



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Heykel Anasanat Dalı

PERFORMANS OLARAK BEDEN VE DOĞA DİYALOĞU

Alper Aydın

Sanatta Yeterlik Sanat alışması Raporu

Ankara, 2019

PERFORMANS OLARAK BEDEN VE DOĞA DİYALOĞU

Alper Aydın

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

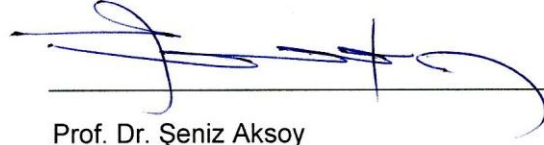
Alper Aydın tarafından hazırlanan "Performans Olarak Beden ve Doğa Diyalogu" başlıklı bu çalışma, 20.05.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Mehmet Yılmaz (Başkan)



Prof. Refa Emrali (Danışman)



Prof. Dr. Şeniz Aksoy



Prof. Turhan Çetin



Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

o Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

o Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

o Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

o Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

20/05/2019

Alper Aydın

TEŐEKKÖRLER

Sanat eseri raporunun amacı, Performans sanatı içerisinde günümüze kadar doğa ile ilgili yapılmıő olan performansları araőtırıp inceleyerek, bu konuda bir bellek oluőturmadır, bu anlamda dűőündűđü her sanatsal fikri doğa üzerinden gerçekteőtiren bir kiői olarak bu pratikteki eksikliği görüp doğa ve beden diyaloğu üzerine bir çalıőma yapmayı arzuladım. Raporu hazırlama sürecim boyunca kendisinden çok őey öğrendiğim sevgili danıőmanım Prof. Refa Emrali'ye, tüm yardımları ve destekleri için teőekkürlerimi sunarım. Bütün bu süreç boyunca jürilerde danıőman hocam ile beraber fikirleriyle ve önerileriyle beni yönlendiren Prof. Mehmet Yılmaz'a ve Prof. Turhan Çetin'e teőekkürlerimi borç bilirim. Sanat eseri raporunu yazmaya baőladıđım andan bitimine kadar, bolca beyin fırtınası yapıp konu üzerine tartıőtıđımız sevgili arkadaőım, Ayőegöl Dűőek'e çok teőekkür ederim. Uygulama çalıőmalarını gerçekteőtirme aőamasında, yardımlarını esirgemeyen sevgili dostlarım, Utku Öksüz'e, Hüseyin Tilki'ye, Nazir Özbakiő'a, teőekkürler.

Alper Aydın

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Prof. Refa Emrali** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Alper Aydın

ÖZET

AYDIN, Alper. *Performans Olarak Beden Ve Doğa Diyaloğu*, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2019.

Bu çalışmada insanın var olduğu andan bu güne, kendini ifade etmek için bilinçli ya da bilinçsiz bir algı ile, doğa ile kurduğu her tür yol olan, din, tapınma, primitivizm, sanat gibi kavramlar, günümüz kuramları çerçevesinde beden aracısallaştırılarak, sanatın ve üretimin merkezine oturduğu “eylem” olgusu temel alınarak, performans sanatı ve doğa ilişkisi incelenmiştir. Sanat eseri raporunda konunun anlatımına katkı sağlaması için tek bir tanıma sahip olmayan, performans sanatının farklı yazarlar tarafından yapılan, tanımlarına yer verilmiştir. Primitif sanattan başlayarak bedenin; nasıl kutsallaştığı, tarihsel süreç içerisinde varlığı açıklanmaya çalışılmıştır. 20. yy içerisinde sanatsal bir bilinç ile yapılmaya başlanan ve 1960'lara gelene kadar, performans pratiğinin sanat içerisindeki rolünün gerçekleştirilen çalışmalara nasıl yansıdığı anlatılmıştır. Beden sanat ilişkisinin kaçınılmazlığından başlanarak, beden sanatının ortaya çıkmasına kadar olan gelişmelere, ardından rapor çerçevesinde beden ve doğa arasında diyalog kuran sanatçı çalışmalarına yer verilmiştir. Sanatın tarihine bakıldığında beden kavramıyla ilgili binlerce esere rastlanmıştır; bütün bu eserleri incelemek yerine konunun anlaşılmasına katkı sağlaması açısından bazı dönemler içerisinde önemli çalışmalar incelenmiştir. Çalışma süresince beden kavramıyla doğa arasındaki iletişim geçmiş ve günümüz sanat üretimleri üzerinden karşılaştırmalı bir şekilde örnekler verilerek anlatılmıştır. Örneğin MÖ. 16000 de mağara duvarlarına yapılmış bir el izinin - günümüzde nasıl bir çağdaş sanat eserine dönüştüğünü, bir sanatçıyı etkileyerek ona nasıl ilham aldığı anlatılmıştır. Sanatçılarla ilgili bilgiler, performansı gerçekleştirdiği yeryüzü parçası, vermek istediği mesaj ve yaptığı çalışmalarla birlikte genel olarak sanatçı pratikleriyle ele alınmıştır. Aynı zamanda seçilen sanatçıların çalışmalarına yakın olan diğer sanatçı çalışmaları

ile bir bağlam oluşturacak şekilde kronolojik bir sıraya göre ele alınıp, metinler arasında bir akış oluşturulmaya çalışılmıştır. Sanatçıların çalışmalarının ve genel rapor konusunun tam olarak okuyucunun zihninde canlanabilmesi için konuyla örtüşen performanslarının görsellerine ve künyelerine yer verilmiştir. Son bölümdeki metinlerde "Performans Olarak Beden ve Doğa Diyalogu" başlığı altında yapılan uygulama çalışmalarının, gerçekleştirilme aşamaları, düşünce olarak nereden nasıl beslendiği, hangi yöntemlerle kayıt altına alındığı ve gösteriminde kullanılan tekniklerle ilgili ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir. Elde edilen bilgiler, fotoğraflar ve videolarla desteklenmiştir. Son bölümde önceki verilerden referanslar metinlerde ele alınıp, değerlendirilip performans ve doğa sanatçılarının yapmış olduğu çalışmalar ve sanatsal bakış açıları, uygulamaların gerçekleştirilme aşamasında etkili olmuştur. Günümüzde insanın doğadan ve kendinden uzaklaşması, robotik bir hayat sürmesi, içinde bulunduğu duyarsızlığın farkında olmaması ve bu kaotik yaşam içerisinde bilincinden uzak bir şekilde yaşamına devam etmeye çalışması beden ve doğa konulu performans uygulamalarında anlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Performans Sanatı, Beden Sanatı, Doğa sanatı, Sanat ve Doğa İlişkisi

ABSTRACT

AYDIN, Alper. *Body and Nature Dialogue as Performance*, Proficiency in Arts Art Work Report, Ankara, 2019.

In this study, performance art and its relation with the nature has been examined within the framework of today's theories, on the basis of concepts such as religion, worship, primitivism and art which the human beings have established in various ways in relation with nature and with a conscious or unconscious perception in order to express themselves from the first day of their existence to this day, and the phenomenon of "act" which has become the centre of art and production through the instrumentalisation of the body. In the report of art work, in order to contribute to the expression of the subject, several descriptions of the performance art made by different authors have been given place, since the concept does not have a single definition. Starting with the primitive art, it has been tried to explain how it was sanctified and its existence in the historical process. It has been also explained how the role of practice of performance in the art that was started to be created with an artistic consciousness in the 20th century was reflected on the works until 1960s. Starting with the inevitability of the relationship between art and body, the developments occurred until the emergence of the body art, and then the works of artists who established a dialogue between the body and the nature have been given place within the framework of the report. While studying the history of art, thousands of works related to the concept of body were encountered; instead of analysing all these works, significant pieces in certain periods have been examined in order to provide insight to the subject. During the study, the communication between the concept of body and the nature has been explained by giving comparative examples of past and present art productions. For instance, it has been expressed how a handprint left on the walls of a cave in 16000 B.C. turned into a contemporary art work today and became an

inspiration for an artist. The information about the artists has been addressed together with the piece of ground they realized the performance, the message they intended to give and their artistic practices in general. At the same time, it has been tried to create a flow among the texts by following a chronological order and establishing a context with the works of others who are close to the works of the selected artists. In order to ensure that the readers can have a full mental picture of the works of the artists and the general subject of the report, the visuals and marking tags of the performances corresponding to the subject have been included. In the last part, detailed information has been given about the implementation stages of the works under the title of “The Dialogue of Body and Nature as A Performance”, from where and how it was nourished as a thought, with which methods it was recorded and the techniques used in its presentation. Gained information has been supported with photographs and videos. In the last chapter, references from previous data have been taken into consideration and evaluated in the texts, works and artistic perspectives of the performance and nature artists have been influential in the realization stage of the practices. Modern human being’s alienation to himself and nature, his robotic life, his unawareness of his on-going insensitivity and his endeavour of unconscious survival in this chaotic life have been tried to explained in the performance practices on body and nature.

Key words

Performance Art, Body Art, Nature Art, Art and Nature Relationship

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: BEDEN.....	7
1.1. Performans Sanatı Ve Bedeni Sınamak.....	11
1.2. Performansın Tarihi.....	15
1.3. Doğa Ve Performans.....	23
1.4. İlkel Ve Ritüalist Performans.....	29
1.5. Özne - Nesne Olarak Sanatçı.....	35
2. BÖLÜM :.....	39
2.1. Geçmişten Günümüze Performans Olarak Beden ve Doğa Diyaloğu Çalışmaları, Sanatçılar	39

3. BÖLÜM: UYGULAMALAR	75
3.1. Vali Yol	81
3.2. Barınak	83
3.3. Yarayı Kapatmak Serisi	86
3.4. Yıkım	88
3.5. İçinde / Dışında	90
3.6. Buradayım	93
3.7. The Body	95
3.8. En Büyük Mikroplar Serisi	96
3.9. İntegral	99
3.10. Nefes Projesi	100
3.11. Ruhani	103
3.12. Yüzyüze	105
SONUÇ	108
KAYNAKÇA	110
EKLER	118

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. MÖ 16.000, El İzleri / Hand Prints, Pech Merle, Dordogne, Fransa.....	40
Görsel 2. Richard Long, 1989, Çamur El Sarmalı / Mud Hand Wand, New York.....	42
Görsel 3. Sandro Botticelli, 1482, Venüs'ün Doğuşu / Birth of Venus.....	44
Görsel 4. Marina Abramovic, 1996, Toprağın Annesi / Mother of Earth.....	45
Görsel 5. Leonardo Da Vinci, 1492, Vitruvius Adamı / Vitruvius Man.....	46
Görsel 6. Giovanni Lorenzo Bernini, 1622-25, Apollo ve Defne / Apollo and Daphne.	48
Görsel 7. Kazuo Shiraga, 1955, Çamura Meydan Okumak / Challenging Mud.....	50
Görsel 8. Ana Mendieta, 1977, Yaşam Ağacı serisi / Tree of Life Series.....	52
Görsel 9. Ana Mendieta, 1976, Silüet Serisi / Silueta Series, Meksika.....	53
Görsel 10. Liu Bolin, 2013, Orman / Forest.....	54
Görsel 11. Regina José Galindo, 2013, Les Moulins.....	56
Görsel 12. Giuseppe Penone, 1979, Soffio di Foglie.....	57
Görsel 13. Andy Goldsworthy, 2013, Yağmur Gölgesi / The Rain Shadow.....	59
Görsel 14. Gabriel Orozco, 1991, Ellerim Yüreğimdir / My Hands Are My Heart.....	60
Görsel 15. Dennis Oppenheim, 1970, İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonu / Reading Position for Second Degree Burn.....	62
Görsel 16. Richarda Long, 1968, İngiltere.....	64
Görsel 17. Richard Long, 1972, Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi / A line By Walking, Peru.....	65
Görsel 18. Simon Starling, 2004, Tobernas Çölü Geçişi / Tobernas Desert Crossing.	66
Görsel 19. Roi Vaara, 2017, Arktik Aksiyon Performansı / Arctic Action Performance	68

Görsel 20. Vaughn Bell, 2009, Yürüyüş Manzarası / Walking Landscape.....	70
Görsel 21. Vaughn Bell, 2008, Yeşil Köy / The Green Village.....	71
Görsel 22. Francis Alys, 2002, İnanç Dağları Hareket Ettiğinde / When Faith Moves Mountains, Lima, Peru.....	72
Görsel 23. Christopher Monger, 1995, Tepeden İndim Dağa / The Englishman Who Went Up a Hill But Came Down.....	74
Görsel 24. Alper Aydın, 2013, Vali Yolu / Governor's Way, Çaka tüneli üzeri, Ordu, Türkiye.....	81
Görsel 25. Alper Aydın, 2017, Barınak / Shelter, Keyışdere, Göreme, Nevşehir, Türkiye.....	83
Görsel 26. Alper Aydın, 2017, Yarayı Kapatmak / Clouse The Wound, Ankara, Ordu, Türkiye.....	87
Görsel 27. Alper Aydın, 2017, Yarayı Kapatmak II / Clouse The Wound II, Ankara, Ordu, Türkiye.....	87
Görsel 28. Alper Aydın, 2018, Yarayı Kapatmak III / Clouse The Wound III, Ankara, Ordu, Türkiye.....	87
Görsel 29. Alper Aydın - Ali Şentürk, 2017, Yıkım / Demolition, Video, süre: 7,28, Nallıhan, Ankara, Türkiye.....	89
Görsel 30. Alper Aydın, 2017, İçinde - dışında / Inside - Outside, Süre:4.36, Yason Burnu, Ordu, Türkiye.....	91
Görsel 31. Alper Aydın, 2017, İçinde - dışında / Inside - Outside, Süre:4.36, Yason Burnu, Ordu, Türkiye.....	91

- Görsel 32.** Alper Aydın, 2017, İçinde - dışında / Inside - Outside, Süre:4.36, Yason Burnu, Ordu, Türkiye.....92
- Görsel 33.** Alper Aydın, 2017, İçinde - dışında / Inside - Outside, Süre:4.36, Yason Burnu, Ordu, Türkiye.....92
- Görsel 34.** Alper Aydın, 2018, Buradayım / I'm Here, Yason Burnu, Ordu, Türkiye.....93
- Görsel 35.** Alper Aydın, 2018, Beden / The Body, Kitap İle Çimlere Müdahale, Yason Burnu, Ordu, Türkiye.....95
- Görsel 36.** Alper Aydın, 2018, En Büyük Mikroplar / The Greatest microbes, Ordu, Spreyl Boya ile Stencil Tekniğiyle Duvaralara Müdahale, Ordu, Türkiye.....97
- Görsel 37.** Alper Aydın, 2018, En Büyük Mikroplar / The Greatest microbes, Konya, Spreyl Boya ile Stencil Tekniğiyle Duvaralara Müdahale, Konya, Türkiye.....98
- Görsel 38.** Alper Aydın, 2018, En Büyük Mikroplar / The Greatest microbes, Paris, Spreyl Boya ile Stencil Tekniğiyle Duvaralara müdahale, Paris, Fransa.....98
- Görsel 39.** Alper Aydın, 2018, İntegral, Beden İle Doğaya Müdahale, Çatalhöyük ve Sarayköy, Konya, Türkiye.....99
- Görsel 40.** Alper Aydın, 2018, Nefes Projesi / Breath Project, Farklı Boyutlarda Cam Fanuslar, Metal Saksılar, Serum Şişeleri, Serum Hortumları, Bitki Yetiştirmek için Özel Işıklandırma ve Masa.....101
- Görsel 41.** Alper Aydın, 2018, Nefes Projesi / Breath Project, Farklı Boyutlarda Cam Fanuslar, Metal Saksılar, Serum Şişeleri, Serum Hortumları, Bitki Yetiştirmek için Özel Işıklandırma ve Masa.....101
- Görsel 42.** Alper Aydın, 2018, Nefes Projesi / Breath Project, Farklı Boyutlarda Cam Fanuslar, Metal Saksılar, Serum Şişeleri, Serum Hortumları, Bitki Yetiştirmek için Özel Işıklandırma ve Masa.....102
- Görsel 43.** Alper Aydın, 2018, Ruhani / Spiritual, Kireç Taşı, Çekiç ve Iskerpela, Çatalhöyük, Konya, Türkiye.....103

- Görsel 44.** Alper Aydın, 2018, Ruhani / Spiritual, Kireç Taşı, Çekiç ve Iskerpela, Çatal höyük, Konya, Türkiye.....104
- Görsel 45.** Alper Aydın, 2018, Yüz Yüze / Face to Face, Yeryüzü Altına Ses Yerleştirme, Çatalhöyük, Konya, Türkiye.....106
- Görsel 46.** Alper Aydın, 2018, Yüz Yüze / Face to Face, Yeryüzü Altına Ses Yerleştirme, Çatalhöyük, Konya, Türkiye.....106



GİRİŞ

Beden kavramı yüzyıllarca sanatın bir parçası olmuştur. İkel zamanlarda mağaralarda yapılan resimlerle başlayan beden çizimleri, sadece plastik sanatlar alanında değil, sanatın bir çok alanında, merkezde olmayı sürdürmüştür. Bu sanat eseri raporunda beden kavramının ilkel sanattan başlayarak günümüz sanatına kadar olan kullanımları incelenip, beden kavramının ne gibi değişimlere uğradığı araştırılmış, beden sanatı ile beden in doğa içerisinde var olma durumları ele alınmıştır.

Performans sanatının insanın doğa ile olan diyalogunda, geçmişten bu yana ilkellik, dini ritüeller bağlamından günümüze nasıl aktarıldığını anlama, açıklama ve bugüne dair bir yoruma ulaşmada, bu çalışmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Bu nedenle çalışmanın amacı beden odaklı olup, sadece estetik bir sonuca varmaktan öteye geçerek, değişim ve dönüştürücülüğü ile hayatın içinden çıkıp kendini var eden performans sanatına, özellikle doğa - beden diyalogu temelinde odaklanarak, bir bellek oluşturmak, bu alanda çalışma yapmış olan sanatçıları tekrar gözden geçirmek ve uygulama çalışmaları yapmaktır. İnsanın var olduğu zamandan bu yana farkında olmadan gerçekleştirdiği eylemi, bilinç ile kayıt altına almasını açıklamak; derinleştirmek, temellendirmek ve geleceğe yönelik bir öngörü oluşturmak bu çalışmanın hedeflerindedir.

