

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



KAVRAM VE EYLEM BOYUTUYLA PERFORMANS SANATI

ESRA AYTEŞ

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. DENİZ BAYAV

EDİRNE 2014

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KAVRAM VE EYLEM BOYUTUYLA
PERFORMANS SANATI**

ESRA AYTEŞ

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. DENİZ BAYAV

EDİRNE 2014

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

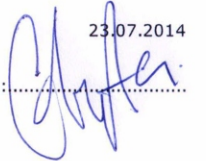
Referans No	10046207
Yazar Adı / Soyadı	ESRA AYTEŞ
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 26410619526
Telefon	5452750132
E-Posta	cagra0511@hotmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Kavram ve Eylem Boyutuyla Performans Sanatı
Tezin Tercümesi	Performance Art with Concept and Action Dimensions
Konu	Sanat Tarihi = Art History ; Güzel Sanatlar = Fine Arts
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Resim Bölümü
Anabilim Dalı	Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2014
Sayfa	270
Tez Danışmanları	DOÇ. DR. DENİZ BAYAV 49360733364
Dizin Terimleri	Performans=Performance ; Performans sanatı=Performance art ; Sanat eylemi=Art action ; Postkavramsal sanat=Postconceptual art
Önerilen Dizin Terimleri	Kavram, Beden, Disiplinlerarasılık.
Kısıtlama	24 ay süre ile kısıtlı

Tezimin, Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine izin veriyorum. Ancak internet üzerinden tam metin açık erişime sunulmasının 23.07.2016 tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi tarafından internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.

NOT: Ertelene süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.




23.07.2014

İmza:.....



T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM İŞ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ESRA AYTES tarafından hazırlanan **KAVRAM VE EYLEM BOYUTUYLA PERFORMANS SANATI** konulu **TEZLİ YÜKSEK LİSANS** Tez Savunma Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 15.-16. maddeleri uyarınca **04.07.2014 Cuma** günü saat **10.00**'da yapılmış olup, tezin* **kabul edilmesine**..... **OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Doç. Dr. Deniz BAYAV	Kabul Edilmesine	
Yrd. Doç. Dr. İbrahim DİNÇELİ	Kabul Edilmesine	
Öğr. Gör. Dr. Deniz GÖKDUMAN	Kabul Edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine /Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

Tezin Adı: Kavram ve Eylem Boyutuyla Performans Sanatı

Hazırlayan: Esra AYTEŞ

ÖZET

Performans; kelime olarak bir çalışma üzerindeki en yüksek yetidir. Sanatçıların bedenleri üzerinden sergilemiş oldukları sosyolojik gösteriler Performans Sanatı olarak nitelendirilir. Birçok disiplini aynı merkezde buluşturan, sınırları olmayan bir sanattır. En belirgin özelliği; seyircinin alımlayıcı konumunu değiştirip onu işin içinde aktif konuma geçirmesidir. Performans Sanatı'nda esas gaye, hayat ile sanat arasındaki sınırları kaldırmaktır.

Tarihsel süreçte ilk sanatçı eylemleri 1900'lü yıllardan itibaren Fütürist dönemle belirir. Takibinde performans örneklerine 20. yy.'ın avangart sanat akımlarında gerçekleştirilen tiyatral etkinliklerde rastlanır. Performans Sanatı 1960'lı yıllarla birlikte Avrupa'da ve Amerika'da Performans Sanatı olarak ortaya çıkar.

20. yy.'la birlikte kavramsal yapıya bürünen sanat, Performans Sanatı'nın kavramsal boyutlarını da belirginleştirmiştir. Düşünce ve kavramlar sanatçı performanslarına hakim olmuştur. Sanatçılar; zihinsel zorlamalar, takıntılar, toplumsal sorunlar; ırkçılık, cinsiyet ayrımcılığı vb., iktidar, savaşlar, politik yaklaşımlar ve gelişen teknoloji gibi kavram ve sorunlardan hareketle performanslar gerçekleştirmiştir. Performans Sanatı'nda sanatçı bu kavramları aktarma noktasında bedenini araç olarak kullanmıştır. Performans gösterileri ve sanatçıların otobiyografileri üzerinden, eylemlerin kavramsal boyutları irdelendiğinde; performanslar; sosyolojik, psikolojik, politik ve teknolojik olarak gözlemlenilebilir.

Türkiye'de 1960'lı yıllarla performansı andıran örneklere rastlanılır fakat, Performans Sanatı olarak festivallerde yer alan performanslara 1990'larda rastlanır.

Eylem ve Kavram birlikteliğinde ulaşılan Türk performans sanatçılarının görüşlerine göre; Performansların altında yatan düşünsel-kavramsal sebepler mutlaka vardır. Performanslar otobiyografik veya çevresel etkiler taşır. Ayrıca kamusal alanlar sıklıkla tercih edilmektedir. Performanslar sosyolojik, politik, psikolojik ve teknolojik özelliklere sahiptir.

Performansların kavramsal boyutlarının araştırılması ile bu çalışma; performansların salt beden aktivitelerinin dışında altındaki anlatıları ortaya koyar. İfade sel boyutta sanatçı kavramlarını açığa vurmak adına eylemlerden yararlanırken, eylemlerini etkin kılmak adına düşünsel alt yapısı kuvvetli kavramlardan beslenir.

Anahtar Kelimeler: Performans, Kavram, Beden, Disiplinlerarasılık.

Name of Thesis: Performance Art with Concept and Action Dimensions

Prepared by: Esra AYTEŞ

ABSTRACT

Performance; as a word, is the highest the competence over a study. The sociological performances displayed through bodies of artists are called Performance Art. It is an art that brings a lot discipline together in the same center and has no boundaries. The most distinct characteristic of the Performance Art is the getting audiences into the action by changing their receptive positions. Main objective in Performance Art is to remove the boundaries between art and the life.

In history, the first artist performances appears after 1990's with the Futurist era. Subsequently, the examples of performances are seen in the theatrical activities which are realized in the avant-garde movement in 20th. Century. Performance Art emerges in Europe and America in 1960's as Performance Art.

The art that has become conceptual structure with the 20th century, has made the conceptual dimensions of Performance Art explicit. Thoughts and concepts dominates the artist performances. Artists has practised performances basing on the problems and concepts like intellectual pressures, obsessions, social problems; racism, gender segregation etc, government, wars, political approaches and developing technology. In Performance Art, artist uses his body as a tool to convey these concepts. When the conceptual dimensions of the actions are examined in terms of performance acts and artist autobiographies; performances can be monitored as sociological, psychological, political and technological.

In Turkey, performance-like examples are seen in 1960's but performances as Performance Art appears in festivals in 1990's. According to the Turkish

performance artists who has got the act and concept togetherness; definitely there are some intellectual-conceptual reasons behind the Performances. Performances have autobiographical and environmental effects. Moreover, public areas are chosen often. Performances have got sociological, psychological, political ve technological characteristics.

This article by researching the conceptual dimensions of performances put forwards the meanings of performances apart from the absolute body activities. An artist uses actions in order to disclose his concepts and makes use of concepts which has got strong intellectual structure so as to dynamise his action.

Key Words : Performance, Concept, Body, Interdisciplinary.

ÖNSÖZ

“Kavram ve Eylem Boyutuyla Performans Sanatı” başlıklı bu Y. L. tezi, 20. Yüzyıl ve sonrasında gerçekleşen sanatçı gösterilerini ve bu gösterilerin ardına dayanan kavramsal boyutları gözler önüne sermektedir. Araştırmanın bu noktasında performans örnekleri incelenirken dünyada öne çıkan sanatçıların performansları ile sınırlı kalmayıp, Türkiye’den performans sanatçılarının görüşleriyle de araştırma desteklenmiştir.

Tezi hazırlarken kaynak taramasında RoseLee Goldberg’in “From Futurism to the Present” ve Marvin Carlson’un “Performance a Critical İntroduction” isimli kitabı araştırmam için çok değerli iki kaynak olmuştur. Performans Sanatı hakkında mevcut Türkçe kaynakların kısıtlı oluşu araştırmayı yabancı kitaplara, tezlere, yerli ve yabancı makalelere, internet tabanlı kaynaklara erişime yöneltmiştir.

Tezin oluşum aşamasının öncesinde, sonrasında ve tüm aşamalarında, kelimelere sığdıramayacak katkıları, engin bilgi ve tecrübeleriyle yol gösteren, sayın hocam Doç Dr. Deniz Bayav’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca değerli görüşleri ve bilgileriyle her daim beni aydınlatan, tezin oluşum sürecinde katkılarını esirgemeyen sayın hocalarım Yrd. Doç. Dr. İbrahim Dinçeli ve Öğr. Gör. Dr. Deniz Gökduman’a teşekkürü bir borç bilirim.

Tezin dördüncü bölümünün oluşumu aşamasında, sormuş olduğum soruları değerli vakitlerini ayırarak yanıtlayan performans sanatçıları; başta Nezaket Ekici olmak üzere Şükran Moral, Genco Gülan, Zeliha Demirel, Burçak Konukman ve Erdem Gündüz’e sonsuz teşekkürler. Tezi hazırlama süresince sabırla, inanarak, maddi ve manevi beni destekleyen aileme, ve desteklerini eksik etmeyen sevgili arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

Esra Ayteş Edirne, 2014

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No:</u>
ÖZET	I
ABSTRACT	III
ÖNSÖZ	V
İÇİNDEKİLER	VI
RESİMLER LİSTESİ	VIII
TABLolar	XVIII
KISALTMALAR LİSTESİ	XIX
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	2
1.2. Amaç.....	2
1.3. Önem.....	3
1.4. Sınırlılıklar.....	4
1.5. Tanımlar.....	4
1.6. Araştırma Yöntemi.....	5
2. PERFORMANS SANATI	6
2.1. Performans Sanatı'nın İzleri.....	11
2.1.1. Fütürizm.....	11
2.1.2. Dadaizm.....	18
2.1.3. Sürrealizm.....	28
2.1.4. Rus Konstrüktivizmi.....	35
2.1.5. Bauhaus.....	42
2.1.6. Black Mountain College.....	50
2.2. Performans Sanatı'nın Disiplinlerarasılığı-Özerkliği.....	56
2.2.1. Performans Sanatı'nın İlişkili Olduğu Akımlarla Benzerliği-Farklılığı.....	56
2.2.1.1. Vücut Sanatı.....	56
2.2.1.2. Happening.....	60
2.2.1.3. Fluxus.....	64

2.2.1.4. Video Sanatı	70
2.2.1.5. Feminist Sanat	77
2.2.1.6. Kavramsal Sanat	84
2.2.1.7. Arazi Sanatı	87
2.2.2. Performans Sanatının Farklı Disiplinlerle Olan İlişkisi	92
2.3. Kolektif Performanslar	97
2.3.1. Gutai Grubu	97
2.3.2. Gilbert & George	103
2.3.3. Viyana Aksiyonistleri	106
2.3.4. Guerilla Girls	112
3. PERFORMANS SANATINDA KAVRAMSAL İLİŞKİLER.....	116
3.1. Kavramsal Sanat'tan Performans Sanatı'na	116
3.2. Ötekileşen Nesne-Belirginleşen Düşünce.....	124
3.2.1. Sosyolojik Performanslar: Hannah Wilke, Adrian Piper, Carolee Schneemann, Cindy Sherman, Ana Mendieta	124
3.2.2. Psikolojik Etkenli Performanslar: Vito Acconci, Hermann Nitsch, Dennis Oppenheim, Tracey Emin, Otto Mühl, Yayoi Kusama, Chris Burden, Gina Pane	134
3.2.3. Politik İdeada Performans: Marina Abramoviç, Joseph Beuys, Gustav Metzger, Hans Haacke	158
3.2.4. Teknolojik Müdahalelerle Performans: Orlan, Stelarc, Neil Harbisson	174
4. TÜRKİYE'DE PERFORMANS SANATI.....	185
4.1. Türkiye'de Performans Sanatı'nın Geçmişi ve Bugünü.....	185
4.2. Türk Performans Sanatçılarının Görüşleriyle Kavram ve Eylem.....	190
5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	205
KAYNAKÇA	213
EKLER.....	227

RESİMLER LİSTESİ**Sayfa No**

- Resim 1: Lawrence Atkinson, “The Lake”, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Sulu Boya, 254 x 368 mm., 1915-1920
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/atkinson-the-lake-t00717>,
 (02.01.2014) 12
- Resim 2: Marinetti’ nin Kaleme Aldığı Manifesto’ nun Gazete Baskısı, 1990,
http://www.zakros.com/jhu/apmSu03/discussionontopic_2.html,
 (04.01.2014) 13
- Resim 3: Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak”, 1912
<http://www.gundelresim.com/post/4524037080/ressam-marcel-duchamp-1887-1968-resmin-adi>, (03.01.2014) 15
- Resim 4: Luigi Russolo ve asistanı Piatti, “Gürültü Enstrümanları”, 1913
<http://www.theguardian.com/music/2008/nov/10/squarepusher-paul-hegarty-noise>, (04.01.2014) 17
- Resim 5: Hugo Ball, “Kabaret Voltaire’ de Performans”, 1916
[http://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_\(Zurich\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cabaret_Voltaire_(Zurich)), (03.01.2014) 20
- Resim 6: Jean Arp, “Tristian Tzara’ nın Portresi”, Tahta Boyama-, Kabartma40x32, 5x9, 5 cm., 1916
<http://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/esculturas-s-xx/db- portrait-of-tzara-1916-jean-arp/>, (31.5.2014) 22
- Resim 7: Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917
<http://metuchess.com/tr/?p=600>, (03.01.2014) 24

- Resim 8: Salle Gaveau'da Dada festivali Afişi, 1920 26
<http://archives-dada.tumblr.com/post/34636547431/programme-festival-dada-salle-gaveau-26-mai>, (07.01.2014)
- Resim 9: Meret Oppenheim, "Tüylü Kahvaltı", 1936, *<http://www.surrealists.co.uk/oppenheim.php>*, (07.01.2014) 30
- Resim 10: Oscar Dominguez, "Decalcomania", Kağıt Üzerine Guaj Transfer, 15.4 x 21.9 cm, (1936-37) 30
https://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=33503, (10.01.2014)
- Resim 11: Parade'de American Manager and First Manager için Picasso'nun Kostümleri, 1917 32
http://www.mobilegaze.org/body_tech_perf/dada.html, (12.01.2014)
- Resim 12: Tiyatro Michel'de Tristan Tzara'nın "The Gas Heart" isimli çalışması için Sonia Delaunay tarafından kostümler, 6-7 Temmuz 1923, *<http://les-sources-du-nil.tumblr.com/post/41103835413/scene-from-le-coeur-a-gaz-the-gas-heart-by>*, (12.01.2014) 33
- Resim 13: Jean Börlin ve Edith von Bernsdorff, "Picabia'nın Relache'ından bir sahne", 1924 34
http://www.huffingtonpost.com/2012/10/30/performa-gala-recreates-r_n_2045016.html, (08.01.2014)
- Resim 14: Pablo Picasso, "Gitar", Tabaka Halinde Metal ve Tel., 3677.5x33.5 cm., New York Modern Sanat Müzesi (Sanatçının Bağışı), 1922
<http://feride-feridecetin.blogspot.com/2012/07/le-mystere-picasso.html>, (14.01.2014, 01:04)

- Resim 15: El Lissitzky, 'Proun', Kağıt Üzerine Karışık Teknik 37
21.4 × 29.7 cm., Guggenheim Museum, (1922-23)
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2512> (14.01.2014)
- Resim 16: Fernand Crommelynck, "Muhteşem Boynuzlu" 40
(The Magnificent Cuckold), 1922, Yönetmen: Meyerhold, Tasarım:
Liubov Popova, (Özlem, Aliyazıcıoğlu, *a.g.m.*, s. 23)
- Resim 17: Oscar Schlemmer, Triadic Ballet için Kostümler, 45
1922-1926, <http://50yearsindance.com/2012/05/11/costumes-of-the-bauhaus-and-the-triadic-ballet-for-jacques-garzon/>, (22.01.2014)
- Resim 18: Oscar Schlemmer, Dansçı ve kostüm 45
çizimleri" <http://library.calvin.edu/hda/node/2309>, (20.01.2014)
- Resim 19: Oscar Schlemmer, Triadic Ballet'te "The Turk", 1922 46
(Roselee, Goldberg, *a.g.e.*, s.122)
- Resim 20: Oscar Schlemmer, "Metal Dance", 1929 48
(Roselee, Goldberg, *a.g.e.*, s.119)
- Resim 21: Xanti Schawinsky, "Danse Macabre", 1938 51
<http://www.pinterest.com/pin/535858055633648477/>, (25.01.2014)
- Resim 22: Merce Cunningham, "Sixteen Dances for Soloist and 54
Company of Three", 1951, (Goldberg, *a.g.e.*, s.125)
- Resim 23: Robert Rauschenberg, "Pelikan", Alex Hay, Carolyn Brown, 55
1963, (Serdar, Yılmaz, *a.g.m.*, s.124)

- Resim 24: Yves Kline, “Anthropometries”, 1960, 57
<http://tambonation.blogspot.com.tr/2011/05/yves-klein.html>,
(25.02.2014)
- Resim 25: Chris Burden, “Shoot”, 1971 58
<http://c4gallery.com/artist/database/chris-burden/chris-burden.html>,
(25.02.2014)
- Resim 26: Allan Kaprow, “18 Happenings in 6 Parts”, 1958 61
<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>,
(26.02.2014)
- Resim 27: Jim Dine, “The Smiling Workman”, 1960 62
<http://art-now-and-then.blogspot.com.tr/2012/08/jim-dine.html>,
(26.02.2014)
- Resim 28: George Brecht, “Drip Music”, 1962 66
http://www.mperience.com/view/George_Brecht, (27.02.2014)
- Resim 29: Yoko Ono, “Kesip Biçme İşİ”, 1964 68
<http://florica.wordpress.com/2007/09/11/yoko-ono-cut-piece/>,
(03.03.2014)
- Resim 30: Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı”, 69
1965, (Rıfat, Şahiner, *a.g.e.*, s.65)
- Resim 31: Nam June Paik, “TV Buda”, 1974-82 73
(Rıfat, Şahiner, *a.g.e.*, s.99)
- Resim 32: Shigeo Kubota, “Duchampiana Nude Descending a Nude”, 74
1977, *http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81792,*
(07.03.2014)

- Resim 33: Valie Export, “Tap and Touch Cinema”, 1968 75
<http://fyeahfeministart.tumblr.com/post/11994212054/tap-and-touch-cinema-performance-valie-export>, (08.03.2014)
- Resim 34: Bjorn Melhus, “Again and Again”, 1998 76
<http://www.artslant.com/la/events/show/179698-exchange-and-evolution-worldwide-video-long-beach-1974-1999>, (08.03.2014)
- Resim 35: Carolee Schneemann, “Enjoy Meat”, 1964 80
<http://www.caroleeschneemann.com/meatjoy2.html>, (12.03.2014)
- Resim 36: Rebecca Horn, “Einhorn” (Unicorn), 1970 81
http://www.holzwarth-publications.de/pages_specialeditions/horn_pages/horn_einhorn.html, (12.03.2014)
- Resim 37: Sherrie Levine, “After Walker Evans”, 1981 82
<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/1221/2749>, (12.03.2014)
- Resim 38: Barbara Kruger, “Untitled”, 1981 83
Dürüye Kozlu, *a.g.e.*, s.12
- Resim 39: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç İskemle”, 1965 86
Nancy, Atakan, *a.g.e.*, s.57
- Resim 40: Robert Smithson, “Sarmal Anafor” (Spiral Jetty), 1969-70 88
(Nancy, Atakan, *a.g.e.*, s.63)
- Resim 41: Richard Long, “Sahrada Bir Çizgi”, 1988 90
<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/sahaline.html>, (18.03.2014)

- Resim 42: Kazuo Shiraga, “Making a Work with His Own Body” 99
1955 <http://valuedideas.blogspot.com.tr/2009/12/making-work-with-his-own-body.html>, (02.02.2014)
- Resim 43: Kazuo Shiraga, “Ayaklarla Boyama”, 1956 101
<http://x-traonline.org/article/godzilla-is-not-a-joke/> (02.02.2014)
- Resim 44: Saburo Murakami, “At One Moment Opening Six Holes”, 102
1956, <http://jacindarussellart.blogspot.com.tr/2013/03/gutai-splendid-playground-at-guggenheim.html> (02.02.2014)
- Resim 45: Gilbert ve George, “Singing Sculpture”, 1971-91 105
http://www.intertekst.com/240_artykul.html?jezyk=en, (12.02.2014)
- Resim 46: Hermann Nitsch, “Gizemli Alem Tiyatrosu’ndan 108
Günlük Aksiyon Görüntüleri”, 1998
http://www.dilekkutzli.com/hermann_nitsch_t.html, (15.02.2014)
- Resim 47: Hermann Nitsch, “Blood Picture”, 1960 109
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/nitsch-blood-picture-t03412>,
(17.02.2014)
- Resim 48: Rudolf Schwarzkogler, “3rd Action”, 1965-1970 111
<http://www.tate.org.uk/art/artworks?gm=436&aid=4823&ws=date&wv=grid>, (17.02.2014)
- Resim 49: Guerilla Girls, Goril maskeleriyle Gerilla 112
Kızları, <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ugur-gunay-gerilla-kizlar/>,
(18.02.2014)
- Resim 50: Guerilla Girls, Poster, 2005 113
<http://guerrillagirls.com/posters/nakedthroughtheages.shtml>, (17.02.2014)

- Resim 51: Joseph Kosuth, “Guests and Foreigners: Rules and Meanings” 118
2000, Adam Art Gallery, <http://www.adamartgallery.org.nz/past-exhibitions/rules-and-meanings-te-kore/>, (20.03.2014)
- Resim 52: Richard Schnechner, “Dionysus in 69”, 1970 123
https://yaledrama.digication.com/Christopher_Mirto/NYC_Shows,
(22.03.2014)
- Resim 53: Hannah Wilke, “Gestures”, 1974, 125
<http://pictureskew.net/2012/10/13/clare-rae/>, (20.03.2014)
- Resim 54: Adrian Piper, “Catalysis Series”, 1970-71 126
http://blog.art21.org/2009/05/07/the-power-of-now-adrian-pipers-indexical-present/#.UzCjLah_tj4, (25.03.2014)
- Resim 55: Carolee Schneemann, “Snows”, 1967 129
<http://www.caroleeschneemann.com/works.html>, (24.03.2014)
- Resim 56: Cindy Sherman, “İsimsiz”, 1978 130
<http://www.cindysherman.com/art.shtml>, (24.03.2014)
- Resim 57: Ana Mendieta, “Glass on Body Images”, 1972 131
http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/ana-mendieta/ (24.03.2014)
- Resim 58: Ana Mendieta, “First Silueta”, 1973 132
http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/ana-mendieta/, (25.03.2014)
- Resim 59: Vito Acconci, “Self-inflicted Incisions”, 1972 136
<http://yelllowbird.tumblr.com/post/70277822750/snuff-tv-c-vito-acconci-self-inflicted>, (04.04.2014)

- Resim 60: Yayoi Kusama, “*Self-Obliteration By Dots*”, 1968 138
(Fırat Arapoğlu, *a.g.m.*, s.38)
- Resim 61: Yayoi Kusama, “Kusama’s Self-Obliteration By Dots”, 1967 140
<http://filmint.nu/?p=9834>, (09.04.2014)
- Resim 62: Tracey Emin, ‘Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder’ 142
2000-2001, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/286193.asp>, (15.04.2014)
- Resim 63: Hermann Nitsch ve Viyana Aksiyonistleri 147
“Orgien Mysterien Theater”, 2005, <http://www.e-flux.com/announcements/hermann-nitsch-%E2%80%93-retrospective/>, (14.04.2014)
- Resim 64: Dennis Oppenheim, “İkinci Derecede Yanık İçin Okuma 149
Pozisyonu”, 1970, <http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/148>,
(15.04.2014)
- Resim 65: Dennis Oppenheim, “Material İnterchange”, 1970 151
<http://www.dennis-oppenheim.com/works/1970/149>, (15.04.2014)
- Resim 66: Chris Burden, “Trans Fixed”, 1974 153
<http://www.complex.com/art-design/2013/10/chris-burden-people-magazine>, (22.04.2014)
- Resim 67: Gina Pane, “Azione Sentimentale”, 1973 156
<http://iperarte.net/ledonnedellarte/gina-pane/azione-sentimentale-1973/>,
(02.05.2014)
- Resim 68: Gina Pane, “Psyche”, 1974 157
<http://www.theblogazine.com/2012/06/gina-pane-the-vulnerability-of-human-body/>, (02.05.2014)

- Resim 69: Marina Abramoviç, “Rhthym 5”, 1974 160
<http://www.guggenheim.org/>, (18. 04 2014)
- Resim 70: Marina Abramoviç, “Balkan Baroque”, 1997 161
<http://www.bianet.org/biamag/sanat/143658-vucudunun-sinirlarini-zorlayan-sanatci>, (18.04.2014)
- Resim 71: Marina Abramoviç, “Thomas Lips”, 1975 162
<http://mans-womans.com/thomas-lips/thomas-lips-5.html>, (18.04.2014)
- Resim 72: Joseph Beuys, “Amerika Beni Seviyor, Ben De Amerika’yı”, 1974, 165
<http://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880>, (19.05.2014)
- Resim 73: Joseph Beuys, “Süpürme Eylemi”, 1972 167
<http://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880>, (19.05.2014)
- Resim 74: Gustav Metzger, “Auto-Destructive Art”, 1960 168
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/metzger-recreation-of-first-public-demonstration-of-auto-destructive-art-t12156/text-summary>, (20.05.2014)
- Resim 75: Gustav Metzger, “Acid on Nylon Painting”, 1961 169
<http://blog.saatchigallery.com/interview-gustav-metzger>, (20.05.2014)
- Resim 76: Hans Haacke, “Buğulaşma Küpü, 1963 171
<http://dugumkume.org/sanat-urununde-nesneden-sisteme-gecis/>, (22.04.2012)
- Resim 77: Orlan’ınYüzünde Temsil Edilen Kadınlar, 176
<http://art100.wikispaces.com/OrlanPresentation>, (04.05.2014)

- Resim 78: Orlan, “The Reincarnation of Saint Orlan”, 1990 176
http://dilekkutzli.com/orlanin_suretleri.html, (03.05.2014)
- Resim 79: Orlan, “Carnal Art” 177
<http://art100.wikispaces.com/OrlanPresentation>, (04.05.2014)
- Resim 80: Stelarc, “Third Ear”, 2007 180
<http://juliejoyclarke.blogspot.com.tr/2012/03/stelarc-suspension-event-scott-livesey.html>, (06.05.2014)
- Resim 81: Stelarc, “Suspension”, 1976-1988 181
<http://juliejoyclarke.blogspot.com.tr/2012/03/stelarc-suspension-event-scott-livesey.html>, (06.05.2014)
- Resim 82: Stelarc, “Third Hand”, 1988 182
<http://people.ucsc.edu/~joahanse/onlineexhibit/thirdhand/>, (07.05.2014)
- Resim 83: Neil Harbisson, *<http://www.abc.es/sociedad/20130225/abci-neil-harbisson-201302251724.html>*, (20.05.2014) 184

TABLULAR**Sayfa No**

Tablo I : Türk Performans Sanatçılarının Görüşleri

247

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e. : Adı geçen eser

a.g.m : Adı geçen makale

B.K. : Burçak Konukman

Bkz. : Bakınız

cm. : Santimetre

Çev. : Çeviren

E.G. : Erdem Gündüz

G.G. : Genco Gülan

gös. yer. : Gösterilen yer

İng. : İngilizce

mm. Milimetre

N.E. : Nezaket Ekici

res. : Resim

s. : Sayfa

S. : Sayı

Ş.M. : Şükran Moral

v.b. : Ve benzeri

Z.D. : Zeliha Demirel

1.GİRİŞ

1800'lü yıllardan 1900'lü yıllara kadar sanatçılar evrensel olanı aramışlardır. 'Modernizm' olarak adlandırılan bu dönemde sanatçılar sürekli sanat objeleri üretmiştir. Fakat 20. yüzyıla gelindiğinde sanatçılar daha farklı işler ve fikirlerle öne çıkmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri ve birçok toplumsal, sosyal ve politik dürtülerle birlikte reddetme, baş kaldırma ve sanatçıların farklı sanatsal denemeleri öne çıkmıştır. Yüzeyden ve sanatsal nesnelere uzaklaşan sanatçı kendi bedenine yönelmiş, bu yönelimde kendisini sanat nesnesi olarak sunmuştur. Nihayetinde Sanatçı performansları gündeme gelmiştir. Performans Sanatı, 20. yüzyılın önemli sanatçılarından Soyut dışavurumcu Jackson Pollock'un çalışmalarında sanat nesnesinden çok sürece yoğunlaşması ile ivme kazanmıştır.

Performans Sanatı'na tarihsel süreç içerisinde bakıldığında Fütürizm'den başlayarak çeşitli avangard akımlarla iç içe ilerlediği görülür. 1960'lı yıllarda Amerika'da ortaya çıkan bu sanat akımı, sanatçıların sanatsal bir takım ifade yollarında, hayat ile sanatı aynı noktada buluşturma çabasıdır. Performans Sanatı 1990'lı yıllarda Türkiye'de görülmeye başlanmış ve sanatçılar tarafından çeşitli performanslar gerçekleştirilmiştir.

Sanatçıların gerçekleştirdiği eylemler, bireysel olarak ilerlerken, kolektif yapıda da olabilmektedir. Amaç seyirciyi sanatsal sürece bilişsel ve ontolojik olarak dâhil etmek ve farkındalık uyandırmaktır. Bu yolla izleyici pasif konumdan sıyrılıp aktif konuma geçmektedir. Aynı zamanda müzik, dans gibi disiplinlerle ilişkisel boyutundan dolayı disiplinler arası bir yapıdadır. Performans Sanatı dışarıdan bakıldığında salt eylemsel hareketler olarak görülse de, bu eylemlerin perde arkasında pek çok düşünsel aktivite, iletiler ve kavramlar yer almaktadır. Zaten Duchamp'ın hazır nesnelere sonra sanat kavramsal bir yapıya bürünmüş ve bu

algı devam etmiştir. Düşünce artık sanat olma yolundadır ve performanslar yoluyla da bu düşünceler açığa vurulmaktadır.

Politik, sosyolojik, psikolojik veya teknolojik bir takım kaygılarla üretilen eylemler sanatçıların kendi bedenleri üzerinden iletilmektedir. Performans sanatçılarının düşüncelerini daha etkin kılmak adına gerçekleştirdikleri performanslar, her türlü sosyal, politik vb. denge veya dengesizlikten etkilenmiştir. Sanatçılara bazen gelişen teknoloji ilham kaynağı olurken, bazen de kendi iç dünyalarındaki savaşımları ve takıntıları kaynak olabilmektedir.

Performans Sanatı her an her yerde gerçekleşebilen bir sanat olmasından dolayı kitlelere daha çabuk ulaşan, sınır tanımayışı ile ilgi çeken bir sanatsal aktivite olarak hayatına devam etmektedir.

1.1.Problem

1960'lı yıllarda beliren Performans Sanatı ve bu sanat kapsamında gerçekleşen sanatçı eylemlerinin hangi düşünsel boyutlara dayanarak gerçekleştiği sorusu problem olarak algılanmıştır. Bu sorunsal ışığında geçmişten bugüne değin öne çıkan yabancı sanatçıların performanslarında kavramsal boyutlar araştırılmıştır. Ulaşılan Türk performans sanatçıların performanslarına kaynak olan nedenlerin-kavramların neler olduğu, performanslar için hangi mekânları tercih ettikleri, Türkiye'deki toplumsal yapının performansları ne ölçüde etkilediği gibi sorularla onların görüşlerine başvurulmuştur. Türkiye'de Performans Sanatı'na dair öne çıkan özelliklere yapılan görüşmelerle erişilmeye çalışılmıştır.

1.2. Amaç

Performans Sanatı'nın kaynağı nereye dayanır?

Dünya’da ve Türkiye’de Performans Sanatı’nın gelişim süreci nasıldır?

Performans Sanatı’nın taşıdığı disiplinler arası özellik sonucu diğer akımlara olan benzerliği ve ayrılan yönleri nelerdir?

Giderek kavramsal bir boyut kazanan sanat anlayışlarında Performans Sanatı’nın Kavramsal Sanat ile olan ilişkisi nedir?

Ele alınan sanatçı performanslarının dayandığı düşünsel alt yapılar nelerdir?

Eylemin ötesine geçen düşüncelerin ışığında sosyolojik, psikolojik, teknolojik ve politik performans örnekleri nelerdir?

Türkiye’de ki performans Sanatçıları kimlerdir ve Performans Sanatı hakkındaki düşünceleri nelerdir?

Türkiye’de gerçekleşen performans örneklerinin kavramsal boyutları nelerdir? Sanatçı tutumları nasıldır?

1.3. Önem

Sanatçıların kendilerini daha etkili bir şekilde ifade etme yollarında yüzeyden sıyrılan sanat, Duchamp’ın Pisuarı ile kavramsal bir boyut kazanmıştır. Sanatın kavramsal yolculuğunda meydana gelen, etkili ifade yollarından biri olan sanatçı performans’ları ve bu performansların meydana geliş şekli ile dayandırıldığı düşünsel boyutların açıklığa kavuşturulması açısından bu çalışma önem taşımaktadır. Yaratıcılığı, üretkenliği ve dinamizmi daimi kılan Performans Sanatı, hayat ile sanatın kesiştiği noktada aslında hayatımızın kendisinin de bir sanat, sanatın kendisinin de bir yaşam biçimi olduğu vurgusunu iletme yolunda önemlidir.

Ülkemizde Performans Sanatı adına Türkçe ve basılı olarak yeterli kaynak olmaması nedeniyle veri toplama yolunda sanatçıların görüşleriyle pekiştirilmiş olması ayrıca önem teşkil edecektir. Basılı birçok yabancı kaynağın yanı sıra, Performans Sanatı'nın kavram ve eylem birlikteliğinin girift yapısını ortaya koyan kapsamlı Türkçe bir kaynak olarak katkı sağlayacaktır.

1.4. Sınırlılıklar

Çalışmaya, Performans Sanatı'nın Dünya'daki tarihçesiyle ve gelişimiyle giriş yapılmış olup, Performans Sanatı'nın ilişkisinin ve ayrımının bulunduğu akımlar ve disiplinlerle sınırlandırılmıştır. Seçilen yabancı sanatçılar ve işleri, Performans Sanatı'nın kavramsal boyutunu en iyi açıklayacak şekilde olanlar dâhilindedir. Ayrıca ele alınan sanatçıların eylemleri; politik, sosyolojik, teknolojik ve psikolojik yapılar çerçevesinde irdelenmek kaydıyla sınırlandırılmıştır. Hazırlanmış olan bu araştırma, Performans Sanatı adına etkili örnekler sunan yabancı sanatçıların performansları ve ulaşılan 6 Türk performans Sanatçısı Nezaket Ekici, Şükran Moral, Genco Gülan, Zeliha Demirel, Burçak Konukman ve Erdem Gündüz'ün görüşleriyle sınırlandırılmıştır.

1.5. Tanımlar

Perform: “*Yapmak, icra etmek, ifa etmek; oynamak, temsil vermek, sahneye koymak*”.¹

Avangard: “*Günün onaylanmış ve geçerli sanat anlayışlarını yadsıyan deneyici sanatçıları ve onların yapıtlarını niteler.*”²

¹ Adnan Halet Taşpınar, *Taşpınar's Technical Dictionary*, 4. Baskı, Nova Print Basımevi, İstanbul 1992, s. 692.

² Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 5. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1999, s.31.

Pre-formance: Performans'ın ön hazırlık aşaması, ön gösteri.

Psiko-biyolojik: Biyolojik özelliklerin, duygular ve zihinle alakalı soyut süreçler üzerindeki etkilerinin birleşimidir.

Happening: "... (Olay)'dır. Bir tiyatro biçimi olan happening, tiyatro salonundan başka bir yerde ya da açıkta sahnelenebilir. Bir dekor ve özel payandalardan oluşan bir sahnede, önceden tasarlanmış ya da o anda içten geldiği gibi sergilenen olaylardan ibarettir."³

Carnal-Art: Bedensel-Etsel Sanat, performans sanatçısı Orlan'ın bedenine yaptırdığı estetik müdahalelerden oluşan performans gösterileridir.

1.6. Araştırma Yöntemi

Bu çalışma alan yazın (literatür) taraması yöntemi ile aynı zamanda ulaşılan 7 Türk sanatçı ile e-mail ve skype yoluyla görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerde sanatçılara konuyla ilgili sorular yöneltilmiş ve yapılan yazılı ve sözlü görüşmeler sonucunda yanıtlar toplanmıştır.

Yabancı ve yerli birçok kaynaktan toplanan teorik verilerle yapılan çıkarımlar ve analizler sonucu oluşturulan teorik kısım sanatçı çalışmaları ve ilgili görsellerle desteklenmiştir. Kaynak olarak, konuya ilişkin bilimsel kitap, makale ve dergiler, sanatsal araştırmalar, yayımlanmış ve yayımlanmamış tezler, internet ortamındaki yazılı ve görsel arşivler kullanılmıştır. Ayrıca Performans Sanatı örneklerini içeren söyleşi, video ve kayıtlara teorik ve pratik yapıya katkı sağlaması açısından ulaşılmıştır. Tüm bu çabalar doğrultusunda Performans Sanatı'nın eylem

³Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009, s. 319.

ve kavram birlikteliği, sanatçı çalışmalarından örneklerle ve yerli sanatçılarla yapılan görüşmelerle açıkça ortaya konmuştur.

2. PERFORMANS SANATI

Performans kelimesi yabancı kökenli bir kelimedir. Kişinin bir işte veya bir alanda göstermiş olduğu yeterlilikler ve harcamış olduğu en yüksek enerji olarak tanımlanabilir.

“İngilizce ve Fransızcadaki (16. yy. da kullanılan) tanımıyla performance sözcüğü, “tamamlama” anlamını içermektedir. Bir sanat yapıtının “tamamlanması”, bir başka deyişle “sanat performansı”, o sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelmektedir.”⁴

Atakan’a göre; *“Gösteri sanatı, müzik, dans, şiir, tiyatro ve videodan yararlanılarak canlı bir izleyici kitlesi önünde yapıldığı için tiyatroyu ya da dansı anımsatmakla birlikte, bu disiplinlerden farklı olarak sanat galerilerinin içinde ya da dış mekânlarda yapılır.”⁵*

Performansın ilk örneklerine 20. Yüzyılın başlarında sanatçıların ortaya koyduğu yarı tiyatral gösterilerde rastlanır. Eğlence amacıyla gerçekleşen etkinlikler, zamanla düşünceleri halka aktarmanın ve onlarla birlikte olmanın etkili yolu olarak tercih edilmiştir. 1960’lı yıllarla birlikte ise Performans Sanatı adı altında sanatçı gösterileri meydana gelmeye başlamıştır.

⁴Semra Germaner, *1960 Sonrası Akımlar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997, s.59.

⁵Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2008, s.69-70.

Sanat oluşumları içerisinde Performans Sanatını benzerlerinden ayıran kendine has bir takım özellikleri bulunur. Özellikle sanatçıların eylemlerinden oluşan happeninglerle çok benzer özellikler taşımasının yanı sıra belirli çizgilerle de ayrılmaktadır.

Happeninglerin başlangıç noktası Allan Kaprow' dur. *“Kaprow ilk oluşumunu, 1958' de, George Segal' in New Jersey' deki çiftliğinde, New York Hansa Galerisi üyeleri için düzenlenen bir piknikte gerçekleştirmişti ama Dadacı etkinliklerin, birleştirmelerin ve hareketli soyut sanatın ilkelerinden Reuben Galerisi'nde gerçekleştirdiği 6 Bölümde 18 Oluşum halka açık ilk oluşumuydu.”*⁶

Happeninglerde ve Performans'larda temel öğenin sanatçı olması ve sanatsal oluşumun sanatçı eylemleriyle ortaya konulması ikisinin ayrımını güçleştirmektedir.

*“Ne var ki sıkıcı ile ilginç arasındaki savaşı kazanan daima sıkıcı olandır; çünkü happening, yalnızca var olduğu sürece ilginçtir. Ve doğası gereği çok uzun sürmez. Performans boyunca ilginçtir ki performansta tanımı gereği kısadır..”*⁷

Performans Sanatı'nın kökenine bakıldığında, ilk örneklerle Fütürizm, Konstrüktivizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi 20. yüzyılın öncü akımlarında rastlamaktayız. Tam olarak 1960 lı yıllarda boy göstermeye başlayan bu oluşum disiplinlerarasılığıyla öne çıkar.

“Gösteri sanatı, sanat etkinliklerini görsel iletişime dönüştürme isteğiyle sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtararak, bir yandan tiyatro,

⁶Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2008, s.69-70.

⁷Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2006, s.147.

görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinler arasındaki sınırları yıkarken, bir yandan da kullanılabilecek ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmiştir.”⁸

Dans, müzik, bale ve tiyatro gibi disiplinleri gerek ayrı ayrı gerekse de aynı merkezde toplaması onu çok yönlü bir oluşum haline getirir. Aynı zamanda Performans Sanatı, sanat eseri, sanatçı ve alıcıyı yaşamın içinde ortak paydada toplamayı hedefler.

“Performans Sanatı tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür. Bir ya da birkaç sanatçıyla; izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak; birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen; zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenebilen Performans Sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır.”⁹

Performans Sanatı, bazen bir karşı duruş, eleştiri, bir olayı protesto için veya salt düşünceye devinim yükleyerek somut halde ortaya koyar. Siyasal, felsefi, sosyolojik etmenler de performansın çıkış noktasını oluşturabilir. Gerçekleştirilecek olan eylemlerin belirli bir mekân sınırlaması ve kısıtlaması yoktur. Ayrıca performanslar farklı zaman dilimlerinde (belirlenmiş veya belirlenmemiş) tekrarlanabilmektedir. Performansın tekrarlanabilirliği onu happeninglerden ayırırken tiyatroya yaklaştırmaktadır.

“Performans birçok sağlam ve somut fikirleri hayata getirmenin bir yolu olarak düşünülmekte, buradaki yaşam hareketlerini müzelerde kurulan sanat düzenine karşı sürekli bir silah olarak kullanmaktadır.”¹⁰ Performans her şeyden önce yıllardır süre gelen müzecilik ve galericilik gibi sanatı salt mekânlara sığdırmak yerine onu yaşanan çevrenin her köşesine yaymayı hedeflemiştir. İşte bu noktada

⁸Donald Kuspit, *a.g.e.*, s.72.

⁹Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s.219.

¹⁰RoseLee Goldberg, *Performance Art from Futurism to the Present*, c.s graphics, 1996 Singapore, s.71.

performans hayatın tam da ortasına denk gelmektedir. “...sanatçılar yeni göstergeleri ve kategorileri yıkmanın bir yolu olarak performansa dönmüştür.”¹¹

“Müze dışı sanat, Performans Sanatı gibi kolayca müzelere ait sayılamayacak belirli janrlardan yola çıkarak ya da ırk, ekonomi, din, cinsellik, etnisite, ulus ya da benzeri eksenler üzerinden tanımlanmış belirli bir topluluğa seslenen ki *We got it!* Bunun dikkat çekici bir örneğidir. Sanat arayıcılığıyla bir kapsam edinir.”¹²

Belirli mekânlara sığdırılan, orada adeta kutsallaştırılmış eserlerle galeri ve müzeleri kutsal yapılar haline dönüştüren anlayıştan kurtulmak ve seyircinin, sanatın kapısını çalmasının yerine, sanatın hayatın içerisinde, her yerde izleyiciye ulaştırılması, avangard akımlardan bu yana yıkıcı anlayışla değişen sanat, hayata yani doğallığına kavuşturulma çabasındadır.

“Sanat değiştiğinde müze de estetiğin temel kurumu olarak düşünüşe geçebilir ve sanat ile yaşamın müzenin izin verdiği çok daha yakın biçimde örülü olduğu, *Culture in Action*’ın örneklediği türden müze dışı sergiler norm halini alabilir. Ya da bizzat müze, bugün belirli cinsel, ekonomik ve ırksal tiplerin yetki alanı biçiminde anlaşılacak egemen sanatsal kültür olma özelliğini hala koruyan kültür karşısında kabileleşerek estetik anlamda marjinalleşebilir.”¹³

Performansta, sanatçı, seyirci ve sanat eseri geleneksel sınırlarını aşar. Bu noktada, sanatçı eylemlerinde yer alan seyirci, alıcı konumdayken bizzat sanatın öğelerinden biri haline dönüşür. Tıpkı bir tabloyu oluşturan kompozisyonun öğelerinden biri gibi.

¹¹RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s. 71.

¹²Arthur Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, Çev.: Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010, s. 225.

¹³Arthur Danto, *a.g.e.*, s. 228.

Performans Sanatı geleneksel resim anlayışına karşı çıkararak sanatsal ifade boyutuna yeni bir anlayış getirir. Düşünce ve kavramlar önem kazanır. Diğer disiplinleri de beraberinde getirir. *“İzleyici önünde “sahnelenen” bir tür olması açısından tiyatroyla benzerliği gündeme gelen Performans Sanatı’nın, özünde Kavramsal Sanat’ın bir kanadı olarak gelişim gösterdiğini, tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir”*¹⁴

Performans Sanatı’nın geçmişine kısa bir göz atıldığında ilk Performanslara Fütürizm, Konstrüktivizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi öncü akımlarda rastlanır.

*“Fütüristlerin, Konstrüktivistlerin, Dadaistlerin ve Sürrealistlerin hakkında bugün yazılan çoğu şeye rağmen onlar her periyotta sanat nesnelere üzerine yoğunlaşmaya devam ettiler... performansta problemleri çözme teşebbüsünde bulundular... grubun üyeleri yirmi veya otuza yakındı, fikirlerini deneyenler performansın içindeydi... gerçek Zürih Dadaistlerinin çoğu, örneğin, şairler, Cabaret sanatçıları ve aslında önceden kendilerine dada objeleri yaratan performansçılardı, ekspresyonistler gibi öncü akımlardan çalışmalar sergilediler. Benzer bir şekilde, Paris’li Dadaistlerin çoğu ve Sürrealistler, Sürrealist nesnelere ve resimler yapmadan önce şair, yazar ve provokatördü.”*¹⁵

Performans Sanatı bireysel olarak gerçekleştirilmesinin yanı sıra günümüzde çeşitli gruplar tarafından gerçekleştirilmektedir. Japon Gutai grubu, Viyana Aksiyonistleri ikili eylemleriyle dikkat çeken Gilbert ve George, Feminist duruşuyla dikkatleri üzerine çeken bir diğer grup ise Guerilla Girls’ tür. 1985 yılında New York ‘ta hayat bulan grup cinsiyetçilik ve ırkçılığa karşı olarak doğmuştur. İlk başlarda yedi kişilik kadından oluşan grup ilerleyen zamanlarda sayısını artırmıştır. Guerilla Girls çeşitli toplumsal olaylara daha çok cinsiyet ayrımına karşı farkındalık oluşturmak için eylemler gerçekleştirmiş, posterler hazırlamış ve protestolarda

¹⁴ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 219.

¹⁵ RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.7-8.

bulunmuştur. Diğer dikkat çeken diğer bir yön ise Gerilla Girls'ün eylemlerinde goril maskesi kullanmasıdır.

Performans Sanatı'na yön veren çeşitli grupların yanında daha da geçmişine inildiğinde Bauhaus ve Black Mountain College gibi okulların önemi büyüktür. Geçmişte olduğu kadar günümüze de eylemleriyle damgasını vuran bir çok yerli ve yabancı performans sanatçısı bulunmaktadır. Dünya çapında bakıldığında Vito Acconci, Marina Abramoviç, Chris Burden eylemlerinin politik ve kavramsal altyapısıyla dikkat çekmektedir. Bunların yanında Stelarc ve Orlan bedenlerine cerrahi operasyonlarla implantlar yaparak, vücutlarını birer sanat nesnesi olarak sergilemişlerdir. İkinci Dünya Savaşı'nın buhranlı havasından bu yana karşı duruş, reddediş, başkaldırı, bedenin, ruhun, sosyal çevrenin, toplumsal koşulların ve ekonomik veya politik her ne olursa olsun her eylem kavramsal bazı sorunsallarla, sanat ışığında eylemlere dökülmüştür.

Ülkemizde de Performans Sanatı 1990'lı yıllarda kendini göstermeye başlamıştır. Şükran Moral, Performans Sanatı adına gerçekleştirdiği eylemleriyle basında ve sanat dünyasında sıkça yer almıştır. Onun yanında Nezaket Ekici, Kutluğ Ataman, Şener Özmen, Halil Altındere, İnel İnal ve Genco Gülan gibi sanatçılar performanslarıyla öne çıkar.

2.1. Performans Sanatının İzleri

2.1.1.Fütürizm

Fütürizm İtalya'da ortaya çıkan ve sonrasında İngiltere ve Rusya gibi pek çok ülkeyi etkileyen bir 20. yüzyıl akımıdır. Fütürizm İngiltere'de Vortisizm olarak ortaya çıkmıştır. *“Londra'daki 'Vortisist' sanatçılar Fütüristlerin birçok ilkelerini*

benimsemekle birlikte, onların ağırlık verdikleri hareket ögesini sinemanın çok daha başarıyla kullandığına inanıyorlardı.”¹⁶

Vortisist sanatçılar keskin, çapraz, sert ve köşeli geometrik formlardan oluşan kompozisyonlar üretmişlerdir. Vortisist karakteri özetleyen çalışmaları Wyndham Lewis ve Lawrence Atkinson’ da görmek mümkündür. (Res. 1)



Resim 1: Lawrence Atkinson, “The Lake”, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Sulu Boya, 254 x 368 mm., 1915-1920

Fütürizm Rusya’da ise Rayonizm olarak ortaya çıkmıştır. “*Rayonizm, 1911-14 arasında Rusya’da Fütürist hareket çevresinde, Rus ressamlar Michail Larionov (1881- 1964) ve Natalija Gontscharowa (1881-1962) etrafında kurulmuştur.*”¹⁷

Fütürizm’in resim sanatının yanı sıra edebiyat ve müzik alanında da etkileri büyüktür. Dönemin sanat eserlerinde Fütürist anlayışın etkili olduğu başkaldırı devinim ve yıkıcı düşünce baskın bir şekilde görülebilir.

“Öncülüğünü yaptığı bu ilerici harekete önce “elektrik” ya da “dinamizm” gibi isimler düşündüyse de sonunda “Fütürizm” de karar kılan ve böylece kendi

¹⁶Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.94.

¹⁷Özkan Eroğlu, “Plastik Sanatlar Gündemi, Yüzyılımızda Resim”, <http://arsiv.zaman.com.tr/1998/08/09/yazarlar/4.html>, (04.01.2014).

adını kendi belirlemiş ilk sanat akımını başlatan bu genç adam, İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti' dir (1876-1944).”¹⁸ İngilizce ‘Future’ gelecek anlamındadır. Sanatsal yorumlar yüklendiğinde Fütürizm yani Gelecekçilik’ ana değil süreç odaklanır. Süreç ise başlı başına bir harekettir ve o çağın hız kazanan yapısını özetleyen tek kelimedir.

“‘Fütürizm’ akımı Paris’te yayımlanan *Le Figaro* gazetesinin 20 Şubat 1909 tarihli sayısında, ilk sayfada, İtalyan sairi ve oyun yazarı Marinetti’nin kaleme aldığı bir bildiriyle dünyaya tanıtıldı.”¹⁹ (Res. 2)



Resim 2: Marinetti'nin Kaleme Aldığı Manifesto'nun Gazete Baskısı,1900

Fütürizm eskiyi reddeder, yaşam içerisindeki sanatı kabul eder ayrıca tehlikeli olandan ve savaştan yanadır. Bu yönüyle de faşizmin ta kendisidir. Fütürizm, kuralları yıkma amacıyla çıktığı yolda hızın ve devrimin sanatıdır. Gelecek kaygılarını (eğitim, teknoloji, sağlık vb.), yaşamın döngüsünü ve tüm devinimleri kanatları altına alır.

Fütürizm ile başlayan eskiyi yıkma düşüncesi, Sürrealizm ve Dadaizm gibi Avangard akımlarda istikrarını sürdürür. Müzelere ve galerilere sıkıştırılmış sanat

¹⁸ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 65.

¹⁹ Norbert Lynton, *a.g.e.*, s. 87.

anlayışından uzak duran Fütürist anlayışla Performans Sanatı'nın yaşamın içerisinde hayatın kendisi olma savı aynı noktada buluşur. Avangard akımlarda ve sonrasında bu düşünce etkisini sürdürür.

20. yüzyılda başlayan farklılaşmaların paralelinde Marinetti'de yayınladığı manifestosuyla sanat ve fikir olarak İtalyan sanatının içinde bulunduğu durağanlığa devinim kazandırmış, genç sanatçılara yeni sanat oluşumunu, hız ve çağın gelişen endüstrisiyle birlikte değiştiğini duyurmaya çalışmıştır. Fütürist ressamlar ilk başlarda Kübizm'den etkilenmişlerdir. Kübizm'in birden çok açıyı aynı düzlem üzerinde göstermesiyle oluşan derinlikteki mekân ve zaman, birbiri üzerine binen yüzey tekniği Fütüristlerin ilgisini çekmiştir. Fütürist'ler de tek bir ana bağlı kalmak yerine hıza ayak uydurmakta ve bu noktada Kübizm de var olan çok yönlülük ortak paydada buluşmaktadır. Fütürizm'de canlı renklerle oluşturulan hareketlilik, bazen yakın bazen de zıt renklerin yan yana gelmesiyle oluşturulan titreşim uçak ve tren gibi hareketli temalarla da sağlanmaya çalışılmıştır.

20. Yüzyılın tarihsel avangardı Dadaizm'in sınırları içerisinde anılan ve kullanmış olduğu Ready-Made'lerle Duchamp 'Merdivenden İnen Çıplak' (Res. 3) isimli eseriyle Fütürist özellikler gösterirken, Dışavurumcu ve Kübist özellikler de göstermektedir.



Resim 3: Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak", 1912

Her dönemin içerisinde bulunduğu toplumsal veya siyasal özelliklerden kaynaklı, karakteristik özellikleriyle paralel olan beraberinde getirdiği çeşitli kavramlar vardır. Bu kavramlar sanatçıların çalışmalarına kaynak oluştururken, Fütürizm gibi bir döneme adını da vermiştir. Fütürist sanatçılar dönemin hız kavramını tablolara yansıtmakla kalmamış, bu hareketliliği yüzeyden koparıp, yaşayan bir sanat halinde gösteriler yoluyla sunmuştur.

*"Fütürizm görsel sanatlarla edebiyat ve öbür sanatlar arasında ilişkiler kurmakla kalmadı, siyaset ve toplum konusunda da birtakım aşırı görüşleri dile getirdi. Bu sanatçılar İtalya'da kabare gösterilerine ve aşırı söylevlere yer veren geceler düzenlediler. Önemli şehirlerdeki tiyatrolarda ve kapalı salonlarda yapıtlarını sergiledikleri gibi, bildiriler de okudular."*²⁰

²⁰Norbert Lynton, *a.g.e.*, s. 88.

Fütürist ressamların sergilerinden ve okudukları bildirilerden hareketle yeni arayışlar içerisinde oldukları açıktır ve Performans Sanatı'na dair ilk örnekleri Fütürizm'de yakalamaktayız.

*“O zamanlar İtalyan sanat dünyasına ilgili olan Marinetti, takip eden yıllar içerisinde genç Fütüristlerin bir markası olacak olan tiyatronun yeni formunu duyurdu.”*²¹ Marinetti'nin öncülüğünde Fütürist tiyatronun temelleri atılırken ilk performans örnekleri oluşmaya başlamıştır.

Marinetti'nin yeni bir oluşumu ortaya koymasında, İtalya'nın içerisinde bulunduğu siyasal karmaşanın önemi büyüktür. Marinetti bu karışıklıkları faydaya çevirmiştir. Fütürizm'de ilk gösterilerin siyasal ve toplumsal nedenlerle ortaya çıktığı aşikârdır. Savaşın buhranlı havasını faydaya çeviren Marinetti ilk Fütürist akşamlarının başlangıcını verir. *“Marinetti ve etrafındakiler Avusturya-İtalya çatışmasında önemli bir sınır şehri olan Trieste Teatro Rosetti'de 12 Ocak 1910 yılında ilk Fütürist akşamları sundu.”*²²

*“‘Fütürist Akşamlar’, sanatçıları halkla bütünleştirebilecek yeni bir ifade türü arayışına yol açmış, performans benzeri etkinlikler de bu arayışların sonucunda gelişmiştir. Sanatçının sokağa çıkması, halka karışması, Fütürist dünya görüşünü kitlelere yayması çağrısı yapan manifestoların yazıldığı bu dönemde, Fütürist sanatçıların halkla doğrudan karşılaşmasının en kestirme yolu olarak görülen tiyatro sahnesinde birbirinden ilginç delilliklere kalkışan, savaş çığırkanlığı yapan, izleyicilere hakaret eden ve hatta halkı galeyana getirmek için aynı koltuğu birden çok kişiye satmak gibi hainlikler yapan Marinetti' nin öncülüğünde düzenlenen bu performanslar, genellikle yuhalanmayla ya da polis baskınıyla sonlanmıştı.”*²³

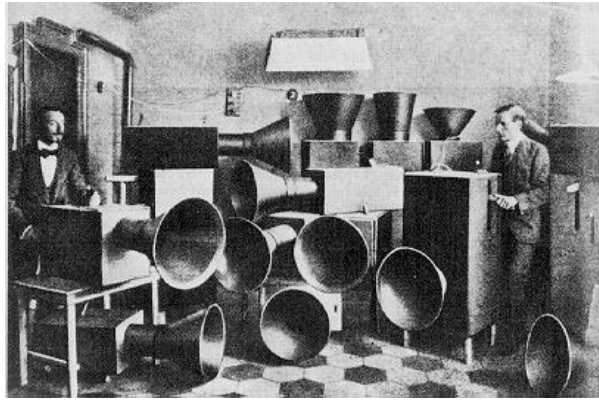
²¹RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s. 13.

²²Gös. yer.

²³Ahu Antmen, *a.g.e.*, s. 69.

Performansların oluşumuna dair ilk örnekler siyasal, sosyal gibi hareketlerden oluşurken rahatsız edici bir takım örneklerden de oluşur. Halkı kışkırtmaya yönelik yapılan bir takım haksızlıklar, yine halktan tepki almaya yöneliktir. Bir Fütürist Akşamlar'da Carlo Carra'nın "*Patates fırlatacağımıza bir fikir ortaya atın aptallar*"²⁴ sözü halkı eylemlerin içine çekmektedir. Performans Sanatı daha yeni yeni oluşurken bile izleyici katkısının onu geliştirebileceği ve bu işbirliğinin birlikte bir bütün olarak ortaya konulması gerçeği o zamanlarda görülmüştür ve performansın temelleri şekillenmeye başlamıştır.

Fütürist sanatçılardan Luigi Russolo, 1913 yılında 'Gürültü Müziği' isimli manifestosunu yayımlamış. 20. yüzyılda endüstri çağıyla birlikte makineleşmenin artması, çeşitli sesleri de beraberinde getirdiğinden Russolo, doğadaki tüm sesleri kayıt altına alarak bunu yeni çağın müziği olarak nitelendirmiştir. (Res. 4)



Resim 4: Luigi Russolo ve asistanı Piatti, "Gürültü Enstrümanları", 1913

Manifestoların birbiri ardına geldiği bu yıllarda aynı yılda '*Variety Theatre*' hayata geçmiştir. Marinetti'nin öncülüğünde bu tiyatrodans, müzik, akrobasi gibi aynı zamanda saçma olan veya olmayan her türlü eyleme ev sahipliği yapmıştır. Variety tiyatrosu bu duruşuyla Fütürist performanslar için uygun bir hal almıştır.

²⁴Gös. yer.

“Fütürist Akşamları ’nn yanı sıra Fütürist baleler sergilenmiş, ayrıca 1915’ ten itibaren “Sentetik Tiyatro” başlığı altında çok kısa süren, birtakım fikirleri, duyguları bir ‘durum’ halinde birkaç sözcük ya da harekete sığdıran Fütürist Performanslar yaygınlık kazanmıştır. Bu tür performanslar, 1950’lerden sonra görülen happeninglerle büyük benzerlik taşır.”²⁵

Fütürist sanatçılar yaşamın koşulları içerisinde kendilerini hız ve hareketlilik gibi kavramlarla ifade etmişlerdir. Sanatçıların ifade arayışları onları gösterilere yönelmiş ve Performans Sanatı’nın ilk izlerine ulaşılmıştır. Halk ile bir araya gelmek, hazırladıkları gösterileri sunmak Fütürist sanatçıyı yarı tiyatral etkinliklerle ortaya çıkarır. Fütürizm ile başlayan bu sanatçı etkinlikleri günümüze doğru değişerek fakat özünde sanatçının bendensel aktivitelerini içeren gösterilerle karşımıza çıkar. Fakat kırk yıl sonra bu gösteriler Performans Sanatı olarak kavramsal birçok sebeple hayat buluyor olacaktır.

