çekilmektedir. Jill Dolan'ın belirtmiş olduğu gibi modern performansçı, geniş bir yelpazede, sınıfsal açıdan, ırksal açıdan ve ideolojileri açısından birbirinden ayrı duran ve farklı olan seyirci topluluklarını tanımak ve onlarla ilişki kurmaktadır.¹⁹⁶ (Hart, L. Phelan, P. 1993)

¹⁹⁵ Paul Gilroy, "The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness, 1997/Londra.

¹⁹⁶ Lynda Hart Peggy Phelan, "Desire Cloaked in A Trenchcoat", Acting Out: Feminist Performances, Ann Arbor, University of Michigan Press, Syf: (113), Epilogue Bölümü, 1993/ Michigan.

1990'ların en bilinen performansçıları arasında Gomez Pena ve Coco Fusco, turistik bakış ve kültürel kendine mal etme, sömürgecilik, ırkçılık ve kültürel etkileşim dinamikleri gibi meselelerle ilgilenmektedir. Ürettikleri performans gösterileri yüzyıl sonunda bu alanda konuşulan ne varsa tümüne dokunmaktadır ve kendine benzer performanslar içinde hep çok önemli örnekler olarak kayıtlara geçmektedir.¹⁹⁷ (Carlson, M. 2013)

Gomez Pena, Meksika Üniversitesi'nde, 1970'li yıllardaki metro saldırılarını simüle ettiğinde, kamuya açık toplantıları olmadık sorularla böldüğünde ve kamusal alanlarda çıplak ya da tebdil-i kıyafet dolaştığında performans sanatı yapıyor olduğunu hiçbir biçimde farkında olmamaktadır. Ama o daha o dönemde bu tür eylemliliklerin mevcut yapılara kafa tutmakta ne kadar güçlü olduğunu fark etmektedir. 1981 yılında, Los Angeles'ta Asco performanslarından ve Ölüler Günü geçit törenleri gibi törenselleştirilmiş, seyirliklerden etkilenip, Poyesis Genetica isimli tam da 1980'li yılların ruhunu taşıyan ve topluluk üyelerinin getirdiği çeşitli sanat ve performans geleneklerini birbirine karıştırıp birlikte örebilecekleri kültürler arası bir uzam yaratmanın peşinde olan bir performans topluluğu kurmaktadır. 1980'li yılların ortalarında, Poyesis, Border Arts Workshop' a evrilip, sonradan Gomez Pena'nın bütün işlerinde yankısını bulup, Meksika ve Birleşik Devletlerarasındaki fiziksel ve kültürel sınıra odaklanan performanslar bu dönemde geliştirilmektedir.¹⁹⁸ (Pena, Gomez, G. 1993)

Conquergod Tyler tarafından tartışılan bir konu, modern performansın asal konularından birine daha da doğrudan atıfta bulunmaktadır. Bedenin dönüşü, Conquergod bedeni bir bilme alanı olarak kuran, vücut bulmuş bir pratik olarak etnografyayı, duyusal deneyim karşıtı soyutlamaları ve rasyonel düşüncüyü öne

¹⁹⁷ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (271-272), 2013/Ankara.

¹⁹⁸ Guillermo Gomez Pena, "Warrior for Gringostroika", Greywolf Press, Syf: (29), 1993/ Saint Paul.

çıkaran akıl beden hiyerarşisini takip eden pek çok akademik disiplinin karşısına yerleştirmektedir. Rasyonalist modeli takip ederek kendini bir kez saygı değer bir akademik disiplin olarak kurduktan sonra, modern etnografya, nihayet, kültürün bütünüyle duyuşal deneyimlenişiyile ilgili asıl konusuna dönebilmektedir. Postmodern etnografik metin, der Tyler, fiziksel, konuşulan ve icra edilen bir metin olmaktadır.¹⁹⁹ (Carlson, M. 2013)

Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar, beden aracılığı ile eylem anındaki varoluşa dikkat çekerken, Yves Klein, Hermann Nitsch, Marina Abramoviç, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carolee Schneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılar araç ve nesne ilişkisini tersine çevirip, eylem aracılığıyla beden üzerinde değişiklikler yapmaya yoğunlaşmaktadırlar. Oppenheim'in, güneşte yanan bir insan göğsüne konan bir kitabın yerinin beyaz kalmasını betimleyen '*Okuma Durumu*' çalışması bu ilişkinin örneği olarak görülebilmektedir.²⁰⁰ (Yılmaz, M. 2006)

Tracey Warr ve Amelia Jones'un 2000 yılında yazdıkları '*The Artist's Body (Sanatçının Bedeni)*' adlı kitabında, yoğun bir çeşitlilik gösteren performans sanatı örneklerini belli eğilimlere göre gruplandırıp, yedi başlık halinde ele almaktadırlar. Bu sınıflandırılmaya göre 1960'lardan itibaren gerçekleştirilen performanslar; '*Tuval Bedenler, Eylemci Beden, Ritüalistik ve Aşkıncı Beden, Sınırları Aşan Beden, Kimliği Sahneleyen Beden, Yok Beden, Teknolojik Beden*' gibi başlıklar altında irdelenmektedir.²⁰¹ (Antmen, A. 2008)

Warr ve Jones'un bu kitabında konumlandırmasına göre Marina Abramoviç'in Balkan Savaşları hakkındaki performansı '*Ritüalistik ve Aşkıncı*

¹⁹⁹ Marvin Carlson, "Performans Eleştirel Bir Giriş", Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (280), 2013/Ankara.

²⁰⁰ Mehmet Yılmaz, "Modernizmden Postmodernizme Sanat", 1. Baskı Ütopya Yay. 127 Sanat Dizisi, Syf: (283), 2006/ Ankara.

²⁰¹ Ahu Antmen, "Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Sel Yay. Syf: (225), 2008/ İstanbul.

Beden’ e örnek olarak gösterilmektedir. Sanatçı Balkanlardaki yaşanan iç savaşa karşı hazırladığı performansının bu kısmında, 1500 adet kemiğin üzerinde oturmaktadır. 5 gün 6 saat boyunca, kemikleri tek tek temizlemekte, aynı zamanda çocukluğunu hatırlatan türküler söylemektedir. Abramoviç bu performansını oldukça travmatik olarak tasvir etmektedir.²⁰² (Warr, T. Jones, A. 2000)

Ana Mendieta, Warr ve Jones’e göre ‘*Yok Beden*’ içerisinde sınıflandırılan bir sanatçı olarak yer almaktadır. Mendieta’nın yaptığı performanslar ruhani ve maddesel olan arasında kalmışlığın bir dışavurumunu vurgulamaktadır. Onun dünyasındaki, dünya evreleriyle, ölü bir bedenin ya da değişen, bozulan bir bedenin geçirdiği evreler aynı olmaktadır. Mendieta, doğum’u da yeni baştan bir yapılanma olarak algılamaktadır. Bunu da dünyanın maddesel yapısından kaynaklı olarak böyle düşünmektedir. Mendieta: ‘Ve ben ergenlik zamanında Küba’dan koparıldığım için böyle hissediyor olabilirim. Ben doğanın rahminden koparılmış gibi hissediyorum. Vücut heykellerimle dünyanın bir parçası oluyorum. Sanatım benim var olma susuzluğumun göstergesidir.’

Performans sanatı var olan her şeyin malzeme olabileceğini savunmaktadır. Bu anlayışla Otto Mühl bedenle malzemenin birleşmesine ve bedenin de bir malzeme haline gelmesine dikkat çekmektedir. Otto Mühl’e yumurtanın bile bir vücudun bir salgısına benzeyen madde olduğunu söylemektedir. Bu yaklaşım günlük anlayışımız içerisinde karşılaştığımız bütün maddelerin algılanmasıyla ilgili durumları farklılaştırmaktadır. Kanı simgelemek için kırmızı boya kullanmaya gerek yoktur. Bu bir reçel ya da kırmızı renkteki başka bir malzemeyle de verilebilmektedir. Malzeme klasik sanat yapma yöntemlerindeki gibi olmak zorunda değildir. Her şey olduğu şeyin dışında başka bir şeyi simgeleyen bir hal alabilmektedir. Beden de buna dahil olmaktadır. Çoğu

²⁰² Tracey Warr Amelia Jones,” The Artist’s Body”, 1. Baskı, Syf: (112), 2000/ London.

zaman beden, canlı bir özne olmaktan çok, durağan, sabit ya da hareketli bir nesne konumuna girmektedir. Bir erkek bedeni erkeği simgelemek zorunda olmamaktadır, bir kadın imgesi haline bile dönüşebilmektedir.

‘*Sailor’s Meat*’ adlı performans çalışmasında, dönemin bir sof porn kadın imgesinden esinlenilip bu performansta McCharty kendisine sarı bir peruk, mavi bir far ve siyah bir bikini altıyla sergilemektedir. Et, ketçap, un ve mayonez ve benzeri gibi besin ürünleriyle agresif cinsel davranışlar göstermektedir. Besin maddeleri ve bedenin üzerinden toplumun tüketim ve tabularına saldırmaktadır.²⁰³ (Demiral, A. Martinez, V. 2014)

Her performans bedenin kendisini orada olmaya zorlayan bir yaklaşım içerisinde olmamaktadır. Bir grup sanatçı bedenin izleri üzerinden ruhsal olan veya bilinçsizlik ve bedenin belirtisi arasındaki zıtlığı ortaya koymak için performanslar gerçekleştirmektedirler. Warr ve Jones bu tarz performansları 2000 yılında, ‘Sanatçı’nın Bedeni’ adlı kitaplarında, ‘*Absent Body (olmayan beden ya da yok beden)*’ başlığı altında toplamaktadırlar. Paul McCharty, ‘*Sailor’s Meat*’ çalışmasını izleyiciye performansını fotoğraflayarak ve bu fotoğrafları sergileyip ulaştırmaktadır. Ses, video, fotoğraf, anlık gösteriler şeklinde sunulan performanslar her şeyin her türlü sorgulanabilir veya gösterilebilir hale geldiğinin göstergesidir demek yanlış olmayacaktır.

Günümüzde beden, tuval üzerindeki veya heykel olarak temsilinden sıyrılıp kendisini direkt olarak yer edindiği alana sahip olmaktadır. Beden birçok şekilde performansa ait bir eleman olmaktadır. İzlerini bırakıp, sınırlarını aşp, teknolojik ya da ilkel olabilmektedir. Performans sanatında, sanatçı hem özne hem de nesne olma durumunu aynı anda gerçekleştirmek zorunda kalmaktadır.

²⁰³ Doç. Verdu Martinez, Akın Demiral, ‘‘20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı’’, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, dergipark, sayı 6, Syf: (191), 2014/Eskişehir.

Çünkü hem eserin bir parçası hem de bir özne olarak sanat yapma eylemi içerisinde kendini konumlamaktadır.²⁰⁴ (Demiral, A. Martinez, V. 2014)

Performans içerisinde, beden nesneleştğinde bir başka şeyin simgesi olmak için daha elverişli bir hal almaktadır. İzleyiciye toplumların veya bireylerin yaşadığı hayatın içerisinde alıntılarla bir şeyler göstermek istediğinde, beden bir malzeme olarak biçilmiş bir kaftan olmaktadır. Mona Hataoum, tam da buradan hareketle toplumda, onu ötekileştirenleri vurgulamak üzere bedenini hareket alanını sınırlayan duvarlar arasında zemini gazete kâğıtlarıyla kaplamaktadır. Gazeteler bilgilerin derlenmesini ve yayılmasını simgelemektedir. Medya her zaman iktidarın sansürleri altında olmaktadır. Sanatçı kafasına geçirdiği siyah opak çorap ile onu anonim bir beden olarak var etmektedir. Sanatçı bir kovanın içindeki kırmızı renkli suyla yerleri ve duvarları temizlemeye çalışmaktadır. Fakat temizleyemeyeceğini anlamaktadır. Sonra bir sandalyeye oturmak için kalkıp ama oturamayıp, düşmektedir. Kıyafetin altından çıkardığı böbrekleri keserek seyirciye dağıtmaktadır. Daha sonra kendi yüzündeki siyah çorabı keserek bunu bir özgürleştirme isteği, arzusu olarak göstermektedir. Bu performans aracılığıyla, sanatçı sürgün, savaş ve zulüm kavramları üzerinde durmaktadır.²⁰⁵ (Demiral, A. Martinez, V. 2014)

Sanatçı Beyrut doğumlu olmasına rağmen aslen Filistinlidir ve doğduğu günden beri savaşırsız bir yıl geçirmediğini söylemektedir. Batının Lübnan'ı 3. Dünya ülkesi olarak göstermesinin onların söylemi olduğunu belirtmektedir. Gerçekleştirdiği performansında iki yön bulunmaktadır. Bir tanesi hareketi gösteren diğeri ise bunun yorumu, Batının bunu nasıl yorumladığını anlatmaktadır. Hataoum, yaptığı bu performansı Lübnan'da olan savaşa dair en

²⁰⁴ Doç. Verdu Martinez, Akın Demiral, "20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, dergipark, sayı 6, Syf: (192), 2014/Eskişehir.

²⁰⁵ Doç. Verdu Martinez, Akın Demiral, "20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, dergipark, sayı 6, Syf: (195), 2014/Eskişehir.

açık çalışma olarak değerlendirmektedir. Bu, İsrail'deki katliam kamplarında yapılanlardan hemen sonra üretilen bir performans çalışması olmaktadır. Genel itibarıyla bu performans onun Batıda 3. Dünya ülkesi temsilcisi bir ülkeden olarak yaşamasıyla alakalı yani öteki olmasıyla ve dışlanmasıyla ilişkili olmaktadır. Hataoum, Londra'da siyahi gruplarla çalışmaktadır. Kolonileşme, emperyalizm, ırkçılık, kalıp yargılar ile diğer kültürden olan insanları yargılamak çalışmalarının ana konuları arasında yer almaktadır. Hataoum: *'Hiçbir sanatçı oraya ordu gönderemez ama çalışmalar bazı konularda farkındalık yaratmaktadır. Ben bir sanatsal çalışmanın siyaset bir provokasyon yaratabileceğine inanmıyorum. Ben sadece insanları etkileyebileceğimizi ve onların harekete geçmelerini sağlayabileceğimize inanıyorum. Eğer insanlar bu konudan etkileniyorsa yani içerisinde ise o zaman harekete geçerler.'*²⁰⁶ (Micheal, A. 1997)

Performans sanatının içerisinde hareketin yakalanması ve anın gözün normalde göremediği şekillerde ortaya konabilmesi için videonun ya da fotoğrafın kullanımı da günümüzde gelişen teknolojiyle yaygınlaşmaktadır. En iyi örneklerinden biri olarak güncel sanat içerisinde ki fotoğrafçı Nir Arieli gösterilebilmektedir.