Performans, sanat ve yaşam arasında diyalog kurma ihtiyacı üzere ortaya çıkmıştır. Her ne kadar sanat terminolojisinde performansın kökleri Dada ve Fütürizm'e kadar dayandırılrsa da performans insanın varoluşuyla başlamıştır. Çünkü hayatın kendisi, eylemleriyle başlı başına bir performanstır. Bu durumun sanatsal bir bilinç ile yapılması ise 1960'lardan sonraya tarihlenmiş, yaşam ve sanat arasındaki bir iletişim yöntemi olarak varolmuştur diyebiliriz. Bedensel bir eylem olarak performans, salt bir bedene ait olmayan bireyin gerçekleştirdiği eylemlerle beden in sınırlarını aşır tinsel bir boyuta geçirmesiyle kendi bedenini yeniden yaratmış olmasıdır. (Kişi sadece bir bedene sahip değildir, o daha çok kendi bedenini eylemleriyle yaratır). Bu anlamda performans, bedeni bütün boyutlarıyla ele almaktadır. Will Gomberts bu durumu sanatı bedeninin ve yaşamının dışında bir meta olarak gören sanatçılar üzerinden performans anlatırken

"Yasaları çiğnemek ve tüm bu güçlü ayakların hepsine karşı dik durmak, müthiş bir cesaret gerektirir." sözleriyle açıklamaktadır (2018, s.83). Bu cesaret performans sanatının bilinçli varlığıyla beraber beden bulmaktadır, performans sanatı sanat dünyasının metasal varlığına karşı büyük bir protestodur, o sanatın satın alınamazlığını, sahip olunamazlığını, onun yalnızca, duygularda ve tinde yaşanacağını büyük bir ispatıdır. Bu anlamda performans ruhsal bir durumdur, tiyatrodan farklı olarak ortada bir temsil yoktur, bizzat olay salt bir biçimde yaşanır. Bu yaşama durumu eski Yunan'da insanın kendi üzerine yaptığı her eylem olan askesis üzerinden açıklanabilir. Marx'ın emek anlayışının temelinde de askesis vardır. Yunanlılara göre askesis "psuche"yi geliştirir, dönüştürür. Psuche ise insandaki potansiyellerdir. Yani askesis, insanın kendi içindeki potansiyelleri kinetiğe (harekete) dönüştürme ve bu potansiyellerin kapasitelerini olabildiğince açığa çıkarma olayıdır. Bu insanın kendisi ile uğraştığı bir pratikler bütünü değil, pratiklerin diğer insanları, doğayı ve sonrasında evreni değiştirip dönüştürme dinamiğidir. Bu anlamda performans sanatı aynı zamanda bir enerji iletişimidir de denilebilir.

Performans sanatı, belirli bir estetik algıya sahip olan kişiyi, çevresini gözlemlerken, gözlemleyen bedenden uzaklaşan algıyı kendisine çevirir; çünkü o her şeyi kendi bedeni ve hisleri üzerine inşa eder ve bizzat bunu yaşayan da kendisidir. Performans, sadece bir bedene ait olmayan bireyin sahip olduğu eylemlerle kendi bedenini yaratmasıdır. Performansta geçmişe ait olan ve o ana kadar uzanan olanaklar söz konusudur. Aynı zamanda performans sanatı, metanın dönüşümü için önemli olan yeniden üretime engel teşkil etmesiyle kapitalist ideolojiye ters düşmektedir. Bu nedenle performans sanatı anti - kapitalist bir sanattır denilebilir. Performans sanatı, kavramsal sanat gibi kapitalist sistemin sanat yapısını metaya dönüştürmesine karşı bir tepkidir ve aynı zamanda protest de bir sanattır. Bu sanatın amacı, müzelerde koruma altına alınıp, elden ele dolaşamayacak, alınıp satılamayacak bir sanat türü olarak geniş kitlelere ulaşmaktır. Jonathan Fineberg performans sanatının biricikliğini şu sözlerle açıklamaktadır:

Eylem anı yenilenebilir değildir. O kendi başına var olur: Yinelemek ona yeni bir anlam vermek demektir. Geçmiş algıların hiç bir izini taşımaz. O başka bir andır. Tam olarak gerçekleştiği anda bir kendinde-şey olmuştur. Sadece eylem anı yaşamdır... Farkında olmak zaten geçmişte olmaktır. Eylemin ham algısı, kendini oluşturma sürecinde gelecektir (2014, s. 338).

Performans sanatındaki amaç sanatsal biçimde anıtsal ve temsili uygulamalarla kalabalık olan dünyayı daha da kalabalıklaştırmak yerine, diğer sanatçılar gibi kendi ya da başkalarının temsillerini oluşturmadan salt kendi bedenlerini kullanmaları onu metaya dönüştürmeden saf sanat yapmaktır. Bu anlamda hayatın sanat ile mükemmel birleşiminin sanatçının yaratıcı fikirleri ile var olmasını Rose Lee Goldberg "Performans bir çok sağlam ve somut fikirleri hayata geçirmenin bir yolu olarak düşünülmekte, buradaki yaşam hareketlerini müzelerde kurulan sanat düzenine karşı sürekli bir silah olarak kullanmaktadır." sözleriyle açıklamaktadır (1996, s. 71). Ama bu fikirlerin hayata adapte edilmesinde her zaman çekinceler olduğunu söylenebilir. Sanat alanındaki en büyük çekincelerden biri sanatçının kendisini gösterememesi olmuştur, bu nedenle tarih boyunca bir çok sanatçı mükemmel sanat eserlerine sahip olduğu halde sağlıklı bir iletişim gerçekleştirememesinden dolayı tarih sahnesinden silinip gitmiştir. Performans sanatında genellikle ortada bir sanat eseri olmadığı, sanat eserinin kendisi bedeniyle sanatçı olduğu için, sanatçı eseriyle bütünleşik olarak izleyicinin karşısındadır. Performans sanatı, felsefesi itibarıyla hayatın tam olarak kendisi olarak gerçekleşmektedir. Bu özelliğiyle performans sanatı yaşadığımız bu hayatın her anında ve her alanında var olmaktadır. Bu noktada sanatçı eserini sergilerken yaşamsal ve fikrinsel duruşunun çok büyük önemi vardır. Sanatçının duruşu Joseph Kosuth'a göre; "*sanatın kendisinin doğasını sorgulamak.*" olmalıdır (Danto, 2010, s. 37). Bu bağlamda sanatın galerilere sığdırılmasına en büyük tepki performans sanatçılarından gelmektedir. Performansları yaşamın içinde gerçek kılarak yalnızca sanatçıyı çalışmasıyla değil aynı zamanda onu izleyen seyircileride sanat çalışmasının bir parçası kılarak sanatı hayatın bir parçası yapma arzusu ile sorular sormaya ve düşündürmeye yönelik isteklerin öne çıkmasıyla kavramsal sanat ile performans sanatı aynı noktada buluşurlar. Performans sanatçıları çalışmalarını eylemler yoluyla gerçek kılarırken, kavramsal sanatçılar çalışmalarını dilbilimsel analizler ve açıklamalar aracılığıyla gerçekleştirirler. Bu anlamda performans sanatı, gerçekleştirildiği anda yapılıp biten bir çalışma değildir. O, onu yapan ve izleyen insanların varlığını anlama, anlamlandırma ve arayış üzerine gerçekleştirilir. Burada sanatçının hayat içerisinde yolda ulaşmaya çalıştığı şey sanat değil yolun kendisi sanattır.

Sanatçılar daima doğadan esinlenmiş, onun estetik oranlarından yararlanmış ve ondan ilham almışlardır. Sanatçı bazen doğanın zamansal değişiminden, bazen renklerinden faydalanmış bazen de bizzat doğanın kendisine müdahale etmiş ya da onu hazır bir nesne olarak eserlerinde kullanmıştır. Doğanın biyolojik bir parçası olarak insanın doğa

ile kurduğu bu iletişim ile doğanın dışında başka bir konuda eserler yaratması veyahut ondan bağımsız bir şekilde bir nebze olsun etkilenmeden üretimlerini geręekleřtirmesi, nerdeyse olanaksızdır denilebilir. Üstelik bu durum yalnızca görsel sanatlar alanında çalışmalar geręekleřtiren sanatçılar için geçerli değil sanatın her alanında üretim yapan sanatçılarda doğanın etkisi altındadır. Ama bu etki bir oranda sanatçının kùltürüyle de kesişip, iki ayrı etmen performanslar üzerinde baskın olmaktadır. Ahu Antmen bu ikilemi şu sözlerle açıklamaktadır:

Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kùltür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin (doğanın) kendi öğretisine 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 içgüdüğü, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden performans sanatı, Maurice Merleau- Ponty'nin dediği gibi 'insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği' geręeđi üzerine kuruludur (2009, s.222-223).

Richard Schechner giriş yazısında insan bedeninin yaşamsal geręekliđini açıklamak için performans teorisi ile sosyal bilimlerin kesiştiği yedi bölge sayar, bunlar sırası ile:

1. Gündelik yaşamdaki her türden bir araya gelmeleri, toplanmaları da içerecek şekilde performanslar.
2. Sporun, ritüelin, oyunun ve kamusal politik davranışların yapısı.
3. Çeşitli iletişim biçimlerinin analizi (yazılı sözler dışında), göstergebilim.
4. Özellikle oyun ve törenselleşmiş davranışa odaklanarak insan ve hayvan davranışı dizgeleri arasındaki bağlantılar.
5. İnsan insana etkileşimi, dışavurumu ve beden farkındalığını ön plana çıkaran psikoterapi yaklaşımları.
6. Hem egzotik hem de tanıdık kùltürlere ait etnografya ve prehistorya.
7. Birleştirilmiş performans teorilerinin inşası, ki bunlar aslında davranış teorileridir. (1973, s.3).

Bu bilgilerin yanı sıra performans sanatını diğer sanatlardan ve tiyatrodan ayrı kılan özel yanlarını Antmen şu sözlerle ifade etmektedir:

Performans sanatı, plastik sanatlardan ayrı durduğu gibi, tiyatro, dans gibi gösteri sanatlarından da o kadar ayrıdır. Performans sanatının temel malzemesi bedendir. Bu yüzden performans sanatında beden, 'kendini geręekleřtiren bir metin' olarak gündeme gelmiş; tiyatro sahnesindeki kullanımının dışına çıkmıştır (2008, s.222).

Tiyatro sahnesinin kullanım dışına çıkan bu beden, sanatçının yaşamsal bir gayesinin, kendine özel bir hayat felsefesinin olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle bu performans sanatçılarının en belirgin özelliği Hakkı Engin Giderer'in sözleri ile :

Bedenlerini sanat dili olarak kullanıp, sanatın alışılmış dilini yıkmaya çalışmalarıdır. Bu bir başkaldırı, bir ifşa şekli ve bir direnme yöntemi gibidir; bu, sanatın yerleşmiş kurallarına karşı bir saldırı olarak bile görülebilir. Sanat eseri artık bir heykel ya da tuval resmi olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bu doğrultuda performans sanatçılarının en önemli gayeleri kurulu olan düzeni; ölümsüz, eşsiz ve paha biçilmez olan geleneksel sanat yapıtlarının yöntem ve malzemelerini ve bu malzemenin satıldığı, sergilendiği, korunduğu mekânları terk etmek istemeleridir (1995, s.51).

Bu noktada performans sanatı *land art* ile aynı sınırlar içerisinde ilişkilendirilebilir, çünkü doğada gerçekleştirilen her iki pratikte de her şeyi bir metaya dönüştüren sınırlı mekânları terk edip sınırsız doğanın içinde insan bedeninin ait olduğu, soylu malzemenin olmadığı salt sanata ulaşmaya çalışılmaktadır. Tam anlamıyla doğanın içerisinde gerçekleştirilen performansların önemini Hakan Verdu Martinez ve Akın Demiral şu sözler ile açıklamaktadırlar:

Doğada bizzat yaşamın içinde gerçekleştirilen performanslar, "sanatın hayatın içerisine daha fazla temas etmesini sağlamıştır. Artık sanat, hayattan kopuk değildir. Sanat edimsel hale geldiğinde hayatın içerisine daha fazla inmeye başlamış ve insanlara bedenün üzerine vurulan etiketlerin ne kadar yanlış olduğu vurgulanmıştır. Böylece bedenün üzerinde var olan şeyler daha net ortaya konmuş ve insanların anlaması çok daha kolay hale gelmiştir. Beden malzeme olmaya başladığında ırk, din, kimlik ve cinsel eğilimler gibi toplumsal kodlara yönelik önyargılar sanatçılar tarafından çok daha net sorgulanabilir olmuştur (s.186).

Martinez, Demiral'ın sorgulaması sonucunda varılmak istenen amaç aslında insanları, hayvanları ve doğadaki her organizmayı ayırıcı kılan sınırların hepsini ortadan kaldırmak, onunla anlaşmalı bir şekilde yaşayarak bir ve bütün olmaya çalışmaktır. Bu durumu Hasan Bülent Kahraman performans sanatının tanımını yaparken şu şekilde ifade etmektedir:

Performans, bedenle mekan arasında, bilincin belirlediği ama bazen de bilincin bedenün gerçekliğine teslim olduğu, fakat her durumda kurgulanmış bir müdahaledir. Bu haliyle de performans bedenün fizik sınırıyla mekanın fiziksel sınırlamaları arasında bir gerilimdir (2006, s.1).

Bu gerilimi hayatında büyük oranda duyumsayan ve yaşayan bir sanatçıyı ne resimin iki boyutlu yüzeydeki sınırları, ne de heykelin içinde olunamaz ve hareket edemez pasif

duruğu tatmin eder. Bu yzden performans sanatçılarının bir çoğu nesnenin bu negatifiğini yok etmek, sınırların dışına çıkmak ve sanata yeni bakış açıları getirmek için bedenleriyle doğa içerisinde ait oldukları yeryzünün bir uzvu, bir parçası olmaya çalışırlar.



1. BÖLÜM

BEDEN

Beden; kişinin eylemleriyle, zaman içerisinde deneyimlendiği ve hep bir oluş, değişim içerisinde olduğu, biyolojik ve fiziki yapıdır. Her ne kadar birbirine çok yakın formlarda ve biyolojik yapıda olsa dahi her beden sıradışı ve birbirinden farklıdır, bu insanın hayatın içerisindeki davranışları ve eylemleriyle ortaya çıkmıştır. Beden ile var olmak arasındaki gerçek ilişki, beden; felsefenin, sosyolojinin, sanatın, merkezinde olması zorunluluğunu ortaya koymuştur. Beden, özünde doğayı algılamanın zeminini ve yeryüzünü deneyimleme ve duyumsamanın derinliğini sağlayan uzamsal varlığıdır. Doğadan yalıtılmış ve yalnızca kendine yeten bir form değildir; beden algıları ve yaşamsal deneyimi daha geniş alanlara yönlendirir. Beden aynı zamanda doğanın kurallarına ve gündelik yaşamın koşullarına kavramsal ve somut formunu verir. Mevsimlerin dönüşünü, gündüzün karanlığa bürünmesini ve geçen zamanı nesnelleştirir. Temel birimi hücre olan bedenimiz yapısı itibariyle kimyasal ve fiziksel yapılardan oluşan bir formdur ama bu formun ötesinde derin bir duygu ve anlayışa sahip bir ruhtur. Bu kimyasal yapıların birbirleri ile olan sağlıklı, kusursuz uyumu sayesinde organları ve zihnin birlikte sağlıklı hareketiyle senkronize bir şekilde çalışmayı sağlar. İnsanı doğadaki diğer varlıklardan ayıran sıra dışı kabiliyetlere sahip beden eylemin ve bilincin merkezidir. Bedenin sahip olduğu özellikler sayesinde, içerisinde bulunduğu sosyal toplumun şekillenmesinde ve sürekliliğinde önemli bir rolü vardır. Dünyayı alımlamada, onu yaşamada bedensel bakış açısı kullanılır. Buradaki bedensel bakış açısındaki söylenmek istenen bedeni uzunluğunun, kısalığının, fiziksel özelliklerinin, ten renginin, yeteneklerinin ve bu yetenekleri bir birey olarak üzerinde bulunduğu yeryüzü üzerinde uygulayış biçiminin bir eylem olarak tecrübe edilmesi ve öğrenilenleri kendi yaşamının sürekliliği için kullanmasıdır. Beden diyalog halinde olduğu her tür şeyi zihnine kayıt eder ve adımını attığı her alana kendinden bir işaret bırakır. Beden istek, arzu ve tutku ile elde edilmiş bilginin tıpkı bir kütüphane gibi saklandığı ve ihtiyaç anı gelindiğinde raflardan bilgilerin indirilip eyleme geçirildiği muhteşem bir yapıya sahip bir biyolojik canlıdır. Geçtiğimiz yüzyılda sanatının temel konularından birinin beden olmasında bir çok etken vardır; bunların en önemlilerinden biri artık geçmişte elde edilmiş bir çok bilginin, senkronize bir biçimde kullanılmasının zamanının geldiği inancıdır. Bu zaman dilimi içerisinde geçmişteki gibi beden üzerinde araştırma yapmayı zorlaştıran bir çok katı kural ortadan kalktığı için beden tıpkı,

gezegenimiz dışındaki hayatın incelenmesi yada okyanusların diplerinin araştırılması kadar önemli bir konudur. Onun hakikatine varmak, yaşadığımız bu hayat içerisindeki bir çok kaotik bilinmez şeyin sırrının çözülmesi anlamına gelmektedir. beden tıpsal incelenmesinin dışında sosyolojik bir varlık olarak insanın incelenmesi, beden sosyolojisinin oluşmasını sağlamıştır. Bedenin neliğini ve toplum içerisinde nasıl çalıştığını sorgulayan bu yeni alan Kartezyen düşünce ve Post yapısalcı felsefenin gelişmesiyle beden-ruh, eril ve dişil bir varlık olarak insan bedenini sorgular. Zülküf Kara'nın "*Beden Sosyolojisi*" adlı kitaptaki makalesinde beden ve kartezyen görüş ile ilgili olarak şöyle demektedir:

Düşünsel temellerini felsefeden alan Kartezyen görüş, akıl-beden ayrımında akla ayrıcalıklı bir statü verirken, bedeni dış dünyanın bir parçası olarak görüp onu ikincil bir statüye yerleştirmiştir. Modernliğin eleştirilmesi, Kartezyen yaklaşımın da eleştirilmesini ve bedenin sadece biyolojik süreçten ibaret olmadığı fikrini doğurmuş, böylece bedenin sosyal yönü ön plana çıkmaya başlamıştır. (Canatan, 2011, s.25).