2.1.2. Dadaizm

20. yüzyıla şüphesiz damgasını vuran savaştı ve savaşın anlamsızlığına karşı duyulan rahatsızlıklar sanatsal yaratılarla Fütürizm’den sonra Dadaizm’de de tepkilerin ifade yolu olmuştur. Sanatçılar savaşın anlamsızlığı karşısında sanatında anlamsızlaştırılmasından hareketle farklı oluşumlarla gündeme gelmişler. Dada, edebi ve resimsel boyutu bir arada veya ayrı ayrı kullanarak bunu eylemlere kadar taşımıştır. Dada’nın geniş yelpazesinde, Dadaist sanatçılar kendilerini resimler, şiirler, kolâjlar, assemblajlar, hazır nesnelere ve dergiler yoluyla ifade etmiştir. Dadaizm, 20. yüzyıla damgasını vurmuş ve kendisinden sonraki sanatsal hareketleri tümüyle etkilemiş avangard bir akımdır.

“Dada, sözlükte yer alan bir kelime ve anlamı da oldukça basit... Fransızca ‘sallanan oyuncak at’ anlamına geliyor. Almandada ise ‘hoşça kal’,

²⁵Gös. yer.

“sırtımdan in”, “elbet bir gün görüşürüz”...Romancada “evet, gerçekten, haklısın, işte bu. Tabii ki evet, kesinlikle doğru”²⁶ anlamlarına gelmektedir.

Bu avangard hareket, 20. yüzyıla damgasını vuran savaşın buhranlı havasından kaçan aydınların Zürih’e sığınmasıyla hareketlenmiştir. “*Hugo Ball, Kabare Voltaire adlı gece kulübünü Şubat 1916’ da orada açtı.*”²⁷ Hugo Ball ve onun etrafındakiler burada çeşitli gösteriler sunmuşlar, şarkılar ve şiirler söylemişlerdir. Hugo Ball, Emmy Hennings onlara katılan arkadaşlarıyla birlikte Dadaist amaçlarını Cabaret Voltaire’de gerçekleştirmeye başlamışlar, anlamsız, kuraldışı şiirler okumuşlar, eskiden olanı yıkmaya yönelik işlerle Dada’nın başkaldıran tavrını burada öne çıkarmışlardır. Dadacı felsefede yaşamla hayatı birleştirmek, kendisinden öncekileri yıkmak ve toplumlar arası sınıf ayrımının yok edilmesi esastır.

Dadaistler sadece Cabaret Voltaire’deki gösterilerle değil, buranın duvarlarına asılan afişlerle ve eserlerle de tavırlarını yansıtmaya çalışmıştır. Fakat Dada resim dışı olma isteğini Dadaist eylemler yoluyla daha etkili bir şekilde göstermiştir. Şubat 1916’da Hugo Ball Cabaret Voltaire’in temellerini eşi Emmy Hennings’le birlikte atmıştır.

“*Sonraları Cabaret Voltaire’in baş aktristi olacak Emmy Hennings (1885-1948), hareketin içinde farklı bir figür olarak ortaya çıkmaktadır. Aslında eğlence sektöründe danışman olarak bir görevi vardır ancak daha çok model ve gece kulübü hostesi olarak çalışmış, fahişelik ve hırsızlıktan defalarca hüküm giymiştir.*”²⁸

²⁶*Dada Manifestoları*, Altıkkırbeş Sanat, Çev. Melis Oflas, İstanbul 2008, s.25.

²⁷Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.110.

²⁸Leah Dickerman, *Dada: Zurich, Berlin, Hanover, Cologne, New York, Paris*, National Gallery of Art, Washington 2006, s.21.

Cabaret Voltaire, şiir, dans, müzik, çeşitli maskeler ve kostümler içerisinde (Res. 5) sergilenen eylemlerin ardından yalnızca beş ay hayatta kaldıktan sonra Temmuz 1916'da kapılarını kapatmıştır.²⁹



Resim 5: Hugo Ball, “Cabaret Voltaire’de Performans”, 1916

Cabaret Voltaire’in kapanmasının ardından 14 Temmuz 1916’da Zürih’te Dada Galerisi açılmıştır.³⁰ Galeri Dada; Tzara, Huelsenbeck ve Ball öncülüğünde çeşitli tiyatral performanslara ve sergilere ev sahipliği yapmıştır.

“Kamusal buluşmalardan ve magazinlerden bir sonraki adım kendi Dada galerileri için kiralanmış bir mekândı. Negro sanat, Janco ve Richter, Van Rees ve Arp’ın çalışmalarını, Tzara tarafından Kübizm, yeni ve eski sanat ve içinde buldukları anın sanatı hakkındaki konuşmalarını içeren, Ocak 1917’de ilk kamusal Dada sergisi Galeri Corray’da açıldı.”³¹

²⁹RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.63.

³⁰Gös. yer.

³¹RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.64.

Galeri Dada'da gerçekleşen performanslar Cabaret Voltaire'den bir adım daha önde sayılıyordu, daha organize, doğaçlama olmayan, herkesin sıkı sıkıya çalıştığı gösteriler ortaya koyuyorlardı ve Ball, Cabaret'nin barbarlığını aşmış olduklarını yazdı.³² Nihayetinde galeri Dada'da uzun soluklu olamamış sadece 11 hafta sonra kapanmıştır. Bu kapanışın ardından Tzara Zürih'te kalmış, Ball ayrılmıştır.

Cabaret Voltaire ve Dada Galerisi'nin önde gelen isimlerinden Huelsenbeck Berlin'e gitmiş ve Dada, Zürih'te ki varoluşundan sonra Berlin'e sığınmış, Huelsenbeck burada Dada'nın Zürih eylemlerine benzer eylemler gerçekleştirmiştir. Ayrıca Huelsenbeck, Şubat 1918'te burada ilk okumasını gerçekleştirmiştir, iki dışavurumcu şair Max Hermann-Neisse, Theodor Daubler ve onun hicivci ve eylemci arkadaşı Grosz'la birlikte; ilk Berlin Dada performansını I.B. Galerisinde küçük bir odada gerçekleştirmiştir.³³

³²RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.65.

³³RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.67.

Dadaizm'in resim dışı eylemlerinin yanı sıra resimsel olarak avangard bir takım eserler de yer alır. Dada'nın Zürih kanadında yer alan Jean Arp'ın *'Tristan Tzara'nın portresi'* (Res. 6) isimli çalışması ve diğer soyut formlu heykelleri eylemlerin dışındaki görsellerde Dada ruhunu taşır.



Resim 6: Jean Arp, “Tristian Tzara’ nın Portresi”, Tahta Boyama-Kabartma, 40x32, 5x9, 5 cm.,1916

Dadaizm'in ateşi 1916 yılında Zürih'te ilk kıvılcımlarını alırken, New York ve Fransa'da da aynı görüşlere sahip sanatçıların gösterileri, sergileri ve çalışmalarıyla Dada ruhu yaşatılmış, Huelsenbeck yoluyla 1918'de Almanya'ya sıçramıştır. Dadaizm'in Almanya kolunda dikkat çeken isimlerden biri Kurt Schwitters'tır. Sanatçının farklı ve atık nesnelere oluşan kolâjları ve enstalasyonları vardır. Schwitters; 1918 yılında Almanya Hannover'da *'Merz'* isimli yapısını yapmıştır.

“Schwitters, önce Hannover'deki evinin üç katındaki odalarda, daha sonra Norveç ve İngiltere'de daha sınırlı ölçüde Merz örnekleri oluşturmuştur. Bu örneklerde de döküntülerden ya da her türlü malzemeden yararlanıyordu. Örneğin

alçı, tahta parçaları ya da ilgisini çeken konulu konuşuz her türlü malzeme bu amaç için kullanılıyordu.”³⁴

Dada'nın Almanya kolundan Max Ernst'in farklı malzemeler kullanarak oluşturduğu eserleri, kazıma yoluyla elde ettiği frotaj tekniği gibi deneysel çalışmaları vardır. Dada eylemleri açısından: *“Savaştan sonra yepyeni fikirlerle dolu olan Ernst, Jean Arp ve sosyal aktivist Alfred Grünwald, Köln Dada grubunu kurdular.”³⁵*

“1919’da Ernst, Arp ve komünist şair ve ressam Johannes Baargeld... saldırgan ve sürekli olmayan dergiler çıkararak, gerici kültür olaylarını engellemek üzere işbirliği yaptılar. Bu amaçla düzenlenen olaylar yerel olmakla birlikte, yayımlanan dergiler sık sık Paris ve Berlin yazarlarının da katkıda buldukları uluslararası yayınlardı. İngiliz işgal kuvvetleri bu dergilerin kapatılmasını istiyordu.”³⁶ 1919’da Köln’e giden Arp üç yıl aradan sonra 1922’de Paris’e gitmiştir.

New York’ta Picabia ve Duchamp önde gelen avangard aktivitelerde bulunmuşlardır.

1913 yılında ünlü sanatçı Alfred Stieglitz dergisi ‘*Camera Work*’ü (Kamera Çalışması) yayımlamasının ardından New York’ta ünlü sanatçıların avangard çalışmalarına ev sahipliği yapacak olan *Gallery 291*’i açmış, Picabia’da bu galeride kişisel çalışmalarından oluşan bir sergi meydana getirmiştir.

Picabia, yazar, tasarımcı ve aynı zamanda bir ressamdır. *“Picabia tekrar Avrupa’ya döndükten sonra Barcelona’ya yerleşir, burada kendi satirik dergisi 391’i*

³⁴Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.144.

³⁵Max Ernst, http://tr.wikipedia.org/wiki/Max_Ernst, (10.01.2014).

³⁶Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.144.

(New York incelemelerinin referansı olarak adlandırır) ilk kez yayınlar. Ardından Paris ve Zürih'teki Dadaist hareketlere katılır.”³⁷

Dadaizm'in New York kolunda şüphesiz ki Duchamp, bu öncü hareketi daha da öteye taşımıştır. Duchamp'ı Dadacı'lar arasında önemli kılan eserlerinde kullanmış olduğu hazır nesnelere dir. Bisiklet tekerleğini tabure üzerinde konumlandırması, satın aldığı pisuvarı galeride sergilemesi O'nu 20. yüzyılın en önemli isimlerinden biri yapar.

Duchamp kullandığı pisuvar (Res. 7) ile büyük tepkiler uyandırmış, sanat nesnesinin nicelik olarak öneminin dışında, nitelik olarak sanatçının düşüncesinin üretimi olduğu vurgulanmak istenmiştir.



Resim 7: Marcel Duchamp, 'Çeşme', 1917

“Özgünlük, yenilik, biriciklik, otantiklik, yararsızlık/çıkarsızlık (Kant), öznellik... sergi, galeri, müze, müellif/telif, tarih, eleştiri... değer, norm, kanon... Pisuvar modernliğinde ötesinde, sanat-zanaat, sanat-sanayi ve mimesis gibi ezelden

³⁷Francis Picabia Biography, <http://www.dadart.com/dadaism/dada/011-dada-francis-picabia.html>,(10.01.2014).

*beri süren kadim meseleleri de uyandırır. Duchamp'a göre, "Bay Mutt'un pisuarı kendi elleriyle yapıp yapmadığı bir önem taşımaz. Ama pisuarı SEÇEN odur. Gündelik hayata ait sıradan bir şeyi alıp öyle bir sunar ki, onun yararlılık bakımından taşıdığı önem, edindiği yeni unvan ve getirdiği yeni bakış açısı tarafından silinir."*³⁸

Dada hareketinin ilk olarak ortaya çıktığı Zürih'ten bu yana Duchamp'da eserleriyle Dadaizm'in kurallara karşı duran, eskiyi yıkıp geçen, başkaldıran provakatif tavrını yansıtmıştır. *"Ayrıca Duchamp 1912 yılında Almanya'dayken Raymond Russels'in 1910 yılındaki İnsansı makineler, Sürrealist düzenler ve kelime oyunu, kendileri üzerindeyken dönen özellikli alanlardan oluşan Impressions d'Afrique romanının bir sahne uyarlaması performansına katıldı"*³⁹ Yani Duchamp eskiyi reddeden tavrıyla eserler üretmesinin yanında, dönemin eylemci ruhuna da dâhil olmuştur.

*"...ilaveten New York'ta aralıklarla kısa filmler Anemic Cinema (1926), Box in a Valise (1935-41), Self Portrait in Profile (1958) ve daha da büyük bir çalışma olan Etant Donnes (1946-66) gibi sanatsal projelerde çalıştı"*⁴⁰ John Cage ile de 1968 yılında *Reunion* isimli bir çalışmada yer almış ve Salvador Dali'nin 'Rainy Taxi' isimli çalışmasına göndermelerde bulunan bir sergi açmıştır.

*"Dada veya Duchamp veya Gerçeküstücüler: Nesnelere (burjuva) işlevlerinden koparılır, yıkıcı bayağılıklarında ve saçma yoluyla çağrıştırdıkları yitmiş özün ve otantik bir niteliğin hatırlatılmasında yeniden düzenlenirler."*⁴¹ İki boyutlu yüzeyden sıyrılan ifadeyle Dadaistler, düşünsel boyutu zorlamış yeni üretilerin ve sıra dışı fikirlerin doğmasına sebep olmuştur. Sanatçı gösterileri de bu anlayışla, yıkıcı bir tavırla ortaya çıkmıştır.

³⁸Peter Brüger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.20.

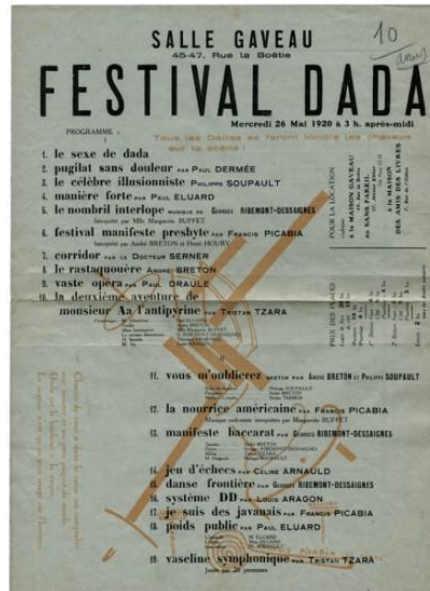
³⁹*Leaving "Retinal Art" Behind*, http://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp, (15.01.2014).

⁴⁰*Later Artistic Movement*, http://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp, (15.01.2014).

⁴¹Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, 5. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012, s.132.

“20.yy *avant-garde* (öncü) akımlar içerisindeki sanatçıların gösterileri sanatın eylemsel boyutunu bir nevi de Performans Sanatı'nın tarihçesini oluşturmaktadır. Özellikle İtalyan Fütürist Filippo Marinetti 1910'da Trieste'deki tiyatro Rosetti'de düzenlediği gösteri ve 1916'da Dadaistlerin Zürich'te Kabare Voltaire'deki oyunları Performans Sanatının habercileri olmuştur.”⁴²

Paris'te *Salle Gaveau* salonunda gerçekleşen Dada performanslarında Salle Berlioz'un performansı Dada aktivitelerine yeni bir yön verme teşebbüsüydü... ve Dada festivalleri 26 Mayıs 1920'de Lüks *Salle Gaveau*'da düzenlendi.⁴³ (Res. 8)



Resim 8: Salle Gaveau'da Dada festivali Afişi, 1920

Performans Sanatı adına büyük adımların atıldığı '*Salle Gaveau*'da Tzara, Breton, Ribemot-Dessaignes ve Picabia öncülüğünde farklı kostümler eşliğinde çok çeşitli performanslar gerçekleşmiş, fakat bu Dadaist performanslar sanatçıların '*Salle*

⁴²Kibar Evren, Bolat Aydoğan, “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım Performans Sanatı”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Hakemli Dergisi*, S.1, Isparta 2008, s.7.

⁴³RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.82-84.

Gaveau'daki etkinliklerini çeşitli sebepler üzerine sonlandırmasıyla ve Dadaist ayrılıklarla son bulmuştur.

*“...Ribemont-Dessaigues, Dada performanslarının bir sanat çalışması olarak sarsıcılığının kabul edilmesi ve korunmasının yanı sıra maliyetleri üzerinde ısrar etmiştir. Bu yüzden Dada Performansçıları 14 Nisan 1921’de Dada ayrılığında anlaşmışlardır.”*⁴⁴

Dadaizmin bu eylemleri, az zamanda çok yol almıştır. Dadaist performansların sanatla hayat arasındaki çizgiyi eritme amacı, performansın tam da hayatın içinde gerçekleşmesi düşüncesiyle paralel ilerler. Dadaizm bundan sonraki gelişimini Sürrealizme devredecektir ve 1925 yılında Breton’un kaleme aldığı Sürrealist manifestoyla Sürrealist hareket yolunda devam edecektir.

*“Günümüzde Dadaya bir ölüm tarihi çizmek mümkün olduğu kadar değildir de: Dada, John Cage’ in rastlantısal müziğinde, Sex Pistols’ın performanslarında, Allan Kaprow’un happeninglerinde, 68 hareketinde, Fluxus’ta kendini bir şekilde var kıldı, ama bu bir var kılma çabası değildi kesinlikle. Sürrealizmin içinde erimeye başlayarak yaşamını diğer alanlara nüfuz ederek sürdürmüştür.”*⁴⁵

Performans Sanatı’na dair eylemlerin ilk örnekleri tarihsel süreçte Fütürist akşamlardan sonra, Hugo Ball ve çevresindekilerin Cabaret Voltaire’de yenilikçi anlayışla, birçok disiplinle birlikte anlamlı-anlamsız, saçma birçok gösterilerde bulunması, manifestolar yayınlamasıyla görülür. Bu gösterilerin tümü Performans Sanatı’nın geçmişine dair örnekler teşkil eder.

⁴⁴RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.85.

⁴⁵*Dada Manifestoları*, *a.g.e.*, s.18.

2.1.3. Sürrealizm

“Gerçeküstücülük, ad. İster sözlü ya da yazılı, ister başka bir biçim altında olsun, düşünmenin gerçek işleyişini ortaya koymayı amaçlayan saf ruhsal otomatizm. Düşüncenin kendini, aklın her türlü denetiminin dışında ve hem estetik hem de ahlaksal tüm kaygıların ötesinde kabul ettirmesi, dayatması”⁴⁶ demektir.

Sürrealizm, 1920’lerde Andre Beton’un, Sigmund Freud’un Psikanaliz’ini temel alarak, çalışmalarına dayanak göstermesiyle ortaya çıkan bir akımdır.

“Freud’un gerçeküstücülüğe katkısı, bilinçaltını, insan davranışına ve düşüncesine egemen olan gerçek bir olgu olarak tanımlamak oldu. Freud’un düşüncesini, sanatsal ve yaşamsal bir yönetime dönüştürdü. Bu yöntemin temelinde, Breton’a göre bilinçaltı ve hayal gücü, akılcılığın, uygarlığın ve gelişimin altında uzun süredir soluksuz kalmıştı. Breton, üstbenin sansürcü etkisi altında gördüğü bir kültürle savaşmak isteyenleri yüreklendirmek için Freud’ un savlarını kullandı.”⁴⁷

Freud’un psikanalizinden yola çıkan Sürrealist eserlerde somut olana aktarılan soyut dünya görülür. Sürrealistler bu yolda *Oneirizm*’den de faydalanmışlardır. *Onerizim*: Düşlerin, gündüz düşlerinin ve rasyonel mantıkla uyumsuz imgelerin resimsel üretimin hizmetine verilmesini amaçlayan harekettir.⁴⁸ Sürrealist eserlerdeki yarı gerçek görüntüler, farklı kalıplara oturtulmuş nesnelere, *Oneirizm* ve Psikanalize dayandırılır. Sürrealistler gerçekliği mümkün olmayan olay ve imgelerin çıkış noktalarını bilinçaltı ve rüyalara dayandırırken *Oneirizm* ve Psikanaliz gibi kuramları da eserlerin çıkış noktası olarak kabul etmişlerdir.

⁴⁶Cathrin Klingsöhr, *Gerçeküstücülük*, Taschen, Paris 2009, s.6.

⁴⁷Cathrin Klingsöhr, *a.g.e.*, s.8.

⁴⁸http://surrealismus.blogspot.com/2010_10_01_archive.html, (12.01.2014).

Freud'un psikanalizinde, bilinçaltı etkinliklerin reel yaşantıda bilinç alanına olan etkisinin var olduğunu ve sürrealist eserlerin de bilinçaltı etkinliklerin, dış dünyadaki ürünlere yansması olduğunu ve bu dış dünyadan duyumladığımız tüm gerçeklikleri, kendi bilinç süzgecimizden geçirerek yansıtma olduğunu Breton, 1924 yılında yayınladığı ilk Sürrealist manifestosuyla açıklık getirmiştir. (Breton, 2009: 12)

Breton, ilk sürrealist manifestosunda: *“Bu yaz güller mavi renkli; ahşap ise camdan. Yeşillikli pelerinini kuşanmış toprak, üzerimde tıpkı bir hayalet gibi küçük bir etki bırakıyor. Yaşıyor ve hayali çözümleri yaşamaktan vazgeçiyor. Varoluş başka bir yerde.”*⁴⁹ Bachelard şöyle yazar;

‘Gerçekliğe inanmak nedir, gerçeklik düşüncesi nedir, gerçeğin başlıca metafizik işlevi nedir? Bu her şeyden önce bir kendiliğin, kendi dolaysız verilişini aştığı inancıdır ya da daha açıkça söylemek gerekirse, dolaysız verilmiş olana göre gizli gerçekte daha çok bulunur(altını çizen benim) inancıdır.’ Böyle bir kesinleme, nesneye ilişkin topyekûn bir devrime yol açmaya yönelen gerçeküstücü tutumu kusursuz bir biçimde doğrulamak için yeterlidir.⁵⁰

Gerçeküstücü sanatçılar arasında: *“Fransa’da Andre Masson, Yves Tanguy, Alberto Giacometti, Meret Oppenheim...İspanya’da Salvador Dali, Oscar Dominguez(Resim 13), Julio Gonzalez, Joan Miro...Almanya’ da Hans Arp, Hans Bellmer, Dorothea Tanning, Roberto Matta...Belçika’da Paul Delvaux, Rene Magritte...İngiltere’ de Leonora Carrington...ve Meksika’da ise Frida Kahlo”*⁵¹ yer alır.

⁴⁹ Andre Breton, *Sürrealist Manifestolar*, 1. Baskı, Altıkkırbeş yayın, İstanbul 2009, s.53.

⁵⁰ Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, 7. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul 2007, s.342.

⁵¹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.133.

Gerçeküstücü nesnelere, objelere, heykellere ve resimlerle bu akım varlığını sürdürmüştür. (Res. 9), (Res. 10) Sürrealizm, Dadaizm'in ortaya attığı yıkıcı düşüncenin kıvılcımlarını daha da ateşlemiştir.



Resim 9: Meret Oppenheim, "Tüylü Kahvaltı", 1936



Resim 10: Oscar Dominguez, "Decalcomania", Kağıt Üzerine Guaj Transfer, 15.4 x 21.9 cm, 1936-37

Andre Breton'un Sürrealist manifestosu yayımlanmadan önce gerçekleşen performanslarda Dada ve Sürrealist yaklaşımlar benzerlik göstermektedir. İki akımı çok sert çizgilerle birbirinden ayırmak mümkün olmadığı kadar, ikisi arasında yumuşak bir geçiş vardır. Bu yakınlık Tzara, Arp ve Picabia gibi Dadaist sanatçıların aynı zamanda Sürrealist çalışmalar içerisinde bulunmasından da kaynaklanır. Breton

1924 yılında ilk Manifestosunu yayımlamadan önce gerçekleşen performanslar Dada-Sürrealist olarak tanımlanabilir.

*“Hem Dada hem de Sürrealizm kendiliğinden yaratıcı etkinliklerle ilgilendiler. Arp’ın yere rastgele attığı kağıt parçalarını takip ederek oluşturduğu kolajlar, Tzara’nın bir şapkadan çekerek yarattığı şiirler veya daha teatral, seyirci tepkisini almak ve teşvik etmek için Dada performansının teşebbüsü salt şans içeriyordu.”*⁵²

Fransız şair-yazar ve aynı zamanda film yönetmeni olan Jean Cocteau tarafından kaleme alınan *‘The Ballet Parade’* Paris’te dört sanatçının katılımıyla hayata geçirilmiştir. Dönem içerisinde Dada son zamanlarını tüketirken bu çalışmayla birlikte Apollinaire tarafından gösterinin değerlendirmeleri yapılır, devamında yeni sürrealist söylemler gündeme gelir. *“Apollinaire ‘The Ballet Parade’yi gerçeküstücü olarak tanımladı ve bu sayede önemli sanatsal okula dönüşen bir isim yaratmış oldu.”*⁵³

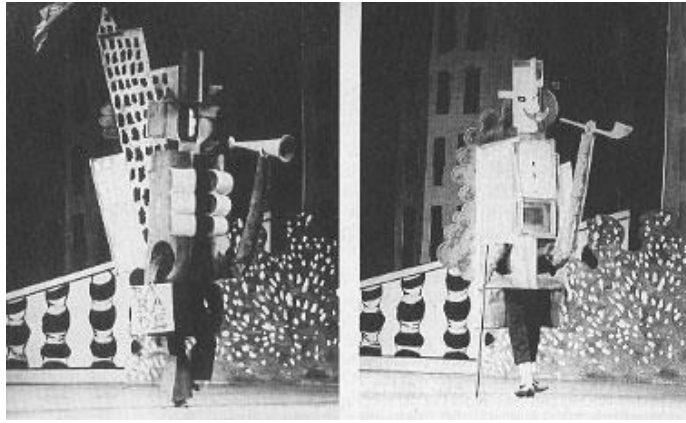
*“The ballet Parade’de, her biri kendi alanlarında önde olan dört sanatçı Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau ve Lenoide Massine’nin iş birlikçi çalışması hem kamudan hem de halktan gürültü muhalefeti için Mayıs 1917’de bir araya geldi... Guillaume Apollinaire ‘Yeni Ruh’ olarak tanımladığı şeyin adıyla Parade, Paris halkını, salt savaşın uzun eleştirilerinden kurtarmayı sağladı. Parade evrensel bir neşelilikte yukarıdan aşağıya hayatın yönetimini ve sanatı değiştirme sözü verdi. Apollinaire programın önsözünde bunu yazdı.”*⁵⁴

⁵²Marvin Carlson, *Performance a Critical Introduction*, 2. Baskı, Routledge, England 2004, s.99.

⁵³Tracy A Doyle, “Erik Satie’s Ballet Parade: an Arangement for Woodwind Quintet and Percussion with Historical Summary”, *Louisina State University Agricultural and Mechanical College*, U.S.A, Ağustos 2005, s.1.

⁵⁴RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.77.

Üç bölümden oluşan *'The Ballet Parade'*'nin First Manager'ı (ilk bölüm) Picasso'nun kübist kostümleri (Res. 11), boyanan perdeler, kırmızı, sarı ve siyah renkli parlak kostümlerle, dansı buluştururken, *American Manager* olarak da adlandırılan Second Manager (ikinci bölüm)'da bir gökdeleni andıran kaşeli bir kostüm giyildi. Banka soymak, araba sürmeyi ve bir treni yakalama hareketleri tasvir eden küçük Amerikalı kızın dansıyla ve jaz parçalarıyla tamamlandı, Third Manager (üçüncü bölüm) ise at üstünde sessizlik içerisinde gerçekleştirildi. (Goldberg, 1996: 77)



Resim 11: Parade'de American Manager and First Manager için Picasso'nun Kostümleri, 1917

Apollinaire, *'Tiresias'ın Memeleri'* isimli çalışmasında; *"Üretimlerinde Sürrealizm'in fikrini yaydı... bu 'Sürrealizm' tiyatrunun gerçekliğine karşı çıkar, diye yazdı."*⁵⁵ Sürrealist performanslar 1917 yılında *Parade* ile Apollinaire'ın söylemlerinde yerini bulmuşken, kendi çalışmasında da fikrini devam ettirmiştir.

Apollinaire'in Sürrealist tanımlamaları ile 1917'de Paris'te gerçekleşen performansların, 1924 yılında Breton'un Sürrealist Manifestosuyla çerçevelenmesinden önceki ilk sürrealist performanslar olduğu Apollinaire'ye dayanılarak söylenebilir.

⁵⁵RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.80.

Tarihsel süreçteki performans örneklerine bakıldığında; pek çok örnekle karşılaşmak mümkün fakat Tzara şüphesiz hem Dadaizm hem de Sürrealizm’de performanslarıyla öne çıkar. 1920’de çeşitli gösterilere kapılarını açan *Salle Gaveau* Tzara’nın ‘*Vazelin Senfonisi*’ne ve diğer performanslarına da ev sahipliği yapmıştır. Takip eden yıllar içerisinde Dada ve sergi salonu olarak açılan *Galerie Montaigne*’de ‘*The Gas Heart*’ı gerçekleştiren Tzara, bu salondaki ikinci gösteriminde ise; Gösteri, Milhaud ve Stravinsky’dan alıntılanan bir müzik programı, Van Doesburg ve Delaunay tarafından tasarımlar (Res. 12) ve Sheeler, Richter ve Man Ray tarafından yapılan filmleri takip eder.⁵⁶



Resim 12: Tiyatro Michel’de Tristian Tzara’nın “The Gas Heart” isimli çalışması için Sonia Delaunay tarafından kostümler, 6-7 Temmuz 1923

“Tzara, Dada’yı korumak ve kurtarmak için resmi bir şekilde ayakta kalırken, Breton onun öldüğünü iddia etti. Dada’nın şöhretinin vakti olmasına rağmen, Breton, ‘birkaç pişmanlıkları geride bırak’, her şeyi terk et, Dada’yı terk et. Eşini terk et, metresini terk et, umutlarını ve korkularını terk et... yola çık yazdı”⁵⁷ Takibinde Breton Sürrealist manifestosuyla bu akımın sınırlarını dayanaklarını ve temellerini belirlemiştir

⁵⁶RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.88.

⁵⁷Gös. yer.

Dadaist üsluptan çok Sürrealist objeler ve resimlerde bilinçaltındaki gerçekler somut ve görülebilir hale getirilirken, Andre Breton'un 1924'te yayımladığı Sürrealist Manifestosu'nun tam ardından gerçekleşen Picabia'nın balesi 'Relache' (Rahatlama) ise Sürrealist performans örneğidir. (Res. 13)



Resim 13: Jean Börlin ve Edith von Bernsdorff, "Picabia' nın Relache'ından bir sahne", 1924

*"Picabia' nın Balesi 'Relache' 1924'te seyircinin gözlerinde ışık yanıp sönmeye, film klipleri, Adem ve Havva' nın canlı tablosu, (küçük bir otomobilde salınan balonlar, sahne boyunca yanıp sönen bir sahne görevlisi, bir kutudan bir başka kutuya su döken bir itfaiyeci ve duman zinciri gibi) ana hareketlerle karışık çeşitli "performanslar" seyirciyle etkileşim halinde öne çıkmıştır. Üretimler, Picabia' nın müzikholün ve balenin sınırlarını aşmaya çalışması Fernand Leger' in övgüsünü kazandı. Yazar, dansçı, akrobat, perde, sahne ve bir performansı temsil eden tüm araçlar bütün etkiye ulaşmakta birleşmişti"*⁵⁸

⁵⁸Marvin Carlson, *a.g.e.*, s.100.

Fütürist, Dadaist gösterilerin ardından Sürrealizm’le birlikte daha planlı, sahne dekoruna daha fazla önem veren, yaratıcı kostümler içeren gösteriler meydana gelmiştir. Bu gösteriler Performans Sanatı’na giden yolda daha bilinçli gösterilerin meydana geldiğini kanıtlar niteliktedir.

2.1.4. Rus Konstrüktivizmi

20. yüzyılın oluşturmacı yapısı içerisinde mimari, resim ve heykelde öne çıkan Konstrüktivizm 1920’li yıllarda Rusya’da ortaya çıkmıştır. *“Konstrüksiyon sözcüğü, Birinci Dünya Savaşı sonrası-İkinci Dünya Savaşı öncesindeki ara dönemde en sık rastlanan sanatsal terimlerden biri olarak bir yöntem, ama öte yandan modernlik ve ilerleme olgusunun sanatçılar tarafından nasıl algılandığını ortaya koyan bir kavramdır.”*⁵⁹

Konstrüktivist anlayış dönemin hem yıkıcı hem de yapıcı iki farklı düşüncesini bir noktada toplar. Tuval resmini burjuva sanatı olarak görür ve onu aşma isteğiyle üçüncü boyuta yönelir ardından üç boyutlu yapılarda kendini bulur.

Rusya’da o yıllardaki döneme egemen olan ekonomik, kültürel, siyasal veya sosyal yapıdan bu akımın etkilendiğini söylemek mümkündür. Çünkü kapitalizm, kominizm ve devrimci anlayış o yıllarda Rusya’nın içerisinde birlikte nefes aldığı kavramlardı.

Savaşın ve 1917 Devriminin getirdiği sarsıntılara ve yarattığı sorunlara, iç çekişmelere dış saldırıların ayrı bir yoğunluk kazandırdığı Rusya’da insanların günlük yaşayışlarıyla ilgili gerçeklere özel bir önem vermek gerekiyordu. Öncü sanatçılar, insanın mesleğinin yararlılığını bilmesinin ve göstermesinin özellikle

⁵⁹Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.103.

gerektiği bir dönemde kendilerini ülkenin sanat ve tasarım kurumlarında önemli görevlerde bulundular.⁶⁰

20. yüzyıla egemen inşacı ve yeniden oluşturmacı anlayışta resim alanında çok fazla gelişme kaydedilmese de heykel ve bilhassa mimari adına önemli adımlar atılmıştır.

Dönem içerisinde parçalayıcı, oluşturuvcu ve analitik bakış açılarıyla bir sonraki akımın kendisinden yararlandığı Kübizm; Konstrüktivist düşünceye de ön ayak olmuştur. Picasso' nun metal, tahta gibi her türlü malzemeyle bir heykel olarak tasarladığı üç boyutlu form olan 'Gitar'ın parçalardan bütüne ilerleyen yapısı ve oluşturmacı tavrı Konstrüktivizme denk düşer, (Res. 14) ve "...konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır. Rus Konstrüktivizmi –Picasso örneğinde ilk adımın atılmasına yol açan bir esin kaynağı olması dışında- apayrı bir olaydır ve kendine özgü bir ideolojinin ürünüdür."⁶¹



Resim 14: Pablo Picasso, 'Gitar', Tabaka Halinde Metal ve Tel., 77.5x33.5 cm., New York Modern Sanat Müzesi (Sanatçının Bağışı), 1922

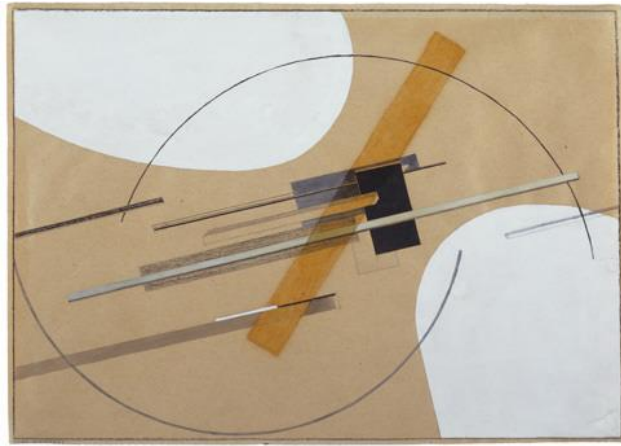
⁶⁰Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.104-105.

⁶¹Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.102.

Konstrüktivizm’ in resim, heykel ve mimaride öne çıkan sanatçılarında bakıldığında; “Rusya’da Naum Gabo, El Lissitzky, Konstantin Medunetsky, Antonie Pevsner, Lyubov Popova, Aleksandır Rodçenko, Olga Rozanova, Varsara Stepanova, Vladimir Tatlin, Aleksandır Vesnin...”⁶² gibi sanatçılar yer alır.

Rus Konstrüktivistleri’nin performanslardan önce resimsel arayışlarında ve heykellerinde, 20.yüzyıl’da görülen iki boyutu aşma isteği ve resimsel düzlemlerin varlığından sıkılmışlık söz konusudur. Üçüncü boyutu zorlama ise bu yapıcı ve inşacı anlayışla rahatlamıştır. “Tatlin’in Kontra rölyefleri iki boyutluluktan kurtulma çabasını çok iyi göstermektedir.”⁶³

Konstrüktivist resimler üç boyut üzerinde hâkim olan yapıyı (geometrik formlar) iki boyut üzerinde de göstermiştir. El Lissitzky’nin geometrik formlardan oluşan resimleri buna örnektir. (Res. 15)



Resim 15: El Lissitzky, ‘Proun’, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 21.4 × 29.7 cm., Guggenheim Museum, 1923

⁶²Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.103.

⁶³Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003, s.120.

Aaron Scharf'a göre: “Konstrüktivizm’de resim ve heykel tümüyle terk edilmemiştir, ama endüstriyel ürünlerin ve mimari yapım süreçlerinin bir parçası olarak düşünülmüşlerdir.”⁶⁴ Konstrüktivistler tasarladıkları her bir üründe sanatsal yapılarının yanı sıra toplum açısından faydalıklarını da gözetmişlerdir. Konstrüktivizm mimaride de kullanışlı alanlar yaratmayı hedeflemiştir. Malzeme, bilimsel bilgi ve mühendislik bilgisine çok önem vermişlerdir.

Konstrüktivizm ilk başlarda soyut geometrik resimlerle gündeme gelirken, 20.yüzyılın yapıcı ve oluşturmacı tavrı onları iki boyuttan koparıp üç boyutlu tasarımlar üzerinde zorlamıştır. Kâğıt üzerindeki geometrik formlar bu kez duvar köşelerinde yarı heykel gibi ve sonraları da başlı başına heykel formunda var olmuşlardır. Endüstri, bilim ve teknolojiden sonuna kadar faydalanan Konstrüktivistler, Performans Sanatı adına da birçok gösteriye imza atmışlardır. Fütürizm’in İtalya’da kıvılcımlanmasıyla birlikte pek çok ülkede eş zamanlı egemen olmuştur. Bu ülkelerden biri de daha sonraları Konstrüktivizm’in merkezi olacak olan Rusya’dır.

“Rusya’da Performans’ın başlamasına iki şey işaret eder. Bir yandan Tzarist rejime ve erken Kübizm ve Empresyonizm’in boyama tarzına karşı sanatçıların tepkisi. Öte yandan İtalyan Fütürizmi şüpheli bir şekilde yabancıydı. Fakat eski sanat formlarını terk etmek için bu çağrı yankı bulduğundan beri İtalyan Fütürizmi daha kabul edilebilir oldu ve Rus bağlamında yeniden yorumlandı. Geçmişin sanatına karşı genel bir silah sağlayan Rusya: 1909 yılında Marinetti’nin ilk Fütürist Manifesto’su Paris’in yanı sıra Rusya’da da yayımlanmıştı. Bu bakış açısı ile önemli bir yıl olarak görülebilir.”⁶⁵

Rusya’da Performans Sanatı adına ilk örneklere Rus Fütürizmi’nde rastlanır. On yedi şehrin turuna çıkmış olan Rus Fütüristleri; Burlyuk, Mayakovsky ve Lazerenko gibi sanatçılar, tur boyunca iki tane film düzenlemişlerdir. Bunlardan

⁶⁴Scharf’tan akt. Hakkı Engin Giderer, *a.g.e.*, s.120.

⁶⁵RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.31.

birincisi '*Drama in Cabaret*' (Kabarede Drama) ikincisi ise '*I Want to be a Futurist*' (Bir Fütürist Olmak İstiyorum) tir... sanatçılar geleneklerden kurtarılmış hayat ve sanatı duyan sanat performansları için sahnede birleşmişlerdir.⁶⁶

Rus fütürizminin Performans Sanatı'na açılan kırılma noktalarından biri de Rusya'da büyük ses getiren 1913 yılındaki '*Victory Over The Sun*' (Güneşin Üzerindeki Zafer) dır. Vladimir Mayakovski'nin arkadaşı olan Fütürist şair Alexi Kurdhnykh ile birlikte düzenlemiş olduğu opera, oyuncular ve yönetmen tarafından söylenen ritimlerle oluşmuştur. Maleviç bu opera için kübist dekorlar ve kostümler tasarlamıştır. Dönem içerisinde birçok yazara ve şaire ilham veren bu çalışma başarılı bir iş olduğunu gösterir. Takip eden yıl içerisinde İvan Puni'nin desteğiyle Rusya'da açılmış olan ilk Fütürist sergisinde Tatlin ve Malevich bir araya gelmiş, Tatlin daha önce hiçbir grup sergisinde görülmeven '*Painting Relief*'(Kabartma Resim)lerini sergilemiş, Malevich de 1911-1940 arasında olan çalışmalarını sergilemiştir. (Goldberg, 1996: 37)

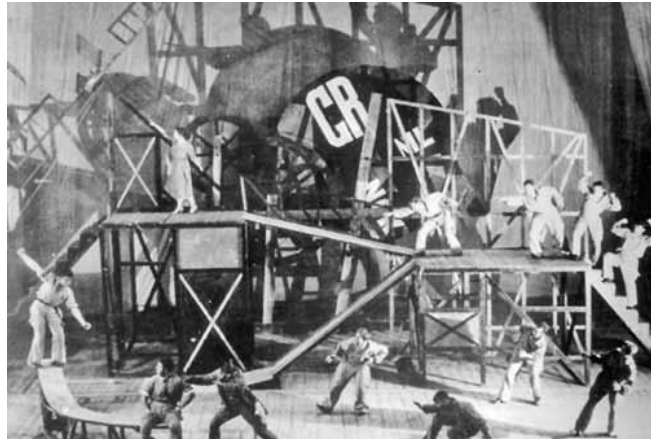
'*Victory Over The Sun*' (Güneşin Üzerindeki Zafer), Jean Cocteau tarafından kaleme alınan Sürrealist performans '*The Ballet Parade*' ile karşılaştırıldığında sahnede yer alan figürler benzerlik gösterir. Bu performansta Picasso kübist kostümler tasarlamışken, '*Victory Over The Sun*' (Güneşin Üzerindeki Zafer) da Maleviç Picasso gibi Kübist kostümler tasarlamıştır. Dada eylemlerinden hareketle onun ruhunu yaşatıp bir başka boyuta taşıyan Sürrealist performanslar kendisinden sonra gerçekleşen eylemlerle gerek sahne düzenlemeleri gerekse de kostüm tasarımlarıyla benzerlik taşır.

Sanatçıların '*Victory Over The Sun*' (Güneşin Üzerindeki Zafer) ın başarılarından etkilenmesiyle Rus performansları ivme kazanmıştır. Performans adına yapılan gösterilerde Rus Konstrüktivizmi'ne damgasını vuran isim Nikolai Foregger'dır. Çalışmalarında tiyatronun popüler bir formunu bulmaya çalışmıştır.

⁶⁶RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.33.

Özellikle de mekanik dansçılardan oluşan sahne gösterileri dönem içerisinde önem arz eder. Figürlerin akrobatik hareketlerinden oluşan gösteriler, günümüzde sirklerde düzenlenen akrobasi şovlarını andırır. Figürlerin elleri üzerinde durmaları, birbirleriyle el, kol ve bacak gibi uzuvlarının koordineli ve uyumlu bir kompozisyon içerisinde hareketleri, bedenlerin bir makine işlevinde işlemesi gibidir. Foregger'ın tiyatro-sirk karışımı gösterilerinden biri de 'Siamese twin' (Siyam İkizleri) isimli çalışması'dır.

Crommelyneck tarafından yazılan 'The Magnificent Cuckold' (Res. 16) (muhteşem boynuzlu) isimli çalışmada yönetmenliğiyle öne çıkan Meyerhold; (1874–1940), "Çağdaş tiyatrunun öncü deneyci özelliğinin bilincinde olan, uygulamalarıyla kendini sürekli yenileyen ve deneylerinin kuramsal tabanını gözden kaçırmayarak çalışmalarına yazıları ile açıklık kazandıran öncü sanatçılardandır."⁶⁷



Resim 16: Fernand Crommelynk, "Muhteşem Boynuzlu" (The Magnificent Cuckold), 1922, Yönetmen: Meyerhold, Tasarım: Liubov Popova

'The Magnificent Cuckold'da sahneye kurulan konstrüksiyonların üzerinde, ve altında fondan gelen müzik eşliğinde dansçılar akrobatik yeteneklerini sergilerler. Popova tarafından tasarlanan sahnede iki büyük diskte "CR-ML-NCK

⁶⁷Özlem Aliyazıcıoğlu, "Fütürizmin Sahne Tasarımına Getirdikleri", *Yedi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, S: 4, İzmir 2010, s.23.

(Crommelynck anlamına gelir)” yazar. Aynı zamanda sahnede bio-mekanik dansçılar ise gösteri esnasında hareketlerini kısıtlamayacak kıyafetler giymiştirler. (Goldberg, 1996: 45)

Sahneye kurulan platformlar, gösterinin önceden çalışılmış ve planlanmış olması, seyirci karşısında, müzik eşliğinde hayata geçirilmesi, Performans Sanatı'nın diğer disiplinlerle olan ilişkisini ortaya koyar. Bu performanslar tiyatro-performans ilişkisinin o yıllardaki temelleri olarak görülebilir.

21 Nisan 1930'da yüzlerce katılımcıyla gerçekleşmiş gösteri '*Moscow is Burning*' Mayakovsky tarafından hazırlanmıştır. *Soviet Central Agency of State Circuses* tarafından komisyon edilen '*Moscow is Burning*' (Moskova Yanıyor) sirkün tüm imkanlarını kullanmış ve sirk pandomimi alanında bütünüyle yeni bir fenomen olmuştur. (Goldberg, 1996: 45)

Rusya halkının çektiği acıları yansıtan çalışma, Rusya'nın devrimden gördüğü zararı, dev bir piramitle somutlaştırıp sunmuştur. Rus devrimini merkeze alan çalışma, politik söylemleri ve devrime ait çeşitli hikâyeleri de içermiştir. Sahneye yerleştirilen beş katlı oldukça büyük bir piramit, '*Bloody Sunday Revolution 1905* (Kanlı Pazar Devrimi) in yirmibeşinci anısını kutlamak adına sirk salonuna konumlandırılmıştır. Rus sanatının hem tepki gösterdiği hem de bunu tersine çevirerek tiyatro ve performans çalışmalarında kullanmasıyla yıkıcılığa karşı yeniden yapılandırma adına büyük başarılar sağlamıştır.

'*Moscow is Burning*' (Moskova Yanıyor) in etkisinin ve başarısının ardından aynı yıl, 20. yüzyılın başlarından ortalarına doğru canlandırılan çalışmalarla, yılda on gün süren '*Soviet Theatre Festival*' açılmıştır. (Goldberg, 1996: 48) '*Moscow is Burning*' (Moskova Yanıyor) in siyasal dışavurumlar içeren kavramsal dizileri, tiyatral gösterilerle açığa vurulmuştur. Öyledir ki Performans Sanatı kapsamında ilk örneklere rastladığımız Fütürizm'den bu yana yapısalcı

anlayışta da tiyatral öğeler eşliğinde bireysel performanslar söz konusudur. ‘*Moscow Burning*’ (Moskova Yanıyor) gösterisinde yapısalcı anlayış eşliğinde düşüncenin nesnelere, sahneye ve gösterinin tümüne hâkim olduğunu söylenebilir. Ayrıca tiyatral bir atmosferde sosyal ve siyasal olarak dramatize edilen gösteriler ekseninde halk harekete geçirilmeye, düşünmeye ve sorgulamaya yöneltmiştir. Performans Sanatı’nın izleyicinin konumunu değiştirme isteği ve bu istekle onu eyleme dâhil etme veya düşünsel etkinliklere çekebilme amacının güdüldüğü görülebilir.

2.1.5. Bauhaus

20.yüzyılın yapılandırmacı dünyasında, Konstrüktivizm Rusya’da egemen olmaya başlarken, paralelinde Almanya’da Bauhaus ekolü esmeye başlamıştır.

Bauhaus “*Almanya’nın Weimar kentinde ‘geleceği kurmak’ idealiyle açılan Bauhaus Okulu da Rus Konstrüktivistleri gibi, estetik amaçlardan çok toplumsal amaçlara yönelmiş bir yapı olarak kurulmuştur.*”⁶⁸ Resim, heykel, mimarlık gibi alanlarda eğitim veren bu okulun kurucusu Walter Gropius’dur. 20. yüzyılda iki boyut üzerindeki resmin giderek terk edilmesi ve resmin burjuva sanatı olarak düşünülmesiyle üç boyutlu tasarımlar ve yapılar yükselirken, Konstrüktivizm ve Bauhaus’la birlikte toplumun yararına işler üretilmeye başlanmıştır.

“*Endüstrileşmeye ve mekanik üretime yetişemeyen el emeği üzerine kurulu bu disiplinler ciddi sorunlarla karşılaşmaya başlarlar. Bir yanda el sanatlarının ve zanaatların bu yeni üretim teknikleriyle baş edebilmesi gerekirken, diğer yanda endüstri ürünlerinin de estetik değerlerini artırması beklenmiştir. Bu soruna çözüm bulmak ancak 19. yüzyılda mümkün olmuş, ‘ürün tasarımı’nın başlı başına bir disiplin olarak kabul edilmesinde ise Bauhaus’un etkin bir rolü olmuştur.*”⁶⁹

⁶⁸Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.107.

⁶⁹Sibel Alpar, *Bauhaus’un Sahne Tasarımına Etkileri*, (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), 2006 İzmir, s.28.

Bauhaus, ‘sanat ve zanaatın sentezi olan işler ortaya çıkarır’ söyleminden kasıt; endüstrileşme ve gelişen sanayiye sanatçıların tasarladığı işleri sunarak, seri üretimin bu işler üzerinden yapılmasını sağlamaya çalışıldığıdır. Sanat eğitimi veren; *“Bauhaus’da öğretmen öğrenci değil usta çırak vardır”*⁷⁰

*“Bauhaus bir devlet kurumuydu fakat eğitim ve öğretim ilkeleriyle devlet eliyle kurulan sanat okullarından ayrılıyordu... Bauhaus emeğe ve el sanatlarına dayanan Rönesans atölyelerini örnek almıştı. Orada olduğu gibi burada da öğrencilerin çalışmaları tek bir sanat dalında kalmıyor, buradan çıkanların sahne dekorundan mobilyaya, tekstil ve sofraya kadar, her türlü kullanmalık eşyanın tasarımını yapabilecek bir eğitimden geçmeleri isteniyordu.”*⁷¹

Bauhaus resim, heykel ve mimarlık alanları üzerine yoğunlaşır çünkü diğer alanların da temel eğitiminin bunlar olduğunu vurgular. Bauhaus okulunun öğreticileri arasında önemli isimler yer alır. Soyut sanatın önde gelen isimleri Wassily Kandinsky ve Paul Klee, Moholy Nagy Lyonel Feinger, Johannes Itten ve Oscar Schlemmer eğitimciler arasındadır. Carlson’a göre (2004: s.100) Bauhaus; *“Bir sanat formu olarak ciddi performans çalışmalarını barındıran tek okuldur.”* Bauhaus Okulu’nda pek çok alanda eğitim veren Oscar Schemmer tiyatro atölyesinin başına geçerek önemli performatif gösterilere, sahne tasarımlarına imza atmıştır.

Bauhaus; *“Tiyatro mimarisi ve sahne tasarımı alanında yenilikçi öncü denemelerde bulunmuş, daha çok dışavurumcu akıma bağlı sanatçılar topluluğu ve etkinlikleri olarak görülen “Bauhaus Tiyatrosu” 1921’de kurulmuştur. Sahnenin kendisini bir anlatım aracı haline getiren ve yeni anlatım biçimlerine olanak tanıyan bir mimarlık tekniğini tiyatrodaki kullanan Bauhaus, sahneyi “ses, ışık, uzay, biçim ve devrimin etkin yoğunlaşması” olarak tanımlamıştır.”*⁷²

⁷⁰Nazan-Mahzar İpşiroğlu, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, 1988 İstanbul, s.86.

⁷¹Nazan-Mahzar İpşiroğlu, *a.g.e.*, s.85.

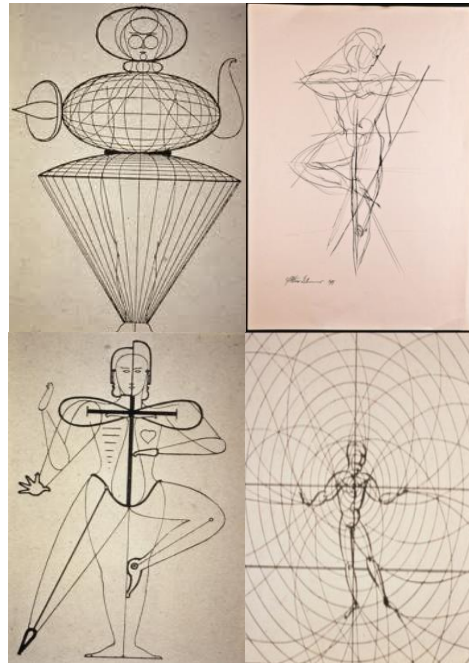
⁷²Sibel Alpar, *a.g.e.*, s.65.

Bauhaus tiyatrosunun en önemli ismi Oscar Schlemmer, resimsel denemelerini tiyatro sahnesine taşımıştır. Tiyatro sahnesindeki figürlerini ve onların kıyafetlerini matematiksel ilkelere göre hazırlamıştır. Kübik formlarla veya oylumlarla şekillenen figürlerini metafiziksel yollarla, teknik çizimlerle anlatım yoluna gitmiştir.

“Oscar Schlemmer Bauhaus’un lideriydi, O’nun yazıları ve soyut dans kompozisyonları (en fark edilir olanı 1922 yılının ‘Triadic Ballet’ (Res. 17) ve sahnedeki insan vücudunun kompozisyonel tasvirleriyle (Res. 18) Avrupa çapında dikkat çekmiştir.⁷³



Resim 17: Oscar Schlemmer, Triadic Ballet için Kostümler, 1922-1926



Resim 18: Oscar Schlemmer, Dansçı ve kostüm çizimleri

⁷³Marvin Carlson, *a.g.e.*, s.100.

“Saatlerce süren ‘Triadic Ballet’ on iki dansa toplam on sekiz kostüm giyen üç dansçı kullanan metafiziksel bir araştırmadır. (Res. 19) Dansın niteliği, müziğin senfonik parçalarını takip eder. Schlemmer’in zemin geometrisine olan ilgisi dansçıların adımlarını belirler. Örneğin bir dansçı çizgi doğrusu boyunca yalnızca sahne aşağısından, sahne ışıklarına doğru çapraz, dairesel veya elips şekillerinde hareket eder. Çalışma sürpriz bir şekilde pragmatik (öğretici- uygulayıcı) bir yol geliştirmiştir... bu çalışma içsel hareketlerin ve soyut kavramların nihai ‘Karşıtlıklar dengesi’ dir.⁷⁴



Resim 19: Oscar Schlemmer, Triadic Ballet'te “The Turk”, 1922

“‘Triadic Ballet’ ismini *three*, *triad*, üç; gösterinin üç bölüm ve üç dansçıdan oluşuyor olması durumundan alır.”⁷⁵

Bu çalışmanın üç bölümden oluşması 1960’lı yıllarda döneme damgasını vuracak olan Allan Kaprow’un altı bölümden oluşan on sekiz happeningi ile

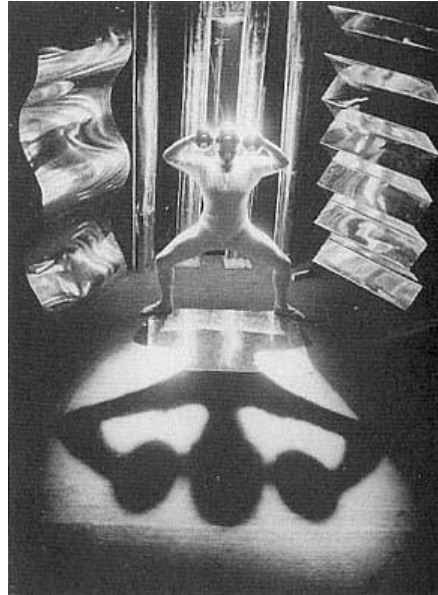
⁷⁴RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.112.

⁷⁵RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.111.

bölümlenmesi ve ayrı ayrı parçalardan oluşuyor olması açısından benzerlik teşkil edecektir.

Schlemmer'in Bauhaus'daki performanslarında örneğin; '*Dance in Space*' (Boşlukta Dans) ve '*Metal Dance*' (Metal Dans), gösterilerinde dansçının giydiği beyaz tayt, beyaz maske, geometrik formlar ve ışıklarla oluşturulan açık koyu zıtlıkları veya geometrik formlar belirgindir. Schlemmer, 1927 yılında Bauhaus'daki '*Dance in Space*'(Boşlukta Dans)çalışmasında; geometrik planlara ayrılmış sahnede, beyaz tayt ve beyaz maske eşliğinde dansçı figürü konumlandırır. Dansçının hareketleriyle, eğri, dairesel ve çapraz çizgileri takip etmesiyle de yüzey üzerindeki geometrik planlar üzerinde, boşlukta bir objenin var olduğu hissini yansıtmaya çalışır. Bu yüzden gösteri, Goldberg'e göre; (1996: s.104) *maskeler ve elbiseler yoluyla sunulan sirk ve tiyatronun birleşiminden ulaşılan 'Gesture Dans' (Beden dili Dansı) olan 'Space Dance', izleyicilere final sırasında 'Mathematical Dance' (Matematiksel Dans) yoluyla gösterildi.*

Schlemmer'in 1929 yılındaki '*Metal Dance*' (Metal Dans) (Res. 20) çalışmasında; sahne yerler ve fon tümüyle siyahtır. Sahnenin arkasından ışık süzmeleri eşliğinde; beyaz tayt ve beyaz maske kostümlerindeki bayan dansçının hareketleri, mekânda yukarıdan verilen ışığı yansıtan dalgalı formda teneke plakalar eşliğindedir. Dansçı kadın ışıklarla oluşturulmuş açık- koyu, ışıklı-gölgeli mekânın ortasında bacaklarını omuz genişliğinde açarak hafifçe çömelmiş ve ellerini başına koyarak müzik eşliğinde adımlar atmıştır.



Resim 20: Oscar Schlemmer, "Metal Dance", 1929

Schlemmer'in oluşturduğu performanslarını kağıt üzerindeki çizimlerinin tüm boyutuyla sahneye taşınması olarak tanımlamak mümkündür. Sahnede, geometri, oran-orantı, denge, ritim, bütünlük, ışık-gölge, açık-koyu ve derinlik gibi resimsel elemanlar O'nun kompozisyonlarının ve kostümlerinin tümüne yansır. Sahnede gerçekleştireceği gösterilerde, figürlerin duruşlarından, kostümlerine kadar ortaya çıkacak olan görselliği önce kağıt üzerinde tümüyle anatomik hesaplamalar dâhilinde kağıda dökmüştür. Schlemmer'in performanslarına seyirci konumundan sahneye bakıldığında figürlerin sanki düzlemsel bir yüzeyde tüm estetiksel ve görsel elemanların ışığında tasvir edilmiş bir çizim olduğu düşünülebilir. Schlemmer, kağıt

üzerindeki resimsel hazzı sahneye taşıyarak yine aynı duyumu izleyicilere yaşatmayı amaçlamıştır.

“Oskar Schlemmer ise sahne plastiğine, sahne oylumunu yeniden yorumlama konusunda yeni görüşler ortaya koyarak katkıda bulunuyordu. Schlemmer'e göre yirminci yüzyılın devingen bir sanal dalı olan tiyatrodaki plastik öğelerin sahnede görülmesi gerekiyordu. Sahneyi, edebiyat, müzik ve heykel üçlemesinin yanı sıra, görsel imgelerin de kaçınılmaz olarak yer aldığı bir oylum biçiminde düşünen Schlemmer, oyuncuyu da neredeyse sahne plastiğinin bir parçası olarak değerlendiriyordu.”⁷⁶

Bauhaus çok yönlü eğitim veren birçok ünlü sanatçının eğitmenlik yaptığı bir okuldu. Buradaki atölyeler bir Rönesans sanatçısı yetiştirir gibi eğitim veriyor, tiyatro alanında eğitim alıyor olsan bile resim, heykel ve mimarlık gibi temel kabul edilen eğitimlerinin sağlam olmasını savunuyordu.

“İş eğitiminin verimli olabilmesi için öğrencilerin yaratıcı güçlerin sürekliliği gerekliydi. Atölye çalışmalarında öğrencilerden hazır biçimleri taklit etmeleri değil, modern yaşamın yeni biçimlerini oluşturmaları bekleniyordu. Bu yüzden Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy gibi yaratıcı sanatçılar atölyelerin başına getirilmişti. Gropius, kuruluş yıllarında marangozluk atölyesini yönetmiş, Klee vitray ve dokumacılık, Moholy-Nagy metal atölyesini, Schlemmer ve Schreyer gibi isimler de tiyatro atölyesini yönetmişlerdir. Dış ülkelerden de Le Corbusier, Malevich, Lissitzky gibi tanınmış sanatçılar konuk oluyor, profesör ya da konferansçı olarak çağırılıyorlardı. Kuruma ilk katılan öğretmen Itten olmuş, bunu sırasıyla o dönem Almanya'sının en başarılı sanatçıları ve yabancı sanatçılar izlemiştir. 1921'de ressam ve yazar Paul Klee, sahne tasarımcısı Oscar Schlemmer, 1922'de ressam

⁷⁶M. Reşat Başar, “Bauhaus ve Sahne Plastiği”, *Mavi Nota Müzik ve Sanat Dergisi*, S.20, Temmuz 1996, s.4.