Nir Arieli, kariyerine askeri fotoğrafçı olarak İsrail dergisi Bamachane'de başlamaktadır. New York görsel sanatlar okulundan onur öğrencisi olarak mezun olmaktadır. Arieli'nin fotoğrafları hareketin birkaç fotoğrafını çekip katmanları birleştirip yeni oluşmuş soyut düşünme şeklini görselleştirmektedir. Normalde gözün göremeyeceği soyut formları ortaya koymaktadır. Bunu yaparken Arieli birçok hareketin bir araya gelmesiyle fotoğraflanan dansçı veya performansçıların, kendisi ile sözlü diyalogu sonucu ortaya çıkan yeni bir dil

²⁰⁶ Archer Micheal, "Mona Hataoum", Syf: (127), Phaidon, 1997/London.

ortaya çıkardığını söylemektedir. Böylelikle Arieli kendisinin de fotoğrafladığı bedenlerle orada olduğunu vurgulamaktadır.²⁰⁷ (Demiral, A. Martinez, V. 2014)

Amerikalı sanatçı Spencer Tunick de günümüz performans sanatında önemli bir yer etmeyi başarmaktadır. Tunick, performans sanatçısı ve fotoğrafçı olmaktadır. Sanatçı 1990'lı yıllarda yaptığı performanslar sırasında günümüze kadar beş kez tutuklanmaktadır. 1999 yılında en son tutuklanmasının ardından, New York sokaklarında tekrar tutuklanabilecekleri gerçeğine karşı kendisini ve katılımcılarını korumak için Federal Sivil Haklar Kanunu Suit'ini kurmaktadır.

Tunick çeşitli arka planlarda tüketilen kültüre karşı doğanın savaşındaki manzaraları, kentsel merkezden çöldeki kum fırtınasına, kadın ve erkeğin endüstri öncesi, var oluşun her şeyden önceki durumuna iadesi gerektiğini sergilemektedir. Tunick, dünyayı dolaşp ve performanslarının birçok videosunu ve fotoğrafını çekmektedir. İnsanları organize etmek ve ulaşımın zorluklarıyla karşılaşmaktadır. Çektiği son görüntülere doğru sıradan kategorileri aşmaya ve yeni bir tür heykel ve performansı birleştirmeye yönelik performanslar yapmaktadır. Tunick performanslarında insan bedenini, kamusal alanda sanatı çevreleyen sosyal, siyasi ve hukuki meseleleri sorgulamaktadır.²⁰⁸ (Demiral, A. Martinez, V. 2014)

Fransız sanatçı Yves Klein, mavinin tek renk olarak kullanıldığı, 'İnsan Vücudunun Çeşitli Organlarını Ölçme Birimi' adını verdiği performansında mavi boyayla kaplanmış çıplak bir kadını kendi yönetiminde dikey ve yatay olarak tuvallere değişik yönlerden bastırıp çeşitlemeler yapmayı denemektedir. Klein, tek renk kullanarak patentini aldığı, '*Uluslararası Klein Mavisi*' nin ortaya

²⁰⁷ Doç. Verdu Martinez, Akın Demiral, "20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, dergipark, sayı 6, Syf: (195-196), 2014/Eskişehir.

²⁰⁸ Doç. Verdu Martinez, Akın Demiral, "20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, dergipark, sayı 6, Syf: (196), 2014/Eskişehir.

çıkıldığı, Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri adlı performansı ile dikkatleri üzerine çekmektedir.

Performans, 1960 yılında Paris'te bir galeride gerçekleşmektedir. Klein bu gösteride 119 çıplak model ve 20 müzisyen ile çalışmaktadır. Müzisyenler ilk 20 dakika sesli sonraki 20 dakika da sessizlikten ibaret olan Monoton Senfoni'yi çalmaktadırlar. Performans başladığında siyah takım elbisesiyle Klein ve 119 çıplak model galerinin ortalarında yerlerini almaktadırlar. Klein 119 çıplak modeli dizlerinden göğüslerine kadar boyayıp ve daha sonra kendilerini duvardaki kâğıtlara ve ipek bezlere bedenlerini bastırmalarını istemektedir. Bedenlerindeki boyalar azaldığında ise bir nevi fırça görevi yapan kadınlar birbirlerini boyayıp ve birbirlerine kendilerinin vücut baskılarını yapmaktadırlar. Bu baskı resimler, bir ressamın önce modele bakıp sonra da önündeki tuvale yaptığı betimlemeler gibi olmamaktadır. Kâğıt ya da bezdeki bu beden izleri, çok daha taze ve doğrudan olmaktadır. Bu performansta sanatçının olabildiğince devre dışı kalması bakımından önemli bir durum vardır. Klein'ın bedenini doğrudan kullanımıyla elde ettiği bu resimler, Jackson Pollock'un aksiyon resim tekniği ürettiği resimler arasında bir bağ kurulması mümkün olmaktadır. Pollock'un resimleri kendi beden hareketlerinin iz düşümünü yansıtırken, Klein bir adım daha ileriye gidip kendini aradan çıkarmaktadır. Bu resimler, fırça kadın ya da canlı fırça, modellerin bizzat kendilerinin yaptığı kontak baskıları arasında yer almaktadır.²⁰⁹ (Yılmaz, M. 2006)

George Maciunas tarafından davet edilen performans sanatçısı Shigeko Kubota 1965 yılında New York'ta, '*Vagina Painting*' performansını sergilemektedir. Fluxus üyeleri sanatçı ve izleyiciyi birbiriyle yakınlaştırıp, sanat ve hayatın iç içe geçişini sergilemeyi amaçlamaktadırlar. Kubota'nın sergilediği bu performans dönemin fluxus hareketi içinde ikonik bir performans olarak anılıp

²⁰⁹ Mehmet Yılmaz, "Modernizmden Postmodernizme", Ütopya Yay. Syf: (293), 2006/ Ankara.

ve feminist sanat da bu amaca yakınlaştan çok önemli bir performans olarak yorumlamaktadırlar. Sanatçı, Vagina Painting performansında yerde duran beyaz bir kâğıda çömelip, iç çamaşırına yerleştirdiği regl döneminde olduğunu belli eden kırmızıya daldırılmış boya fırçasını kullanıp bedensel hareketleriyle resim yapmaktadır.

Jackson Pollock ve Yves Klein ile benzerlik kurulabilecek bu performanstaki fark, aksiyonun tamamen kadınsallıkla inşa edildiği görülmektedir. 21. Yüzyılın ortalarından itibaren kadın sanatçılar tarafından bedeni kullanarak sergilenmiş bu tarz performanslar sayısal olarak artıp ve benzer performanslar tamamen erkek olarak kodlanmış aksiyonları bilerek alt üst etmektedir.²¹⁰ (Blessing, J.Fortenberry, D. Morrill R. 2015)

Joan Jones tarafından 1970 yılında Los Angeles'ta sahnelenen, 'Aynada Kontrol' adlı performans büyük ölçüde etki uyandırmaktadır. Sanatçı sahneye çırilçıplak çıkıp ve performans boyunca elinde ufak bir ayna ile bedenin her yerini keşfe koyulmaktadır. Sahnenin arka tarafında, elinde boy aynalarıyla kendilerini, etrafındaki alanı ve izleyiciyi yansıtan ve gezen insanlar koreografinin bir parçası olmaktadır. Jones izleyici ve performans sanatçısının arasındaki ilişkiyi daha karmaşık bir hale getirmek için sahnede sadece kendinin görebileceği şekilde aynayı kendine tutarak bedenini inceleyip, izleyici ile hiç göz kontağı kurmadan topluluğun karşısındaki çırilçıplak duruşuyla izleyiciye bakan, izleyen yani röntgenci rolüne sokmaktadır. Sanatçı toplumun sürekli olarak kadın bedenini incelediğini ve yargıladığını, hâlbuki olması gerekenin kadının kendi bedenini kendisinin incelemesi olduğunu ifade etmek istemektedir.

Avusturyalı bir sanatçı olan Hermann Nitsch de bedeni bir malzeme olarak kullanmayı tercih eder. Nitsch, performansını bir ritüel şeklinde tasarlayıp gerçekleştirmektedir. Disiplinler arası bir anlayışla yapmış olduğu

²¹⁰ Jennifer Blessing Diana Fortenberry Rebecca Morrill, "Body of Art", Phaidon Yay. Syf: (62), 2015/İtalya.

performanslarında görsel, işitsel malzemeleri bir arada kullanan sanatçı, 1957 yılında, ‘Gizemli Âlem Tiyatrosu’ nu kurmaktadır. Geleneksel tiyatronun aksine tüm sanat disiplinlerini bir arada kullanabileceği gösterileri burada gerçekleştirmektedir. Nitsch, insanın beş duyusunun bir arada ve ahenkli olmasına vurgu yapıp tüm sanat disiplinlerinin de mümkün olduğunca iç içe olması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre sanat duygularımıza bir bütün olarak seslenmektedir. Nitsch’in gösterilerini gerçekleştirmek için kurduğu bu tiyatronun mayasında ilkel kabile ayinlerinin olduğu söylemek mümkündür.

Gösteri sırasında etrafa saçılan kan, boya değil gerçek olmaktadır. Sanatçının bütün bu düzenlemelerdeki amacı, elden geldiğince yanılsama tavrından kurtulmaktır. Bir dizi kanlı eylem, düşüncesinin yansımaları arasında yer almaktadır. Performansların bazıları 24 saati bazıları 3 gün bazıları da 6 gün sürmektedir. Sanatçıya göre, bu eylemleri bitmiş olarak düşünmemek gerekmektedir. Tıpkı yaşamın kesintisiz sürdüğü gibi, sanatta onun, yoğunlaştırılmış ikizi olarak sürmektedir. Eylemler, kesintisiz sanattan alınmış simgesel anlar olmaktadır. Sanatçının, 1984 yılında gerçekleştirdiği, ‘80. Eylem’, tipik bir Nitsch seremonisi olmaktadır. Bir bedeni kurban ederek saldırganlıktan kurtulma, arınma, günah çıkarma, amacına dönük bir gösteri olmaktadır. Saflık simgesi olan beyaz giysiler içindeki sanatçının gözleri, siyah bir bezle kapatıldıktan sonra bir çarımha gerilmektedir. Yardımcıları, seyircilerin gözleri önünde bir sığırı önce kesip, sonra da iç organlarını birer birer çıkarıp, bu arada da çarımha bağlanmış sanatçının üstüne kan dökmektedirler. 3 gün süren gösteride, bedene yapılan tecavüz bütün çıplaklığıyla sergilenip, insanların rahatsız olması sağlanmaktadır. Farklı hayvan bedenlerinin eşliğinde yapılan diğer performanslarında da buna benzer vahşet görüntüleri yer almaktadır.²¹¹ (Yılmaz, M. 2006)

²¹¹ Mehmet Yılmaz, ‘‘Modernizmden Postmodernizme’’, Ütopya Yay. Syf: (297), 2006/Ankara.

Kabile ayinlerini andıran bu performanslarda, Nitsch'nin amacı insanların arınmasını sağlayarak onlara bir tür katharsis yaşatmaktadır. Sanatçı, bu tip performanslarda insan doğasının ikircikli yapısını gözler önüne serip onların rahatsız olmasını sağlamaktadır.

Chris Burden, bedeninin sınırlarını zorlayan performans sanatçıları arasında yer almaktadır. Amerikalı sanatçı Burden'in camları kırık bir pencereden yarı çıplak bir halde geçtiği ya da kendini bir arkadaşına sol kolundan vurdurması ve bu eylemleri fotoğraflar aracılığı ile sunması gibi performanslarıyla seyirciyi rahatsız edip şaşırtmaktadır. Burden, deneyimin kendisini esas olarak kabul eden ve eylemi sanat olarak sunan bir görüş benimsemektedir. Yaptığı eylemleri, örneğin silahla vurulmayı neden sanat olarak gördüğünü soran bir dergi editörüne şu yanıtı vermektedir: *'Başka ne olabilir? Tiyatro değil. Vurulmak gerçekten olmuş bir şey. Yirmi gün boyunca yatakta yatmak. Bunda yapmacıklık ya da olmamış olmuştur gibi gösterme yok. Orada birkaç saat kalmış ya da her gün eve gidip mükellef bir akşam yemeği yemiş olsam tiyatro olurdu bu. Şimdi neyle karşılaşacağımı biliyorum. Bilinmeyen kalktı ortadan. Demek istediğim, artık bir daha vurulmanın bir anlamı yok.'*²¹² (Gablik, S. 2000)

Chris Burden 1971 yılında, 'Shoot' adlı performansında asistanından, yaklaşık 5 metre mesafeden sol kolunu silahla vurmasını istemektedir. Burden, yaşamını tehlikeye atarak gerçekleştirdiği bu performansında ne kadar dayanıklı olduğunu, fiziksel ve psikolojik açılarından sınırını zorlamayı ve deneyimlemeyi isteyip ve kendini bir sergide arkadaşına vurdurtmaktadır. Burden, bu performansıyla beden, acı, şiddet, ölüm kavramlarının sınırlarını zorlamaktadır. Başka bir performansında ise Burden, bedeninin dayanma gücünü zorlayan bir başka işe imza atmaktadır. Burden, yaşadığı kentteki küçük bir garajda Volkswagen marka bir aracın arkasına sırt üstü yatıp ve bir arkadaşına kendini

²¹² Suzi Gablik, "Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları", Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 75, Syf: (211) Çev. Kemal Atalay, 2000/İstanbul.

çiviletmektedir. Sanatçı o haldeyken arabanın birkaç dakika son hız sürülmesini istemektedir. Sanatçı, bu performansında teknoloji, makine ve insan arasındaki ilişkiye dikkat çekmek istemektedir.

Burden'in, '*Mıhlanmış*' adlı bu performansı insana, çarmıha gerilmiş İsa'yı hatırlatmaktadır. Sanatçının isminin İsa (Christ) oluşuna dikkat çeken, Burden İsa'nın çağdaş bir benzeri olabileceğini göstermektedir. Burden, kendini vurdurtup, Volkswagen marka arabaya kendini çiviletmış olsa da performansın sonunda avuçlarına takılan çivileri New York'taki bir sanat galerisine satmış olması da başka bir yönden boyun eğdiğini göstermektedir.²¹³ (Yılmaz, M. 2006)

Orlan, Stelarc ve Carolee Schneemann gibi sanatçılar beden sınırlarını zorlayan ve ötesine geçmeyi arzulayan, insan sonrası beden formasyonu hakkında fikir veren performansları ile Stelarc karşımıza çıkmaktadır. Bedenini elektronik medyayla birleştirip, insan varlığının yönlerini irdeleyip, insan sonrası bir varlığın nasıl meydana gelebileceğine kafa yormak üzere temsili varlıklar yaratmayı amaçlayarak yola çıkan sanatçılar arasında yer almaktadır. Shanken'in ifadesine göre Stelarc'ın 1996 yılında gerçekleştirmiş olduğu, '*Ping Body*' performansında sanatçının kendisini internetteki amorf²¹⁴ verilerin rastgele sayılabilecek gidiş gelişinin denetimine bıraktığını ifade etmektedir. Ona göre bacakları, kolları rahatsız edici bir görünüm sergilercesine oluşan hareketler tarih öncesi bir ritüel dansını hatırlatmaktadır.²¹⁵ (Shanken, E. 2009)

Stelarc'ın 1980 yılında Waseda Üniversitesindeki bilim insanlarıyla beraber gerçekleştirdiği, '*Robot Uzu*' u kullandığı performanslarında, beden ve makine beraberliğini, insanın sinir sistemine gönderdiği dijital sinyallerin birleşimini görselleştirip işlemektedir. Stelarc, evrimin insan bedenine

²¹³ Mehmet Yılmaz, "Modernizmden Postmodernizme", Ütopya Yay. Syf: (298), 2006/Ankara.

²¹⁴ Amorf: "Kendine özgü bir biçimi olmayan (nesne).