Zülküf Kara *Beden Sosyolojisi* kitabında yer alan "*Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnterdisipliner Bir Yaklaşım*" isimli makalesinde bedeni şu şekilde tanımlar: "Beden, organik yapısı, biçimi, kütlesi ve rengiyle canlı varlığın maddi bölümünü oluşturur kent toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik olarak tanımlanan birçok kimliğin konumlandığı, performe edildiği, sorgulandığı yapıdır" (Canatan, 2011, s. 23). Bu sorgulama insanın var olduğu mekan ve mekandaki beden ile birlikte yaratılmaktadır. Bu durumu Kahraman şu sözlerle açıklamaktadır:

Bedenin içinde yer aldığı mekan sadece uzam da dediğimiz ve üç hatta dört boyutlu uzayın kapsayıcılığı ile sınırlı değildir. Yani beden salt uzayla ve onun bir parçası olan noktasal, her insan için algılanma boyutları sınırlı olan bir uzamla kısıtlı sayılamaz. Kuşkusuz öyledir. Hepimiz bir mekanın içinde yer alıyoruz. Wittgenstein'dan etkilenerek söyleyecek olursak mekanımızın sınırları bilincimizin/dünyamızın dolayısıyla fizik bedenimizin de sınırlarıdır. Bunu söylediğim zaman zaten bedenimi mekanla önce özdeşleştirmiş, sonra da kısıtlamış oluyorum. Sınırları dışına çıkılamayan bir mekan bedenin olanaklarını da belirliyor. Kaldı ki, fiziksel gücü açısından bakıldığında beden zaten uzayın içinde son derecede kısıtlıdır. Uzayın asıl aşıldığı yer zihindir. Mekanın belli bir dönemden başlayarak peyzajla bu nedenden ötürü yer değiştirir. Ne var ki, beden-uzam kısıtlı ilişkisi sadece bu kadarla kalmaz. Bir mekan olarak ele alındığında bedeni asıl sonlandıran öge onun derisidir. Bedenin gerçek mekanı, içinde yer aldığı uzamsal parça, uzamsal somut olamaz. Uzaysal, uzamsal mekan bedenden çok zihinsel bir şeydir. Bachelard'ın getirdiği önemli saptamalardan birisi buydu. Oysa, deridir bedene hem kendi gerçeğini kazandıran hem de onun nerede başlayıp nerede bittiğini gösteren. Bedenin gerçek sınırları ve kılıfıdır, deri. Beden diye tanımlanabilecek ne varsa derinin içinde saklanır. Bir kaptır deri, son kertede. İçi doldurulmuş, ötesine geçmenin olanağı olmayan bir ögedir derinin örttüğü beden.

O nedenle deri ve onun içine yerleşmiş olan gövde kendisiyle bağlıdır. Üstünde meydana gelecek en küçük bir çatlak derinin içindekileri sızdırmaya başlayacaktır, çünkü, sınırları aşılmış olacaktır, derinin. Söylediği gibi insanın bütün güzelliği deridedir. Sanılanın tersine derisiyle kalmış bir insan çıplak değildir. Tam tersine, o haliyle insan en çekici giysiye bürünmüştür. Çıplak bedenin bir erotik nesne olarak çekiciliğini yaratan tastamam derinin kendisidir. Asıl çıplaklık derinin çıkarılmasıyla, soyulmasıyla başlar. Bu çıplaklık, gerçek olandır, gerçek olduğu için de dayanılmazdır. Kasların, yağların, damarların, lenflerin sardığı o çıplak bedeni değil, derinin örttüğü, gizlediği, sınırladığı bedeni biliyor ve tanıyoruz. Öte yandan deri, bir aldatma unsurudur (2005, s. 1).

Yukarıda da değinildiği gibi beden, sanatın varoluşundan bu yana sanatçının en önemli malzemesi olmuştur. Gerek resimde, gerek heykelde, gerek farklı sanatsal pratiklerde yapılmak istenen, sanatçının problemini açıklamasına yönelik en önemli ifade aracı olarak ilk başvurulmuş şey bedeninin bizzat kendisidir. Sanatçı atmosferik bir mekanda aldığı nefes, gördüğü imaj, hissettiği rüzgar nedeniyle sahip olduğu bedenin varlığını duyuları yoluyla fark eder. O üzerinde bulunduğu yeryüzünün, içinde bulunduğu doğanın bir uzvu, biyolojik bir organizmasıdır. Doğa onun bedenine aynı bir insanın hissetmek için heykele dokunması gibi dokunur, onu hisseder. Ama bu dokunuş yalnızca dıştan değil, içten de bir dokunuştur, bu anlamda beşten fazla boyutu vardır. Doğa bütün uyarıcıları yoluyla sanatçının bedensel sınırlarını aşarak onun hücrelerine ve ruhuna kadar işler ve ona yaşam verir. Lycia Clarg doğanın insan bedenine olan çok yönlü dokunuşunun teşhisini şu sözler ile açıklamaktadır:

insan bedeninin istenildiği gibi işlenip biçimlendirilebilen, diğer maddeler arasındaki herhangi bir madde olmadığı, onu daha çok sürekli bir oluşum ve değişim sürecinde olan canlı bir organizmayı temsil ettiği önemle belirtilmelidir. İnsan bedeni için bir olma durumu söz konusu değildir; o her zaman bir oluş, bir süreç ve değişim halindedir. Her göz kırpışında, her nefes alışında ve her hareketinde o kendini yeniden yaratır. Başka bir şey olarak ve yeniden vücuda gelir. Bu yüzden bedene gerçek anlamda sahip olunamaz. "Olma" değil, "oluş" biçiminde anlaşılan dünyadaki bedensel varoluş, her türlü "yapıt" düşüncesiyle çelişir. İnsan bedeni sadece çürüyüp ölürken ve bir ceset haline gelince bir yapıt olabilir. Çünkü o zaman, geçici süreliğine de olsa beden bir olma durumuna ulaşır; fakat bu durumunu sadece hemen mumyalandığı zaman koruyabilir. Beden bu haliyle bir madde olarak kullanılabilir ve hem ritüellerde hem de sanatsal süreçlerde hazırlanıp işlenebilir-tıpkı Gunther von Hagens'ın *Body Works: Orijinal Vücut Dünyası- Yaşam Döngüsü Sergisi'nde* güçlü bir şekilde sergilediği gibi-. Canlı bir beden, onu bir eser haline getirmeye ve bu şekilde ilan etmeye çalışan her türlü çabaya inatla direnir. Sanatçı kendi bedenini bir esere dönüştürmez, o daha çok farklı vücuda getirme süreçleri gerçekleştirir. Bu süreçlerde beden sürekli farklılaşır. O kendini sürekli dönüştürür, yeniden yaratır ve oluşur. Bu yüzden 1960'lı yılların sonlarından beri tiyatro, aksiyon ve performans sanatlarında sanatçıların sahnelemeler esnasında meydana getirdiği bedenselliğin artık bir yapıt niteliği

taşımadığına ve onun hiçbir yapıt kavramıyla bağdaşmadığına önemle vurgu yapılması bir tesadüf değildir. Bu durum aslında aynı zamanda gitgide araçsallaşan dünyaya karşı bir tepki olarak da düşünülebilir (Fischer-Lichte, 2016, s.158).

Clarg'ın beden ile açıklamalarının yanısıra Refa Emrali bedeni kültür ile özdeşleştirir ve bedenin bir hazine olduğunu ifade eder:

Beden evrenin kültürel mirası içinde keşfedilmeyi bekleyen, ruh ve tinin gerçek mirası, yaratılış sürecinin tasarım alanı, yüzleştığımız hazinedir. 1960'ların sanatı bedenin aktif, hazır ve organik örneklerini sunar. Hakikat, şiddet, acı, cinsellik en çok bedenimizle yüzleştığımız kavramlardır. Yerleşik kuralları reddetmenin, aykırı olmanın, her türlü iktidara karşı durmanın mekânıdır beden. Bu kavramlara olan korku, bazen rol yaparak bazen de istekle birebir uygulanarak icra edilir. (Emrali, Kolajart, <http://kolajart.com/wp/2017/03/01/refa-emrali-birinci-derece-tanik/18.11.2017>).

Martinez ve Demiral ise bedeni yaşamın kesiştiği ve doğa ile yaşamın birbirinden ayrılmaz bir form olarak performans sanatı ile var olduğunu söylerken bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

Bedeni olduğu gibi ve sahip olduğu iyi veya kötü her haliyle ortaya koyan performans sanatı, bedenin her türlü açıdan en doğal ve gerçek haliyle gösterilmesini sağlamıştır. Hayattaki beden ne ise sanattaki de onunla bütünleşmektedir artık. Elbette beden sadece orada kendisi olarak değil bir başka şeyin imgesi haline gelmiş şekilde de konumlanabilir. Ama yine öncelikle kendi üzerinden, kendi yaşadığı şeyler üzerinden konumlanmaktadır (s.199).

Performans sanatı bedeni görüldüğü gibi hem görünüş hem de tinselliğiyle biçimsel bir kaygı gütmeden her haliyle ortaya koyar. Bu durum bedenin en pür hali ile gösterilmesini sağlamıştır ve gösterilen beden hem sanatın hem yaşamın içerisindeki beden olmuştur. Sanatçı performansını kendi yaşamı üzerinden referanslarla gerçekleştirebilir ya da doğanın içerisindeki diğer formlara bürünebilir. Sanatçının beden olgusuna olan derin yaklaşımı Christopher Hitchens "*I dont have a body, I am a body*" sözüyle ifade etmektedir. Hitchens'in bu sözünü Martinez, Demiral şu sözlerle açıklamaktadır:

Aslında bedenin yaşamın sonsuz olmayan varlığını vurguladığı sözü, insanın bedeniyle olan ilişkisini sorgulaması gerektiği 21. yy.'a güzel bir göndermedir. Acı çeken, zevk alan hareket eden, yenilenen, çürüyen, değişen ve özgün olan beden sanat yaparken sonsuz bilgi içeren ve kaynak sağlayan, insanın kullanabileceği yegane varlığı olarak karşımıza çıkmaktadır (s. 199).

Bütün bu açıklamalardan sonra söylemek gerekir ki, beden salt insan bedeniyle ele alınmamalıdır, insan bedenide aslında başka bir bedenin parçası, uzvudur ve varlığını o bedene borçludur, o da doğadır. Eski çağlarda yaşayan insanlar bunun bilincindeydi ve bu duruma göre yaşıyorlardı. Onlar için doğa kutsaldı ve bir Tanrı'ydı, onun adı doğa

ana olan Gaia'ydı, her insan ondan gelmişti ve ona dönecekti. Bu sebeple onunla bir iş birliği içindeydiler. Modern hayatta ise günümüzde bu görüşün tam zıttı yaşanmaktadır, Thich Nhat Hanh bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

Modern hayatta insanlar, bedenlerinin kendilerine ait olduğunu ve kendilerine ne isterlerse yapabileceklerini düşünüyorlar. "kendi hayatımızı yaşama hakkımız var," diyorlar. Yasalar da bireyselliğin göstergelerinden biri olarak bu tür düşünceleri destekliyor. Ancak Buda'nın öğretisinde bedeniniz size ait değildir. Bedeniniz, atalarınıza, ebeveynlerinize ve gelecek kuşaklara aittir. Aynı zamanda topluma ve yaşayan bütün diğer canlılara da aittir. Ağaçlar, bulutlar, toprak ve her şey, hepsi birden bir araya gelerek bu bedeni oluşturur. Bedenlerimiz dünya gibidir (2015. s.30).

Yaşadığımız bu zamanda her ne kadar insanoğlu doğanın üzerinde egemenlik kurmaya çalışıp onu kontrol etmeye çalışsa da, beden olgusu var olduğu andan bu yana dünya üzerinde kendini sürekli sıfırlamış, dönem dönem yaşamı yeniden yapılandırmıştır. Bu anlamda sanat eseri raporunda ortaya konmaya çalışılan görüş; yeryüzü bedeni üzerinde yaşayıp nefes alan insanın yeryüzü bedenine yabancılaşması kadar kendi bedeninde yabancılaşmasını bilmesi nedeniyle, ona sanatsal bir bakış açısıyla, bedenini keşfetmesi için yeni bir yol yaratmaya çalışmak olmuştur.

1.1. Performans Sanatı ve Bedeni Sınamak

Performans sanatı kesin bir tanıma sahip olmamakla birlikte birçok pratiği ve disiplini bir araya getirip uygulayabilme özgürlüğüne sahiptir. Bu özgürlüğü ve sınırsızlığı ona sonsuz tanımlanma imkanı sunmaktadır. Bu sebeple sanat eseri raporunun bu kısmında, açık bir şekilde anlaşılabilmesi için performans sanatı'nın farklı yazarlar ve düşünürler tarafından yapılmış tanımlarına yer verilmektedir. Performans sözcüğünün terminolojik olarak dilsel açıklaması Nilgün Beyazıt'ın araştırmalarında şu şekilde açıklanmaktadır:

Latince'de *pefunger*, İngilizce ve Fransızca'da *performance*; Almanca'da *leistung* sözcüklerine karşılık olarak, yapmak, bitirmek, başarmak, icra etmek anlamlarına gelirken, "Anglosaksonca *framian* kökünden gelir ve Orta İngilizce *par/perve formed*, *forum* ya da *fourmen* sözcüklerinin birleşiminden oluşur. İngilizce form sözcüğünden etkilenmiş; *to perform* fiilinden türetilmiştir. Türkçe'de herhangi bir başarı, yerine getirme, işleme, yapıt, oyun, numara anlamlarında kullanılmaktadır (1997, s.1443).

Gövdenin fiziki gerçeğinin ortada olmadığı durumda performanstan söz edilemeyeceğini ve performansı bedenın ontolojisinin tayin ettiğini dile getiren Kahraman'a göre performans sanatı:

Bedenle mekân arasında bilincin belirlediği ama bazen de bilincin bedenın gerçekliğine teslim olduğu; fakat her durumda kurgulanmış bir müdahaledir. Bu haliyle de performans, bedenın fizik sınırlarıyla mekânın fiziksel sınırlamaları arasında bir gerilimdir. Performans bu sınırlamaları bir üst anlatıyla aşma kaygısıdır. Öte yandan bir başkaldırıdır; aksi takdirde bir performanstan söz etmek mümkün olmazdı (2010).

Performanslar çoğu zaman seyirciyi uyarıcı bir etkiye sahiptir, onları eyleme geçirir, seyircinin gizli tutmaya çalıştığı duygularını ortaya çıkarır ya da karşılaşmaya korktukları şeyleri onlara göstererek onları korkutur ve gerer. Performans sanatı beden ile beraber yaşamsal bir olgu olarak gerçekleştirilir. Gerçekleştiriliş biçimleri açısından iki kategoriye ayrılıp incelenebilir. İlkinde bizzat eylem izleyiciler karşısında gerçekleşir ve izleyenler tarafından performansa şahitlik edilir, hatta performansın bir parçası olunur. İkincisi ise daha önce gerçekleştirilen performansın, fotoğraflar, videolar ve performansta kullanılan nesnelere dökümantasyonu aracılığı ile eylem izleyiciye sunulur. Bu anlamda disiplinler arası bir bakış açısına sahip olan performans sanatı kavramsal sanata oldukça yakındır. Performans sanatının disiplinler arası kavramsal boyutunu Mehmet Yılmaz şu sözlerle açıklamaktadır:

Performans Sanatı, tıpkı Yoksul Sanat, Arazi Sanatı, Gösteri ve Eylem Sanatı, Video Sanatı gibi kavramsal boyutları olan bir harekettir. Bu sanatların sınırlarını belirlemek yerine onları bir eğilim olarak ilk ortaya çıktığı koşullara ve ürünlere bakarak incelemek daha doğrudur (2006, s.215).

Yılmaz'ın açıkladığı üzere koşulların ve ayrıca sanatçı niyetlerinin çok önemli olduğu sanat dallarında doğa ile diyalog kurmak üzere ortaya çıkan performansları gerçekleştiren sanatçılar genellikle kendilerini ilkel bir insan olarak addeder ve geçmişte sahip olduğu verilerden arınarak kendini doğaya bırakır. Bu durum sanatçının tam anlamıyla bedenini o anda yeniden tanımlama durumuna geçirir. Yaşadığı anda yeniden başlangıçlar olması doğada performansını gerçekleştiren performans sanatçısına göre yaşamını daha da etkin kılar. Performans sanatının durumu endüstri dayanaklı yaşama biçimine zıt bir yapıdadır. Sanatçı tarafından gerçekleştirilen sanatsal performans, o ana kadar sahip olunan bütün bilgilerden sıyrılarak, vazgeçmek üzere bedenini ve ruhunu yıkıp, ait olduğu doğa ile birlikte bedenini yeniden

yapılandırma tutkusudur. Bedenin sanatın konusu olması, betimlemenin tarihi kadar eskiye dayanır, yeryüzündeki başka hiçbir şey beden kadar ilgi odağı olmamıştır.