Wassily Kandinsky, 1923'te grafik ve fotoğraf sanatçısı Laszlo Moholy-Nagy katılmıştır.”⁷⁷

Bauhaus atölyeleri öğrencilerini sanatsal olarak her yönden eğitmeyi amaçlamıştır. Öğrenciler Tiyatro atölyesinde eğitim almak istiyor olsalar bile iyi bir sanat eğitiminden geçmeleri gerekiyordu. Yaratıcılık harika röprodüksiyon çalışmalar yapmanın önüne geçiyordu. Bauhaus Okulu'nda tiyatro atölyelerinde gerçekleşen performanslar, Schlemmer'in gösterileri ile geliştirilip güzel örneklerin sergilendiği bir kurum olarak Performans Sanatı'nın tarihçesinde önemli bir konuma sahiptir.

2.1.6. Black Mountain College

Black Mountain College, 1933 yılında Amerika'nın North Carolina (Kuzey Karolina) bölgesinde John Andrew Rice, Theodore Dreier tarafından kurulmuş olan bir sanat okuludur. Okul ünlü felsefeci John Dewey'in ilkeleri üzerine temellendirilmiştir.

“Richard Shusterman'a göre, Dewey için sanatın gerekleri ve ilgileri yaşamın derin köklerini tanımada yatar. Başka bir ifadeyle onun sanat düşüncesi pragmatist estetik olarak değerlendirilebilir ve pragmatist estetik, sanat-felsefe, sanatta yaşamın pratik-bilişsel ilgileri ve sanat yaşamının felsefi ideasını yeniden canlandırmayı ifade eden düalizmin kritiği üzerine kurulur.”⁷⁸

Okulun ilk profesörü Josef Albers'tir, kısa sürede Amerika'da büyük üne kavuşmuş ve bünyesinde Walter Gropius, Merce Cunningham, John Cage, William

⁷⁷Sibel Alpar, *a.g.e.*, s.7.

⁷⁸Richard Shusterman, *Practicing Philosoph Pragmatism and The Philosophical Life*'tan akt. Ayşe Eroğlu, *John Dewey'de Deneyim ve Sanat*, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Felsefe ve Din Bilimleri Ana Sanat Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), Erzurum 2011, s.2.

de Kooning ve Robert Rauschenberg gibi 20. yüzyılın sanatına önemli katkılar sağlayan sanatçıları barındırmıştır.

Black Mountain College,1933 yılında açılıp ve 1954 yılında kapılarını kapatmasıyla, sadece 24 yıl ayakta kalmış olup öğrencilerin ilgi ve yeteneklerine göre tiyatro, dans, müzik, oyunculuk, resim ve heykel gibi birçok disiplinde eğitim vermiştir. Bunun yanı sıra burada Performans Sanatı ve happeningler adına önemli çalışmalar kaydedilmiştir.

Sergilenen ilk Performans Albers'in okulda sahne çalışmaları öğretmesi için davet ettiği Xanti Schawinsky'nin '*Spectrodrama*'sı ve onu izleyen '*Danse Macabre*' (1938) (Res. 21) isimli gösterileridir. '*Danse Macabre*' içerik bakımından maskeler ve pelerinler giydirilen seyircilerin etrafında dönen bir oyundur.



Resim 21: Xanti Schawinsky, “Danse Macabre”, 1938

1937 yılında okulda öğretmenlik yapan John Cage '*The Future of Music: Credo*' (Müziğin Geleceği: İnanç) isimli manifestosunu yazmıştır. Cage, gürültünün dinlendiğinde ve bir şeyler çıkarılmak isteyerek ona inanıldığında kulağa güzel geleceğini vurgulayarak bu yazısında; “İster yağmur veya sabit radyo dalgaları

isterse de saatte elli mil hızında bir kamyonun sesini büyüleyici buluruz”⁷⁹ sözleri, doğanın ve doğallığın seslerine sanatsal nitelik yüklenmesidir.

“Robert Rauschenberg, 1951 yılında Black Mountain Kolej’de eğitimlik yaptığı dönemlerde ‘Beyaz Resimler’ ‘White Paintings’ yapmaya başladı. Bu resim serisi John Cage’i etkileyerek, Cage’de ‘Sessizlik’ ‘Silence’ adlı parçayı besteledi.”⁸⁰

John Cage 4’ 33’’ olarak isimlendirilen, rastlantısallık, kendiliğindenlik ve şans ilkeleriyle temellendirdiği, duyulabilen her şeyin müzik olarak sayılabileceği görüşü ve sanatçıyı da yapıtın içerisine çekme gayesiyle sessizlik senfonisini 1952 yılında sergilemiştir. Cage bu performansında salonu dolduran dinleyicilerin karşısında, piyanosunun başına geçer, hiçbir tuşa dokunmadan öylece hazır bekler ve tam dört dakika otuz üç saniye o şekilde kalarak dinleyicilere, o dakikalar içerisinde ortaya çıkan sesleri dinletir. Cage, yaşamın kendisinin sanat olduğunu savunurken, Performans Sanatı’nın öngördüğü, hayat ile sanatı bütünleştirme ilkeleri benzerlik gösterir.

Cage günlük yaşantının seslerini kullanmasıyla Video sanatın önde gelen temsilcisi Nam June Paik’i de etkilemiştir. 1932 Kore doğumlu Nam June Paik Darmstad’ta Stockhousen’la müzik, Almanya’da sanat tarihi ve felsefe çalışmıştır. 1958-61 yılları arasında ise Radyo Cologne için elektronik müzik stüdyosunda video sanatçısı olarak çalışmıştır.⁸¹ Paik, Cage ile piano tasarımı yapmıştır. Hem müziğe olan ilgisi hem de video çalışmaları, sonrasında enstalasyonlarında bu iki dalı birleştirmiştir.

⁷⁹Linda M. Montano, *Letters from Linda M. Montano*, Routledge, England 2005, s.142.

⁸⁰Serdar Yılmaz, *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*, (Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2008, s.84.

⁸¹Horace Newcomb, *Encyclopedia of Television Volume 1*, U.S.A. 2004, s.1711.

“Nam June Paik müzik aletlerinin tahribatına ve alışılmışın dışında olanı sanata aktarmaya ilgi duyan bir sanatçıydı. 1965 yılında Sony’nin ses kaydı yapan taşınabilir kamerası Portapak’ın piyasaya çıkmasıyla birlikte Paik’in eserlerinde hareketli ve sesli görüntüler yer almaya başlar. Böylece, televizyonu sanatın içine dâhil etmesinin yanı sıra görüntü, ses ve performansı birleştiren sergileriyle kısa sürede adını duyurmuştu.”⁸²

Ele alınan dönem içerisinde Cage etrafındaki birçok sanatçıyı etkilemiş olmakla birlikte onlarla ortak çalışmalar yapmış, günümüze dek konuşulan işlere imza atmıştır. Black Mountain College’de Cage, dansçı Merce Cunningham’la birlikte dans ve müziği birleştirerek yeni yaklaşımlar ortaya koymuşlardır.

⁸²Demet Ergin, “Video Sanatı”, *Martı Dergisi*, S.3, Mart 2011, s.54.

“Tıpkı John Cage çevremizin günlük seslerinde müziği bulduğu gibi, Cunningham, yürümeyi, ayakta kalmayı, atlamayı ve doğal hareket imkanlarının hepsinin dans olarak düşünülebileceğini öne sürdü... bunlar günlük hayat içerisindeki hareketler olarak kabul edilir, neden sahnede değil?”⁸³ sözleriyle 1951 yılında ‘*Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*’ (Üç Topluluk ve Solist için 16 Dans) (Res.22) isimli performansını sergilemiştir.



Resim 22: Merce Cunningham, “*Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*”, 1951

Merce Cunningham resmi olarak 1954 yılında kendi dans şirketini *Merce Cunningham Dance Company* (Merce Cunningham Dans Topluluğu) yi kurmuştur.⁸⁴

Robert Rauschenberg’in kumaşlarla ve farklı malzemelerle oluşturduğu kolâjları, sanatçıların tuval yüzeylerini giderek terk etmeleriyle gerçekleştirdiği farklı çalışmalar baş gösterirken, Allan Kaprow 1959’da happeninglerinin ilkini gerçekleştirerek döneme damgasını vurmuştur.

⁸³RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.124.

⁸⁴<http://www.mercecunningham.org/history/>, (22.05.2014).

Kaprow'un ilk happeningi '*18 Happening in 6 Parts*' (6 Bölümde 18 Oluşum) New York'ta *Reuben Gallery*'de hayat bulmuştur. "*Kaprow; Happeninglerin parçası olacaksınız, onları aynı zamanda deneyimleyeceksiniz*"⁸⁵ ifadelerini içeren bir davet yayımlamıştır. Bu performansta Kaprow, izleyiciyi alımlayıcıdan çok happeningle etkileşime geçiren sanata dâhil ediyordu. Bu çalışma; bölünmüş altı odada üç tane olmak üzere toplamda on sekiz happeningten oluşur. Katılımcıların dinledikleri talimatlara uymaları, zil seslerini takip etmeleri, içine dâhil oldukları sanatın içerisinde aktif rol almaları yoluyla bilinçlerini açık tutmalarını sağlamıştır.

Merce Cunningham'ın dansı eşliğinde, sıra dışı dekorlarla ve geniş kostüm çeşitliliğiyle Robert Rauschenberg '*Pelican*' (Pelikan) (Res. 23) isimli performansını gerçekleştirmiştir. Bu performans Rauschenberg'in Black Mountain College kapandıktan sonra gerçekleşen ilk performansıydı.⁸⁶



Resim 23: Robert Rauschenberg, "*Pelikan*", Alex Hay, Carolyn Brown, 1963

*"Washington'daki bir buz pistinde hazırladığı "*Pelikan*" isimli ilk performansından sonra, Cunningham'ın dans grubu için dekorlar ve kostümler*

⁸⁵RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.128.

⁸⁶RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.135.

hazırlamıştır. Bu süreçte tiyatral happeninglerle yeni bir deneyim alanı yaratmıştır. “Pelican” performansında iki buz pateni giymiş iki kişi (Rauschenberg ve Alex Hay) haricinde bale ayakkabılarıyla Carolyn Brown piste çıkmıştır. Performansta buz patenliler Brown’un etrafında dönerlerken paraşütlerini açarak hareketlerini yavaşlatmış, bu esnada Brown hareketlerini hızlandırarak mekânı; farklı nesnelerin vücutla ve hareketlerle olan uyumu/uyumsuzluğunu, bale ayakkabıları/patenler ve buz pisti gibi farklı elementleri kullandığı bir performans olmuştur.”⁸⁷

Rauschenberg, bedenin olanaklarını buz pistinde göstererek Sanatı’nın öznesini bedeni, yani sanatçıyı merkeze almıştır. Sanatçıyı destekleyen diğer öğeler Performans’ın amacına ulaşmasında yardımcıdır. Fütürist ve Dadacı eylemlerin dışında 1960’lı yıllarda hayat bulan gösteriler Performans Sanatı dâhilinde yapılmış olan örneklerdendir.

2.2. Performans Sanatı’nın Disiplinlerarasılığı-Özerkliği

2.2.1. Performans Sanatı’nın İlişkili Olduğu Akımlarla Benzerliği-Farklılığı

2.2.1.1. Vücut Sanatı

20. yüzyılda sanatçıların tuvalin sınırlarını zorlamaları ve onu aşma arayışları nihayetinde, kolajlar ve assemblajlardan hareketle giderek mekana doğru yaklaşan tuvaler, duvardan kopup mekan içerisinde yer almaya başlamış ve estalasyonlarla bu kopuş zeminde yerini almıştır. Fakat 20. yüzyıldaki bu yenilik arayışı ve sanatın metalaşması, müzelere, galerilere sığdırılması, alınıp satılması ile finansal kaynak oluşmaya başlamış olmasına tepki olarak sanatçılar, kendi bedenlerine sanat nesnesi

⁸⁷Serdar, Yılmaz, ‘1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg’in Etkileri’, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.10, Ankara, Aralık 2012, s.124.

yani bir nevi tuval gibi muamele yapmış ve vücutları üzerindeki her bir müdahaleyi seyirci önünde veya çeşitli medaya ortamlarına kayıt edildikten sonra kayıttan sergilemiştir.

Vücut Sanatı, beden merkezli eylemsel işlerdir. Vücut Sanatı tarihsel süreçten örneklerle temellendirildiğinde; Dadaizm’de Cabaret Voltaire de Hugo Ball ve eşi Emmy Hennings’in gösterilerinde ve George Grosz’un ölüm kılığında Berlin sokaklarında yürümesi gibi örneklerde sanatçı bedenini sergiler. Performans Sanatı’nı tetikleyen Jackson Pollock’un Action Painting’leri de Performans’ın yanı sıra Vücut Sanatı’nın erken örnekleri olarak görülebilir.

Vücut Sanatı’nın gelişimine bakıldığında, “1960’ların sonu ile 70’lerin başlarında kimi sanatçılar sanat malzemesi olarak kendi bedenlerini kullanabilme olanakları üzerinde yoğunlaşmaya başlamışlardı.”⁸⁸ 1960 yılında Paris’te bir sergi salonunda Yves Kline’in çıplak kadın bedenlerini boyayarak ve bu bedenlerden baskılar almasıyla gerçekleştirdiği ‘Anthropometries’ (İnsan bedeni ile ilgili ölçüler-çalışmalar) leri de bedeni merkeze alan ilk örnekler arasındadır. (Res. 24)



Resim 24: Yves Kline, “Anthropometries”, 1960

⁸⁸Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.43.

Vücut Sanatı örneklerinden sayılabilecek çalışmalarıyla dikkat çeken, kanlı eylemleriyle Viyana Aksiyonistleri'nden Hermann Nitsch, vücudunu ısırarak Vito Acconci, gündelik yaşamla sanat ayırımına tepki gösteren, kendi deyimleriyle 'Yaşayan Heykeller' Gilbert ve George, güneş altında vücuduna koyduğu nesnelere güneşlenen, aynı zamanda bu çalışmasıyla süreci vurgulayan fakat bedenine yaptığı müdahalelerle Vücut Sanatı örneği oluşturan Dennis Oppenheim yer alır.

Kendini 22 kalibrelik silahla kolundan vurduran Chris Burden da bedeninin sınırlarını oldukça zorlamıştır. (Res. 25) Daha da çoğaltılabilecek örnekler arasında vücuduna çeşitli elektronik implantlar yaptıran Stelarc yer alırken vücudunu tamamen bir sanat nesnesi olarak gören, atölyesinin de ameliyathane olduğunu belirtip kendi bedenine estetik müdahalelerde bulunan, bu müdahaleleri video kaydına alan Orlan ve performanslarında bedenini tüm sınırlarını zorlayan Sırp sanatçı Marina Abramoviç yer alır.



Resim 25: Chris Burden, "Shoot", 1971

Vücut Sanatı, bedene yapılan işlemler veya beden aracılığıyla yapılan eylemler olarak meydana gelir. Carlson'a göre (2004: s.111) ilk manifestolarda Performans Sanatı beden uygulamalarıyla geniş ölçüde ilgilidir. Performansta da Vücut Sanatı'nda da sanat nesnesi ortaktır. Bu birliktelikte ilk eylemlerden bu güne

beden ve onun aktivizmi Performans Sanatı ile Vücut Sanatı'nı ortak paydada buluşturur. Performansın esnek yapısı da diğer disiplinlerle ilişkisini gündeme getirirken 1960 sonrası değişen sanat anlayışlarıyla gelişmiş olan akımlarla benzer hale getirir.

Tokdemir'e göre Beden Sanatı; *“iki tür altında incelenebilir. Bunlardan bir tanesi izleyici karşısında gerçekleşir ve bu açıdan performans sanatıyla paralellik taşır, bir diğeri ise yapılan deneyimin dokümanlarının izleyiciyle paylaşılmasıyla gerçekleşir. Beden sanatı bu açıdan da kavramsal sanata yakın durmaktadır. Beden sanatı izleyiciyi uyarır, harekete geçirmeye, duygularını ortaya çıkarmaya zorlar ve tedirgin eder.”*⁸⁹

Jonas; *“Vücut Sanatını, 20. yüzyılın başlarındaki Avrupa avangardlarından bir araya gelen, Performans Sanatı'nın yörüngesindeki açık uzlaşmasına ilaveten, genelde tasvirin karmaşık bir uzantısı olarak görürüm”*⁹⁰ der.

Beden Sanatı ve Performans Sanatı'nın ayrımına gelindiğinde; performans, sanatı hayata yaklaştırma çabasında sosyal değişiklikler için bir araçtır. Fakat Beden Sanatı bu amaca uzaktır. Beden Sanatı'nda izleyiciyi eyleme dâhil etme ve onu çalışmanın bir parçası haline getirme çabası da yoktur. Beden başlı başına politik bir nesnedir, sınırları vardır. Sanatçı kendi varlığından hareketle bunları irdeler. Performans Sanatı'nda da sanatçı bedeni merkezdedir fakat beden üzerinden çeşitli sorunsalların ve kavramların aktarımı söz konusudur. Sanatçı Performans Sanatı'nda da bazı kavramların aktarımında bedeninin sınırlarını zorlar, bu noktada sanatçının performansı Beden Sanatı gibi görülsede, beden sadece bir araçtır.

⁸⁹İtir Tokdemir Özudoğru, *Sanatta Beden Kavramı ve Beden Sanatı*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Ankara 2012, s.42.

⁹⁰Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota, U.S.A. 1998, s.13.

2.2.1.2. Happening

20. yüzyılın başından itibaren bir dizi avangard sanat akımlarıyla başlayan, seçilen malzemeye, kullanılan forma veya sanatın konumuna olan müdahaleler ve saldırılar beraberinde 1960'ların zaferiyle sonuçlanır. 1960'ların öne çıkan sanat hareketlerinden biri de happeninglerdir. İngilizce bir kelime olan happening 'Oluşum' anlamına gelmektedir. Bu hareketi öne çıkaran, '*18 Happenings in 6 Parts*' (6 Bölümde 18 Oluşum) çalışmasıyla Allan Kaprow'dur.

Kaprow 1957'den sonra iki yıl kadar John Cage'in Deneysel Müzik derslerini izlemiş, burada Zen Budacılığını, Duchamp'ı, Artaud'yu tanımıştır. Sonrasında 1958 yılında Ruben Galerisi'nde halka açık ilk oluşumunu gerçekleştirmiştir.⁹¹

⁹¹Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.69-70.

Ruben Galerisi'ne Kaprow tarafından davet edilenler, galeriye geldiklerinde 3 ayrı bölümden oluşan odalar görürler. Odaların içi renkli ışıklarla ve farklı yönlere bakan iskemlelerle donatılmıştır. İlk iki odaya boy aynası, üçüncü odaya ise denetim merkezi kurulmuştur. Ziyaretçilere üzerinde talimatların bulunduğu 3 küçük kağıt verilmiş. Bu kâğıtlarda gerçekleşecek olan 6 bölümün eşzamanlılığı ve başlangıcının bir sesle bildirileceği belirtilmiş. İzleyiciler 90 dakikalık sürede sırasıyla önce askeri adımlarla yürümüş, sonra bir süre hareketsiz kalmış, penceredeki storları kapatmış, afişleri okumuş müzik aleti çalmış ya da 18 eylemi astarlanmamış tuvale aktarmıştır. (Res. 26) Bitişte kadın ve erkek gruplar 'ama' ve 'eh' gibi seslerle mırıldanmış ve sonunda onlara yukarıdan dört tane 3 metrelik rulolar sarkıtılmıştır.⁹²



Resim 26: Allan Kaprow, "18 Happenings in 6 Parts", 1958

⁹²Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.70.

Kaprow'un bu oluşumundan Claes Oldenburg etkilenmiş 1960'ta Ray Gun Tiyatrosunu kurmuştur.⁹³ Yine aynı yıl içerisinde Yves Kline boyadığı çıplak bedenlerin baskısını alarak 'Anthropometries' (İnsan bedeni ile ilgili ölçüler-çalışmalar) lerini gerçekleştirmiş, Jim Dine 'The Smiling Workman' (Gülen İş Adamı) performansında kırmızı bir önlük giymiş, elleri ve yüzü koyu kırmızıya boyalı bir şekilde geniş bir tuvale "I Love what I'm..." yazmıştır. (Res. 27) Takip eden yıllarda Pierre Manzoni çeşitli eylemler sergilemiştir.



Resim 27: Jim Dine, The Smiling Workman, 1960

Happeninglerde seyirci olayın içerisine hiçbir yorum ve anlam belirtilerek dâhil olmaz, seyirci deneyimlediği oluşumdan öznel yargılarını ve duygularını kendi tayin etmelidir. Hiçbir deneyim sunulmaz. Seyirci onu yaşar, algılar, deneyimler ve kendi yorumlar. İsminden de anlaşılacağı gibi happeningler oluşumdur, bir olay örgüsüdür ve anlık var olur. Bir defaya mahsus gerçekleştirilir ve izleyicinin zihninde tamamlanır. Kuspit'e göre; *"aşlında happening, günlük umutsuzluğun derinliklerinden gelen yaratıcı umuttur... en iyi olasılıkla hayal gücünün küçük bir edimidir."*⁹⁴

⁹³Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.71.

⁹⁴Donald Kuspit, *a.g.e.*, s.146.

Happeninglerin, sanatın müzelere sığdırılması, finansal amaçlara hizmet edilip ticaretleştirilmesi, toplumdan koparılmış olması gibi konulara tepkisi, Performans Sanatı'yla paraleldir. Performans ve happeninglerde sanat hayata yaklaştırılır. Seyirci olaya dâhil olur ve bir takım edimler elde eder.

İki hareketin benzer noktalarının dışında bazen performanslar ile Oluşumlar arasındaki çizgi görülemeyerek karıştırılabilir.

“Ne var ki sıkıcı ile ilginç arasındaki savaşı kazanan daima sıkıcı olandır, çünkü happening, yalnızca var olduğu sürece ilginçtir. Ve doğası gereği çok uzun sürmez. Performans boyunca ilginçtir ki performansta tanımı gereği kısadır. Daha sonra happening, kendini olduğu haliyle gösterir: Gündelik olan şey, sanat diye “gösterilerek” göklere çıkarılır. Kaprow’ a göre, postsanat happeningi yaşamın sıkıcılığını bir süre için durdurma girişimidir. Happening, sıkıcılığı postsanat eğlencesine dönüştürür; bu nedenle de var olduğu kısa, heyecan verici sürede yaşam dansı gibi görünen bir tür ölüm dansıdır.”⁹⁵

Performansın happeninge yakınlığı happeningin tiyatro ile yakınlığını da söz konusu kılar. Bu bağlamda; Standford’a göre; *“Happeningler ayrı bir yapıda oluşturulan, hazırlıksız, çeşitli mantıkdışı parçaları içeren, Tiyatro’nun formlarından kompoze edilen bir amaç olarak düşünülebilir”⁹⁶* deyişiyle happening parçalarını yine tiyatrodan elde etmiş fakat tiyatronun amaçlanmış bir iletisinin olması, tekrarlanabilirliği, mekân ve zaman senkronizasyonu onu bütünüyle bu disiplinden ayırır. Performansa yaklaştırır fakat bir an için var olan sanat seyirci belleğinde yaşamını sürdürürken, happeningler tekrarlanmaz. Performanslar ise tekrarlanabilir. Bu özellik ile de Performans Sanatı’ndan kendini sıyrır.

⁹⁵Donald Kuspit, *a.g.e.*, s.147.

⁹⁶Mariellen R. Standford, *Happenings and Other Acts*, Routledge, U.S.A. 2005, s.19.

2.2.1.3. Fluxus

Fluxus terimi, 1961 yılında Avrupa'ya tasarımcı olarak gelen ABD'li George Maciunas tarafından sürekli hareket ya da akma anlamında ortaya atılmıştır.⁹⁷ Maciunas aynı yıl tanıştığı sanatçılarla müzik ve gösteriler düzenliyor, bir yandan da ABD'deki Dick Higgins'le haberleşiyor; bütün dünyaya yayabileceğini düşündüğü Fluxus'un temel ilkelerini biçimlendirmeye çalışıyordu.⁹⁸

“George Maciunas (1931-78) yazdığı ‘Fluxus Manifestosu’nda;...Fluxus, özünde, 1960’lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklenmiş bir oluşumdur”⁹⁹ demiştir. Bu açıdan ele alındığında Fluxus’un 20. yüzyıla damgasını vuran ve başkaldıran Dadaizm ve onun mantığından hareket eden Sürrealizm’den beslendiği söylenebilir. Maciunas bildirisinde, “I. Dünya Savaşı’ndan sonra Dada neyse, II. Dünya Savaşı’ndan sonra da Fluxus odur diyebiliriz”¹⁰⁰ diye belirtmiştir. Ayrıca 1960’lı yıllarda John Cage’in rastlantılara dayalı olarak gerçekleştirdiği müzik performanslarında kullandığı gündelik yaşamın deneysel sesleri de Fluxus sanatçılarına esin kaynağı olmuştur.

“1960’lardan 1970’lere uzanan tarihi içinde Fluxus’la uzaktan/yakından ilişkilendirilen çok sayıda sanatçı olmuş; bunların arasında özellikle Amerikalı besteci John Cage (1912-92), Alman sanatçı Joseph Beuys (1912-86) ve Koreli sanatçı Nam June Paik (1932-2006) gibi kolay kolay kategorize edilemeyen isimler, ya da aynı dönemde başka akımlar dâhilinde de gündeme gelen İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri (1930-) gibi isimler yer almıştır.”¹⁰¹

⁹⁷Flux/İng.:Akma, değişip durma, akış.

⁹⁸Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.66.

⁹⁹Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.203.

¹⁰⁰Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008, s.52.

¹⁰¹Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.204.

Fluxus sanatçıları, Dada ruhunu yeniden yaşatmaya yönelik çalışmalarında, sürekli olarak herkesin sanatçı olduğuna işaret eder. (Kuspit, 2006: s.145)

“Hem Dada hem de Fluxus, genel olarak dünyanın beklentileri ve anlayışları, özellikle de sanatsal üretimler hakkında seyircilerin varsayımları üzerine kasıtlı bir saldırıda bulundu.”¹⁰²

Fluxus sanatçıları John Cage’in gündelik sesleri müzik olarak kullanmasıyla eşdeğer gündelik çok basit nesnelere kendilerine sanat nesnesi kabul etmişlerdir. 20. yüzyıl ile birlikte endüstrileşme bireye olan bakışı değiştirmiş insanlar bir olmaktan çok, büyük bir kitle yığını muamelesi görmüş, Fluxus insanın bu kadar ötelenmesine ve sanatın yaşanılan çağın etkisiyle maddeleşmesine karşı gelerek, aslında hayatın tam da içerisinde olan basit nesnelere yönelmiştir. Sanatçıların dönem içerisinde basit nesnelere yönelimlerini, Duchamp’ın hazır nesnelere, John Cage’in Balck Mountain College’daki deneysel müziği etkilemiştir.

“Kullandığı gündelik nesnelere, tükenmeye yüz tutmuş yayınlar, kimi sertifikalar ya da eskizler, ilginç müzik aletleri ve o günün ‘Performans, Happening’ gibi sanatsal sunumlarını bünyesinde birleştiren Fluxus, bu çoğulcu arayışlarla 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen sanatı önemli ölçüde etkisi altına almıştır. Bu anlamda; sadece bir sanat hareketi değil düşünsel bir devrim sürecidir.”¹⁰³

Fluxus Sanatı dâhilindeki eylemlerde birçok disiplini bir arada görmek mümkündür. Yaşamın akan çizgisinde gündelik olan her şey müzikle, eylemle, dansla veya videoyla yansıtılmaya çalışılmıştır. Fluxus’ta konular önceden belirlenmez, süreç içinde rastlantılarla gelişirler. Seyirciler de ona katılabilir.

¹⁰²Dorothee Brill, *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*, Dartmouth College Press, U.S.A. 2010, s.2.

¹⁰³Rıfat Şahiner, *a.g.e.*, s.52.

“Fluxus performanslarının yıkıcı ve tuhaf olarak algılanan yapısı, o dönemde medyanın ilgisini çekmiştir. Alman basını Fluxus’u “diye Fluxus leute” (Fluxus halkı) olarak adlandırmıştır. Festivalde, Fluxus sanatçıları bir yandan ortamlararası yöntem (intermediality) aracılığı ile müzik, performans, resim, heykel gibi sanatsal anlatım biçimleri arasındaki sınırları zorlarken, aynı zamanda bunu yalın bir anlatım biçimi ile sunmayı tercih etmişlerdir.”¹⁰⁴

“George Brecht, Dick Higgins, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, La Monte Young, Yoko Ono gibi besteci/müzişyen/sanatçıların yanı sıra Trisha Brown, Yvonne Rainer, Henry Flynt, Walter De Maria, Robert Morris... Ray Johnson gibi sanatçılar Maciunas’ın kısa bir süre açık kalan New York’taki galerisinde aksiyonlar, dans performansları ve deneysel müzik dinletileri düzenleyen sanatçılar arasında yer almıştır.”¹⁰⁵

Fluxus sanatçılarından George Brecht’in ‘Drip Music’ isimli çalışması erken Fluxus örnekler arasındadır. (Res. 28)



Resim 28: George Brecht, “Drip Music”, 1962

¹⁰⁴Fırat Arapoğlu, *Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi*, (Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi A.B.D.Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Edirne 2009, s.27.

¹⁰⁵Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.204.

George Brecht, ‘*Drip Music*’ (Damlama Müziği) çalışmasında, seyircilerle dolu salonun içerisine, elinde bir merdivenle tam da orkestra yönetecek bir şef edasında sahneye gelir. Piyanonun yanında merdiveni açar ve elindeki su dolu kovayla yukarıya tırmanır, yerde bulunan kovaya yukarıdan suyu döker, boş teneke kova dolmaya başlar. Kova dolmaya başladıkça suyun düşüş sesleri duyulur, su bittiğinde Brecht merdivenden iner, seyircileri selamlar ve salonda orkestrayı yönetmiş bir şef gibi alkışlanır, sonrasında geldiği yoldan geri döner. Brecht, gündelik yaşamın olağan sesini, olağan basit malzemelerle müziğin bir parçası olarak suyun akışını seyircilere dinletmiştir. Bu çalışma ayrıca; *“Her değişik kap materyaline ve boyutuna göre farklı ses çıkarır, bu durum müziğin sadece müzik aletleriyle yapılmayacağı önermesini yinelerken, farklı müzik aletlerinden farklı ses çıkmasına da göndermede bulunur.”*¹⁰⁶ Fluxus Sanatı’nın bu hayatın içerisinde var olan sanatı yüceltmek duygusu, ozamanların metalaşan sanatına karşı bir tepkidir. Fluxus’ta sanat her yerdedir, herkes sanatçıdır.

*“Allan Kaprow ya da Claes Oldenburg gibi sanatçıların happeninglerini çağrıştıran bu ‘aksiyon’ların özelliği, son derece kısa, hatta anlık olması, tek bir ana odaklanmasıdır. Bu tür aksiyonlar, izleyicinin beklentilerini boşa çıkarmak, onu şaşırtmak, şaşırtarak uyarmak gibi dürütülerle gerçekleştirilmiştir.”*¹⁰⁷

¹⁰⁶Seda Yavuz, *Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi*, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi A.B.D., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009, s.34.

¹⁰⁷Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.205.

Önemli bir başka Fluxus sanatçısı ise Koreli Nam June Paik'tir. Cage ile çalışmalar yapan Paik, televizyonlardan heykeller yapmış, aynı anda bu televizyonlarda videolar izletmiştir. 'Tv Cello' ve 'Yaşayan Bir Heykel için Televizyon Sutyeni' gibi yapıtları vardır. Bir diğer önemli sanatçı ise 'Cut Piece' (Kesip Bıçme İşi) de (Res. 29) seyirciyi performansında etkin konuma geçiren Yoko Ono'dur.



Resim 29: Yoko Ono, "Cut Piece", 1964

1964 yılında sahneye oturan Yoko Ono seyircilerden, üzerindeki elbiselerden makasla birer parça kesmesini istemiştir. Seyirciler büyük bir şaşkınlık içerisinde Ono'nun elbiselerinden istedikleri yerdeki parçayı kesmişlerdir. Performans, Ono'nun elbiseleri üzerinden dökülene dek devam etmiştir. Böyle zamanın akışı içerisinde hayat bulan performans, seyirciyi şaşırtarak olaya dâhil etmiştir.

Alman sanatçı, Wolf Vostel'in çalışmalarının temasını 'décollage' (dekolaj) kavramı oluşturur. Parçalama ve ayrışma anlamında olan *décollage* kelimesine karşı eğretilmelerde bulunan Vostel 'décollage' (dekolaj) ın sonundaki 'age' (Çağ) kelimesini içerisinde yaşanan çağa benzetir. 1950'lerin sonunda happeningler için kavramlar tasarlamaya başlar. Bunun üzerine 1959'da düzenlediği bir happening bildirisinde taslak defterine; afişleri yırtmaya teşebbüs edenlerin ölümle

cezalandırılacağı yazmaktadır. 1968’de Venedik Bienali’nde gösterilen ‘Elektonischer décoll/age Happening Raum’ tamamıyla halkın kışkırtılmasına yöneliktir.¹⁰⁸

En önemli Fluxus sanatçısı ise Joseph Beuys’tur. Beuys, eylemlerini politik altyapıda oluşturur. 1960’lı yıllardaki savaşın dünyadaki etkisini sorgulamıştır. “*Fluxus Performanslarının anlık etkisinin çok ötesine uzanan Beuys’un “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır” (Res. 30), Amerika Beni Seviyor Ben De Amerikayı” gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğa yönelik duyarlılıklarını ifade eder.*”¹⁰⁹



Resim 30: Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı”,

1965

¹⁰⁸Rıfat Şahiner, *a.g.e.*, s.57.

¹⁰⁹Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.207.

Beuys bu çalışmasında kucagında taşıdığı ölü tavşana resimlerini anlatmaktadır. Beuys'un diğer çalışmalarında olduğu gibi buradaki duruşu da politiktir. *“1968 olaylarından sonra giderek daha politik bir kimlik kazanan Beuys'un Berlin'de 1972 yılının 1 Mayıs gösterileri sonrasında çöpçülere yardım etmek için sokakları süpürmesi eylemi gibi performansları, sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olarak kullandığını tüm açıklığıyla gözler önüne serer.”*¹¹⁰

Fluxus Sanatı'nda sanatçılar happening ve performans karışımı eylemler sergilemiştir. Kullanılan malzemeler, sanatçının aktivizmi, izleyicilerin etkin katılımı ve hayatın kendisinin sanat olarak değerlendirilmesi Fluxus'u Performans Sanatı'na yaklaştırır. Temelini de Dadaist felsefeden alan bu sanat, yeniden Dada'yı canlandırma amacındadır. Tamamen toplumsal amaçlarla metalaşan sanata karşıdır. Metalaşan sanat kalıcıdır, fakat Fluxus'ta üretilen işler kalıcı olmamalıdır, alınıp satılmamalıdır, meta haline dönüştürülmemelidir. Yapıt, akıp giden zaman içerisinde kavranmalıdır. O yapıtı üretmek için para harcanmamalı, ticari olmamalıdır, en basit malzemeler ve gündelik yaşam içerisinde şekil almalıdır. Estetik kaygısı bulunmaz. Fluxus sanatçıları maddenin yapı-bozumu ile görüşlerini aksettirmek bağlamında performansa varan eylemlerde bulunurlar.

Fluxus performanslarda sanatçılar çoğu zaman izleyici karşısında eylemde bulunur, tıpkı Performans Sanatı'nda olduğu gibi izleyici ister istemez işin içerisine dâhil edilmiş olur. Bu bağlamda Fluxus eylemler ile Performans Sanatı arasında sanatçının aktivizmi ve seyirci unsuru açısından benzerlik söz konusudur.

2.2.1.4. Video Sanatı

1960'lı yılların başlarında gelişen teknolojiyle birlikte medyanın hayatın içerisine girmesi ve televizyonların ticari birer meta olması sanatçıların tepkisini

¹¹⁰Gös. Yer.

almıştır. Bu mecrayı eleştirme yolunda sanatçılar, gerçekleştirdikleri eylemleri video kaydına almış veya salt video sergilemek adına birtakım eylemler gerçekleştirmişlerdir. Çeşitli video enstalâsyonlarıyla bunu sergilemişlerdir. Ya da sanatçılar elektronik parçalardan deneysel bir takım işler üretmişlerdir.

“1959 yılından itibaren Wolf Vostell, “de/collage” olarak adlandırdığı çalışmalarında, çalışır durumdaki televizyon setlerini kullanırken, aynı yıl içinde Nam June Paik miknatis kullanarak, yayın akışındaki görüntüleri bozduğu televizyonlar ile deneysel çalışmalara başlamıştır. Her iki sanatçının bu yaklaşımları video sanatının erken dönem tarihi açısından önemlidir.”¹¹¹

Videonun kullanım alanlarına bakıldığında 1950’li yıllarda John Cage 4’33’’ isimli sessizlik senfonisini kaydetmiştir. 1940’ların sonlarına doğru Jackson Pollock, eylem resmi olarak adlandırılan tuvale boya fırlatmalarını, 1960’larda Yves Klein kadın bedenlerinden baskılar aldığında bu performanslarını kayıt altına almıştır. Sony 1965 yılında ilk taşınabilir video kaydedicisini sunmuş ve Nam June Paik bunu satın alarak görüntüler kaydetmiş ve bunları seyircilere sunmuştur. Sanatçılara işlerini ölümsüzleştirme imkânı sağlayan bu medya ortamı, uygulama alanı olarak en az altı çeşitte ortaya çıkar;

“1) Plastik unsurların araştırılmasını da kapsayan ve görsel imajlar oluşturmak amacıyla teknolojik etmenlerin kullanımı; 2) Büyük ölçüde Kavramsal Sanat eylemlerinin veya sanatçıların bedenleri üzerindeki eylemlere yoğunlaşan kayıtlar; 3) Gerilla Video; 4) Heykellerde, ‘Çevre Sanatı’nda ve enstalasyonlarda, monitör ve video kameraların kombinasyonu; 5) Video kullanılarak çekilen canlı performanslar ve iletişim çalışmaları; 6) Son olarak da, çoğunlukla bilgisayar ve

¹¹¹Fırat Arapoğlu, “İletişim Kurmak mı Güncel Durmak mı, Neden Video?”, <http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/05/iletisim-kurmak-m-guncel-durmak-m-neden.html>, (06.03.2014).

videonun birlikte kullanıldığı ileri düzeydeki teknolojik araştırmaların kombinasyonları.”¹¹²

Video Sanatı bu uygulama alanlarının yanında, ses ve görüntü sistemlerinin ortaklığından dolayı sinema ile de karıştırılmaktadır. Fakat Video Sanatı sinema kadar karmaşık değildir. Video Sanatı’nda imgeler belirli bir düzen takip etmek zorunda değildir, video durdurulabilir, yeniden başlatılabilir, müdahaleye açıktır. İzleyiciyi eğlendirme kaygısı gütmmez, anlatısı olmayabilir, sadece görsellik adına da kurgulanmış olabilir. Her yerde gerekli düzenek sağlandığında hayat bulabilir. Fakat Sinema daha katı çerçvelidir, beklentileri karşılamak zorunda olduğundan oyuncu, diyalog, konu, senaryo gibi unsurlara ihtiyaç duyar. Sinema eğlendirir veya çeşitli duygular iletme kaygısı güder. Fakat Video Sanatı izleyicisinin algısında değişiklik yaratmak ve farklı bakış açıları sunmak gibi kaygılardadır.

¹¹²Rıfat şahiner, *a.g.e.*, s.69-70.

1960'lı yıllarda Video Sanatı alanında yapılan çalışmalar, Video Enstalasyonu, Video Film, Video Performans, Performans Videosu gibi sınıflandırmalara çeşitlilikten dolayı zorunlu olarak maruz kalmıştır. *“Enstalasyonda monitör ve kameranın temel belirleyici rolünü gösteren en başarılı örneklerden biri Paik'in 'Tv Buda' adlı video enstalasyonudur. Sanatçı malzeme olarak video kamera, monitör, Buda heykeli ve toprağı kullanır.”*¹¹³ (Res. 31) Paik, ayrıca monitörlere mıknaş ile müdahalelerde bulunarak görüntüyü bozmuş, deneysel çalışmalar gerçekleştirmiştir.



Resim 31: Nam June Paik, “TV Buda”, 1974-82

1970'li yıllarda monitörlerin çoğalmasıyla video enstalasyonlar da gelişim göstermiştir. Nam June Paik'in Video Enstalasyonlar'ı dışında Vito Acconci, Dan Graham, Rebecca Horn, Nam June Paik ile evli olan Shigeko Kubota gibi sanatçıların da video enstalasyonları vardır.

“1960'larda Kubota çalışmalarında ortamlararası (intermedya) bir yöntem kullanan sanatçı olarak tanınmıştır. 1960'ların ortalarından sonra Fluxus grubuna katılması ve bu bağlamda nesne odaklı çalışmalar ürettiği görülmüştür. 1965 yılında Paik'in video sanatını başlatması ile birlikte Kubota'da Fluxus'tan biçimsel olarak

¹¹³Muammer Bozkurt, *Enstalasyon/Film/Performans: Video Sanatı*, BileşimYayınevi, İstanbul 2005, s.350.

ayrılarak video sanatı bağlamında işler üretmeye başlamıştır.”¹¹⁴ Kubota, Duchamp’ın ‘Merdivenden İnen Çıplak’ isimli çalışmasına, ironik bir yaklaşımla 1976 yılında video enstalasyon düzenlemiştir. (Res. 32)



Resim 32: Shigeo Kubota, “Duchampiana Nude Descending a Nude”,
1977

Video Performans/ Performans Videosu örneklerine bakıldığında; Yves Kline, Allan Kaptow, Gina Pane, Vito Acconci, Claes Oldenburg, Marina Abramoviç, Joseph Beuys, Türkiye’den çalışmalarında kimlikleri sorgulayan Kutluğ Ataman ve toplumsal, kültürel olaylara değinen Genco Gülan gibi sanatçılar gerçekleştirdikleri performansları video’ya kaydetmişler ya da videoya kaydetmek amacıyla performans sergilemişlerdir. “‘Performans Videosu’ ile ‘Video Performans’ arasındaki fark, video performansı ‘eylem, oluşum’ performans videosunu ‘film’ bağlamında ele almakla açıklanabilir. Aynı gibi görünmekle birlikte, her iki alan birbirinden ayrılır.”¹¹⁵

¹¹⁴Fırat Arapoğlu, “İletişim Kurmak mı Güncel Durmak mı, Neden Video?”, <http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/05/iletisim-kurmak-m-guncel-durmak-m-neden.html>, (06.03.2014).

¹¹⁵Muammer Bozkurt, *a.g.e.*, s.128.

Performans Sanatı ile Video arasındaki yakınlık çalışmalarından da görüldüğü gibi iç içedir. Bu yakınlık 1960'lı yıllara rastlar. Kayıt cihazları, kameralar ve monitörlerin de çoğalması gibi çeşitli teknolojik ilerlemeler vasıtasıyla, halkın önünde gerçekleşen performanslar elektronik ortamla tanışır ve halkın belleğinde saklanmasının yanında video aracılığıyla medya ortamında da saklanmaya başlanır. Sanatçılar gerçekleştirdikleri performansları kayıt altına alırlar. Örneğin; Valie Export çalışmalarında kendi bedenini kullanır, *'Tap and Touch'* (Dokun ve Hafifçe Vur) (Res. 33) isimli performansında önüne astığı bir kutuyla caddelerde dolaşmış ve insanlardan kutunun içerisine ellerini sokup, göğüslerine dokunmalarını istemiştir. Export bu performansında kadının sinemadaki konumuna eleştirmek istemiştir.



Resim 33: Valie Export, "Tap and Touch Cinema", 1968

Performans Video ilişkisinde; Bjorn Melhus'un çalışmaları açıktır ki; *'Again and Again'* (Tekrar ve Tekrar) de (Res. 34) bedeninin görsel tekrarlarını videolarıyla sergilemektedir. Bedenini videonun ana elemanı olan tekrarlayarak kullanır.



Resim 34: Bjorn Melhus, "Again and Again", 1998

Burada sanatçı görseller oluşturma amacıyla bedenini kullanarak performatif etkinliklerde bulunur.

Video Sanatı'nda sanatçı, bedenini kayıt altına alarak, hem bir Vücut Sanatı, hem de Performans Sanatı ilişkisiyle ortaya çıkar "*Video'nun performans getirdiği en önemli yenilik, performansın amaçlarından biri olan enerjinin devreye sokulması noktasında görüntünün dili, kurgu, hareketin sonsuz ileri-geri tekrarı, detay, çoklu bakış noktaları ille yeni bir alan yaratır.*"¹¹⁶

Performans; dans, müzik, diyalog ve sanatçı gibi etmenleri içerdiği gibi Video Sanatı'da kuşkusuz bunları içerir. Performanslarda video, onun varoluşuna tanıklık eder. Bir nevi onun belgesidir. Fakat aralarındaki ayrıma gelindiğinde performansta izleyici eyleme etkin olarak katılır, olayın bir parçası olur. İzleyici sadece alımlayan değil aynı zamanda etkendir de, fakat video sanatında izleyici bir

¹¹⁶Muammer Bozkurt, *a.g.e.*, s.128.

tablo izler gibi videoyu veya video enstalasyonu gözlemler ve çıkarımlarını kendi zihninde yapar.

2.2.1.5. Feminist Sanat

1960'lı yıllar savaşa karşı başkaldırının sonucunda şekillenen birçok sanat anlayışlarını günümüze taşımıştır. Sadece savaş değil, teknolojik gelişmeler, sanayileşme ve tüketim çağının beraberinde gelen gürültü ve karışıklıklar da sanatçıyı tetikleyen etmenlerden olmuştur. *“Sanat ve sanatçı, kimlik ve topluluk konularındaki sınırlayıcı tanımlamaların çöküşü elbette kuramsal gelişmeler kadar... toplumsal hareketler (vatandaşlık hakları, çeşitli feminizmler, eşcinsellik politikaları, çokkültürlülük) tarafından da hızlandırılır.”*¹¹⁷ Sanatçılar bu toplumsal hareketlerden kendini alamayıp, yeniçağın yeni sanatıyla, dönem içerisinde öncü sayılabilen işlerle gündeme gelmişlerdir. Toplumsal ve siyasal olarak da toplum değişimlere maruz kalmış, halk başkaldırmaya başlamıştır. Halkın başkaldırısında; hakkını arama çabası, kadınların yüzyıllardır içerisinde bulunduğu konum, erkeğe endeksli toplum ve çifte standart gibi sorunsallar kadın duyarlılığını da beraberinde getirmiştir.

Kadınların hakları, özgürlükleri, yaşam standartları, sanat dünyası içerisindeki konumları, erkek egemenliğinden ayrı, kendi egemenliğine hâkim birer birey olmaları gibi konular 1960'lardan itibaren Avrupa'da sorgulanmaya başlanmıştır. *“1960'lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır... Amerikalı Sanatçı Linda Nochlin'in (1931-) 1971'de yayımlandığında kadın sanatçılar ve tarihçiler arasında büyük yankı uyandıran 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok' başlıklı makalesi, çığır açıcı bir öneme sahiptir.”*¹¹⁸

¹¹⁷Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009, s.230.

¹¹⁸Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.239.

Feminist Sanatçılar, kadın bedenine yönelik çalışmalar yapmışlardır. Kadının biyolojik bedenini, toplumsal statüsünü, cinsiyet özellikleri bakımından ele almışlardır. “*Kadın Sanatçıların, kadın imgesine yaklaşımı kadına dair olan imgenin iyileştirilmesi yönündedir.*”¹¹⁹ Feminist sanatçılar ve gruplar çeşitli performanslar, videolar, eylemler, kolaj-resimler ve enstalasyonlarla savundukları görüşleri açığa vurmuşlardır. Örneğin; Miriam Schapiro ve Joyce Kozloff gibi sanatçılar kumaş yardımıyla çeşitli işler üretmişlerdir. Feminist Sanat’ın ilk kuşağındaki Carolee Schneeman, Monica Sjoo gibi sanatçılar kadın bedeninden çok onu kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmiştir. Sonraki kuşak sanatçılar arasında da Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger ise kadın bedeninden çok, bedeni kültürel olarak çözümlene yolunda sanatsal ifadelerle yüklenmişlerdir. (Antmen, 2009: s.242)

Feminist Sanat, “*ABD’de Eleanor Antin, Judith Barry, Lynda Benglis, Judy Chicago, Guerilla Girls, Harmony Hammond, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Ana Mendieta, Yvonne Rainer, Faith Ringgold, Hannah Wilke, Miriam Schapiro, Cindy Sherman, Nancy Spero, Sue Williams, Ghada Amer... Almanya’da Rebecca Horn, Ulrike Rosenbach, Rosemarie Trockel...Avusturya’da Valie Export, İngiltere’de Helen Chadwick, Mary Kelly...Polonya’da Magdalena Abakanowicz...*”¹²⁰ olarak karşımıza çıkar.

Kadın sanatçılar Feminist Sanat adı altında geçmişte dernekler, klüpler kurmuşlar ve günümüzde de kadın haklarını savunan Guerrilla Girls gibi kolektif faaliyetlerde bulunmaktadır. Kadın sanatçıların performanslarına bakıldığında eylemlerin çoğunluğunun kendi bedenlerinden oluştuğu ve temel alınan anlatıların kadın, kadın bedeni, toplumda kadının yeri ve kadın hakları olduğu görülür. Pane performanslarında vücuduna jiletlerle kesikler atamıştır ve kanayan tenini pamuklarla silip, o pamukları sergilemiştir. Gina Pane; “*Kendi bedeninin kanatarak tarihin kadın bedenine uyguladığı şiddete metaforik bir yanıt verdiği ‘Ruh*

¹¹⁹Berna Kaya Okan, “Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi* S.8, Ankara, Aralık 2011, s.81.

¹²⁰Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.239.

Hali'(1974) gibi performanslar, yalnızca Feminist Sanat'ın değil, Performans Sanatı'nın da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir."¹²¹

Ana Mendieta; yaşam ile ölüm arasındaki ince çizgiyi çalışmalarında belirgin kılar. Bunu yaparken de kadın bedeninden faydalanır. Yeryüzü ile bedeni çalışmalarında bütünleştirir. 'Siluetler' serisinde Mendieta, doğanın kendi malzemelerini (çamur, yaprak, toprak vb.) bedenini örtecek şekilde üzerinde kullanır ve doğanın içerisinde konumlandırır. Mendieta'nın bu işleri yeryüzü performansları olarak da adlandırılır.

Ayrıca politik duruşuyla günümüzde de eylemlerinden söz ettiren Marina Abramoviç feminizm içerikli eylemlerde bulunmuştur. 'Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful' (Sanat Güzel olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı) çalışmasında saçlarını tarayan Abramoviç, batı dünyasındaki kadın bedeninin temsiline eleştirel bir tavırla dikkat çekmeye çalışmıştır. Abramoviç fiziksel ve zihinsel sınırları zorlayan bir ok çalışmasıyla günümüzde de dikkatleri üzerine toplamaktadır.

Cindy Sherman, Feminist bir sanatçı olmasının yanında bu görüşünü fotoğraflarla açığa vurmuştur. Kadın vücudunun metalaştırılmasına karşın işler üretmiştir. 1988-1990 yılları arasında gerçekleştirdiği 'Tarih Portreleri' serisi, Çocuğunu emziren Meryem ana taklitleri gibi işleri vardır. Schermann; "Fotoğraflarında toplumun kadına bakış açısını ve sanatta nasıl tasvir edildiğini sorgular. 'İsimsiz Film Kareleri' isimli 69 adet siyah beyaz fotoğraftan oluşan seride filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri ve stereotipleri konu alır."¹²²

¹²¹Ahu Antmen, a.g.e., s.242.

¹²²İtir Tokdemir Özüdoğru, a.g.e., s.66.

Carolee Schneeman'ın '*Meat Joy*' (Et Şenliği) (Res. 35) isimli Feminist performansında sekiz kişiden oluşan çıplak kadın ve erkeklerin çiğ balık, çiğ tavuk, sosis, kağıt parçaları ve boyalar eşliğinde yerde veya ayakta dans edip oynamalarından oluşur. Schneemann, doğaçlama olup düzenden uzak bu eylemini '*Erotik Ayin*' olarak tanımlar.¹²³ Schneeman'ın bu performansı doğaçlama yapısı itibari ile happeninge, bedenlerin kullanılması yönüyle Vücut Sanatı'na yakındır. Sanatçının sergilediği eylemler ise onun performansını ortaya koyar.



Resim 35: Carolee Schneemann, "Et Şenliği", 1964

¹²³<http://www.caroleeschneemann.com/meatjoy.html>, (08.03.2014).

Alman sanatçı Rebecca Horn; kadın bedenini kinetik bir forma dönüştürme yönünde çalışmalar yapmıştır. Aynı zamanda enstalasyonları, heykelleri, şiirleri ve filmleri vardır. En iyi bilinen çalışması '*Einhorn*' (Unicorn) dur. (Res. 36) Horn, bu performansın da başına dik uzun bir obje /anten yerleştirmiştir. Rebecca Horn'un soyadıolan *Horn*¹²⁴ ile performansı arasında bir cinas vardır. Bu eyleminde Horn, başında kayışlarla bağlanmış dik beyaz objeyle, bir ormanda adımlar atar. Vücudu çıplaktır ve belli kısımlar beyaz kayışlarla sarılıdır.



Resim 36: Rebecca Horn, "Einhorn" (Unicorn), 1970

¹²⁴*Horn*/İng.: Dik olan bir obje, anten veya bir boynuz.

Sherrie Levine, “*Levine’in imajları kadınların, yoksulların ya da peyzajların alegorik bir yansıması değil, kadınlığın, yoksulluğun ve doğanın ifadesidir.*”¹²⁵ (Res. 37) Levine, Walker Evans, Rodchenko ve Mondrian gibi sanatçıların çalışmalarının fotoğraflarını çekip altına imzasını atmıştır. Bu şekilde bu çalışmaları kamuya mal eder. Sanatsal değeri olan yapıtları hiçe sayar, sanatın fotoğraf yoluyla çoğaltılabilir olduğunu vurgular. “*Levine’e göre orijinallik dünyayı yalnızca kopyalamaktır.*”¹²⁶



Resim 37: Sherrie Levine, “After Walker Evans”, 1981

¹²⁵Rıfat Şahiner, *a.g.e.*, s.128.

¹²⁶Hacer Yılmaz, “Sherrie Levine, Orijinallik, Sanatçılık, Yaratıcılık”
<http://haceryilmaz.wordpress.com/2010/11/26/sherrie-levine/>, (12.03.2014).

Barbara Kruger kırmızı, siyah ve beyazın egemen olduğu afişler tasarlamıştır. (Res. 38) Bu afişlerinde kimin kim veya ne olup olmadığını sorgular. Kruger, “*Your/My ya da diğer çalışmalarında kullandığı I/You gibi dile ait temsilleri, özneyi değiştirmek için kullanarak, eserlerinde erkek egemenliğinde olan düşünsel ve toplumsal yapılara eleştirel göndermelerde bulunur.*”¹²⁷



Resim 38: Barbara Kruger, “Untitled”, 1981

Türkiye’de Feminist Sanat adına video ve performanslar sergileyen sanatçı Nil Yalter’in çalışmaları öne çıkar. “*İlk interaktif çalışmaları üreten sanatçı, daha çok insan hakları ve feminizmle ilgili çalışmalar üretmiştir. Çalışmalarında kendi fotoğraflarını, belgeleme, bilgisayar, video ve performanstan yararlanmıştır. İlk video işi “Başsız Kadın” ya da “Göbek Dansı” (1974) olarak bilinir. Yalter, bu işinde yaklaşık bir saat boyunca bir yandan kalçasına ve göbeğine feminizm ve kadın cinselliği ile ilgili sözler yazarken, bir yandan da çekim yapmıştır. Filmin sonuna doğru yazı sarmallaştıkça, sanatçı erotik bir oryantal dans yapar gibidir. Diğer*

¹²⁷Owens’den akt., Dürüye Kozlu, ‘Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri’, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, S.9, Isparta 2009, s.12.

çalışmaları arasında “Les Rituels” (Alışkanlıklar – 1980), “Historie de Peau” (Bedenin Tarihi – 2003) bulunmaktadır.’’¹²⁸

Feminist Sanat’ın performatif boyutunda, kavramsal altyapısı kadını veya herhangi bir olguyu temel alsada sanatçıların yapmış oldukları eylemler özünde Performans Sanatı ile ilişkilidir. happeninglerde ve Vücut Sanatı’nda kullanılmakta olan beden, Feminist Sanat’ta da sanatçının, kendi bedenine ve kavramlara odaklandığını gösterir. Sanatçıların eylemlerini bedenleri üzerinden sergilemesi, bedenine sanat nesnesi muamelesi yapması iki sanatın aynı yerde buluşma noktasıdır. Bu bağlamda Feminist performanslar gündeme gelmiş olur ve iki disiplinin birbirine olan yakınlığı ortadadır.

2.2.1.6. Kavramsal Sanat

20. yüzyılla birlikte sanat eserinin ne olduğu ve varlığı sorgulanmış, örneğin Dadaizm’de hazır nesnelere, Fluxus’ta buluntu nesnelere sanat malzemesi olmuştur. Sanatçı ifade yolunda birçok materyali sanatına uyarlamıştır. Bunları uyarlama aşamasında Kavramsal Sanat, sanatsal üretimlerin düşünceler boyutunda irdelendiği dil ile ilgili çözümlere, kelimelere, kavramlara dayalı nesnesiz bir sanat olarak karşımıza çıkar.

“İlk olarak 1960’ların başında Henry Flynt tarafından bir Fluxus yayınında kavram sanatı olarak anılmıştır. Kavram sanatı, Joseph Kosuth ve Art and Language grubu tarafından daha sonra farklı anlamlarda kullanılmış, 1970’lerden itibaren ise ‘kavramsal sanat’ kullanımı yaygınlaşmıştır.’’¹²⁹

Kavramsal sanatçılar maddeye dönüştürülmüş sanat eserlerini reddederek, seyirciyi daha aktif kılan, düşündürmeye zorlayan ve zihinsel faaliyetlerde

¹²⁸Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.163.

¹²⁹Serdar Yılmaz, *a.g.e.*, s.14.

bulunduran metinlere ve kavramlara yönelmişlerdir. Kavramsal işler izleyicisinin zihninde tamamlanır. Bu yüzden Kavramsal Sanat'ta soyut olan düşünce somut olan nesneye hâkimdir ve ondan üstündür. "*Kavramsal sanatçılar, sanatı, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Strauss ve Roland Barthes'in geliştirdiği dilbilimsel çözümler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlenmeye çalışmışlardır.*"¹³⁰

Kosuth'un editörlüğünde Mayıs 1969'da çıkarılan Art and Language isimli dergi, aynı yıl Theoretical Art and Analysis ve 1971'de Analytical Art Journal, Art & Language ile birleşmiştir. Dergi dahilinde çalışmalar yapan sanatçılar; Herry Atkinson, Ian Burn, Mel Ramsden, Philip Pilkington, David Rushton, Charles Harrison, Lynn Lemaster, Sandra Harrison, Graham Howard, Paul Wood, Michael Corris, Paula Ramsden, Mayo Thompson, Christine Kozlov, Preston Heller, Andrew Menard ve Kathryn Bigelow yer alır.¹³¹

¹³⁰Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.46.

¹³¹Gös. yer., s.46.

Kavramsal Sanat denildiğinde akla gelen ilk isim Joseph Kosuth'tur. Sanatçının, 'Bir ve Üç İskemle' (Res. 39) çalışması Kavramsal Sanat'ın en açıklayıcı, öne çıkan örneğidir. Bu çalışmada Kosuth; bir iskemleyi, onun fotoğrafını ve sözlükteki iskemle tanımını sergilemiştir. Bir nesnenin kendisi, imgesiyle ve aslında bildiğimiz tanımıyla tekrar edilmiştir. Nesnenin kendisinden çok onun ne olduğu ne işe yaradığı konusunda izleyiciyi düşündürmeye yönelmiştir. Kosuth; sanat eserinin somut tarafını değil düşünsel, dilsel boyutlarını önemsemiştir.



Resim 39: Joseph Kosuth, "Bir ve Üç İskemle", 1965

Sanatın galerilere sığdırılıp gezilip dolaşılmasına karşı çıkan Kavramsal Sanat, sanat nesnesini bu duruştan sıyrarak, dilsel ve soyut anlatımlara yönelmiştir. Kavramsalcılara göre; sanat nesnesi, seyirciyi düşündürmeye yönelik, sanatı kavramaya ve anlamaya yönelik olmalıdır, Sanatçının duruşu ise Kosuth'a göre; "*sanatın kendisinin doğasını sorgulamak*"¹³² olmalıdır. Bu bağlamda sanatın galerilere sığdırılmasına bir tepki de performans sanatçılarından gelmektedir. Eylemlerini hayatın içerisinde gerçekleştirerek sanatı hayata katma çabaları ile, sanat nesnesinin değil de, seyirciyi aktif konuma geçiren, düşündürmeye yönelik edimlerin ön planda olmasıyla Kavramsal Sanat ve Performans Sanatı kesişir. Kavramsalcılar sanatsal icrasını dilbilimsel çözümler yoluyla gerçekleştirirken, performans sanatçıları ise eylemler yoluyla anlama yönelirler.