²¹⁵ Edward Shanken, "Sanat ve Elektronik Medya", Akbank Yay. Syf: (38), 2009/İstanbul.

ekleyemediği üçüncü kolu tıpkı daha sonraları ekleyeceği üçüncü kulak gibi bedenine kendisi eklemektedir. Evrimin gidişatına direkt müdahale ederken, toplumun normallerine de aykırı, garipsenecek bir canavar, üç kollu bir öteki yaratmaktadır.²¹⁶ (Balkan, G. 2015)

Stelarc, insan bedenini bir yapı olarak kabul edip ve onu diğer yapılarda olduğu gibi değişebilir, tekrardan inşa edilebilir olduğunu belirtmektedir. Ona göre beden, dünyaya ilk geldiği haliyle, iki ayaklı, çift gözlü, hastalıklara meyilli, zayıf, yetersiz donanımlı ve işe yaramaz bir şey olmaktadır. Sanatçı kendi bedenini saldırganca bir deney sahasına çevirip ve robot bilimine keşif olacak ortamda, protez, biyoteknoloji ve genetik mühendisliğini içeren alanlarda çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı, bedensellik gerçeğini radikal bir şekilde anlatıp yeni bir teknoloji söylemi ile bedenin sınırlarını zorlamayı geçmektedir. Sanatçı sol koluna ameliyat ile kulak dikmektedir. Kol derisinin içine yerleştirilen bu kulak, rekonstrüktif²¹⁷ ameliyatlarda kullanılan dirimsel uyumluluk gösteren gözenekli ve poliüretan²¹⁸ maddeden oluşmuş ve zamanla dokuda gelişerek büyüyen bir organ olmaktadır. Stelarc'ın niyeti bu organın zamanla hem akustik bir cihaz olarak fonksiyon gösteren ve internet ortamında kullanılabilen karışık işleve sahip olmaktadır. Kendi biyolojisini teknolojik adaptasyon için ekstra bir kulakla temsili yer almaktadır. Burada et, aynı program yazılımı gibi güncelleştirilmektedir.²¹⁹ (Blessing, J.Fortenberry, D. Morrill R. 2015)

Performans sanatçısı Carolee Schneemann, '*Interior Scroll (İçsel Yazı)*' adlı performansını kadınlardan oluşan bir seyirci grubunun karşısında

²¹⁶ Gökhan Balkan, "Post Human", Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Yüksek Lisans Programı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Syf: (16), 2015/İstanbul.

²¹⁷ Rekonstrüktif: "Plastik cerrahide yanık anlamına gelmektedir. Yüz kemiklerindeki kırıklar el ve yumuşak doku yaralanmaları gibi travmatik yaralanmalar arasında yer almaktadır.

²¹⁸ Poliüretan: "Yoğunluğu çok düşük cam, vernik, kauçuk ya da köpük görünüşünde lastiğe benzeyen bir madde olmaktadır.

²¹⁹ Jennifer Blessing Diana Fortenberry Rebecca Morrill, "Body of Art", Phaidon Yay. Syf: (423), 2015/İtalya.

sahnelemektedir. Sanatçı, çıplak bedenin üstünde yalnızca bir önlük ile bir masanın üzerinde durup, bedenini kontur çizgileri ile boyadıktan sonra, Cezanne'nın, 'O Çok Başarılı Bir Ressam' kitabından bölümler okumaya başlamaktadır. Daha sonra üstündeki önlüğü çıkarıp atar, vajinasının içine yerleştirmiş olduğu bir yazıyı çıkarıp ve onu okumaya başlamaktadır. Yazıda daha önce tanışmış olduğu, cinsiyetçi, erkek film yapımcısı ile arasında geçen tartışmalı diyalogdan alıntılar yer almaktadır.

İçsel Yazı, 1970 yıllarındaki diğer feminist sanatta olduğu gibi şahsi olan siyasidir, mantığı ile hareket etmektedir. Burada toplumla paylaşıldığında bir kadın düşmanı tarafından havaya atılan hareketlerin tasviri, aslında şahsen yetersizlik duygularını ve bir insanın kendi bedenine olan yakınlığının açıkça siyasi eleştirisi görülmektedir. Schneemann'ın genel korku ve kaygı üzerine yapmış olduğu saptamalar, izleyicilerde yalnızlık duygusu yerine birliktelik ve güçlendirme duygularına yer vermektedir. İçsel Yazı' da sanatçı halkın önünde arınma ritüeli ile, bedenini içindeki kızgınlıkları mecazi anlamda destek veren seyircisinin önünde bedeninden çıkarıp atmaktadır. Bu çalışma sanatçının ömrü boyunca yapmayı istediği kadın bedeninin kutsal bilgi, doğum ve şehvetine bir dokunuş olması bakımından önem taşımaktadır.²²⁰ (Blessing, J.Fortenberry, D. Morrill R. 2015)

Performans sanatçılarının birçoğu insan bedenini, beden sınırlarını dayanıklılık göstererek keşfetmektedirler. Tehching Hsieh, kendi bedeninin sınırlarını ve dayanma gücünü sıyan birçok performanslara imza atan bir performans sanatçısıdır. Hsieh, 1978 ve 1986 yılları arasında birer yıl süren 5 performans gerçekleştirmektedir. 29 Eylül 1979'dan 3 Eylül 1980 tarihine kadar, içinden hiç çıkmamacasına kendisini 11'6"x 9'x8" boyutlarında tahtadan bir kafese kilitlemektedir. İçeride yalnızca bir lavabo, lamba, bir yatak ve bir kova

²²⁰ Jennifer Blessing Diana Fortenberry Rebecca Morrill, "Body of Art", Phaidon Yay. Syf: (207), 2015/İtalya.

olan bir kafeste Hsieh bir yıl boyunca hiç konuşmayıp, okumayıp, radyo dinlemeyip, televizyon izlememektedir. Bu süre zarfında bir arkadaşı Hsieh'e yemeğini getirip, temizliğini yapıp ve sadece bu deneyimini belgelemek için bir fotoğrafını çekmektedir. Aynı zamanda, ayda bir ya da iki kez saat 11.00 ve 17.00 arası Hsieh'in performansı ile izleyicilere buluşma fırsatı verilmektedir.²²¹ (Blessing, J.Fortenberry, D. Morrill R. 2015)

Tehching Hsieh'in, 'Bir Yıllık Performansı' 1980 ve 1981 yıllarında stüdyosunun duvarları arasında gerçekleşmektedir. Performansın diğer bir ismi, 'Zaman Saat Parçası' olarak da bilinmektedir. Bu performans bir yıl boyunca sanatçının her saat başı saatine bakmasını konu almaktadır. Kanıt olarak her saat başında saatine kart basarken sanatçının kendi yüzünü görüntüleyen fotoğrafları çekilmektedir. Bu girişimin sonucunda toplam 8,760 adet an, fazla uyumak gibi insani nedenlerden ya da mekânîk bir hatadan toplam 133 eksiğiyle, stüdyosunda görüntülenmektedir. Saatine basılmış kartlar saat başı çekilen portreler ile uzun saçlı yorgun ve bitkin sanatçıyı gösteren 6 dakikalık, 16 milimetrelik delirtici bir devir olan film ile performans sergilenmektedir. Zamanda süreklilik performanslarının geçtiği beş senenin içinde yer alan performans aşırı fiziksel kondisyonu zorlayan ve psikolojik duygulara meydan okuyan var oluş, zaman geçirmek ve insan durumunu sorgulamaktadır.

1999 yılında Tate Modern'de sergilenen, '*My Bed (Yatağım)*' adlı performansı ile Tracey Emin büyük yankı uyandırmaktadır. Bir galeride tüm dağınıklığıyla olduğu gibi sergilenen bu yatak, sanatçının sancılı geçen ayrılık döneminden sonra kendi yatağını sergilediği bir esere dönüşmektedir. Burada sanatsal eylem ile yaşam arasındaki çizginin son derece silikleştiği söylenebilmektedir. 20. Yüzyıl sanatında sanat akımları dada, fluxus, performans

²²¹ Jennifer Blessing Diana Fortenberry Rebecca Morrill, 'Body of Art', Phaidon Yay. Syf: (423), 2015/İtalya.

sanatı gibi akımlar, yaşam ve sanat arasındaki mesafenin azalması yönünde çaba sarf etmektedirler. Tracey Emin yapıtını oluştururken hazır nesneden farklı olarak gerçek yaşamda kullanılmış hazır nesneler kullanmaktadır. Emin, Yatağım adlı performansında sanat objesi olmayan ama sanat objesi olarak sunulmuş bir objeyle izleyiciyi karşı karşıya getirmektedir. Burada aklımıza ‘Pisuar’ performansı ile Marcel Duchamp gelmektedir. Emin ve Duchamp arasındaki fark Emin’in kullanılmış hazır nesneye yapışmış yaşamışlık duygusunu keşfetmektedir.²²² (Türk, A. Akkol, N. 2010)

Tracey Emin, biten bir ilişkinin ardından dört gün boyunca hiç içinden çıkmadığı yatağını sergilemektedir. Emin’in bu performansında tüm dağınık ve yaşamışlığıyla bir yatak, bu yatağın üzerinde ve altında da bir çok eşya, çöp gibi nesneler görülmektedir. Dağınık bir yatak, kirli çarçaf, sigara izmaritleri, eve sipariş verilmiş yemeklerin çöpleri, kullanılmış peçete ve yara bantları, regli kanamasıyla lekelenmiş bir iç çamaşırı, kırık bir çocuk oyuncağı, doğum kontrol hapları, kullanılmış prezervatifler, gebelik testi ve içi boş votka şişeleri görülmektedir. Tracey: *‘Uyuyor ve yarı baygındım. Sonunda kalktığımda biraz su içtim ve geri dönüp yatağıma baktım. Gördüğüme inanmadım: çürüyen hayatımın karışıklığı!’*²²³ (Blessing, J. Fortenberry, D. Morrill R. 2015)

Yatağını sanata dönüştüren sanatçı, izleyiciyi bir anlamda kendi hayatı üzerine düşünmeye teşvik etmektedir. Diana Fortenberry’e göre sanatçı burada izleyiciyi yanlış bir şey yaptığını düşündüğü o zamanları ve onlarla yüzleşme, hesaplaşma çağrısında bulunmaktadır. Ona göre yatak, hem rüyalar alemine götüren, uyku, sevişme hali gibi olumlu duyguları uyandıran bir mekân hem de

²²² Ayşegül Türk Nuray Akkol, ‘‘ Tracey Emin’in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi’’, Syf: (106), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, 2010/Ankara.

²²³ Jennifer Blessing Diana Fortenberry Rebecca Morrill, ‘‘Body of Art’’, Phaidon Yay. Syf: (401), 2015/İtalya.

cinsel hastalık, seks, hastalık, doğum, hapsediliş, yalnızlık ve ölümün olduğu bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

Beden sanatı bağlamında bedeni malzeme olarak kullanıp ve tekniğiyle dikkatleri üzerine çekmiş İran doğumlu kadın sanatçı, Shirin Neshat'ta fotoğraf performans sanatçısıdır. İran'da 1979 yılında yaşanan İran Devrimi'nde Amerika'da öğrenim görmektedir. 1990 yılına kadar ülkesine dönmeyen sanatçı, İran'a geldiğinde ideolojik ve kültürel açıdan değişen ülkesini tanıyamamaktadır.²²⁴ (Blessing, J.Fortenberry, D. Morrill R. 2015)

Shirin Neshat fotoğraflarında, İslam kadınıni teknolojik imgelerle birlikte, modern bir atmosferde göstermektedir. Sanatçı fotoğraflarında, bedenler üzerine monte ettiği Farsça yazılar kullanmaktadır. Doğu toplumlarında, eskiden beri insanlar, ellerini, yüzlerini, ayaklarını ya da görünmeyen bölgelerini yazı ya da resimlerle dövmelere benzetip ve Neshat'ın imgelerinin bu gelenekle ilgili olduğu belirtilmektedir.²²⁵ (Yılmaz, M. 2006)

Shiri Neshat'ın sanatındaki başlıca problemleri, genel olarak Ortadoğu'da, özel olarak İran'daki kadınların, içinde bulundukları sistemlerin ya da muhalif grupların üyeleri olarak yaşadıkları deneyimler ve İslami rejimlerin veya siyasal hareketlerin yarattığı atmosferde kadın bedeninin maruz kaldığı hegemonya mücadelesini göstermektedir. Neshat, fotoğrafları ve video enstalasyonlarıyla fazlasıyla politize olmuş bir coğrafyada kadın kimliğinin nasıl belirlediğini, onaylamak ya da reddetmekten öte, tanık olmak olarak tanımlayabileceğimiz bir yaklaşımla sanatını ifade etmektedir.²²⁶ (Akman, K. 2003)

²²⁴ Jennifer Blessing Diana Fortenberry Rebecca Morrill, "Body of Art", Phaidon Yay. Syf: (142), 2015/İtalya.

²²⁵ Mehmet Yılmaz, "Modernizmden Postmodernizme", Ütopya Yay. Syf: (422), 2006/Ankara.

²²⁶ Kubilay Akman, "Orlan'ın Suretleri", İzinsiz Gösteri Serbest Fikir Mecrası, Sayı 8, 2003/Ankara.

Ülkesinde olan değişiklikler karşısında yaşadığı şokla birlikte Yeni İslam Cumhuriyeti'nin kabusuyla, İran'ı yeniden keşfetmek ve bağlanmak ile ilgili performanslar üretmiş olan sanatçı, siyah ve beyaz fotoğraflardan oluşan 'Allah'ın Kadınları' adlı bir sergiye imza atmaktadır. Bu performanslarda silah tutan kadınların açıkta kalan tenlerinin üzerinde kaligrafik yazılar var olmaktadır. Diana Fortenberry'e göre sanatçı böylelikle 'Allah'ın Kadınları' serisinde fotoğraflardaki kadınlara bir ses vermektedir. Neshat'ın yapıtlarında genellikle Doğu Batı ve laik köktendinci gibi tartışmalara yer verdiği görülmektedir. Sanatçının Allah'ın Kadınları adlı performansı bu tartışmalar ışığında çıktığı görülmektedir.²²⁷ (Yılmaz, M. 2006)

Türk ve Alman asıllı bir performans sanatçısı olan Nezaket Ekici, Marina Abromoviç'in öğrencisi olarak 2006 yılında gerçekleştirilen, 'Sinopale I(Uluslararası Sinop Bienali)' için hazırladığı 'Atropos' adlı bir performans gerçekleştirmektedir.

Sanatçı, Sinop'ta kullanım dışı bir hapishanenin kadınlar hücresinin ortasında uzun saçları yüzlerce ipe tavana bağlanmış bir şekilde durmaktadır. Sanatçı ipleri şiddetle çekip ve ani hareketlerden kaçınmayıp bu esareten kurtulmaya çalışmaktadır. Bu arada saçları yolunup ve sanatçı onların bir kısmını makasla kesmektedir. Atropos başlığı aynı adı taşıyan Yunan Kader Tanrıçası'na gönderme yapmaktadır. Mitolojide Tanrıça, makasla insanın yazgısının asıldığı kader ipini kesmektedir. Performans, tavana bağlanan bütün saçların kesilmesi ve sanatçının hücreyi terk etmesiyle sona ermektedir.

Sanatçı Atropos performansında kendi yazgısıyla baş başa kalıp bir kente seslenmektedir. Yazgı tanrıçaları, 'Moiralardan biri olan Atropos, bildiğinden şaşmayan, vazgeçmeyen ve yaşam ipliğini kesen olarak anılmaktadır. Nezaket Ekici'de, Atropos aracılığıyla Sinop'la kurduğu ilişkide özellikle kadınlara ne

²²⁷ Mehmet Yılmaz, "Modernizmden Postmodernizme", Ütopya Yay. Syf: (424), 2006/Ankara.