Amelia Jones; "Vücut ile gerçekleşen sanatı 20. yüzyılın başlarındaki Avrupa avangardlarından bir araya gelen, Performans Sanatı'nın yörüngesindeki açık uzlaşmasına ilaveten, genelde tasvirin karmaşık bir uzantısı olarak görürüm" demektedir. (1998, s.13). Jonas'ın aksine performans sanatının tasvir olamayacak kadar gerçekçi ve biricik olan örnekleri vardır: Performans sanatı'nın en sıradışı ve en zorlayıcı örnekleri, sanatçıların bedenleri üzerinde uyguladıkları şiddet ile ilgili performanslardan oluşmaktadır. Bedenin sınırlarının gerçek anlamda oldukça zorlandığı bu performanslarda beden dış dünyanın insan üzerinde yarattığı acı ile iç dünyası yani duyguları arasında bir araç olma görevi görmektedir. Gerçekleştirilen çalışmalar bedene ve tene ait olduğu için başka bir performansla karşılaştırılmaz ve bu performanslar doğanın her yerinde insanoğlunun dışında bile her türlü katılımcının katılabileceği uygulamalara dönüşebilir, bu durumun dünya da bir çok örneği bulunmaktadır. Performans sanatı, birbirinden farklı lokasyonlarda, yaşadığımız zamana kadar birbirinden farklı deneyimlerle ve isimlerle kendine yer bulmuştur. Fluxus, *Happening*, *Body Art* (Vücut Sanatı), *Action Painting* (Eylem Resmi) başlıklarıyla sanat dünyası içinde yer almıştır. Bütün bu kapsayıcılığıyla performans sanatı, sanatçının bedenini kullanarak, yaşamın içinden her türlü durumu içine katarak, eylemler oluşturan ve bunu izleyici önünde, arada bir temsil olmadan, canlı canlı gerçekleştiren bir sanat türüdür. Bu anlamda performans ruhsal bir durumdur, ortada bir temsil yoktur, bizzat olay salt bir şekilde yaşanır. Performans sanatı sanatçının bir nevi kendi bedeni üzerinden felsefe yapmasıdır. Bu durum bir anlamda beden ile doğa arasındaki bilgi sisteminin yeniden inşasını da gerektirmektedir. Bu anlamda kendilik ve yeryüzü, tinsellik ve dışsallık, zaman ve doğa, yaşam ve ölümlle ilgili sorularla derinlemesine diyalog halindedir.

Günümüzde gerçekleştirilen performansların bir sanat disiplini olarak kökleri araştırıldığında ilk örnekleri 20. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. Fütürizm ve Dada hareketi ile beraber bir eylem olarak gerçekleştirilmeye başlanan performanslar 1. Dünya ve 2. Dünya savaşı öncesi ve sonrasında Dünyanın yaşadığı sosyolojik durumun sanatsal bir politikayla ifade edilmesi ve avangard'ın ortaya çıkmasıyla görülür. Bu sanat hareketleri ile sanat yeniden sorgulanmış ve bakış açıları değişmiş, sanatı uygulayanların ve izleyenlerin zihinlerinde sanata karşı yeni perspektifler oluşmuştur. Semra Germaner oluşan perspektiflere göre performans sanatını: "Sanat

yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması" olarak açıklamaktadır. (1997) Nilgün Özayten ise: "Her şeyden önce bir gösteri ya da olay düzenlemenin yanında başarıyla sonuçlandırmak için gerçekleştirilmesi, sahne olsun ya da olmasın herhangi bir şeyin sunulmasıdır." olarak görmektedir (1997, s.700). Özgür ve dinamik doğası performansın bir müdahale, bir tepki olarak nitelendirilmesine olanak verirken, Kahraman: "Performansı, aynı zamanda bir sınır çizme hatta çizdiği sınırı da aşma çabası olarak görür ve sınırsızlaştırmayı zorlayarak sınırın varlığını vurgulamak ve bunu fizik mekân ve derinin örttüğü bedenle gerçekleştirmek" olduğunu söylemektedir. (2005). Bu söylemler ışığında performans sanatının yüzyıllardır süre gelen klasik beden anlayışına karşı olan bakış açısı yaşanan bütün olaylar neticesinde değişmektedir. Yalnızca sanatta resimlere heykellere temsili olarak konu olan beden etkin olmayan bir konumdan aktif bir konuma geçer. Bu noktada aktif olan beden sanatçının ellerinden hayat bulan 3 boyutlu yada 2 boyutlu nesnelere yaratmak yerine sanatın bizzat kendisi olur. Bu nedenle performanslarda insanların çıplak olmasının en büyük sebebi kimlik yaratmaya çalışan her türlü etmeden uzaklaşıp salt insan olmaya çalışmaktır. Sanatçının bedeni hem üreten hemde üretilen beden olmuştur ve bu durum tinsel olarak sanatın özünü oluşturmuştur. Bu gelişmeler sonrasında sanatçı ile izleyici arasındaki sınırlar yok olur. Klasik sanat algısına karşı durulmak yerine bir çok farklı disiplinde sanatı içine alarak sınırların olmadığı modernist olmayan bir sanat şekli icra edilir.

Burada yapılan pek çok tanımda performans sanatının kendi içinde bu kadar çok ifade biçimi taşıması ve her türlü pratiğin içine sokularak disiplinlerarası sınırları ortadan kaldırması performans sanatının sınırsızlığını ve özgürlüğünü ifade etmektedir; ama bu sanat eseri raporu içerisinde konu kapsamı açısından bir tanım yapılacak olursa, performans sanatı doğanın var olan unsurlarının, o müthiş değerinin ve büyüklüğü yapısının, sanat aracılığıyla insan tarafından yeniden keşfidir: Onunla doğaya dikkatli bir gözle bakıldığında bir tomurcuğun çiçeğe dönüşmesi, bir kozanın kırılıp içeriden kelebeğin çıkması, bir rüzgarın esmesi ve bedenimize dokunarak bizi sıyırıp geçmesi, aydınlığın geceye, kışın bahara dönüşmesi, daha sayılamayacak binlerce gözlem de insanın varlığının sırrına erişilebilir. Bu anlamda sadece beden ile gerçekleştirilen performans sanatı koleksiyonerler ve müzeler tarafından sahip olunamayacak kadar kutsal bir yapıya sahiptir. O salt bedenle, ruhla, duygularla, duyumsayarak, sahip olunan varlığın farkına vardırır. Sonuç olarak Rose Lee Goldberg'in dediği gibi, "Her performans sanatçısı kendi yaptığı şeyi kendi tanımlar." (1988, s.9). Burada da farklı

bakış açılarıyla performans sanatının neliğine dair düşüncede kıvılcımlar oluşması için farklı kişilerden tanımlar paylaşılmıştır. Performans sanatının bir çok düşünür ve sanatçı için onlarca tanımı vardır ama bu sanat eseri raporu beden ve doğa ilişkisi üzerine eğilmektedir.

1.2. Performansın Tarihi

Bedenin tarih boyunca aldığı yol, insanın yazgısının yeniden biçimlenmiş halidir. Canlı organik yapısıyla beden önce hastalıkların teşhis ve tedavisi için tıp biliminin konusu ve inceleme alanı olmuş, Ortaçağ'da hastalıkların kaynağı ve ruhun hapisanesi; aydınlanma çağında duygu, akıl ve ruhun varlığıyla kompleks bir yapı olarak ele alınıp, sosyoloji ve felsefenin konusu olmuştur. Medenileşmeyle birlikte önce kendi kendini kontrol etmeye başlayan bedenler, sonrasında da her türlü iktidar ilişkilerinde, özellikle politik iktidar yapılarının belirlediği her türlü yaptırımında ana hedefi ve yaşam kaynağı haline gelmiştir. Bedenin dünya üzerinde yaşadığı sıradışı fikirsel yolculuğunda beden Rönesans döneminde yaşamın ve hayatın merkezine oturmuş ve her şey beden üzerinde açıklanmaya başlanmıştır. Gombrich Rönesanstaki bedene karşı olan bu olumlayıcı bakış açısını şu sözler ile ifade etmektedir:

Rönesans sanatında beden, gerçek oranları ve mükemmel görsel nitelikleri ile lirik bir anlatım kazanmıştır. Ancak, bu görsel anlatıma, Neoplatoncu söylemlerin ışığında, ahlâkî, siyasal, toplumsal, felsefî, dinsel ve metafizik anlamlar içeren allegorik boyutlar verilerek, beden, ruhsal ve mistik içselliğin ifadesinde güçlü bir metafor olmuştur (1950, s.155-56).

Bu anlamda beden Rönesans'ta yalnızca bir et parçası olarak ele alınmamış, her şey ona indirgenmiştir çünkü farkına varılmıştır ki, o varsa yaşam vardır, o varsa toplum vardır, o varsa dünya vardır. Beden her etmeni kendi içerisine alarak geçtiğimiz yüzyılda disiplin olarak güçlü bir şekilde ortaya çıkmıştır. Performans sanatı aracılığıyla sanatın merkezine yerleşmiş ve insan olmaya dair tüm ifade biçimlerini kendi üzerinden sanat eserlerine dönüştürmüştür. Bu durum Rönesans'ında ötesine geçerek, artık beden bir temsil olarak sanatçıların elinden üç boyutlu ya da iki boyutlu bir şekilde hayat bulmamış, o eser bizzat sanatçının kendisinin doğa ile doğanın içerisinde çalışmasıyla olmuştur. 19. yy da geçen zaman ve daha çok aydınlanan zihinler ile

birlikte Rönesans'da aşan beden ve doğa algısı birlikteliğindeki bu güçlü ifade şeklini Kahraman şöyle anlatmaktadır:

19. yüzyıl sonunda, 20 yüzyıl başında bütün zorlamalarına karşın sanat hala, doğayla olan doğrudan ilişkisini koruyor. İzlenimciler çok geniş ölçüde, Kübistler epey dönüştürerek doğayı resimlerin öznesi yapmaktan çekinmiyorlardı. Rönesans'la başlayan büyük gelenek her şeye rağmen devam ediyordu. "Peyzaj" doğanın nesnelleştirilmesi, çok farklı arayışların "manzara" olarak verilmesi, sadece doğayı yansıtmaya anlamı taşıyordu. İnsanın bilinç serüveninin de bir uzantısıydı bu. Çeşitli çağların getirdiği bilinç, doğayla insanın zihinsel ilişkisi bu uzun ve görkemli çabanın arkasındaki belirleyici güçtü (Kahraman, Brown, 2015, Önsöz).

Doğa ile insanın birlikteliğinden ortaya çıkan zihinsel gücün ilerlemesi ile disiplinler arası özelliklerdeki, sanat şeklinin ilk örneklerini 20. yüzyılın başlarında Batı sanatındaki Dadaistlerin ve Fütüristlerin gerçekleştirdikleri eylemlerde görülmüştür. Dünyanın yaşadığı en büyük savaşın ardından çekilen sıkıntılar, ekonomik ve sosyolojik durumlar, milyonlarca insanın ölümü ve bu durumun her anlamda psikolojik bir çöküş yaratmasının ardından, sanat üretimi yapmak çok zor bir hale gelmiş hatta imkansızlaşmıştır. Bütün bu yaşanan olayların ardından artık güzelin ve estetiğin peşinde olmayan bir takım sanatçılar yeni sanat yapma şekilleri aramaya yönelmişler. Yalnızca yaşanan o an ile ilgilenen sanatçılar, bir çok performans ve eylem ile birlikte çalışmalarını gerçekleştirerek yaşadıkları savaşa ve savaşın getirdiği yaşam biçimine karşı bakış açılarını göstermişlerdir. Çekilen acılar ile performans sanatının nasıl şekillendiğinin tarihsel serüvenini anlatan Nancy Atakan bu durumu şu sözler ile açıklamaktadır:

Bugün, bir disiplin olarak ele aldığımız "Performans sanatının kökleri, yirminci yüzyıl başındaki Fütürizm, Dada hareketi, 1920 ve 30'lu yılların gerçeküstücü performanslarına kadar uzanır. Ama ilk olarak 1960 yılından sonra Fluxus sanatçılarıyla beraber performans sanatı olarak tanımlanmaya başlanmıştır (1998).

Performans sanatının 20. yüzyıl başlarındaki örneklerine baktığımızda bugünün sanat dünyasındaki algıdan farklı bir manzarayla karşılaşılmaktadır. Sanatın insan hayatının gündelik yaşamının içerisinde ne kadar var olduğunun sorgulandığı 1920'li yıllarda politik bir tavır olarak kendini gösteren Avangard Sanat, kendinden önceki zamanlarda gerçekleştirilmiş olan klasik sanat eserlerine ve sanatı salt nesne üretimi olarak gören ve metalaştıran batı sanatına karşı çıkan bir tavır içerisinde olmuştur. Bu dönemde

insanlığın dünya üzerinde var olduğu andan o güne insanın kendini ifade ettiği her alandaki varlığı ve yeryüzü üzerindeki anlam ve önemi sorgulanmış ve araştırılmıştır. Bedenimizin görüntüsünü ortaya koyan tenimizin altında neyin olduğu gizemi hem nesnel hem de ruhsal olarak sanatsal, bilimsel ve felsefi olarak araştırılmış ve incelenmiştir. Beden denilen olgu sanat tarihinde bir çok farklı forma bürünmüş, çeşitli anlamları içerisinde barındırmış ama hep sanatın merkezinde olmuştur. Sanayi Devrimi'yle beraber, doğadan uzaklaşan ve daha mekanik bir hayat yaşamaya başlayan insan, geçmişten bu yana gelen özdevinimsel benliklerinden de uzaklaşıp teknolojik bir hayat yaşamaya başlamıştır. Bu yeni yaşam her ne kadar insanı daha konformist yapmış gibi gözükse de aslında sınırlı zamanlar ve mekanlarda yaşamaya başlayan insan için, doğanın sağlamış olduğu özgürlük alanından uzaklaşmıştır. 1. ve 2. Dünya Savaşı'yla beraber insanların beyinlerinde açılan yaraların iyileşmesi ve kaybedilen insanların, yaratmış olduğu travmatik durumu düzeltmek bir hayli zaman almıştır. Sanatçılar savaşıardan kaçıp yeni bir yaşamın özgürce yaşanacağı umuduyla geldikleri Amerika'da, o zamana kadar denenmemiş şeyleri yapmaya başlayarak, bu dönemde üretilen çalışmaların üretim stratejileri klasik sanat eserlerinin üretim yapısının dışında çalışmalar olmuşturlardır. Bu dönemde sanat olmayan her şey sanatın içerisine dahil edilmiş, sanat sanatçılar için bir oyun ve deney alanı olmuştur. Gerçekleştirilen çalışmalar her ne kadar klasik sanat eserleri normlarından uzak olsa da aslında onlardan çok daha büyük, yaşama dair mesajlar verme niyetinde olmuşturlardır. Bu dönem doğadan uzaklaşan insanoğlunun onun bir parçası olduğunu hatırlatmaya yönelik çalışmaların başladığı zamandır; 1950'lere gelindiğinde bedene karşı bakış açısı happeningler ile birlikte, performans sanatı en önemli bedensel ifade aracına dönüşmüş, artık sanat bedeninin kendisi ve onun eylemleriyle ifade ettiği şeyler olmuştur. Performans sanatı'nın malzemesi olarak bedeninin seçilmesi 20. yy. sanat anlayışını dipten etkileyerek, sanat eserinin, taşınabilirliğine ve satılabilirliğine karşı çıkmıştır; çünkü bu tam anlamıyla kapitalizm karşıtı bir durumdur, her şeyi içine alıp dönüştüren ve geri dönülmez bir forma sokan kapitalizm sanatçının bedenini dönüştürememiştir. Öte yandan performans insanoğlu var olduğu sürece hep var olmuştur, bu durumun başlangıcını 20. yy başlarına götürsek de, bu tarihten itibaren performans konusunda değişen şey onun sanatsal bir bilinç ile yapılıyor olmasıdır. 1960'lar, Happening'ler, Arte Povera, Minimal Sanat ve Arazi Sanatı'nın fazlaca üretilip tartışıldığı ve insanları heyecanlandıran, geçmişte ve o anda yaşananların protest bir tavırla karşısında durulan bir dönemdir. Yok olan her şey geri getirilebilirmiydi ya da dünyayı restore etmek mümkünmüdür? Bu çalışmalarla beraber bir nebze olsun, bunun

farkındalığı yaratılmaya çalışılmış ve başarılı da olunmuştur; çünkü sanatın burjuva sınıfına ait sınırları ortadan kalkmış ve sanat herkese hitap etmeye başlamıştır. Bu anlamda köklerimiz keşfi yeniden gündeme gelmiştir; çünkü herkese hitap eden özgürlükçü sanat, kişiler arasındaki sınıf ayrımını ve diğer ayrıcalıkları ortadan kaldırmıştır ve yaşamımızın varlığını düşündürüp sorgulatarak o dönem yaşayanlarını daha insani olana yönlendirmeye çalışmıştır. Günümüzde ise insanlar öyle sorunlarla baş başa kalmaktadırlar ki, kendi bedenleri, benlikleri ile karşı karşıya kalma fırsatı bulamazlar. Bu anlamda insanın kendi ile yüzleşmesi acı ile gerçekleşmektedir. Bedeni yara ya da darbe alan bir insan sahip olduğu bedenin ve onun önemini bilincine varmaktadır. Bu anlamda performansın bir sanat olarak ortaya çıkmasındaki en büyük etmen 1. ve 2. Dünya Savaşları olmuştur. Çünkü bu savaşlar sonucunda bedenler hem nesnel hem ruhsal olarak büyük acılar yaşamıştır ve onlara şahit olmuştur. Bu yüzden büyük oranda insanın yaşadığı duygu durumu sanatçılar tarafından empati edilip performanslar ile sanata dönüşmüşlerdir. İnsan bedenini ve ruhunu doğadan uzaklaştıran en önemli etkenlerden biri de hiç şüphesiz yanlış şehir planlamaları, mimari olmuştur. Dünya nüfusunun artması ve endüstrileşme ile beraber, ruhu olan canlılar olarak ruhu olmayan binalarda yaşamaya başlayan insanlar, doğadan uzaklaşmış ve tinsizleşmeye başlamışlardır. Bu durumu Juhani Pallazmaa: "Modernist tasarım genel olarak anlığa ve göze yuva olmuştur, ama bedeni, diğer duyuları ve beraberinde anılarımızı, imgelemimizi ve düşlerimizi evsiz bırakmıştır" sözleriyle ifade etmektedir (2011, s.24).