¹³²Kosuth'tan akt. Danto, *a.g.e.*, s. 37.

“Saussure’ye göre; anlam yalnızca göstergenin içindedir, başka bir yerde değil. Daha açık olmak gerekirse, Saussure göstergelyi ikiye ayırır: bir tarafta gösterge, yani yerine göre sözcüğün, tümcenin ya da imgenin ses ya da görsel hali durur; diğler tarafta da gösterilen, yani anlam.”¹³³

Performans Sanatı’nda ve Kavramsal Sanat’ta sanatsal faaliyetler seyirciyi harekete geçirmek, işin içine çekmek, göstergeler yoluyla düşündürmek amacındadır. Performans Sanatı’nda sanatçı eylemlerinin de belirli bir düşünce etrafında organize olması Kavramsal Sanat’la iç içeliğini görünür kılar. 1960’lı yıllar ile başlayan sanatın ne olduğunun sorgulanması ve irdelenmesi, Kavramsal Sanat ve Performans Sanatı ile daha düşünsel bir boyut kazanmıştır. Bundan böyle düşünce nesneye üstün gelmiş ve nesne aşılarak kavramlara odaklanılmıştır. Performans Sanatı’nda da kavramları etkili şekilde ifade yollarında sanatçı, bedeni yoluyla eylemlere yönelir.

2.2.1.7. Arazi Sanatı

Sanat doğanın içerisinde yer bulurken, sanatçı kimi zaman doğanın döngüsünden, renginden, estetik açılarından faydalanmış, kimi zaman da doğayı kendisine sanat nesnesi olarak seçmiştir. İnsanlık ve doğanın bu sıkı ilişkisi sonucu sanatçının doğanın dışında eserler vermesi veya bir nebze bile ondan etkilenmemesi kaçınılmazdır.

Land Art, 1970’li yıllarda Amerika’da başlamıştır. Bu akım dâhilinde işler üreten sanatçılar malzemelerini doğadan seçmiş, doğayla iç içe olmuş ve yine doğada bir takım işler üretmiştir. Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, Richard Long öne çıkan sanatçılardır.

¹³³Catherine Belsey, *Postyapısalcılık*, Kültür Kitaplığı Dost Yayınevi, Ankara 2002, s.19-20.

Doğanın dengesinin bozulması ve çevre kirliliğine dikkat çekmek gibi kaygılarla yürütülen işlerle sanatın doğa, doğanın da bir nevi sanat olduğu vurgulanmıştır. En ünlü Sanatçı Robert Smithson, “doğanın değişen yapısını takdir ederken şu ifadeyi kullanmaktadır: ‘Esas amaç, büyük ve fiziksel olarak öyle yeterli bir şey yapmak ki bu çevreyle ilişki kurabilsin ve her türlü değişiklikle başa çıkabilsin. Eğer iş yeterli fizikselliğe sahipse, herhangi bir değişiklik eseri zenginleştirmeye yönelik olacaktır.’”¹³⁴ Buna paralel olarak Smithson ‘Sarmal Anafor’ (Res. 40) isimli etkileyici büyüklükteki işini gerçekleştirmiştir.



Resim 40: Robert Smithson, “Sarmal Anafor” (Spiral Jetty), 1969-70, Utah Gölü.

“1968 tarihli denemesinde dile getirdiği gibi, Smithson çalışmalarını galeri mekânının dışına taşıyarak, sanatın ticari değerini sorgulamıştır. Sanatçı yalnızca galeri sisteminin dışında çalışmakla kalmamış, aynı zamanda sergilerinin parametrelerini kendisi belirlemiş ve çalışmalarıyla ilgili belgeleri kendisi seçerek, sergi düzenleyicisi rolünü de üstlenmiştir. Smithson, hem galeri, hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakarak müzelerin yapıtlarını nesnelere ya da yüzeylere dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını göstermiştir.”¹³⁵

¹³⁴Caner Karavit, *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, Telos, İstanbul 2008, s.44.

¹³⁵Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.63-64.

Walter de Maria çalışmalarında doğa olaylarının faydalılığına dikkat çekmek istemiştir ve bu doğa olaylarını bir sanat biçimi olarak kabul etmiştir. Doğanın her şeyin üstünde bir sanat formu olduğunu vurgulamıştır. Sanatçı diğer arazi sanatçıları gibi sanatın esas parçalarının doğada olduğuna inanır ve doğal afetlerle en görkemli parçaların oluştuğunu ve bu doğal harikaların müzelere sığmayacağını düşünmüştür.

Michael Heizer de arazi üzerinde Smithson gibi büyük ölçekli çalışmalar yapmıştır. *“Michael Heizer, 'in çalışmaları da mekân/uzam, manzara/doğal görünüm ve jeolojik zamanlarla ilgilidir...1969 tarihli Yerinden Edilen- Yerine Konulan Kütle adlı işinde sanatçı, üç büyük granit kaya parçasını Sierra Dağlarından 100 Kilometre uzaklıktaki Nevada Çölüne taşımış ve bunları zeminde açtığı betonla sıvalı çukurlara yerleştirmiştir.”*¹³⁶

İngiliz sanatçı Richard Long'un doğa yürüyüşleri yeryüzü sanatı dâhilinde gerçekleşmiş birer performans niteliği taşımaktadır. *“Yürüme eylemini insan hareketinin kusursuz bir sembolü olarak gören Long'a göre, sanat bir yolculuk, sanat yapıtının kendisi ise yürüme eyleminin bir parçasıdır. Kuşkusuz yürümek ve her zaman yeni amaçlarla dünyanın uzak bir köşesinde yeniden yollara düşmek, sanatçının doğayla bütünleşmesinin bir yoludur.”*¹³⁷

¹³⁶Gös. yer., s.64.

¹³⁷Ayşe Sibel Kedik, “Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri”, *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.5, Ankara 2010, s.109.

İngiltere, İrlanda, Kanada, Büyük Sahra, Hindistan, Afrika, Japonya, Moğolistan ve Bolivya gibi pek çok ülkede yürüyüşler düzenlemiştir. Bu yürüyüşleri esnasında yollardan topladığı doğanın parçalarından doğada heykeller, çizgiler yapmıştır. (Res. 41) Sanatçının doğanın içerisindeki bu aktivizmi onun performe ettiği bir eylemi gözler önüne serer. Performans ile ilişkisine bakıldığında;



Resim 41: Richard Long, “Sahrada Bir Çizgi”, 1988

“Yürüyüşün en önemli yaşantısı zamanın akışının ve çeşitlenmesinin yaşanmasıdır. Burada yapıt sanatçının kendisidir. Sanatçı hem aktör, hem yaratan hem de yaratılıdır. Kendi sınırı ve dünyanın sınırı bu yürüyüşte bütünleşir. Her adım bir anın saptamasıdır ve sanatçı bedeniyle her anı saptayandır.”¹³⁸

Bu noktada Long, bedenini de sanatsal etkinliğini tamamlamada araç olarak kullanır. Uzun yürüyüşleriyle bedeninin sınırlarını da zorlar. Bununla birlikte Performans Sanatı’nda da sanatçının bedeni merkezde yer alır.

¹³⁸Erzen’den akt. Kedik, *a.g.e.*, s.113.

“Arazi sanatı; sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzemelerin kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle “happening”le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı’yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri “artakalan” malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir.”¹³⁹

Performans Sanatı ve Arazi Sanatı’nda Kavramsal Sanat’ta olduğu gibi sanatçılar sanatsal bir takım düşüncelere, kaygılara, hoşlanmışlıklara ya da rahatsızlıklara sahiptir ve bu düşüncelerini yansıtmaya yolunda eylemler veya çeşitli işler yoluyla açığa vururlar. Sanatın ne olduğunu, asıl gerçekliğini kendilerince sorgularlar. Bu sorgulamaların altına kavramsal pek çok neden yatar. Örneğin Arazi sanatçıları doğanın bozulan dengesine tepki çekmek gibi çevreyle ilgili kaygılar güderler. Bu kaygılarla doğaya müdahalelerde bulunurlar. Burada sanatçıların doğaya olan her bir müdahalesi birer performanstır. Performans sanatçıları, sanatı müzeden kurtarma ve eseri satılamayan bir konuma çekme çabasında sadece alınılan işler üretirken, Arazi Sanatı’nda da doğada yerini alan işler satılamaz, müzelere sığdırılmaz, fotoğraf, belge veya videolarda yaşatılır. Bu iki ortak nokta iki akımın birbirine olan yakınlığını niteler. Arazi Sanatı; *“Dolayısıyla, bu türden tüm sanatların öncelikli alanı ve müzenin kendisine öncelikle estetik bir nesne olup izleyicilere de öncelikle izleyici olarak seslenen sanat yapıtlarınca işgal edilmek üzere müze biçiminde kurulmuş kamusal alanlardır.”¹⁴⁰*

Ayrıca arazi sanatçılarının kullanmış oldukları malzemeler Yoksul Sanat’la da benzerlik taşır. Materyal açısından doğa temel alınmaktadır ve burada sanatçının bedensel aktiviteleri de söz konusudur. Bu noktada Arazi Sanatı ve Yoksul Sanat Performans Sanatı’nı da beraberinde getirir. Ayrıca Performans Sanatı’nda hayat ile sanatın aynı noktaya çekilmesine paralel olarak, sanatçının doğayla birlikteliği ve

¹³⁹Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.253.

¹⁴⁰Arthur Danto, *a.g.e.*, s.224.

doğadaki aktiviteleri ise Performans Sanatı ile Yoksul Sanatı birbirine ilişitir. Neticede Yoksul Sanat kendisini bir galeride veya doğada sergilerken; Performans Sanatı'nda gerçekleştirilen eylemlerin sonunda bazen enstalasyonlar gözlemlense bile daha çok kavramsal çıkarımlar söz konusudur.

2.2.2. Performans Sanatının Farklı Disiplinlerle Olan İlişkisi

20. yüzyılda tuvalden koparılıp hayatın içerisine dâhil edilen Performans Sanatı pek çok temel üzerinde şekillenir. Tarihsel süreç içinde Fütürist veya Dadaist performanslarda bir eylem hayata geçirilmeden önce bir düşünce etrafında örgütlenmiştir. Bu düşünce siyasal, psikolojik, sosyal, toplumsal veya kimliksel kaynaklı olabilir. Sanatın nesneleşmesi, bilişsel kavramları ve bunu görünür kılan eylemleri ön planda tutarken, artık satılamayan ama içerisinde hiç olunmadığı kadar etkin olunan Performans Sanatı hayat bulmuştur. Esnek bir yapısı olan Performans Sanatı müzik, şiir, dans, drama gibi disiplinleri de içerir.

“Performans Sanatı’,inter-medial (disiplinlerarası) karakteriyle, aralarında gidip gelerek ince bir ağla birbirine bağladığı, video ve fotoğrafı da kapsayan plastik sanatların, müziğin, dansın, tiyatrunun kendilerine özgü dillerine de dönüştürücü etkilerde bulunmayı sürdürüyor. Nesne enstalasyonunun, videonun, müzikal öğelerin, metnin, dansın ya da gövdesel ifadenin bir arada yoğun ilişkilere girdiği performanslar, bir plastik sanat sergisinin mi, bir tiyatro oyununun mu, bir konser ya da dans gösterisinin mi gerçekleştiği sorusunu anlamsız kılıyor.”¹⁴¹

Performans Sanatı'nın ilk örneklerini oluşturan Fütürist eylemlerden bu yana sahneden kafelere ve sokaklara kadar her mekânda gerçekleştirilen performans, Fütürizm'de İtalya'da *Tiyatro Rossetti* veya *Variety Theatre* dans, müzik, şiir, absürt olan türlü şeylere ev sahipliği yapmıştır. Dadaizm'de Hugo Ball'ın kurduğu *Cabaret*

¹⁴¹Özgür Uçkan, “Silinen sınırlar, karışan diller: İnter-media / Performans sanatının dünü, bugünü, deneyimler...” <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22212/silinen-sinirlar-karisan-diller-inter-media-performans-sanatinin-dunu-bugunu-deneyimler>, (23.02.2014).

*Voltaire'de de ilk performans örnekleri belirli bir mekân içerisinde şiir, dans, müzik çeşitli kostümler ve maskeler eşliğinde sahnelenmiştir. "Zürih'teki dada olaylarında ise Rudolph Von Labanın deneysel dans stüdyosunun dansçıları performans yapmıştır. Bu şekilde dada performansçıları ile dansçıların bir araya gelmesi performans sanatının disiplinlerarası anlayışının erken örneklerinden biridir."*¹⁴²

Sürrealist ve Konstrüktivist anlayışla süren eylemlerde de yine dans, müzik, şiir gibi disiplinler eylemlerle iç içe olmuştur. Bauhaus'da Schlemmer'in oyunu sergilemeden önce yapmış olduğu çizimler, sahnede seyirci bakış açısının da hesaba katılması, doğaçlama olmayan ve giderek daha planlı ve organize bir şekilde yapılmış olması tiyatro ile ilişkisini de gösterir.

Performans Sanatı; çoğu zaman tiyatro ile karıştırılmaktadır. *"İster tiyatro ister gösteri, tiyatro her zaman bir topluluk işi olmuştur. Önce birileri sahneye çıkıp oynayacak, birileri de izleyici olarak onları seyredecektir. Biri olmadan öbürü anlamsız kalır."*¹⁴³ Bu noktada Tiyatro'nun da performansın da seyirci karşısında yaşaması iki disiplini birbirine yaklaştırır. Bu iki disiplinde de izlenen sanatçı veya sanatçılar, ortada hayat bulan bir eylem ve izleyen seyirci unsuru vardır. Ayrıca tiyatrodaki performans da tekrar edilebilirdir. Bu yönden bakıldığında Performans Sanatı ve Tiyatro benzerdir.

Tiyatro alanında çeşitli görüşler sunmuş olan Antonin Artaud 1948 yılında yazmış olduğu bir mektupta tiyatro ile Performans Sanatı'nın bir ölçüde bağdaştığını belirtmiştir.¹⁴⁴

"Öyle bir tiyatro tasarlıyorum ki derArtaud, 'yalnızca oyunu sahneleyen oyuncunun değil, oyunu seyreden izleyicinin bedeninde kıpırtılar yaratacak; oyuncu oyunu sahnelemeyecek, sahnelerken yaratacak. Yaratının kendisi o anda ortaya

¹⁴²Kibar Evren, Bolat Aydoğan, *a.g.m.*, s.7.

¹⁴³Ali H. Neyzi, *Tiyatrodan Gösteri Sanatlarına*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2004, s.9.

¹⁴⁴Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.222.

konmuş olacak... 'Artadud tiyatrodaki vurguyu oyunun kendisinden oyuncunun "Performansı"ndan "Performatif beden" üzerine çekmesi, üstelik izleyiciyi de o anki dramın bir parçası olarak görmesi, geleneksel tiyatroyu sorgulayan son derece yenilikçi bir yaklaşım olmasının yanı sıra günümüz Performans'larına ilişkin bir öngörü içermektedir."¹⁴⁵

Tiyatro ve Performans Sanatı benzer özellikler sergiler fakat *"Herhangi bir özel alan ya da galeri vb. kamusal alanda yapılabilmesi de Performans'ın önemli niteliklerindedir. Performans Sanatı'nın ağırlıklı olarak doğaçlamaya dayalı olması ve nadiren kareografi içermesi, bu üretim biçiminin kendisini metin ve mizansen odaklı sahne sanatlarından ayırabilmesini sağlıyor."*¹⁴⁶ Tiyatro veya dramadan bu yönüyle belirgin bir şekilde ayrılan Performans Sanatı'nın başlangıcı belli olsa bile sonucu belli olmayabilir, fakat tiyatro veya dramada sergilenen oyunun tüm hatları önceden belirlenmiştir. Açılışında ve bitişindeki olay örgüsüne, sanatçı veya sanatçılar hâkimdir. Ayrıca drama veya tiyatro'da sanatçılar önceden hazırlanmış olan metine oyunun sonuna kadar bağlı kalmak zorundadır. Yani doğaçlama hiç yoktur denilebilir. Performans Sanatı'nda ise gösterinin süresini, varsa metni veya sonuçlarını sanatçı istediği şekilde tayin edebilir. Seyirciyi eyleme dâhil etme noktasında ise eylem, planlanan seyrinin dışına da çıkabilir, yolunda da gidebilir. Performans Sanatı işte bu esnekliğiyle metin odaklı belirli bir süre kısıtlaması olan sahne gösteri sanatlarından rahatlıkla ayrılabilir. Ayrıca performans mekân kısıtlaması olmadan her an her yerde hayat bulabilir, anlıktır ve bu noktada; *"Performans yalnızca bir an için var olur. Yaşamın en yüksek derecesini ifade ederken ölüme çok yakındır. Unutma belleğin bir parçasıdır, Performans Sanatı yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürür"*¹⁴⁷

¹⁴⁵Gös. Yer.

¹⁴⁶Fırat Arapoğlu, "Anemus' dan Sonra Performans Sanatı", *Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi*, İstanbul, Ocak 2011, s.29-33.

¹⁴⁷Semra Germaner, *a.g.e.*, s.60.

Performans Sanatında; *“Tiyatro sahnesinde genellikle başkasının yazdığı bir metni sahneleyen oyuncunun yerini, yapıtın konusunu, anlamını, görüşünü ve deneyimini kendi bedenine aktaran sanatçı almaktadır”*¹⁴⁸

Geleneksel tiyatrodan bu yana müzik veya dans gibi disiplinler gösteriyi desteklemiştir. Sürrealist bir Performans olan Picabia'nın 1924 yılında hayata geçirdiği 'Relache' (Rahatlama) isimli Balesi; dansçı, yazar, akrobat, müzik, perde ve sahne gibi unsurları bir araya toplamıştır. Bu tarihsel örneklere bakıldığında performansı kesin bir çizgiyle diğer disiplinlerden ayırmak zorlaşır. (Carlson, 2004: s.100)

Performans-Müzik ilişkisine bakıldığında ise Fluxus sanatçısı John Cage akla gelen ilk isimdir. *“Kurgusal olanın, bilinçle kontrol edilmiş olan estetik yönelimlerden ısrarla kaçınan ve avant-garde bir tavırla eylemseli ön plana çıkaran Cage; Marcel Duchamp'ın sanatsal anlayışını farklı bir çizgide sürdürmüş; sanatçılar, dansçılar ve müzisyenlerle çalışarak, farklı sanat disiplinleri arasındaki sınırları yok eden performanslar geliştirmiştir.”*¹⁴⁹

John Cage, Balck Mountain College'de 4'33'' isimli performansında seyircilerle dolu salona gelir, piyanonun başına geçer ve hiçbir hamle yapmaz 4 dakika 33 saniye öylece durur ve hayatın içerisindeki, kendiliğinden oluşan spontane sesleri seyircilere dinletir. *“Cage, rastlantı ve doğaçlamaya yer vererek müzisyenlerin bir notasyonu takip eden/aynen uygulayan birer 'işçi' olmasını engellemiş, onların daha 'Performatif' olmasını sağlamıştır.”*¹⁵⁰

Fütürist sanatçı Luigi Russolo'nun asistanı Piatti eşliğindeki, 'Gürültü Enstrümanları' isimli 1913 tarihli çalışması 20.yüzyılın makineleşen çağına bir tepki

¹⁴⁸Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.222.

¹⁴⁹Rıfat Şahiner, *a.g.e.*, s.53.

¹⁵⁰Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.223.

olarak ortaya çıkmıştır. Doğadaki tüm sesleri kayıt altına alan Russolo bunu seyircilere dinletmiştir.

Müzik ile Performans Sanatı'nın ilişkisine bir örnekle daha bakıldığında; Gilbert ve George'un çalışmaları müzik ve dans birlikteliğinde sunulmuştur. Bedenlerini nesneleştiren çift, 1970-91 yılları arasında gerçekleştirdikleri '*Singing Sculpture*' (Şarkı Söyleyen Heykeller) isimli performanslarında şarkı eşliğinde dans etmişlerdir. Bu eylemde ne müzik ne de dans ortaya konulmaya çalışılmış, bu disiplinler sadece performansı desteklemeye yöneliktir. Esas olan bedendir, performatif bedenlerdir, yani Performans Sanatı dâhilindedir.

Performans'ta müzik fonda veya eylemin içerisinde kullanılırken, çeşitli enstrümanlarda katılımcılara sunulmuştur. Allan Kaprow 1960 yılındaki '*6 Bölümde 18 Oluşum*' isimli çalışmasında odalara giren katılımcıların her biri happeningin bir parçası olan müzik aletlerini çalmışlardır.

El değiştiren, metalaşan sanat yerine hayatın içerisinde halkla birlikte yaşayan, taşınıp götürülemeyen, içerisinde yaşayarak deneyimlenen Performans Sanatı, bu özellikleriyle dansı da içine almaktadır. Geleneksel tiyatrodan bu yana dans, bale ve akrobatik gösteriler her zaman sahnede yerini almıştır.

*"Performans sanatının yararlandığı bir başka alan ise dandır. Performans sanatının doğasına uygun olarak, dansın klasik danstan farklı bir uygulama ve anlayış kazandığı görülmüştür."*¹⁵¹

Performans Sanatı drama ve müzikle ilişkisini sürdürürken, dans da ilk ortaya çıktığı günden bu yana onun içerisinde. Black Mountain College'da Cage ile Cunningham dans ve müziği birleştirerek çeşitli performanslar sergilemiştir.

¹⁵¹A.Göknur Gürcan, *Çağdaş Türk Sanatında Performans*, (Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Ekim 2003, s.17.

Dansçılar çeşitli kareograflarda sahnede yer almışlardır. 1922 yılında Meyerhold'un yönetmenliğini yaptığı *'The Magnificent Cuckold'* (Büyük Boynuzlu) çalışmasında sahnede dansçılar mekanik hareketler yapmışlardır. Yine Black Mountain College'da Rauschenberg *'Pelican'* (Pelikan) isimli performansında sahnede dans etmiştir.

Önceden hazırlanan kareograf, tiyatro sahnesinin gösteriye göre düzenlenmesi, dansçıların önceden çalışmış olması deneysel tiyatronun ilk örneklerini sergilerken. Müzik, Dans, Tiyatro'yu da aynı noktada toplamaktadır.

Performans Sanatı'nın esnek yapısı, izleyiciyle birlikte bu disiplinleri de içerisine dâhil edip disiplinlerarası bir özellik sergiler. Fakat müzik, dans, bale veya drama gibi disiplinler daha katı bir çerçeveye sınırlandırılmıştır. Bu sınırlar, zaman, metin, kareograf, mekân gibi unsurlardan oluşurken Performans bu sınırları ortadan kaldırır.

2.3. Kolektif Performanslar

2.3.1. Gutai Grubu

Jackson Pollock'un *'Action Painting'* (Eylem Resmi) i performansın resimsel boyuttan eyleme uzanışını ve 1960'lı yıllardaki eylemsel hareketlerin yeni bir çıkış noktasını oluşturur. Gutai dans grubu da resimleriyle eylemlerini ve eylemleriyle de resimlerini birleştirmiştir. Gutai grubunun tam ismi *'Gutai Bijutsu Kyokai'* dir. Grup 1954 yılında ressam Jiro Yoshihara tarafından kurulmuştur. "Japonya Osaka'da on sekiz Japon artistten oluşan bir grup, Jackson Pollock'un resimsel yöntemlerini yansıtan duyguda, aksiyon resmini performans alanının içine dâhil etmiştir. Malzemelere yenilenmiş değerlendirmesi yapan grup, Zen gibi geleneksel Japon inançlarıyla pratikleri birleştirip kendilerini sanata adanmışlardır...

Gutai grubu kendisine temel aldığı malzemeyi yüceltir ve onun hayata katılmasını sadece bir malzeme olarak kalmasından çok önemsenmesini savunur. Gutai Grubu, malzemeyi zorlayıp ona şekil vermek yerine onu olduğu değeriyle bırakmayı yeğler. Çalışmalarda malzeme amacın gerisinde kalmamalıdır. Jiro Yoshihara 1956 yılında yayımladığı Gutai Manifestosunda;... *“Primitif Sanat ve bir de İzlenimcilik...bu yapıtlarda boya öyle bir beceriyle kullanılmıştır ki malzemeyi yanılısamanın arkasına saklamak mümkün olmamış. Noktacı ya da Fov resimlerde olduğu gibi, boyalar doğayı temsil etmek için kullanılsa da tam anlamıyla öldürülmemiştir.”*¹⁵²

¹⁵²Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.227.

Gutai grubunun çalışmalarına bakıldığında; “*Making a Work with His Own Body*”de (*Kendi Bedeniyle bir İş Yapmak*) (Res. 42) Shiraga, taş, çimento, kum, çakıl, kil, alçı ve ince dallardan oluşan gri karışımın içerisinde zorlayıcı olan hareketler yapmıştır. Sanatçının üzerinde sadece bir peştamal bulunması; kavgacı, mücadeleci hareketleriyle vücudunun belli bölgelerinde yırtılmalar oluşmasına neden olmuştur.



Resim 42: Kazuo Shiraga, “*Making a Work with His Own Body*”, 1955

Shiraga, savaşın Japonya üzerindeki etkileriyle kendi bakış açısını yansıtan savaş sonrası Japonya'nın içerisindeki durumu çalışmalarıyla göstermeye çalışmıştır.¹⁵³ Şu sözleriyle de savaşa olan tepkisini dile getirmiştir; “*Ben sadece kanla kaplı insanlar gördüm, ben sadece savaş kurbanları ve her yeri yanan bir Osaka gördüm. Tümüyle kana bulanmış, çamurla kirlenmiş İnsanların çoğu yardım için Osaka Kalesine geliyordu*”¹⁵⁴

Başlarda *Metamorphisemes* (Metamorfoz) gösterisi ve Stadler'de 1962'deki Shiraga'nın sergisiyle 1959 yılında Paris sanat sahnesine grubun girişiyle, Gutai iki

¹⁵³Kunimoto Namiko, “Shiraga Kazuo: The Hero and Concrete Violence, (29.01.2014), s.160, https://www.academia.edu/3488984/Shiraga_Kazuo_The_Hero_and_Concrete_Violence

¹⁵⁴Gös. yer.

ayrı alanı ortaya koymuştur. Birincisi; Tapies ve Onun sanat fikri, ikincisi ise Pierre Restany'nin daha deneysel sanatını ve *New Realism*'ini benimsemektir.¹⁵⁵ Grup ilerleyen zamanlarda Tapies ile olan ilişkisini iletmiş, resimde deneysel çalışmalar ortaya koymuştur. 1960'lı yıllarda Gutai resmi Uluslararası *Guggenheim International Award* sergisine dâhil edilmiştir ve Gutai grubu uluslararası bir alanda ve Japon sanat dünyasında büyük üne kavuşmuştur.

Grubun performanslarına bakıldığında;“*Bu grubun sanatçılarından Shiraga Kazuo, Shozo Shomomoto ile halka açık performanslarında, ayaklarıyla tuval üzerinde büyük soyut resim çalışmaları yapmıştır.(Resim 34) Yine benzer bir yaklaşımla, bu grubun sanatçılarının 1957 yılında Tokyo ve Osaka'da açtıkları sergide de (stage art exhibition) sahne şişirilmiş balonlarla doldurulmuş ve bir performansçı da ışıklı bir elbise giyerek gösteri yapmıştır.*”¹⁵⁶

¹⁵⁵Ming Tiampo, *Gutai: Decentiring Modernism*, University of Chigago Press, U.S.A 2011, s.145.

¹⁵⁶Kibar Evren, Bolat Aydoğan, *a.g.m.*, s.8.

Gutai grubu 1960'lı yıllar itibariyle uluslararası bir üne kavuşan; performanslarında, resimlerinde ve yerleştirmelerinde soyut resimle diyalog içerisinde olmuştur. (Res. 43)



Resim 43: Kazuo Shiraga, “Ayaklarla Boyama”, 1956

Murakami, 'Passing Through' (İçinden Geçmek) (Res. 44) performansında kasnağa gerdirilmiş, dik olarak konumlandırılmış altı adet kağıt tabakaya kendisini vurarak içlerinden geçmiştir.



Resim 44: Saburo Murakami, "Passing Through, 1956

*"Kazuo Shiraga, büyük bir parça kağıt üzerine toprak boya koymuş, ayağıyla şiddetli bir biçimde dağıtmıştır... Organik yöntemle çalışan Shiraga'dan farklı olarak Shozo Zhimamoto, mekanik bir yöntemle çalışmakta, yüzeylere mekanik müdahalelerde bulunmaktadır... Beton mikseriyle çalışan Yasuo Sumi'nin veyahut boya topakçıkları kullanan Toshio Yoshida'nın yapıtları bulunmaktadır. Her iki sanatı enerji dolu eylemler gerçekleştirmişler ve saygıyla anılmayı hak etmişlerdir... Saburo Murakami'nin işi ise içine girebileceğiniz ve gökyüzünü seyredebileceğiniz bir teleskop gibidir...Sadamasa Motonaga, su, duman gibi malzemelerle çalışmıştır."*¹⁵⁷

¹⁵⁷Ahu Antmen, a.g.e, s.228-229.

Aynı ilkeler altında toplanan Gutai grubu sanatçıları, malzemeyi yücelterek gerçekleştirdikleri performanslarında, Pollock'un aksiyon resimlerinden çıkış noktasını almış, işlerinin içerisine bedenlerini de katarak eylemler gerçekleştirmişler. Performans Sanatı'nın artık tiyatro, dans, müzik gibi disiplinlere ihtiyaç duymadan gerçekleştiği ortadadır. Sanatçıların edindiği ilkeler ve savunduğu kavramlar doğrultusunda, sanatçının bedensel varlığıyla ve malzemeleriyle hayata geçirilmiş eylemler Gutai'lerde belirgindir. Gutai grubu aktarmaya çalıştığı düşünceleri malzemeleri eylemlerle birleştirerek ortaya koymaktadır. Beden ve malzeme yani doğanın içerisinde bulunan iki parça, Gutai'lerin performanslarıyla tek bir noktada ve çarpıcı bir biçimde meydana gelmiş olur. Zaten Performans Sanatı hayata geçirilme esnasında en çok bedene ve onu etkili kılan, destekleyen malzemeye başvurur.

2.3.2. Gilbert & George

Performans Sanatı'nın 60'lı yıllardaki gelişiminde ikili performanslarıyla bedenlerini sergileyen Gilbert Prousch (Proesch) ve George Passmore döneme damgasını vurmuştur. 1967 yılında tanışan ve eşcinsel olan ikili eylemleri dışında yaşam tarzları ve görüntüleriyle de dikkat çeker. Sürekli takım elbiseleriyle dolaşmaları, Londra'da her gece aynı lokantada yemek yemeleri gibi çiftin evlenmiş olmaları da sıra dışı yaşam tarzlarını gösterir.

Kendilerini sanat nesnesi olarak nitelerler. Tüm performanslarında bedenleri ön plandadır ve kendilerini yaşayan heykeller olarak nitelendirirler. '*What Our Art Means*' (Sanatımızın Anlamları) isimli manifestolarında niyetlerinin insanların fikirlerini değiştirmek için çabalayan normları ve sosyal tabuları yıkmak olduğunu belirtmişlerdir.¹⁵⁸

¹⁵⁸Ray Anne Lockard, "Gilbert & George and George Passmore", http://www.glbtc.com/arts/gilbert_george.html, (13.02.2014), s.1.

İkilinin tanışmaları ve çalışmalarına başlamaları 1967 yılında Londra'da *St. Martin's School of Art* Okulu'nda ileri seviyede olan bir heykel kursunu kazanmalarıyla başlamıştır.¹⁵⁹

*“Amerika'da Kaprow, İngiltere'de Gilbert ve George ve Almanya'da Joseph Beuys gibi bazı sanatçılar insan vücudunun aktivitelerini çevrenin bir parçası olarak onun var olan maddesini açığa çıkarma sürecinde ve bu endişenin artmasında Duchamp'ı taklit etmişlerdir. Eylemlerde sanatsal bir materyal olarak üzerinde çalışılan vücut ise sanatçının kendi vücududur.”*¹⁶⁰

¹⁵⁹Gös. Yer.

¹⁶⁰Marvin Carlson, *a.g.e.*, s.111.

Gilbert ve George ikilisinin performanslarında 1971 yılında *'The Singing Sculpture'* (Şarkı Söyleyen Heykel) (Res. 45) isimli çalışma önem kaydeder. Video kayıtlarına da alınan performansta ikilinin elleri ve yüzleri altın rengine boyanmış, üzerlerinde her zaman giydikleri takım elbiseleri ile küçük bir masa üzerinde, mekanik hareketler yaparlar. Birinin elinde eldiven diğerinde baston Flanagan ve Allen şarkısına eşlik ederek masa üzerinde altı dakika kadar performanslarını gerçekleştirirler. Gilbert ve George bu eylemleriyle birlikte ve daha sonraki eylemlerinde beden aracılığıyla var olmanın önemini ön plana çıkarır. Sanat nesnesi de sanatçı da aynı noktadadır.



Resim 45: Gilbert ve George, "Singing Sculpture", 1970-91

Goldberg'e göre (1996: s.168) 1969 tarihli, *'The Meal'* (Yemek) isimli çalışmalarında ikili, hayat ve sanat arasındaki ayrımı eritip tek bir nokta toplamıştı... performans için iki yüzden fazla kişiye gönderilen davetiyelerde Isabella Beeton ve Doreen Mariott, iki heykel Gilbert ve George, misafirleri ressam David Hockney için yemek pişirecek ve Richard West onların garsonu olacak yazıyordu. Bu çalışma Ripley'de bir salonda gerçekleştirilecek bir parça gösteriden oluşmaktaydı.

Çift, her çalışmalarında bedenlerini sergilemekten çekinmez, çeşitli resimsel yöntemlerle veya araçlarla birer canlı heykel olduklarını gösterirler. Ayrıca çiftin Pop Art özellikleri sergileyen fotoğraf düzenlemeleri bulunur. Bu fotoğraflarda da kendi bedenleri onların esas objeleridir. Fotoğrafları bir performans parçasından alınmış bir kare, hareketli anın sabitlenmiş halidir.

Gilbert ve George hayatın başlı başına bir sanat olduğunu kabul etmiştir. Böylelikle çift, Performans Sanatı'nın en belirgin niteliğini de o yıllarda ortaya koymuş olur. Nitekim Performans Sanatı'nın esnek yapısında hayat ile sanat iç içedir. Amaç hayat ile sanat arasındaki duvarları yıkmaktır.

2.3.3. Viyana Aksiyonistleri

Viyana Aksiyonistleri ismini; 20. yüzyılın ortalarına doğru bir grup Viyanalı sanatçının şiddet içeren eylemler sergilemesinden almıştır. Grubun üyeleri arasında Otto Mühl, Hermann Nitsch, Günter Brus, Heinz Cibulka, Rudolf Schwarzkogler gibi başka sanatçılar da yer alır. Eylemlerinin malzemelerini hayvan bedenleri, kan ve dışkıları oluştururken grubun ilk temsilcisi ise Hermann Nitsch'dir.

Grubun eylemlerinin amacı '*Katarsis*'tir. "Freud ve Breuer'in çalışmalarında katharsis teorisinin özü, duygusal gerilime rahatlama getiren duygusal boşalım sürecidir. Freud ve Breuer bu süreci '*Abreaction*' (Rahatlama) olarak adlandırır."¹⁶¹

Hermann Nitsch katarsiste, performansların sonucunda bastırılmış şiddet duygularının çıkarılmış olduğuna inanır.¹⁶² Kuspit'e göre, (2006: s.142) "*Viyana'lı*

¹⁶¹Thomas J. Scheff, *Catharsis in Healing, Rituel and Drama*, University of California Press, England 1979, s.47.

¹⁶²Cynthia Carr, *On Edge Performance at the End of the Twentieth Century*, Green Press, U.S.A. 2008, s.152.

sanatçılar bilinçdışı cesaretlerini ortaya koyup bizlere yaşamın duygusal gerçeğini göstermektedirler.”

1960' lardan beri Hermann Nitsch'in kuzu parçalamak gibi çeşitli eylemleri, sadece sanatçıları değil aynı zamanda izleyicileri de nesnelere iletişim haline geçirmiştir, hatta onlara bizzat yasaklanan bedensel eylemleri deneyimletmiştir.¹⁶³ Nitsch'in kanlı ritüellerine izleyicilerin dâhil olmasıyla izleyici-izleyen konumundan aktöre; yani olayın içerisindeki birer eylemciye dönüşür. Nitsch, performans sanatının izleyiciyi eyleme dâhil etme, işin içerisine dâhil edip, hayat ile sanat arasındaki sınırları yok etme aşamasında izleyici, sanatçı ve sanat eseri üçlüsünü aynı nokta üzerinde toplama hedefine erişir.

*“Sınırları Aşan Beden’ başlığı altında gündeme gelen Performanslar, beden ve çevresi arasındaki sınırlar üzerinde durarak, bedenin içi/dışı, bir gösterge olarak beden üzerinden birey/toplum ilişkisi gibi karşılaştırmalara odaklanır. Bu tür Performans’larda sanatçı ve izleyici arasındaki sınırlar erir.”*¹⁶⁴ Ayrıca, kuzu parçalama eylemleri için Nitsch tarafından oluşturulan topluluk, sembolik ve sosyal olarak düşünülebilir.

“Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin (doğanın) kendi öğretilerine önem veren bu sanatsal anlayış içinde akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük takınmaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir. Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması da buna bağlanabilir... yaşam içgüdüleriyle ölüm içgüdüleri, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau-

¹⁶³Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 1. Baskı, Routledge, U.S.A. and Canada 2008, s.19.

¹⁶⁴Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.225.

Ponty'nin dediği gibi 'insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği' gerçeği üzerine kuruludur"¹⁶⁵

Viyana Aksiyonistleri kendilerini, çarmıha gerilen İsa'nın çilesiyle özdeşleştirmiş ve performanslarını bu sağaltıcı güç ile eşdeğer tutmuştur.¹⁶⁶

Viyana Aksiyonizmi'nde ilk örnekleri sergileyen Hermann Nitsche'in eylemlerine bakıldığında; Nitsche 1957'de Avusturya'daki malikanesinde yaşamın tüm boyutlarıyla yoğunlaştırılmış hali olan '*Orgien Mysterian Theater*' (Gizemli Alem Tiyatrosu) ı (Res. 46) kurmuştur. Kendini kutsal kuzunun kanına gömmüş ve katledilmiş hayvanın bağırsaklarını önce çıkarıp sonra da yüreğin içine sokmuştur. Bu gösteride kullanmış olduğu malzeme gerçek kandır.¹⁶⁷



Resim 46: Hermann Nitsch, "Gizemli Alem Tiyatrosu'ndan Günlük Aksiyon Görüntüleri", 1998

¹⁶⁵Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.222-223.

¹⁶⁶Donald Kuspit, *a.g.e.*, s.142.

¹⁶⁷Mehmet Yılmaz, *Tuvalden Sahneye Fırlayan Şiddet, Sanatın Günceli Güncelin Sanatı, Ütopya* Yayınevi, Ankara 2006, s.267-268.

Eylemlerinin dışında soyut tablolarında da boyanın yanı sıra kan gibi (Res. 47) gerçek malzemeleri kullanan Nitsch'in malzeme karşısındaki tutumu, malzemeyi değiştirmeden olduğu yapısıyla kullanımını Gutai grubuyla benzerlik gösterir. Gutai'lerin malzemeyi yüceltmesi ve onun özelliğinin çalışmadan daha önemli olduğunu vurgulaması noktası Nitsch'in kan ve dışkı gibi malzemeleri kullanmasında, malzemenin çalışmaları geride bırakan etki gücüne denk düşer.



Resim 47: Hermann Nitsch, “Blood Picture”, 1960

Eylemsel boyutun etkililiği kavramsal boyutla paralel ilerler. Toplumun iç dünyasındaki aşırılıklar bu tür eylemlerle bastırılır. Kişilerin arınmalarını gerçekleştirdikleri ritüellerde esas olan kavram şiddet ve kan iken amaç; şiddeti yine şiddetin kendisiyle bastırmaktır. Bu gaye, toplumda bireylerin düzen içerisinde, huzura kavuşmaları yönelimi olarak kavramsal yapıyı destekleyebilir.

“Nitsch'in aksiyonlarında, aşırılıkları baskı altına alınarak değil, tam tersine (eylemin kontrolörünün çizdiği sınırlar çerçevesinde) olabildiğince özgür bırakılarak arındırıldığı bir sürecin içindedir. Çünkü Nitsch, çağdaş insanın, gündelik yaşamda bastırılmış ilkel saldırgan güdülerini dışa vurma olanağından yoksun kaldığı görüşündedir ve bu yoksunluğu törensel eylemler ile gidermeye

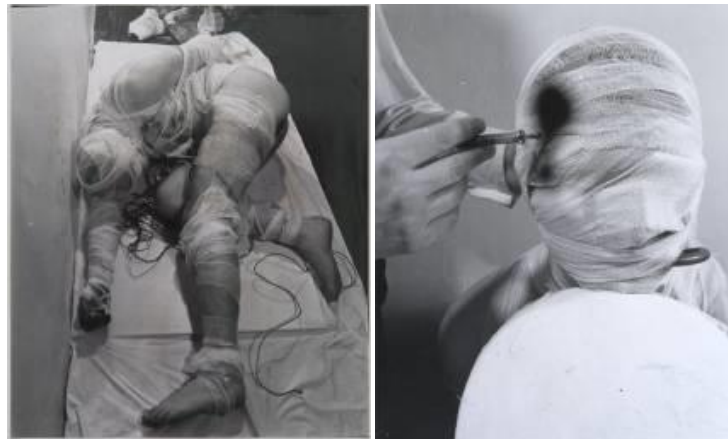
çalışır. Modernliği bireyselleştirici bir anlayışın tersine Nitsch, toplumsal beden kavrayışı ile tabulara ve normalleştirme araçlarına karşı kolektif bir bilinç yaratmanın olanaklarını kendine özgü estetik anlayışı çerçevesinde sorgular.”¹⁶⁸

Viyana aksiyonistleri bedeni, bedenini çıktılarını malzeme ediniş, bununla toplumu iyileştirmeye yönelik eylemlerde bulunmuştur. Eylemlerinde şiddeti ve cinselliği kullanan, malzemelerin kullanılmasının resimle olan bağlantısında grubun üyelerinden Otto Mühl, 1964 yılındaki Materyalaksiyon Manifestosunda; *“Materyal aksiyon, hareket halindeki resimdir. Kendi kendini iyileştirmenin görünür kılınmasıdır... her şey bir madde olarak kullanılabilir”¹⁶⁹* diyerek çalışmalarındaki malzeme-eylem-resim üçlüsüne açıklık getirmiştir.

¹⁶⁸Gökçen Meryem Kılınç, *Bedenin İktidar Kavramına Karşıt Bir Öğe Olarak Vücut ve Performans Sanatında Kullanılması*, (Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Hatay 2007, s.47.

¹⁶⁹Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.234.

“Viyana’lı olan Gunter Brus’un pislikle ilgili dürtüleri uyandırmaya yönelik çoğu kez çıplak olarak gerçekleştirdiği eylemler ve Rudolf Schwarzkogler’in hurpalanmış, zedelenmiş bir modelin vücudunu kullanarak gerçekleştirdiği çarpıcı görüntülere dayalı çalışmaları (Res. 48) Beden Sanatı’nın belirgin örnekleri olarak sayılabilir.”¹⁷⁰



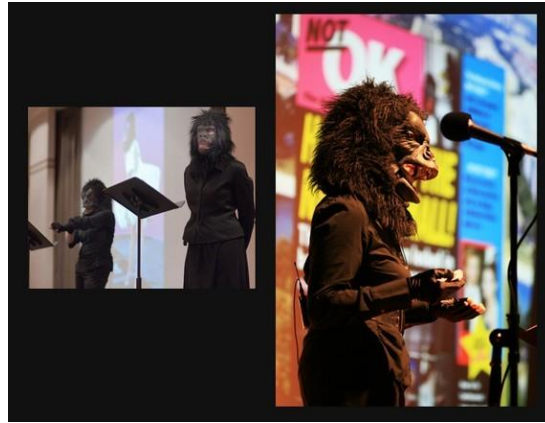
Resim 48: Rudolf Schwarzkogler, “3rd Action”, 1965-1970

Performans ve Feminist Sanatın öne çıkan kadın sanatçılarından Ana Mendieta’da Viyana Aksiyonistleri gibi bazı çalışmalarında kan kullanmıştır. Onun sıfında üretim yeri beden olan bir malzemeyi yine bedeni ve ruhu rahatlatmak adına kullanmak oldukça ilginçtir. Performans Sanatı’nın esnek yapısı bunları kaldırır ve çarpıcı bir şekilde sunar. Viyana aksiyonistleri psikolojik temelli sanatsal eylemleri yoluyla sosyolojik amaçlara erişir. Çünkü psikolojik olarak kin, şehvet ve kötü duygularından arınmış olan kişi toplumsal hayatta normal bir kişi olacaktır. Kolektif performanslarda da çeşitli kavramların temel alındığı, bilinçaltı ve iç dünyanın etkisinde eylemler gerçekleştirildiği ortadadır.

¹⁷⁰Selda Uzunkaya, “Tiyatro Makinesi Üretimde, Body Art ve Performans”, <http://tiyatromakinesi.blogspot.com.tr/2013/01/selda-uzunkaya-yazd-bodyart-ve.html>, (16.02.2014), s.1.

2.3.4. Guerilla Girls

1984 yılında yedi kadın tarafından kurulmuş sonrasında sayısını arttırmış New York’da ortaya çıkan bir grup kadın sanatçı, galeri ve müzelerdeki kadın sanatçıların çalışmalarının eksikliğine tepkiler gösterir. Irkçılık, belirgin cinsiyet ayrımı ve kadın erkek eşitsizliği grubun karşısında durduğu konulardandır. Hazırlamış oldukları posterler, pankartlar, eylemler ve kamusal alandaki çeşitli görseller farkındalık uyandırma çabasıdır. Ayrıca grup, kimliklerini gizlemek adına başlarına goril maskesi geçirir. (Res. 49)



Resim 49: Guerilla Girls, Goril maskeleriyle Gerilla Kızları

“Gerilla ismini alma nedenlerini gerilla savaşının korkusuyla oynamak istemeleri ve insanların bunlar kim olabilir ve bir sonraki vuruşları nerde olabilir düşüncesini yaratmak istemememizdi şeklinde açıklamışlardır.”¹⁷¹

Gerilla Kızlar, kadın ve erkek sanatçıların müze ve galerilerdeki etkinliğini araştırmış, istatikleri toplamış ve bu verileri posterlerinde ve pankartlarında açıkça belirtmiştir. Ayrıca “Gerilla Kızlar’ın en çok ses getiren çıkartmalarından biri de

¹⁷¹Uğur Günay, “Sanatta ve Hayatta Cinsel Ayrımcılığa Bir Başkaldırı Hikayesi: Gerilla Kızlar (Guerilla Girls)”, <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ugur-gunay-gerilla-kizlar/>, (17.02.2014).

Metropolitan Müzesi'ndeki çıplak kadınları sorguladıkları çalışmasıdır.”¹⁷² Posterde Ingres'in çıplak kadınlarından birini oluşturan kadın figürünün başına goril maskesi takılmış olarak basılmıştır. Üzerinde de 'Müzelere girmek için kadınlar çıplak olmak zorunda mıdır?' yazar. (Res. 50) Ayrıca kadınların ve erkeklerin galerilerde ne derecede etkin oldukları konusunda araştırma yapan grup, elde ettiği verilerde ulaştığı kadın erkek yüzdelerini açıklarken müzelerin isimlerini de yayınlamaktan çekinmemiştir. Grup çalışmalarını A.B.D ile sınırlamamış, Türkiye de dâhil olmak üzere farklı ülkelerde gerçekleştirmiş, müze ve galerilerdeki kadınların etkinliğini yerinde araştırmıştır. Grup 1985-1990 yılları arasında toplam otuz poster üretmiştir.¹⁷³



Resim 50: Guerilla Girls, Poster, 2005

Grubun anonimliği halen sürmekteyken, kaç kişiden oluştuğu ve üyelerinin kimlikleri gizli tutulmaktadır. Gerilla Kızlarla yapılan bir röportajda; “Eğer kim olduğumuz bilinirse bizim kadın sanatçılar olarak mücadelemiz değil, kişisel yaşamlarımıza ilgi gösterilir. Bu açıdan kendimizi 'kişisizleştiriyoruz'. Kim olduğumuz değil ne yaptığımız önemsensin istiyoruz”¹⁷⁴ diyerek kimliklerinin gizlilik nedenlerini açıklamışlardır. Sanat dünyasındaki özellikle cinsiyet ayrımı veya ırkçı

¹⁷²Şakir Özudoğru, “Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.6, Ankara, Aralık 2010, s.118.

¹⁷³Dustin Kidd, *Legislating Creativity: The Intersections of Art and Politics*, Routledge, New York 2010, s.116.

¹⁷⁴Mahmut Hamsici, “Erkekler Eylemde Görsün”, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=203159>, (17.02.2014).

davranışlar olarak algıladıkları her bir tutuma, kuralsızlıklara dikkat çekmek adına oluşturdukları poster üretimi ve halk performanslarında hepsi goril maskesi giyer.¹⁷⁵

“Gerilla Kızlar, Nisan 1985’te New York’ta beyaz erkek sanatçıları, sanat galerilerini, sanat eleştirmenlerini eleştiren posterleriyle seslerini duyurmaya başlarlar. Kendilerini ‘sanat dünyasının vicdanı’ olarak tanımlarlar. Sanat pratikleri aktivizm temellidir. Bunun için çeşitli gerilla taktikleri uygularlar. Bu taktikler anonim üyelik, gizli sayım, sürpriz hareketler ve kamusal alanlara yasadışı olarak posterler iliştiir. Kısa bir süre sonra sanat dünyasında ve basında ciddiye alınırlar. Okullara, sanat konferanslarına, çeşitli etkinliklere katılımcı olarak davet edilirler.”¹⁷⁶

Gerilla Kızlar New York Sanat dünyasındaki kadın erkek eşitsizliğinden yola çıkarak başlattıkları çalışmalarında sanatçılarla da işbirliği yapmıştır. Grup iki adet de kitap çıkarmıştır. 1998, ‘*Batı Sanatı Tarihine Gerilla Kızlar Başucu Kitabı*’, 2003 yılında ise ‘*Orospu, Aptal ve Güzel Kadınlar*’ isimli kitaplarıdır.

Grubun çalışmalarına bakıldığında; New York’ta organize olan Gerilla Girls aktivitelerini Amerika üzerinden Avrupa’ya kadar taşımıştır. Çalışmaların farkındalık oluşturulmak adına sansasyonel tarafı da vardır; grup 2011 yılında akademi ödülleri seramonisinde kadın yönetmen oskar adaylarının az sayıda olması konusunu içeren kağıtlar dağıtarak bir karmaşa yaratmışlardır. (Carlson, 2004: s.181) Grubun eylemlerinin sosyal, politik ve kadın erkek eşitsizliği gibi kavramsal yapıardan çıkış noktalarını yakalarken, çalışmalar ulaşılabilirlik ve dikkat çekmek adına farkındalığı uyandıracak biçimde çeşitlilik gösterir. “*Gerilla kızların medyayı seçmesi, başlarda görsel bir element olarak dili kullanımı ve alışılmadık yerleştirme formatları, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Erika Rothenberg veya Hans Haacke gibi sanatçıları*

¹⁷⁵Fred S. Klenier, *a.g.e.*, s.793.

¹⁷⁶Withers’den akt., Özüdoğru, *a.g.m.*, s.116.

tarzlarını yansıtan çalışmaları, özellikle de halk sanatı ve heykelin yaygın tanımları açısından çağdaş sanat pratikleriyle oldukça bağıntılıdır."¹⁷⁷

Gerilla Kızlar, 1999 yılında dağılmıştır, o zamanlarda grup içerisinde tansiyon yükselmeye başlamış, grubun anonimliği ve gizliliği bu gerginliğin kaynağının nedenini öğrenmeyi zorlaştırmıştır. Fakat sonuç Gerilla Kızların üç ayrı birime ayrılması, *Banana Split* (Muz Bölünmesi) olarak bilindi. *Guerilla Girls Inc.(GGI)*, *Guerilla Girls Broad Band (GGBB)* ve *Guerilla on Tour (GGoT)* çalışmalarını halen yürütmektedir.

Grubun eylemsel işlerine bakıldığında GGoT' yi ele almakta fayda vardır. Bu Grup; "*çalışmalarıyla klasik tiyatro tekniklerini kendilerine has kostüm ve senaryolarla harmanlayarak bir tarz oluşturan grup, aynı zamanda work shoplar ve performans gösterileri düzenlemektedir.*"¹⁷⁸ Aynı zamanda GGoT tiyatro içerisinde aktivizmeve aktivizm temelli tiyatroya odaklanmıştır. Toplumdaki eşitsizlikler, cinsellik, ırkçılık ve cinsiyet ayrımının geniş eşitliliğini tanımlayan bir araç olarak tiyatroyu kullanmıştır.¹⁷⁹

GGoT'u kendine problem edindiği konuları yansıtmaya yolunda tiyatroyu bir araç olarak kullandığı görülürken. Toplumda sorun olarak algıladığı konuları istatistiksel verilerle tiyatro sahnesinde sunmaktadır.

Grup dağılmasının ardından üç kola ayrılmış fakat toplumdaki haksızlıklara, kadın erkek eşitsizliğine karşı hassasiyetlerini feminist bakış açısının da dışında, toplumsal refah için çalışmaları yoluyla haksızlıkların mücadelesini vermiştir-vermektedir.

¹⁷⁷Mira Schor, *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture*, Duke University Press, 1997, U.S.A., s.93.

¹⁷⁸Uğur Günay, "Sanatta ve Hayatta Cinsel Ayrımcılığa Bir Başkaldırı Hikayesi: Gerilla Kızlar (Guerilla Girls)", <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ugur-gunay-gerilla-kizlar/>, (17.02.2014).

¹⁷⁹Dustin Kidd, *a.g.e.* ,s.129.

3. PERFORMANS SANATINDA KAVRAMSAL İLİŞKİLER

3.1. Kavramsal Sanat'tan Performans Sanatı'na

Eroğlu'na göre Kavramsal Sanat; “Görsellikten çok zihinselliğin hedef alındığı ve imgelerin de bu yolla yaratıldığı anlayışların genel ismi. Bu anlayışlarda bilindik, geleneksel malzemeler kullanılmamıştır. Nesnesiz sanat olarak bilinmektedir. Sanat yapıtını bir fetiş olmaktan çıkarmıştır. Başlangıcı Duchamp ile dir.”¹⁸⁰

20. yüzyıl sanat akımı olan Kavramsal Sanat, 1960'lı yıllarda dilbilimsel araştırmalar ve sanat nesnesinin varlığından çok onun ne olduğunun bilinmesi sorunsalıyla karşımıza çıkar. Fakat daha da öncesine gidildiğinde Duchamp'ın hazır nesnelerinin sanatta yerini alması ile sanatçı fikrinin ön plana çıkması ve somut olan sanat nesnesinden, soyut olan düşünceye geçiş Kavramsal Sanat'ın ilk sinyalleridir. Düşüncenin ön plana geçtiği bu sanat oluşumu çalışmalarına ilk olarak Kosuth'un editörlüğünde Art & Language dergisinin çıkarılmasıyla başlamıştır. Kavram Sanatçıları “ABD de John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Douglas Huebler, Tom Marioni, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, On Kawara... İngiltere'de Art and Language, Victor Burgin, Fransa Daniel Buren...Almanya'da Joseph Beuys, Dieter Roth, Hans Hacccke...’den oluşur.”¹⁸¹

Kavramsal Sanatla birlikte görselin ötesine taşınan sanatsal üretimler bir takım anlatılar içerir, bu anlatıları seyirci belleğinde sonsuzluğa kavuşturma arzusunda dil, kelimeler ve sözcüklerin diziliminden faydalanır. Bunlardan faydalanırken de ortaya galerilerde sergilenecek bir takım işler yapma yoluna girişmez, dergiler ve makaleler yoluyla hitap ettiği kitleye ulaşır. Somut bir nesne ile

¹⁸⁰Özkan Eroğlu, *Resim Sanatı Sözlüğü*, Nelli Sanat Evi, İstanbul 2003, s.207.

¹⁸¹Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.193.

anlatının eksik kaldığına sadece zihinde var olacağına inanılan bu oluşumda Giderer'e göre; (2003: s.151) *“sanat artık bir takım önermelerdir.”* Görselliğin bir kenara itilip anlamın değer kazanması açısından; *“Atkinson... bir sanatçının yazdığı metnin sayfalarını çerçeveleyerek sergilemesi durumunda görüntünün önemli olmadığını söylemiştir.”*¹⁸²

Kavramsal ve minimalist bir sanatçı olan Sol LeWitt 1967 yılında *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* isimli makalesinde; *“ ‘Güzel bir fikri berbat etmek zordur’, der, ama kavramsal sanatçı için sıradan her fikir sırf sıradan olması nedeniyle ‘güzel’ dir, işte bu nedenle ona göre, ustalık ve güzellikle kurtarılması gereken düşünce diye bir şey yoktur.”*¹⁸³

¹⁸²Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.47.

¹⁸³Donald Kuspit, *a.g.e.*, s.83.

Kavramsal Sanat adına yapılan çalışmalardan en bilindik ve ünlü olanı Kosuth'un *'Bir ve üç İskemle'* isimli eseridir. Kosuth'un bir diğer işini anlatısı açısından ele alacak olursak; Kosuth; misafirlik, yabancılık ve yabancılar ile ilgili kavramları içeren Frankfurt sergisinde; Goethe, Walter Benjamin, James Joyce, Ludwig Wittgenstein gibi yazarlardan seçtiği cümleleri siyah bir duvarın üzerine değişik büyüklük ve karakterlerde düzenli olarak yazmış ve bu yazı salonun neredeyse tamamını baştanbaşa kaplamıştır. (Res. 51) Kosuth, bu çalışmasının altındaki anlatıyı, kendini geliştirebilmek için doğduğu, ait olduğu yerlerden uzaklaşarak farklı kültürlerle tanışmayı hedefleyen bireylerin duygularını dile getirmek olarak belirtmiştir.¹⁸⁴



Resim 51: Joseph Kosuth, "Guests and Foreigners: Rules and Meanings", 2000, Adam Art Gallery

1960'larla birlikte sanat artık anlatılar, fikirler ve kavramlar üzerine kurulmuştur. Biçimci anlayışlara tamamen karşı olan Kavramsal Sanat bu yönünü dil ve dilin yazınsal olanaklarıyla kullanırken; kavramları ve bağlamları içeren 1960 sonrası sanat akımları salt yazıyı temel almasa bile düşünce boyutuna erişme ve seyircinin belleğinde varlığını sürdürmesi ile ilgilidir. *"Düşüncelerin dille, toplumla, politika ve n yargılarla olan ilişkisi, önümüzdeki yüzyılın sanat anlayışını betimleyen temel faktörler olacak. Ancak bunu 1960'ların 'Kavramsal Sanatı' nı aşan*

¹⁸⁴Necmi Sönmez, *Sanat Hayatı İçerir mi?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006, s.105-106.

farklı bir çizgide gerçekleştirmek gerekiyor.”¹⁸⁵ Kavramsal sanatı aşan ve kavramların yine ön planda tutulduğu Postmodern çağda sanat nesnesinden çok yaşayan sanat yapılması; bunlar Happening, Performans veya Süreç Sanatı gibi oluşumlardır ki sanatın görsellikten çok doğrudan kavramsal boyutuyla ilgilidir. Bu noktada kavramsal sanat kendisinden sonraki sanat oluşumları içerisinde de varlığını sürdürmeye devam eder.

“Kavramsal Sanatın postmodernizm ile ortaklığı elbette salt “dil” olgusu üzerinden gerçekleşmemiştir. 1960 sonrası sanat ortamının tümel biçim anlayışından ve sanat dallarının geçişkinliğinden doğan bir biçim dili olarak yerleştirmeler enstalasyonlar, performanslar ya da diğer türler de birçok kavramsal sanatçı tarafından uygulanmış, postmodern ilkeler etrafında ortaya çıktığı, postmodern bir dünyanın özetini verdiği iddia edilebilecek üretimler yapılmıştır.”¹⁸⁶

Kavramsal Sanat 1960’lı yıllardaki etkin duruşundan sonra diğer sanat akımlarında da varlığını devam ettirmiştir. Galeri ve müzelerde seyirlik işler yapılmasına karşı olan kavramsalcular, performansçılarla aynı görüştedir. Her iki oluşumda da seyirci belleği esastır. Görsellik ikinci plandadır. *“Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da happening (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da environment (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, ‘kavramsalculuğun’ sınırları içerisinde değerlendirilebilir.”¹⁸⁷*

¹⁸⁵Gös. yer., s.107.

¹⁸⁶Sibel Açıklın Akgün, *Modern Kaygılar: 20. Yüzyıl Sanatında Hazır Nesne Kullanımı ve Tüketim Toplumuna Eleştirel Bir Bakış*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Heykel Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2012, s.56.

¹⁸⁷Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.193.