*kadar da etkin ve önemli olduklarını sanat yoluyla bir kez daha hatırlatmaktadır. Zeus'un aşık olduğu güzeller güzeli Sinope'nin adıyla anılan bu kent kendi yazgısını tıpkı Atropos'ta olduğu gibi kendini çizmeye, tarihin aralıklarında gizlenen önemli olaylarıyla karar verip ve hala da bu tavrını sürdürmektedir.*²²⁸ (Görgün, T. M. 2012)

Yaşamın doğrudan anlatısı üzerine temellenen performans Abromoviç öğretisindeki sınırı zorlamak, değiştirme gücünün üstüne gitmek ve vazgeçmemek gibi belirgin durumlarla tanımlanırken, Nezaket Ekici aracılığıyla bütün bu bilginin kullanıldığı Atropos, ilk defa bir kentin performans olgusu ile karşılaşmasını sağlamaktadır. Tarihi Sinop Cezaevi'nde gerçekleşen Atropos'un ardından ağlayanlar, yine Sinope'den beri hala Sinop'ta yaşayan kadınlar görülmektedir.²²⁹ (Nachtigaller R. 2012)

Yugoslavya doğumlu sanatçı Marina Abromoviç resim eğitimi almış olmasına rağmen doğrudan kendi bedenini kullanıp sanat yapmayı tercih etmektedir. Abromoviç, gösterilerinde kendini yaralayıp tensel acıyı bizzat deneyimleyen ve hatta performans gereği içtiği ilaçlarla ölüme çok yaklaşan bir sanatçı olmaktadır. 1970 yılından beri yaptığı gösteriler ile bedenine fiziki acı çektirerek bilinçli durumdan bilinçsiz duruma geçmeyi arzulayan Abromoviç, kendi sanatıyla ilgili düşüncelerini şöyle anlatmaktadır:

'Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç. Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halk ile birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet'e gittiğimde, Aborijinlerle tanıştığım, hatta

²²⁸ Melih T. Görgün, "Nezaket Ekici Personal Map To Be Continued", Sergi Kataloğu, 2012/Berlin.

²²⁹ Roland Nachtigaller, "Nezaket Ekici Personal Map To Be Continued", Sergi Kataloğu, 2012/Berlin.

*Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde beden zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerekiyordu. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu.*²³⁰ (Pjic, B. 2000)

Abromoviç için beden, hareket halindeki bir alan olmaktadır. ona göre beden bir teknedir ve sembolik olandan, dilden kurtulmak, yani dil merkezli Batı kültürünün kodladığı her şeyden arınmak ve yükünü boşaltmak zorundadır bu tekne ve beden. Vantilatörden havayı solumak, aşırı dozda ilaç almak, kendini yaralamak veya hareketli hareketsiz tüm eylemlerinde Abromoviç kendi bedeninde oluş'u, öznelğin dışında, yani dilin olmadığı bir durumu kavramaya çalışmaktadır. Ona göre bedenini boşaltmak, aklının başka bir yer ve zamanda değil, burada ve şimdi'de olması demektir. Abromoviç gösterilerinde genellikle susması ve sadece kendini sunması bu yüzden ortaya çıkmaktadır. Marina Abromoviç, 1973 yılında 'ritm 10' adlı performans çalışmasında, gösterinin yapılacağı mekânı ayinsel bir atmosfer olacak şekilde dekore etmektedir. Kendisi de bir ayindeymiş gibi içeri girip, beyaz bir kağıdı yere sermektedir. Üzerine farklı büyüklüklerde 10 adet bıçak yerleştirmektedir. Yanında da iki adet ses kayıt cihazı bulunmaktadır. Gösteri başladığında ilk kayıt cihazını açıp, sol elinin tırnaklarına oje sürüp, sağ elinin parmakları açık olacak şekilde yere koyup, bıçaklardan birini sol eline alıp, sağ elin parmakları arasında çok hızlı bir ritimde vurmaya başlamaktadır. Her seferinde bıçağı hırsıyla vurduğu için sağ eli yaralanmaktadır. Bütün bıçakları kullandıktan sonra teybi başa alıp ve ilk bölümde kaydedilen sesleri sonuna kadar dinlemektedir. Tekrar yoğunlaşp gösteriyi ilk seferde yaptığı gibi tekrar etmektedir. Bıçakları aynı sırayla alıp,

²³⁰ Bojana Pjic, "Bedende Oluş Marina Abromoviç'in Sanatında Tinsel Olan Üzerine", Anadolu Sanat Dergisi, Anadolu Üniversitesi GSF Yayın, Sayı 13, Syf: (156), 2000/Eskişehir.

aynı hızla vurup ve elini aynı biçimde yaralamaktadır. Bu arada ilk kaydın sesleriyle o an çıkardığı sesler eş zamanlı olarak işitilmektedir. Bittikten sonra, ikinci teyibi de geri sardırıp bu kez her ikisini de birlikte dinleyip salondan ayrılmaktadır.²³¹ (Yılmaz, M. 2006)

Performans sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Marina Abramović, 1970’li yıllardan itibaren bedeninin sınırlarını zorlayan çalışmalarıyla kendinden sıkça bahsettirmektedir. Sanatçı, performanslarına seyirciyi de dahil edip, aykırı işler üretmektedir. ‘The Artist is Present’ adlı performansında bir sandalyede hareketsiz olarak 736 saat boyunca oturduğu performansı da oldukça ses getirmektedir. Moma’daki, The Artist is Present adlı bu performansında bir oda içerisinde iki sandalye ve ortalarında bir masa bulunmaktadır. Marina 3 ay boyunca süren bu performansta, bir sandalyede sürekli oturmaktadır ve karşısındaki sandalyeye oturan insanların sadece gözlerine bakmaktadır. Müzeye gelenlerin ilk karşılaştıkları şey ise dar bir koridorda kapı görevi yapan iki çıplak insan görülmektedir.

İnsanlar Marina’nın yanına gelebilmek için buradan geçmek zorunda ve iki çıplak insan ile temas halinde olmaktadır. ‘Cehennemin ortasında bir durağanlık yaratmam gerekiyor’ diyen Marina Abramović, kimsenin henüz yaşamadığı duyguları insanlara göstermek istediğini belirtmektedir. 3 ay boyunca Marina’nın 1 milyona yakın ziyaretçisi olduğu görülmektedir. Bunlardan biri de yıllardır tüm performanslarını beraber gerçekleştirdiği bir zamanlar hayat arkadaşı olan Ulay yer almaktadır. Performans esnasında Ulay gelir ve Marina’nın karşısındaki sandalyeye oturmaktadır. Marina, Ulay’ı görünce tebessüm etmektedir. İki kişi arasında geçen ve bakış dışında sözlü iletişimin olmadığı bu an izleyiciye sanki tüm geçmişi aktarmaktadır. Daha sonra Marina’nın gözlerinden yaşlar dökülmeye başlamaktadır. Marina ellerini masaya

²³¹ Mehmet Yılmaz, ‘‘Modernizmden Postmodernizme’’, Ütopya Yay. Syf: (300), 2006/Ankara.

uzatıp Ulay ile el ele tutuşmaktadır. İzleyici alkışladıktan sonra Ulay gitmektedir. Marina bu performansıyla ilgili şöyle söylemektedir:

‘İnsanların önüme oturmasının çok fazla nedeni var. Bazıları öfkeli, bazıları meraklı, bazıları da sadece ne olduğunu bilmek istiyor. Kendini açıp, dayanılmaz bir acıyla yüzleşen, yoğun acılarla karşıma gelen insanlar. Karşımda oturmak artık, benimle ilgili bir eylem olmaktan çıkıyor. Ben ruhların aynası haline geliyorum. Canım yanıyor. Fakat acı çekmek sır tutmak gibidir.’²³² (Ateş, S. 2015)

Marina Abromoviç manifestosunda; ‘Bir sanatçı kendine ve başkalarına yalan söylememelidir. Bir sanatçı diğer sanatçının fikirlerini çalmamalıdır. Bir sanatçı kendini sanat piyasasına adamamalıdır. Bir sanatçı başka birini öldürmemelidir. Bir sanatçı kendini idolleştirmemelidir. Bir sanatçı aşk hayaliyle iç içe olmalıdır. Bir sanatçı başka bir sanatçıya aşık olmadan kaçınmalıdır.

Marina Abromoviç performansları hakkında şu sözleri dile getirmektedir; *‘İlginç olan nedir biliyor musun? İnsanlar kırk yıldır deli olduğumu ve akıl hastanesinde olmam gerektiğini düşündükten sonra sonunda beni gerçekten takdir ediyorlar. Ciddiye alınmak uzun zaman alıyor. On yıldır katlanamadığım tek bir soru var, bunun neresi sanat? Yani başladığım zamanlar sürekli bunu sorarlardı. Ve gerçekten katlanamazdım şimdi o soruları bile özlüyorum. Performansta ruhani açılar önemlidir.’²³³ (Ateş, S. 2015)*

Abromoviç: *‘Herkesin gözünde müthiş sanatçı ve herkesin aklında mükemmel bir resim var olmaktadır. Ulay durumundan hiç memnun değildim aslında. Ta ki ürettiklerimiz iyileşene kadar. Bir süre sonra ilişkimiz kötüye*

²³² Sevil Ateş, “Marina Abromoviç”, Sanat ve Seyahat Bloğu, www.sanatkarakvani.com/aramizdaki-sanatci-marina-abromoviç/, 2015.

²³³ Sevil Ateş, “Marina Abromoviç”, Sanat ve Seyahat Bloğu, www.sanatkarakvani.com/aramizdaki-sanatci-marina-abromoviç/, 2015.

gitmeye başladı. Sonra onun ilgi alanları değişmeye başladı. İçki içmeyi, uyuşturucu kullanmayı denemek istedi. Benim için zor kısmı ise sadakatsiz bir insan haline gelmesiydi. Çin seddinde ki yürüyüş için gereken izni almamız sekiz yıl sürdü, birkaç defa Çin'e gitmek zorunda kaldık ve birlikte olduğu kadın oradaki çevirmenimizdi. Performans sona erdiğinde o kadının hamile olduğunu söyledi. Ve bana ne yapmalıyım? Diye sordu. Ne mi yapmalısın? Dedim. Ben gidiyorum sen ne istersen yap. Sonra da evlendiler. İlişkimiz kadın erkek iş bölümü içeren bir şekilde yürüdü. Dış dünyayla ilgili her şeyi o hallederdi. Bense çamaşır, temizlik, yemek ve köpekle ilgilenirdim. Boşandığımızda bir banka hesabımın olmadığını fark ettim. Para işleriyle ne yapacağımı bilemiyordum. Her şeyi sıfırdan öğrenmek epey zor oldu. Ulay'dan ayrıldıktan sonra hayatımın en dramatik dönemini geçirdim. Günlüğüme şöyle yazdığımı hatırlıyorum. Kırk yaşımdayım, şişmanım, çirkinim ve arzulanmıyorum. Tanrım, hem sevdiğim adamı hem işimi kaybettim. Çünkü birlikte çalışıyorduk geriye hiçbir şey kalmamıştı, boşluk. Ve bunun ya yeni bir başlangıç olacağını düşündüm ya da tamamen dibe batıp depresyona gireceğimi.. Ve sonrasında ilk kez Paris'e gidip bir tasarımcıdan kıyafetler aldım. Kendimi o kadar iyi hissettim. Kuaföre, maniküre, pediküre gittim. Çok şaşkındım. Tüm bu saydıklarımı yaptım kendimi çok iyi hissediyordum artık. Neden arzulanmayan, istenmeyen biri olacaktım ki? O zaman anladım ki ben gerçekten modayı seviyorum. Gizli bir tutku gibiydi. Birlikte çalışmaya başladığımızda sonsuza dek devam edeceğini sandım. Aynı anda ilişki ve iş hiç durmayacağız demiştim. Bir beden de birbirine bağlı ikizler gibiydik. Sevgili, arkadaş, performansçıydık. Bazı aşamalardan geçtik. Birleşmek, 12 yıl boyunca çalışmak. Şimdi 23 yıl sonra ilk kez çatı altında olmaktan bahsediyoruz. 1970'li yıllarda Ulay'la çok radikal bir karar aldık. Bir karavanda yaşamaya başladık. Telefon, elektrik faturası ödememiz gerekmiyor. Kira yok zaten, beş kuruşumuzda yok. Ama performanstan da başka bir şey düşünmek istemiyoruz. Köylere gitmeli, koyunlarla yaşamalı, keçileri sağmalıydık. Boş soda şişelerine mazot takas etmek zorundaydık. Avrupa'nın tüm

*istasyonlarındaki duşlarını biliyorum. O zaman ne kadar inanç dolu, umut dolu ve masum olduğumuzu hatırlıyorum. Karavanın adı Linda'ydı.*²³⁴ (Ateş, S. 2015)

Ulay: *'İlk görüşmemiz Amsterdam'daydı. Bir performans vardı, hemen öncesinde tanıştık ve o 'Thomas Lips' adında bir çalışmaydı. Performansta kendini kırbaçlıyor ve vücuduna jiletle bir pentagram çiziyordu. Kendi kendine, hayır bu olmamalı dedim. Sonra yaraları fark etmeye başladım. Marina'dan hoşlanmamıştım fakat yaralarını temizledim. Bir şeyler sürdüm ve sanırım ikimiz içinde kritik an o andı. Tanıştığımız ilk anda inanılmaz bir çekim olmuştu. Kişiliklerimiz, fiziksel görünüşümüz, karakterlerimiz. Ayı ayrı yapmakta olduğumuz işler. Sanki kayıp kardeşimizi bulmuş gibiydik. Ayrıca 30 Eylül'de aynı günde doğmuştuk. Bizi birleştiren kaderdi. Onu gerçekten sevdim, kendimden bile çok sevdim. Aşkımız tüm bunların üstündeydi. Bizim geçirdiğimiz 12 yıl başka insanların bütün hayatlarında yaşadıkları yoğunluk ve güçteydi. Hala onu seviyorum bence, ondan nefret etmektense bu daha iyidir. Beş yıl bir karavanda yaşadık. Marina ikimiz için süveterler örüyordu. Ben arabayı kullanıyor, tamirle uğraşıyordum. Marina kullanamıyordu. Son derece sade bir hayattı ve modern göçebeler gibi yaşıyorduk. Hayatımın en güzel dönemiymi. Fazlasıyla enerjik ve güçlüydük. Ayrıldıktan sonra, mütevazı hayatımızdan sonra Marina çok tutkulu biri haline geldi. Bu tutkusu yaptığı işlerde, imajına verdiği önemde, mal varlığına bakış açısında kendini gösterdi. Ben ayrıldığımızdan sonra daha sabit bir hayat yaşadım. Marina kocaman bir dağın doruğuna çıktı. Hem de büyük bir başarıyla. Size tuhaf gelebilir ama benim bunu mümkün kılacak enerjim ve gücüm yok. Bunu kendim başarmama gerek yokmuş zaten, sonrasında evlendik çünkü. Marina kadar sıkı çalışan çok fazla sanatçı olduğunu sanmıyorum. Ve daima o çok zariftir. Bense adeta bir çiftçi gibi görünüyorum. Elbette sanat alanında bir çiftçiyim. Demek istiyorum ki böyle görünüş çok daha*

²³⁴ Sevil Ateş, "Marina Abromoviç", Sanat ve Seyahat Bloğu, www.sanatkavani.com/aramizdaki-sanatci-marina-abromoviç/, 2015.