İnsanoğlunun var olduğu en erken zamandan itibaren doğayı ihtiyaçları için kullanıp dönüştürmesi teknolojiyi doğurmuştur. Teknoloji aradan geçen yüzyıllar içerisinde değişime uğramış ve doğanın tüketilmesini, tahrip edilmesini hızlandıran bir dizi olumsuzluğu beraberinde getirmiştir. Tarihsel dönemler içerisinde bir çok sanat akımının konusu olan doğa, 1960'larda ilk örnekleri verilmeye başlayan Doğa Sanatı'nın da adımlarını atmakta etkili olmuştur. Bu süreç içinde Yoksul Sanat, Kavramsal Sanat, Oluşumlar, Beden Sanatı, Performans ve Minimalizm'in önde gelen sanatçıların ortaya koydukları çalışmalar yeryüzünde doğaya yönelik gerçekleştirilen çalışmaları anlamlandırmış ve onların biçimlenmesini sağlamıştır. Bu anlam ve biçimlendirmeyi Erika Fischer - Lichte şu sözlerle özetlemektedir:

Batı kültürlerindeki sanatlarda altmışlı yılların başlarında, göz ardı edilemez bir performatif döneme girilmiş. Bu sadece tek tek sanatlarda bir performatifleşme etkisini beraberinde getirmemiş, aynı zamanda aksiyon veya performans sanatı

denilen yeni bir sanat dalının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Farklı sanatlar arasındaki sınırlar giderek daha akışkan olmuştur; onlar gitgide eserler yerine olaylar yaratmaya yönelmişlerdir ve kendilerini dikkat çekici bir biçimde sahneye yerleştirerek (*in Aufführungen*) gerçekleştirmişlerdir (2016, s. 26).

Bu dönemde farklı pratikler arasındaki sınırlar eriyerek iç içe geçmiş, bu durum aynı zamanda Modernizm'in tutuculuğuna bir tepki olmuştur. Ayrıca güzel sanatlarda yaşanan bu değişimin, 20. yüzyılın Avrupa kültüründe yaşanan performatif dönemin, ilk kez 60'lı ve 70'li yıllarda ortaya çıkan performans kültüründen önce, okullarda ritüel ve tiyatro çalışmaları bölümlerinin kurulmasıyla yaşandığıda söylenebilir ama Martinez, Demirel performansın 1960'lı yıllarda bu denli etkili olmasının kurulan kurumların etkisinin olmadığı söylemektedirler ve düşüncelerini şöyle açıklamaktadırlar:

Performans 1960'ların sonunda ortaya çıkmış ve günümüz sanatının gelişimini oldukça etkilemiş olan bir sanat yaklaşımıdır. Bir akım olmadığı için, performans sanatçıları kendi içlerinde yapılanmış olsa da, bir kurumsallaşma veya bir bağlayıcı grup oluşturmamışlardır. Bu dönemde biçimciliğe karşı çıkan ve kendinden önceki sanat anlayışını sorgulayarak sanatın sınırlarını ortadan kaldırma amacı güden sanatçılar, sanatta alternatif malzeme ve yöntemler geliştirmeyi hedeflemişlerdir. Böylece bedeni ve akla gelebilecek her türden nesneyi sanata dahil ederek, klasik sanat yapma anlayışını yıkmışlardır (s.182).

Klasik sanat anlayışının yıkılması ile görsel sanatlarda eserin biçimsel ve kavramsal gücü ile birlikte bu gücün daha etkin kılınabilmesi için farklı sahneleme pratikleri önem kazanmaya başlamıştır ve bir çok yeni şey denenmiştir. Fischer- Lichte bu deneyimsel süreci şu sözler ile özetlemektedir:

Görsel sanatta, önceleri aksiyon sanatı (*action painting*) ve beden sanatı (*body art*), ışık heykelleri, video enstalasyonu vb. sahneleme niteliği kazanmıştır. Ya sanatçı kendini bir seyirci kitesinin önünde resim yapma edimiyle veya süslenmiş ve hareket eden vücutlarını özgül bir şekilde sergileyerek- takdim etmiştir; ya da bazı seyirciler sergiyi sadece seyrederken, bazıları da sanatçılar tarafından serginin etrafında dolaşıp onunla etkileşime girmeye çağrılmışlardır. Bir sergiye giden kişi oradaki sahnelemenin bir parçası haline gelmiştir. Sıklıkla da seyircinin kendisini çevreleyen farklı alanların yarattığı özel atmosferi hissedebilmesi önemsenmiştir (2016, s.26).

Bu özel atmosfer üstelik yalnızca Avrupa 'da değil Amerika da, Avrupa'dan Amerika'ya taşınan sanatçılar tarafından yaratılmış ve orada yaşamakta olan sanatçılarda etkileyerek büyümüştür ve kıtalar arası bir eylem formuna dönüşmüştür.

Birleşik Devletler'de Kaprow, İngiltere'de Gilbert ve George, Almanya'da Joseph Beuys, Duchamp'ın süreç, algı ve halihazırda mevcut olan materyallerin

canlandırılması meselelerinde takip ederek, bunları bulunmuş ya da inşa edilmiş ortamların bir parçası olarak insan bedeninin etkinliklerine uygulamaya başladılar. Beden, çoğunlukla da sanatçının kendi bedeni, sanatsal bir materyale dönüştürülüyor ve üzerinde çalışılıyordu. 1960'ların ortalarında bu tür işler sadece kavramsal sanatın bir türü olarak değil, kendi başına beden sanatı ya da performans sanatı terimleriyle anılmaya başlayan bir yaklaşım olarak görülür oldu (Carlson, 2013, s.157).

Ama bir disiplin olarak asıl performanslar 1970'lerden sonra yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yapılan çalışmalara baktığımızda performansı tanımlarla sınırlamak yerine onu her boyutuyla ele alıp aktivist, feminist bir formda insan yaşamına daha çok eğildiğini ve günümüze kadar da böyle devam ettiği gözlemlenebilir. Bu dönemi Rossini' şöyle anlatır:

1970'li yılların ortalarında performatif sunumlar hakkında yazılar yazan sanat eleştirmenleri ve galericiler arasında bir kırılma gerçekleşir. 1970'ler İtalya'da totaliter kapitalizmin kuluçka devresinde olduğu, ekonominin bireyi iyice metalaştırdığı ve sınıfsal ayrımın dorukta olduğu yıllardır ve bu sosyo ekonomik hezeyandan, sanatçıların yaratılarını sunduğu sanat galerileri ve sergi alanları da nasibini alır. O ana kadar geçimlerini ve ayakta kalmalarını sanat eseri satışlarıyla devam ettiren galeriler performans sanatının nakde dönüştürülemeyen ve diğer sanat eserleri gibi satışı mümkün olmayan durumu dolayısı ile bu sanata soğuk bakmaya ve galerilerinde yer vermemeye başladılar. Dolayısı ile para getirmeyen bir sanat için eleştirmenlerin yazı yazmasını gereksiz bulan galericiler ve sanat eleştirmenlerinin aralarında gerçekleşen kırılmanın sebebi de budur. Galerilere göre ancak satış elde edilebilecek sanatın eleştirisinin yapılması uygun düşmektedir (2015, s.168).

Sanatı yalnızca bir meta olarak algılayıp performans sanatçıları gibi sanata felsefi bir bakış açısı ile yaklaşmayan galericiler, performans sanatını anlamsız bulurken aslında negatif bakış açıları ile performansı beslemişlerdir de, çünkü sınırlı mekanlar olan ve yalnızca bir zümreye hitap eden galerilerde yer bulamayan performanslar kamuya açık alanlarda gerçekleştirilmeye başlamış ve sanat halkın içerine inmiştir. Bu yüzden performans sanatı izleyicisini spontane bir şekilde her gruptan birbirinden farklı bakış açısına sahip insanlardan yaratarak sınırlı mekanlardakinden daha fazla izlenme oranları ulaşmıştır. Aynı zamanda bu izlenme oranları yalnızca performans sanatçıları için geçerli olmamış galerilerde çalışmalarını sergilemeyi reddeden arazi sanatı yapan sanatçılar gibi diğer kavramsal sanatçılar da galerilerin bakış açısından nasibini almıştır. Bu anlamda performans sanatı ile yakın ilişkiler içerisinde olan kavramsal sanatı Marvin Carlson şu sözlerle anlatmaktadır:

Performans'ın 1970'ler civarında sanatsal bir fenomen olarak ortaya çıktığında, o dönemin deneysel formu olarak kabul edilen Kavramsal sanatla yakın ama net tanımlanmamış bir ilişkisi vardı. Terim, 1913 yılında Marcel Duchamp'ın sanatçıyı geleneksel, sanatsal ham maddelerden bir şey biçimlendirmek yerine estetik değerlendirme için materyal ya da deneyim seçen kişi olarak ve nihayetinde gerçek hayat etkinliklerini sanat olarak tanımlamasından çıkmıştır. Robert Smithson ve Christo gibi Toprak ve Arazi sanatçıları kavramsal sanatı çok daha geniş ölçekli doğal ve insani çevrelere doğru büyütürken toplumsal ve politik bildirimlerde bulunmayı ya da işlerin hedeflediği bölgelere, arazilere ilişkin konvansiyonel algıyı değiştirmeyi amaçladılar (2013, s.156).

Bu yaşananlar doğrultusunda yeni sanat anlayışının yani Yeni Avangard'ın farklı duyumsamalara açık sınırsız sanat anlayışı karşısında Modernist Sanat anlayışı düşüncesi yıkılmaya başlamıştır. Bu durum aynı zamanda sınırlandırılmış, dışarıdan sterilize edilmiş sanatçının beyaz küpten dışarı çıkarak, hayatın kendisiyle ve değişken durumlarla, iletişim içerisinde olup, çalışmalarını buna göre yaratması anlamına gelmiştir. Artık sanatçılar sanatsal yaratım konusunda koleksiyonerlerin ya da müzelerin alıp satabileceği çalışmalardan ziyade salt fikrin ön plana çıktığı ve çalışmanın yaşamla bütünleştiği üretimlerde bulunmuşlardır. Bu üretimlerle beraber performans sanatının kökenleri düşünürler tarafından ciddi manada araştırılmaya ve performans sanatının serüveni üzerine yazılar yazılmaya başlanmıştır. Bu yazılardaki ortak şey performans sanatının bir disiplin olarak hangi temeller üzerine oturduğu ve diğer sanat dallarından nasıl beslendiği üzerine olmuştur. Performans sanatı üzerine bolca düşünen ve yazarı biri olarak Carlson bu durumu anlattığı yazısında:

1980'lerin başlarında, performans sanatını postmodern bir olgu olarak nitelendirme eğilimi yaygınlaşmışsa da aslında, performans kökleri ve (Xerxes Mehta'nın 1980'lerin ilk yıllarında performans sanatı üzerine kaleme aldığı yazıda belirttiği gibi) özellikle ilk yıllardaki girişimi, daha belirgin bir biçimde modernistti, postmodern bir fenomen olmaktan ziyade, diye bitiriyordu Mehta. Performans sanatı, yazısının "düzlemselliği ve soyutlanmışlığındaki ısrarıyla ve Kübizmden bu yana bütün büyük modern sanat hareketlerine, demek ki bu yüzyılın büyük modernist formalizm geleneğine alttan alta bağlı oluşuyla modern olana kayıtlıdır (2013, s196).

Xerxes Mehta'nın düşünceleri üzerinden performans sanatını bir zemine oturtmaya çalışan Carlson gibi Steven Durland da Mehta'nın yazıları üzerinden bir değerlendirmede bulunmaktadır:

Mehta, performansın bir disiplin olarak ortaya çıkışındaki oluşumlar sırasında (Fluxus, Dada gibi) modernist olması konusunda haklıydı; ama geçen zaman içerisinde dünya üzerindeki savaşlar, teknoloji ve sanat pratikleri arasındaki sınırların yok olmasıyla hayatı algılayış biçimindeki değişimlerden dolayı performans sanatı Modernist olmaktan çıkmış ve Postmodernist bir şekle

bürünmüştür. Üstelik değişen bu "performans" artık kültürel söz dağarcığına dahil olduğuna göre, Greenpeace'in kimyasal atık borularını tıkaması ya da Özgürlük Anıtı'na veya Rushmore Dağı'na ekolojik afişler asması, beklenilebileceği gibi, *High Performance* dergisinde ele alınıyordu (1987, c.10, s.30-5).

Greenpeace'in ekolojik eylemleri, niyet bu olsun ya da olmasın, şüphesiz daha belirgin bir biçimde sanat dünyasının sınırları içinde ikamet ederek sürüp gitmekte olan performans deneylerine yaklaşmıştır. Performans sanatının örneklerinden köklerine geri dönerek ve dünyayı yeniden yeşillendirmekten bahsedilebilir ama güncel sanat içerisinde beden artık ikonik bir malzeme olarak bir menhir kayası gibi yerini almıştır. Beden üzerindeki bu popülerleşme Giuseppe Savoca'nın ifadesi ile:

Performans sanatında bedenler, kodlar üreterek bir söyleme dönüşürler. Böylelikle bedenin maddi kısmı, ideolojik, tarihi ve kültürel bir yapıyı anlatma iddiasına girer. 1960'lı yıllardan bu yana canlı performans sanatının geleneksel medya için bir meydan okuma durumu olarak ilişkilendirilmiş ve sanat nesnelere metalastırılmasına bir karşı duruş olarak betimlenmiştir. Bazı sanatçılar bu yolda ilerlerken bazıları da ticari ve medyatik çerçeveyi esas alarak çalışmalarını bu çatı üzerine kurmuşlardır. Beden, tıpkı giyim modasında çalışanların takıntısı haline gelen, güncel sanatçılar için de takıntılı bir obje olarak sanat anlatım dili olarak kullanılır. Giyimdeki son provanın beden üzerinde yarattığı değişim gibi, güncel sanatta da beden yüzeyinin kontrolü üzerinden performanslar da yüzeyin değişimini kullanır (1999, s.177).

Performans çalışmaları bilinçli olarak uygulanılmaya başlandığı 1960'lardan bu yana sanat dünyasında, duyuların önemine yönelik bilgi hem felsefi olarak hem de bedenin deneyimlenmesi olarak, yapılması ve algılanılması açısından büyük oranda artmıştır. Duyumsamanın düşünmenin ve düşünülene bilinç ile işlemenin merkezi olarak bedenin rolü ve duyuşsal tepkilerin ve düşünçelerin eklenmesi ile birlikte, performans çalışmalarının saklanması ve icra edilmesi, performansların önemi konusundaki varsayımların kanıtlamış ve pekiştirmiştir. Bu yüzden artık performanslar geçmişteki gibi (20. yy'ın başları) belirli bir oluşumun içerisinde ya da grupta gerçekleştirilmemektedir; o ilk zamanlarda insanların doğaya daha yakın olmak için yaptığı eylemlerindeki gibi, doğayı koruma içgüdüyle eylemler gerçekleştiren günümüz insanının hayatında protest gösterileriyle devam etmektedir. O artık, sanatçı olsun olmasın, üzerinde yaşadığı yeryüzünü seven ve onu korumak isteyen her kişi tarafından gerçekleştirilebilir. Şuna şüphe yok ki performans sanatı, sanat tarihi sıkalasında, içerisinde bir çok farklı avangard akımları bulduran, diğer sanat akımlarının dışında bir sanat akımı olarak bilinebilir. Bu nedenle performans sanatının başlangıcından yaşadığımız zamana gelene kadar, bir çok farklı aşamalardan geçerek

günümüzde gerçekleştirilen sanatlardaki kolektif işbirlikleri ve deneysel icatlarıyla bir çok sıradışı bakış açısını içerisinde barındıran geniş bir yelpazede düşünülebilir. Bu bilgiler ışığından sonraki amaç performans sanatının ne olduğunu geçmiş özlemi üzerinden yeniden tanımlamak değil; ortaya çıkış sürecinde onun doğa ile olan ilişkisine odaklanarak ve bu ilişkiye tarihsel bir dizinle yer verilerek, günümüz sanatı içerisinde performans aracılığıyla insanın doğada ne gibi ifade olanaklarına sahip olabileceğini tartışmayı amaçlamaktır.

Buraya kadar olan süreçte raporda, sanat tarihçilerinin performansa dair tanımlamalarına yer verilmiş olup performans sanatının, çıkış noktalarına değinilerek, batı kaynaklı tarihsel süre belirli bir dizin içerisinde araştırılmış ve rapor konusuyla olan bağı ele alınmıştır. Sanatçının bedeniyle eserleri arasındaki sınırlarının ortadan kalkıp eserin kendisi olmasıyla birlikte galerilerin ve müzelerin alınıp satılabilir sanat eseri düşüncesine uymayan performans sanatı 20. ve 21. yy. sanatına etkisi, farklı yazar ve düşünürlerin dönemlere dair yazdığı kaynaklar tarihsel bir dizin içerisinde incelenmiştir. Bu süreçten sonra ise "Performans olarak Beden ve Doğa Diyaloğu" konusunun derinleşmesi için performansların gerçekleşmesinde etkili olan diğer konular derinlemesine incelenmeye çalışılmıştır.

1.3. Doğa ve Performans

İnsan içinde bulunduğu doğa içerisinde performans aracılığıyla deneyimin kendisi, merkezi olmaktadır. Doğa algılarımız yoluyla bizleri kontrol ederek, duracağımız yeri belirlerken bedenlerimiz yoluyla üzerinde bulunduğumuz doğayı seçeriz ve doğada bizi seçer. Bedenimiz içinde bulunduğumuz doğanın ya da mekanın sürekli etkisi altındadır, insan nasıl bir yer tercih ediyor ya da orada bulunuyorsa ruhsal olarak da o mekana coğrafyaya, doğa parçasına dönüşür. Bu durum insanın içinde ya da üzerinde bulunduğu yeri sürekli keşfetmesine, yeniden tanımlamasına ve mekanla, doğa ile birbirine bilgi aktarımı yapmasına neden olmaktadır. Doğanın karşısına bedenimiz ve ruhumuz ile birlikte çıkarız; ağaçların boyunu ve nehirlerin derinliğini bacaklarımız ile ölçülendirir, bakışımız ile bedenlerimiz bilinçsiz bir şekilde gölgelerimiz aracılığıyla dağların yüzeylerine yansır, bedenimiz bu doğa içerisinde otların ve büyük yapraklı bitkilerin içinde dolanır, çıkıntı ve boşlukların yapısını duyumsar, bedenimizin kütlesi ile üzerinde bulunduğumuz yaşayan hareketli toprak yüzeyi birleşir ve ormanların

derinliklerindeki bitkilerin kapladığı karanlık alana doğru yürüyorken ellerimiz yanından geçtiğimiz ağaçların bedenlerini kavrar. Doğa ve bedenimiz birbirini yeniden yaratır ve tamamlar. Biz eylemlerimiz aracılığıyla doğada var oluyorken doğada bizde, içimizde var olur.