Performans Sanatı'nın kavramlarla olan ilişkisinde eylemin altında yatan ve eylemin gerçekleşmesine olanak tanıyan düşünce öne çıkar. Dolayısıyla dönemi içerisinde gerçekleşen hemen hemen her eylemin kavramsal alt yapısı, arkasında veya karşısında durduğu bir anlatı vardır. Performanslar yoluyla seyirci belleğinde yaşatılmak istenen o eylemin salt görsel unsurları değil, bu görsel unsurlar aracılığıyla hedeflenen kavramlardır. Zaten Duchamp'la birlikte sanatçı düşüncesi sanat olarak kabul edilmiş, sanat nesnesi bu düşüncenin temsili konumuna geçmiştir. Performans'larda da eylemler sanatçı fikrini temsil eden imgeler olarak karşımıza çıkar. Etkileyici görsellik ise eylemi güçlü kılarken amaçlanan kavramların daha etkili bir şekilde aktarılmasını ve zihinde uzun vadeli kalıcılığa ulaşmasını sağlar.

Performans Sanatı'nın tarihinden bugüne değin eylemler belirli ideolojiler, ontolojik, psikolojik, sosyolojik, antropolojik veya politik temellerle ilişkili olarak ilerlemiştir. Dadaist eylemlerde savaşın yok ediciliği ve yıkıcılığını temel alan performanslarda politik tavırlar ön plandadır veya Rus Konstrüktivizmi dâhilindeki eylemlerde Rus devrimi, sanatçıların eylemlerinin temalarını oluşturmuştur. Politik söylemleriyle buna en iyi örnek '*Moscow Burning*' (Moskova Yanıyor) dir. Performans Sanatı'nın başlı başına ortaya çıktığı 1960'lı ve 1970'li yıllardaki performansların çoğu teorisi sosyoloji ve kültür antropolojisiyle ilişkili olarak gelişmiştir.¹⁸⁸ Örneğin; Feminist performanslar ontolojik ve biyolojik kavramlar dâhilinde toplumda kadının konumunu irdelemiş ve bunu görünür kılmak adına amaçları doğrultusunda, cinsiyet ayrımına dikkat çeken eylemler sergilemişlerdir.

Performans Sanatı, merkezde sanatçı eylemlerini temel alırken, seyirciyi dâhil ettiği eylemlerindeki anlatılarında insandan insana doğru seyahat eder. Yani insanlık adına bir takım anlatılarda bulunur. Bu anlatılar antropoloji kavramının geniş çatısı altında toplanabilir. Antropoloji bir kültür bilimidir ve insanlığı, toplumları tüm yönleriyle irdeler. Performansın nesnelere de insan oluşturduğundan ve bu sanatçının kendi bedeni ve eylemleri üzerinden irdelendiğinden aralarındaki bağlantı kaçınılmazdır.

¹⁸⁸Erika Fischer-Lichte, *a.g.e.*, s.29.

1970’li yıllarda Richard Ohmann hareket ve eylem arasına dahil olan kavramlara odaklanmıştır. “*Ohmann, bir oyucunun eylemine ve konuşma hareketlerinin bilgisine dayanan bir yazın yaklaşımı ‘Illoctionary’yi (Edim-söz) sunmuştur. Sosyal okuyucunun kendisi ırk cinsiyet, sınıf gibi maddeler tarafından koşullandığı için Ohmann’ın ‘Literature as act’ine (hareket olarak yazın) ayrıca değer verilir.*”¹⁸⁹

“*İnsan düşüncesini gündelik dili incelemek suretiyle analiz etmeye çalışan dil felsefecisi, söz eylem kuramını geliştiren İngiliz filozof, John Austin; dilsel anlam ve hakikatin koşullarıyla yetinmek gibi bir düşünce, hatadır. Bir ifadenin, aynı zamanda bir eylemle sergilendiğinin gözden kaçırılmaması gerektiğini belirtmiştir.*”¹⁹⁰

Kavramlar, dilin olanakları ve anlatılara yönelik çalışmalara bakıldığında; 1980 yılında Amerika’nın Konuşma İletişim İşbirliği tarafından kurulan ‘Performansta Yazın’ isimli disiplinlerarası derginin orijinal baş makalesi; basmakalıp ve geleneksel ifadelerle, Performans yoluyla öğretmeyi amaçlayan yazınlara, sözlü yorumlara yer verirken bunları sunmayı da göstermiştir. Dergi ilerleyen zamanlarda..., kültürel tarih, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, halk bilimi ve din ile ilgili yer verdiği makalelere büyüyen bir ilgi göstermiştir.¹⁹¹

Performans Sanatı’nda, hayat ile sanatın aynı noktada buluşması demek hayatın getirilerini de bu sanatın özümsemesi demektir. Toplumsal yapıda şekillenen insan tutumları, normlar ve politikalar eylemlerin öncülleridir. Richard Schechner; mutlulukla ve tırnak içine alınan ifadeyle performansı ‘*Onarılmış Davranış*’ olarak adlandırır. John MacAloon ise benzer bir şekilde pre-formans olmadan performansın

¹⁸⁹Marvin Carlson, *a.g.e.*, s.12.

¹⁹⁰http://tr.wikipedia.org/wiki/John_Langshaw_Austin, (08.05.2014).

¹⁹¹Marvin Carlson, *a.g.e.*, s.74.

olmayacağını iddia eder.¹⁹² Bu görüşler performansın davranışla, varlıkla ve ön çalışmalarıyla ilgisini gösterir.

Kültürel performanslar ise antropoloji içerisinde geniş bir şekilde yer alır. Antropoloji alanında geniş çalışmalar yapan Milton Singer'e göre kültürel varsayımlar, kültür içerisinde performansın koruyucu ve yeniden canlandırıcı rolü olarak kategorize edilebilmesine önemli ölçüde katkı sağlar.¹⁹³

1960'lı yıllarda performans ve kültür arasındaki ilişkiyi ilk fark eden Richard M. Dorson'dur. Bunun dışında çok önemli katkılar sağlayan Victor Turner, sosyal antropologlar için bir araç olarak sosyal drama kavramını kullanmıştır. Richard Schechner tiyatro araştırmalarının teorik ve pratik çalışmalar arasındaki ilişkiyi keşfetme yolunda, modern performans teorisinin gelişmesine katkı sağlamıştır. Sonrasında Schechner Turner'ın sosyal dramasıyla yakından ilgilenmiş ve 1970'li yıllarda performansın teorik ve şiirsel gelişimi için çeşitli yollar öngörmüştür.

¹⁹²Gös. Yer., s.12.

¹⁹³Marvin Carlson, *a.g.e.*, s.14.

Schechner'in eylemlerine bakıldığında ise; “1960’lı ve 1970’li yıllarda Schechner ve onun performans grubu, seyirci katılımının farklı oluşumlarıyla, her oyunda izleyiciler ve aktörler arasındaki görüşmelerin farklılıkları üzerine odaklanan performanslar deneyimledi. Bunlardan biri ‘Dionysus in 69’ (Res. 52) yardımcı nesnelere olarak tüm katılımcılar arasında demokratik bir ilişki kurmaya çalışmıştır.”¹⁹⁴



Resim 52: Richard Schnechner, “Dionysus in 69”, 1970

Bu çalışmada özgür olarak eyleme dâhil olan katılımcılar hikâyeye katılıyor ve kendilerini birer performansçı gibi hissediyorlar. Demokratik bir yapıda gerçekleşen bu performans seyircinin aktif katılımını sağlıyor. Zaten Schnechner de çalışmalarında performansçı ve seyirci işbirliği arasındaki ilişkilere odaklanmıştır. Çünkü seyirci katılımı performansın sosyal ve iletişimsel boyutunu artıracaktır.

Schnechner’e göre; “Performans için farkındalık ve kültürel geçiş gereklidir. Oyun tartışmalı bir şekilde gerçek hayatın sistemlerinden kaynaklanır. Fakat performansı gerçekleştirmek için özgürlük ve oyun olmadan gerçek sistemler de var olamaz.”¹⁹⁵ Sosyal açıdan izleyici ile işbirliği içerisinde yürütülen performanslar

¹⁹⁴Erika Fischer-Lichte, *a.g.e.*, s.41.

¹⁹⁵Richard Schechner: Performance Theory, <http://www.icosilune.com/2009/01/richard-schechner-performance-theory/>, (22.03.2014).

özüne kavuşma arzusuyla hayat bulur. Performansın özünde insanı barındırması zaten sosyal kavramlarla doğrudan ilişkisini gündeme getirir.

Performans eylemsel boyutunda; müzik, dans gibi disiplinleri içerirken, dil, yazın ve anlatı boyutuyla kavramsal yapısını içerisinde barındırır. Bu yönüyle de Performansın disiplinlerarası özelliği, onun kavramsal duruşunu da sergiler.

3.2. Ötekileşen Nesne-Belirginleşen Düşünce

3.2.1. Sosyolojik Performanslar: Hannah Wilke, Adrian Piper, Carolee Schneemann, Cindy Sherman, Ana Mendieta.

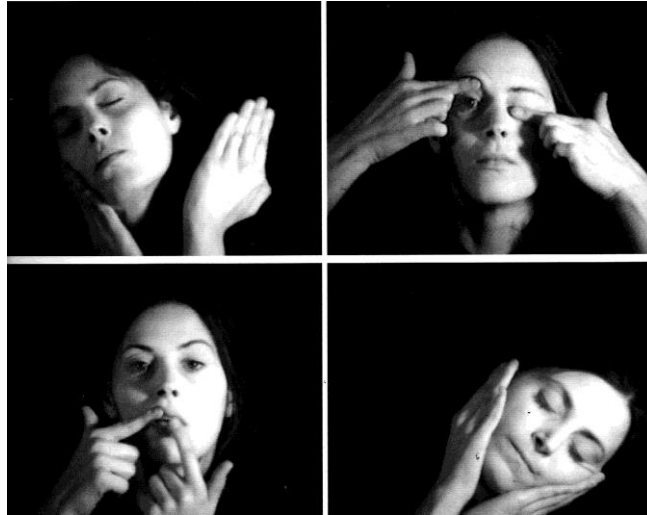
1960'lı yıllar ile birlikte kadın sanatçılar kadının toplum içerisindeki yeri, ayrımı veya eşitsizliği gibi konuları, eylemler ve çalışmaları arayıcılığıyla sergilemiş, belirli anlatılara veya sorunlara dayanarak bunları eylemsel duruşlarıyla ifade etmişlerdir. Görünenin ardından yatan anlatılara gelindiğinde, Hannah Wilke 1940 yılında New York'ta doğmuş, fotoğraf, heykel ve yerleştirme gibi işlerinin yanında Feminist eylemler gerçekleştiren ve eylemlerinde kendi bedenini kullanan kadın sanatçıdır. Amelia Jonas'a göre Wilke; *“Çalışmalarında sanatsal pratiklerin geleneksel öznesi olarak, kadının parodik bir taklidi ve çalışmalarının nesnesi gibi kendini sergiler... böyle yaparak, erkek/sanatçı/nesne ve kadın/özne fonksiyonları arasındaki tezatlığı çökertir.”*¹⁹⁶

Ayrıca Wilke'nin çalışmalarının altında yatan kavramlara bakıldığında çalışmalarının ardındaki gerçekliği; *“Kadın feminenliği, feminizm, kadının kendini beğenmişliği, kibiri ve güzelliğindeki kültürel modların sanatsal bir yıkımı olarak*

¹⁹⁶Maria Elena Buszek, *Pin- Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, U.S.A. 2006, s.292.

tanımlamaktadır.”¹⁹⁷ 1976‘*Through the Large Glass*’ (Büyük Cam Yoluyla), 1975 ‘*Hello Boys*’(Merhaba Erkekler) ve 1974 yılındaki ‘*Gestures*’ (Mimikler) isimli Performans’ları Wilke’nin en iyi bilinen çalışmaları arasında yer alır.

‘*Gestures*’ (Mimikler) a (Res. 53) bakıldığında Wilke; yüzünü ovalaştırmakta, dudaklarıyla ve gözleriyle oynamakta, çeşitli mimikleri elleriyle tekrarlamaktadır. Bu performansında da kendi bedeni üzerinden toplumdaki kadına odaklanarak güzellik kavramına dikkat çekmiştir. Ayrıca Wilke; “*Benim işim daima dil hakkındadır*”¹⁹⁸ der. Çalışmalarında anlatıların, görsellerden daha önemli olduğunu da bu sözle vurgulamış olur.



Resim 53: Hannah Wilke, “Gestures”, 1974

¹⁹⁷http://en.wikipedia.org/wiki/Hannah_Wilke, (20.03.2014).

¹⁹⁸Nancy N.Chen-Helene Moglen, *Bodies in the Making: Transgressions and Transformations*, New Pacific Press, U.S.A. 2006, s.2.

Amerikalı Kavramsal ve Minimalist sanatçı Adrian Piper da ırkçılık, sınıf, cinsiyet gibi kavramlara dikkat çeken sokak performansları yapmıştır. 1970-71 yılları arasında New York sokaklarında yürüdüğü, halkın içerisinde sergilediği ‘Catalysis Series IV’te metroya biner ve ağzına tıkadığı havluyla metroda seyahat eder. (Res. 54) Eylemliliğin ötesinde yer alan performansındaki anlatılara gidildiğinde; “*Dikkat, Piper’in ırkçılık ve onun gibi diğerlerinin belirsizliği mahalinde, halkın korku, karışıklık, tikslenme görüşünde bir obje olarak kendini sunma süreçlerine yönlendirilir.*”¹⁹⁹ Piper, sosyal farkındalığı artırmak adına eylemlerinde halkın arasına karışır. Performanslarının sosyal boyutu kuvvetlidir.



Resim 54: Adrian Piper, “Catalysis Series IV”, 1970-71

Piper, ayrımcılığı, ırkçılık tutumlarını ve cinsiyet ayrımını eleştirdiği çalışmalarında siyahî bir erkek kılığına girerek caddelerde yürümüştür. Amerikan toplumundaki siyah-beyaz ırkçılığını tüm çalışmalarında irdeleyen siyahî sanatçı için;

¹⁹⁹Julie Steinmetz, “The Power of Now: Adrian Piper’s Indexical Present”
http://blog.art21.org/2009/05/07/the-power-of-now-adrian-pipers-indexical-present/#.UzCjLah_tj4,
 (25.03.2014).

“Sanat tarihçi ve eleştirmenler Piper’i ırk ve cinsiyet ayrımına katlandığı yaşamında, onun çalışmalarını kızgın siyah kadın olarak karakterize etmiştir.”²⁰⁰

Adrian Piper’in, 1976 yılında sunmuş olduğu bir video olan ‘*Some Reflected Surfaces*’ (Yansıtılan Birkaç Yüz) de, yüzünü beyaza boyayıp siyah bir elbise giymiş, koyu renkli gözlük ve sahte bir bıyık takmıştır. Bir barda, disko dansçısı olarak çalışmış olmanın nasıl olduğunu anlatırken sesini kaydeden, ‘*Respect*’ (Saygı) şarkısında, tekli sahne ışığı altında dans etmiştir. Sonra talimatlara göre değiştirdiği hareketlerini bir adamın sesi keskin bir şekilde eleştirmiştir. Son olarak Piper, halk yayını için kabul edilebilir olanı vurgulamışçasına ışıklar sönmüş ve küçük dans eden figür video ekranında kısa bir süre görünmüştür.²⁰¹

Cinsiyet ayrımı ve ırkçılık gibi kavramlara dikkat çekmek için çoğu kez çalışmalarında siyah sahte bıyık, siyah camlı gözlük kullanan sanatçı erkek kılığında caddelerde dolaşan performanslar, düşüncesini açığa vuran yazılarla zengileştirdiği kolajlar ve fotoğraflar üretmiştir. Erkeğe ait olan imgelerle, kadının ötekileştiği toplumu, siyahlar ve beyazlar arasındaki ayrımı vurgulamak ve tepkisini dile getirmek adına sanatçı, bu kavramları toplumun içerisinde kendi bedeni üzerinden sorgulamıştır. Performanslar hayata geçirilmeden önce üzerinde durulan kavramları daha etkili kılmak adına, gösterinin çarpıcılığıyla buluşup, halkı uyandırıp, harekete geçirip onlara farkındalık kazandırmaktadır. Bu bağlamda Piper’in performansları hayatın içerisinde, seyirciyi düşündürmeye ve ona dâhil etme amacına ulaşır. Temellendiği kavramsal anlatıları da topluma karışarak, iletmiş olur.

20. yüzyıl ve sonrasındaki tarihlerde Performans Sanatı dünyası tabuları yıkmaya yönelik çalışmalar yapmıştır. Kadın hareketleri bunun en güzel örneğidir. Kadının toplumdaki klasikleşmiş konumunu irdeleyen sanatçılar; Cindy Sherman, Rebecca Horn, Carole Schneemann, Yvonne Rainer ve Yoko Ono gibi sanatçılardır. Bu sanatçılar cinsiyet ayrımı ve sosyal konular yönünde işler üretmişlerdir.

²⁰⁰John P. Bowles, *Adrian Piper: Race, Gender, Embodies*, Duke University Press, U.S.A. 2011, s.1-2.

²⁰¹RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.174.

“Carolee Schneemann kendini ve Yoko Ono’yu 1960’lı yılların başında, aslen performansın baskın erkek fikrine karşı tek başına çalışanlar olarak tanımlar. 1963’te vücudumu resmin bir parçası olarak kullanmak art-stud kulüplerinde kadınlara dayatılan ruhani güç hatlarıyla mücadele etmek ve tehdit etmek zorundaydım, kadınlarsa erkekler gibi davranmaya devam ettiği sürece geleneksel işler erkekler tarafından gelişmiş güzel yapılacaktır.”²⁰²

Feminist performanslarıyla öne çıkan sanatçı çalışmalarındaki düşünsel boyutu ve amaçlarını şöyle tanımlar, “*Bizim Feminizmimiz ekoloji, etnoloji, antropoloji, arkeoloji, psikoloji, politik baskı, militarizm, medikal tarih, estetik ayırım, nörolojik düzenleri, bilgiyi ve görseli yeniden canlandırmayı kabul eder.*”²⁰³

²⁰²Marvin Carlson, *a.g.e.*, s.60.

²⁰³Elizabeth A. Sackler, “Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Carolee Schneemann”, https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/carolee_schneemann.php, (24.03.2014).

Schneemann'ın en ünlü performanslarından biri olan 'Meat Joy' (Et Şenliği) da sanatçı, kadının bedeninin metalaşmasına tepki olarak eylemde bulunur. Toplum adına çeşitli konuları ele alıp eleştirilerde bulunan Schneemann, Vietnam katliamına dikkat çektiği 1967 yılındaki 'Snows' (Karlar) (Res. 55) isimli çalışması ile de savaşa karşı olan tavrını sergiler.



Resim 55: Carolee Schneemann, "Snows", 1967

Çalışması Vietnam katliamı ile ilgili beş görselin yanayana dizilmesinden oluşur. "*Vietnam'a olan öfkemi, hakaretlerimi, üzüntümü ve kızgınlığımı burada oluşturduğum*" der.

Çalışmalarının hemen hemen hepsinde Feminist söylemlere başvuran sanatçı Cindy Sherman çalışmalarında farklı karakterlere bürünmüştür. "*Sherman modern dünyanın çeşitli konuları üzerine: kadının rolü, sanatçının rolü ve çok daha fazlası için bir araç olarak kendini kullanır... sanatın yaratıcı doğası ve medyası, toplumda kadının temsili ve rolü hakkında önemli ve kamçılayıcı sorular meydana getirir.*"²⁰⁴

²⁰⁴<http://www.cindysherman.com/biography.shtml>, (24.03.2014).

Çalışmaları medyayı ve kendi bedenini merkeze alırken; “Cindy Sherman’ın 1970’lerde başladığı *İsimsiz Film Kareleri*’ (Res. 56), her karede farklı bir kılığa bürünen sanatçıyı ikinci sınıf Hollywood filmlerini anımsatan görüntüler içinde gösterir. Sherman’ın kendi çektiği, dolayısıyla öznesi ve nesnesi olduğu bu fotoğraflar, popüler kültürün şekillendirdiği kadın imgesini sorgularken kimliğin ne kadar kaygan zeminde kurulan ve bozulan bir olgu olduğunu düşündürür.”²⁰⁵



Resim 56: Cindy Sherman, “İsimsiz”, 1978

Sherman farklı kimliklere büründüğü çalışmalarıyla sosyokültürel bir duygu iletme çabasındadır. İçerisine büründüğü farklı imajların altında yatan gerçekliği insanlara geçirmeye çalışır. Görüntü sadece simgelseldir ve esas olan fikirlerdir. Çektiği fotoğraflarda Sherman; “Ben resimlerimde kendimi değil, kendiliğinden dile gelen duyguların cisimleşmiş halini göstermeye çalışıyorum. Modelin kim olduğu, herhangi ayrıntının olası simgeselliği kadar ilginç olabilir, ama okadar”²⁰⁶ der. Bu görüşleriyle sanatçı işlerinin kavramsal boyutunu görsellikten daha önemli olduğunu vurgular.

²⁰⁵ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.276.

²⁰⁶ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.282.

12 yaşında ailesi tarafından İngiltere'ye gönderilen Küba'lı sanatçı Ana Mendieta hayatını yetiştirme yurtlarında geçirmiştir. Toplumsal kaygılarla işler üretmiş; çalışmalarında kendi bedenine odaklanmış ve feminist performanslar yapmıştır. “Ana Mendieta'nın aktif kariyerinin periyodu, hem kimliğin radikal alt eleştirisine hem de öz çevresinde anlaşmazlık çıkaran feminist tartışmaların alanına direkt olarak denk gelir.” Mendieta'nın çalışmalarına kadına olan şiddet, cinayet, tecavüz gibi konular temel teşkil eder.

Bir kadının vücudunun ve yüzünün görünümünü “*Glass on Body Images,*” (Vücut Görüntülerinde Cam) isimli çalışmalarında irdelemiştir. (Res. 57) Bu çalışmasında Mendieta; cam yoluyla yüzünün ve bedeninin biçimini bozarak güzellik ve heykel kavramları arasındaki ayrımı yok etmeye çalışmıştır. Çalışmaya bakıldığında; burnu kırık, kaza geçirmiş veya dayak yemiş bir kadın görüntüsünü andırır.



Resim 57: Ana Mendieta, “Glass on Body Images”, 1972

Ana Mendieta, 1973-1980 yılları arasında yapmış olduğu *'Silueta Series'* (Silüet Serileri) ile dikkat çeker. *'First Silueta'* (İlk Silüet) (Res. 58) isimli 1973 yılında gerçekleştirdiği ilk silüeti perforamans, fotoğraf, heykel gibi disiplinleri aynı noktada toplar.



Resim 58: Ana Mendieta, "First Silueta", 1973

Doğanın içerisinde yine doğanın malzemeleriyle oluşturduğu serileriyle dünyanın varlığını, kendisinin de var olduğunu ayrıca farklı düşüncelerimize rağmen hepimizin dünyaya ait olduğu düşüncesini vurgular. Ölüm ve doğum temalarını içeren serilerin temelini inildiğinde, çalışmalarda Ana'nın bir kadın ve bir artist olarak kimliğinin oluşmasında onun çocukluğunun ve başlardaki yaşamının etkisi görülür. Ana'nın çalışmalarının kavramsal alt yapısını da bu temalardan beslenir.

Ayrıca Ana Mendieta çalışmalarında kan kullanmaktan çekinmemiştir. Ana Mendieta, *"Benim sanatım her şeye: örümcektekenden adama, adamdan hayalete, hayaletten bitkiye, bitkiden galaksiye doğru giden evrensel bir enerjinin inanisinde yer alır. Benim çalışmalarım bu evrensel akışın damarlarını sulamadır. Bu yolla"*

geçmişteki kaynaklara, orijinal inanışlara, ilkel birikimlere erişir, yaşayan dünyayı bilinçsiz düşünür"²⁰⁷ diyerek çalışmalarının altında yatan gerçeklere işaret eder.

*"Ana'nın işleri genel olarak feminizm, şiddet, hayat, ölüm ve aidiyet gibi konseptleri Arazi, Vücut ve Performans Sanatı kapsamında işlemektedir. Ana ilk feminist performansını Iowa Üniversitesinde lisans öğrencisiyken sergilemiştir. Performansı Iowa Üniversitesi'nde tecavüz edilip dövülerek öldürülen hemşirelik öğrencisi Sara Ann Otten'ı konu almaktadır. Otten'in ölümü üzerine Ana çıplak vücudunu kanla boyayıp masaya bağlayarak tecavüz ve şiddetin yıkıcılığını تنها bir sokaktan almış galeriye taşımıştır."*²⁰⁸

Mendieta, çalışmalarında kendi bedeninden yola çıkarak doğaya ulaşır. Zorlu yaşamı ve vatanına olan özlem onu toprakla ilgili çalışmalara yöneltir. Ayrıca, toplumsal duyarlılıkla kadına karşı şiddeti konu aldığı çalışmalarında, plexiglass aracılığıyla çıplak vücuduna hamleler yapar ve bendenin deforme oluşunu bu şekilde ifade eder.

Sosyolojik olarak temellendirilen eylemlerde toplumdaki kadın figürünün bulunduğu konum feminist bir yaklaşımla performanslar eşliğinde irdelenir. Sanatçılar toplumun gerçeklerinden edinmiş oldukları kimlik, ayrımcılık, ötekileştirme vb. gibi kavram ve sorunsallarla kamusal alanda halkın belleğine ulaşmaya çalışır. Adrian Piper halkın arasına bedeniyle ve ironik erkek görüntüsüyle karışır. Ana Mendieta doğanın parçalarından hareketle öznel olana kadın bedenine yoğunlaşır. Sosyal bir varlık olan insan ve onun politik bedeni kavramların temsiliyetine ve ifadesine doğru performanslarda temel öge olarak yer alır. Performansların sadece gösteri ve görsellerden ibaret bir kaide olmadığı açıktır. Her performansın temellendiği bir takım kavramlar yer alır. Sosyolojik performanslarda;

²⁰⁷Heidi, *Ana Mendieta*, http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/ana-mendieta/, (24.03.2014).

²⁰⁸Hande Lara Sever, *Ana Mendieta, Carl Andre ve Ölümü*, <http://www.5harfliler.com/ana-mendieta-carl-andre-ve-olumu/>, (24.03.2014).

toplumun bireyi olan sanatçı, kendi bedeni-özeli üzerinden toplumun genelinin hafızasına erişir.

3.2.2. Psikolojik Etkenli Performanslar: Vito Acconci, Yayoi Kusama, Tracey Emin, Hermann Nitsch, Otto Mühl, Dennis Oppenheim, Chris Burden, Gina Pane.

1940 yılında Amerika’da doğmuş olan Vito Acconci, sadece performans yapmamış pek çok alanda eserler üretmiştir. Şiirleri, heykelleri, filmleri, Video performansları ve yerleştirmeleri vardır. 1980’li yılların sonundan itibaren de mimari tasarımla ilgilenmiştir.²⁰⁹

Acconci’nin performansları 1970’li yıllarda baş göstermeye başlamıştır. Kendi bedenine yine kendisi tarafından çeşitli müdahalelerde bulunan Acconci’nin eylemlerine toplumsal normlar ışığında bakıldığında aşırılık söz konusudur. Acconci’nin tamamen kendi benliğinden, düşüncelerinden yola çıktığı eylemlerinde bedenine yoğunlaşması onun performanslarının Vücut Sanatı ile ilişkisini gösterir. *“Bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, beden, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır.”*²¹⁰

Acconci performanslarında bedenini fiziksel ve psikolojik olarak araştırır. Çekmiş olduğu video ve filmlerde bir performans objesi gibi vücuduna, ritüelleşmiş hareket ve işaretlere odaklanır. Ayrıca Acconci performanslarında anlatmak istediği kavramlar için sözlü ifadelerle başurmaz, bunun yerine eylemin varlığıyla seyirci arasındaki iletişimini sürdürür. Bunu yaparken de provakatif kavramsal eylemler olarak kendi bedenini sunar.

²⁰⁹Jen Budney-Adrian Blackwell, *Unboxed: Engagements in Social Space*, Gallery 101, Canada 2004, s.30.

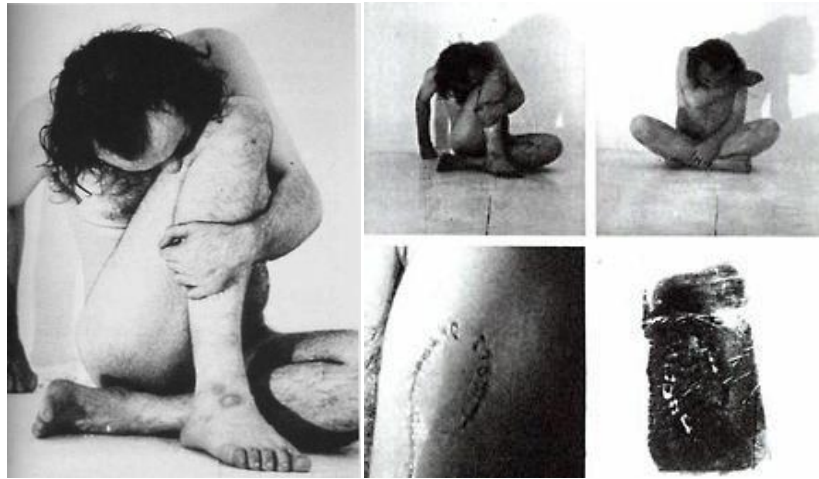
²¹⁰Ahu Antmen, a.g.e., s.222.

Acconci'nin en çok dikkat çeken performanslarından biri olan '*Seedbed*' (Dölyatağı) i 1971 yılında New York'ta Sonnabend Galerisi'nde gerçekleştirmiştir. Performansta seyirciler, girdiği salonda yapay yerden yüksek, platformlu bir taban üzerinde gezinirken Acconci bu tabanın altında mastürbasyon yapmış ve çıkan sesleri hoparlör vasıtasıyla salona yaymıştır. Çıkan seslerle salonda pasif konumda bulunan seyirciyi aktifleştirmiştir. Bedenini ve bedeninin olanaklarını kullandığı çalışması tamamen onun psikolojik durum ve duygumuyla alakalıdır.

Acconci'nin psikolojisini etkileyen geçmiş yaşamıyla ilgili olarak; henüz beş yaşındayken babasının ona tokat ve tekme atmış olduğunu belirtir.²¹¹ Küçükken baba şiddetine maruz kalmış olması da onun psikolojik temelli eylemlerine dayanak gösterilebilir.

²¹¹ Richard Prince, "Conservation with Vito Acconci", <http://bombmagazine.org/article/1443/vito-acconci>, (10.04.2014).

Sanatçı bir eyleminde ise çıplak vaziyette yerde oturmuş ve vücuduna ısıklar atmıştır. Vücut sanatı olarak da ele alınan bu eyleme bakıldığında toplumdan uzak, tamamen kendi ruh haline bürünmüş narsist bir tavır ortaya çıkar. “Amerikalı Sanatçı Vito Acconci kendi kendini ısırarak damgaladığı Tescilli Markalar” (Res. 59) başlıklı performansında, kapitalist ekonominin insanı tüketime yönlendiren etkenlerini düşündürmüştür.”²¹² Acconci; kendi bedeninde uyguladığı tavırlarıyla seyirci arasında diyalog kurmaya çalışır. Acconci eylemleri; psikobiyolojik olarak da ele alabileceğimiz örnekler sergiler.



Resim 59: Vito Acconci, “Tescilli Markalar”, 1972

“Kamusal alanın uzamsallık üzerindeki etkisi üzerinde duran Acconci, fiziksel ve zihinsel varlığın, ötekinin kişisel uzamını nereye kadar kapsayabileceğini sorar. Performanslarında bedenini izleyicinin onu göremeyeceği biçimde konumlandırır ve bizzat fiziksel varlığın değil ama, orada olma olasılığının, ziyaretçilerin üzerinde uyandırdığı etkiyi, seyircinin uzamına ne ölçüde sızabildiğini, orada olduğunun gerçekten hissedilip hissedilmediğini görmeye çalışır.”²¹³

²¹²Ahu Antmen, a.g.e., s.220.

²¹³Alev Yener, *Çağdaş Sanatta Beden Teması Üzerine Yaklaşım Biçimleri ve Görsel Çözümler*, (Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2010, s.74.

Acconci de; Chris Burden, Gina Pane ve Marina Abramoviç gibi kendi bedenine zarar verir. Fakat onun eylemleri daha çok bilişsel temeller üzerinde psişik bir yapıda yükselir. Seyirci ile arasındaki diyalog kurma biçimine, seyircinin tepkisine duyduğu merakını eylemleri yoluyla gidermeye çalışır. Burada Acconci'nin kendi zihinsel ve psikobiolojik durumu söz konusudur.

Kendini aykırı ve problemlili bir kadın olarak tanımlayan Yayoi Kusama da performanslarında kendi bedenini merkeze alırken mekânı ve kendini puantiyelerle kaplar. Japon Sanatçı, video, resim, çevre sanatı, heykel ve performans gibi çeşitli alanlarda işler üretmiştir. Irk, cinsiyet ayrımı, kimlik, zihin gibi konular çalışmalarının temelinde yer alır. Kusama'nın işleri Freud'un Bilinçaltı yöntemleriyle paralellik gösterir. Kusama çalışmalarında kendi bilinçaltında olup bitenleri çalışmalarına dökmüştür. Ayrıca görmüş olduğu halisünasyonların resmini yaptığı bilinmektedir.

Çalışmalarındaki irili ufaklı puantiyeler obsesif bir psikolojinin eseri olarak karşımıza çıkar. Sanatçının adeta bir virüs gibi çalışmalarının tümüne ve bedenine yayılan yuvarlak lekeler onun korkularının, hislerinin, bilinçaltının ve akıl sağlığının bir yansıması olarak kabul görür. Zaten sanatçı kendisini bir akıl hastası olarak kabul etmiş ve kendi isteğiyle Tokyo'da bir akıl hastanesine yatmış, yaşamını orada sürdürmektedir. Ayrıca; *“Orada bulunma nedeni, kendini rahat hissetmesi. Yoksa derdi 'akıl sağlığına kavuşmak' değil. Tam tersine, rahatsızlığının bir sanatçı olarak onu daha güçlü kıldığına inanıyor.”*²¹⁴ Kusama'nın çalışmalarının altında yatan gerçeklikte onun bilinçaltı ve görmüş olduğu halisünasyonlar söz konusuysen, çocukluğu ile ilgili geçmişi de büyük öneme sahiptir. *“Sert, otoriter, aşırı kuralcı, çocuklarını sürekli olarak fiziksel ve duygusal açıdan taciz eden bir annesi olduğunu anlatır otobiyografisinde. Babası çok çapkındır, birçok sevgilisi vardır ve*

²¹⁴Elçin Yahşi, “Benekler Kraliçesi”, <http://www.sabah.com.tr/Pazar/2012/07/08/benekler-kralicesi> (09.04.2014).

metreslerini ziyarete gittiğinde annesi küçük Yayoi'yi babasını izlemeye gönderir ve dönüşte her şeyi kendisine anlatmasını ister.”²¹⁵

Sanatının heryerine iliştirdiği puantiyeler aslında onun psikolojisinin dökümü niteliği taşır. 10 yaşındayken görmeye başladığı halisünasyonlar ve fallik imgeler çalışmalarına yön verir. (Res. 60) Önceleri resimlerinde kullandığı puantiyeler, yerleştirmelerine ve oradan da kendi bedenine sıçramış, performanslarıyla var olmuştur. 10-12 yaşları arasında görmeye başladığı halisünasyonlar, puantiyeler onun nevrotik halinin yansıması olarak günümüze değin devam etmektedir.



Resim 60: Yayoi Kusama, “Self-Obliteration By Dots”, 1968

Kusama'nın bu nevrotik ve obsesif ruh halinin neyle bağlantılı olduğu sorusuna yanıt ise onunla yapılan bir röportajda saklıdır; *“Babamın birçok aşığı vardı ve annem onun için casusluk yapmamı isterdi. Annem çok sinirliydi ve bu*

²¹⁵Ayşe Devrim, Başterzi, “Gerçekliği Benek Benek Boyamak Ya da Gerçekliğe Zimba Delikleri Açmak; Puantiye Kraliçesi Yayoi Kusama”, https://www.academia.edu/1830047/Gerceklige_zimba_delikler_acmak_ya_da_gercekligi_ben_benek_boyamak_Yayoi_Kusama, (09.04.2014).

nedenle cinsel ilişki düşüncesi bile benim için çok travmatiktir. Benim sanatımdaki çıplak görüntüler her zaman bu kötü deneyimin üstesinden gelmek içindi ve benim görsel dilim çocukluğumdan bu yana devam eden görsel halüsinasyonlarımdan köken alır”²¹⁶ demiştir. “Yetişkinliğinde hem cinsellik takıntısı olan hem de seksten nefret eden biri olmasını bu döneme bağlıyor.”²¹⁷

Kusama geçmişin etkisinde beliren hayallerini puantiyelerle dışa vururken, puantiyeler onun için yüceliği, olağanüstülüğü ve çoğu zaman da fallusu²¹⁸ simgeler. Ayrıca fallusa benzer birçok yerleştirme ve heykel yapıp bunları yine puantiyelerle kaplamıştır.

²¹⁶Gös. Yer.

²¹⁷Elçin Yahşi, “Benekler Kraliçesi”, <http://www.sabah.com.tr/Pazar/2012/07/08/benekler-kralicesi>, (09.04.2014).

²¹⁸*Phallus*/İng.: Fallus, erkeklik organı.

Kusama duvarda asılı olan resmini boyarken puantiyeler tuvalin sınırlarından duvara taşmış ve oradan giderek yaşamın içerisine doğru yol almıştır. Sanatçı sokağa çıkarak ağaçları ve atları, sandalyeleri, masaları bile sonsuz noktacılarıyla boyamıştır. Sanatçı 1967 yılında üzerine puantiyelerle kaplanmış kırmızı pelerin giyerek yine puantiyelerle kaplı atın üzerinde gezintiye çıkmıştır. Kusama bu performansını Video art olarak sergilemiştir.²¹⁹ (Res. 61)



Resim 61: Yayoi Kusama, “Kusama’s Self-Obliteration By Dots”, 1967

Kusama’nın çalışmalarındaki sonsuz puantiyelerin yuvarlaklığı ayı, dünyayı ve güneşi temsil edebilir. Kusama; insanların vücuduna yaptığı lekeler ile evrenin doğasına tekrar döndüğü inanışını ve kendi kendini yok etme gibi kavramların düşüncesine sahiptir.²²⁰

Yayoi Kusama’nın çalışmaları Psişik-otobiyografi niteliğindedir. Bunun nedeni ise çalışmalarını kendi geçmiş yaşantısı ve zihinselliği üzerine inşa etmiş olmasıdır. Kusama; *“Sık sık şiddetli nevroz bölümleri geçirirdim, noktalarla tuvali kaplardım, sonra onları masalara, yerlere ve en sonunda kendi vücuduma boyamaya*

²¹⁹Ayşe Devrim Başterzi, “Gerçekliği Benek Benek Boyamak Ya da Gerçekliğe Zimba Delikleri Açmak; Puantiye Kraliçesi Yayoi Kusama”,https://www.academia.edu/1830047/Gerceklige_zimba_delikler_acmak_ya_da_gercekligi_benek_boyamak_Yayoi_Kusama,(09.04.2014).

²²⁰<http://www.yayoi-kusama.jp/e/happening/index.html>, (09.04.2014).

devam ettim, tekrar ve tekrar bu süreci tekrarladıkça noktacıklar sonsuzluğa yayılmaya başladı. Bütün odayı dolduran puantiyeler, ellerimi, kollarımı, elbiselerimi kapladıkça ben kendi hakkımdakileri unuttum"²²¹der. Yaşadığı travmatik olaylardan sonra Yayoi Kusama'nın çalışmalarına bakıldığında Feminist söylemler bulmak mümkündür. Bu söylemlerde cinsiyetçilik ve baskın erkek rolüne kendi bedeniyle tepkide bulunmuştur. Bu açıda kadın bedeni ile fallusların bir arada bulunması tesadüf olamaz.

Sanatçının bedeninin olduğu yerde politik varlık kaçınılmazdır. Vietnam savaşına da karşı olan Kusama'nın puantiyeler eşliğindeki bedeninde cinsel, ırkçı ve ruhsal söylemler yer alır. Bu söylemler eşliğinde Kusama; yaptığı sanatı kendi kendini tedavi etme süreci olarak görür. Kusama'nın işlerinin anlatsal boyutu Tracey Emin'in işlerinin anlatsal boyutu ile benzerlik taşır. Her iki sanatçı da işlerini meydana getirmede kaynak olarak kendi geçmiş yaşamlarından hareket ederler veya etkilerini, hislerini yansıtırlar. Tracey Emin'in işleri de psikolojik-otobiyografik perspektifte irdelebilir.

Babası Kıbrs'lı bir Türk annesi ise İngiltere'li olan Tracey Emin Kıbrıs kökenli Britanyalı sanatçı olarak tanınır. Emin'in babası, annesi ile hiç evlenmemiş ve Emin küçük yaşta farklı sorunlarla baş etmek zorunda kalmıştır. Genç yaşta yaşadığı cinsel deneyimler sonucu kürtajlar yaptırmış ve sonucu intihara kadar uzanan travmalar geçirmiştir.

Tracey Emin'in işleri de Yayoi Kusama gibi yaşantısının izlerini taşır. Otobiyografik bir sanatçıdır. Her çalışması onun geçmişteki yaşantısından izler taşır. Örneğin; sanatçının 1995 yılında yaptığı, 1997 yılında ise Charles Saatchi'nin satın aldığı "*Everyone I Have Slept Within 1963-1995*"(1963-1995 Yılları Arasında Yattıklarım) isimli çalışması ile sesini iyiden iyiye duyurur. Bu çalışmasında Emin,

²²¹Jo Applin, *Yayoi Kusama: İnfinitiy Mirror Room Phalli's Field*, Mit Press, Belguim 2012, s.4.

bir çadır kurmuş ve içerisine sevgililerinin, arkadaşlarının, ailesinin ve kürtajla aldirdığı 2 fetusun isimlerini asmıştır.

Emin'in işleri çoğunlukla yerleştirmelerden oluşur. Fakat video enstalasyon ve kendisini sanat nesnesi olarak kullandığı performansları da vardır. Sanatçı, çalışmalarının ortaya çıkış nedenini ise, *“Sürekli olarak aşk ve tutku fikriyle kavga halindeyim. Kalbimde ve beynimde sürekli bir savaş ve bir çeşit mücadele var”*²²² diye yorumlar.

Tracey Emin'in İstanbul'da açmış olduğu sergide *'Burning up'* (Yanmak), *“Emin & Emin”* ve *'Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder'* isimli videolarını gösterime sunmuştur. *'Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder'* videosunda Türkiye'den almış olduğu pembe bir gelinlik giymiştir. (Res. 62)



Resim 62: Tracey Emin, *“Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder”*, 2000-2001

²²²Modern Sanatın Çılgın Kızı Tracey Emin, <http://www4.cnnturk.com/2009/kultur.sanat/diger/06/11/modern.sanatin.cilgin.kizi.tracey.emin/530494.0/>, (14.04.2014).

Üzerinde paralar asılıdır ve fondaki müzik eşliğinde Emin, bir o tarafa bir bu tarafa doğru dolaşmaktadır. Bu video performansta Emin; “*Sanki düğün yerinden kaçan bir gelin gibidir. Gelin, kurbanlığı anımsatan koyun ölüsünü geçerek yoluna devam eder. Sonuçta kurban simgesi, kaçma eylemi, evlilik kurumuna gönderme yapan bir eleştiri içerir.*”²²³ Bu sergisindeki çalışmaları ile kökenine ve Türk kültürüne atıfta bulunmaktadır. ‘*Burning up*’ (Yanmak) isimli videosunda da bir taksiye binmiş ve öylece dolaşmaktadır. Emin’in işlerinin temelinde daima kendisi, aşkları, çalkantılı yaşamı ve kökenlerine göndermeler yer alır. Ayrıca çalışmalarında cinselliğe dair öğeler baskındır.

“*Emin’in sanatı estetik kaygıların çok uzağındadır. İşleri temelinde kontrol edilemeyen, her an tersine dönebilecek, ölçüsüz, aşırı, abartılı kadın duygusallığını içerir. Utanç duygusunun çok uzağında, yaşadığı hiçbir şeyi gizlemeyen çalışmaları vardır. Emin tecavüzü, intihar girişimlerini, alkol problemini ve rastgele kurduğu cinsel ilişkileri saklamaz. Eserlerine şiirsel isimler verir. ‘You Forgot to Kiss My Soul’ (Ruhumu Öpmeyi Unuttun), ‘I Need Art Like, I Need God’ (Sanata Tanrıya İhtiyacım Olduğu Gibi İhtiyacım var), ‘My Cunt is Wet With Fear’ (Vajinam Korkuyla Islandı) isimli yapıtları ile kendi tarzını yaratmıştır.*”²²⁴

Tracey Emin, çalışmalarını etkileyici görselliklerinin dışında mesajlar iletmek için kullanır. Aktarmak istediği kavramları bazen yazılı olarak neon ışıklarla ifade eder, bazen yerleştirmeleriyle bazen de kendisinin yer aldığı video performanslarıyla iletir. Emin’in bir kadın olarak yaşamındaki psikolojik travmalar, geçmiş yaşantısındaki kadınlığa özgü ayrıntılar onu Feminist Sanat’a yaklaştırır. Sanatçının otobiyografik ve psikolojik temelli işlerinin anlatısını işlerinden kavramak oldukça açıktır. Ya da özgeçmiş hakkında en ufak bilgi işlerinin anlatısına bizleri ulaştırır.

²²³ Ayşegül Türk-Nuray Akyol, “Tracey Emin’in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.2, Çankırı 2010, s.109.

²²⁴ Berna, Kaya Okan, “Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.8, Ankara, Aralık 2011, s.82-83.

“...Emin, affetme veya sempati duymadan aklını ve kalbini açar. Emin’in ana maddesi kendisidir. O, O’nun sanatıdır ve O’nun sanatı da O’dur.”²²⁵Bu bağlamda Emin’in çalışmalarında yer alan bedeni ve onu çalışmalarının öznesi konumunda kullanması işlerinin Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat ve Performans Sanatı’yla bağlantısını ortaya koyar.

Viyana aksiyonistlerinden olan Herman Nitsch ve Otto Mühl ise izleyicilerin gözleri önünde gerçekleştirdikleri kanlı ritüelleriyle bilinir. Gerçekleştirmiş oldukları bu eylemlerinin altında yatan en önemli faktör ise katharsistir. Onların eylemleri tamamen bilinçaltı yöntemlere dayalı olarak ilerler. Onlara göre; eğer insanlar kanlı ayinler yoluyla içlerindeki şiddet, arzu ve şehvet gibi duyguları bastırabilirse toplumsal yaşamda hiçbir aşırılığa kaçmaz, düzeni bozmaz ve tüm hırslarını orada bıraktığından hayatı daha normal ilerler.

“Herman Nitsch kan dolu yapıtlarında; doğal ama toplumsal açıdan baskı altında olan saldırganlığından kurtulmayı ummuştur. Belki bu kişiler "normaldir" çünkü gördüklerini yansıtmaktadır, Nasıl bir travma yaşadılarsa.... Diğerleri ise şiddeti eyleme dökmektedirler, sadece öldürmekte, tecavüz etmekte, çalmakta ve yok etmektedirler. Yaşamı yeniden kurguluyor, belki kendi öfkelerini, yıkıcı ve sadistik yetilerini kendi bedenlerinde uygulayıp bize iletiyorlar. Bu sanatçıların işlerine bakarken, belki de sakatlanmış yaşamı görmemiz gerekiyor. Temelde bize iletilen mesaj bu.”²²⁶

Nitsch’i meslektaşı Otto Mühl şöyle anlatmaktadır; “Nitsch, ona yeterli ilgi göstermeyen bir annenin tamamen narsist oğlu olan, alkolik ve otistik, onaylanmış deliliğiyle bir sadisttir.”²²⁷ der. Nitsch ise Otto Mühl için, “Mühl’ün uzmanlığı

²²⁵Jennifer Doyle, *Sex Objects: Art and the Dailectics of Desire*, Minnesota Press, U.S.A. 2006, s.105.

²²⁶Dilek Birdiç Kutuzli, *Sanatta Şiddet*, http://www.dilekkutuzli.com/sanatta_siddet_t.html, (14.04.2014).

²²⁷Schlothauer’den akt., Herbert Kuhner , “The Rituals of Hermann Nitsch,” <http://viennanet.info/wp-content/uploads/2009/08/the-rituals-of-nitsch.pdf>, (14.04.2014), s.1.

küçükler ve sextir, benim uzmanlığımca hayvanlara acı veren işkencedir”²²⁸ der. Nitsch dışında Viyana aksiyonistlerinin diğer üç üyesi’nin Otto Mühl, Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler’in ortak yanları, hepsinin babasının küçük yaşta vefat etmiş olmasıdır. Bu iktidar yoksunluğunun onların ilerleyen yaşamlarına ve sanatlarına etkisi kaçınılmazdır.

*“Baba iktidarının yokluğu bir nevi yolun açık olmasına tekabül eder. Çünkü baba yoksa iktidarın çevrelediği, çizdiği sınırlar da yok demektir. Eğer anne de babanın iktidarını devam ettirmiyorsa veya anne simgeselleştiriliyorsa yol tamamen açıktır. Sanatçı veya özne yolunu istediği gibi çizmekte hürdür. Viyana Eylemcilerini bu kadar özgür kılan etkenlerden bir diğeri de iktidar yokluğudur. Özne uç örnekler verebilir, deneyler yapabilir, kendini var edebilecek işler başarabilir.”*²²⁹

Otto Mühl ve Hermann Nitsch’in özgür ruhalarının altında şekillenen kanlı tabloları ve ritüelleri geçmişten beslenir, bilinçaltından biliçdışına doğru ilerler. İzleyiciyi de dâhil ettikleri bu ritüellerde eylemciler hayatın görmeye çekinilen yönlerini yaşayarak ve yaşatarak deneyimletir. Bu eylemlerin tek temeli katharsis olmamakla birlikte beslendiği birçok olgu vardır. O dönem pek çok sanatçının tepkisini toplayan ve savaş karşıtı çalışmaların çıkmasına neden olan 2. Dünya Savaşı’dır.. *“2. Dünya Savaşı sonrasında Viyana Aksiyonistleri, özellikle de Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler mazoşizmi performansları ve resimlerinde, daha çok otoriter rejimin bireyüstünde kurduğu baskının sosyopolitik metaforu olarak kullanmışlardır.”*²³⁰

Savaşlar, sanatçıların otobiyografik öyküleri, toplumsal veya politik dalgalanmalar, mental sağlık veya çeşitli saplantılar eylemlerin çıkış noktasını oluştururken. Yayoi Kusama’nın saplantılı çalışmalarında sonsuzluğa yayılıp giden noktacılar, Viyana eylemcilerinin çalışmalarında akıp giden kanla örtüşürülebilir.

²²⁸Gös. yer.

²²⁹Oktay, Emre, *Viyana Aksiyonistleri ve Hermann Nitsch Çağdaş Hortlaklar (Derleme)*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir 2014, s.5

²³⁰Oktay Emre, *a.g.e.*, s.2.

Kusama'nın da baba ile ilgili geçmişinde yaşadığı problemler varken, Mühl ve Nitsch'inde baba yoksunluğundan çektiği sıkıntılar vardır. Bu sanatçıların içerisinde buldukları ruhsal durum, sanatçıların sanat yaşamlarındaki üretimlerine doğrudan etki etmiştir.

Saplantılı yaşam tarzı, normların dışında hareket etmesi Otto Mühl'ün hapse girmesine kadar gitmiştir. Ayrıca; *“Şiddet ve cinsel içerikli sanatsal performansların bir sağaltım biçimi olduğuna inanan Mühl, bu performansları nedeniyle sık sık gözaltına alınmış, ayrıca gençlere taciz uyguladığı gerekçesiyle yedi yıl hapis yatmıştır.”*²³¹

Otto Mühl, bilinçaltını kanlı eylemleri dışında resimleri ve fotoğrafları ile de dışa vurmuştur. Çalışmalarının çoğunluğunu çıplaklık ve cinsellik temaları süsler. Bu kavramlarla toplumun içerisinde var olanı daha görünür kılar. Var olan gerçeklere işaret eder. Bunu yaparken de kendi bilinçaltından yola çıkar.

²³¹Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.234.

Nitsch'in performanslarının kavramsal anlatılarına bakıldığında; *“Nitsch'in yaptığı ritüellerde dikkati çeken önemli noktalardan biri, öldürdükleri hayvanın ölüsüyle kurdukları ilişkidir. Hayvanın bağırsaklarının cinsel organ üzerine koyulması, kanla bedenin ovulması ve bağırsaklar üzerinde zıplanması insanın ölümlle kurulu mecburu ilişkisinin tiksindirici, korkutucu yapısıyla ilişkili gibidir...Hermann Nitsch ve diğer eylemcilere göre sanat yüceleştirilmesi gerek bir şey değil, aksine yaşamın kendisidir. Et, kan, dışkı, ölü balık ve tavuk, jilet, şırınga vb. nesnelere nasıl ki yaşamın her anında karşımızdadır o halde sanatın da içinde gündelik yaşamda konumlandıkları gibi konumlanmalıdırlar.”*²³² (Res. 63)



Resim 63: Hermann Nitsch ve Viyana Aksiyonistleri, “Orgien Mysterien Theater”, 2005

Viyana aksiyonistleri şiddet ve kan olgularını üsluba dönüştürürler. Onların ele alıp inandıkları arınma gibi ritüellerle hayat ile sanat bütünleşmiş olacaktır. Aynı zamanda bu kanlı ritüeller yoluyla ölümün gerçekliği ile yüzleşme sağlanır. Nitsch, Mühl ve diğer aksiyonistler toplumun yüzleşemediği gerçeklerle, toplumu yüzleştirir, hayvanların leşlerine, kavrularına olan bakışı kendilerine çevirmelerini sağlar. Bir başka baskın kavram olan şiddetin, işlerin içerisinde çokça yer alması, sanatçıların şiddeti yaşamlarının bir yerlerinde deneyimlemiş olmaları ve daha fazla şiddet ile

²³²Oktay Emre, *a.g.e.*, s.4-5.

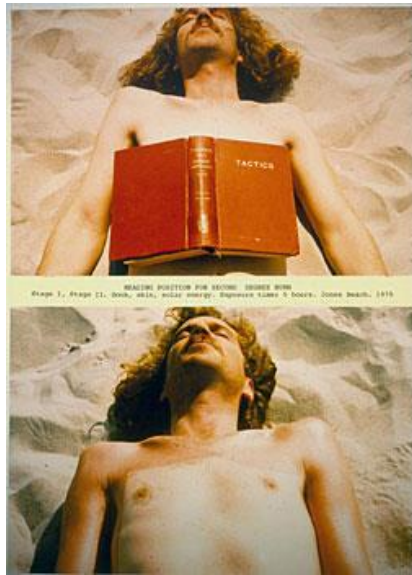
kendi acılarını dindirmeleri olarak öngörülebilir. Ayrıca Nitsch çalışmalarıyla ilgili olarak;

“Dünya varolduğundan beri şiddet ve anarşi de var, bugün de devam ediyor. Bence insanın içindeki en gerçek duygu şiddet. Kan ve benzeri malzemelerle yaptığım çalışmalarım, şiddetin estetikle ifadesi. Önemli olan bu duyguyu sanatla ifade edebilmek”²³³ der.

Şiddetli ve kanlı ritüellerin kavramsal alt yapısı çok geniş olmakla birlikte sanatçının bilinçaltından topluma, toplumdan yine toplumsal bilince ve bireyin kendisine doğru ilerler.

²³³Fisun Yalçinkaya, “Şiddeti Sanata Dönüştürüyor,”
http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/sergi/2010/03/13/siddeti_sanata_donusturuyor, (14.04.2014).

Amerikalı sanatçı Dennis Oppenheim, video sanatı, yeryüzü sanatı, çevre sanatı, kavramsal sanat, heykel ve fotoğraf ile ilgili işler üretmiştir. Vito Acconci ile arkadaş olan sanatçı performansa da yönelmiş, 1970 yılında sanat dünyasında çok bilinen bir iş olan *‘İkinci Derecede Yanık İçin Okuma Pozisyonu’*nu (Res. 64) performe etmiştir. Vücut Sanatı olarak da incelenen bu çalışmada Oppenheim, doğanın malzemelerini ve kendisini sanat nesnesine dönüştürmüştür. New York’taki Jonas plajında göğsüne bir kitap koyarak güneşin altında 5 saat uzanmıştır. Performans tamamlandığında sanatçının göğsünde kitabın beyaz izi çıkmıştır. Vücudunu maruz bıraktığı güneşi sanat malzemesi olarak kullanmıştır. Süreç sanatı ile de yakın ilgisi bulunan bu performansta Oppenheim vücudunu hareketsiz bir heykele dönüştürmüştür. Sanatçı bu eylemini vücut boyama egzersizi olarak düşünür.



Resim 64: Dennis Oppenheim, “İkinci Derecede Yanık İçin Okuma Pozisyonu”, 1970

Bedenin sınırlarını zorladığı bu performansın anlatısı olarak Oppenheim: *“Çalışma, enerji harcanmasının alt üst edilmesini ya da çevrilmesini bünyesinde barındırmaktadır. Vücut alıcı pozisyonda yerleştirilmiştir. Korunmasız bir uçak, tutsak bir dış görünüş. Performansın kökleri renk değişimi kavramına dayanır.*

Sanatçılar her zaman yapay olarak renk hareketliliğine başvurur. Bense bedenimin bu şekilde boyanmasına izin verdim. Bedenimin renginin dönüşmesinin zamanını kontrol ederek onun yoğunluğunu ayarlayabilirim. Sadece derimin rengi değişmekle kalmaz, aynı zamanda duygusal düzeyden de değişir.”²³⁴

Sanatçı ritüalistik performans hareketleri ve etkileşim yoluyla iletişim, dönüşüm ve kişisel risk sınırlarını keşfeder. Örneğin; heykelvari görünümüyle güneşin altında sıcağa dayanma gücünü ölçümler.

²³⁴<http://post.thing.net/node/1508>, (15.04.2014).

Yine ‘*Material İnterchange*’ (Malzeme Değişimi) (Res. 65) isimli video performansında da sanatçı tırnaklarını yere sürterek kopartır. Oppenheim çevresi ve vücudu arasında etkileşim yaratarak, bu olgular arasındaki süreçlere odaklanır.

“*Oppenheim; beden sanatını hayata geçirme sürecinde sınırların olmadığına inanmıştır. O hem enerjinin ve tecrübenin yol göstericisi, hem de sanat eserine dönüşen, duyguları açıklayan öğretici bir öğedir. Bu şekilde düşünüldüğünde, yaratıcı enerjiyi, nesnelere üretmeye dönüştürmeyi reddederek onun temsilciliğini yapmıştır.*”²³⁵



Resim 65: Dennis Oppenheim, “Material İnterchange”, 1970

Oppenheim, bir insanın zihinsel ve bedensel dayanma gücünü performansları yoluyla dile getirmiştir. Burada acıya dayanan bendendir. Fakat kavramlara odaklanıldığında beden; toplumsal, ruhsal veya politik bir baskıya dayanmaktadır. Bu anlatınların güçlü ifadesinde ise sanatçı materyal olarak sadece kendi vücudunu ve çevresini tercih eder.

²³⁵RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.158.

Amerikalı sanatçı Chris Burden'da çok tehlikeli boyutlarda bedeninin sınırlarını sansasyonel pratiklerle, acı eşliğinde zorlamıştır. “...*Burden; kendini vurmak, dövdürmek, elektrik akımına maruz bırakmak gibi çeşitli tehlikelere atarak bedensel dayanıklılık sınırlarını sorguladığı performanslarıyla tanınmıştır.*”²³⁶

Burden'ın mazoşizme yaklaşan eylemleri her defasında kendi bedeni üzerinden ilerlemiştir. “*Burden 12 yaşındayken İtalyan adası Elba'da bir araba kazasında ayağından yaralanır ve anestezi almadan operasyon geçirmek zorunda kalır.*”²³⁷ Bu yolla Burden ilk olarak acıyla yüzyüze gelmiş olur. Bedenini daha sonra farklı acılara teslim edecektir.

İlk büyük performansını ‘*Five Day- Locker-Piece*’ (Beş gün- Kilitli İş)’i 1971 yılında sunmuştur.²³⁸ Sanatçı bu performansında kilitli bir şekilde dolabın içerisinde 5 gün kalmıştır. Ardından sanatçı 1971 yılında ‘*Shoot*’ (Vur) performansında kendisini asistanına 22 kalibrelik silahla kolundan vurdurtur.