*fazla iş yapıyorum. Yani anlatabildim mi bilmiyorum. Tembelim işte. Ne bir kadınla ne de bir erkekle ortak yaşama dayanan nitelikte bir bağ kuramadım. Bir noktaya dek tek eşli bir ilişkimiz vardı. Tek eşliliğin sıkıntıları gün yüzüne çıkmaya başladığında ise biz de kopmaya başladık. Sonrasında o biriyle cinsel birliktelik yaşadı. Ben de aynı zamanda ancak o bir arkadaşımızla oldu ben başka biriyle. Bunu söylememeliydim. Çin Seddi'ndeki yürüyüşten sonra ayrılışımız başlangıç gibiydi. Yani bitişi başlangıçtı sanki. Böyle başladı böyle bitti. Hepsi bu. 1970'lerde ve 1980'lerde sanatçı olmak fakirlik demektir. Biz ayrıldıktan sonra tiyatroya başladı. Çünkü para kazanıyordu. Yeni işlerin oldukça şekilci bir estetiği vardı. Her şey sahneydi, tabi tiyatro biçiminde.*²³⁵ (Ateş, S. 2015)

1988 yılında, 'The Lovers' adlı performanslarında Marina ve Ulay Çin Seddi boyunca 3 ay boyunca yürümektedir. Realiton Works adını verdikleri çalışmalarının sonuncusu olmaktadır ve tabi ki bu yürüyüş onların ayrılığını temsil etmektedir.

Abramoviç performansları hakkında o an deneyimlenen ve sonrasında sadece anısı kalan bir olay olarak değerlendirmektedir. Aslında olay tamamen o anki bedenin durumu ve yaşanılardan arta kalanları yansıtmaktadır. Bu performans bedeni her şekilde deneyimleme, hayatta yaşanan ikilemler üzerinden bedenin ancak yaşayarak kavranabileceği gerçeğini de gözler önüne sermektedir. Bu ikilemler yaşam ve ölüm içgüdüleri, sadizm ve mazoşizm ve izleme ve izlenme gibi sıralanabilmektedir. Sanat artık her şeyi daha açık seçik sorgulama şeklini değiştirip, çok daha çarpıcı deneyimlerle seyirciyi de kendisinin bir parçası haline getirmektedir. Yaşanılan o an'ın canlı bir beden

²³⁵ Sevil Ateş, "Marina Abramoviç", Sanat ve Seyahat Bloğu, www.sanatkarakavani.com/aramizdaki-sanatci-marina-abromoviç/, 2015.

üzerinde gösterilmesi, seyirciyi daha büyük bir gerçekliğin içine çeken en başarılı yollardan biri olmaktadır.²³⁶ (Antmen, A. 2008)

Sanatın ortaya konulan değil de sanatın yapılışının aslında bir sanat olduğunu söyleyen performans sanatçıları, performansları aracılığıyla görsel sanatlarda ifade ve malzeme kullanımına da farklı bir bakış açısı getirmektedirler. Artık sanatçıların ürettikleri eserler farklı sunum teknikleriyle birleşip zenginleşmeye ve kalıpların dışında ifadeler taşımaya başlamaktadır. Bu yeni sanat yapma biçimi, günümüz sanatı ve sanatçıları büyük ölçüde etkilemektedir. Beden hala günümüz sanatı içerisinde kendisini en iyi kendisiyle ortaya koymaktadır. Sanat sadece güzeli ortaya koyan değil, her şekilde bedenin tüm deneyimlerini sergileyen bir eylem biçimine dönüşmektedir. Bedenin harekete geçmesine vurgu yapan bir eylemsellik içerisinde olan sanatçı, hayata karşı onu değiştirebilecek derecede eylemsellik içermektedir.

Beuys'un söylediği üzere, sabit ve klasik sanat eserleri aslında sanat yapıldıktan sonra arta kalan toz olmaktadır. Aslolan onun sergilendiği anda verdiği mesaj ve uyandırdığı etki olmaktadır.

Gelişen ve değişen her ne varsa bunların içerisinde aynı kalan yegane şey bedendir. Beden algısı hep vardır ve onu adlandıran imge yüzyıllarca onun algılanmasını sağlamaktadır. Bu algı performans sanatçıları tarafından tamamen yıkılıp, bedenin sadece özne değil bir nesne de olduğu ortaya konmaktadır. Teknoloji, mimari, medya, iktidar ve benzeri gibi her şey değişebilir ama insan üzerindeki değişmeyen tek iktidar beden olmaktadır. Beden değişen sanat algısıyla birlikte bir direniş formuna dönüşmektedir. Öznelliğin dışında

²³⁶ Ahu Antmen, "Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Sel Yay. Syf: (238), 2008/ İstanbul.

kendisinin de aslında dünyaya ait olduğu, yaşamın ve evrenin bir parçası olan bir nesne olduğu gerçeğini göstermektedir.

Beden fiziksel olarak hayata, içgüdülerine ve kendisine hapsedilmektedir. Her insan kendi bedeninin içerisinde hapsedilmiş biçimde yaşamaktadır. Dış dünyayla etkileşime geçebilmemizi sağlayan bedenin kendisidir. Yaşanan her şey de bedenin üzerinden anlatmak kadar açık bir yol bulunmamaktadır.

Beden etten, kandan, idrardan, kıldan, tükürükten ibaret, bakterilerle kaplı, şişirilip inceltilebilen, yiyen, dışkılayan, şehvet duyan, kin tutan, ağlayan, gülen, çürümeye doğduğu gün başlayan bir canlı, aslında ölü bir organizma olmaktadır. Beden sadece güzel olana sahip olmadığı gerçeğiyle karşı karşıya kalmaktadır. Sanat bedene ait olan olacaksa bu tam da bedenin her şeyiyle olmaktadır. Kötü ve güzel arasına konan sanat anlayışı her zaman olması gerektiği gibi sadece güzeli gerçekleştirmek ve güzeli göstermek zorunda olmadığını, bunu yaptığında kendini ve benliğini kandırdığını keşfetmektedir. Sanat artık olması gerektiği yolda devam etmektedir. Güzeli sanatların burjuvazi anlayışıyla oturan güzel olanın sanatı anlayışı yıkılarak kötü olanın da sanat olabileceği ortaya konmaktadır.

2.2. Body Art ve Bedenin Bir Medya Olarak Kullanılması: Carnal Art

Fransa'nın sanayi kenti St. Etienne'de dünyaya gelen performans sanatçısı Orlan, çağdaş sanat dünyasında sıra dışı bir yere sahip olmaktadır. Orlan: 'Sanat yapmak pis bir işti, ama çıkıp biri bunu yapmak zorunda' demektedir. Üstlendiği bu kirli işi kelimenin en inanılmaz anlamıyla kendi vücudunu kullanarak yapmaktadır. '*Carnal Art*' olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında Orlan, erkek iktidarın güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin

kuruluşunu eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirmektedir. Sözlük anlamlarında rastlayabileceğimiz ‘*Carnal*’ sözcüğü cinsel ve şehvetle ilgili anlamlar taşımaktadır. Burada ise bir akım adı olarak kullanıldığı için bu sözcüklere çevrilmesi doğru olmuyor. Diğer kadınlar estetik cerrahiyi gençleşmek ve genel kabul görmüş, standartlaşmış türde bir güzelliğe sahip olmak için kullanırken, Orlan bu estetik ameliyatları güzellik kavramını yeniden yapılandırmak ve kendi tarzına uygun bir şekilde bu kavramı yeni baştan yaratmak için kullandıklarını görüyoruz.

Carnal Art’ın eleştirdiği en önemli nokta, Barbara Rose’un ifadesine göre, toplumun kadın imajını alıp geleneksel bir yolla ve ikiyüzlüce Madonna ve fahişe şeklinde ikiye ayırması olarak tanımlamaktadır.²³⁷ (Rose,B. 1993)

Rose, Orlan’ın, ‘operasyon tiyatrosu’ olarak adlandırılan ve tüm detaylarıyla planlanmış performanslarının altında ölümüne ciddi nedenler yatan dahi bir sanatçı olduğuna inanmaktadır. Sanatı sanat olmayandan ayıran iki önemli kriter olan kasıtlılık (intentionality) ve dönüşüm (transformation) Carnal Art’ta bir arada sunulmaktadır. Onun aykırı çalışmaları bizi sanatı sanat olmayandan ve normallliği delilikten ayıran sınırı yeniden düşünmeye zorlayan, patolojik davranışlardan çok estetik hareketler olmaktır. Ameliyathane Orlan’ın stüdyosudur ve bedeni yalnızca işi için kullandığı bir araç ve materyal değil, aynı zamanda işinin ta kendisi ve estetik otoritelere karşı direnişe hizmet eden bir metafor olmaktadır.²³⁸ (Akman, K. 2003)

Orlan’ın çalışmalarında vücut, değiştirilemezlik ya da kabul gören stile göre değiştirilebilirlik özelliğini kaybetmektedir. Bu bağlamda, Kathy Davis’in de belirttiği gibi, Orlan’ın Projesi farklı kimlikleri deneyimlemek için bedenin

²³⁷ Barbara Rose, “Orlan: Is It Art/Orlan and the Transgressive Act”, Art in America, Syf: (81), Bölüm 2 1993/Amerika.

²³⁸ Kubilay Akman, “Orlan’ın Suretleri”, Mecmua, Sayı 8, 2003.

cerrahi yollarla değiştirilmesi olmaktadır. Sanatçı, ırk ve cinsiyet sınırlarını aşır ve kendini transseksüel kadın hareketinden yana bir kadın olarak görmektedir. Davis'e göre gerçekleştirilen bu cerrahi dönüşümler kalıcı olmadığı için cinsiyet değiştirme operasyonu olmamaktadır. Kimlik üzerine postmodern feminist teoriye bir katkı ve kimliğin parçalanmışlığı, bölünmüşlüğü, çokluğu ve inişli çıkışlılığı ile ilgili postmodern bir kutlama olarak görmek daha yerinde bir yaklaşım olabilmektedir. Bu amaca hizmet edecek bir plastik cerrahi, kadınlara bedenlerinin kontrolünü yeniden kazandırabilecek bir yoldur ve Orlan'ın performansı feminist ütopyanın üzerine inşa edildiği, Ada'nın bizatihi bedeninin kendisi olduğu bir örneği olarak görülebilmektedir.²³⁹ (Davis, K.2003)

Orlan, lokal anestezi ile gerçekleştirilen bir rahim dışı ameliyatı geçirdikten sonra, hem gözlemci hem de hasta rolünü oynayabildiğini görüp, cerrahiye performans sanatına dönüştürmeye karar vermektedir. Bugünkü anlamda sergilemeye başladığı performanslar; müzik, şiir ve dans eşliğinde ve sanatçının kendi yönteminde gerçekleştirilmektedir. Performansların gerektirdiği oldukça ağır masrafları, fotoğraf ve video haklarını, hatta bu beden heykeltıraşlığı, süreci boyunca akan taze kan örneklerini ve kopan et parçalarını dahi satışa çıkarıp karşılamaktadır. Orlan operasyonlarda izleyici olarak bulunan katılımcılarla iletişim kurabilmek için lokal anesteziyi tercih etmektedir. Sanatçının operasyon tiyatrosunda yalnızca sahnedekiler değil izleyiciler de interaktif katılımcılar olarak kendi rollerini oynamakta ve herhangi bir tiyatro oyunundakinin aksine gerçek bir acıya tanık olmaktadır. Cerrahin iğnelerini Orlan'ın yüzüne ve etine batırdığı, dudaklarını dilimlediği ve kulaklarını kesip yüzünden ayırdığı gösteriyi izlerken seyirciler arasında büyük bir taşkınlık yaşanmaktadır. Herkesin ciddi bir rahatsızlık içinde ve kelimenin tam anlamıyla

²³⁹ Kathy Davis, "Dubious Equalities and Embodied Differences", Rowman Littlefield, 2003.

dehşete kapılarak izlediği gösteri boyunca Orlan sakinliğini korumaktadır.²⁴⁰ (Akman, K. 2003)

Orlan'ın bu sanatsal üretimi Antik Yunan'da Zeuxis'in çeşitli kadınların en güzel parçalarını alıp bunları ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinin bir parodisi gibi olmaktadır. Orlan'da benzer şekilde, Rönesans ve sonrası boyunca ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların, birbirinden farklı özelliklerini seçmektedir. Cerrahların yardımıyla bilgisayar kullanıp; Diana'nın meşhur burnunu, Boucher'ın Europa'sının dudaklarını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerome'nin Psych'sinin gözlerini ve Leonardo'nun Mona Lisa'sının alnını kendi yüzünde bir araya getirmektedir. Ameliyathaneler de bu çalışmaların ilgili detaylarının büyütülmüş kopyalarıyla dekore edilmektedir. Orlan'ın Batı sanat tarihini yorumlarken bu kadın prototiplerini seçişi tesadüfi değil, aksine her biri belli tarihsel ve mitolojik sebeplere dayanmaktadır. Diana'yı kavgacı maceralar tanrıçası olduğu ve erkeklere boyun eğmediği için, Psych'yi aşka duyduğu ihtiyaç ve ruhsal güzelliği için, Europa'yı bir başka kıta arayışı içinde olduğunu ve kendini bilinmeyen bir geleceği sürükleyebildiği için seçmektedir. Venüs zaten verimlilik ve yaratıcılık yönleri açısından Orlan'la gösterdiği benzerliklerden dolayı onun mitinin bir parçası ve son olarak Mono Lisa'yı ise androjinliğinden²⁴¹ dolayı bu karışıma katmaktadır. Ortaya çıkan bu resim aslında bir erkeği simgelemektedir. Belki de Leonardo'nun ta kendisi olabilmektedir.²⁴² (Rose, B. 1993)

Orlan tarafından yapılan ve Batı sanat tarihinden örneklerle yönelik bu atıfları, bu geleneğin çağdaş bir temsilindense, dehşet ve mizah duygusunu birleştiren çelişkili bir üslupla, mevcut sanat tarihsel mizahın parodisi ve inkârı

²⁴⁰ Kubilay Akman, "Orlan'ın Suretleri", Mecmua, Sayı 8, 2003.

²⁴¹ Androjin: "Yunan mitolojisinde, hem dişi hem erkek olan bir varlıktır. İnsanlar arasındaki Androginos, fiziksel, psikolojik ve kültürel olarak, en eski tarihten ve dünya kültüründen tanıtılmaktadır."