İnsanın yerleşik yaşama geçmesiyle beraber ihtiyaçlarını karşılamak için ekip biçme eylemiyle, arazi yeniden şekillendirilmeye başlanmış; bu durum zaman içerisinde sahip olduklarıyla yetinmeyen insan tarafından kendi jeolojik yapısına sahip olan doğanın yapı bozumuna uğratılmasıyla telafi edilmez bir boyuta ulaşmıştır. Yaşadığımız zamana geldiğimizde artık çok az doğal doğa parçasıyla karşı karşıya kalan insan onunla uyumlu bir yaşam sürmek yerine kendi yarattığı doğanın kölesi olmuştur. Bu durum insanı gerçek doğadan uzaklaştırmıştır. Performans sanatı ve yeryüzü sanatı ile doğrudan bir bağlantısı olan ekoloji, bu sanat dalları ile çevresel sorunların, boyutunun ne kadar büyük olduğunu göstermektedir. İnsanoğlu dünyaya geldiği andan bu güne yaşadığı yeryüzü üzerindeki diğer varlıklarla kurduğu iletişim zaman içinde bir çok kez değişime uğramıştır. Bu değişimin insanın üzerinde bulunduğu kara parçasının, coğrafyanın, bitki örüsünün, iklimlerin ve beslenmesinin büyük etkisi vardır, doğa; geçmişte içinde barındırdığı insanı, kendi yaşam koşullarına uygun bir hayat sürmeye ikna ederken, günümüzde doğanın yapısını şekillendirmeye hatta onu yeniden inşa etmeye çalışan insan doğanın ve içindeki varlıkların yapısını değişime uğratmış ve onun organik yapısını yok etmiştir. Bu gün çöl iklimine sahip bir şehir olan Dubai'ye bakıldığında karlı bir alanda kayak yapıyor ya da yeşil çimlerle kaplı büyük arazilerde golf oynuyor, daha önce denizlerin içinde olmayan adalar inşa edebiliyor ve oralara kendi yaşam alanlarımızı inşa edebiliyoruz. Bu nedenle insan geçmişte doğa ile organik ve biyolojik olarak ve hatta tinsel olarak doğanın bir parçası iken bu gün onu inşa edebilen bir yapı konumunda bulunuyor, öyle ki bu durumda ötesine geçilerek, insan bir takım deneyler ile kendi uzuvlarını dijital ve nesnel olarak yeniden inşa edebiliyor. Bunun en güzel örneği ise bir sanat performansı olarak gerçekleştirilen dünyaca ünlü sanatçı Stelarc'ın koluna 3. bir kulak yaptırmasıdır, bu kulak ile çevresinde olup bitenleri duyan insanın sınırları artırılır ve internet aracılığıyla sanatçının duyduğu her şey insanlar tarafından duyulabilir.

Doğada gerçekleştirilen performanslarda sanatçılar çalışmayı gerçekleştirirken, performans dışsal veya nesneleştirilmiş bir probleme odaklanmaktan ziyade, kendi bedenleriyle ve varoluş deneyimlerini doğrudan yaşayıp işin içine katarak çalışırlar. Doğa içerisinde ya da doğaya yönelik gerçekleştirilen performanslardaki temel amaç

dünyanın bedenimizle nasıl etkileşim altında olduğunu, doğanın tenimizi ve tinimizi nasıl okşadığını göstermektir. Doğada gerçekleştirilen her etkileyici performans çok duyulu bir deneyimdir; burun, göz, kulak, ten, dil ve kasların her birinin, doğa, nesne ve ölçekle ilgili şeylerin, ölçülmesinde büyük rolü vardır. Bedenin doğadaki varoluşsal deneyimi, insanın yeryüzünde olma dürtüsünü güçlendirir ve bu durum temelde güçlenmiş bir bireysellik deneyimidir. Doğanın içerisinde gerçekleşen performans sanatında Juhani Pallazmaa'nın ifade ettiği gibi:

Dünyaya bedensel varoluşumuzla bakarız, dokunuruz, dinleriz ve ölçeriz ve deneyim dünyası bedenin merkezi etrafında örgütlenir ve eklemlenir. Evimiz bedenimiz, belleğimiz ve kimliğimizin sığınağıdır. Çevreyle sürekli söyleşi ve etkileşim içindeyiz, öyle ki, kendilik imgesini onun mekansal ve durumsal varoluşundan koparmak mümkün değildir (2011, s.80).

Diğer sanat türlerinde olduğu gibi performans sanatı da sanatçının kendi hayatındaki kaygılardan, problemlerden, yaşamsal gerilimlerden, içsel fırtınalardan yola çıkarak gerçekleşmektedir. Bu durum sanatçının bedenini ve bedenini çevreleyen her şeyi kullanması aracılığıyla gösterdiği eylemiyle ortaya koyulur. Sanatın neliğini gerçek anlamda sorgulayan bu sanatçıların sanatı sorgulamasının kavramsal olarak bir çok sebebi bulunmaktadır. Doğa ile gerçekleştirilen performansların ortaya konulmasının en büyük sebebi doğa içerisinde açılan yaraların sanatçının empatliğinden dolayı bedeninde vuku bulmasıdır, dolayısıyla sanatçılar bu gerilim üzerinden doğadaki performanslarını gerçekleştirmektedirler. Performansların en önemli özelliği galerilerde ya da müzelerde sergilenen çalışmalar gibi satılabilir ve bir yerden bire yere taşınabilir olması değil, izleyici tarafından büyük bir hassaslıkla algılanabilecek, içerisinde büyük anlamlar barındıran çalışmalar olmalarıdır. Bu performanslar sadece fotoğrafları ve videoları aracılığıyla yaşatılırlar, bu yüzden çalışmalar gerçek alanı olan doğada eyleme döküldüğünden performansları izlemek için seyircilerde o doğaya gitmek zorunda kalırlar, bu durumda insanlar üzerinde hem performans hem de doğa açısından tam bir şahit olma durumu gerçekleşir çünkü performans yapıldığı doğada bedende bir sanat eseri olarak yaşayan, nefes alan şeylerdir. Hayat ile sanat aynı mekanda sanatçının gözünden izleyiciye gösterilmiş olur. Bu noktada performans sanatından sanatsal açıdan pek çok kavramsal çıkarım yapılabilir.

Sanat eseri raporu hazırlanırken araştırılan çalışmalarda performansla yakın bulunan üç eylemin (Doğa Sanatı, Kavramsal Sanat, Yoksul Sanat) pratikleri gerçekleştirilirken, doğada sanatçıların genellikle görünmedikleri, bir sonuç olarak yalnızca imajın ya da

heykelin ortada kaldığı fark edilmiştir. Oysa o çalışmayı gerçekleştirirken sanatçının doğa içerisinde doğa ile diyalog kurarak, onunla uyumlu bir şekilde hareket ederek gerçekleştirdiği çalışmanın süreci sanatçının performansı olmaktadır. Bu anlamda çalışmanın en önemli amaçlarından biri, sanatçıların doğa içerisindeki bu süreçlerini göstermek, kayıt altına almak, bunun bilincine vardiirebilmektir ve uygulama bedeninin (bedeniyle performansı yapan sanatçının) doğadaki sürecini kayıt altına almaktadır. Doğada gerçekleşen performanslar tıpkı bir çiftçinin yaşamına benzemektedir. Bir çiftçi eğer verimli bir hasat elde etmek istiyorsa havayı gözlemlemeli, toprağı kontrol etmeli, tohumlarını uygun mevsimde ekmeli, toprağında verimsizlik var ise belirli oranda toprağı gübrelemelidir. Tam anlamıyla doğanın derin bir gözlemcisi olup ekinleri için doğanın kurallarına göre hareket etmelidir. Doğada çalışmasını gerçekleştiren performans sanatçısı da çiftçi ile aynı durumdadır. Sanatçı doğayı derin bir duyarlılıkla gözlemleyip doğru zaman diliminde doğru lokasyonda anlatmak istediğı konuyu en iyi yansıtacak şekilde performansını gerçekleştirir. Bu durumun en güzel örneklerini Richard Long'un ve Andy Goldsworthy'nin çalışmalarında görebiliriz. Doğada gerçekleştirilen performanslarda genellikle izleyici yoktur. Yapılan performans bir kayıt aracıyla kayıt altına alınır ya da o performans yapıldığı sanatçının daha sonra yazdığı yazılardan bilinmektedir. Doğada izleyicilerin olmamasının en büyük sebebi izleyicinin deneyimleyebilmek için fiziksel etki altına girmesi gerekmesinden kaynaklanabilir. Cezanne "Mademki şeyler ve vücudum aynı kumaştan yapılmışlardır, vücudumun görünüşünün bir şekilde şeylerde gerçekleşmesi gerekir, ya da onların belirgin görünürlüğünün vücutta gizli bir görünürlükle katmerlenmesi gerekir: "Doğa içeridedir" demektedir (Ponty, 2003, s.35 - 36). Sanat eseri raporunda anlatılmak istenilen doğa ile günümüzde yaşayan insanların iletişim içerisinde olduğu doğa birbirinden çok farklıdır. Geçmişte insanlar bir noktadan başka bir noktaya hareket halindeyken dikenli, ağaçların bol olduğu, yol üzerinde sıra dışı hayvanlarla karşılaşarak, evlerine ulaşırlarken günümüzde bu durum asfalt ve parke taşlarında, dönen tekerlerin üzerinde gerçekleşmektedir. Geçmişte insanlar evlerine ulaşmak için ağaçlara ya da tepelere tırmanırken bugün bu eylem için asansör kullanmaktadırlar. Bu noktada insanların yaşadıkları çocukluğun önemli bir etkisi bulunmaktadır. Çocukluğun doğanın işleyişine ve düzenine şahit olması, doğadaki hiyerarşiyi ve kusursuz süreci görmesi, onu doğanın yapısal bir parçası olduğunun bilincine yükselterek, kendini toplumun içerisinde bir birey olarak inşa ederken, insanı değerlere sahip, çevresine ve doğaya saygılı bir karakter olarak yaşamasının yolunu açar. "Bir kuş nasıl yuvasını bedeninin hareketleriyle şekillendirirse, kültürlerde de beden inşaata kılavuzluk eder. Dünyanın

çeşitli bölgelerindeki, kil ve topraktan yapılmış yerli yapılar, gözden ziyade kas ve dokunma duyusundan doğmuş gibidirler" (Pallasmaa, 2011, s.33). Doğada türü tükenen bir varlık olarak insanın doğada yaşayan canlılardan aldığı bu referans ile birlikte zaten onun özünde bulunan bu eylemi yaşam koşulları yeniden şekillendirir ve doğa ile olan diyalogunu yaşamın zorundalıkları üzerinden yeniden yaratır, bu yaratım doğadan uzaklaşan insanı bedensel eylemleri yoluyla kendini yeniden doğanın bir parçası kılar ve bu eylemler diğer varlıklar gibi insanında geçici olarak doğadaki organik izini ortaya koyar. İnsanın yaratıcılığına karşın doğa yaratır mı? sorusuna ise Henri Lefebvre şu sözlerle cevap vermektedir: "Doğa yaratır, üretmez; toplumsal insanın yaratıcı ve üretici faaliyetine kaynaklar sunar; ama *kullanım değerleri* de sağlar ve her kullanım değeri (mübadele edilebilir olmayan her ürün) doğaya geri döner ya da doğal mal olarak işlev görür" demektedir (2014, s.97). Ve bu açıklamasını şu şekilde genişleterek açmaktadır:

Doğa *üretir* mi? Kelimenin başlangıçtaki anlamı budur: Öne doğru götürmek ve yönetmek, derinliklerden çıkarmak. Yine de, doğa emek harcamaz; hatta onu niteleyen özellik, yaratmasıdır. Onun yarattığı şey, yani belirli "varlıklar", ortaya çıkar ve belirir. Doğa bunları görmezden gelir (tabii eğer doğanın içinde her şeyi hesap eden bir tanrı, bir takdir-i ilahi olduğu varsayılmıyorsa). Bir ağaç, bir çiçek, bir meyve, bir bahçenin içinde bile "ürün" değildir. Gül nedensizdir, çiçek açtığı için çiçek açar. "Görünmeyi dert etmez" (Angelus Silesius). Güzel olduğunu, hoş koktuğunu, düzeninde bir simetri gösterdiğini bilmez. Bu soruları sürdürmemek ya da yeniden ele almamak mümkün müdür? "Doğa" insanla aynı ereklilikle işlemez. Onun yarattığı şey, bu "varlıklar", birer yapıttır: bir türe ve cinslere ait olsalar da, onlar da "biricik" bir şey vardır: bu ağaç, bu gül bu at, doğa geniş bir doğum alanı olarak kendini gösterir. "Şeyler" doğar, büyür ve olgunlaşırlar; solar ve ölürler. Bu terimlerin altında sonsuzluk gizlidir. Şiddetli, cömert, cimri, bereketli, daima açık doğa yayılır. Doğa mekanı bir mizansen mekanı değildir. Neden? Nedeni yoktur. Çiçek, çiçek olduğunu bilmez. Ölen, ölümü bilmez. Eski metafizik ve teolojik prestijiyile birlikte "doğa" kelimesine inanacak olursak işin özü derinde kalır. "Doğa"dan söz eden, kendiliğindenliği kabul eder. Oysa doğa uzaklaşır; en azından bu söylenebilir. Kuşkusuz ki, anti-doğa-soyutlama, işaretler ve imgeler, söylem, aynı zamanda emek ve ürünleri- aracılığıyla doğanın katledilmesini fikrine uzanmak gerekir. Tanrıyla birlikte doğa ölür. Her ikisini de "insan" öldürür ve belki de bunun neticesinde kendi de intihar eder (Lefebvre, 2014, s.97).

Nasıl doğada insanoğlu dışındaki varlıklar, neden doğduğunu ve yaşadığını bilmeden bu hayata geliyor ve öylece zamana teslim olarak yaşayıp yok oluyorlar ise bir bakıma aslında insan da doğadan yaratıldığından ve öldüğünde onun organik bir parçası olduğundan tam olarak doğaya zarar veremez, zarar verdiği şey yeryüzü üzerindeki kendi yaşamı ve geleceğidir. Geçmiş zamanlarda insanın içinde bulunduğu kabileyile ilgili bir karar alınırken yedi kuşak sonrası düşünülerek karar alınmış, insanlar bugün

bir sonraki yılı bile düşünmeden çok kritik ve yaşamsal kararlar almaktadırlar. Bu durum insanın kendi yaşamını tehlikeye atar gibi görünür ve doğayı koruma üzerine protest eylemler yaptırır ve bir takım önlemlere başvurur; onu bu önlemler yalnızca insanın yeryüzü üzerinde bulunduğu süre içerisindeki kendi yaşamı için alınır. İnsanı yaratan dünyanın insan tarafından korunmasına ihtiyacı yoktur, o her şeyin üzerindeki tartışılmaz güç ve mutlak belirleyici şeydir. İnsanlık yok olsa bile Dünya kendi sürecini yaşamaya devam edecektir, tıpkı insanlık var olmadan önce dört buçuk milyar yılda olduğu gibi. İnsanın bu gezegen üzerindeki nasıl dönemsel devirleri oluyor, ülkeler yıkılıp yeniden kuruluyor, sınırlar sürekli değişiyor ise doğanın sınırları ve devrimide var olduğu andan bu güne sürekli değişmektedir, bu değişim içerisinde üzerinde var olduğu toprağın koşullarına ve formuna göre hareket eden insan onu yeniden üretmek için taklit etmektedir. Bu durumu Lefebvre şu sözler ile örneklendirir:

Örneğin bir ağaç ya da bir çalı ya da bir ağaç imgesi ya da bir ağaç fotoğrafı gibi, doğanın ve doğallığın işaretlerini üretir. Böylece doğanın yerine güçlü ve yıkıcı bir soyutlama geçirilirken, "ikinci doğa"nın ya da uygun doğanın üretimine erişilemez; ikisinin arasında kalınır. Orijinal doğadan uzak ama kendi düzeyinde somut "ikinci doğa" yapaylığın içinden geçmiş olur, ama yine de "doğal" hiçbir yanı kalmaz. Mimesis, yapaylığın içine yerleşir: Görsel olan, mutlak anlamda ayrıcalıklı kılınmış optik, ilk doğayı, dolaysız, bedenselliği yapaylığın içinde taklit eder (Lefebvre, 2014, s.377).

İnsanlar tarafından İslah edilen araziler, peyzaj düzenlemesi yapılmış parklar ya da gözetim altında olan ormanlar, neredeyse bütün "doğa" bir şekilde yapılmış veya tasarlanmıştır. Doğal olarak görünen her ne varsa neredeyse tamamen insan yapımıdır. Ekosistemlerimizin kırılabilirliği dünya üzerindeki zamanımızla ilgili tekrar eden sürekli bir konu. Yapılan çalışmalar yaşadığımız dünyanın insan eliyle gerçekleştirilen şeylerin gerilimleri sebebiyle yaşadığı geniş çaplı değişimleri göstermektedir. Evrensel dengeyi oluşturmak için en iyi yöntem doğa içinde, onu referans alarak çalışmaktır, bu şekilde doğa ile sürdürülemez kalkınmanın şekillendirdiği yıkım yan yana ortaya koyulabilir. Böylece, izleyiciler uzak yerlere götürülerek insanoğlu ile doğanın zıtlaştığı gezegene dayattığımız istikrarsız dengeye yönelik daha derin bir kavrayış aşılabilir.