‘*Through the Night Softly*’ (Yavaşça Geceye doğru) performansında ise 1973 yılının Eylül ayında Los Angeles’ın ana caddesinde, elleri arkasında, çıplak ayaklarıyla şiddetli bir şekilde nefes alarak ve küçük kesiklerden kanayarak kırık camların üzerinde 50 adım kadar yavaşça yürümüştür.²³⁹

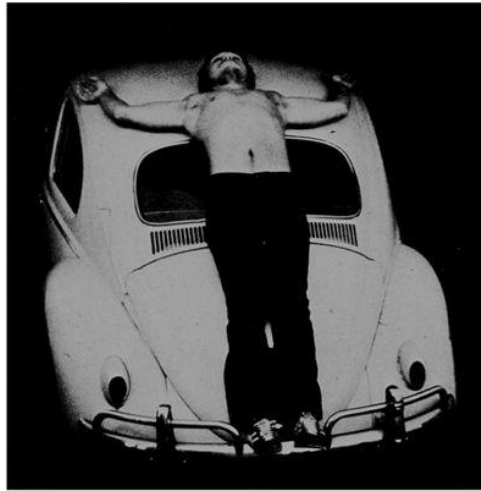
²³⁶Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.234-235.

²³⁷RJ Smith, “The Sculpture of Dreams”, <http://www.lamag.com/features/2012/11/27/the-sculptor-of-dreams>, (25.04.2014).

²³⁸Marvin Carlson, *a.g.e.*, s.113.

²³⁹Erika Fischer-Lichte, *a.g.e.*, s.90.

1974 yılında *'Trans Fixed'* (Sabitlenen Geçiş) (Res. 66) performansında Burden, California Venice'de, küçük bir garajın içerisindeki Volkswagen'in arka tamponuna uzanır, sırtüstü çarpmıha gerilmiş bir pozisyonda kendisini ellerinden arabaya çiviletir. Araba bu vaziyette 2 dakika çalıştırılır biraz ilerletilir ve sonrasında tekrar garaja itilir. (Fischer-Lichte, 2008: 90-91; Antmen, 2009: 236)



Resim 66: Chris Burden, "Trans Fixed", 1974

Chris Burden 1975 yılında bir röportajında *'Bir çalışmada korkuyu veya acıyı kullanırım ve bu öğeler durumu harekete geçirmek gibi görünür'*²⁴⁰ der ve buradaki durum seyirci ile onun arasındaki durumdur. Sanatçı tedirginliğini, korkularını ve endişelerini performansları yoluyla kontrol altında tutmada ve kendi kendisini telkin etmede ne derece başarılı olacağını sınar. İnsanların yaşadığı tehlikeli dünyada yüzyüze olduğumuz gerçeklerle kendisi yüzleşir ve tamamen doğal yollarla zihnini deneyimleme yolunda bedenini acıya maruz bırakır. 1978'de dediği gibi *"Şiddet kısmı gerçekten önemli değil, şiddet yalnızca meydana gelen tüm zihinsel olayları yapmak için esas noktadır."*²⁴¹

²⁴⁰C. Carr, *a.g.e.*, s.17.

²⁴¹Marvin Carlson, *a.g.e.*, s.113.

Burden; *“bu performanslar benim için zihinsel birer deneyim gibiydi-yani, yaşadıklarımınla aklım nasıl baş edecek, bunun merakıyla yaptığım performanslardı. Örneğin, saat yedi buçukta bir odaya gireceksin ve karşıdaki adam seni vuracak: Bunu bilmenin insana yaşattığı zihinsel deneyimden söz ediyorum. Bu tür performansları kurgulama sürecimde sonradan caymamak için önceden birkaç kişiye söyledim. Kontrollü bir biçimde kendi yazgını oluşturmak gibi bir şeydi bu. İşin şiddet boyu o kadar önemli değildi, sözünü ettiğim o zihinsel süreci başlatan bir şeydi okadar”*²⁴² der.

Zihinini kurcalayan her bir duyguyu eylemleri yoluyla bir tür yüzleşme yaşayarak onlarla baş etmeye yönelir. Ya da oto-kontrolün kendi iç dünyamızda olduğunu vurgular. Bu savaşında sanatçının bedenini acı kavramıyla deneyimlemesinde beden, sanatçının ideolojik bakışında politik ruhuna kavuşur.

Bedeninde acıyı deneyimleyen ve kanlı ritüeller yapan Gina Pane’in performansları da Hermann Nitsche ile benzerlik taşır. Pane tıpkı Viyana Aksiyonistleri gibi acı ve kanın ruhu arındırdığına inanır.²⁴³

*“Gina Pane kendi vücuduna olan davranışlarında daha radikaldi. İlk çalışması ‘Projects de Silence’ (1970) ve özellikle sonra ki çalışmaları ‘Escalade sanglante’ (1971)... ‘Song, lait chaud’ (1972), ‘Transfert’ (1973), ‘Psyche’ (1974) ve ‘Le cas n.2’ (1976)’dır. Pane bükük bir pozisyonda televizyon karşısında haberleri izlerken çürümüş bir turtayı yedi, jiletle kendini yaraladı, kendi kanı karışana kadar sütle saatlerce gargara yaptı; vücuduyla bir cam levhayı veya ağzında bardak kırdı. Bir başka performansta Sanatçı, altta yanan bir ateşin üzerindeki demir ızgarada yürüdü. Bu eyleminde Tanrı’nın bir Ortaçağ yargısına gönderme vardı ve dumanlar ızgara boyunca yükselirken sanatçının ayaklarını yaladı.”*²⁴⁴

²⁴²Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.236-237.

²⁴³RoseLee Goldberg, *a.g.e.*, s.165.

²⁴⁴Pluchart’tan akt. Erika Ficher-Lichte, *a.g.e.*, s.91.

Eylemlerini hayatın içerisinde meydana getiren performans sanatçıları hayattan uzak kalamadığı gibi hayatın içerisinde olup bitenden de uzak kalmaz, toplumsal karışıklıklar nedeniyle insanlığın maruz kaldığı acıları kendi bedenine taşıyan Fransa doğumlu Pane, performanslarında deneyimlediği acı ve materyal olarak kullandığı kanın varoluşunu, etkisinde kaldığı birkaç olaya bağlar. “*Mayıs 1968’de Paris’teki politik protestolardan ve Vietnam savaşı gibi böyle uluslararası savaşlardan büyük ölçüde etkilendiğini ileri sürer.*”²⁴⁵

²⁴⁵http://en.wikipedia.org/wiki/Gina_Pane, (01.05.2014).

Performanslarında etkileşimlerinin dışında din de onun eylemlerinin çıkış noktaları olmuştur. Örneğin; 1973 yılındaki performansı *'Azione Sentimentale'* (Duygusal Hareket) (Res. 67) dini göndermeler içerir. Bu Performans şehitliğin katolik boyutunu, kendini yaralama yoluyla gösteren birkaç parçadan oluşur. Pane üzerinde beyaz elbisesiyle elinde bir buket kırmızı gül tutar, güllerin dikenlerini kaldırır ve sonra onları kollarına bastırır, devamında kan akışına izin vermek için dikenleri yeniden kaldırır.²⁴⁶ Ayrıca Pane, şiddet içeren eylemleri için; *"Kendimi yaralarım ama asla sakatlamam... sakatlamak? O, bazı rahatsızlıkların mevcut olduğu, kaydedildiği kimlik belirleme süreçlerinin merkezidir"* der.²⁴⁷



Resim 67: Gina Pane, "Azione Sentimentale", 1973

²⁴⁶<http://www.newmediaart.org/cgi-bin/showart.asp?LG=GBR&ID=900000000067990&na=&pna=&DOC=bio>, (02.04.2014).

²⁴⁷Gös.yer.

Pane, yukarıda bahsedilen performansının benzerini, yine yaralama ve kanla sonuçlanan işi *'Psyche'* (Ruh) i (Res. 68) bundan bir yıl sonra gerçekleştirmiştir. Sanatçı kendini çeşitli şekillerde jiletle yaraladıktan sonra, çıkan kanları pamuklara silmiş ve bu pamukları bir sanat galerisine satmıştır.



Resim 68: Gina Pane, “Psyche”, 1974

“Pane, bir performansında jiletle yüzünü kesmesini “bedenin açıldığı yara tabusunun ve kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesi” olarak açıklar... Pane’in kendi işi hakkındaki yorumları, kendini yaralarken aslında toplumu yaraladığını hissettiğini gösteriyor.”²⁴⁸

Bedenini hem nesne hem de üreten bir sanatçı konumunda acı eşliğinde deneyimlerken; *“Benim gerçek problemim işaretlerdir, yaralamalar yoluyla oluşan bu işaretlerle bir dil inşa etmek, bu sayede enerji kaybı yaratırım. Benim için fiziksel acı çekmek dilin bir problemidir, benim için saf bir kişilik problemi değildir”²⁴⁹* diyerek eylemlerinin kişisel tarafının olmadığını da belirtir.

²⁴⁸Peterson'dan akt. Meliha Yılmaz, *a.g.m.*, s.22.

²⁴⁹Jane Blocker, *What the Body Cost: Desire, History, and Performance*, University of Minnesota Press, U.S.A. 2004, s.137.

Gina Pane performanslarında esas amacının işaretler olduğunu belirtmiştir. Gina Pane'in bu söylemi, eylemlerini görsel işaretler üzerine kuran Rus performans sanatçısı Oleg Kulik'in işlerine pratikte olmasa da teorik yapıda benzerdir. *“Kulik'de bir köpek taklidinde yaşayacağı çevreyi tanımlamak adına sembolik parametrelerin bir setini kurar. Ve bunu ‘İnsan ufkunun bilinçli bozuşumu’ olarak tanımlar.”*²⁵⁰ Kulik performanslarında gerektiğinde kafese girer, bir köpek gibi sadece gırtlaktan ses çıkarır, köpek gibi yemek yer ve onun gibi bir paspasın üzerinde uyur.

3.2.3. Politik İdeada Performans: Marina Abramoviç, Joseph Beuys, Gustav Metzger, Hans Haacke.

Marina Abramoviç şüphesiz ki performans ve Vücut Sanatı denildiği anda akla gelen ilk isimdir. Sanatçı cüretkâr, riskli ve bir o kadar da şaşırtıcı olan ayrıca sevgilisi Ulay ile yaptığı zihnin ve bedenin sınırlarını zorlayan performanslarıyla tanınır.

Abramoviç'in biyografisine kısa bir göz atıldığında; *“30 Kasım 1946 da Yugoslavya Belgrad'da doğmuştur. 1975'te sanatçı özel hayatını ve hareketli sanat hayatını paylaşacağı Ulay ile tanıştı. Birlikte oldukları 20 sene boyunca beraber yaşadılar ve çalıştılar. Eserler ürettiler ve seyahat ettiler.”*²⁵¹

Marina Abramoviç'in eylemleri politik bir yapıdadır. Aynı zamanda da siyasaldır. Yaşadığı ortamın ve doğup büyüdüğü yer olan Yugoslavya'nın dönem içerisindeki siyasal karmaşası, aile içerisindeki durumları onun performanslarına da yansımıştır. *“Marina'nın ebeveyni II. Dünya Savaşı sırasında faşistlere karşı mücadele vermiş olan partizanlardı, hatta babası Vojo harpten sonra milli kahraman ilan edilmişti. Babanın aileyi terk etmesini müteakip annesi Danica 60'lı yılların*

²⁵⁰http://en.wikipedia.org/wiki/Oleg_Kulik, (03.05.2014).

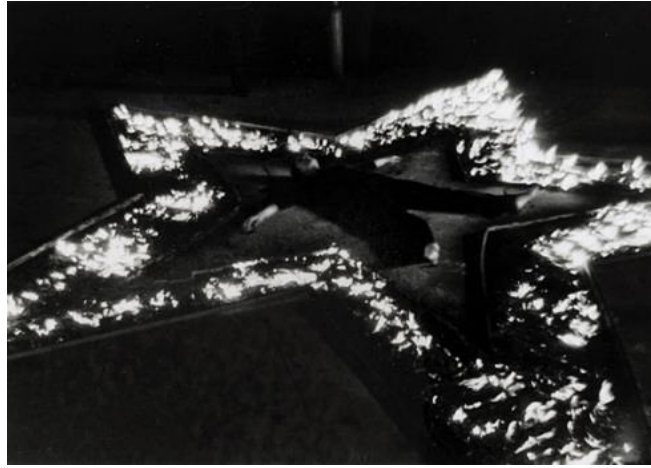
²⁵¹http://tr.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovi%C4%87, (18.04.2014).

ortalarında Belgrad'daki Devrim ve Sanat Müzesi'nin müdürlüğünü yapmaya başlamıştı, fakat eve hâkim olan disiplin azalmadığı gibi Marina'ya uygulanan, geceleri en geç saat 10'da eve dönme kuralı genç kadın 29 yaşına varana kadar sıkıca sürdürülüyordu”²⁵²

Marina'nın eylemleri siyasal, psikolojik, toplumsal, dinsel ve feminen öğeler içerir. 1969 ve 1975 yılları arasında gerçekleştirdiği Rhythm serileri çok ses getirmiştir. Bedenine müdahalede bulunan sanatçı 'Rhythm' (Ritim) serilerinden biri olan 'Rhythm 0' (Ritim 0) da şizofren ilacı olarak zihnine de müdahale de bulunur. Seyirciyi performanslarında bellekleriyle harekete geçirirken bazen de varlıkları ile onları eyleme dâhil eder. Hatta ve hatta seyirci çoğu zaman kendisini o pratiklere katmak zorunda hisseder.

²⁵²Murat Türker, “Vücudunun Sınırlarını Zorlayan Sanatçı”, <http://www.bianet.org/biamaq/sanat/143658-vucudunun-sinirlarini-zorlayan-sanatci>, (18.04.2014).

1975 yılında *Rhthym 5* (Ritim 5) te (Res. 69) içi petrolle dolu olan ve yanan ahşap bir pagan yıldızının içerisine uzanır, burada oksijen kaybından bilincini yitirir. Onu izleyen seyirciler sanatçının bilinç kaybı yaşadığını fark etmez, ta ki Abramoviç'in ayağına sıçrayan ateş parçasına tepki vermesine kadar. Sonrasında seyirciler durumu fark eder ve harekete geçer. Sanatçı bu performansına sinirlidir çünkü bilinç kaybını reddeder ve fiziksel sınırın söz konusu olduğunu düşünür. Bilinç kaybı gerçekleştiğinde performansın gerçekleşmeyeceğini söyler.²⁵³



Resim 69: Marina Abramoviç, “Rhthym 5”, 1974

Sanatçı'nın işlerinin düşünsel alt yapısı ile eylemlerinin büyüleyiciliği paraleldir. Performansları, ardında yatan gerçekliği son derece merak ettirecek bir yapıda ilerler. Abramoviç, dün olduğu gibi bu gün de son derece popülerdir. Öyle ki; Biesenbach; “*Marina 1960’lu yıllarda performansın liderlerinden biriydi ve O bugün yine bir liderdir*” demiştir.²⁵⁴

Yaratıcı, anlatısal parçalar içeren eylemleriyle lider konumundaki Marina performanslarında tüm sınırları zorlamıştır. Buna en çarpıcı örneklerden biri de savaş

²⁵³Marina Abramoviç: Sanatçı Aramızda, <http://mimarcasanat.com/sinema/marina-abramovic-sanatci-aramizda.html>, (23.04.2014).

²⁵⁴Klaus Peter Biesenbach, *Marina Abramoviç: The Artist is Present*, CS Graphics, New York 2010, s.8.

karşıtı yapıda temellenen, 1997 yılında Venedik Bienali'nde gerçekleştirdiği 'Balkan Baroque' (Balkan Barok) isimli performansdır.

“Isının gün geçtikçe arttığı bodrum katındaki bir mekânda kanlı hayvan kemiklerinin üzerine oturarak onları temizlemeye çalışıyor olması adeta savaşın utançını silmenin imkansızlığını temsil ediyordu. Dört gün boyunca kokunun gittikçe arttığı bir ortamda çocukluğundan kalan halk şarkılarını okudu, gözyaşı döktü ve en başta son Balkan harbi olmak üzere dünyadaki tüm savaşları lanetledi.”²⁵⁵

Performanslarının siyasal kavramlara dayalı olanlarına bakıldığında bunları kan ile sembolleştirdiği görülür. 'Balkan Broque' (Balkan Barok) da (Res. 70) kanlı leşler söz konusudur. Buna istinaden 1973 yılındaki Performans'ı 'Thomas Lips' (Thomas Dudakları) te göbeğine bir pagan yıldızı çizerek kan akıtmaktadır. İki performans'ın ortak paydası kan ve siyasal tavidir.



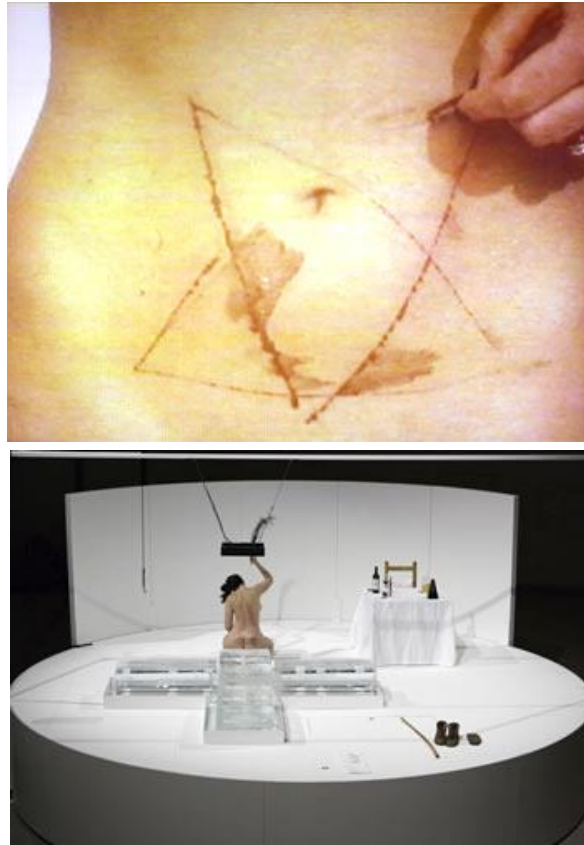
Resim 70: Marina Abramoviç, “Balkan Broque”, 1997

“Abromoviç, eserinin, utanç duyduğu savaş hakkındaki duygularını ifade etme çabası olduğunu söylemiştir. Kemikler, Sırbistan, Karadağ, Hırvatistan ve

²⁵⁵Murat Türker, “Vücudunun Sınırlarını Zorlayan Sanatçı”, <http://www.bianet.org/biamaq/sanat/143658-vucudunun-sinirlarini-zorlayan-sanatci>, (18.04.2014).

*diğer Balkan ülkelerindeki ölümleri ve hatta Yugoslavya'nın kendisinin ölümünü temsil edebilir. Kemiklerden etleri sıyırmak ve hüznü şarkılarsa, üzüntünün ifadesi olarak görülebilir. Suyla dolu bakır kaplar, bazı yorumcular tarafından arınma ve şifanın simgeleri olarak yorumlanmıştır.*²⁵⁶

Geniş anlatılar içeren 1975 'Thomas Lips' (Thomas Dudakları) isimli performansında sanatçıbedenini kanatarak acı duygusunu yaşamıştır. (Res. 71) Sanatçı göbeğine bir pagan yıldızı çizer ve kendisini kamçılar, ardından balla bir kadeh şarap içer ve haç şeklindeki buz kütesine çıplak vaziyette uzanır.



Resim 71: Marina Abramoviç, "Thomas Lips", 1975

²⁵⁶Pooke'den akt. Meliha Yılmaz, "Bedenin Gösterisinde Yanılsamadan Gerçek Şiddete -SanattaKanlı İçselleştirmeler", <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf>, (25.04.2014), s.19.

Bedeninin dayanaklarını zorlayan ve yüzündeki soğukkanlı, ciddi ifadesiyle sanatçı şaşırtıcıdır. Bu çalışmasında yer alan her obje bir kavramı temsil etmektedir. *“Buzdan bir haç, kırbaçlama ve çarmıh şeklindeki buz hristiyanlığa, bal ve şarap ortodox ritüellerine işaret eder. Yıldız Yugoslav komünist partisinin sembolüdür... Vücudunu ihtilaf ve acıyı göstermek için kullanmıştır.”*²⁵⁷

Acı duygusunu birçok performansında deneyimleyen sanatçıya göre; *“Sanatın gözüyle acıya baktığınızda acı insanı güzelleştirir. İnsanların düşüncesini değiştirmek değil onlara farklı bakış açılarını verebilmektir.”*²⁵⁸ Abramoviç, Acı duygusu eşliğinde, bedeni üzerinden çeşitli siyasal, toplumsal ve kendi yaşamıyla ilintili mesajlar veririr. Bedenine çizdiği pagan yıldızı siyasi bir semboldür ve bunun kanla ve acıyla bedeninde temsil edilmesi tesadüf değildir. Marina performanslarında kullandığı objelere ırk, cinsiyet veya din ile ilgili anlamlar yükler. Abramoviç bu kavramları bedeni üzerinden eylemlerle açığa vururken toplumsal varlık oldğunun bilincinde yine topluma seslenmektedir. Abramoviç’in performansları bedenine gerçekleştirdiği müdahalelerle Vücut Sanatı olarak görülebilir fakat Marina iletmek istediği kavramları ve mesajları etkili kılmak adına vücudunu nesne olarak kullanır. Ayrıca sanatçı özel olan bedeni ve benliğinden hareketle, genel düşünce ve kavramları açığa vurur. Anlatılarını güçlendirmek adına bedenini bir basamak olarak kullanır. Toplumsal farkındalık yaratmak ve izleyicinin zihinine ulaşımı konusunda da şüphe yoktur ki sanatçı sadece eylemleriyle değil, yüzünde hiç bozmadığı ifadesiyle bile seyirciye ulaşmaktadır. Bu özelliği onun bedeninin politik yapısını ortaya koyar.

Toplumun her ögesinden beslenen sanatçı için toplumsal, siyasal veya ekonomik sıkıntılar sanatçıları yaratıcı çalışmalara ve eylemlere yönlendiren sorunsalları oluşturmaya devam etmektedir. Performans Sanatı ifadesel ve görsel olarak seyirci belleğine ulaşmakta ve interaktif özelliği ile de hayatın içerisinde aktiftir.

²⁵⁷TALAS, Sibel, *Marina Abramoviç Üzerinden Bedenin Politik anlamı ve İfade gücü*, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü 03.01.2014 tarihli sunum.

²⁵⁸Gös. yer.

Marina Abramoviç gibi savaşın ve devletin izlediği politikalara karşıt olarak Joseph Beuys, Hans Haacke ve Gustave Metzger politik eylemler sergiler.

Politik eylemleriyle dikkat çeken, Fluxus sanatçısı olarak bilinen fakat belirli bir kategoriye dâhil edilmekte zorlanılan Alman Joseph Beuys; *“1960’ların başında Nam June Paik ile tanıştıktan sonra Fluxus etkinlikleri kapsamında çeşitli performanslar gerçekleştiren sanatçı, birer ritüele dönüştürdüğü performanslarında sanatın bir süreç olduğu düşüncesini yansıtmış... geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi, yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını ifade eder.”*²⁵⁹

*“Benim pedagojik ve politik kategorilerim Fluxus kaynaklı. Çevremizdeki dünyaya biçimler dayatmak politik sahaya dek ilerleyen bir sürecin başlangıcıdır”*²⁶⁰der. Beuys toplumu değiştirmek için sanatın varlığına inanır. Çalışmaları bu deyimlerine bağlı olarak politik yapıda ilerlerken, var olan sistemi yıkıp yeniden idealize etmek ve devrimci bir yaklaşım ona göre yine ancak sanat ile olacaktır. Beuys, savaş karşıtı tutumu ile de tepkisini dile getirmek adına performanslar gerçekleştirir.

²⁵⁹Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.206-207.

²⁶⁰Charles Harrison-Paul Wood, *Sanat ve Kuram*, Çev. Sabri Gürses, 1. Baskı, Küre Yayınları, İstanbul 2011, s.953.

Örneğin; 1973 yılında *'I Like America, America Likes Me'* (Amerika Beni Seviyor, Ben de Amerika'yı) (Res. 72) performansı Amerika'ya karşı siyasi söylemler içerir.



Resim 72: Joseph Beuys, “Amerika Beni Seviyor, Ben De Amerika’yı”,
1974

Beuys; performansında Amerika New York'ta bulunan Rene Block isimli galeriye keçeye sarılı şekilde, bir ambulans ile getirilir, bir odasında *Coyote* (Koyote)denilen ayrıca kuzey Amerika yerlileri tarafından kutsal kabul edilen bir kır kurdu ile bir hafta geçirir. Beuys onunla bir psikolog veya bir biyolog edasında iletişimde bulunur. Çeşitli siyasal söylemler için seçilmiş olan Kyoto Beuys'a göre Amerikan Kızılderililerini temsil eder. Ayrıca orada bulunduğu günlerde Amerika'ya olan politik tepkisini dile getirmek adına ona verilen *'Wall Street Journal'* ın (günlük dergi nüshaları) üzerine işemiştir. Ayrıca bu performans için Beuys Amerika'ya getirilip götürülürken gözleri kapalıdır. Galerinin üç pencere, uzun odasından başka Amerika'ya ait hiçbir şey görmez.²⁶¹

²⁶¹Erika Ficher-Lichte, *The Show and The Gaze of Theatre: A European Perspective*, Iowa Press, U.S.A. 1997, s.245-247.

“ABD’nin psikolojik noktasına temas ettiğime inanıyorum: Kuzey Amerika yerlisiyle, Kızılderili’yle yaşanan o Amerikan travması” der. Ayrıca Beuys; Amerikan yerlilerine uyguladığı katliamın bir benzerini de bu yaban hayvana karşı yürütmüş, koyote’nin ‘kökünü kazımak’ için türlü türlü yöntemler denemiştir. ABD orduları Vietnam’da bulunduğu sürece ABD’den gelen sergi davetlerini geri çevireceğini söyleyen Beuys’un, savaşın ardından Amerika’daki ilk performanslarından birinde ülkenin kirliliğine göndermede bulunması anlamlıdır.”²⁶²

Beuys bu performansında Amerika’nın izlemiş olduğu savaş politikasına karşıt bir tutum olarak, koyote gibi ülkenin değerlerini kendisine malzeme edinmiştir. Sorgulamalarını Amerika’yı temsil eden bu kır kurdu üzerinden yapmıştır. Ayrıca Beuys’un toplumu değiştirmek, seyirciyi daha soyut düşünmeye sevk etmek adına gerçekleştirdiği sanatsal eylemlerini seyircinin önünde gerçekleştirir. Politik yapı Beuys’un bedeniyle anlam kazanırken, içerdiği siyasi söylemler ile de güçlenerek daha radikal bir yapı kazanır.

²⁶²Aşklar ve Köpekler (ve Sanat), <http://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880>, (19.05.2014).

Beuys, 1 Mayıs 1972 de Batı Berlin'deki Karl Marx Meydanı'nı bir öğrencisiyle süpürerek eylem yoluyla siyasi söylemlerde bulunmuştur. (Res. 73) Beuys, bu performansında önce mitingi izler ardından meydanı öğrencisiyle birlikte süpürür, çöpleri torbaya toplar ve süpürgeyle birlikte galeride sergiler. Fluxus sanat adına bakıldığında hayatın bir süreç olduğu, süreçlerin neticelerinin bu tortulardan ibaret olduğu görülür. Süpürme performansı, kavramsal olarak siyasi söylemler içerir ve performans olarak ele alındığında sanatçının bedeni ile güçlenen, tortuların akıp giden hayat içerisindeki sanat ile eşdeğer tutulduğu bir eylemdir.



Resim 73: Joseph Beuys, “Süpürme Eylemi”, 1972

“Beuys’a göre bu eylemin simgesel bir anlamı vardı. Özgürlük herkesin hakkıydı ama özgürlük peşinde koşarken herhangi bir partinin kölesi olmamaya dikkat etmek gerekirdi. Kısacası, bu eylem hem fiziksel ortamın, hem de zihnin zararlı şeylerden arındırılması anlamına geliyordu”²⁶³

Çalışmalarında keçe, iç yağı ve bakır gibi malzemeler kullanması, Beuys’un yaşantısıyla bağlantılıdır. İkinci Dünya Savaşı esnasında Alman Hava Kuvvetleri’nde askeri savaş pilotu olarak görev yapmaktadır, savaş uçağıyla uçuş esnasındayken bir köye düşer ve Beuys’u köylüler iç yağına ve keçeye sararak donmaktan kurtarır, onu

²⁶³Yılmaz’dan akt. Gökçen Meryem Kılıç, *a.g.e.*, s.34.

iyileştirir. Performanslarında da savaş karşıtı söylemleri ile Amerika'yı eleştirmesi ve bu malzemeleri tercih etmesi tesadüf değildir. Bu bağlamda Beuys'un çalışmaları bünyesinde otobiyografik özellikler de barındırır.

Politik eylemleriyle bilinen Alman ressam, yazar ve performans sanatçısı Gustav Metzger; döneminde pek çok sanatçıyı etkileyen Vietnam savaşı ve nükleer silahlanma ile ilgili politik söylemlerde bulunur. Sanatçı '*Auto-Destructive Art*' (Oto-Yıkıcı Sanat) (Res. 74) çalışmalarıyla bilinir. Bu çalışmalarına ilişkin ilk manifestosunu 1959 yılında yayımlar ve 1960 yılında Londra'da Temple Galeri'de ilk sergisini gerçekleştirir. Metzger çalışmalarında naylonları hidroklorik asitle parçalar, tahrib eder, yıkar. Bir anlamda performans yapar. Metzger'in bu yıkıcı perforamansları anti-kapilatist, anti-nükleer silah ve savaşlara karşı söylemler içerir.



Resim 74: Gustave Metzger, “Auto-Destructive Art”, 1960

Metzger, Auto-Destructive çalışmasının kendi kendini yok ettiği için, kapitalizmin geleneksel söylemleri tarafından sömürülme yaratıcı bir çalışma olduğunu öne sürmüştür.²⁶⁴

²⁶⁴Elizabeth Wilson, *Bohemians*, IB.Tauris, New York 2003, s.230.

Metzger’le 2009 yılında yapılan bir röportajda, *“nylonun üzerine asidi koyarken çok agresifim... o sembolik bir duyguda kapitalist sistemi, savaş sistemlerini ve kışkırtıcılarının saldırısını yıkmaktı”*²⁶⁵ diyerek politik eylemlerini kavramsal pratiklerle desteklemiştir.

Gustave Metzger’in bu çalışma tarzı Action-Painting ile benzerlik gösterir. Pollock’un boya ları yüzeye fırlattığı gibi Metzger de kimyasalları yüzeye fırlatmıştır. (Res.75) Dönem olarak bakıldığında iki sanatçı da savaşın yıkıcılığından, yok ediciliğinden tepkisel bir dışavurumla işlerini gerçekleştirmiş tir.



Resim 75: Gustave Metzger, “Acid on Nylon Painting”, 1961

Metzger kullandığı asit kimyasalıyla silahlanma, savaş, yok olma gibi kavramlara dikkat çekmektedir. Metzger’in çalışmalarında savaşın ve nükleer silahların yok ediciliği ile asidin kimyevi olarak yok eden özelliği örtüşmektedir. Kamusal alanda gerçekleşen bu tür eylemler halkın belleğine ulaşmada oldukça başarılıdır. Sanatçı’nın asabi bir tavırla gerçekleştirdiği çalışmaları yoluyla mevcut iktidar sistemlerini ve onların politikalarını eleştirmektedir. Eleştiri boyutunda ilerleyen eylemleri tehlikelidir, nihayetinde tehlikeli bir kimyasal kullanmaktadır.

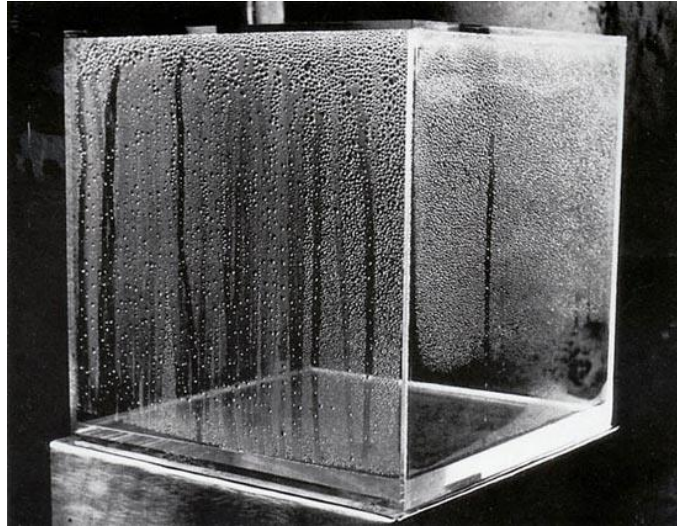
²⁶⁵Gustave Metzger, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/metzger-recreation-of-first-public-demonstration-of-auto-destructive-art-t12156/text-summary>, (20.05.2014).

Abramoviç'in bedeninde veya çevresindeki nesnelere yüklediği anlamlara benzer olarak Metzger'de kullandığı malzemelerin yapısal özellikleriyle siyasal eleştirilerde bulunmaktadır. Performanslar toplumsal bellek oluşturmak adına sanatçı bedeninden yararlınsa da malzemelerin düşünsel ve kavramsal alt yapıyı desteklemek adına etkili unsurlardan olduğu görülür.

Kavramsal olarak sorguladıklarını eylemsel boyutlarda irdeleyen ve ilk denemesinde amacına ulaşamamasına rağmen sonraları diğer sanatçıların da desteğini alarak döneme damgasını vuran sanatçı Hans Haacke; "*Amerikan vatandaşı Alman kavramsal sanatçısıdır... erken dönem yapıtlarında çeşitli doğal malzemelerle çalışarak doğal süreçleri/sistemleri irdelemiş, 1970'lerden itibaren ilgisini sanat dünyasının kurumlarına yönelterek kültürel süreçlerin ve sistemlerin arka planını araştırmaya başlamıştır. Günümüzde politik sanatın öncüleri arasında sayılır...*"²⁶⁶

²⁶⁶Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.284.

Hans Haacke'nin erken dönem çalışmalarından biri olan *'Buharlaşma Küpü'*nde (Res. 76) doğanın doğal oluşumlarını kullanmış. Őeffaf plexiglass kare bir kutu içerisinde buharlaşma olayını sergilemiştir. Bu çalışmasında doğanın fiziksel eylemi ile ekolojik sistemin entegrasyonuna değinmiştir.



Resim 76: Hans Haacke, “Buharlaşma Küpü”,1963

Hans Haacke'de performans sanatçıları gibi müzelere sığdırılan sanat yapıtlarının metalaşmasına ve finansal yönde kullanılmasına karşı durmuştur. Alman sanatçı müzeciliğin yani kurumsal sanatçılığın perde arkasını araştırmış, sosyolojik ve politik durumlarla ilgilenmiştir. Müzelere sunduğu işlerle asıl olarak sergi amayı değil, toplumsal, ekonomik ve politik açıdan sanat sistemlerini sorgulamayı tercih etmiştir. Haacke'nin, sanatın kurumlara sığdırılmasına karşı duruşu ile performans sanatçılarının sanatı, müzelerden kurtarıp, eylem yoluyla hayatın içerisinde konumlandırmaya çalışması benzerdir. Her iki doğrultuda da sanat, alımlayıcının bilincine ulaştığı kavramlarla var olur. *“Haacke'nin ima ettiği Şey, hepimizin bildiği, tanıdığı ifade biçimidir. Basit projesiyle yetinerek, alıcıya politik amaçlar güden sanat geleneğinde yeni bir unsuru yansıtmiştir. Haacke'nin 'Manet Projesi'*

Guernica gibi, akıllardan silinmeyen bir etki yaratır; bölgesel içeriğini aşan bir boyut kazanır.”²⁶⁷

“...1974’te Köln’deki Wallraf-Richartz Müzesi tarafından Haacke’nin bir tablosu istediğinde, ressam onlara bir sergi teklifi sunar. Bu teklife göre galerinin bir odasına yerleştirilecek sehpa Manet’in bir tablosu konulacaktı...”²⁶⁸ ‘Manet Projesi’ isimli bu çalışma Manet’in resmini, müze satın alana kadar, tabloyu satın alan kişilerin kişisel bilgilerini içeren panolar asılacağı için sergi düzenleme komitesi tarafından red edilmiştir.²⁶⁹

“*Workers Coalition* gibi politik işleriyle öne çıkan sanat grupları ve Krzysztof Wodiczko, Hans Haacke gibi sanatçılar 70’lerdeki tavırlarını devam ettirerek çalışmalarlarıyla ve eylemleriyle tutucu, baskıcı ortama karşı seslerini duyurmaya çalışmışlardır. Modernizmin ilerlemeci, ütopyacı anlayışının iflasıyla beraber sanatçı, aydın rolü daha karamsar bir tutumdaydı artık.”²⁷⁰

Sistemler içerisindeki sanatı (toplumsal, ekonomik, politik) doğada ya da kurumlarda sürekli sorgulayan; “Önceleri “canlı sistemler”e odaklanan Haacke zamanla işlerini “gerçek dünya süreçleri” içinde, yani politik, ekolojik, endüstriyel, finansal sistemleri sorgulayacak biçimde konumlandırdı. Mesela Haacke New York’da emlakçı Shapolsky’nin şüpheli varlıklarını diyagramlar ve fotoğraflar ile gösteren işi Guggenheim Müzesinde “Hans Haacke: Systems” adıyla sergilenmek üzereyken müzenin direktörleri ile mütevelli heyetleri (bağış kaynakları) arasındaki anlaşmazlık üzerine sergi iptal edildi, sergiyi savunan küratör müzeden kovuldu (1971).”²⁷¹

²⁶⁷Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.338.

²⁶⁸Norbert Lynton, *a.g.e.*, s.337.

²⁶⁹Gös, yer.

²⁷⁰Osman Odabaş, “Türkiye’de Çağdaş Sanatta Kurumsal Eleştirinin Sorunları”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Hakemli Dergisi*, S.10, Isparta Kasım-Aralık 2012, s. 24.

²⁷¹Burak Arıkan, “Sanat Ürünüde Nesneden Sisteme Geçiş”, <http://dugumkume.org/sanat-urununde-nesneden-sisteme-gecis/>, (25.04.2014).

Sanatçı sanatsal pratiklerini yerleştirmelerden kurumsal sanat sorgulamalarına çevirirken işleri eylemsel boyut kazanmıştır. Yeri geldiğinde sansasyonel sonuçlara ulaşan politik yapıdaki eylemsel işlerinde; Haacke *“Kapsamlı bir bilgiyi okura iletmek, yapıtların ister istemez kavramsal sanat denen yaklaşımın içinde gerçekleştirmelerine neden oldu. Biçim ve içerik şimdi olduğu gibi o zaman da birbirine bağlıydı elbette ya da iç içe geçmişti”*²⁷² der.

Hans Haacke sistemin sanat üzerindeki hâkimiyetine karşı dururken performansa yaklaşan eylemlerde bulunmaktadır. Kurumsal yapılar olan müze ve galerilerin sanata dair sistematik hafıza oluşturmaktadır. Fakat bu kurumların sanatı metalaştırıp finansal çıkarlar göz etmesi ve seyiciyi pasif konumda tutması onun sorun olarak gördüğü konulardandır. Bu sorunlardan hareketle müze ve galerilerin tutumlarına karşı duran işlerinde sistemin önerdiği ve koyduğu kuralları eleştirmektedir. Sahip olduğu düşünsel bir takım kavramlara bağlı olarak sanatçının karşı duruşları kapsamında gerçekleştirdiği işleri, bedensel aktivizmi ve halkın belleğine erişme arzusu ile de Performans Sanatı’na yaklaşmaktadır. Zaten kavramsal olarak ilerleyen günümüz sanatında ve Performans Sanatı’nda sanat seyircinin belleğinde var olduğu sürece başarılıdır.

Politik duruşlarıyla siyasal söylemlerde bulunan Beuys, Abramoviç ve Metzger’in yansıttıkları ortak özelliklerden en çok dikkat çeken, iktidar sistemlerinin izlediği katı politikaları, toplumsal ve siyasal sorunları, kendi düşünsel pratiklerinde anlam yükledikleri nesnelere yoluyla bedenleri üzerinden aktarmalarıdır. Araç ve amaç kavramsal olanı yansıtmakta etkili bir bütün olmaktadır.

²⁷²Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.285.

3.2.4. Teknolojik Müdahalelerle Performans: Orlan, Stelarc, Neil Harbisson.

Gelişen teknoloji hayatın içerisinde değişikliklere neden olduğu gibi sanatçılar da bunu kendi ilgilerine yönelik olarak kullanmışlardır. Stelarc, Orlan ve Rebecca Horn gibi sanatçılar da kontrollü bir şekilde bedenlerini teknolojik müdahalelere açar.

Stelarc ve Orlan teknolojik olarak son gelişmeleri kullanır. Bu sanatçıların performanslarında; insan bedeni, teknoloji ve bilim aynı noktada toplanmış olur. İnsan bedeni ile teknoloji arasındaki yakın ilişki bu sanatçıların eylemleri yoluyla ortaya konmuş olur. Sanatçılar bedenin operasyona açık olan fiziksel koşullarından faydalanarak, onu bir heykele şekil verircesine performans parçalarına dâhil ederler.

Fransız sanatçı Orlan, atölyesi olarak bedenini şekillendirdiği ameliyathaneyi sanatı icra ettiği yer olarak kullanır. Sanatçı bedeninde günümüz teknolojisi ile paralel olarak ilerleyen bir dizi estetik cerrahi operasyonlar geçirir.

“Orlan lokal anesteziyle gerçekleştirilen bir rahim dışı ameliyatı geçirdikten sonra, hem gözlemci hem de hasta rolünü oynayabildiğini görüp, cerrahiye performans sanatına dönüştürmeye karar verdi. Bugünkü anlamda sergilemeye başladığı operasyon/performanslar; müzik, şiir ve dans eşliğinde ve sanatçının kendi yönetiminde gerçekleştiriliyordu. Operasyonların gerektirdiği oldukça ağır masrafları, fotoğraf ve video haklarını, hatta bu “beden heykeltıraşlığı” süreci boyunca akan taze kan örneklerini ve kopan et parçalarını dahi satışa çıkararak karşıladı.”²⁷³

²⁷³Kubilay Akman, “Orlan’ın Suretleri”, 2005, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html, (04.05.2014).

Onun performanslarında tehlike kaçınılmazdır, nihayetinde kesilip biçilen bir beden söz konusudur. Ayrıca Orlan, bu perasyonlara tanıklık edebilmek için lokal anesteziyi tercih eder. Operasyon halindeyken seyircilere kitap okur, bazen de bir şiir. Onlarla sohbet eder ve performansına onları interaktif bir şekilde dâhil eder. Fakat ölümle de burun burunadır. Bu operasyonlar daha önce denenmiş olmasına rağmen sanatçının bedeninde gelişecek herhangi bir semptomla hayatını riske atabilir. Bu performanslarla kontrollülük içerisinde kontrolsüzlük de söz konusudur. Bir heykeltıraşın çamura verdiği şekil gibi suretini şekillendiren “*Orlan’a göre Carnal Art (Etsel Sanat) çirkinleştirme ve güzelleştirme arasında bocalar.*”²⁷⁴ Güzellik, kadın ve toplumdaki kadın kimliğini Carnal Art’ıyla sorgular. Bir bakıma Feminist söylemlerde bulunmuş olur.

*“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” dır. Rose, Orlan’ın ‘operasyon tiyatrosu’ olarak adlandırılan ve tüm detaylarıyla planlanmış performanslarının altında ölümüne ciddi nedenler yatan dahi bir sanatçı olduğuna inanır... Ameliyathane Orlan’ın stüdyosudur ve bedeni yalnızca işi için kullandığı bir araç ve materyal değil, aynı zamanda işinin ta kendisi ve estetik otoritelerin stereotiplerine karşı direnişine hizmet eden bir metafordur.”*²⁷⁵

²⁷⁴Gabriella Giannachi, *Virtual Theatres: An Introduction*, Routledge, U.S.A. 2004, s.52.

²⁷⁵Kubilay Akman, “Orlan’ın Suretleri”, 2005, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html, (04.05.2014).

Orlan, kadın güzelliğini irdelemek amacıyla idealize edilmiş beş kadının ayrı parçalarını kendi yüzünde toplamaya karar verir. (Res. 77) Ortaçağa da göndermelerde bulunan; Mona Lisa'yı, Botticelli'nin Venüs'ünü, Gerard'ın Psych'ini, Francois Boucher'ın Europa'sını ve Diana gibi isimlerin belirgin mitolojik özelliklerini temel almıştır. Rönesans'ın ideal kadın prototiplerinin her parçası onun yüzünde şekil bulmaktadır. (Res. 78) Örneğin; Mona Lisa'nın alnını seçmiştir ve Mona Lisa burada transeksüelliği simgelemektedir. Europa'nın da dudaklarını seçerken Diana'nın da burnunu seçmiştir. Tarihin yitmiş parçalarını yaşayan bir nesne üzerinde yeniden canlandırmıştır.



Resim 77: Orlan'ın Yüzünde Temsil Edilen Kadınlar



Resim 78: Orlan, "The Reincarnation of Saint Orlan", 1990

Orlan, çağdaş batı toplumundaki güzellik kavramlarını irdelerken sanat tarihinin kanunlarını da eleştirmektedir.

Orlan'ın gerçekleştirdiği performanslarında ameliyathane bir atölye gibi hazırlanır, panolar, posterler asılır, çeşitli objeler yerleştirilir çünkü her performansın bir teması vardır, Orlan da o temaya uygun kostümler giyer, cerrahlar da bu temaya dâhil olur önlükleri normalden farklıdır ve konsepte uygundur. (Res. 79)



Resim 79: Orlan, “Carnal Art”

Orlan'ın gerçekleştirdiği performansları; acıyı deneyimleyen Burden'ın, Pane'in veya Abramoviç'in performanslarından farklıdır. O, diğerleri gibi acıyı duymaz çünkü operasyonlar anestezi altında gerçekleşir. Teknolojik ilerlemelere paralel olarak daha kontrollüdür. Daha önce buna benzer bazı estetik operasyonlar bir başkası üzerinde deneyimlenmiştir. Örneğin Burden kendini kolundan vurdurduğunda bunun nihai olarak isabet edeceği yer belli değildir ve sonuçları belirsizdir. Abramoviç bıçakları parmak aralarına saplarken nereye hangi darbenin geleceği, neresinin kesileceği veya kesilmeyeceği de belirsizdir. Fakat Orlan'ın operasyonlarında her ne kadar hayati tehlike bulunsa da cerrahlar buna ait sonuçlara önceden hâkim olarak gerçekleştirirler. Operasyon yapılacak yerler belirlenir, çizilir

ve gerekli önlemler alınır. Orlan bu operasyonlar hakkında, ‘Çok farklı iki şeydir ki, vücudumun acı çektiğinin farkındayım fakat ben acı çekmiyorum’²⁷⁶ der.

Orlan performanslarında seyirci ile etkileşiminde aktiftir, onlara kitap, şiir okur şarkı söyler, tepkilerine ortak olur. Yaşadığı bir sanatı icra etmektedir ve operasyonlar sonucunda kendisine işlenmiş bir sanat eseri olarak bakabilmektedir. Ona göre sanat pis bir iştir. “Sanat’ın hayatın ve ölümün bir parçası olduğunu iddia eder.”²⁷⁷ Eğer operasyon halindeyken ölse bile bunun yine bir sanat olduğuna inanmaktadır.

“Carnal Art” anti-otoriter bir siyasi söylem olarak da değerlendirilebilir. Çünkü otoriteyi, tahakkümü ve iktidarın kodlarını bir tür biyo-direnış yoluyla reddetmektedir. Sonuç olarak, Orlan’ın bedenini şekillendiriş ve değiştirii geleneklere ya da modaya göre değil, sadece kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştirilmektedir ve bu insan özgürlüğünün ulaşabileceği en son noktalardan biridir. Hiçbir zaman bir toplumsal özgürlük projesi olamayacak olan Carnal Art; kişisel haklara, özdenetime, sanatçının bireysel kurtuluşu ve özgürleşmesine rehberlik eden bir kaynaktır. Onu sosyal politikayla ilişkilendirmek ancak bazı yönlerden, feminist teori ve hareket dolayımı ile mümkün olabilir.”²⁷⁸

Orlan’ın performansları Feminist söylemler taşır. Gerçekleştirdiğı operasyonlar ile toplumdaki kadın bedenini tartışır. Performanslarının çarpıcılığının yanında içerdiği ideoloji ve metaforlar ile de sosyo-sanatsal bir yapıya da hâkimdir. Orlan’ın sanatında var olan kavramlar sosyal yapıda hayat bulur. Acı, kimlik ve güzellik toplumun entegre olduğı kavramlardır ve Orlan bunları eylemsel boyutlarla, kendi bedeni üzerinden sağladığı metaforlar ile eleştirir.

²⁷⁶Francisco Ortega, *Corporeality, Medical Technologies and Contemporary Culture*, Routledge, U.S.A. 2014, s.21.

²⁷⁷Barbara Rose, “Orlan: Is it art? Orlan and the Transgressive Act”, <http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>, (04.05.2014)

²⁷⁸Kubilay Akman, “Orlan’ın Suretleri”, 2005, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html, (04.05.2014).

Stelarc ve Orlan teknolojinin olanaklarından yararlanırken bizlere insan vücudunun sınırlarını ve ne kadar üstün bir fizik ürünü olduğunu da gösterirler.

Esas adı Stelious Arcadiou olan Stelarc²⁷⁹; görüntüleme sistemleri gerçekleştirme, robotik elektronik parçalar kullanma, vücuduna yaptığı implantlar ve çengellerden kendini askıya aldırma gibi ilginç ve teknoloji ile paralel performanslara imza atmıştır.

D. Demirel ve Ö.Şencan'ın Stelarc ile yaptığı görüşmede Stelarc;*“Performans yapmaya okuldayken kötü bir ressam olduğumu fark ettiğimde başladım... ben insan vücudunun iç kısmını (ciğerler, karın ve bağırsaklar) filme aldım. 1973-1975 yılları arasındaydı. ‘Üçüncü el’ projesi ilk asılma performansından bir yıl önce başlar. Yani fiziksel olarak zor performanslar teknoloji kullandığım eserlerimden önce gelmedi. Her zaman biyolojik ve makinesel şeyler arasında gidip gelen bir ilgi vardır bu da görsel olanı ortaya çıkarır. Yani bir çeşit performanstan diğerine geçiş yoktur. Onun yerine vücudun fiziksel parametreleri ve teknolojik artış arasında gidip gelen bir ilgi vardır”*²⁸⁰ der.

Teknolojiye açtığı bedeninde; *Stelarc'ın ilk performans deneyimlemesi ise görüntüleme ile başlamıştır. Organlarının içerisine uzanan görsel ve işitsel bir gastro tv kamera yutarak, midesinin içerisine yerleştirmiştir.*²⁸¹

²⁷⁹C.Carr, *a.g.e.*, s.10.

²⁸⁰Didem Demirel-Özlem Şencan, “Stelarc ile Ropörtaj”, <http://istanbulmuseum.org/artists/stelarc-tr.html>, (06.05.2014).

²⁸¹C.Carr, *a.g.e.*, s.11.

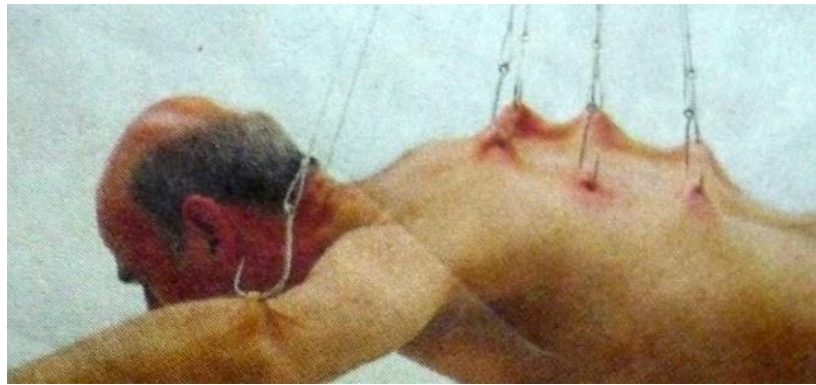
Avusturyalı sanatçı; bir operasyonla koluna, yapay bir kulak formu yerleştirmiştir. (Res. 80) Aynı zamanda, *‘Eğer sen San Francisco’daysan ve bende Londra’daysam, ben her nerede olursam ve sen her nerede olursan, kulağımın duyduğu şeyi dinleyebileceksin’* sözlerini içeren, kulakta mikrofon işlevini gören bir Wi-Fi yerleştirmiştir.²⁸² Fakat daha sonraları vücudunda bir enfeksiyon geliştiği için bu kulağı çıkartmak zorunda kalmıştır.



Resim 80: Stelarc, “Third Ear”, 2007

²⁸²<http://controversyandmystery.blogspot.com.tr/2013/09/the-controversial-third-ear-of-stelarc.html>, (06.05.2014).

Teknolojik elemanları vücuduna dâhil etme noktasında insan bedeninin tüm olanaklarını ve sınırlarını zorlamıştır. Bu zorlamada seyirciye aynı duyguları izleterek deneyimletmeye çalıştığından çengellerden kendini çıplak bir şekilde boşluğa astırmıştır. Bedenine toplam 18 adet kanca, eşit aralıklarla onu askıda yere paralel tutacak şekilde yerleştirilmiştir. (Res. 81)



Resim 81: Stelarc, “Suspension”, 1976-1988

Asılma performansını daha sonra 1976-1988 yılları arasında da gerçekleştirmiştir. Ayrıca bununla ilgili röportajında; *“Asılma performanslarını gerçekleştirmek, fiziksel olarak zordu. Bunları gerçekleştirirken, ilaç ya da anestezi kullanmamaya karar verdim. O yüzden, ne kadar acı verici olabileceğini tahmin edebilirsiniz”*²⁸³ demiştir.

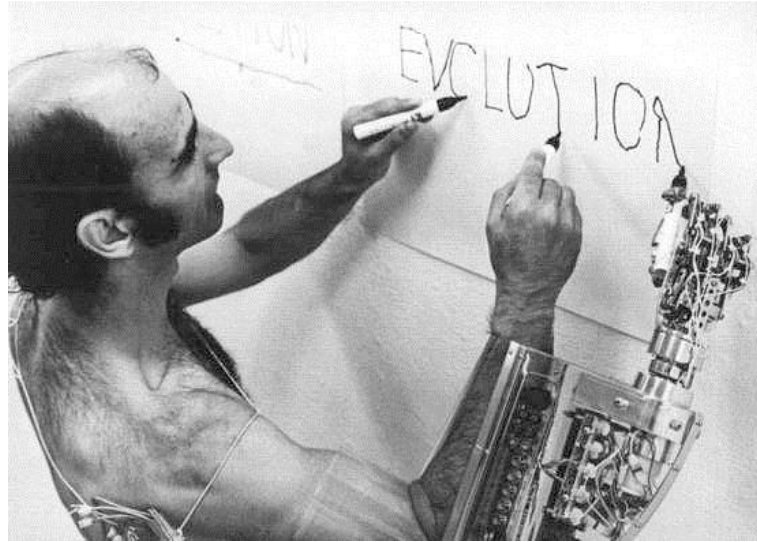
Stelarc ileri teknoloji ve tıp sayesinde, düşüncelerini eylemleriyle ortaya koyar. Fiziksel parametrelerin sınırlılığında, acının merkezindeki beden, sanatçının fikirlerini taşıırken, bedenini de kancalar taşımaktadır.

Asılma performansı ile ilgili olarak, insanlar onun ruhsal bazı amaçlarının olduğunu veya mazoşist olup olmadığını düşünürler, fakat Stelarc bunların tümünün

²⁸³Didem Demirel-Özlem Şencan, “Stelarc ile Ropörtaj”, <http://istanbulmuseum.org/artists/stelarc-tr.html> (06.05.2014).

yanlış olduğunu , “İnsan durumlarındaki sapkınlıklar veya davranışlarla ilgilenmem. Dünyadışı gösteriler, insanüstü evrenle ilgilenirim”²⁸⁴ diyerek düşüncesini belirtir.

Stelarc’ın vücuduna üçüncü bir kol eklediği performansı ‘Third Hand’ (Üçüncü El) (Res. 82) ile günümüz teknolojisinin en son verilerinden yararlanılmıştır. Bu çalışmasının başlaması asılma gibi fiziksel zorlanmalar içeren performanslardan bir yıl öncesine denk gelir. Stelarc evolutuion ve decadende kelimelerini yazan bir robot icat etmiştir. Bu robot, gerçek bir aktöre dönüştürülen monitörler ve bilgisayarlar tarafından analiz edilen kameralar tarafından vücut üzerindeki hareketleri izler. Stelarc’ın hipotezine göre; sanal bir beden gerçek kelimeleri göstermek için mektup yazan fiziksel bir bedene erişebilir.²⁸⁵ Robotik elemanları kullanmasıyla sanatçı insan bedeninin olanaklarıyla yarışır ve insan bedeninin yetersizliğini gösterir. Deneyimlediği performanslarında insan bedeni her türlü müdahaleye veya sorgulamalara açıktır. Bunu da gelişen teknoloji ile daha güçlü bir şekilde yapmaktadır.



Resim 82: Stelarc, “Third Hand”, 1988

²⁸⁴C.Carr, *a.g.e.*, s.11.

²⁸⁵Pramod K. Nayar, *Virtual Worlds: Culture and Politics in the Age of Cybertechnology*, Sage Production, New Delhi 2004, s.254.

Stelarc, çalışmalarında performanslarının çarpıcı görsellikleri ve büyüleyici teknolojik kullanımının yanında düşünsel boyutuna kendi sözleriyle şöyle açıklık getirmektedir; *“Vücudum hem deneyim hem de ifadenin uygun sunuş şekli oldu. Fikirlerle oynamak yeterli değildi, bunun yerine bu fikirleri fiziksel olarak gerçekleştirilmek gerekiyordu. Bu da performansı tecrübe ederek ve ne olduğunu açık seçik belirterek olurdu. Atletleri, dansçıları ve şarkıcıları; vücutlarını kendilerini ifade etme şekli olarak kullanırlar diye kıskanırdım... bütün bu projeler ve performanslar, deneysel olarak vücudun makinesel ve görsel olarak nasıl olacağını araştırmak içindi. Vücut, üçüncü elle, geliştirilmiş kolla, bir karın heykeliyle, dış iskeletle, prostetik kafayla ve şimdi de cerrahi yapılandırılmayla ve bu kolda gelişen extra kulak kök hücresiyle, yeniden yapılandırılıyor.”*²⁸⁶

Ayrıca Stelarc ve Orlan dışında teknolojiyi kullanan bir sanatçı daha İngiliz müzisyen Neil Harbisson’dur.

Doğuştan renk körü olan sanatçı bu eksik yönünü gidermek ve renkleri anlamak adına bir meslektaşıyla mekanik bir alet tasarlamıştır.(Res. 83) Harbisson duyduğu ses dalgalarını renklere dönüştüren, başına giydiği gerçek zamanlı bir kamera yerleştirmiştir. Bu aletin çalışma prensibi renklerin temsil ettiği seslere göre ilerlerken, özel ses tonları insan gözünün belirleyebildiği renkleri ve renklerin tonları ile sınırlıdır. Harbisson’un en büyük destekçisi profesör Kevin Warwick’tir, ki o da 50 yıl sonra Harbisson’un ön koluna implant ettiği radyo sinyallerini tanıyan silikon çipi geliştirmiştir. Ayrıca günümüzde de yaygın olarak kullanılan tanıma sistemleri gibi, kapı açmada veya bilgi depolamada kullanılan çiplerin de mucidi kendisidir.²⁸⁷

²⁸⁶Didem Demirel-Özlem Şencan, “Stelarc ile Ropörta”, <http://istanbulmuseum.org/artists/stelarc-tr.html>, (06.05.2014)

²⁸⁷John, Bryant, *Beyond Human: Science and the Changing Face of Humanity*, Lion Hudson, U.K., 2013, s.224



Resim 83: Neil Harbisson

Stelarc ve Orlan gibi sanatçılar, gelişen teknolojinin tüm olanlarından yararlandıklarını performansları yoluyla göstermektedirler. Bedenin teknoloji üzerindeki hâkimiyeti ve teknolojinin beden üzerindeki hakimiyetiniteknoloji eşliğindeki performanslar aracılığıyla görmek mümkündür. Stelarc, anestezi almadığı asılma performanslarında bedensel ve zihinsel olarak defalarca acıyı deneyimlemektedir. Teknolojinin müdahalesi Neil Harbisson örneğinde olduğunda olduğu gibi bazen bedensel bir sorundan kaynaklı da olabilir. Bir eksikliği gidermek adına beden ile teknolojik gereçler birleştirilebilir.

Orlan anestezi eşliğinde acı duymadan bedenine yaptırdığı estetik müdahalelerle feminist, sosyolojik olarak sorunsallaştırdığı kavramları iletmeye çalışır. Bedeni sanatsal ifadelerinin zemini olurken, tehlike de kaçınılmazdır ve bu özelliğiyle Orlan'ın performansları izleyiciyi sarsan, düşünmeye zorlayan ve tedirgin eden performanslardır.

Teknolojik müdahaleler içeren eylemlerde sanatçının, toplumun teknolojiye olan ilgi ve merakını da kullandığı görülür. Teknoloji çağının etkisiyle hergün bir yenilik olmaktadır ve sanatçı bu durumun farkında olarak seyircinin ilgisini çeken ve düşünsel pratiklerini zorlayan teknolojik performanslara yönelir.