²⁴² Barbara Rose, "Orlan: Is It Art/Orlan and the Transgressive Act", Art in America, Syf: (81), Bölüm 2 1993/Amerika.

olarak görmek olmaktadır. Bu paradoksal performanslarda Batı kültürüne yönelik aidiyet duygusu kadar ona olan nefretin de izlerini görebilmekteyiz. Buna benzer bir eğilime Amerikan fotoğraf sanatçısı Joel Peter Witkin ve Batı kültürünün temel ilkelerine karşı duruşuyla tanınan modern yazarlardan Chuck Palahniuk'ın çalışmalarında da rastlamak mümkün olmaktadır. Palahniuk, Amerikan ve benzeri tüm Batı toplumlarında, onların en önem verdikleri değerleri satırleştiren eleştirmektedir. Yazarın, 'Görünmez Canavarlar' adlı romanında, vücudun ve yüzün transformasyonu ve bozulması, cerrahi operasyonlar ve kimlik problemleriyle ilgili olmaktadır. bu üç sanatçının çalışmalarının bir arada karşılaştığı bir yazı, bize modern toplumların eleştirisine yönelik bazı yaratıcı başlangıç noktaları sunabilmektedir.²⁴³ (Akman, K. 2003)

Orlan'ın sanatı Bob Flanagan, Yves Klein, Chris Burden ve Marina Abramović gibi diğer performans sanatçılarıyla birlikte de analiz edilebilmektedir. Fakat o, iki önemli nokta ile diğerlerinden ayrılmaktadır. Bunlardan ilki acı olmaktadır. Adı geçen diğer performans sanatçıları acıyı kendi istekleriyle, mazoşistçe arzularken Orlan, anestezi sayesinde hiç acı çekmemektedir. Orlan'ın sanatını diğerlerinden tamamıyla ayıran ikinci özelliği ise sanatının bütünlüğü ve derinlemesine düşünülmüş, ayarlanmış, düzenlenmiş olmanın ve denenmişliğin ona kattığı konuya hâkimiyet ve uygunluk özellikleri arasında yer almaktadır. Orlan, sanatını yaşamın bütününe yayarak icra etmektedir. Bu, spontan ya da agresifçe gerçekleşen bir olgu olmamakta aksine ancak oldukça detaylı planların ardından çok bilinçli ve organize bir şekilde gerçekleştirilebilecek bir sanat yapıtı olarak karşımıza çıkar.

Herhangi bir acı hissetmemesine ve operasyonlardaki tüm o sakinliğe rağmen Orlan için sanat bir ölüm kalım meselesi olmaktadır. Her zaman için bir risk unsurunun olduğu gösterileri boyunca Orlan'ın felç olma veya ölme ihtimali

²⁴³ Kubilay Akman, "Orlan'ın Suretleri", Mecmua, Sayı 8, 2003.

oldukça yüksek görülmektedir. Orlan bedenini sanat uğruna çoktan gözden çıkarmış durumda, onu kurban edip, günden güne tüketip ve bunun sonsuz bir kaynak olmadığı da alışılacaktır. Bunu bir tür postmodern '*Potlatch*'²⁴⁴ gibi görmekte mümkün olmaktadır. Tüketilen ve hediye edilen şeyi vücuda ve sonucunda elde edileni ise sanatsal zevke benzetebilmektedir.

Orlan sadece Carnal Art olarak adlandırılan yapıtını sunmakla kalmayıp, aynı zamanda sanatın ulaştığı bugünkü yeni devrimci noktayı açıklamayı da denemektedir. Carnal Art teorisini uygulayıp, bu pratiklerin teorik ve estetik alanda temsiliyeti misyonunu da üstlenmektedir.

Carnal Art manifestosunda Orlan, ironik bir ifadeyle performe ettiği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir otoportre olduğunu bildirmektedir. Bu, çağımızın ulaşmayı henüz mümkün kıldığı, bedenin figürasyon ve disfigürasyonu arasında duran bir yazıt olmaktadır. Orlan'a göre vücut, değiştirilmiş bir hazır yapımlı olmaktadır. Buradaki acı Body Art'ın tersine bir kurtuluş ya da arınma anlamına gelmemektedir. Herhangi bir plastik sonuca ulaşma amacını da taşımayan Carnal Art, daha çok insan vücudunu değiştirmek ve onu toplumsal bir tartışmaya açmak çabasında olmaktadır. Bu uğraş, Hristiyan geleneklerine ve onun beden hakkındaki görüşlerine karşı bir zıtlık içermektedir. Çünkü Orlan bedenini dile dönüştürmekte ve Hristiyanlığın, 'bedeni beden yapan sözdür', geleneğini kendi ifadesi ile 'sözü söz yapan bedendir' şeklinde ters yüz etmektedir. Ses, Orlan'da değişmeden kalan tek organdır. Meşhur, 'acı içinde doğdun' sözünü anakronik bir saçmalık olarak niteleyen Orlan'ın sanatında, 'Yaşasın Morfin!' sloganından

²⁴⁴ Potlatch: "Pasifik'in Kuzey Batısındaki kimi yerli Amerikan toplulukların evlilik ya da mesleki kutlama zamanında gerçekleştirdikleri, ev shibinin her bir konağa rütbe ve statüsüne göre çeşitli hediyeler dağıttığı törensel bir şölen olmaktadır."

da anlaşılacağı gibi lokal anestezi ve çeşitli ağrı kesiciler sayesinde acının üstesinden gelmek mümkün olmaktadır.²⁴⁵ (Akman, K. 2003)

Sanatçı, kesilen bedenini hiçbir acı duymadan gözlemleyebilmektedir. Kendini bağırsakları dökülmüş halde gördüğü zaman Orlan, ‘ayna evresi’ nin yepyeni bir versiyonuna ulaşmış olmaktadır. Carnal Art bir sanatçının priori’lere ve diktalara karşı savaşıırken bağımsız olması gerektiğini savunmaktadır. Topluma ve medyaya mal olmasının ve hatta konunun adli sisteme kadar taşınacak olmasının da sebebi bu olmaktadır. Amacı, bedenin rolünü ve toplum tarafından ortaya atılan ahlaki soruları, sorgulamaktadır. Onun eleştirisi, başlangıç noktası ve belirgin ilgi alanı kadın bedeni olsa da tartıştığı alan aslında erkek bedenini de içermektedir. Carnal Art Barok’u, Parodiyi, Grotesk’i ve geride bırakılmış diğer stilleri sevmektedir. Çünkü sanat hem insan bedeni hem de sanatın üzerinde oluşan sosyal baskıların tümüne karşı olmaktadır. Carnal Art antiformalist ve antikomformisttir.²⁴⁶ (Akman, K. 2003)

Orlan’ın manifestosunun ardından, Carnal Art antiotoriter bir siyasi söylem olarak da değerlendirilebilmektedir. Çünkü otoriteyi, tahakkümü ve iktidarın kodlarını bir tür biyodirenış yoluyla reddetmektedir. Orlan’ın bedenini şekillendirişı ve değiştirici geleneklerine ya da moda ya göre değil, sadece kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştirmektedir. Bu insan özgürlüğünün ulaşabileceği en son noktalardan biri olmaktadır. Hiçbir zaman bir toplumsal özgürlük projesi olamayacak olan Carnal Art, kişisel haklara, özdenetime, sanatçının bireysel kurtuluşu ve zgrlşmesine rehberlik eden bir kaynak olmaktadır. Onu sosyal politikayla ilişkilendirmek ancak bazı yönlerden, feminist teori ve hareket dolayımı ile mümkün olabilmektedir.

²⁴⁵ Kubilay Akman, ‘‘Orlan’ın Suretleri’’, Mecmua, Sayı 8, 2003.

²⁴⁶ Kubilay Akman, ‘‘Orlan’ın Suretleri’’ Mecmua, Sayı 8, 2003.

Carnal Art’la karşılaştırıp tartışabileceğimiz bir diğer alan ise sosyal kurumdaki akıl eleştirisi olmaktadır. Aklın totoliter olduğu ve sosyal ilişkileri önemli bir derecede belirlediği bir çağda, Carnal Art söylemi, F. Lyotard, G. Deleuze, M. Foucault ve J. Baudrillard gibi sosyal kuramın ve felsefenin eleştirel isimleriyle de bazı ortak yönler sahip olmaktadır. Tıpkı onlar gibi Carnal Art’da büyük anlatıların karşısında minör metinleri ve ayırksı bir söylemi ön plana çıkarmaktadır.

Orlan’ın Carnal Art, ‘operasyon tiyatrosu’ ya da ‘vücut heykeltıraşlığı’ olarak adlandırdığı performanslarda bazı ifadeleri kullanmamız gerekmektedir. Yüz, imge, görünüm, görüntü, ifade, şekil, çehre, yöntem, stil, kopya, metin, resim, fotoğraf ve benzeri gibi ifadeler kullanılmaktadır. Sanatçının performans sanatını, vücudunu ve yüzünü yeniden yaratılışını bu kelimeler aracılığı ile tartışıp düşünülmektedir. Tüm bu kavramlar Carnal Art tartışılırken en sık kullanılan kelimeler arasında yer almaktadır. Yeryüzünde anılan tüm bu kelimelerin anlamlarını bir arada barındıran bir kelimenin var olduğunu duymak Batılı sanatçılar için şaşırtıcı olmaktadır. Bu sözcük, dilde bulunan diğer kelimelerle bir araya gelip farklı anlamlar ilişkisi içerisine girip değişmektedir. Bu kelime sadece bir surettir. Türkçe sözlüğüne baktığımızda bu kelimenin aslında Arapça’dan geldiğini ve görünüm, ifade, form, şekil, yüz, çehre, yöntem, stil, bir resmin ya da metnin kopyası değil, nüsha, İslam felsefesinde var oluşun açık görünümü ve bazı bağlamlarda da resim ve fotoğraf anlamlarına geldiği görülmektedir. Günümüz Türkçe’sin de pek fazla kullanılmayan bu kelimenin İngilizce’de herhangi bir karşılığı bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu kelime suret olarak kullanılmaktadır.²⁴⁷ (Akman, K 2003)

Orlan kimliklerin aralıksız akışkanlığını göstermek için durmadan yüzünü değiştirmektedir. Oysa insan yüzü kişinin kimliğiyle özdeş görülüp değişmezliği

²⁴⁷ Kubilay Akman, ‘‘Orlan’ın Suretleri’’ Mecmua, Sayı 8, 2003.

kabul etmektedir. Orlan'ın performansının odak noktası çehresidir ve yüzünü sergileyişi otoriteden tamamen bağımsız olmaktadır. Yapıtı tarihsel ve modern dünyadaki diğer metinlerle bağlantılı olan başlı başına bir tekst olduğunu görürüz. Estetik söylemin temel unsurları olan görünüm ve görüntüleri kendi yöntemi ve stiliyle belirir. Performansı esnasında bir yandan sanat tarihindeki eserleri kopyalarken, diğer yandan da fotoğraf ve videolar aracılığı ile kendisini yeniden üretilip ve nüshalar halinde çoğaltmaktadır. Dolayısıyla bu çoklu anlamları tek başına karşılayabilen bir sözcük olarak, suret kelimesini kullanmak yanlış olacaktır.

Orlan gibi Oliver De Sagazan adlı performans sanatçısı da bedeni dönüştürmek, deneyimlemek ve direnişin metaforu olarak kullanmak ve icra etmek konusunda etkileyici bir performans sanatçısıdır. Afrika doğumlu Fransız vatandaşı olan, De Sagazan performanslarına, 'Başkalaşım (transfiguration)' adını vermektedir. Özellikle yüzünü değiştirmeye yönelik çabasıyla Orlan'la paralellik kazanan De Sagazan yüzünü kil tabakalarıyla boyayıp maskeler oluşturup aynı an da pek çok yüze sahip olup ve kaybetmektedir. De Sagazan'da amaç ilksel olana geri dönüş, öze yöneliş, kaybedilen yüzü bulma arayışı ve herkes gibi olma korkusuna karşı tavır almaktır. Orlan'ın ataerkil kalıpların aynılaştırdığı güzellik ve beden algısına karşı gösterdiği duyarlılık ve konumlanışla benzer bir durum olmaktadır. Tavır alma hareketi ilkin onu din ve felsefeye ardından sanata yönlendirmektedir. Böylece resim, heykel ve şiirle tanışmaktadır.²⁴⁸ (Sagazan, D. O. 2015)

Bedenini hazır nesnelerle bütünüyle başkalaştırarak sanat nesnesi haline getiren Oliver De Sagazan da diğer performans sanatçıları gibi seyircinin zihinsel, ruhsal ve anlamsal dünyasını kışkırtan bir performans sanatçısıdır. Performatif çalışmalarına bakacak olursak, biçimsel olarak diğer performans

²⁴⁸ Oliver De Sagazan, "A Journey to the edge of anxiety: an interview with Oliver de Sagazan", Ama's Professional Newsletter, 2015.

sanatçılarına, içerik ve anlamsal olarak Artaud ve Grotowski ile devam eden ilkel/ritüelistik tiyatro anlayışlarının izlerini taşıdığını görebiliriz. De Sagazan bu anlamıyla performans ya da body art sanatına da yeni bir anlayış katıyor.

Sagazan: ‘İnsanların normal hatta klişe bir yaşam içinde olmaları ve bunu da normal bir düşünceymiş gibi görmeleri beni hep şaşırtmıştır.’ Bu başkalaşım merkezli performatif gösterileriyle insanın bedensel yapısını hayvani ve ruhsal algı sınırları içinde değişmesini sağlayarak derin bir çöküş yaşamasını hedeflemekte ve bu amaçla hakiki insan doğasını anlayabilmeyi, insanın varoluşundaki öze ulaşabilmeyi ve ilkel bir tutkuyu bedeninde ortaya çıkarıp onu yeniden inşa etmeyi düşünmelidir.

Sagazan’ın bir çeşit bedensel yaratım olarak tarif ettiği ve kendisinin ‘kabile sanatı’ diye adlandırdığı Şaman ayinleri ve bu ayinler sırasında yaşanan ergilenme törenleri gelmektedir. Şamanların kendinden geçme, trans hallerini bir öz varlığa ulaşma ve ruhsal dünya ile iletişime geçme olarak algılayan Sagazan bu sayede bilincin duygularını ve standartlaşmasını kontrol edebileceğini, böylece insanın o evrensel soru ile karşı karşıya geleceğini saptamaktadır; Ben kimim ve bedenim nedir? Bu sorular ekseninde onda oluşmaya başlayan düşünce, yaşamın alışkanlıklarını kırmak diye tarif ettiği ‘Başkalaşım’ isimli performanslarının anlamsal zeminini oluşturmaktadır.

Sagazan’a göre günümüz insanı modern refleks ve düşüncelerle hareket etmektedir. Klasik ve klişe bir düşünce sahibi olan insanlar alışıldık davranış kalıplarıyla aynılaştırmanın içine düşmekten kurtulamaz ve insanlığın tümü varoluş açısından bulunduğunu sorgulamaktan da uzaklaşmaktadır.²⁴⁹ (Yıldız, B. 2016)

²⁴⁹ Bülent Yıldız, ‘‘Köklere Dönme ve İlkel Varoluşu Yeniden İnşa Yolunda Bir İcracı: Oliver De Sagazan’’, mimesis-dergi.org/2016/09.