Doğada gerçekleştirilen performans çalışmalarının geçicilik özelliği sanatın sonsuza dek kalıcı olacak eserler yaratma tutkusuyla çelişmektedir. Performanslar bir yandan doğa ve kültür arasındaki sürekli çatışmaya göndermede bulunurken, aynı zamanda da organik yaşam ve toplum arasındaki benzerlikleri teşhis ediyorlar; her maddenin maruz kaldığı sürekli dönüşümü ortaya koyuyor ve izleyiciyi, varoluş ve göçüş gibi süreçler üzerine düşünmeye teşvik etmektedir. Genellikle doğa ile ilgili mesajlar içeren

performanslar sanatın özünde doğanın bizden uzakta başka bir yerde olmadığı inancına dayanmaktadır. Doğa bizden kilometrelerce uzakta terk edilmiş bir ada ya da kırık bir alan değildir. O bizim bu hayattaki bedensel varlığımızı ve çevremizdeki her şeyi kapsar. Bizler engin bir mutlak güzelliğe sahip, nadir ve muhteşem bir gezegende yaşıyoruz. Bu gezegen üzerinde yaşayan insanlar, fevkalade ve iyilik sever yaratıcılık ve yenilikler için gerekli bilgeliğe sahip olsa da, insanlığın aç gözlülüğünün yıkıcı sonuçları doğa içerisinde vuku bulmaktadır. Bu durum sanat için dünya ile olan diyalogumuza ilişkin tanıklık etmeyi zorlayıcı bir hal ortaya koymaktadır. İnsanlığın yeryüzü üzerindeki ayak izlerini negatif anlamda baskın bir şekilde görünür sonuçları, doğaya yönelik olumsuz anlamda bir sanat üretimini süreç içinde ortaya çıkarmıştır.

1.4.İlkel Ve Ritüalist Performans

Doğa ile kurulan her tür diyalog insanı doğaya daha çok yaklaştırır; kimi bunu kendi sebze, meyvesini yetiştirmekle yapar, kimi evini onun ortasına inşa etmekle, kimi onun iyileştirici gücüne inanarak zamanını onun içinde geçirmekle. Kimisi ise onun ilahi gücüne inanır ve onun üzerinde ritüeller gerçekleştirip ruhunu tedavi edeceğini düşünerek yapar. Ritüeller geçmişten günümüze form değiştirmiş olsa da hala devam etmektedir, bunun sebebi ise aradan yüzyıllar geçmesine rağmen inanışların, doğa ile kurduğumuz diyalogun gensele aktarım yoluyla farkında olmasak da devam etmesidir. Hayatımızda birçok şeyin mantıksal, düz bir açıklaması yoktur, onu sadece hissettiğimiz için iç güdüsel olarak gerçekleştiririz. Bu anlamda doğa ile yapılan ritüellerde doğadan bir takım nesnelere alınmasıyla bilinç, akıl öldürülür; çünkü akıl doğaya egemen olan bir şeydir. Akıl öldürülüp trans haline geçilince doğa ile daha iyi iletişim kurulur, bu yüzden şamanlar doğa ile diyalog kurabilmek, onu dinleyebilmek için transa geçip kendilerini doğanın ritmine bırakmışlar ve onun bir parçası olmuşlardır. Lefebvre insanın doğa ile kurduğu bu ritüelsel diyalogu şu sözlerle açıklamaktadır:

Toplumsal mekan doğadan üç boyutlu bir özellik edinir: Dağlar, yükseklikler, göksel varlıklar, çukurlar, mağaralar bunun parçasıdır - su yüzeyleri, yükseklikleri ve derinlikleri ayıran ve birleştiren düzlem ve düzlükler. bir *Kozmos* temsili içinde oluşan şeyler. Tıpkı mağaralar, çukurlar, gizli ve yeraltı yerleri gibi, Toprak Ana'nın ve dünyanın temsil ve mitleri gibi oluşan şeyler. Çobanın algıladığı batı-doğu, kuzey-güney, yukarı-aşağı, ön-arkanın soyut temsillerle alakası yoktur. Bunlar hem ilişki hem de niteliktir. Nitelenen mekan yanlış tanımlanan ölçülerle, zamanla (adımlar, yorgunluk), beden parçalarıyla (arış, parmak, ayak, karış) değer kazanır. Düşünen ve hareket edenin bedeninin yerine, merkezin yer değiştirmeleriyle birlikte, toplumsal bir nesne, kulübe (şefin kulübesi), gemi direği, daha ilerde de tapınak ya

da kilise geçer. "İlkel İnsan", mekanı yerine yerleştirir ya da mekandan, kendisinde kurallı, zamana bağlı bir mekanı işgal eden bir topluluk üyesi olarak söz eder. *Kendini mekan içinde* soyut bir çevredeki noktalar arasında bir nokta gibi görmez. Bu algı ancak çok geç ortaya çıkar: "planların" ve haritaların soyut mekanıyla birlikte (2014, s.209).

Lefebvre metinde insan bilincinin dışındaki zamansal olarak soyut şeyden bahsetmekte ve bu durumun süreç içerisinde, ortaya çıktığından bahsetmektedir. Brown ise Lefebvre'nin açıklamalarına istinaden, bu zaman diliminden çok daha önce yaşayan paleolitik atalarımızın doğasal, soyut günün bilincinde olduklarından ve onlara yaşamları içinde nasıl saygı duydukları ve yer verdiklerinden bahsetmektedir:

Fakat paleolitik atalarımız çevrelerinde gördükleri her şeyi resmetmek yerine, onlara eşit ölçüde yaşam ve ölüm getiren, önemli kabul ettikleri doğa unsurlarına sembolik bir form veriyorlardı. Kabilenin hayatta kalması bu müthiş yaratıklar ile ilişkilerine bağlıydı - ya da en azından ilk başta onları yaratan doğa üstü ruhlar ile ilişkilerine. Bu resimler gerçekte onların kontrolü dışında olan güçleri hem övmenin hem de zararsız kılmanın bir yoluydu; bunlar bir yandan da kendi sınırlı kavrayışlarını aşan fakat varlıklarının da borçlu oldukları doğa güçlerine anlam verme girişimiydi. Ama bu imgeler doğaya (günümüze kadar devam eden) başka bir şekilde de sırtını yaslamayı içeriyordu, çünkü onlar kil, kırmızı tepeşir (hematit) ve kömür gibi topraktan elde edilen pikmentler ile doğal süreçlerin oluşturduğu yüzeyler ve mekanlara yapıyorlar, yani fiziki dünyanın ta kendisini malzeme olarak kullanıyorlardı. Dolayısıyla bir yandan insanlığın çevre ile ilişkisinin bir görsel temsili iken, diğer yandan da bu ilişkiyi doğrudan eylem olarak içeriyorlardı (2014, s.8-9).

Lefebvre ve Jeffrey Brown'ın ifade ettiği metinlere dayanarak günümüzde bir çok performansta aynı ritüelist davranışın etkilerinin devam ettiğini gözlemleyebiliriz, bu durumun en güzel örneklerinden biri insanların bedenlerine yaptırdığı dövmelerdir; Bu dövmeler insanlık var olduğundan bu yana popülerdi ve dövmelerin bir tılsım olarak insanları koruduğuna inanılıyordu. Günümüzde ise bu sanatsal etkinlik, bir tılsım olmaktan ziyade estetik açıdan ya da sevdiklerinin isimleri ya da resimlerini çizdirmek yoluyla bir gelenek olarak hala devam etmektedir. Bunun dışında geleneklerin bütün klanı ya da bir şehrin insanlarını etkileyen yanları da vardır. 12000 yıl önce Göbekli Tepe'yi inşa eden ya da kuzey Fransa da 6000 yıl önce 20 tonluk kayaları bir dikelti şeklinde arazi ortasına yerleştirilip bir tapınma alanı yaratan insanlar bu gün katedralleri ve gökdelenleri inşa etmektedir. Bu anlamda bütün hayatı boyunca maddi ve manevi olarak bu ve diğer dünyada güvenli bir alan yaratmaya çalışan insan 12000 yıl önceki insan ile aynı insandır denilebilir. Bu noktada bizler ile geçmiş zaman insanları

arasındaki farkın ne olduğunu ve neden o insanlara ilkel dediğimizi E. H. Gombrich'in sözleri ile açıklanabilir:

İlkel topluluklara bizden daha basit oldukları için değil - çünkü onların düşünme biçimleri bizimkinden çoğu zaman çok daha karışıktır- tüm insanlığın geldiği ilk koşullara da yakın oldukları için "ilkel" diyoruz. İlkeller için bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgardan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korur; imgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar. Başka bir deyişle, resimler ve heykeller büyüsel amaçlarla kullanılırlar (2004, s.39-40).

Bu sebeple aslında imgeyi yansıtmak için sanat her zaman insan hayatında önemli olmuştur, bu durumu bir kabiledaki masklarda, halılarda ve kıyafetlerinde görebiliriz, bu özel geleneklerde yaşamları ve ruhları biçimsel olarak estetik ve derin kılmıştır. Bu özelliği ve derinliği anlamadan ilkel insanları tam olarak tanımlayamayacağımızı Gombrich samimi bir dille şu şekilde ifade etmektedir:

İlkel toplumların düşünce tarzını anlamaya çalışmadan, onları imgeleri bakılacak güzel şeyler olarak değil de, kullanılacak ve güç dolu nesnelere gibi görmeye iten yaşantıyı kavramadan, sanatın bu yabansı başlangıçlarını anlamayı umamamız. Bu duygunun yeniden edinilmesinin gerçekten pek zor bir şey olduğunu sanmıyorum. Gereken tek şey kendimize karşı tam olarak dürüst olmak ve içimizde hala "ilkel" bir şeyler kalıp kalmadığını anlamaktır (2004, s. 40).

Bu açıklamalara bakarak söylenebilir ki, sanat eseri raporunda üretilmiş olan uygulamalar tam olarak içimizdeki bu ilkel yanların dışarı çıkarılması, sanat aracılığıyla biçimsel bir forma dönüştürülmesi ve açığa çıkan ilkel formun yeniden doğaya dönüşümümüz için devam ettirilmesinde en önemli etkidir.

İnsan bedeni yüzlerce, binlerce yıldır sanatın, üretimin ve ritüellerin odak noktası olmuştur. Bu durum bazen doğurgan anne sembolü olan steotopişik (uzuvları abartılmış figür) tasvirlerde, bazen inancı gereği evrenin görünmez diğer varlıklarıyla iletişim kurmak için dans eden şamanların hareketlerinde, bazende teknolojinin olmadığı bir zaman diliminde bizleri hayretler içerisinde bırakan yapıların insan elinden nasıl inşa edildiğini gördüğümüzde ortaya çıkar. Beden primitif sanatlarda olduğu gibi, nesnelere üzerinde, kayaların yüzeyinde, mağaraların duvarlarında ardından ise bir tapınma sembolü olarak kutsallaştırılarak, ölümsüzleştirilerek, parçalara ayrılıp, yeniden dikilip nesneleştirilerek insanların kendilerini dışa vurma, anlatma aracı olmuştur. Öyleki bu beden günümüzde bir sanat nesnesi konumuna gelmiştir. Ritüalist performanslarda insanlar dini etkinliklerinde kendi yapmış oldukları kostümlerle hayvanların görüntüsüne bürünerek, tıpkı hayvanlar gibi, hissetmeye çalışmış, hareket

ederek özel ve kutsal danslarını sanat- yaşam birlikteliğinde icra etmişlerdir. Böyle yapmakla, bir nevi av hayvanına karşı galip gelinebileceğine inanmış, bu şekilde hareket ederek tıpkı mitlerdeki bazı hayvanlarla akraba olduklarına, mensup oldukları kabilenin – klanın kurt, kurbağa veya karga kabilesi olduğuna inanarak onlar gibi eylemlerde bulunmuşlardır. Gerçekleştirmiş oldukları performanslarla aslında doğayı oldukça içselleştirmişler ve doğanın içinden bir canlı olarak hareket ederek, onun gücünü duyumsamaya çalışmışlardır. Bu durumu geçen yüzyılda performanslarında hiç şüphesiz en iyi deneyimleyen sanatçılardan biri Joseph Beuys olmuştur. Onun çalışmalarında "At, geyik, kuğu ve tavşan figürleri durmadan gelir ve gider: Bunlar, ruhun enkarnasyonunu ya da başka bölgelere erişimli ruhsal varlıkların dünyevi formunu temsil eden, bir varoluş düzeyinden diğerine özgürce geçen figürlerdir." (Beuys, cited in Tisdall, s.17) Beuys hayvanlarla olan diyalogunu ilkel bir yapıt olan "Şef" çalışması üzerinden açıklamaktadır:

Şef, her şeyden önce önemli bir ses yapıtıdır. En çok yinelenen ses genizden gelir ve bir geyiğin seslenişi gibi boğuktur: Ö ö... bu, çok eskilere uzanan ilkel bir sestir... Çıkardığım sesler bilinçli olarak hayvanlardan alınmadır. Ben bunu insanın ötesindeki diğer yaşam formlarıyla iletişime geçmenin bir yolu olarak görüyorum... benim o keçenin içindeki varlığım kendi türümün semantik menziline kapatma girişiminde bulunduğum bir taşıyıcı dalga gibi! Amaç, derin bir sezgiselliğe ya da eski kuşaklara dayanan dilin ötesine geçebilecek denli temel bir deneyim düzeyine varmaktır (Fineberg, 2014, s.220).

Beuys, geçmiş ile yaşadığı an arasındaki sematik bağı, hayvan ritüelleri yoluyla onun gibi davranarak kırdığına inanır. Adnan Çevik, Beuys'un yapmış olduğu performansın aradan geçen binlerce yılın ardından farklı kültürler arasındaki düşünce ve anlayış şekillerine göre tanımlanabileceğini düşünmektedir:

Tasarlanmış "sanat" nedir? Her ne olursa olsun, bu tarihsel ve kültürel olarak değişir. Bazı kültürlerde "sanat" olarak kabul edilen nesne ve performanslar, başka kültürlerde aynı biçimde tasarlanmadan yapılanlara veya üretilenlere benzer. Bazı kültürlerde kusursuz bir beceriyle gerçekleştirilen gelişmiş bir estetik duygu ürünü performanslar veya nesnelere olmasına rağmen "sanat" diye bir kelime veya bir kategori yoktur (Çevik, s.6).

Sanat kavramı 1700'lerde aristokrat ailelerin ellerindeki eserleri, sergilemek için yaptırdıkları mekanlarda, çalışmalarını halkla paylaşmalarıyla ortaya çıkmıştır. Günümüzde sanat eseri olarak bilinen birçok tarihi yapıt, aslında işlevsel bir amaca hizmet ettiği için yapılmıştır. Bunun en önemli örnekleri ise din için yapılan mekanlarda kullanılan resimler, heykeller, yazıtlar ve kutsal insanların hayatlarını anlatan temsillerdir. Bunların hepsi, Tanrı'nın varlığının insanlara kabul ettirilmesi için bir dil

olarak var olmuş, bir amaca hizmet etmiştir. İkel kabilelerde de durum bu şekildedir; insan aslan ya da kartal kafası şeklinde oyulmuş maskları takıp, yapılmış kıyafetleri giyip onun gibi hareket ettiği danslarla onun gücüne sahip olduğuna inanılmıştır. Bu temsiller ise daha sonradan sanata dönüşmüştür. Bunun sebebidir birtakım gelişme ve ilerlemelerle algı bilincindeki değişiklikten kaynaklanmaktadır. Bu değişikliklerle ilgili derinlerde yatan felsefeyi Lefebvre zaman içerisinde temsillere ve daha hayatın içerisinde bir çok başka konuya bakış açısının nasıl değiştiğini anlatmaktadır:

Klasik rasyonalizmden, ereklilikten ve zımnî metafizikten olup da Marx'ta varlığını sürdüren şey, yazılı ifadelerden ve dolaysız etkilerden kurtulan yeni ve temel bir şeyi ortaya çıkarır. Tarihsel oluşun nihai ve varsayımsal anlamına dair hipotez, stratejilerin analizi karşısında, gezegenin yüzeyiyle karşılaşır. Bu oluşun sonunda olduğu gibi kökeninde de, kaynaklarıyla, sunduğu hedeflerle birlikte toprak bulunur. Eskiden ana olarak temsil edilen toprak, bugün etrafında çeşitli (farklılaşmış) mekanların düzenlendiği merkez olarak kendini gösterir. Dinsel ve safça cinsel özelliklerden kurtulmuş olan toprak, gezegen olarak -gezegensel mekan- pratik faaliyette ve düşüncede başat yerini geri alır (2014, s.414).

Özünde pür bir düşünsel forma sahip olan toprak ile insanın arasında çok fark vardır, İnsanlar daima bir klana, bir düşünceye, bir tarafa, bir kültüre ait olarak ve ait olduğu şeylerin gerekliliklerini uygulayarak kendini var ederken toprağın hiç bir tanıma ihtiyacı bulunmamaktadır. Bu anlamda doğada gerçekleştirilen performans sanatı bir nevi insana dair bu tanımları ortadan kaldırmaya çalışır, bu performanslar aslında doğanın yinelenen performanslardır. Yinelenerek yapılan performansların en önemli örneği yukarıdaki metinlerde değinildiği gibi ilkel kabilelerin doğa ile hayvanlar ile diyalog kurmak, onun gücünü hissetmek, onunla bütünleşmek için, gerçekleştirdiği şeylerdir. Performansların temel ilkesi eylemdir, bu eylemde performans doğurur. Burada durumu performatifleştiren, ona performans diyen şey ise bilinçtir. Erica Fischer - Lichte'nin açıklamasıyla bu durum anlatılmaktadır:

Performans sadece sanat kurumuna özgü bir ortamda meydana gelmemiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi, o hem ritüele hem de gösteriye ait unsurlar taşımaktadır. Burada "ritüel" ve "gösteri" alanlarını hangi derecede sanatsal bir performansa dönüşebileceği sorusu ortaya çıkar. Birbirleriyle ve "sanat" ortamıyla çakışan bu alanlar, performansın başarıya ulaşip ulaşmadığını hangi açıdan göz önünde bulundurmalıdır (2016, s. 39).