Bedenin sınırlılığında, beden üzerinden anlatılar gerçekleştirmek ve bunu tehlikeli boyutlarda yapmak, düşünsel boyutunu artırır. Teknolojik müdahaheli performansların sarsıcı nitelikler taşıması ile aktarılmak istenen kavramlar ivme kazanmış olur. Ayrıca Performans Sanatı'nın disiplinlerarası ve esnek yapısında bilim ve teknolojiden de yararlandığı görülür. Performans sanatçıları seyirciye ulaşma ve düşüncelerini etkili bir şekilde ifade yolunda ihtiyaç duydukları disiplini performanslarına dâhil ederler.

4. TÜRKİYE'DE PERFORMANS SANATI

4.1. Türkiye'de Performans Sanatı'nın Geçmişi ve Bugünü

Performans Sanatı örneklerine tarihsel süreç içerisinde ilk olarak 1910'lu yıllarda Fütürist Akşam'larda rastlanır, Dadaist tiyatral etkinlikler kendini Sürrealist eylemlere bırakırken, Rus Yapısalcılığı içerisinde devrimin etkilerini yansıtan performanslar bu sanatın ilk örneklerini teşkil eder. Performansa, Bauhaus Okulu'nda Oscar Schlemmer sahnesi ile Black Mountain College'da John Cage'in çalışmalarına kadar uzanılır.

Avrupa o yıllarda II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkileriyle boğuşur ve şüphesiz ki sanatçılar da bu yıkıcılıktan kendini alamaz ve o buhranlı havayı sanata yansıtır. Bu etkilerle Amerika'da ortaya çıkan sanat akımları, buradan Avrupa'ya gidip gelen sanatçılar tarafından yayılır. Dolayısıyla Türkiye'den de yurtdışına gidip gelmekte olan sanatçılar bu oluşumlara kayıtsız kalamayarak, işler üretirler.

“Türkiye’de sanat ve kültür yaşamında, çağdaş ve evrensel yaklaşımların ortaya çıkması 1950’li yıllarda başlar. Bu sürede ülkede sosyo-ekonomik yapıda

görülen önemli değişimler sanat ve düşün alanına doğal bir yansıma olarak geçer."²⁸⁸

Türkiye’de ilk performans etkinliklerine Adnan Çoker ve öğrencilerinin müzik eşliğinde yaptığı resim gösterilerinde rastlanır. Çoker ve öğrencileri yere serdikleri yüzeye Pollock gibi boyalar fırlatır, resimler yapar. Yine o yıllarda Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda eğitim veren Karl Schlamminger öğrencileriyle bir takım performanslar gerçekleştirmiştir. Yere serdikleri tuval bezinin üzerinde öğrenciler boyaya batırılmış ayaklarıyla müzik eşliğinde dans etmişlerdir.²⁸⁹

*“1978 yılında ‘merhaba gösteri topluluğu’adındaki amatör tiyatro topluluğu türkiye yazarlar sendikasının 5. Yıl kutlama şenlikleri kapsamında taksim galerisinin içinde ve dışında türk ceza yasasının 141. Ve 142. Maddelerini protesto eden, şarkı ve danslı bir gösteri yapmışlardır. 1980’li yıllarda ise gittikçe artan işsizlik, ekonomik bunalım, yurt dışına göçün artması, gecekondulaşmanın yanı sıra özellikle de darbe sonrası değişimin ve dönüşümün yaşanması her alanda özgürlük kısıtlaması yaratmıştır. Buna rağmen bu yıllarda çok sayıda performans gerçekleşmiştir. 80’lerin ortalarından başlayarak istanbul’da genelde akademi öğrencilerinin yaptıkları etkinlikler, brecht tiyatro anlayışından yola çıkılarak izleyiciyi sanatın içine katmayı, onu pasiflikten kurtarmayı amaçlamıştır.”*²⁹⁰

1980’li yıllara gelindiğinde sanatçılar, öğrenciler, akademisyenler sorguladıkları kavramları ifade etme yolunda çeşitli gruplar kurmuşlardır; *“farklı dallardaki sanat öğrencileri, özellikle 80’li yılların ortalarından itibaren kısa ömürlü*

²⁸⁸Bengü Bahar, *Türk Resminde Soyut Yapısalcı Anlayışta Öncü Bir Tavrı Adnan Çoker*, (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi)İzmir 2004, s.21.

²⁸⁹GülerAşık, *İfade Aracı Olarak Beden: 1990 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı’nda Performans Sanatı*, (Marmara Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul2011, s.42-44.

²⁹⁰Kibar Evren Bolat Aydoğan, *a.g.m.*, s.11-12.

gruplarla sanat eylemleri gerçekleştirdiler. Bunlar arasında Barbart, Fosseptik, Doğa Korumacıları, Yeşil Sanatçılar, Grup 9, Akadeğilmi gibi grupları sayabiliriz.”²⁹¹

1983 yılında kurulmuş ve bir takım etkinliklerde bulunan Akadeğilmi grubunun üyeleri arasında; *“Erkmen Senan, Caner Karavit, Bekir Akbulut, Tuncay Akgün, Mustafa Pancar, Ömer Güney, Şafak Tavkul, Manuel Çıtak, Ercan Diler, Hakan Yarkın, Güneri İçoğlu gibi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi'nin farklı alanlarındaki öğrencileri tarafından kurulmuştur. Absürt Tiyatro, Deneysel Sahne Projeleri ile iç ve dış mekânlarda müzikli, özel kostümlü Performans'lar yapan grup, dönemin sunduğu verilerle, yabancılaşma gibi kavramlar üzerinden çalışmalar üretmiş, bugüne değin değişerek ve gelişerek gelmiştir.*”²⁹²

Akadeğilmi 1983 yılından 1985'e kadar performanslar, enstalasyonlar ve kavramsal bir takım çalışmalarda bulunduktan sonra sona ermiş fakat 2007 yılında Erkmen Senan tarafından yeniden kurulmuştur. Akadeğilmi grubunun çalışmaları hayatın tam ortasında, toplumla iç içe sürer. Grup resimlerle ve enstalasyonlarla sesini tam olarak duyurduğuna inanmadığı için sokağa çıkar performanslar yapar.

“1983 yılında Caner Karavit, Erkmen Senan, Şafak Tavkul, Mustafa Pancar, Ömer Güney gibi grafik tasarım öğrencilerinden oluşan bir grup Kazancı Yokuşu'nda Dialog adlı bir performans gerçekleştirmiştir. Grup, bu performansta at kafası, uyku tulumu, lamba gibi malzemelerle ilginç kostümler yapıp renkli ışıklarla, gecenin geç saatlerinde karşı apartmanın sakinlerine ilginç görüntüler sunmaktaydı.”²⁹³

²⁹¹Ali Feyyaz Fergökçe, “Akadeğilmi?”, <http://afeyyazfergokce.blogspot.com.tr/2011/06/akadegilmi.html>, (12.05.2014).

²⁹²Güler Aşık, *a.g.e.*, s.49.

²⁹³Ali Feyyaz Fergökçe, “Akadeğilmi?”, <http://afeyyazfergokce.blogspot.com.tr/2011/06/akadegilmi.html>, (12.05.2014).

Daha sonra temelini Akadeğilmi grubundan alan ‘*Mim Tiyatrosu*’ faaliyetlerine başlamış olup 1984 yılları ve 1986 yılları arasında varlığını sürdürmüştür.

Türkiye’de performans olarak yapılan ilk çalışmalar müzik eşliğinde sanatsal işler olarak ilerlerken, deneysel tiyatrolara kadar uzanır. En önemlisi sanat artık sokaktadır. Halkın gözü önündedir. Örneğin;1985 yılında Ferhan Şensoy ve arkadaşları Nazi kılığında sokaktan geçenlere kimlik sormuşlardır. 1980’li yıllardaki darbe toplumu derinden etkileyen siyasi karmaşalar ve sanatçının bunlara duyarsız kalmayışı ile sanatsal hareketlilik meydana gelmiştir. Sanatçılar ve akademisyenler de kendilerini ifade etme yolunda Performans Sanatı’na başvurmuşlardır.

“1980 yıllarında Akademi’de kurulan ve Foseptik, Barbart, Akadeğilmi, Mim gibi isimleri olan gruplar genellikle birkaç öncü ismin bir araya gelerek kurduğu gruplar olmuştur. Bu gruplar, disiplinlerarası çalışma anlayışıyla işlerini üretmeye çalışmışlardır. Ancak grupların bir araya geliş amacı, 1980’li yılların genel görünümünü yansıtmaktadır. Çalışmalarında kendilerine Bizans ve Osmanlı gibi tarihten konular seçmişlerdir... tarihi ve kültürel verileri kullanarak, ilk işlevini yitiren mekanı yeniden var etmek, mekanı yabancılaştırmak, mekana yabancılaşmak gibi kavramlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunların yanı sıra plastik sanatlar, müzik, dans ve tiyatrodan yola çıkılarak performanslar ve performans sanatını anımsatan eylemler yapılmıştır..”²⁹⁴

90’lı yıllara gelindiğinde ise; 1995 yılında Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği (DAGS) kurulmuş olup Performans Sanatı’nın icra edilen ve ona dair algıların oluşumuna katkı sağlayan ‘*Performans Günleri*’ düzenlemiştir.

“DAGS 90’larda Alican Yaraş, Nadi Güler, Halil Altındere, Vahit Tuna, Genco Gülan, Yeşim Özsoy, Elif Çelebi, Didem Dayı, Arcan Kıral, Gaye Yazıtunç,

²⁹⁴A. Gökür Gürçan, *a.g.e.*, s.68.

İnsel İnal tarafından kurulmuş ve tahmini 4 yıl devam ettirilmiş bir dernek, kolektif gruptur. Yaşamdakini Performans sanatı ile görünür kılmayı ve yeni bir algı ile gerçek olanı tekrar göstermeyi amaçlayarak, 90'ları önemli kılan etkinlikler ortaya koymuşlardır."²⁹⁵

Grup kurulduğundan bu güne iki tane 'Performans Günleri' gerçekleştirmiş ve dağıdıktan sonra da ilk kez 2003 yılında Bilgi Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi ile beraber 3. Performans Günleri'ni gerçekleştirmiştir.²⁹⁶

1980'li yıllarda etkili olan grup çalışmaları bir kenarda kalırken 1990'lı yıllarla birlikte bireysel işler ön plana çıkmaya başlamıştır. İkinci performans Günleri'nde Orhan Cem Çetin 'Uyku' performansını sergilemiştir. Devam eden yıllarda Performans Sanatı'na yönelik faaliyetler artmaya başlamıştır.

Performans Sanatı Türkiye'de 2000'li yıllarla birlikte ivme kazanmıştır. Performans ve Tiyatro odaklı işlevini sürdürmekte olan Galataperform 2003 yılında Yeşim Özsoy Gülan tarafından kurulmuştur. Yeşim Özsoy ve grubu günümüzde de Galataperform'da Tiyatro gösterileri ve bununla birlikte Performans'lar da düzenlemektedir.

"Bu gelişmelerin yanısıra Türkiye'de 2005 yılından itibaren düzenli olarak "kargart performans günleri" düzenlenmektedir. İlk yılında Stephanie Parent, Aydan Türker, Aytuğ Civan, Su Güneş Mıhladız, Irmak Arkman' dan oluşan bağımsız sahne sanatçılarının tiyatro, dans, performans, video gibi sahne işleriyle yer aldığı organizasyonda, ikinci yıl 'beden'in sınırları' konsepti altında performans ve dans sanatçılarının çalışmalarının yanı sıra atölye çalışmaları da yer almıştır. III. Kargart performans günleri ise farklı olarak yalnızca sahne çalışmalarını değil,

²⁹⁵İnsel İnal, "Mikroorganizmal Süreç 12 Eylül 1997 (17 yıl sonra)", <http://inselinal.blogspot.com.tr/2012/05/1997ye-ait-bir-performans.html>, (12.05.2014).

²⁹⁶Güler Aşık, a.g.e., s.69.

*'beden'i obje olarak kullanarak üretilmiş fotoğraf, video art, yerleştirme, ses tasarımı işlerini de kapsayan bir sergi içermiştir.'*²⁹⁷

Ayrıca Kargart ve Galata Perform birleşmiş ve her yıl İstanbul'da, İstanbul Performans Günleri'ni sunmaktadırlar. Günümüzde IPA (International Performance Assosiation) Burçak Konukman liderliğinde etkinliğini sürdürmektedir. IPA kapsamında çeşitli workshoplar düzenlenmekte ve Performans Sanatı hakkında dersler verilmektedir.

Performans Sanatı kapsamında işler gerçekleştiren Türk sanatçılar arasında, Nezaket Ekici, Şükran Moral, Ferhat Özgür, İnel İnal, Nil Yalter, Kutluğ Ataman, Halil Altındere, Şener Özmen, Genco Gülan, Alaattin Kirazcı, Zeliha Demirel yer alırken Deniz Aygün, Burçak Konukman, Refik Anadol, Işıl Eğrikavuk, Ümit Ilgın Yiğit ve Erdem Gündüz gibi performans çalışmalarına devam etmekte olan genç sanatçılar da yer alır.

4.2. Türk Performans Sanatçılarının Görüşleriyle Kavram ve Eylem

Performans Sanatı'nın eylem ve kavram birlikteliğinde; Türk performans Sanatçılarına *"Performanslarınızda sıklıkla ele aldığınız-vurguladığınız düşünceler veya kavramlar nelerdir?"* sorusu 1. soru olarak yöneltilmiştir. Soruyla ilgili olarak Şükran MORAL; *"Ötekileştirilenlerin dramı çok ilgimi çekiyor. Bunlar; göçerler, translar, kadın ve çocuklar. Konu olarak da toplumda görülen şiddet özellikle kadına karşı"* (Bkz. Ek-2) demiştir. Buna benzer olarak Zeliha DEMİREL; *"Özgürlük, kadın ve çocuğa şiddet, kadın bedeni üzerinden sürdürülen siyaset, cinsellik, ölüm, yaşam..."* (Bkz. Ek-4) diye belirtmiştir. Soruyu Erdem GÜNDÜZ; *"İnsan ve insan ilişkilerine üzerine"* (Bkz. Ek-6) diye yanıtlamıştır.

²⁹⁷Kibar Evren Bolat Aydoğan, *a.g.m.*, s.16.

İnsanlığın yaşadığı ortamı ve kaçınılmaz gerçeklerini kendisine konu edinen Genco GÜLAN; *“Farklı performans serilerim var ve her seri kendi içinde bir dizi düşünsel, görsel, eylemsel ilişkiden doğuyor. Bir uzun soluklu seri: ‘Berber Dükkanı’, diğer bir uzun soluklu seri olan ‘Balık Adam’dan neredeyse tamamen farklı. Bazen amacım Çevre sorunları üzerine farkındalık yaratmak olabiliyor. Bazen de konu tamamen kendi içime dönüyor ve biz erkeklerin bitip tükenmek bilmeyen traş olma durumundan/ zorunluluğundan şikayet ediyorum. Tekrar ve tekrar”* (Bkz. Ek-3) diye yanıtlamıştır.

Geçmişten günümüze sanatçıların toplumun gerçeklerinden, düzen ve düzensizliklerinden, kültürel, folklorik vb. özelliklerinden etkilenmemesi mümkün olmamıştır. Nihayetinde sanatçı bu toplumun bir parçasıdır. Toplum içerisinde barınan sanatçı, toplumun parçalarını da işlerinde barındırmaya devam etmiştir. Buna paralel olarak Nezaket EKİCİ 1. soru için; *“Çeşitli konular beni ilgilendiriyor. Türk ve Alman kimliğimden gelmemden dolayı kültürel kimlik, gelecek, günlük hayat durumları, sanat tarihi, mimari mekânlar ve gündemi konu olarak merak edip onlarla çalışıyorum”* (Bkz. Ek-1) diyerek görüşünü bildirmiştir.

Geçmişten günümüze sanatçıların toplumun gerçeklerinden, düzen ve düzensizliklerinden, kültürel, folklorik vb. özelliklerinden etkilenmemesi mümkün olmamıştır. Nihayetinde sanatçı bu toplumun bir parçasıdır. Toplum içerisinde barınan sanatçı, toplumun parçalarını da işlerinde barındırmaya devam etmiştir. Buna paralel olarak Nezaket EKİCİ 1. sorunun yanıtına; *“Çeşitli konular beni ilgilendiriyor. Türk ve Alman kimliğimden gelmemden dolayı kültürel kimlik, gelecek, günlük hayat durumları, sanat tarihi, mimari mekanlar ve gündemi konu olarak merak edip onlarla çalışıyorum”* (Bkz. Ek-1) diyerek görüşünü bildirmiştir.

Yukarıda görüşleri belirtilen beş sanatçının dışında Burçak KONUKMAN *“Performans Sanatı ile uğraşmaya genel anlamda bir durum değerlendirmesi olarak bakıyorum. Bu durum değerlendirmeleri de zamanın ruhuna (zeitgeist) uygun olarak*

değişkenlik gösteriyor. Özellikle son yıllarda birden çok gerçekleştirdiğim “zamansız” ve “Sanatçılar için popüler olma rehberi” gibi günümüzde sanatçıların yaşadıkları sorunları ele alan, sanat ve iş dünyası ilişkilerini anlamaya çalışırken kendimi anlatıcı konumunda bulduğum, bir yandan katıldığım konuk sanatçı programlarında yaşadığım deneyimlere odaklandığım projelerim oldu. Bu projeler zaman içerisinde olgunlaşarak boyut kazanmaya devam ediyor. Performansın yanında mekan odaklı yerleştirmeler yaparak, sadece fotoğraf veya video ile sınırlı kalmadan, farklı materyallerden yararlanarak yaşadığım süreci belgelendirmeyi seçtim. Süreç odaklı çalıştığım için, an odaklı üretimler gerçekleştiriyorum” (Bkz. Ek-5) demiştir.

Sanatçıların görüşlerine göre; performansların dinamik yapısını insan ve onu kapsayan toplum oluşturmaktadır. Bazı sanatçıların kendi yaşamlarından yola çıktıkları ve bunu performansları yoluyla genele adapte ettiklerini 1. soruya vermiş oldukları yanıtlarda görmek mümkündür. Görüşlere göre; sanat tarihi, psikoloji, sosyoloji ve otobiyografik özellikler performanslara etki eder.

Türk performans sanatçılarının işleri, düşünsel kaygılarının yanında onları gerçekleştirecekleri performanslarının özelliklerine göre belirli mekânları tercih etmeleri durumunda bırakır. Çünkü bir performans seyirciye ulaşabilmelidir, bu da belirli bir mekânda-yerde olmayı gerektirir. Seçilen yerler Performans’ın konseptine, teknik yapısına, özelliklerine ve iletilerine göre belirlenir.

Sanatçıların tamamen kendi amaçları doğrultusunda seçilen mekânlar hakkında görüşleri alınmak istendiğinde onlara, 2. soru olarak “Performanslarınızda sıklıkla tercih ettiğiniz mekânlar nereleridir?” sorusu yöneltilmiştir. B.K. görüşünü; *“Üzerinde çalıştığım projeye göre mekânlar farklılık gösteriyor. İç mekan veya dış mekanlarda çalışmalarımı sergiliyorum. Dış mekânlarda çalışıyorsam özellikle kamusal alanları tercih etmeye çalışıyorum”* (Bkz. Ek-5) diyerek belirtmiştir. Bu görüşe benzer olarak G.G.’de *“Performanslarım için kamusal alanları tercih ediyorum ve mümkün olduğunca tarifesiz (ve tarihsiz) işler üretmeye çalışıyorum.*

Arkeolojik alanlar, müzeler en az berber dükkânları kadar sevdiği alanlar. Sıkça sualında çalışıyorum. Nadiren havada (boşlukta) işler gerçekleştirebiliyorum. Keşke uzaya da çıkabilsek...” (Bkz. Ek-3) diyerek mekân konusundaki tercihlerini belirtirken alternatif bir alanı da belirtmiştir.

Performanslarında seyirciye ulaşabilme kaygısıyla hareket eden Z.D. “*Şunu söylemek isterim ki Performans Sanatı karakteri gereği göçebedir. Öncelikle sokak olmak üzere hemen her kesimden insanın kolayca ulaşabileceği duraklar, halka açık mekânlar, parklar, mezarlıklar, kültür merkezleri, üniversite fuayeleri, evrensel insan hakları üzerinde çalışmalar yapan kuruluşların salonları*” (Bkz. Ek-4) diye tercih ettiği mekânları yanıtlarken, “*Bir atölyem yok*” diyerek de görüşünü noktalamıştır.

N.E.’ye göre tercih etmiş olduğu mekânlar davet edildiği yerlerden oluşur. “*Çoğu zaman sanat etkinlikleri kapsamında davetliyim, mimari mekanlar, müzeler, galeriler, festivaller, sanat fuarları, yine sanat kapsamında dükkanda da oluyor, çiçek fuarında, hapishanede nehirde gerçekleşiyor, ama Performanslarım daha çok müze, galeri sanat fuarı ve festivallerde gerçekleşiyor*” (Bkz. Ek-1).

Ş.M. “*Genelevler, morg, akılhastahanesi, hamam, denizler... hayatinkendisi*” (Bkz. Ek-2) olarak belirtmiştir.

E.G. ise yine toplumsal mekânları tercih etmiş fakat farklı bir yaklaşımla 2. soruyu “*Son projem olan ‘is there any arts council in Turkey?’ yani Türkiye’de bir sanat kurumu var mı? Adli sahne dışı mekânlarda yapıyorum. Hem daha farklı bir gruba ulaşabiliyorum, hem sanat sistemin dışında bir alana girmiş oluyorum. Hem de sahne kiralamak, ışık ve aydınlatma giderleri, poster, afiş fly (broşür) gibi maliyetlerden kurtulmuş oluyorum*” (Bkz. Ek-6) diye yanıtlamıştır.

3. soruda Performansların kavramsal pratiklerinin kategorizeleştirilmesi söz konusu olduğundan hangi gruba dâhil olabilecekleri ve hangileriyle ilişkide

oldukları; “Performanslarınızı sosyolojik-politik-psikolojik ya da teknolojik olarak sınıflandırmak gerekirse hangisine daha yakındır?” sorusuyla sanatçılara sorulmuştur.

Performans, disiplinlerarası duruşuyla diğer disiplinleri tek merkezde toplayabildiği gibi pek çok içeriği de bu esnek yapıyla taşıyabilir. Ş.M.’a göre de bu böyledir, onun performansları sosyolojik-politik-psikolojik ve teknolojik olarak bu kategorilerin hepsine dâhil olmaktadır. G.G.’ın yanıtı Ş.M. ile aynı yöndedir. G.G.’ın performansları da soruda belirtilen kavramların hepsini içermektedir. Bunu şöyle açıklar; “Çalışmalarım içinde de giriyor. Örneğin; ‘Çılgılık’. Zaten Türkiye gibi bir ülkede politik olmayan bir yapıt üretmeniz –neredeyse- mümkün değildir. Teknoloji kullanımı ve yapıtın psikolojik ağırlığı bir parçadan diğerine değişir. Beni daha çok teknoloji kullanımım ile sınıflamayı sevseler de benim için teşhir ve kayıt yöntemleri teferruattır” (Bkz. Ek-3).G.G. ve Ş.M. ile aynı görüşe sahip olan N.E. bunu şöyle açıklar; “Çünkü ben insanlarla çalışıyorum bu bazen sosyoloji tarafına gidiyor. Bazen de teknoloji içeriyor, performansın enstalasyonunda da midye kullanıp konuları onun üzerine yapıyorum, işlerim bazen de siyasete gidiyor onun için her şey var” (Bkz. Ek-1). E.G.’de N.E. ile yakın fikirdedir. “Benim işlerim insanlarla ilgili daha öz ile ve yalın diyebileceğimiz anlatımları içeriyor. Bir başka deyiş ile basit bir yapıya sahiptir” diye yanıtlar (Bkz. Ek-6).

Fakat diğer sanatçılardan farklı olarak Z.D. çalışmalarını şu şekilde tanımlar. “Bir yanda dışsal-siyasal bedenin gözü –political-body bir yanda içsel bireysel bedenin özne olma yolunda direnişi ile sosyo-politik lokasyonda durur çalışmalarım her zaman. Eylemci (sanatçı) bir özne olarak toplumsal alanlara karşı olan duyarlıklarını kendi performansı cinsinden vurgular. Bu durum eylemcinin toplumsal alana duyduğu vicdanıdır. Biliriz ki her şey ideolojik bir alanın içerisindedir. Bu nedenle eylemcinin ve eylemin de ideolojik boyutu vardır. Estetik alanın kendisi de sonuç olarak ideolojik alandan kopamaz. Biliyoruz ki eylemi, performans değerlerini ideolojik alanlardan yalıtma çabası bir sonuç vermeyecektir. Çünkü saf üreti ya da sunum yoktur. İnsanın doğasında olan taraflılık, yan tutuculuk,

yön belirleyicilik içeriğın çıkış noktası olarak tüm sunumlarda yerini alır. Önemli olan sanatsal yapıyı biçem olarak koruyabilmek ve hem önceden planlanmış olanda hem de deneysel yapının kendi doğası içerisinde kalabilmektir. Sıkıntının kaynağında ideolojik katmanları sadece politik bir sonuç olarak algılamak yatkındır. Yani ideoloji denilince, bunu salt politik bir sonuç olarak algılama yanlığı. Diğer bir söylemle; politika denilince bunu ideolojinin tümü sanma yanlığı. İdeoloji denildiğinde sadece politikayı anlayan bir daralma söz konusu. İdeoloji denilen şey kendi gerçekliğı olan sözcükten kendini geliştirmesini bekler. Böyle olunca da politik mücadeleyi karşıtlığın tek olanağı sanıp, hayatın diğer alanlarında karşıtlık üretme şansı yitiriliyor. Sanat – estetik alanında ve diğer alanlarda karşıtlığını örgütleyememiş bir yapı, sorunların tümünü politikaya havale ediyor” (Bkz. Ek-4) demiştir.

B.K. ise soruyu performanslarındaki sosyolojik ve teknolojik boyutların kesinliğinde, *“Politik işler yaptığımı düşünmüyorum. Sanırım, politika ile en fazla dalga geçiyordum. İşlerimin sosyolojik boyutları olabilir, kendimi içerisinde bulunduğum toplumdaki soyutlayarak yapmıyorum aksine olabildiğince sosyal olmaya çalışıyorum. Psikolojik olarak performanslarıma bir etkisi var mı açıkçası bilemiyorum. Teknolojik olarak ise yeni medya sanatlarını olabildiğince etkin kullanmaya çalışıyorum”* (Bkz. Ek-5) diyerek yanıtlamıştır.

4. soruda *“Performanslarda güncel yaşam anlatıları mı, geçmiş yaşam anlatıları mı daha çarpıcıdır?”* sorusu sanatçılara yöneltilmiştir. Sanatçıların geçmişin ve bugünün kavramlarına ne ölçüde odaklandıkları öğrenilmek istenmiştir. N.E soruyu kendiişlerinden örneklerle şu şekilde yanıtlamaktadır; *“Seneler içinde performans yapınca İnsan geliyor, baştaki performans gibi değil 15 yıldır performans yapıyorum biraz değişti, daha büyük oldu, önceden de birkaç büyük performans yaptım fakat şuan geçmiş ve güncel anlatılardan çok daha sosyal ve teknik açıdan kaliteli olmasına daha çok değer veriyorum. Görünen yapısına da içeriğinden çok değer veriyorum. İçerik olarak geçmiş veya şimdiki zaman her şeyin bir önemi vardır”* (Bkz. Ek-1).

B.K. geçmiş ve güncel anlatıların birlikteliğini vurgulayarak soruyu; *“Performans Sanatı içerisinde güncel yaşam anlatılarına da geçmiş yaşam anlatılarına da rastlamak mümkün. Bunları birbirinden ancak yapılan performansın hangi bağlamda olduğunu sorgulayarak ayırabiliriz. Her ikisinin birlikte olduğu bir performans ile de karşılaşabiliriz. Bu noktada, performanslarda eş- zamanlılığa dikkat etmeyi daha çarpıcı buluyorum. Özellikle “durational” zaman odaklı performanslarda sanatçı güncel bir durumdan yola çıkarak geçmişe dair bir ayrıntıdan bahsedebilir. Performanslarımda zaman odaklı çalışıyorsam eş zamanlı olarak sadece o zaman dilimini ilgilendiren bir söylem geliştirmeyi tercih ediyorum. Performans sırasında bir deneyim içerisinde olduğum için o an’ın getirdiği bir gerçeklik içerisinde izleyici ile karşı karşıya gelmek bana heyecan veriyor”* diye yanıtlamıştır (Bkz. Ek-5).

Ş.M.’in performansları, *“...güncel ama geçmişe gönderme yapabilir”*(Bkz. Ek-2).G.G. ise *“Anlatı kurmam ama geçmişi merak ederim, araştırır ve referans veririm. Bu gün ise aslında gelecek için çok önemlidir”* (Bkz. Ek-3) diye belirtir.

4. sorunun yanıtı olarak sanatçılar iki kavramın da birlikteliğinden söz etmişlerdir buna ek olarak Z.D.; *“Geçmişi yeniden keşfetmemizin, geçmiş ve şimdi açısından beklenen bir durum olmadığı kanaatindeyim. Geçmiş içine girip yeniden yaşayabileceğimiz bir zaman dilimi değildir. Zaman belli bir önceyle şimdi arasında ilerlerken insan da değişir, insana dair her şey de değişir, yaşam değişir. Performans gerek bilinen gerekse yeni keşfedilen malzemelerin dahiliniyanında gerçekleştiği anın heyecan, çöşku ve enerjisini de içinde barındırır. Bu açıdan uzak geçmişe dair sunumlar belki daha tiyatroya alanın içindedir. Elbette sanatçı doğduğu andan itibaren biriktire geldiği her şeyin bütününi bünyesinde, belleğinde, zihninde taşır; söylemelerini zamanın süzgecinden geçirerek duygularının da bilinciyle sunar. İçinden geçtiğimiz çağ hız çağıdır ve her şey artan ivmeyle hızın tutsağıdır. Bu bakımdan bu sorunun cevaplandığı anda hemen geçmişe dönüşecek, geçmiş olacaktır. Biraz da sorunuzun cevabı ne kadar geçmişe gitmekle alakalıdır.*

Hızdan daha hızlı bir şey keşfedebilirse insanlık bir gün belki o zaman geçmiş şimdiyle eş zamanlı olarak yan yana duracaktır” (Bkz. Ek-4) demiştir.

5. soru toplumsal düzen-düzensizlikler olarak belirlenmiştir. N.E.;“*Şu an Türkiye’de siyasetin durumu neyse onu görüyorum, hissediyorum fakat hemen sanata performe etmiyorum, alıyorum, görüyorum, ediyorum, bir şey çıkıyor ama ben onu zorlamıyorum, içimde ne varsa onu çıkartıyorum, ille onu görüp birebir o olmalı diye bir mecburiyet yok bende. Bazı siyaset sanatçıları var. Onlar hep öyle çalışıyor, ama ben öyle değilim, beni ne sevindirdi, ne korkuttu ve ben ne hissettim ve bunların sonunda bir iş çıkıyor” (Bkz. Ek-1) diyerek duygularını ön planda tutmuştur. E.G.’de N.E. gibi eylemlerinin çıkış noktası olarak duygularını kullanır ve “*Önemli olan sizin ne hissettiğiniz ve neden o eylemi yaptığınız konusundaki bilinciniz olmalı Eyle-me eylemi içsel bir tepidir” (Bkz. Ek-6) cevabını vermiştir. Farklı bakış açısıyla performanslarının çıkış noktalarını dış etkilerden çok iç dünyasının oluşturduğunu belirtmiştir.**

Toplumsal problemlerle başa çıkma, düzeni sağlama veya düzensizliğe baş kaldırmada sanatçı toplumun dolaylı dilidir. Sanatçı; çalışmalarıyla, aktivist duruşuyla sanatsal dilini konuşturur ve toplumun eylemsel pratiklerini sanatı yoluyla harekete geçirir. Fakat G.G.’in görüşüne göre “*Halk eyleme geçerse/ geçince biz sanatçılara ihtiyaç kalmaz” (Bkz. Ek-3). Yani sanatçı toplumun içinde bulunduğu durumu halktan daha önce kavrayan, gün yüzüne çıkarandır, ya da başka bir deyişle yaratıcılığını kullanarak daha etkili algılanmasını sağlayandır. Dolayısıyla haykırılmak istenen kavramlar sanatçının yaratıcı eylemlerinde daha etkili ifade edilir.*

G.G.’in görüşüne yakın olarak B.K.’in görüşü, toplumsal yapıdan etkilenmemenin kaçınılmazlığını açıklamasındaki örneğiyle destekler. B.K.;“*Yaşadığımız çağda çok fazla bilgi ve enformasyon akışı var. Bu akışın içerisinde yaşamımızı sürdürüyoruz. Sosyal bir varlık olduğumuz için etrafımızda olan bitenler bizi etkiliyor. Erdem Gündüz’ün gezi direnişi sırasında gerçekleştirdiği*

adının eylemciler tarafından verildiği duran adam performansı bu noktada iyi bir örnek. Günler süren gezi direnişinden sonra Taksim Meydanı boşaldıktan sonra basit bir şekilde bir kişinin sadece orada durarak gerçekleştirmiş olduğu bu eylem, hem lokalde hem de uluslararası boyutta başka katılımlarla uzun süreli bir performansa dönüştü. Sadece siyasal ortam değil çok geniş çerçevede eylemlerimizi etkileyen dışsal faktörler mevcut, performans sanatının doğası da bu faktörleri beden yoluyla dönüştürmek” (Bkz. Ek-5).

Z.D. ise toplumsal düzen-düzensizlikler veya siyasal ortam eylemciyi ne ölçüde etkiler? sorusunu duyduğu kaygılarla ve işlerinden örneklerle yanıtlamıştır.

“Bilindik tanımıyla düzen toplumsal düzen düzensizlikten daha da rahatsız edicidir; çünkü düzenin kurulması, sağlanması, özgürlüklerin kısıtlandırılmasıyla ya da sonlandırılmasıyla gerçekleşir. Hiçbir zaman herkese eşit dağıtılacak ve hiç değilse ortalama insanlık düzeyini yansıtacak bir düzen olması olası değildir. Birileri için düzen ötekiler için sınırlamadır, duvar örmedir, köleleştirmedir. Düzen beni çok rahatsız eder. Siyasal ortamlar bizim coğrafyamızda sanata yakın duran duraklar değildir. Bu nedenle eylemciyi (sanatçıyı) iki yönlü etkiler. Birincisi, karşı duruşunu haykırmak için sanatçının bu ortamlarda bir çıkış deliği aramasında kışkırtır; bazen bulur bazen bulamaz sanatçı. İkincisi, siyasal ortamın mutlak baskısı vardır bu baskı sanatçının bazen yaptıklarını yok saymaya, yok etmeye, yasaklamaya kadar gider. Bu yönüyle elbette eylemci (sanatçı) sözünü söyleyemez. Lakin siyasal ortamların unuttuğu bir durum vardır ki eseri ya da sunumu sanatçının zihninden silemezler. Uygun ortam ya da bir solucan deliği bulduğunda ya da açtığında sanatçı (eylemci) yine sözünü söyleyecektir. Gezi parkında gerçekleştirdiğim performans, ani müdahale ile kesilmişti misal ya da İstiklal Caddesi'nde yaptığım performans zabıta müdahalesi ile kesintiye uğramıştı” (Bkz. Ek-4).

6. soruda “Performans Sanatı’nda sınırlar var mıdır, sanatçıları sınırlayan ne gibi engeller söz konusudur?” sorusu sanatçılara yöneltildiğinde E.G. ve Ş.M.’in görüşübenzerlik gösterir. E.G.’e göre; “Sınırları insanlar koyar, kuralları birileri

belirler. Sizin hangi oyunda olup olmayacağını siz belirlersiniz. Bu da olayları ve şeyleri nasıl algıladığınız ile ilgilidir” (Bkz. Ek-6).Ş.M.’a göre ise “Sanatçının kendi autosansürü ancak sınırlar koyabilir. İntellektüel kaygıları da önemlidir” (Bkz. Ek-2) demiştir.

Sanatçının kendi sınırlamaları hariç dışsal faktörlerin de olduğu görüşleri vardır. N.E.’ye göre “İstediğim performansı yapmak istiyorum fakat bazen problemler çıkıyor, teknik problemler gibi, fikir var ama o fikri yerleştiremiyorum... benesnek olmalıyım, böyle birkaç işim oldu. Siyaset durumunda da işimi yapamıyorum, tek Türkiye’de değil başka ülkelerde de oldu. Problemler çıkıyor, o zaman işi yapamıyorsun, biraz değiştiriyorsun, Almanya’da ve Türkiye’de bir iş yapmak istedim siyasal durumlardan dolayı olmadı. O zaman büyük bir Ayasofya projem teknik problemler nedeniyle Ankara kültür bakanlığı tarafından engellendi, onlara göre orası bir tarihi eser ve ellenmeyecekti. O problem değildi, ben bir kadın olarak ve kubbenin içinde bir iş yapıyorum ve hiç yapılmamış bir şey, sanıyorum ona karşı gelindi. Siyaset vardı. Almanya’da da İslam elbisesi ve gerçek domuzla bir iş yapacaktım korku yüzünden olmadı. Başka bir Alman şehrinde yapabiliirdim, bazen böyle problemler çıkıyor ona göre her şey olmuyor” (Bkz. Ek-1).Bu görüşe paralel olarak Z.D.’in görüşü şöyledir; “Performans sanatı kuralcı ve kesin bir tanımlamayı içermediği için ve diğer sanat dallarını bir araya getirebilme, istediği malzemeyi istediği biçimde kullanabilme kapsayıcılığından dolayı; daha önceden alanında ya da disiplininde parametre kabul edilmiş, ikonlaşmış, taraflarca kuraldışı bir sapma olarak nitelendirilebilir, hatta reddedilebilir. Bu engellerin en önemlilerinden. Bir diğer engel yaşadığımız kültürle alakalı engellerdir. Kadın bedeni bizde hala tabudur, kadın bedenini alan olarak ele aldığımız her çalışma mutlaka erkeklerin koyduğu, kadınların da riayet ettiği geleneklerden, kurallardan, yasalardan örülü duvara çarpar.

Bir diğer engel translar karşısında alınan ikiyüzlülüktür. (Performanslardan bazılarında birlikte çalıştığım arkadaşım trans.) Bir diğer engel her türlü ötekini kavrayıcı kapsayıcı çalışmalar yaparsınız ve ötekileştirilen siz olursunuz. Bir diğer

ve hatta en önemli engel, sokakta performans yaptığınız için ve sanata sığ ve kaba bir gözlük ve gerçeklikle yaklaşan erk tarafından yönetilmekten kaynaklı sıklıkla performansların resmi görevlilerce kesintiye uğratılmasıdır. Elbette sınırlar aşılmak için vardır...” (Bkz. Ek-4).

B.K. da diğer sanatçılardan farklı olarak toplumsal ve siyasal sınırlardan değil, beden sınırlarından bahsetmiştir. *“Felsefeci Deniz Şener’e göre biz yaşadığımız bu dünyaya atılmış durumdayız. Varoluşçular bu atılmışlığı çok çeşitli boyutlarda uzun bir süredir inceliyorlar. Deniz Şener bedene de bir atılmışlık üzerinden yaklaşıyor. Bizim etrafımızla kurduğumuz ilk ilişki bedenle oluyor. Hiç birimiz Süpermen değiliz, bedenin sınırları var. Marina Abramovic veya Nezaket Ekici gibi performans sanatçıları bu sınırları zorlamayı seçen bir sanat anlayışını benimsiyor. Sınırlar, bizim bu dünyada oyalanmamız içinde iyi bir neden. Bize birer uğraş sunuyor. Bedenin dışında etrafımızla kurduğumuz ilişkiler de sınırlı. İnsanoğlu yaşadığı evrimle birlikte doğadan kopup şehirlerde evlerde yaşamaya başladı. Uygarlık içerisinde kurduğumuz bu betonlaşma bir engel. Ancak ister bedeni ister betonlaşmayı kendine sorun eden sanatçılar karşılaştıkları bu engelleri aşmak için, ya da duvarları yıkmak için yıkamasalar da eylemsel olarak performanslarına devam ediyorlar” (Bkz. Ek-5).*

G.G.’a göre ise Performans Sanatı’nda; *“Her zaman sınırlar vardır. Engeller de hep olacaktır. Bizim işimiz bunlardan hangilerini ve hangi şekilde aşacağımıza karar vermektir” (Bkz. Ek-3).*

7.soru olarak; *“Sizce başarılı bir performansın kriterleri neler olmalıdır?”* şeklindedir. N.E.’ye göre; *“Üç önemli şey var. 1.si konsepti ve işin enstalasyonu çok iyi olmalı, 2.si iyi bir performans yapmak için konsantrasyon olmalı ve beden çalışması da iyi olmalı bir dansçı ve bir tiyatrocunun gibi değil ama sanatçı performansı ne için yaptığını bilmeli. 3. sü odada bir atmosfer ve bir enerji yaratmalı” (Bkz. Ek-1).* G.G.’da N.E.’nin görüşüne yakın olarak *“Her performans kendisi için ayrı bir dizi kriter üretmelidir” (Bkz. Ek-3)* demiştir. N.E.’nin son

kriterinde belirttiği gibi performans “*odada bir atmosfer ve bir enerji yaratmalı*” ifadesiyle, Ş.M. başarılı bir performansı “*Seyirciyi sarsabilmeli*” (Bkz. Ek-2) demiştir.

B.K.’a göre ise başarılı bir performansın sahip olması gereken özellikler şöyledir; “*Her sanatçıya göre performans sanatının kriterleri farklılık gösterir. Her insan hem beden olarak hem fabrika ayarları (doğum yeri, ırk, cinsiyet, din,) olarak bir birinden farklıdır. Black Market International performans grubu kişisel materyaller ve bu materyallerin performans sırasında bir birleriyle iletişimlerini sırasında kullanılması üzerinden bir kıstas geliştirmiş durumda. Kendime en yakın bulduğum yöntem BMI’in yaklaşımı. Performans Sanatı’nın tanımında da tek bir ortak karar yok. Bu yüzden, yine heykel tabanlı görsel sanatlar içerisinde bir dal olarak Performans Sanatı’nı konumlandırıyorum. Performans yaparken form aynı heykel gibi beden ile 3 boyutlu olarak karşımıza çıkıyor. 5 duyu organı ve zihin (akıl) performansı izlerken aktif bir şekilde çalışıyor. Süreç, yine heykelden biraz farklı olarak sanatçı tarafından belirleniyor. Performans Sanatı materyal olarak ses ve müzik ile çok ilişkili bir alan. Edebiyat veya yerleştirme sanatı, ya da kavramsal sanattan da çok bağımsız değil. Disiplinler arası bir alandan söz ediyoruz. Doğal olarak kendi kurallarını koyarken farklı alanlardan beslenebiliyoruz*” (Bkz. Ek-5).

Diğer sanatçılardan farklı olarak E.G.’e göre ise kriterleri alımlayan belirler, Duchamp’tan sonra sanatın ne olduğu ya da ne olmadığı tamamen değişmiştir ve bence alılmayana göre bu değişir. Seyircinin ihtiyaçlarına göre farklı anlamlara sahip olabilir. İyi ve kötü, kavramları ifade etmek için yeterli değildir” (Bkz. Ek-6).

E.G.’nin bakış açısına karşıt olarak Z.D. 7. soruyu şöyle yanıtlamıştır. “*Sanatın hangi alanı olursa olsun bize bir kapı açmıştır ve bu kapıdan felsefeyle çıkmamız gerekir. İnsan özgürlüğünü kısıtlayan her tabudan, duvardan, mahrem ya da kutsal kılınarak örülen zincirlerini kıracak, insanın silkelenecek kendine getirecek içerik de sunumlar olmalıdır; samimi olmalıdır, insanı, insanlığı kavrayıcı, kapsayıcı olmalıdır; elbette estetik ten yoksun olmamalıdır. Burada sözünü ettiğim estetik genel*

geçer salt güzellemeden ibaret estetik algısı değildir. Şiddet estetize edilemez misal, sunulur.

Performans Sanatı her sanatçının kendi manifestosunu yazdığı alandır dersek yanlış olmaz. Sanatçı- eylemci; performansın başarısını izleyicinin algılama yeteneği ile sınırlanamamalıdır. İzleyiciden ya da alımlayıcıdan bağımsız düşünerek sanatçı zaten ilk güçlü adımını atar. Hızla gelişen tekno-siber çağda hayatla kurduğumuz gerçek bağı sanal vizyona feda etmek biraz ürkütüyor beni.” (Bkz. Ek-4)

8.soruda, “Psikolojik temelli bir eylem, otobiyografiden bağımsız düşünülebilir mi?” sorusunu Z.D.;“*Elbette düşünülemez*” diyerek yanıtlamış ve bu sözünü “*Sanatçı eylemini söylemini ortaya koyarken kendisidir, kendisini oluşturan şeylerle beraber sadece kendisidir. Ne yaparsak yapalım her zaman kısırlık, yetersizlik, eksiklik, noksanlık kalacaktır. Sanatçı yaşamı boyunca her şeyi belleğine kaydeder, fotoğraflar; bu fotoğraflamada ruhunun dolambaçlı labirentlerinden geçerek süzdüğü birikintiyi bize sunar. İçinden çıkamadığı labirentlere de yine kendi üretisinin ya da sunumunun içinden bakar*” (Bkz. Ek-4) diyerek temellendirmiştir.

Ş.M. da “*Neden olmasın, otobiyografi bir yerde her zaman var*” (Bkz. Ek-2) diyerek otobiyografinin performanslar içerisindeki yerinde Z.D. ile aynı fikirdedir. Bu sanatçılara ek olarak B.K. da aynı görüştedir. “*Performans sanatında sanatçıların otobiyografileri yaptıkları performanslar ile birlikte şekillenir. Yani, tiyatrodaki gibi siz bir Shakespear karakterini oynamazsınız, ‘rol’ yapmazsınız. Tabii ki teatral unsurlar üzerinde çalışan performans sanatçıları mevcuttur. Psikolojik temelli bir performans yapıyorsanız bu sizin otobiyografinizle bire bir ilişkilidir. Kişisel travmalar depresyonlar kişinin kendisine aittir. Ancak toplumsal boyutta olan travmalara da Performans Sanatı içerisinde rastlayabiliriz*” (Bkz. Ek-5).

N.E. de kesin hatlarla olmamakla birlikte B.K., Z.D. ve Ş.M ile aynı görüştedir. N.E.’ye göre; “*Benim gördüğüm performansı herkes farklı bir şekilde*

görebilir, insan neyi görürse o performans demektir. Bir mesajı ona vermek zorunda değilim, önemli olan o o işi görünce onun zihinini çalıştırmak ve kendi düşüncelerini içine koymak buna performans denir. Benim işlerimde bazen biyografi gençlikten çocukluktan etkilenmeler içerir, fakat tek o değil sanat tarihi de çok var bakarsanız, özel işler de var, benimle alakası olmayan işlerde var. Otobiyografi performanslarda var fakat hepsi öyle değil. İyi ki de böyle değil, 150 tanesinden belki 30 u benim çocukluğumla, Alman kültürümle ilgili, ama daha çok sanat ve mimari var. Örneğin Mardin’de medresenin önünde bir iş yaptım, İstanbul’da boğazın önünde bir iş yaptım, ben orada mekâna göre iş ürettim” (Bkz. Ek-1).

G.G. ise diğer 4 sanatçıdan farklı olarak psikolojik temelli bir performansın otobiyografiden bağımsız olabileceği düşüncesindedir. E.G. ise bu soruya olan yanıtında; *“Kimin ne gördüğüne göre dünya değişmektedir ve bu bilgi ile alakalıdır ve bilgiyi nasıl değerlendirdiğiniz, onu neler ile şekillendirdiğinize göre değişir”* (Bkz. Ek-3) demiştir.

“Bir performans sanatçısının sesini daha iyi duyurabilmek adına bazı sınırları aşması gerekli midir?” olarak yöneltilen 9. soruda Ş.M. ve N.E.’nin yanıtları genel hatlarıyla benzerdir. Ş.M.’a göre; *“Popüler olma adına yapılan hiç bir sanat içten olamaz bence. Sanatçı kendi iç sesini dinlemeli. Bazen skandal sarsılmalar çok seneler sonra gerçek değerini ortaya çıkarabilir. Tek formül yok”* (Bkz. Ek-2).

N.E.’ye göre de *“Ben sanatı ünlü olmak için yapmıyorum, ben kalitesini ve görünütüsünü, sanatı ön planda tutarak yapıyorum Bir şey yaratmak ya da bir şey üretmek ve bir şey göstermek için yapıyorum. Ön planda iş önemlidir ve kalitesi önemlidir. Ve tabii ki çok ve iyi işler yaparsam ve böylece dünyada tanınırsam o zaman daha çok değerim yükselir, ama ille bedenimi zorlayıp, insanlar bunu görüp böylece ünlü olup bu anlamda değil sesini duyurmak”* (Bkz. Ek-1).

G.G. ve B.K.'in yanıtları da benzerlik taşırken, Ş.M. ile N.E.'den ayrılır. G.G. *“Sınırı aşmayan kişi performans sanatçısı değildir, pastacıdır”* (Bkz. Ek-3) demiştir.

B.K. ise *“Sadece performans sanatçılarının değil günümüzde sanat ile uğraşan insanların sınırları aşması zorlaması gerekebilir. Başka türlü farklı bir şey nasıl ortaya çıkabilir ki? Ancak, sınırları aşmak uğruna popülist medyatik tavırlar edinmek genelde border line olan performans sanatçılarının takındığı bir tavır. Sanat yapmak uğruna her yol mubah mıdır? Yaşamak için her yol denenebilir. İşin bir de deneyimsel boyutu var. Deneyimler zaten sizi ilk başta bilmediğiniz bir noktaya taşır. Sınırları aşmak deneyimleriniz için önünüze koyacağınız önemli hedeflerden biridir”* der (Bkz. Ek-5).

Z.D. ve E.G.'e göre sınırları aşma gerekliliği değişkenlik gösterir. Z.D.'e göre; *“Nereden ve kimlere sesleniyor oluşumuzla bağlantılı olarak sınırlar da değişkenlik gösterir. Her zaman izleyici ile eylemci (sanatçı) arasında bir boşluk kalacaktır. Sanatçının sunumundan izleyicinin ya da alılmayıcının derleyebildiği; algı aralığının, bakış açısının, bilinç kilitlerinin açıklığının, penceresinin genişliği kadardır. Görüş, duyuş, duygulayış herkese göre farklılık gösterir. Kürtaj yasasına karşı bir eylem olarak bedenimi kırmızıya boyadığımda; bunu teşhir olarak algılayanlar da oldu, “tuval”sel bedenin bir öykü içinde gösterildiği eylem olarak da, tasvir olarak da...”* (Bkz. Ek-4).E.G.'e göre de *“Her yiğidin yoğurt yiyişi farklıdır. Yani önemli olan bireysel olarak neyi daha iyi yaptığımızda gizlidir. Ama bu Erdem Gündüz iyi durur ile alakalı değildir”* (Bkz. Ek-6).

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

1910'lu yıllarda Fütürizm'de rastlanan yarı tiyatral sanatçı eylemleri giderek tiyatral havasından sıyrılmış, 1960'lı yıllarda Performans Sanatı olarak ortaya çıkmıştır. Bu çalışma Performans Sanatı'nın tarihsel gelişiminden hareketle, nasıl bir yapıda, hangi disiplinlerle ilişkide olduğunu açıklayan, sanatçıların performatif etkinliklerini eylemsel ve kavramsal boyutlarıyla ele almıştır. Performansların çıkış noktalarına, altında yatan kavramlarına odaklanmış ve bunları tetikleyen ve kaynak olarak gösterilebilecek sorunsalları açıklığa kavuşturmayı hedeflemiştir. Düşünsel verilerin performansların bütünündeki önemine değinmiştir.

Performans Sanatı'nın tarihçesine inildiğinde; Fütürist Akşamlarda, Dadaist gösterilerde, Sürrealizm'de, yapısalcı anlayışın egemen olduğu Konstrüktivizm'de giderek gelişen ve müzik, dans gibi disiplinlerin iç içe geçtiği etkinliklerle ortaya çıktığı gözlemlenmiştir.

1960'lı yıllara gelindiğinde Performans Sanatı başlı başına bir tür olarak belirmiş, kolektif olarak gerçekleşen, sosyolojik gruplar ortaya çıkmıştır. Gilbert ve George ikilisi yaşayan heykeller olarak günümüzde de popülerdir. Malzemeyi yücelten anlayışlarıyla Gutai grubu, performanslarının çıkış noktası olarak Jackson Pollock'un eylem resmini gösterir. Malzemeye değer vererek performanslar gerçekleştirmiştir. Sosyolojik eylemler sergileyen diğer bir grup ise Guerilla Girls'tür. Kadının toplumdaki yerini feminist yaklaşımlarla sorgulayan grup, kadınlara ait veriler toplar ve bu verileri eylemlerine çıkış noktası sayar ve harekete geçer. Sosyolojik-psikolojik boyutlu işler üreten bir diğer grup da Viyana Aksiyonistleri'dir. Kanlı ritüellerle tüm kötü duygularından arındıklarını savunan grup aslında toplumsal hayatı da düzene sokma yolunda sosyo-psikolojik performanslar sergilemektedir.

Performans Sanatı müzik, dans, drama ve tiyatro gibi disiplinlerden beslenmiş ve onları beslemiştir. Esnek yapısı itibariyle sınırları erimiş ve bu disiplinlerle Performans Sanat'ı birbirinin içine karışmıştır. Onu diğer disiplinlerden ayıran en belirgin özelliği, bir tiyatro gibi kareografi içermemesi, sahne ve belirli bir mekân olmaksızın her yerde hayat buluyor olmasıdır. Müziği içerisine dâhil edebilmektedir fakat müzik sanatından farklı olarak notalara, sesin özelliklerine yoğunlaşmaz. Kavramsal bir takım neden ve sorunlardan hareketle seyirciyi de işin içerisine katma amacındadır. Her an her yerde hayat buluyor olması ile hayat arasındaki sınırları yıkmaktan yanadır.

Performans Sanatı'nın disiplinlerarası yapısının yanında sanatçının bedenine odaklanarak eylemler gerçekleştirilmesi, performansların Happening ve Vücut Sanatı'yla yakınlığını gündeme getirmektedir. Happening 'oluş' anlamına gelmektedir ve isminden de anlaşılacağı gibi bir an için vardır ve seyircinin belleğinde yaşamını sürdürür, tekrarlanmaz. Performans ise tekrarlanabilmesi özelliğiyle happeninglerden ayrılır.

Sanatçı bedenine yoğunlaşan performatif etkinliklerde Vücut Sanatı Performans Sanatı'na yaklaşır fakat Vücut Sanatı sanatçının bedeninde yaptığı değişiklikleri içerirken Performans Sanatı beden üzerinden sosyal yaşantıda değişiklikler yaratmayı, seyircinin belleğine ulaşmayı hedefler. Ayrıca Performans Sanatı Fluxus, Video Sanatı, Feminist Sanat, Arazi Sanatı ve Kavramsal Sanat ile yakın ilişkiindedir. Çünkü burada sanatçıların bedensel çabaları, performansları söz konusudur.

Dadaizm ile birlikte kavramsal nitelik kazanan sanat anlayışları, sanatçıların işlerini daha düşünsel yapılarla oluşturmaya doğru itmiştir. Performans Sanatı da görselliğinin yanı sıra hedefleri ve düşünsel altyapısıyla kavramsaldır. Bu bağlamda araştırmalar yapan performans teorisyenlerinden Richard Schechner Performans Sanatı'nın teorik ve pratik birlikteliğini ortaya koymuştur.

Sanatın kavramsal yolcuğunda; özellikle Kavramsal Sanat'ta belleğe yazımsal ifadelerle ulaşma arzusu, Performans Sanatı'nda eylemsel ifadelerle ulaşma arzusuyla ortaya çıkar. Performans Sanatı'nın Kavramsal Sanat ile olan iç içeliği açıktır. Bu bağlamda sanatçıların gerçekleştirmiş olduğu performanslara bakıldığında, kültürel, sosyal, psikolojik, teknolojik, siyasal bir dizi kaygılardan kaynaklandığı ve bir takım kavramları hedeflediği görülmüştür.

Sosyolojik Performanslar gerçekleştiren Hannah Wilke, Adrian Piper, Carolee Schneemann, Cindy Sherman ve Ana Mendieta, genel olarak toplumda yer alan kadın kimliğini ve buna ait sorunları ele almıştır. Sosyolojik performansların çıkış noktasının kimlikten, cinsel istismardan, ırkçılıktan ve toplumsal eşitsizliklerden kaynaklandığı görülmüştür. Sanatçılar bu kavramsal altyapıdan besledikleri performanslarını kendi bedenleri üzerinden genelde kamusal alanlarda gerçekleştirmiştir.

Sanatçıların sundukları eylemlerin sosyolojik özelliklerinin yanında psikolojik nedenlere bağlı olarak gerçekleştiği de görülmüştür. Yayoi Kusama, Tracey Emin gibi sanatçıların performansları geçmiş yaşantılarıyla bağlantılıdır. Otobiyografik özellikler içermektedir. Ayrıca Yayoi Kusama'nın eylemlerinde yer alan noktacılar onun görmüş olduğu illüstrasyonlarla, zihinsel yaşamıyla ilintilidir. Kendisini nevroitik ve takıntılı biri olarak tanımlaması, performanslarına bu takıntılı tavrını yansıtması onun çalışmalarının psikolojik etkenli olduğunu gösterir. Chris Burden zihinsel ve bedensel aktiviteleriyle baş etme yolu olarak performanslarını gerçekleştirmektedir. Gina Pane, Vito Acconci, Dennis Oppenheim gibi sanatçıların bedenlerine yaptıkları müdahaleler ile içlerinde buldukları ruh hallerinden hareket ettikleri görülmüştür. Ayrıca Hermann Nitsch ve Otto Mühl gibi kanlı eylemler gerçekleştiren sanatçılar, kan ve şiddetle bizzat yüzleşerek toplumsal düzenin sağlanacağı, aşırılıkların bastırılacağı görüşündedir. Bu sanatçıların performansları bu açıda sosyo-psikolojik özellikler gösterir. Aynı zamanda Acconci ve Nitsch'in küçük yaşta baba şiddetine maruz kalmış olmaları, eylemlerinin kavramsal altyapısındaki psikolojik temele işaret etmektedir.

Marina Abramoviç, Joseph Beuys, Hans Haacke ve Gustave Metzger gibi sanatçılar siyasal söylemlerini performansları yoluyla aktarmıştır. Marina Abramoviç bedenini kullanarak gerçekleştirdiği eylemlerinde kimlikle ilgili, toplumsal, dinsel söylemlerde bulunmaktadır. Fakat Sırp kökenli sanatçının savaşın yıkıcılığını ve siyasal sembolleri sık sık ele almasıyla işlerinin politik tarafının baskın geldiği görülmüştür. Pagan yıldızı onun performanslarında iletmek istediği siyasal kavramlar için etkili bir semboldür. Ele aldığı savaş ve devlet gibi konuları etkili şekilde ifade etmek için bedeninin sınırlarını oldukça zorladığı görülmüştür. Marina Abramoviç'in küçük yaşta babasız kalmasıyla annesinin ona uyguladığı askeri baskının da performanslarına nedensel altyapı oluşturduğu görülmüştür.

Joseph Beuys'un da performanslarının kavramsal boyutunu Amerika ve savaşa karşı söylemler oluşturur. "*Amerika Beni Seviyor, Ben de Amerika'ya*" isimli performansının temeli Amerika'ya karşı duymuş olduğu öfke olarak görülür. Performanslarında savaş karşıtı siyasal söylemlerde bulunması, Beuys'un Alman Hava Kuvvetleri'nde savaş pilotu olarak görev almış olduğuna dayandırılır. Ayrıca milliyetçi tavrıyla performanslarına yön verdiği görülmüştür. Hans Haacke ise kurumsal yapıları, müzelerin sistemlerini performansları yoluyla eleştirmiştir. Sanatın müzelere sığdırılmasına ve ticari amaçlar uğruna kullanılmasına karşı çıkışı onun eylemlerinin politik altyapısını oluşturur. Ayrıca performans sanatçılarının sanatı müzelerden kurtarma düşüncesi ile Haacke'nin performatif etkinliklerinin düşünsel altyapısının paralel olduğu görülmüştür. Savaş ve nükleer silahlanmaya karşı olarak Gustave Metzger asitle gösteriler yapmıştır. Savaşın yok ediciliğini kullanmış olduğu malzeme ve kavramlarla performatif boyutlarda kamusal alanlarda açığa vurmuştur.

Performans Sanatı'nda her eylemi meydana getiren bir takım kavramların olduğu saptanmıştır. Bu bağlamda teknolojik temelli performanslar gerçekleştiren Stelarc, bedeni üzerinde teknolojinin olanaklarından faydalanarak performanslar gerçekleştirmiştir. Stelarc'ın teknolojiye olan ilgisinin teknolojik temelli performanslarına kaynak olduğu görülür. Orlan ise daha önce geçirmiş olduğu rahim

dışı operasyondan etkilenerak bedenine estetik müdahaleler yapar. Onun ameliyatlarının kavramsal altyapısı kadın kimliğine dayalıdır.