Şaman ayinlerinin ya da kabile törenlerinin biçimi, o ayinler sırasında yaşanan duygu ve bilinç durumları De Sagazan'da derin düşünceler uyandırmasına neden olmaktadır. Moderniteye ait hiçbir belirlenimin kullanılmadığı bu ayinlerde Şamanların kendinden geçerek ruhsal dünya ile temasa geçtikleri, transa geçmeye başladıkları zaman neredeyse kör olmaları onların ruhsal dünya ile iletişime geçmelerine ve modern bilinçten kopup varlığın özüne ulaşmalarını sağlamaktadır. Sagazan: *'Başkalaşım, kısaca, kutsal yüzün içindeki et beyni dönüştürme ve bedenin başkalaşımı üzerinden ruhumuzu başkalaştırma çabasıdır'* demektedir ve yaşamın alışkanlıklarını kırmaktadır.²⁵⁰ (Sagazan, D. O. 2015)

Bedenin sanatsal üretimin öznesi olması ile modernitenin tarihsel süreçte bedeni de bir baskı mekânizması içinde kontrol etmeye yönelmesi paralel bir süreç olmaktadır. Michael Foucault: *'İktidar ilişkileri bedene doğrudan müdahale eder; onu kuşatır, damgalar, eğitir, işkenceden geçirir, belirli görevleri yerine getirmesi, törenlere katılması, etrafına bir takım işaretler göndermesi için zorlar'* derken bu ilişki biçimini ifade etmektedir. Bu anlamıyla yorumlandığında bedene dayalı performans sanatının bir modernite eleştirisi olduğu görülmektedir.²⁵¹ (Butler, J. 2012)

De Sagazan'ın çalışmalarında bedenin başkalaşmasıyla birlikte başkalaşan, dönüşen ve değişen şey bilinçtir ve bu bilinç modernitenin kalıplarıyla oluşan görme, algılama ve bakma bilinci olur. Bir yanda performansı gerçekleştiren için bir dönüşüm varken, diğer yanda modern bireyin görüş ve algısına saldıran, bu nedenle de bilincinde, varoluş kodunda kodun da kırılma yaratan bir boyut bulunmaktadır. Sagazan performanslarının ana eksenini, yaşamın alışkanlıklarını kırmak olarak belirtiyor, bu alışkanlıkları oluşturan,

²⁵⁰ Oliver De Sagazan, "A Journey to the edge of anxiety: an iterview with Oliver de Sagazan", Ama's Professional Newsletter, 2015.

²⁵¹ Judith Butler, "Bedenler ve İktidar", Cagito, Sayı:70-71, Syf: (275),2012.

geliştiren ve besleyen modern akıl ve görme dinamiklerini hedefliyor ve bu onun için modernist kodlarla vücut bulan algıyı kırıyor.

Sanatın dönemin sosyal, ekonomik, siyasal ve çevresel sorunlarından bağımsız olduğu transandantal bir alanda ortaya çıkmasının mümkün olmadığı görülüyor. Her zaman için, sanat ve diğer sosyal alanlar arasında, belirleyicilik ilişkisin de ötesin de karşılıklı bir etkileşim olduğunu biliyoruz. Bu ilişkileri ne Orlan'ın ne de başka bir sanatçının eserlerini incelerken göz ardı etmemek gerektiğini düşünüyorum. Bedeni, tüm sanatlarda, tarihsel kültürel ve sosyal bağlamlarda anlamlandırabiliriz. Kavramlar, sosyal kuramın temelini oluşturur, insan bedeni özne konumuna geçtiğinde beden mekân, mekân beden olur.

SONUÇ

Performans Sanatı'nın, 1960'dan önce ve sonrası beden merkezli, mekân etkili, sanat ve sanatçı bağlamda günümüze değin incelenmesi ve yorumlanması; beden ve mekânın kullanma biçimleri ve sonuçları akımlar kapsamında çalışmam boyunca konu edilmiştir.

Bu çalışmada, araştırmamın temeli; bedenin olanaklarını keşfetmek, tanımak ve varoluşun özüne ulaşmak olan performans sanatı, body art ile değişen bedenin bir sanat nesnesi olarak kullanımının salt sanatsal bir araç olarak değil modernizmin bedeni hapseden tavrına bir tepki olarak doğmuştur diyebiliriz. Çünkü bugün sanatın bedeni araç etmesinden çok, bedenin sanatı aracı ettiğini gördüğümüzü söyleyebiliriz. Tüm araştırmalarımı yaparken, beden ve mekân olgusunun dünden bugüne sanatın ve sanatçıların dile getirdiği her konuda, duygu merkezli bir bütünlük içinde olduğu ve aynı bütünlüğün merkez aldığı duygu ile performansın neye evirilebildiğini, örneklerle insan eyleminin sanat için nasıl vazgeçilmez olabileceğini benimsedim.

Araştırmada Avangarde sanat akımlarındaki biçimciliğe karşı çıkan Performans Sanatı, 1920 yıllarında ilk adımlarını atmış olsa da zaman içinde kültür kavramına da tepkisel olarak, 1960 yıllarında kendine tamamen bağımsız bir alan oluşturduğundan bahsettim. Bu çalışmada Performans Sanatı, ortaya çıkışı, gelişimi ve sanat akımlarıyla etkileşimi bağlamında bedenin tarihsel sürecindeki evrilmeyi ve mekân kullanımı ele alınmıştır. Sanatçının bedeni ve eser arasındaki sınırların değişmesiyle ve sanatın galeriden çıkması amacıyla ortaya çıkan Performans Sanatı'nın 20. Yüzyıl sonu ve 21. Yüzyıl sanatına etkisi kaynaklar ışığında irdelenmiş ve ortaya konmuştur. Happening, Fluxus, Beden Sanatı, Video Sanatı ve Performans Sanatı gibi gösteri temelli alternatif sanat biçimlerini bedeni temsillerinden ayırarak direkt sanat sahnesinin içine aldığını kaynaklar doğrultusunda tarihsel süreç içindeki gelişimleri, çalışma boyunca, gelenekselden uzaklaşan sanat hareketlerinin, sanatçıların 'an' odaklı kendini ifade etme çabası ve yüzyıllardır beden merkezli yorumundan söz edilmiştir. Çalışma, yakın yüzyılın ortaya çıkardığı örneklerin

etkisinde olduğu kadar, dün yapılmış ve garipsenmiş olanın bugünün ağında yeri ve önemi ile değerlendirilmiş aynı zamanda sanatçının politik tavrının da etken olduğunu vurgulamıştır. Savaş, politika, şiddet ve baskı gibi karşı olunana yapılan eylemler olarak tanımlayabileceğimiz performans sanatını, bedenın başkaldırısı ve başkalaşımı olarak da tanımlamak yanlış olmayacaktır.

Performans Sanatları ve sanatçının anlatım aracı olarak beden konuları ele alınmış bedenın performans sanatlarının en güçlü ifade aracı oluşunun etkenlerine ışık tutmak araştırmamın temelini oluşturmuştur. Araştırmada elde edilen veriler ışığında, performans sanatlarının ve bu sanatlarda bedenın en etkin sanatsal malzeme olarak kullanımının çeşitli toplumsal sanatsal eleştirilere yönelik çabaların sonucu olduğuna dikkat çekilmiştir. Bu kapsamda sanatçıların örnek çalışmaları üzerinden bu çabaların hayat bulma ve etkiler yaratma biçimlerinin altı çizilmiştir. Beden tarihi, insanlık tarihi kadar eski, derin ve detaylı değildir. Sanatın bir malzemesi hatta sanatsal yaratının bizzat kendisi olacak olan bedenın geçirdiğı düşünsel ve duygusal ve bunların sonunda yaşadığı fiziksel evrimleri çalışmam boyunca inceledim. Sanatçıların birçoğunun insan bedenini, bedenın sınırlarını dayanıklılık göstererek keşfettiklerini söylemek yanlış olmayacaktır.

Performans, bedeni her şekilde deneyimleme, hayatta yaşanan ikilemler üzerinden bedenın ancak yaşayarak kavranabileceğı gerçeğini gözler önüne serer. Sanat artık herşeyi daha açık seçik sorgulama şeklini değiştirerek çok daha çarpıcı deneyimlerle seyirciyi de kendisinin bir parçası haline getirir. Sanatın sınırlarını ortadan kaldırma amacı güden sanatçılar bedeni ve akla gelebilecek her türden nesneyi sanata dâhil ederek klasik sanat yapma anlayışını yıkmışlardır. Dönemin Dadaist ve Fütürist sanatçıları, birçok sanatsal hareket, performans sanatı için etkin ve itici bir güç olmuştur diyebiliriz. Dönemin asi ruhu ile beslenen performans sanatçıları galerilere alınır satılır anlayışına ve kuralları konmuş sanat yapma biçimine başkaldırmışlardır. Bu dönemdeki sanat akımları ve yaklaşımlarından izler taşıyan ama hiçbirine bağlı olmaksızın ortaya çıkan ve gelişen

performans sanatının, bugünün sanat anlayışı üzerinde de oldukça önemli etkiler yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Çalışmanın sanatta bedenin bir ifade aracı olarak doğrudan kullanılmasının önünü açan süreçleri izlediğini belirtmiştik. 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ve 21. Yüzyıl içinde gündelik yaşamında iktidarın direkt öznesi haline gelen bedenin ilkel dönemden günümüze kavramsal olarak nasıl süreçlerden geçtiğini ve dönemin sanat akımları içinde uğradığı değişimler performans örneklerince araştırılmış ve araştırmanın genelini oluşturmuştur diyebiliriz. İlkel insanın bedenini nasıl kullandığı, ona yaptıkları müdahaleler, bedenleriyle kurdukları ilişki bugünkü beden kavrayışımızdan çok farklı olduğu gözlemlenmiştir. Henüz hiçbir mülkiyetin ve sözlü iletişim tekniklerinin bulunmadığı bu çağda iletişimin tek yolu bedensel hareketlerdir. İlk insanların birbirleriyle ve tanrılarıyla iletişime geçmek için kullandıkları yegâne yol, bedenleriyle yaptıkları hareketler ve danslardır.

Bedenin, insanlığın geçirdiği evrelerin düşünüş biçimlerine ve o dönemin yasasına göre şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Performans Sanatı’da geniş ölçüde bedenin işlevleriyle ilişkili değil midir? Araştırmalarım ve kaynaklar doğrultusunda, oyuncunun bedeninin, temsiliyetin boğucu zincirlerinden kurtulduğunu 1960 ve 1970’li yıllarda mevcudiyetin yerini oyuncunun bedeninin yani çıplak bedeninin aldığını söylemek mümkün.

1970’li yıllarda başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan performans sanatı, sanatçıların beden ve zihinlerini zorladıkları bedenlerinin fiziksel acıya olan dayanıklılığını deneyimlemek adına gerçekleştirdikleri sanatsal pratikleriyle örneklerle çalışmada sunulmuştur.

Gelişen ve değişen her ne varsa bunların içinde aynı kalan tek şey bedendir diyebiliriz. Beden algısının hep varolduğunu ve onu adlandıran imgenin yüzyılca onun algılanmasını sağladığını görüyoruz. Bu algı, performans sanatçıları tarafından tamamen

yıkılıp, bedenın sadece özne değil bir nesne de olduğunu ortaya konur. Teknoloji, mimari, medya, iktidar gibi herşeyin değişebildiğini görsekte insan üzerindeki değişmeyen tek iktidarın beden olduğunu söylemek, bedenın değişen sanat algısıyla birlikte bir direniş formuna dönüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

Beden, fiziksel olarak hayata, içgüdülerine ve kendine hapsolur. Her insan kendi bedeninin içerisinde hapsedilmiş biçimde yaşar. Dış dünyayla etkileşime geçebilmemizi sağlayan bedeninin kendisidir. Yaşanan herşeyi beden üzerinden anlatmak kadar açık bir yol daha yoktur diye düşünüyorum.

Çalışmam boyunca, bedenın sadece güzel olana sahip olmadığı gerçeğiyle karşı karşıya kalındığını gözlemledim. Sanat bedene ait olacaksa herşeyiyle olmalıdır diyebiliriz. Kötü ve güzel arasına konan sanat anlayışı her zaman olması gerektiği gibi sadece güzeli gerçekleştirmek ve güzeli göstermek zorunda olmadığını, bunu yaptığında da kendini ve benliğini kandırdığını söyleyebiliriz.

Araştırma neticesinde, performans sanatının beden ve mekân olgusu üzerindeki karşılığını bulunduğunu söylemek mümkün. Bu çalışmada esas alınacak ise bedenın bir medya olarak kullanılması ve sunulmasıdır.

KAYNAKÇA

Bürger, Peter, **Avangard Kuramı** Çev. Erol Özbek, İletişim Yay. 2007/İstanbul.

Greenberg, Clement “**Avangard Nerede?**” Artist Actual, Çev. Filiz Toprak, Mart, 2008/İstanbul.

Williams, Raymond, **The Politics of Modernism**, Against the New Conformists, der. T.Pinkney , Syf: (5-31) 1994/Londra.

Habermas, Jürgen “**Modernity An Incomplete Project**”, The Anti Aesthetic, Essays on Postmodern Culture, der. H. Foster (Port Townsend: Bay Press), Syf: (11), 1983/Cambridge.

Melville, Stephen “**Clement Greenberg**”, **Encyclopedia of Aesthetics**, Oxford Univ. Press, Cilt.2, Syf: (335) 1998/New York.

Crane, Diana “**The Transformation of the Avan-Gard**”,University of Chicago Press, 1987/New York.

Rectanus, Mark W. “**Culture Incorporated: Museums, Artist and Corporate Sponsorships**”, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002/Londra.

Weil, Stephen W. “**Rethinking the Museum and Other Meditations**”,Smithsonian Institution Press, Syf: (3), 1990/Washington.

Williams, Raymond **The Politics of Modernism**, Against the New Conformists, der. T.Pinkney , syf: (5-31) 1994/Londra.

Luke, Timothy W. **Aesthetic Production and Cultural Politics:Baudrillard and Contemporary Art**, Baudrillard: A Critical Reader, der. D. Kellner, Syf: (221),1994/Cambridge

Foster, Hall, **The Return of the Real the Avant-Garde at the End of the Century**, Ma: MIT Press, Syf:(3),1996/Cambridge.

Huyssen, Andreas, **The Search For Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in 1970's**, Postmodernism, A Reader, der. T. Docherty, Columbia University Press, Syf: (225), 1993/New York.

Eugene Ionesco, Eugene “**Avangard Tiyatro Üzerine**”, Çev. Esen Çamurdan, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi Say.8, Syf: (74-78), 2012/İstanbul.

Carlson, Marvin, **Performans Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı,2013/Ankara.

Atakan, Nancy, Arayışlar: **Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Yapı kredi Yay. Syf: (70),1998/İstanbul.

Carlson, Marvin, **Performans Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, syf: (121-122) 2013/Ankara.

Goldberg, Roselee, **Performance : Live Art 1909 to the Present**, Harry N. Abrams, 1979/ New York.

Lynton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitapevi Yay. 1989/İstanbul.

Goth, Johann, **Italienische Reise**, C.11, Syf: (228), 1948/Zürich.

Marinetti, F. T. **“The Pleasure of Being Bored”** Çev. R. W. Flint, Let’s Murder The Moonshire: Selected Writings, Sun and Moon, Syf: (122), 1991/California.

Marinetti, F. T. **“The Variety Theater”**, Let’s Murder The Moonshire, Syf: (125-128), 1991/California.

Carlson, Marvin, **Performans Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (140) 2013/Ankara.

Breton, Andre **“ First Manifesto”**, Çev. Herbert S.Gershman The Surrealist Revolution in France, Ann Arbor, University of Michigan Press, Syf: (35), 1974/ Michigan.

Camfield, William A. **“Francis Picabia: His Life and Times”**, Princeton University Press, Syf: (210), 1979/ Princeton.

Lynton, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, 1989/İstanbul.

Tzara, Tristan **“Zurich Chronicle 1915-1919”**, Hans Richter **Dada: Art and Anti-Art**, Syf: (223), 1919/New York.

Huelsenbeck, Richard **“En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus”**, Çev. Robert Motherwell, The Dada Painters and Poets, Syf: (26), 1951/Wittenborn.

Breton, Andre **“ First Manifesto”**, Çev. Herbert S.Gershman The Surrealist Revolution in France, Ann Arbor, University of Michigan Press, Syf: (35), 1974/ Michigan.

- Camfield, William A. **“Francis Picabia: His Life and Times”**, Princeton University Press, Syf: (210), 1979/ Princeton.
- Leger, Fernand **“Vive Relache”**, Syf: (4), 1924/ Paris.
- Artaud, Antonin **“The Theater of Cruelty (Firs Manifesto)”**, The Theater and Its Double, Çev. Mary Caroline Richards, Grove Press, Syf: (93), 1958/New York.
- Carlson, Marvin, **Performans Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Beliz Güçbilmez, Dost Kitapevi Yay. 1.Baskı, Syf: (142) 2013/Ankara.
- Schwitters, Karl **“Merzbühne”**, alıntı John Elderfield, Syf: (109), 1985/ Londra.
- Nagy, Laszlo Moholy **“Theater,Circus,Variety”**, Walter Gropius, The Theatre of the Bauhaus, Çev. Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, Syf: (58), 1961/Conn.
- Schmitt, Natalie Crohene **“Actors and Onlookers: Theater and Twentieth Century Scentific Views of Nature”**, Northwestern University Press, Syf: (8), 1990/Northwestern.
- Cage, John **“The Future of Music: Credo”**, Çev. Richard Kostelanetz, Praeger, Syf: (54), 1970/ New York.
- Goldberg, RoseLee, **Performance Art Live Art 1909 to the Present**, Syf: (140), 1979/New York.
- Art News,” **Woks”**, Mart,Syf: (62), 1959/New York
- Warr, Jones T. **The Artist’s Body**, 1. Baskı, Syf: (74), Phidon, 2000/London.
- Osborne, Peter **“Jon Ceptual Art”**, Syf: (64), Phaidon, 2002/London.
- Kaprow, Allan, **Assemblages, Environments and Happenings**, H. N. Abrams, Syf: (185), 1966/New York.
- Kostelanetz, Richard **“Mixed- Means Theater”**, Contemporary Dramatists, St James Press, Innovative Performance, Syf: (3) 1977/New York.
- Kirby, Michael, **Happenings: An Illustrated Anthologye**, Oxford University Press, Syf: (47), 1965/New York.
- Wiles, Timothy J. **The Theater Event: Modern Theories of Performance**, University of Chicago Press, 111, Syf: (117), 1980/Chicago.
- Alain Corbin-Jean Jaques-Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi-I Rönesans’tan Aydınlanmaya**, Yapı Kredi Yay. Syf: (7), 2008/İstanbul.

Clark, Kenneth, **The Nude**, Princeton University Press, Syf: (3), 1990/ New Jersey.

Foucault, Michell, **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden- Osman Akınhay, Ayrıntı Yay. Syf: (18), 2014/İstanbul.

Kremeer, Connie **”Further Steps: Fifteen Chographers on Modern Dance”**, Harper&Row

Au, Susan **” Ballet&Modern Dance”**, Thames&Hudson World of Art, Syf: (103-118), 1988/New York.

Ballet-Tanz, **”The New Artists”** , Ballet İnternational/ Tanz Aktuel Syf: (19), No 5, 1997/London.

Kaprow, Allan, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Kurgular, Çevreler ve Oluşumlar XIV. Bölüm, Çev. Nazım Özüaydın, Haz. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yay. Syf: (298), 2004/ Ankara.

Lichte, Erica Fischer, **Performatif Estetik**, Ayrıntı Yay. 2016/ İstanbul.

Kaprow, Allan, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Kültürel Kapatılmışlık Robert Smithson, XVI. Bölüm, Çev. Nazım Özüaydın, Haz. Mehmet Yılmaz, Ütopya Yay. Syf: (317), 2004/ Ankara.

Toby Coult and Baz Kershaw, **”Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook”**, Syf: (217), 1983/ Londra.

Anthony Howell and Fiona Templeton, **”Elements of Performance Art”**, The Ting, Syf: (17), 1977/ The theatre of Mistakes.

Artun, Ali, **Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı**, İletişim-Sanat Hayat, Syf: (9-32), 2003/İstanbul.

Tunalı, İsmail, **Grek Estetik**, 4. Baskı, Remzi Kitapevi 1996/İstanbul.

Tunalı, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim ve Modern Resimden Avangard Resme**, Baskı, Remzi Kitapevi 2008/İstanbul.

İprişoğlu, Nazan, **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri**, 1. Baskı, Papirüs Yay. 2000/İstanbul.

Antmen, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yay. 2009/İstanbul.

- Akıncı, Sevcan **''Avangard'tan Çağdaş'a:Tiyatro ve Uzam''**, Sahne ve Müzik Eğitim Araştırma Dergisi,5. Sayı, Hacettepe Üniversitesi,2017/Ankara.
- Germaner, Semra, **1960 Sonrası Akımlar**, Kabalcı Yay. Syf: (59), 1997/İstanbul.
- Gürcan, Göknur **''Çağdaş Türk Sanatında Performans''**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003/Ankara.
- Özkan, Esra **''1960-1970 yılları arasında Performans Sanatı''** makale. (<http://www.ozkaneroglu.com/readessay.asp?id=134&catalog=3>)
- Doç. Verdu Martinez, Akın Demiral, **''20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı''**, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Dergipark, sayı 6, 2014/Eskişehir.
- Demirkol, Vedat C. **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, Doğabası Yay. Syf: (64-162), 2008/İstanbul.
- Sanat Dünyamız Dergisi, **''Avant-Garde 1946-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları''**, sayı 59, Yapı Kredi Yay. Syf:(66), 1995/İstanbul
- Pelin Avşar, Fatih İşleyen, **''Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları''** Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016/Kütahya.
- Giderer, Hakkı Engin **'' 60'lı Yıllar ve Kavramsal Sanat''**, Sayı:3 , Syf: (51-64), Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1995/Eskişehir.
- Eroğlu, Özkan, **Sanatın Tarihi**, Kolaj Yay. 1. Baskı Syf: (407) 2007/İstanbul
- Norman K. Denzin, **'' Performance Ethnography: Critical Pedagogy and The Politics of Culture''**, Sage Yay. Syf: (20), 2003/ Thousand Oaks, CA.
- Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel yay. Syf: (228), 2008/İstanbul.
- Yılmaz, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yay. Syf: (258), 2006/Ankara.
- Antmen, Ahu, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yay. Syf: (222-224), 2008/ İstanbul.
- Işık, Emre, **Beden ve Toplum Kuramı**, Bağlam Yay. Syf: (131), 1998/ İstanbul.

- Cevizci, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay. Syf: (219) 2005/İstanbul.
- Şahiner, Rıfat, **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi**, Ütopya Yay. Syf: (176), 2015/Ankara.
- Artun, Ali **‘Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm**”, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı, İletişim Yay. 2004/İstanbul.
- Kahraman, Hasan Bülent, **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplığı, Syf: (42), 2010/İstanbul.
- Şeyhun, Melis H. **‘Bir Tuval Olarak Beden’**, Sanat Dünyamız Dergisi ‘Sanatta Güzel Beden’, Sayı: 115, Syf: (12-17) Yapı Kredi Yay. 2010/İstanbul.
- Batur, Enis **‘Avant-garde 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları’**, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:59, Syf: (69), 1995/ İstanbul.
- Günsür, Zeynep **‘Postmodern Dansta Beden ve Mekân Kullanımı’**, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı:85, Syf: (175),2002/İstanbul.
- Günsür, Zeynep **‘Postmodern Dansta Beden ve Mekân Kullanımı’**, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 85, Syf: (176), 2002/İstanbul.
- Evcı, Muzaffer, **Dans Daima, Postmodern Dönem/Modern Dans**, Şahin Matbaası, Syf: (179), 2002/Ankara
- Kaplan, Mustafa **‘Kuş Gözlemcisi’** , Atölye Raporu, Modern Dans Atölye Çalışması, 1997/Bafa Gölü.
- Altunok, Özlem **‘Farklı Zeminlerde Dans’**, Cumhuriyet Gazetesi, 24 Mayıs 2002/İstanbul.

LİNK

www.bigroom.co.uk

www.art.net/-dtz

RESİM/FOTOĞRAF LİSTESİ

Resim 1: Aborjinlerde ergenlik törenine hazırlık

(Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme)

Resim 2: Henry Bacon, Noel Duaları, 1872, Özel Koleksiyon (Alain Corbin-Jean Jacques Courtine-Georges Vigarello, Bedenin Tarihi 2)

Resim 3: Arthur Hughes, Yatma Saati, 1862, Preston, Harris Müzesi (Alain Corbin-Jean Jacques Courtine-Georges Vigarello, Bedenin Tarihi 2)



Resim 4: Jacson Pollock, Aksiyon Resim, 1950



Resim 5: Yoko Ono, Kesip Biçme İşi, 1964



Resim 6: Joseph Beuys, Süpürmek, Performans,



Resim 7: Yves Klein, Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri, 1960



Resim 8: Shigeko Kubota, Vagina Painting Performans, 1965



Resim 9: Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975



Resim 10: Marina Abramovic, Ritm 10, Performans, 1973



Resim 11: Marina Abramovic, The Artist is Present, Performans, Moma, 2012



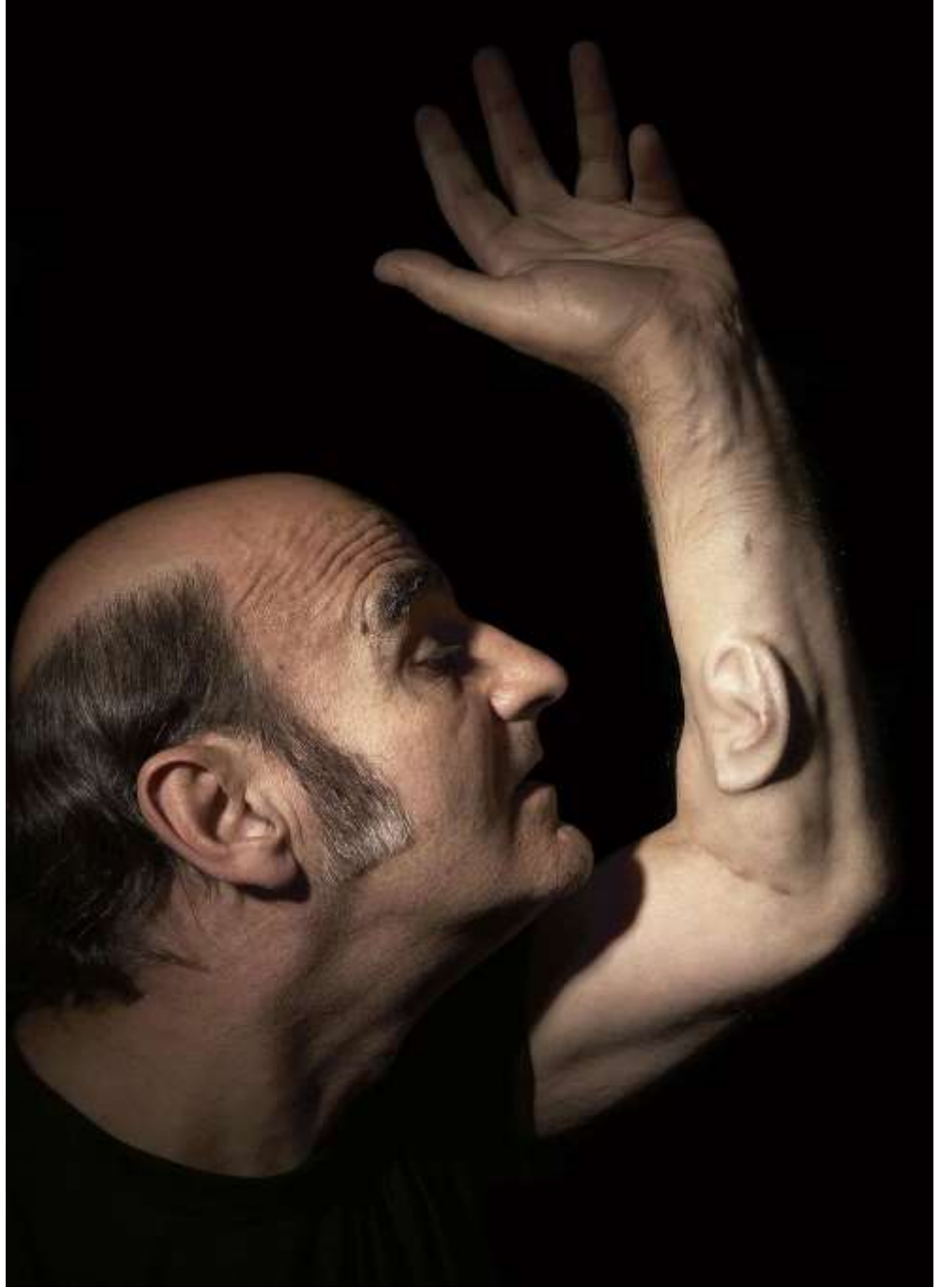
Resim 12: Chris Burden, Shoot, Performans, 1971



Resim 13: Chris Burden, Mıhlanmış, Performans, 1974



Resim 14: Stelarc, Ping Body Performance, 1996



Resim 15: Stelarc, Koldaki Kulak,



Resim 16: Tehching Hsieh, Bir Yıllık Performansı, 1980



Resim 17: Tehching Hsieh, Bir Yıllık Performansı, 1981



Resim 18: Orlan, Leather in the Sky with video, 1983



Resim 19: Orlan, Operasyon Esnasında Performans



Resim 20: Tracey Emin, My Bed (Yatağım), 1998, Tate



Resim 21: Nezaket Ekici, Atrapos, Performans, 2006

ÖZGEÇMİŞ

Nagehan YAZICI

1986 yılında Almanya’da doğdu. İlk orta ve lise eğitimini memleketi İzmir’de tamamladı. 2006 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Ana Sanat Dalı’nda öğrenimine başladı ve 2010 yılında ‘Kadın Erkek Arasındaki İletişimsizliğin Yarattığı İntikam Olgusu’ teziyle mezun oldu. Devlet Tiyatroları’nın 2010 yılında açtığı sınavı kazanarak Sivas Devlet Tiyatrosu’na Sanatçı olarak atandı. Aynı yıl İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde Yüksek Lisans eğitime başladı. Sivas Devlet Tiyatrosu 2011-2012 sezonunda ‘Ortak Ağıt’, ‘İlk Yıllar(Roksolan)’, 2012-2013 sezonunda Hristo Boytçev’in ‘Yeraltılı’, çocuk oyunu ‘Özgürlüğe Kaçış’ adlı oyunlarda oynadı ve yönetmen yardımcılığı yaptı. 2013-2014 sezonunda ‘Kader Kısmet’ adlı oyunda yönetmen yardımcılığı görevini üstlendi. 2015 yılında Konya Devlet Tiyatrosuna atandı ve o sezon Turgut Özakman’ın ‘Töre’ adlı oyununda görev aldı. 2016 yılından beri İzmir Devlet Tiyatrosunda Sanatçı olarak çalışmakta. 2016-2017 sezonu, ‘Şahane Düğün’ adlı oyunda yönetmen yardımcılığı, 2017-2018 sezonu, Necati Cumalı’nın ‘Gözü’ adlı oyunda, 2018-2019 sezonu Valentin Krasnagorov’un yazdığı ‘Prömiyer Partisi’ oyununda rol aldı.