Stelarc ve Orlan'ın performansları zihinsel ve bedensel olarak zorlamalar içerdiğinden psiko-biyolojik özellikler saptanmıştır. Orlan'ın estetik müdahalelerinin feminist söylemler içermesi sosyolojik tarafını ortaya koymaktadır.

Sanatçıların gerçekleştirdikleri performansların otobiyografilerinden, yaşam deneyimlerinden, ruhsal dengelerinden veya dengesizliklerinden, toplumsal veya dinsel dünyevi durumlardan, siyasal karışıklıklar vb. gibi durumlardan kaynaklandıkları görülmüştür. Ayrıca sanatçıların iletmek istedikleri kavramları etkili kılmak için çeşitli imgelere başvurdukları ve onlara anlamlar yükledikleri görülmüştür. Sanatçıların performanslarında yaşanan dönemin siyasal, sosyal, ekonomik koşullarının etkileri gözlenmiştir. Performans sanatında ele alınan kavram ve düşüncelerin performansın çarpıcılığını artırdığı fark edilmiştir.

Türk performans sanatçılarının görüşleriyle eylem ve kavram birlikteliğinin boyutlarının irdelenmesinde sanatçıların görüşlerine başvurulmuştur. Türk performans sanatçılarından Şükran Moral, Nezaket Ekici, Genco Gülan, Zeliha Demirel, Burçak Konukman ve Erdem Gündüz'e ulaşılmıştır. Onlardan alınan cevaplar doğrultusunda ve elde edilen bulgularla şu sonuçlara varılmıştır.

Türk performans sanatçılarına göre; eylemlerinin düşünsel boyutlarının görsel boyutlarından önemli olduğu, bazen eylemlerinin ön planda olduğu görülürken ayrıca sanatçıların performanslarında temel öge olarak kullandıkları sanatçı bedeninin politik olduğu saptanmıştır (Bkz. Ek-7).

Yapılan görüşmeler sonucunda; çevresel, otobiyografik ve kültürel özellikler sergilemesinin yanı sıra Türk performans sanatçılarının eylemlerinin kavramsal çıkış

noktaları genel olarak sosyolojiktir. Siyaset, cinsellik, ölüm, kimlik, sanat tarihi ve günlük hayat durumları gibi kavramlar ise performansların temel kavramlarındandır.

Performans Sanatı'nın esnek yapısından dolayı sınırlarının çizilmesinin zor olduğu saptanmıştır.

Psikolojik temelli eylemlerin çıkış noktasında sanatçıların geçmiş yaşantılarının izleri görülmüştür. Buna bağlı olarak psikolojik temelli performanslarda otobiyografik özellikler bulmak mümkündür. Fakat bazı sanatçılara göre psikolojik performansların otobiyografi içermediği görülmüştür. Yani performansın içeriği, özellikleri ve tüm yapısı sanatçıların öznel görüşlerinin bir bütünüdür.

Performanslarda ele alınan dönemseller veya tarihseller olguların önem dereceleri sorgulandığında, geçmiş ve güncel yaşam anlatılarının paralel ilerlediği görülmüştür. Sanatçıların işlerinin ortaya çıkması noktasında, toplumun düzensizliklerinden uzak duramadıkları ve eylemlerinin çıkış noktası olarak kendi iç dünyalarını dinledikleri görülür.

Hayatın her aşamasında olduğu gibi Performans Sanatı'nda da sınırların olduğu fakat bu sınırların dışsal ve içsel faktörlerden oluştuğu çıkarımına varılmıştır. Dışsal faktörler, kurallar, din, siyaset ve devlet engelleri, içsel faktör ise sanatçının kendisi ve bedenidir. Sanatçılar performanslarında dış faktörlü bir engelle karşılaştıklarında, onların sınırları zorlayıp, aşma çabasına giriştikleri görülmüştür.

Ayrıca performans sanatında var olan "sınırları aşmak" sanatçının bir nevi görevidir. Fakat bu sınırlar sanatçılara göre değişiklik gösterir. Ayrıca sesini duyurmak ve ünlü olmak adına yapılan performansların sanat adına yapılmamış olduğu ve özünü yitireceği görüşleri elde edilmiştir.

Performansların teknik özelliklerine odaklanıldığında; Türk performans sanatçılarının çalışmalarının bireysel veya kolektif olarak her iki yapıda da meydana geldiği görülmüştür. Sanatçıların genelinin medya ve sosyal ortamların performanslar üzerindeki etkilerini bazı durumlarda olumlu bazı durumlarda olumsuz bulduklarına erişilmiştir. Sanatçıların sadece % 20'lik kesimi medyanın performanslar açısından olumlu olduğu düşüncesindedir. Diğer %20'lik kesim için ise olumlu veya olumsuz bir faydasının olmadığı kanısına varılmıştır. Sanatçıların performanslarında plan önemli bir nitelik olarak görülmemektedir. Sanatçıların %10'luk kısmı eylemlerinin plansız olduğunu belirtirken %20'lik kısmı planlı ilerlediğini belirtmiştir. Geriye kalan diğer kesim için planın başvuru bir yöntem olmadığı çıkarımına varılmıştır. Sanatçıların performanslarının planlı veya plansız olarak kesin hatları belirgin değildir (Bkz. Ek-7).

Başarılı bir performansın kriterlerini sanatçıların ve alımlayıcıların belirlediği görülmüştür. Performansın konsepti, etkileyciliği ile hayata geçirildiği yerde yarattığı enerji, sarsıcı olma, sanatçının konsantrasyonu gibi kriterleri bulunur. Ayrıca bu kriterlerin alımlayıcının özelliklerine ve sanatçının özelliklerine göre yapılandığı bilgisine ulaşılmıştır.

Türkiye'de alternatif mekânlar olarak sanatçıların kamusal alanları tercih ettiği görülür. Bu tercihte seyirciye ulaşma kaygıları öne plandadır. Tercih edilen mekânlar arasında iç veya dış mekânlar yer almıştır. Müzeler, mimari mekânlar, galeriler, genelevler, morglar, akıl hastaneleri, hamamlar, denizler ve berber dükkânı gibi hayatın içerisindeki her türden mekân performanslar için tercih edilmektedir.

Ayrıca Türkiye'deki alternatif performans etkinliklerinin yeterli olmadığı bilgisine ulaşılmıştır (Bkz. Ek-7).

Sonuç olarak; performansçıların çalışmalarına bakıldığında; hemen hemen her yerde hayat bulan işlerin eylemsellikten hareketle kavramsal yapıya büründüğü

gözlemlenmiştir. Ayrıca performans etkinliklerinin ifadesel bir yol olarak tercih edildiği tespit edilmiştir. Bu tercihle beraber performanslarda kavramların eylemlere yön verdiği, kavramların da hayatın içerisinde veya sanatçının otobiyografik özelliklerinden kaynaklandığı sonuçlarına varılmıştır.

Ortaya konulan bu çalışma ile Performans Sanatı'nın izleri örnekleriyle birlikte açığa kavuşturulurken ayrıntılı bir tarihçe sunulmuştur. Ayrıca Performans Sanatı'nın tanımı, postmodernist akımlar içerisindeki yapısı, onlarla ilişkisi ve özerkliği ele alınarak diğer disiplinlerden ve akımlardan farklılıkları ve benzerlikleri ortaya çıkarılmıştır. Dünya genelinde, öne çıkan sanatçıların çalışmalarının düşünsel ve performatif boyutlarıyla ele alınmış olması ile de Performans Sanatı'nın eylem ve kavram birlikteliğine ışık tutacaktır. Çalışmada; Performans Sanatı'nın Türkiye'deki boyutlarına, oluşumuna ve ulaşılan sanatçıların özgün görüşlerine yer verilmiştir. Bu kısmıyla da çalışma, Türkiye'de Performans Sanatı'na dair sorulara birçok cevap içermektedir. Ayrıca çalışma ileride yapılacak olan araştırmalara istinaden Performans Sanatı'nı Dünya ve Türkiye boyutlarıyla irdeleyen kapsamlı bir kaynak olarak katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.

APPLIN, Jo, *Yayoi Kusama: İnfinitiy Mirror Room Phalli's Field*, Mit Press, Belguim 2012.

ATAKAN Nancy, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2008.

BATUR, Enis, *Modernizmin Serüveni*, 7. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul 2007.

BAUDRILLARD, Jean, *Tüketim Toplumu*, 5. Baskı, Ayrıntı yayınları, İstanbul 2012.

BELSEY, Catherine, *Postyapısalcılık*, Kültür Kitaplığı Dost Yayınevi, Ankara 2002.

BIESENBACH, Klaus Peter, *Marina Abramoviç: The Artist is Present*, The Museum of Modern Art, New York 2010.

BLOCKER, Jane, *What the Body Cost: Desire, History, and Performance*, University of Minnesota Press, U.S.A. 2004.

BOWLES, John P., *Adrian Piper: Race, Gender, Embodies*, Duke Univesity Press, U.S.A. 2011.

BOZKURT, Muammer, *Enstalasyon/Film/Performans: Video Sanatı*, BileşimYayınevi, İstanbul 2005.

BRETON, Andre, *Sürrealist Manifestolar*, 1. Baskı, Altıkırkbeş yayın, İstanbul 2009.

BRILL, Dorothée, *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*, Dartmouth College Press, U.S.A. 2010.

BRUGER, Peter, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.

BRYANT, John, *Beyond Human: Science and the Changing Face of Humanity*, Lion Hudson, U.K. 2013.

BUDNEY, Jen-Adrian, BLACKWELL, *Unboxed: Engagements in Social Space*, Gallery 101, Canada 2004.

BUSZEK, Maria Elena, *Pin- Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, U.S.A. 2006.

CARLSON, Marvin, *Performance a Critical Introduction*, Routledge, England 2004.

CARR, Cynthia, *On Edge Performance at the End of the Twentieth Century*, Green Press, U.S.A. 2008.

CHEN, Nancy N.-MOGLEN, Helene, *Bodies in the Making: Transgressions and Transformations*, New Pacific Press, U.S.A. 2006.

CLOWES, Erika Katz, *The Anal Aesthetic: Regressive Narrative Strategies in Modernism*, UMI, U.S.A. 2011.

Dada Manifestoları, Altıkırkbeş Sanat, İstanbul, 2008.

DANTO, Arthur, *Sanatın Sonundan Sonra*, Çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2010.

DICKERMAN, Leah, *Dada: Zurich, Berlin, Hanover, Cologne, New York, Paris*, National Gallery of Art, Washington 2006.

DOYLE, Jennifer, *Sex Objects: Art and the Dailectics of Desire*, Minnesota Press, U.S.A. 2006.

FOSTER, Hal, *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2009.

GERMANER, Semra, *1960 Sonrası Akımlar*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997.

GIANNACHI, Gabriella, *Virtual Theatres: An Introduction*, Routlage, U.S.A. 2004.

GİDERER, Hakkı Engin, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art from Futurism to the Present*, c.s graphics, Singapore 1996.

İPŞİROĞLU, Nazan-Mahzar, *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, 1988, İstanbul.

JONES, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota, U.S.A. 1998.

KARAVİT, Caner *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, Telos, İstanbul 2008.

KIDD, Dustin, *Legislating Creativity: The Intersections of Art and Politics*, Routledge, New York 2010.

KLINGSOHR, Cathrin, *Gerçeküstüculük*, Taschen, Paris 2009.

KUSPIT, Donald, *Sanatın Sonu*, 2.Baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2006.

LICHTE, Erika Fischer, *The Transformative Power of Performance*, Routledge, U.S.A. and Canada 2008.

LYNTON, Nobert, *Modern Sanatın Öyküsü*, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.

MONTANO, Linda, M., *Letters from Linda M. Montano*, Routledge, England 2005.

NAYAR, Pramod K., *Virtual Worlds: Culture and Politics in the Age of Cybertechnology*, Sage Production, New Delhi 2004.

NEWCOMB, Horace, *Encyclopedia of Television Volume 1*, U.S.A. 2004.

NEYZİ, Ali H., *Tiyatrodan Gösteri Sanatlarına*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2004.

ORTEGA, Francisco, *Corporeality, Medical Technologies and Contemporary Culture*, Routledge, U.S.A. 2014.

ÖZKAN, Eroğlu, *Resim Sanatı Sözlüğü*, Nelli Sanat Evi, İstanbul 2003.

Sanat Kitabı 500 sanatçı 500 sanat eseri, Yapı Yayın, İstanbul 2004.

SCHEFF, Thomas J., *Catharsis in Healing, Rituel and Drama*, University of California Press, England 1979.

SCHOR, Mira, *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture*, Duke University Press, U.S.A 1997.

SÖNMEZ, Necmi, *Sanat Hayatı İçerir mi?*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.

STANDFORD, Mariellen R., *Happenings and Other Acts*, Routledge, London and New York 2005.

ŞAHİNER, Rıfat, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008.

TAŞPINAR, Adnan Halet, *Taşpınar's Technical Dictionary*, 4. Baskı, Nova Print Basımevi, İstanbul 1992.

TIAMPO, Ming, *Gutai: Decentiring Modernism*, University of Chigago Press, U.S.A 2011.

YILMAZ, Mehmet, *Tuvalden Sahneye Fırlayan Şiddet, Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2006.

Tezler

AÇIKALIN AKGÜN, Sibel, *Modern Kaygular: 20. Yüzyıl Sanatında Hazır Nesne Kullanımı ve Tüketim Toplumuna Eleştirel Bir Bakış*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, Heykel Programı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2012.

ALPAR, Sibel, *Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2006.

ARAPOĞLU, Fırat, *Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi A.B.D., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 2009.

EMRE, Oktay, *Viyana Aksiyonistleri ve Hermann Nitsch "Çağdaş Hortlaklar"*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir 2014.

EROĞLU, Ayşe, *John Dewey'de Deneyim ve Sanat*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Felsefe ve Din Bilimleri Ana Sanat Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Erzurum 2011.

GÜRCAN, A.Göknur, Hacettepe Üniversitesi, *Çağdaş Türk Sanatında Performans*, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Ekim 2003.

KILINÇ, Gökçen Meryem, *Bedenin İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanatında Kullanılması*, Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Hatay 2007.

LEE, Kara, *The Textuality of the Body: Orlan's Performance as, Subversive Act*, Virginia Polytechnic Institute and State University, Yüksek Lisans Tezi, Blacksburg, U.S.A. 2007.

ÖZÜDOĞRU, İtir Tokdemir, *Sanatta Beden Kavramı ve Beden Sanatı*, , Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara 2012.

YAVUZ, Seda, *Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi A.B.D., Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2009.

YENER, Alev, *Çağdaş Sanatta Beden Teması Üzerine Yaklaşım Biçimleri ve Görsel Çözümler*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2010.

YILMAZ, Serdar, *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Resim İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2008.

Sürekli Yayınlar ve Makaleler

ALİYAZICIOĞLU, Özlem.(2010).“Fütürizmin Sahne Tasarımına Getirdikleri”, *Yedi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, S: 4, İzmir.

ARAPOĞLU, Fırat.(Ocak 2011). Anemus’dan Sonra Performans Sanatı, *Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi*, İstanbul.

BAŞAR, M. Reşat.(Temmuz 1996). “Bauhaus ve Sahne Plastigi”, *Mavi Nota Müzik ve Sanat Dergisi*, S.20.

BOLAT, Kibar Evren.(2008).“Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım Performans Sanatı”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Hakemli Dergisi*, S.1.

DOYLE, Tracy A.(Ağustos 2005).“Erik Satie’s Ballet Parade: an Arangement for Woodwind Quintet and Percussion with Historical Summary”, *Louisiana State University Agricultural and Mechanical College, U.S.A.*

ERGİN, Demet.(Mart2011).“Video Sanatı”, *Mart Dergisi*, S.3.

KAYA OKAN, Berna.(Aralık 2011).“Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.8, Ankara.

KEDİK, Ayşe Sibel.(2010).“Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri”, *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.5, Ankara.

KOZLU, Dürüye.(2009).“Modernizm Sonrası, Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri”, *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, S.9, Isparta.

ÖZÜDOĞRU, Şakir.(Aralık 2010). ‘Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman’, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.6, Ankara.

TÜRK, Ayşegül-AKYOL, Nuray.(2010). “Tracey Emin’in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.2, Çankırı.

YILMAZ, Serdar.(Aralık 2012).‘1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg’in Etkileri’, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.10, Ankara.

TALAS, Sibel, *Marina Abramoviç Üzerinden Bedenin Politik anlamı ve İfade gücü*, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü 03.01.2014 tarihli sunum.

Linkler

A. SACKLER, Elizabeth, Center for Feminist Art: Feminist Art Base:
Carolee Schneemann,
https://www.brooklynmuseum.org/easfa/feminist_art_base/gallery/carolee_schneemann.php, (24.03.2014).

AKMAN, Kubilay, Orlan'ın Suretleri, 2005,
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html, (04.05.2014).

ARAPOĞLU, Fırat, İletişim Kurmak mı Güncel Durmak mı, Neden Video?,
<http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/05/iletisim-kurmak-m-guncel-durmak-m-neden.html>, (06.03.2014).

BAŞTERZİ, Ayşe Devrim, Gerçekliği Benek Benek Boyamak Ya da Gerçekliğe Zimba Delikleri Açmak; Puantiye Kraliçesi Yayoi Kusama,
https://www.academia.edu/1830047/Gerceklige_zimba_delikler_acmak_ya_da_gercekligi_ben_benek_boyamak_Yayoi_Kusama, (09.04.2014).

BİRDİÇ KUTZLİ, Dilek, Sanatta Şiddet,
http://www.dilekkutzli.com/sanatta_siddet_t.html, (14.04.2014).

CNNTURK, Modern Sanatın Çılgın Kızı Tracey Emin,
<http://www4.cnnturk.com/2009/kultur.sanat/diger/06/11/modern.sanatin.cilgin.kizi.tracey.emin/530494.0/>, (14.04.2014).

CONTROVERSYANDMYSTERY.BLOGSPOT,
<http://controversyandmystery.blogspot.com.tr/2013/09/the-controversial-third-ear-of-stelarc.html>, (06.05.2014).

DADART, Francis Picabia Biography,
<http://www.dadart.com/dadaism/dada/011-dada-francis-picabia.html>, (10.01.2014).

DEMİREL, Didem- Özlem, ŞENCAN, Stelarc ile Ropörtaj,
<http://istanbulmuseum.org/artists/stelarc-tr.html>, (06.05.2014).

EROĞLU, Özkan, Plastik Sanatlar Gündemi, Yüzyılımızda Resim,
<http://arsiv.zaman.com.tr//1998/08/09/yazarlar/4.html>, (04.01.2014).

GÜNAY, Uğur, Sanatta ve Hayatta Cinsel Ayrımcılığa Bir Başkaldırı
 Hikayesi: Gerilla Kızlar (Guerilla Girls), [http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ugur-
 gunay-gerilla-kizlar/](http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ugur-gunay-gerilla-kizlar/), (17.02.2014).

HAMSİCİ, Mahmut, Erkekler Eylemde Görsün,
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=203159>, (17. 02. 2014).

ICOSILUNE, Richard Schechner: Performance Theory,
<http://www.icosilune.com/2009/01/richard-schechner-performance-theory/>,
 (22.03.2014).

İDİL DERGİSİ, Pooke'den akt. Meliha Yılmaz., Bedenin Gösterisinde
 Yanılsamadan Gerçek Şiddete -Sanatta Kanlı İçselleştirmeler,
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1375117005.pdf>, (25.04.2014).

KIM, Hannah, Listening to Marina Abramović: Art Must Be Beautiful, Artist
 Must Be Beautiful, [http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/06/listening-
 to-marina-abramovic-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/06/listening-to-marina-abramovic-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful), (25.04.2014).

KUSAMA, Yayoi, <http://www.yayoi-kusama.jp/e/happening/index.html>,
 (09.04.2014).

LOCKARD, Ray Anne, Gilbert & George and George Passmore,
http://www.glbtc.com/arts/gilbert_george.html, (13.02.2014).

MANZONI, Pierre, http://www.pieromanzoni.org/EN/works_shit.htm,
(15.04.2014).

MERCE, Cunningham, <http://www.mercecunningham.org/history/>,
(22.05.2014)

MİMARCASANAT, Marina Abramoviç: Sanatçı Aramızda,
<http://mimarcasanat.com/sinema/marina-abramovic-sanatci-aramizda.html>,
(23.04.2014).

NAMIKO, Kunimoto, Shiraga Kazuo: The Hero and Concrete Violence,
https://www.academia.edu/3488984/Shiraga_Kazuo_The_Hero_and_Concrete_Violence,
(29.01.2014).

NEWMEDIAART, <http://www.newmediaart.org/cgi-bin/showart.asp?LG=GBR&ID=900000000067990&na=&pna=&DOC=bio>, (02.04.2014)

POST.THING.NET, <http://post.thing.net/node/1508>, (15.04.2014).

PRINCE, Richard Conservation with Vito Acconci,
<http://bombmagazine.org/article/1443/vito-acconci>, (10.04.2014)

ROSE, Barbara, Orlan: Is it art? Orlan and the Transgressive Act,
<http://www.stanford.edu/class/history34q/readings/Orlan/Orlan2.html>, (04.05.2014).

SCHNEEMANN, Carolee, Meat Joy,
<http://www.caroleeschneemann.com/meatjoy.html>, (08.03.2014).

SEVER, Hande Lara, Ana Mendieta, Carl Andre ve Ölümü,
<http://www.5harfliler.com/ana-mendieta-carl-andre-ve-olumu/>, (24.03.2014).

SHERMAN, Cindy, <http://www.cindysherman.com/biography.shtml>,
 (24.03.2014).

SMITH, Rj, The Sculpture of Dreams,
<http://www.lamag.com/features/2012/11/27/the-sculptor-of-dreams>, (25.04.2014).

STEINMETZ, Julie, The Power of Now: Adrian Piper's Indexical Present
http://blog.art21.org/2009/05/07/the-power-of-now-adrian-pipers-indexical-present/#.UzCjLah_tj4, (25.03.2014).

SURREALISMUS.blogspot,http://surrealismus.blogspot.com/2010_10_01_archive.html, (12.01.2014).

TÜRKER, Murat, Vücudunun Sınırlarını Zorlayan Sanatçı,
<http://www.bianet.org/biamag/sanat/143658-vucudunun-sinirlarini-zorlayan-sanatci>,
 (18.04.2014).

UÇKAN, Özgür, Silinen sınırlar, karışan diller: İnter-media / Performans sanatının dününü, bugünü, deneyimler...,<http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22212/silinen-sinirlar-karisan-diller-inter-media-performans-sanatinin-dunu-bugunu-deneyimler>, (23.02.2014).

UZUNKAYA, Selda, Tiyatro Makinesi Üretimde, Body Art ve Performans,
<http://tiyatromakinesi.blogspot.com.tr/2013/01/selda-uzunkaya-yazd-bodyart-ve.html>, (16.02.2014).

VIENNANET, Schlothauer'den akt., Herbert Kuhner , The Rituals of Hermann Nitsch , <http://viennanet.info/wp-content/uploads/2009/08/the-rituals-of-nitsch.pdf>, (14.04.2014).

WASHINGTON.EDU, Heidi, Ana Mendieta,
http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/ana-mendieta/,
(24.03.2014).

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia, Gina Pane,
http://en.wikipedia.org/wiki/Gina_Pane, (01.05.2014).

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia, Hannah Wilke, http://en.wikipedia.org/wiki/Hannah_Wilke, (20.03.2014).

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia,
http://en.wikipedia.org/wiki/Oleg_Kulik, (03.05.2014).

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia, Marcel Duchamp,
http://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp, (15.01.2014).

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia, Marcel Duchamp,
http://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp, (15.01.2014).

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia, Marina Abramoviç,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovi%C4%87, (18.04.2014).

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia, Marina Abramoviç,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Marina_Abramovi%C4%87, (26.04.2014).

WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia, Max Ernst,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Max_Ernst, (10.01.2014).

YAHŞI, Elçin, Benekler Kraliçesi,
<http://www.sabah.com.tr/Pazar/2012/07/08/benekler-kralicesi>, (09.04.2014).

YALÇINKAYA, Fisun, Şiddeti Sanata Dönüştürüyor,
http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/sergi/2010/03/13/siddeti_sanata_donusturuyor
(14.04.2014).

YILMAZ, Hacer, Sherrie Levine, Orijinallik, Sanatçılık, Yaratıcılık,
<http://haceryilmaz.wordpress.com/2010/11/26/sherrie-levine/>, (12.03.2014).

EKLER

Nezaket EKİCİ ile Görüşme

1- Performanslarınızda sıklıkla ele aldığınız-vurguladığınız düşünceler veya kavramlar nelerdir?

N.E.: Çeşitli konular beni ilgilendiriyor. Türk ve Alman kimliğimden gelmemden dolayı kültürel kimlik, gelecek, günlük hayat durumları, sanat tarihi, mimari mekânlar ve gündemi konu olarak merak edip onlarla çalışıyorum.

2- Performanslarınızda sıklıkla tercih ettiğiniz mekânlar nereleridir?

N.E.: Çoğu zaman sanat etkinlikleri kapsamında davetliyim, mimari mekanlar, müzeler, galeriler, festivaller, sanat fuarları, yine sanat kapsamında dükkanda da oluyor, çiçek fuarında, hapishanede nehirde gerçekleşiyor, ama Performanslarım daha çok müze, galeri sanat fuarı ve festivallerde gerçekleşiyor.

3- Performanslarınızı sosyolojik-politik –psikolojik ya da teknolojik olarak sınıflandırmak gerekirse hangisine yakındır? (Belirtiniz)

N.E.: Hepsine yakındır. Çünkü ben insanlarla çalışıyorum bu bazen sosyoloji tarafına gidiyor. Bazen de teknoloji içeriyor, Performansın enstalasyonunda da midye kullanıp konuları onun üzerine yapıyorum, işlerim bazen de siyasete gidiyor onun için her şey var.

4- Performanslarda güncel yaşam anlatıları mı, geçmiş yaşam anlatıları mı daha çarpıcıdır?

N.E.: Seneler içinde Performans yapınca İnsan gelişiyor, baştaki Performans gibi değil 15 yıldır Performans yapıyorum biraz değişti, daha büyük oldu, önceden de birkaç büyük Performans yaptım fakat şuan geçmiş ve güncel anlatılardan çok daha sosyal, ve teknik açıdan kaliteli olmasına daha çok değer veriyorum. Görünen yapısına da içeriğinde çok değer veriyorum. İçerik olarak geçmiş veya şimdiki zaman her şeyin bir önemi vardır.

5- Toplumsal düzen-düzensizlikler veya siyasal ortam eylemciyi ne ölçüde etkiler?

N.E.: Şu an Türkiye’de siyasetin durumu neyse onu görüyorum, hissediyorum fakat hemen sanata performe etmiyorum, alıyorum, görüyorum, ediyorum, bir şey çıkıyor ama ben onu zorlamıyorum, içimde ne varsa onu çıkartıyorum, ille onu görüp birebir o olmalı diye bir mecburiyet yok bende. Bazı siyaset sanatçıları var. Onlar hep öyle çalışıyor, ama ben öyle değilim, beni ne sevindirdi, ne korkuttu ve ben ne hissettim ve bunların sonunda bir iş çıkıyor.

6- Performans sanatında sınırlar var mıdır? Sanatçıları sınırlayan ne gibi engeller söz konusudur?

N.E.: İstedğim Performansı yapmak istiyorum fakat bazen problemler çıkıyor, teknik problemler gibi, fikir var ama o fikri yerleştiremiyorum... ben esnek olmalıyım, böyle birkaç işim oldu. Siyaset durumunda da işimi yapamıyorum, tek Türkiye’de değil başka ülkelerde de oldu. Problemler çıkıyor, o zaman işi yapamıyorsun, biraz değiştiriyorsun, Almanya’da ve Türkiye’de bir iş yapmak istedim siyasal durumlardan dolayı olmadı. O zaman büyük bir Ayasofya projem teknik problemler nedeniyle Ankara kültür bakanlığı tarafından engellendi, onlara göre orası bir tarihi eser ve ellenmeyecekti. O problem değildi, ben bir kadın olarak ve kubbenin içinde bir iş yapıyorum ve hiç yapılmamış bir şey, sanıyorum ona karşı gelindi. Siyaset vardı. Almanya’da da İslam elbisesi ve gerçek domuzla bir

iş yapacaktım korku yüzünden olmadı. Başka bir Alman şehrinde yapabiliirdim, bazen böyle problemler çıkıyor ona göre her şey olmuyor.

7- Sizce başarılı bir Performansın kriterleri neler olmalıdır?

N.E.: Üç önemli şey var. 1.si konsepti ve işin enstalasyonu çok iyi olmalı 2.si iyi bir Performans yapmak için konsantrasyon olmalı ve beden çalışması da iyi olmalı bir dansçı ve bir tiyatrocucu gibi değil ama sanatçı Performansı ne için yaptığını bilmeli, beden dili iyi olmalı.3. sü odada bir atmosfer ve bir enerji yaratmalı.

8- Psikolojik temelli bir eylem, otobiyografiden bağımsız düşünülebilir mi?

N.E.: Benim gördüğüm Performansı herkes farklı bir şekilde görebilir, insan neyi görürse o Performans demektir. Bir mesajı ona vermek zorunda değilim, önemli olan o o işi görünce onun zihinini çalıştırmak ve kendi düşüncelerini içine koymak buna Performans denir. Benim işlerimde bazen biyografi gençlikten çocukluktan etkilenmeler içerir, fakat tek o değil sanat tarihi de çok var bakarsanız, özel işler de var, benimle alakası olmayan işlerde var. Otobiyografi Performanslarda var fakat hepsi öyle değil. İyi ki de böyle değil, 150 tanesinden belki 30 u benim çocukluğumla, Alman kültürümlle ilgili, ama daha çok sanat ve mimari var. Örneğin Mardin'de medresenin önünde bir iş yaptım, İstanbul'da boğazın önünde bir iş yaptım, ben orada mekâna göre iş ürettim.

9- Bir performans sanatçısının sesini daha iyi duyurabilmek adına bazı sınırları aşması gerekli midir?

N.E.: Ben sanatı ünlü olmak için yapmıyorum, ben kalitesi ve görünütüsünü sanatı ön planda tutarak yapıyorum Bir şey yaratmak ya da bir şey üretmek ve bir şey göstermek için yapıyorum. Ön planda iş önemlidir ve kalitesi önemlidir. Ve tabii ki çok ve iyi işler yaparsam ve böylece dünyada tanınırsam o zaman daha çok

değeri yükselir, ama ille bedenimi zorlayıp, insanlar bunu görüp böylece ünlü olup bu anlamda değil sesini duyurmak.

Şükran MORAL ile Görüşme

1- Performanslarınızda sıklıkla ele aldığınız-vurguladığınız düşünceler veya kavramlarnelerdir?

Ş.M.: Performansımda ele aldığım kavramlar çok genel bir soru. Fakat genel olarak dersek: Ötekileştirenlerin dramı daha çok ilgim çekiyor. Bunlar:Göçerler, translar, kadın ve çocuklar. Konu olarak da toplumda görülen şiddet özellikle kadına karşı.

2- Performanslarınızda sıklıkla tercih ettiğiniz mekânlar nereleridir?

Ş.M.: Genelevler,Morg, Akılhastahanesi, Hamam, Denizler..hayatın kendisi.

3- Performanslarınızı sosyolojik-politik –psikolojik ya da teknolojik olarak sınıflandırmak gerekirse hangisine yakındır? (Belirtiniz)

Ş.M.: Hepsi de.

4- Performanslarda güncel yaşam anlatıları mı, geçmiş yaşam anlatıları mı daha çarpıcıdır?

Ş.M.: Bence güncel ama geçmişe gönderme yapılabilir.

5- Toplumsal düzen-düzensizlikler veya siyasal ortam eylemciyi ne ölçüde etkiler?

Ş.M.: -

6- Performans sanatında sınırlar var mıdır? Sanatçıları sınırlayan ne gibi engeller söz konusudur?

Ş.M.: Sınırın olmadığı yerde başlar sanat. Sanatçını kendiautosansürü ancak sınırlar koyabilir. İntellektuel kaygıları da önemli.

7- Sizce başarılı bir performansın kriterleri neler olmalıdır?

Ş.M.: Seyirciyi sarsabilmeli.

8- Psikolojik temelli bir eylem, otobiyografiden bağımsız düşünülebilir mi?

Ş.M.: Neden olmasın, otobiyografi bir yerde her zaman var.

9- Bir performans sanatçısının sesini daha iyi duyurabilmek adına bazı sınırları aşması gerekli midir?

Ş.M.: Popüler olma adına yapılan h,iç bir sanat içten olamaz bence. Sanatçı kendi iç sesini dinlemeli. Bazen skandal sarsılmalar çok seneler sonra gerçek değerini ortaya çıkarabilir. Tek formül yok.

Genco GÜLAN ile Görüşme

1- Performanslarınızda sıklıkla ele aldığınız-vurguladığınız düşünceler veya kavramlar nelerdir?

G.G.: Farklı performans serilerim var ve her seri kendi içinde bir dizi düşünsel, görsel, eylemsel ilişkiden doğuyor. Bir uzun soluklu seri: ‘Berber Dükkanı’, diğer bir uzun soluklu seri olan ‘Balık Adam’dan neredeyse tamamen farklı. Bazen amacım Çevre sorunları üzerine farkındalık yaratmak olabiliyor. Bazen de konu tamamen kendi içime dönüyor ve biz erkeklerin bitip tükenmek bilmeyen traş olma durumundan/ zorunluluğundan şikâyet ediyorum. Tekrar ve tekrar.

2- Performanslarınızda sıklıkla tercih ettiğiniz mekânlar nereleridir?

G.G.: Performanslarım için kamusal alanları tercih ediyorum ve mümkün olduğunca tarifesiz (ve tarifsiz) işler üretmeye çalışıyorum. Arkeolojik alanlar, müzeler en az berber dükkânları kadar sevdiği alanlar. Sıkça sualtında çalışıyorum. Nadiren havada (boşlukta) işler gerçekleştirebiliyorum. Keşke uzaya da çıkabilsek...

3- Performanslarınızı sosyolojik-politik –psikolojik ya da teknolojik olarak sınıflandırmak gerekirse hangisine yakındır? (Belirtiniz)

G.G.: Çalışmalarım üçünde de giriyor. Örneğin; ‘Çılgılık’. Zaten Türkiye gibi bir ülkede politik olmayan bir yapıt üretmeniz –neredeyse- mümkün değildir. Teknoloji kullanımı ve yapıtın psikolojik ağırlığı bir parçadan diğerine değişir. Beni daha çok teknoloji kullanımım ile sınıflamayı sevseler de benim için teşhir ve kayıt yöntemleri teferruattır.

4- Performanslarda güncel yaşam anlatıları mı, geçmiş yaşam anlatıları mı daha çarpıcıdır?

G.G.: Anlatı kurmam ama geçmişini merak ederim, araştırır ve referans veririm. Bu gün ise aslında gelecek için çok önemlidir.

5- Toplumsal düzen-düzensizlikler veya siyasal ortam eylemciyi ne ölçüde etkiler?

G.G.: Halk eyleme geçerse/ geçince biz sanatçılara ihtiyaç kalmaz.

6- Performans sanatında sınırlar var mıdır? Sanatçıları sınırlayan ne gibi engeller söz konusudur?

G.G.: Her zaman sınırlar vardır. Engeller de hep olacaktır. Bizim işimiz bunlardan hangilerini ve hangi şekilde aşacağımıza karar vermektir.

7- Sizce başarılı bir performansın kriterleri neler olmalıdır?

G.G.: Her performans kendisi için ayrı bir dizi kriter üretmelidir.

8- Psikolojik temelli bir eylem, otobiyografiden bağımsız düşünülebilir mi?

G.G.: EVET.

9- Bir performans sanatçısının sesini daha iyi duyurabilmek adına bazı sınırları aşması gerekli midir?

G.G.: Sınırı aşmayan kişi performans sanatçısı değildir, pastacıdır.

Zeliha DEMİREL ile Görüşme

1- Performanslarınızda sıklıkla ele aldığınız-vurguladığınız düşünceler veya kavramlar nelerdir?

Z.D.: Özgürlük, sınırlar, kadın ve çocuğa şiddet, kadın bedeni üzerinden sürdürülen siyaset, cinsellik, ölüm, yaşam,...

2- Performanslarınızda sıklıkla tercih ettiğiniz mekânlar nereleridir?

Z.D.:Şunu söylemek isterim ki performans sanatı karakteri gereği göçebedir. Öncelikle sokak olmak üzere hemen her kesimden insanın kolayca ulaşabileceği duraklar, halka açık mekanlar, parklar, mezarlıklar, kültür merkezleri, üniversite fuayeleri, evrensel insan hakları üzerinde çalışmalar yapan kuruluşların salonları,...

Bir atölyem yok.

3- Performanslarınızı sosyolojik-politik –psikolojik ya da teknolojik olarak sınıflandırmak gerekirse hangisine yakındır? (Belirtiniz)

Z.D.: Bir yanda dışsal siyasal-beden-in-gözü -political body- bir yanda içsel bireysel bedenin özne olma yolunda direnişi ile sosyo politik lokasyonda durur çalışmalarım her zaman. Ben ve benim gibi bedenini yüzey alan olarak kullanan sanatçılarda eylemin sonu performansın sonu değildir; beden maruz kaldığı dışsal malzemelerin (boya, kimyasallar,...) etkisini bir süre daha taşır.

Eylemci (sanatçı) bir özne olarak toplumsal alanlara karşı olan duyarlıklarını kendipermansansı cinsinden vurgular. Bu durum eylemcinin toplumsal alana duyduğu vicdanıdır.

Biliriz ki her şey ideolojik bir alanın içerisinde. Bu nedenle eylemcinin ve eylemin de ideolojik boyutu vardır. Estetik alanın kendisi de sonuç olarak ideolojik alandan kopamaz. Biliyoruz ki eylemi, performans değerlerini ideolojik alanlardan yalıtmaya çabası bir sonuç vermeyecektir. Çünkü saf üreti ya da sunum yoktur. İnsanın doğasında olan taraflılık, yan tutuculuk, yön belirleyicilik içeriğin çıkış noktası olarak tüm sunumlarda yerini alır. Önemli olan sanatsal yapıyı biçim olarak koruyabilmek ve hem önceden planlanmış olanda hem de deneysel yapının kendi doğası içerisinde kalabilmektir. Sıkıntının kaynağında ideolojik katmanları sadece politik bir sonuç olarak algılamak yatmaktadır. Yani ideoloji denilince, bunu salt politik bir sonuç olarak algılama yanılgısı. Diğer bir söylemle; politika denilince bunu ideolojinin tümü sanma yanılgısı. İdeoloji denildiğinde sadece politikayı anlayan bir daralma söz konusu. İdeoloji denilen şey kendi gerçekliği olan sözcükten kendini geliştirmesini bekler. Böyle olunca da politik mücadeleyi karşıtlığın tek olanağı sanıp, hayatın diğer alanlarında karşıtlık üretme şansı yitiriliyor. Sanat-estetik alanında ve diğer alanlarda karşıtlığını örgütleyememiş bir yapı, sorunların tümünü politikaya havale ediyor.

4- Performanslarda güncel yaşam anlatıları mı, geçmiş yaşam anlatıları mı daha çarpıcıdır?

Z.D.: Geçmişini yeniden keşfetmemizin, geçmiş ve şimdi açısından beklenen bir durum olmadığı kanaatindeyim. Geçmiş içine girip yeniden yaşayabileceğimiz bir zaman dilimi değildir. Zaman belli bir önceyle şimdi arasında ilerlerken insan da değişir, insana dair her şey de değişir, yaşam değişir. Performans gerek bilinen gerekse yeni keşfedilen malzemelerin dâhilinin yanında gerçekleştiği anın heyecan, coşku ve enerjisini de içinde barındırır. Bu açıdan uzak geçmişe dair sunumlar belki daha tiyatroya alanın içindedir. Elbette sanatçı doğduğu andan itibaren

biriktiregeldiği her şeyin bütünü bünyesinde, belleğinde, zihninde taşır; söylemlerini zamanın süzgecinden geçirerek duygularının da bilinciyle sunar. İçinden geçtiğimiz çağ hız çağıdır ve her şey artan ivmeyle hızın tutsağıdır. Bu bakımdan bu sorunun cevaplandığı an da hemen geçmişe dönüşecek, geçmiş olacaktır. Biraz da sorunuzun cevabı ne kadar geçmişe gitmekle alakalıdır. Hızdandaha hızlı bir şey keşfedebilirse insanlık bir gün belki o zaman geçmiş şimdiiyle eş zamanlı olarak yan yana duracaktır.

5- Toplumsal düzen-düzensizlikler veya siyasal ortam eylemciyi ne ölçüde etkiler?

Z.D.: Bilindik tanımla düzen toplumsal düzen düzensizlikten daha da rahatsız edicidir; çünkü düzenin kurulması, sağlanması, özgürlüklerin kısıtlandırılmasıyla ya da sonlandırılmasıyla gerçekleşir. Hiçbir zaman herkese eşit dağıtılacak ve hiç değilse ortalama insanlık düzeyini yansıtacak bir düzen olması olası değildir. Birileri için düzen ötekiler için sınırlamadır, duvar örmedir, köleleştirmedir. Düzen beni çok rahatsız eder.

Siyasal ortamlar bizim coğrafyamızda sanata yakın duran duraklar değildir. Bu nedenle eylemciyi (sanatçıyı) iki yönlü etkiler. Birincisi, karşı duruşunu haykırmak için sanatçının bu ortamlarda bir çıkış deliği aramasında kışkırtır; bazen bulur bazen bulamaz sanatçı. İkincisi, siyasal ortamın mutlak baskısı vardır bu baskı sanatçının bazen yaptıklarını yok saymaya, yok etmeye, yasaklamaya kadar gider. Bu yönüyle elbette eylemci (sanatçı) sözünü söyleyemez. Lakin siyasal ortamların unuttuğu bir durum vardır ki eseri ya da sunumu sanatçının zihninden silemezler. Uygun ortam ya da bir solucan deliği bulduğunda ya da açtığına sanatçı (eylemci) yine sözünü söyleyecektir.

Gezi parkında gerçekleştirdiğim performans, ani müdahale ile kesilmişti misal ya da İstiklal Caddesi'nde yaptığım performans zabıta müdahalesi ile kesintiye uğramıştı.

6- Performans sanatında sınırlar var mıdır? Sanatçıları sınırlayan ne gibi engeller söz konusudur?

Z.D.: Performans sanatı kuralcı ve kesin bir tanımlamayı içermediği için ve diğer sanat dallarını bir araya getirebilme, istediği malzemeyi istediği biçimde kullanabilme kapsayıcılığından dolayı; daha önceden alanında ya da disipliniinde parametre kabul edilmiş, ikonlaşmış, taraflarca kuraldışı bir sapma olarak nitelendirilebilir, hatta reddedilebilir. Bu engellerin en önemlilerinden. Bir diğer engel yaşadığımız kültürle alakalı engellerdir. Kadın bedeni bizde hala tabudur, kadın bedenini alan olarak ele aldığımız her çalışma mutlaka erkeklerin koyduğu, kadınların da riayet ettiği geleneklerden, kurallardan, yasalardan örülü duvara çarpar.

Bir diğer engel translar karşısında alınan ikiyüzlülüktür. (Performanslardan bazılarında birlikte çalıştığım arkadaşım trans.)

Bir diğer engel her türlü ötekini kavrayıcı kapsayıcı çalışmalar yaparsınız ve ötekileştirilen siz olursunuz.

Bir diğer ve hatta en önemli engel, sokakta performans yaptığınız için ve sanata sığ ve kaba bir gözlük ve gerçeklikle yaklaşan erk tarafından yönetilmekten kaynaklı sıklıkla performansların resmi görevlilerce kesintiye uğratılmasıdır.

Elbette sınırlar aşılma için vardır...

7- Sizce başarılı bir performansın kriterleri neler olmalıdır?

Z.D.: Sanatın hangi alanı olursa olsun bize bir kapı açmıştır ve bu kapıdan felsefeyle çıkmamız gerekir. İnsan özgürlüğünü kısıtlayan her tabudan, duvardan, mahrem ya da kutsal kılınarak örülen zincirlerini kırarak, insanın silkelene kendine

getirecek içerik de sunumlar olmalıdır; samimi olmalıdır, insanı, insanlığı kavrayıcı, kapsayıcı olmalıdır; elbette estetik ten yoksun olmamalıdır. Burada sözünü ettiğim estetik genel geçer salt güzellemeden ibaret estetik algısı değildir. Şiddet estetize edilemez misal, sunulur. Performans sanatı her sanatçının kendi manifestosunu yazdığı alandır dersek yanlış olmaz.

Sanatçı- eylemci; performansın başarısını izleyicinin algılama yeteneği ile sınırlanamamalıdır. İzleyiciden ya da alılmayıcıdan bağımsız düşünerek sanatçı zaten ilk güçlü adımını atar.

Hızla gelişen tekno-siber çağda hayatla kurduğumuz gerçek bağı sanal vizyona feda etmek biraz ürkütüyor beni.

8- Psikolojik temelli bir eylem, otobiyografiden bağımsız düşünülebilir mi?

Z.D.: Elbette düşünülemez. Sanatçı eylemini söylemini ortaya koyarken kendisidir, kendisini oluşturan şeylerle beraber sadece kendisidir. Ne yaparsak yapalım her zaman kısırlık, yetersizlik, eksiklik, noksanlık kalacaktır. Sanatçı yaşamı boyunca her şeyi belleğine kaydeder, fotoğraflar; bu fotoğraflamada ruhunun dolambaçlı labirentlerinden geçerek süzdüğü birikintiyi bize sunar. İçinden çıkamadığı labirentlere de yine kendi üretisinin ya da sunumunun içinden bakar.

9- Bir performans sanatçısının sesini daha iyi duyurabilmek adına bazı sınırları aşması gerekli midir?

Z.D.: Nereden ve kimlere sesleniyor oluşumuzla bağlantılı olarak sınırlar da değişkenlik gösterir. Her zaman izleyici ile eylemci (sanatçı) arasında bir boşluk kalacaktır. Sanatçının sunumundan izleyicinin ya da alılmayıcının derleyebildiği; algı aralığının, bakış açısının, bilinç kilitlerinin açıklığının, penceresinin genişliği kadardır. Görüş, duyuş, duygulayış herkese göre farklılık gösterir. Kürtaj yasasına

karşı bir eylem olarak bedenimi kırmızıya boyadığımda; bunu teşhir olarak algılayanlar da oldu, “tuval” bedeninin bir öykü içinde gösterildiği eylem olarak da, tasvir olarak da...

Burçak KONUKMAN ile Görüşme

1- Performanslarınızda sıklıkla ele aldığınız-vurguladığınız düşünceler veya kavramlar nelerdir?

B.K.: Performans sanatı ile uğraşmaya genel anlamda bir durum değerlendirmesi olarak bakıyorum. Bu durum değerlendirmeleri de zamanın ruhuna(zeitgeist) uygun olarak değişkenlik gösteriyor. Özellikle son yıllarda birden çok gerçekleştirdiğim “zamansız” ve “Sanatçılar için popüler olma rehberi” gibi günümüzde sanatçıların yaşadıkları sorunları ele alan, sanat ve iş dünyası ilişkilerini anlamaya çalışırken kendimi anlatıcı konumunda bulduğum, bir yandan katıldığım konuk sanatçı programlarında yaşadığım deneyimlere odaklandığım projelerim oldu. Bu projeler zaman içerisinde olgunlaşarak boyut kazanmaya devam ediyor. Performansın yanında mekan odaklı yerleştirmeler yaparak, sadece fotoğraf veya video ile sınırlı kalmadan, farklı materyallerden yararlanarak yaşadığım süreci belgelendirmeyi seçtim. Süreç odaklı çalıştığım için, an odaklı üretimler gerçekleştiriyorum.

2- Performanslarınızda sıklıkla tercih ettiğiniz mekânlar nereleridir?

B.K.: Üzerinde çalıştığım projeye göre mekânlar farklılık gösteriyor. İç mekân veya dış mekânlarda çalışmalarımı sergiliyorum. Dış mekânlarda çalışıyorsam özellikle kamusal alanları tercih etmeye çalışıyorum.

3- Performanslarınızı sosyolojik-politik–psikolojik ya da teknolojik olarak sınıflandırmak gerekirse hangisine yakındır? (Belirtiniz)

B.K.: Politik işler yaptığımı düşünmüyorum. Sanırım, politika ile en fazla dalga geçiyorumdur. İşlerimin sosyolojik boyutları olabilir, kendimi içerisinde

bulduğum toplumdaki soyutlayarak yapmıyorum aksine olabildiğince sosyal olmaya çalışıyorum. Psikolojik olarak performanslarımın bir etkisi var mı açıkçası bilemiyorum. Teknolojik olarak ise yeni medya sanatlarını olabildiğince etkin kullanmaya çalışıyorum.

4- Performanslarda güncel yaşam anlatıları mı, geçmiş yaşam anlatıları mı daha çarpıcıdır?

B.K.: Performans sanatı içerisinde güncel yaşam anlatılarına da geçmiş yaşam anlatılarına da rastlamak mümkün. Bunları birbirinden ancak yapılan performansın hangi bağlamda olduğunu sorgulayarak ayırabiliriz. Her ikisinin birlikte olduğu bir performans ile de karşılaşabiliriz. Bu noktada, performanslarda eş- zamanlılığa dikkat etmeyi daha çarpıcı buluyorum. Özellikle “durational” zaman odaklı performanslarda sanatçı güncel bir durumdan yola çıkarak geçmişe dair bir ayrıntıdan bahsedebilir. Performanslarımda zaman odaklı çalışıyorsam eş zamanlı olarak sadece o zaman dilimini ilgilendiren bir söylem geliştirmeyi tercih ediyorum. Performans sırasında bir deneyim içerisinde olduğum için o an’ın getirdiği bir gerçeklik içerisinde izleyici ile karşı karşıya gelmek bana heyecan veriyor.

5- Toplumsal düzen-düzensizlikler veya siyasal ortam eylemciyi ne ölçüde etkiler?

B.K.: Yaşadığımız çağda çok fazla bilgi ve enformasyon akışı var. Bu akışın içerisinde yaşamımızı sürdürüyoruz. Sosyal bir varlık olduğumuz için etrafımızda olan bitenler bizi etkiliyor. Erdem Gündüz’ün gezi direnişi sırasında gerçekleştirdiği adının eylemciler tarafından verildiği duran adam performansı bu noktada iyi bir örnek. Günler süren gezi direnişinden sonra Taksim Meydanı boşaldıktan sonra basit bir şekilde bir kişinin sadece orada durarak gerçekleştirmiş olduğu bu eylem, hem lokalde hem de uluslararası boyutta başka katılımlarla uzun süreli bir performans dönüştü. Sadece siyasal ortam değil çok geniş çerçevede eylemlerimizi etkileyen

dışsal faktörler mevcut, performans sanatının doğası da bu faktörleri beden yoluyla dönüştürmek.

6- Performans sanatında sınırlar var mıdır? Sanatçıları sınırlayan ne gibi engeller söz konusudur?

B.K.: Felsefeci Deniz Şener'e göre biz yaşadığımız bu dünyaya atılmış durumdayız. Varoluşçular bu atılmışlığı çok çeşitli boyutlarda uzun bir süredir inceliyorlar. Deniz Şener bedene de bir atılmışlık üzerinden yaklaşıyor. Bizim etrafımızla kurduğumuz ilk ilişki bedenle oluyor. Hiç birimiz Süpermen değiliz, bedenimizin sınırları var. Marina Abramovic veya Nezaket Ekici gibi performans sanatçıları bu sınırları zorlamayı seçen bir sanat anlayışını benimsiyor. Sınırlar, bizim bu dünyada oyalanmamız içinde iyi bir neden. Bize birer uğraş sunuyor. Bedenin dışında etrafımızla kurduğumuz ilişkiler de sınırlı. İnsanoğlu yaşadığı evrimle birlikte doğadan kopup şehirlerde evlerde yaşamaya başladı. Uygarlık içerisinde kurduğumuz bu betonlaşma bir engel. Ancak ister bedeni ister betonlaşmayı kendine sorun eden sanatçılar karşılaştıkları bu engelleri aşmak için, ya da duvarları yıkmak için yıkamasalar da eylemsel olarak performanslarına devam ediyorlar.

7- Sizce başarılı bir performansın kriterleri neler olmalıdır?

B.K.: Her sanatçıya göre performans sanatının kriterleri farklılık gösterir. Her insan hem beden olarak hem fabrika ayarları (doğum yeri, ırk, cinsiyet, din) olarak bir birinden farklıdır. Black Market International performans grubu kişisel materyaller ve bu materyallerin performans sırasında bir birleriyle iletişimlerini sırasında kullanılması üzerinden bir kriter geliştirmiş durumda. Kendine en yakın bulduğum yöntem BMI'nin yaklaşımı. Performans sanatının tanımında da tek bir ortak karar yok. Bu yüzden, yine heykel tabanlı görsel sanatlar içerisinde bir dal olarak performans sanatını konumlandırıyorum. Performans yaparken form aynı heykel gibi

beden ile 3 boyutlu olarak karşımıza çıkıyor. 5 duyu organı ve zihin(akıl) performansı izlerken aktif bir şekilde çalışıyor. Süreç, yine heykelden biraz farklı olarak sanatçı tarafından belirleniyor. Performans sanatı materyal olarak ses ve müzik ile çok ilişkili bir alan. Edebiyat veya yerleştirme sanatı, ya da kavramsal sanattan da çok bağımsız değil. Disiplinlerarası bir alandan söz ediyoruz. Doğal olarak kendi kurallarını koyarken farklı alanlardan beslenebiliyoruz.

8- Psikolojik temelli bir eylem, otobiyografiden bağımsız düşünülebilir mi?

B.K.: Performans sanatında sanatçıların otobiyografileri yaptıkları performanslar ile birlikte şekillenir. Yani, tiyatrodaki gibi siz bir Shakespear karakterini oynamazsınız, “rol” yapmazsınız. Tabi ki teatral unsurlar üzerinde çalışan performans sanatçıları mevcuttur.

Psikolojik temelli bir performans yapıyorsanız bu sizin otobiyografinizle bire bir ilişkilidir. Kişisel travmalar depresyonlar kişinin kendisine aittir. Ancak toplumsal boyutta olan travmalara da performans sanatı içerisinde rastlayabiliriz.

9- Bir performans sanatçısının sesini daha iyi duyurabilmek adına bazı sınırları aşması gerekli midir?

B.K.: Sadece performans sanatçılarının değil günümüzde sanat ile uğraşan insanların sınırları aşması zorlaması gerekebilir. Başka türlü farklı bir şey nasıl ortaya çıkabilir ki? Ancak, sınırları aşmak uğruna popülist medyatik tavırlar edinmek genelde border line olan performans sanatçılarının takındığı bir tavır. Sanat yapmak uğruna her yol mubah mıdır? Yaşamak için her yol denenebilir. İşin bir de deneyimsel boyutu var. Deneyimler zaten sizi ilk başta bilmediğiniz bir noktaya taşır. Sınırları aşmak deneyimleriniz için önünüze koyacağınız önemli hedeflerden biridir.

Erdem GÜNDÜZ ile Görüşme

1- Performanslarınızda sıklıkla ele aldığınız-vurguladığınız düşünceler veya kavramlar nelerdir?

E.G.: İnsan ve insan ilişkilerine üzerine.

2- Performanslarınızda sıklıkla tercih ettiğiniz mekânlar nereleridir?

E.G.: Son projem olan ‘is there any arts council in Turkey?’ yani Türkiye’de bir sanat kurumu var mı? Adli sahne dışı mekânlarda yapıyorum. Hem daha farklı bir gruba ulaşabiliyorum, hem sanat sistemin dışında bir alana girmiş oluyorum. Hem de sahne kiralamak, ışık ve aydınlatma giderleri, poster, afiş fly (broşür) gibi maliyetlerden kurtulmuş oluyorum.

3- Performanslarınızı sosyolojik-politik–psikolojik ya da teknolojik olarak sınıflandırmak gerekirse hangisine yakındır? (Belirtiniz)

E.G.: Benim işlerim insanlarla ilgili daha öz ile ve yalın diyebileceğimiz anlatımları içeriyor. Bir başka deyiş ile basit bir yapıya sahiptir

4- Performanslarda güncel yaşam anlatıları mı, geçmiş yaşam anlatıları mı daha çarpıcıdır?

-

5- Toplumsal düzen-düzensizlikler veya siyasal ortam eylemciyi ne ölçüde etkiler?

E.G.: Önemli olan sizin ne hissettiğiniz ve neden o eylemi yaptığınız konusundaki bilinciniz olmalı Eyle-me eylemi içsel bir tepidir.

6-Performans sanatında sınırlar var mıdır? Sanatçıları sınırlayan ne gibi engeller söz konusudur?

E.G.: Sınırları insanlar koyar, kuralları birileri belirler. Sizin hangi oyunda olup olmayacağınızı siz belirlersiniz. Bu da olayları ve şeyleri nasıl algıladığınız ile ilgilidir.

7-Sizce başarılı bir performansın kriterleri neler olmalıdır?

E.G.: Duchamp'tan sonra sanatın ne olduğu ya da ne olduğu tamamen değişmiştir ve bence alılmayana göre bu değişir. Seyircinin ihtiyaçlarına göre farklı anlamlara sahip olabilir. İyi ve kötü, kavramları ifade etmek için yeterli değildir.

8- Psikolojik temelli bir eylem, otobiyografiden bağımsız düşünülebilir mi?

E.G.: Kimin ne gördüğüne göre dünya değişmektedir ve bu bilgi ile alakalıdır ve bilgiyi nasıl değerlendirdiğiniz, onu neler ile şekillendirdiğinize göre değişir.

9- Bir performans sanatçısının sesini daha iyi duyurabilmek adına bazı sınırları aşması gerekli midir?

E.G.: Her yiğidin yoğurt yiyişi farklıdır. Yani önemli olan bireysel olarak neyi daha iyi yaptığımızda gizlidir. Ama bu Erdem Gündüz iyi durur ile alakalı değildir.

TABLO I : Türk Performans Sanatçılarının Görüşleri

EK-7

Sorular		Nezaket EKİCİ	Şükran MORAL	Genco GÜLAN	Zeliha DEMİREL	Burçak KONUKMAN	Erdem GÜNDÜZ	
10. Soru	Performanslarınızın düşünsel boyutu, eylemsel boyutundan daha mı önemlidir?	Evet	✓	✓	✓	✓		
		Hayır						
		Bazen			✓		✓	✓
		Hiçbiri						
11. Soru	Performanslarınız kolektif yapıda mı meydana gelir?	Evet		✓				
		Hayır			✓		✓	✓
		Bazen	✓		✓	✓		
		Hiçbiri						
12. Soru	Medya ve sosyal ortamların performansa yönelik etkileri olumlu yönde midir?	Evet	✓				✓	
		Hayır						
		Bazen		✓	✓	✓		
		Hiçbiri				✓		✓
13. Soru	Performans Sanatında sanatçı bedeni politik midir?	Evet	✓	✓		✓		
		Hayır						
		Bazen			✓			
		Hiçbiri						✓
14. Soru	Sunduğunuz performanslarınızda eylemlerinizi planlı mı ilerler?	Evet	✓	✓				
		Hayır					✓	
		Bazen			✓			
		Hiçbiri			✓	✓	✓	
15. Soru	Türkiye’de alternatif performans etkinliklerini yeterli buluyor musunuz?	Evet						
		Hayır	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		Bazen						
		Hiçbiri						

Esra AYTEŞ

- 2010- Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim İş Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans Eğitimi
- 2006-2010 Trakya Üniversitesi, Edirne, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-İş Bölümü, Lisans Eğitimi (Bölüm 3.lüğü)
- 2001-2004 Edirne 80. Yıl cumhuriyet Lisesi
- 1993-2001 Edirne İnönü İlköğretim Okulu

Sergiler

- 2011 Uluslar arası Özgün Baskı Trienali, SIRBİSTAN
- 2011 IFAS, Uluslar arası Güzel Sanatlar Sempozyumu Sergisi, KONYA
- 2011 Trakya Üniversitesi, Resim- İş Eğitimi Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Resim Sergisi, Karaağaç, EDİRNE
- 2011 Trakya Üniversitesi, Resim-İş Eğitimi Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Resim Sergisi, İSTANBUL
- 2010 Trakya Üniversitesi, Öğrenci Mezuniyet Sergisi, Balkan Kongre Merkezi, EDİRNE
- 2009 Karma Öğrenci Sergisi, Trakya Üniversitesi, Selimiye Yerleşkesi, EDİRNE
- 2008 Karma Öğrenci Sergisi, Özgün Baskı Sergisi, Trakya Üniversitesi, Selimiye Yerleşkesi, EDİRNE

2008 Karma Yıl Sonu Öğrenci Sergisi, Trakya Üniversitesi Selimiye Yerleşkesi, EDİRNE

Uluslararası Yayınlar

2012 Modern Avrupa'da Eğitim Sempozyumu, (1) Doç. Dr. Deniz Bayav, (2) Esra Ayteş, “ Üniversitelerde Temel Sanat Eğitiminde Yeni Yaklaşımlar”, Opatija, HIRVATİSTAN

Ulusal Yayınlar

2011 (1) Doç. Dr. Deniz Bayav, (2) Esra Ayteş, “20. Yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar” Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi, Aralık 2011, S: 8, s. 35-55, ANKARA.