Fischer - Lichte'nin bu açıklaması hayvanlar üzerinden örneklenebilir: Bir hayvan sahneye çıkarıldığında; olduğu gibi, kendi halinde davranacaktır. Çünkü; o her zaman öğretilmemiş bir şekilde kendi halinde doğasına göre hareket etmektedir. Bu hayvanın yanına bir insan çıktığında seyircinin ilgisi insandan çok hayvana odaklanacaktır; çünkü

onun ne yapacağı belli değildir, seyirciler her an sıradışı bir durumla karşı karşıya kalabilirler. Seyirciler bu muallakta kalma durumundan dolayı bütün dikkatleriyle hayvanları izleyeceklerdir; çünkü hayvan ait olmadığı bir ortamda bulunmuştur. Primitif performans da böyledir. Ortada bir temsiliyet yoktur. Sadece kendisi vardır. Kendi olma durumu beden varlığının en temel ve güçlü yansıtıcısı olan dokunsal diyalog ile açıklanabilir "Beden İmgesi temelde yaşamın erken dönemindeki dokunma ve yön bulma deneyimleriyle biçimlenir. Görsel imgelerimiz daha sonra gelişir ve anlamları bakımından dokunsal olarak edinmiş olduğumuz ilksel deneyimlere dayanırlar" (Bloomer & Moore, 1977, s.44). Pallasmaa dokunma duyusunu görme ile özdeşleştirir ve bu durumun insanın en öznel biçimi olduğunu açıklamaktadır ve yeniden değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir:

Dokunma duyusunun birincilliği giderek apaçık oldu. Yaşanmış dünya deneyimimizde ve barındırdığımız iç mekanlardaki içsellik deneyimimizde çevresel (*peripheral*) ve odaklanmamış görmenin rolü de ilgimi çekti. Dokunsallık ve odaklanmamış çevrel görme tam da yaşanmış deneyimin özünü biçimlendirir. Odaklanmış görme dünyayla karşılaşmamızı sağlar, çevrel görme ise bizi dünyanın teniyle sarmalar. Görmenin hegemonyasının eleştirmenin yanı sıra görmenin bizzat özünü de yeniden değerlendirmemiz gerekiyor. Görme de dahil olmak üzere tüm duyular dokunma duyusunun uzantılarıdır; duyular ten dokusunun özelleşmiş halleridir ve tüm duyusal deneyimler birer dokunma kipidir ve böylece dokunsallıkla ilintilidir. Dünyayla temasımız bizi sarmalayan zarın özelleşmiş kısımları aracılığıyla, kendiliğin (self) sınır hattında gerçekleşir (2011, s.12-13).

Pallasmaa insanın dünyayı algılamasının özünde dokunma duyusunun birincil algı olduğunu ve diğer duyulara önderlik ettiğini açıklarken hiç bir olgunun birbirinden bağımsız olmadığını ve kusursuz bir düzen içerisinde bu sistemin işlediğini ifade etmektedir. Thich Nhat Hanh ise insanın üzerindeki bu sistemsel düzeni dünya üzerinden anlatmakta ve dünyanın bir parçası olan insanı Elmas Sutra üzerinden yeniden açıklamaktadır:

Hiçbir şeyin kendi başına, geri kalan her şeyden apayrı bir şekilde var olmadığını, diğer her şeye bağlı ve bağımlı olduğunu söyleyen Elmas Sutra'yı "derin ekoloji"nin özü olarak tanımlıyor. Nasıl bir çiçeğin varlığı ona enerjisini veren güneşten, onu besleyen topraktan, çoğalması için döllenmesini sağlayan canlılardan, suyunu veren yağmurdan ayrı olamazsa, biz insanoğlunun da diğer her şeyden ayrı bir varlığı yoktur diyor. Biz sadece insan atalarımızdan değil, hayvan ve bitki atalarımızdan, hatta dünyanın kendisinden türedik, onu oluşturan elementlerle bizimkiler aynıdır (2015, s.14).

Bu anlamda dünyanın içerisindeki elementlerden biri olan insanın, yaşadığımız zamandaki sanatsal varlığını Ahu Antmen günümüz üzerinden ifade etmektedir ve bu durumu primitizmin "modern olarak nitelendirdiğimiz pek çok sanatçının

modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrının ifadesi" olarak belirlediğini söylemektedir (2008, s. 35).

Sonuç olarak bütün bilgiler ışığında yaşadığımız zamanda gerçekleştirilen ve rapor çalışmalarında içeriğinde olan performans konuları için denilebilir ki; Performans sanatı, sanatçının bedenini, psikolojik olarak şarj edilmiş bir heykel materyali olarak kullanan ekspresyonist bir ritüelir.

1.5. Özne - Nesne Olarak Sanatçı

Bedenimiz hem doğanın içerisindeki varlıklar arasında bir varlık, hem de onları gören, dokunan ve duyumsayan bir yapıdır. Bu yapının bilincinde olan sanatçının görevi; "birlikte yaşadığı insanlara olayların gerçek anlamını açıklamak, toplumsal ve tarihsel gelişmenin gerekliliğini ve kurallarını anlatmak, insanla doğa ve insanla toplum arasındaki temel ilişkiler sorununu çözümlenmek, kişisel evrensel yöneltmek, insanın yitirilmiş olan birliğini yeniden kurmak" olmalıdır (Fischer-Liste, 2013, s.58). Bu görevi Pallasmaa ise: "Yaratıcı emekte güçlü bir özdeşleşme ve yansıtma gerçekleşir; yaratıcının bütün bedensel ve zihinsel yapısı iş mahalline dönüşür" şeklinde ifade etmektedir (2011, s.15). Bu konuyu Gülay Er E. sanat tarihsel bir bakış açısı ile ele almakta ve özne nesne olarak sanatçısı, daha doğrusu insan bedeninden doğan sanatsal yaratımı zamansal olarak anlatmaktadır:

İnsan bedeninin farklı görünüşleri ve dönüşümü tarih boyunca sanat çalışmalarının konusu olmuştur. Fiziksel olarak ortada sereserpe, sanatçıların ve sanat tarihçilerinin bakışlarına açık bulunan beden, görsel sanatların varlık bilim merkezli eserlerinde ağırlıklı olarak görsel açıdan kilit bir figür olarak kullanılmıştır. Zaman içinde anlatım yöntemleri ve teknikleri değişiklik göstermiş, bedense ortam olarak, benliğin içine yerleştirildiği uzam olarak, anatomik yapısı esas alınarak, sosyal, siyasal vb. bir gösterge olarak ya da başka bir varlığa dönüşmüş olarak sanatın nesnesi olmaya devam etmiştir. Bedensel dönüşümün nasıl gerçekleştiği ise sanat eserinin yaratıldığı tarihteki bilgi ve anlayışa göre değişmiş, nedeni de süreç içinde değişiklik göstermesidir. İnsan bedeni sanatçının elinde önce doğadaki başka bir varlığın formuna dönüşmüş, ardından biyolojik değişime uğramış, günümüzde ise teknolojinin, inorganikle birleşmesine elvermesi sonucu sanat nesnesi olarak figüratif değerli kullanımından çok, bedenin gerçek yaşamda da uğradığı melezleşme görsel olarak ortaya konmaktadır. Sanatsal yaratımdaki bu değişime teknik ilerleme etki etmiş, tarihsel olarak sanatsal yaratım, kimi zaman fütüristik nitelikli olarak var olmuşsa da gittikçe günün gerçekleri ile paralellik göstermiş ve bunun yanı sıra temsil ettiği özneliliği açısından da örtüşür olmuştur (s.73).

Bedenin zaman içerisindeki değişimini Pallasmaa ise insanın bulunduğu mekanlardaki deneyimlerden ve yaşadığı sıradışı karşılaşmalardan kaynaklandığını ifade etmektedir:

Her deneyim anıları toplama, birleştirme ve karşılaştırma edimlerini imler. Ete bürünmüş bir belleğin bir mekan ya da yeri anımsamakta asli bir rolü vardır. Ziyaret ettiğimiz tüm şehirleri ve kasabaları, tanıdığımız tüm yerleri bedenimizin ete bürünmüş belleğine (incarnate memory) aktarırız. Evimiz öz kimliğimizle birleşir; kendi beden ve varlığımızın parçasına dönüşür (2011, s.88).

Dönüşen ve melezleşen bu form süreç içerisinde varlık niteliğini unutmuş ve tekrar doğaya geri dönmeye çalışmaktadır. Bu durumu Kahraman günümüz üzerinden "Çağdaş Sanat ve Ekoloji" kitabının önsöz kısmında anlatmaktadır:

Sonra doğayı yeniden keşfetme dönemi başladı. Bu gün tam da öyle bir noktada duruyoruz. Bu bir anlamda doğanın yeniden keşfiyse bir anlamda da insanın kendisini yeniden keşfetmesidir. Kuruyan nehirler, tükenen ormanlar, yok olan canlı türleri aynı zamanda insanın yeryüzünde başka bir varlığa dönüşmesinin işaretidir. Şimdi insan bütün o kaynakları kurtarmaya çalışırken, onlarla özdeşleşmiş ama yitirdiği kendisini de muhtemelen aramaktadır. (Kahraman & Brown, 2014, Önsöz).

Er, Kahraman ve Pallasmaa'nın anlatımlarıyla bedenin geçirmiş olduğu bütün süreç sonucunda, sanatçı her zaman bedenin kendine en yakın şey olduğunu bildiği halde bedeni hep merak etmiş ve bunu inceleme tutkusunda olmuştur, bu durum Rönesans'a kadar yasak olsa da, düşünce biçimlerinde ve dindeki değişimlerle insan bedeni daha çok araştırılmaya başlanmış, en sonunda sanatçılar başkalarının bedenine bakarken, kendi bedenleriyle de düşüncelerini sanatsal bir bilinçle ifade etmeye başlamışlardır. Her ne kadar sanatçılar geçmişte doğayı incelemiş olsalarda doğada insan bedenini yalnızca bir ölçüt olarak kullanmışlardır. Günümüzde ise hem performans çalışmalarında hem de rapor kapsamında yapılan çalışmalarda insan bedeni bir ölçütten ziyade doğanın bir parçası bir uzvu olarak karşımızda durmaktadır. Sanatçı gerçekliğiyle üretilen, sanatçının çalışmanın merkezinde olduğu bu çalışmalarda doğasız bir beden ve bedensiz bir doğa düşünülemez. Performans sanatında sanatçının bedeni yapıtın hem nesnesi hem de öznesi haline gelmiştir. Burada tasarlanan çalışmalar, onu tasarlayan zihnin kendi bedeniyle ifade edilmesi, bu durumu tam olarak ortaya koymaktadır. Sanatçının düşündüklerini, hayal ettiklerini, başka bir nesne yoluyla değil salt bedeni aracılığıyla göstermesi, sanat içinde özgürce hareket eden bir sanatçı portresi çizmektedir. Bu durum yeni özgür sanat düşüncesinin modernizme karşı yapmış olduğu protestolardan biridir. Performans sanatçısının düşündüklerini başka hiçbir şey kullanmadan yalnızca bedeniyle gerçekleştirebilmesi ve bunu mistik imgelemlerden ilkel ritüellere, her boyutta ele alıp yaratıcı bir şekilde

hareket eden sanatçı olabilmesi özgür hareket eden bir sanatçı olduğunu göstermektedir. Yaşamsal her türlü şeyde eylemlerin sürekli üstüne çıkmaya ve ilerlemeye dayalı bir durum varken, doğada yapılan bu performanslarda yaşanan teknolojik gelişmişlik içinden geçmişe doğru bir geri dönüş vardır. Bu da sanatçının özgürlüğünün en büyük kanıtı olmaktadır. Onlarca değişiklik içerisinde saf bir biçimde kalmaya çalışan bedeni ve sanatçıların beden üzerinden uygulamalarındaki bakış açısını bütün boyutları ile ele alan Martinaz, Demiral düşüncelerini şu cümleler üzerinden güçlü bir biçimde anlatmaktadır:

Kuşkusuz, gelişen, değişen her ne varsa bunların içerisinde aynı kalan yegâne şey bedendir. Beden algısı hep vardır ve onu adlandıran imge yüzyıllarca onun algılanmasını sağlamıştır. Bu algı performans sanatçıları tarafından tamamen yıkılmıştır ve bedenin sadece özne değil bir nesne de olduğu ortaya konmuştur. Teknoloji, mimari, medya, iktidar, vb. her şey değişebilir ama insan üzerinde değişmeyen tek iktidar bedendir. Beden değişen sanat algısıyla birlikte bir direniş formuna dönüşmüştür. Öznelliğinin dışında kendisinin de aslında dünyaya ait olduğu, yaşamın ve evrenin bir parçası olan bir nesne olduğu gerçeğini göstermiştir. Beden fiziksel olarak hayata, içgüdülerine ve kendisine hapsedilmiş durumdadır. Her insan kendi bedeninin içerisinde hapsedilmiş şekilde yaşamaktadır. Dış dünyayla etkileşime geçebilmemizi sağlayan birincil şey ise bedenin kendisidir. Yaşanan her şeyi de bedenin üzerinden anlatmak kadar açık bir yol yoktur. Beden etten, kandan, idrardan, kıldan, tükürükten ibaret, bakterilerle kaplı, şişirilip inceltilen, yiyen, dışkılayan, şehvet duyan, kin tutan, ağlayan, gülen, çürümeye doğduğu gün başlayan bir canlı, aslında ölü bir organizmadır. Beden sadece güzel olana sahip olmadığı gerçeğiyle karşı karşıyadır. Sanat bedene ait olacaksa bu tamda bedenin her şeyiyle olmalıdır. Kötü ve güzel olan arasına konan sanat anlayışı her zaman olması gerektiği gibi sadece güzeli gerçekleştirmek ve güzeli göstermek zorunda olmadığını, bunu yaptığında kendisini ve benliğini kandırdığını keşfetmiştir. Sanat artık olması gerektiği yoldaydı. Güzel sanatların burjuvazi anlayışıyla oturan güzel olanın sanatı anlayışı yıkılarak kötü olanın da sanat olabileceği ortaya konmuştur (s.198).

Ancak burada kötü olanın güzelliği anlatılmak istenmektedir, kötü olanın ne kadar kötü olduğunun biçimsel olarak sanata yansması ve bu kötülüğün seyircilerde korku ya da başka duygular uyandırması, onun sanatçısı tarafından etkileyici bir şekilde ele alındığını göstermektedir. Performansın hakikiliği, performans sanatçısının özünden, o özün değişiminden, dönüşümünden ortaya çıkmaktadır. Sanatçı performansla beraber, kendini yeniden yaratıp, inşa eder ve kendini olmadığı bir şeye dönüştürür. Sanat eseri raporunda bu durum sanatın kendisi olarak sanatçının doğadaki eylemiyle yer almaktadır. "Performans sanatında, sanatçı hem özne hem de nesne olma durumunu aynı anda gerçekleştirmek zorunda kalmıştır, çünkü hem eserin bir parçası hem de bir özne olarak sanat yapma eylemi içerisinde kendini konumlandırmıştır" (Martinez

Demiral, s.192). Bu durumun aslında diğer sanat dallarındaki pratiklerden daha zor olduğu düşünülebilir. Diğer pratiklerde sanatçı yaptığı çalışmaya uzaktan bakma ve onu analiz etme rahatlığına sahipken, performansta sanatçının bu durumu içten bir bakış açısıyla gerçekleştirilmesi gerekir, bu da aslında performansın zorluğuyla birlikte aynı zamanda en saf yanını ortaya çıkarmaktadır.



2. BÖLÜM

2. 1. Geçmişten Günümüze Performans Olarak Beden ve Doğa Diyaloğu Çalışmaları, Sanatçılar

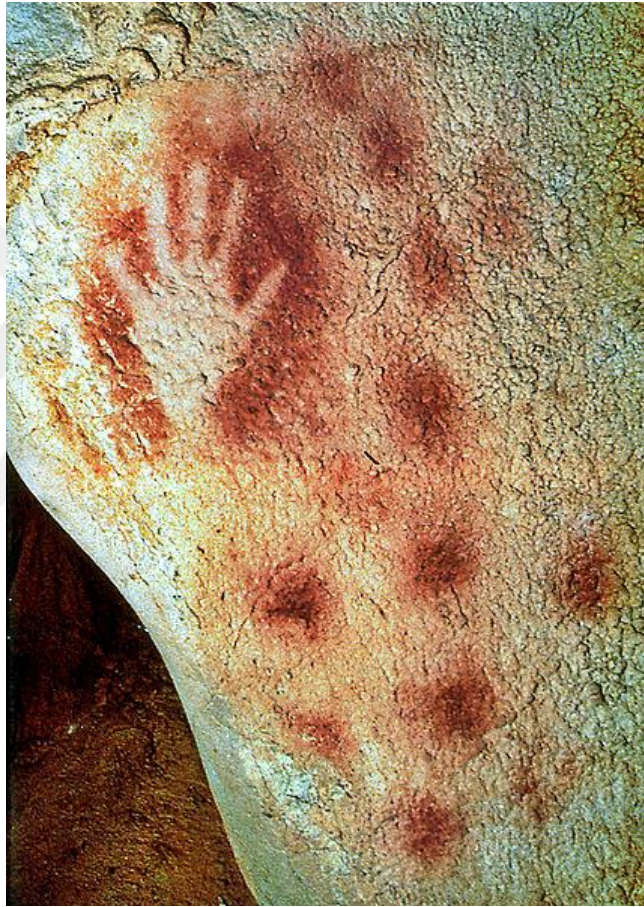
Beden kavramı insanlık var olduğundan bu yana sanatın merkezinde olmuştur. İkel sanatın mağara içerisindeki örnekleriyle başlayan beden çalışmaları, günümüze kadar güncelliğini korumaya devam etmektedir. Bu güncelleğin anlatıldığı bölümde, bedenin doğa ile olan diyaloğu ikel sanattan başlanarak, günümüze kadar gerçekleştirilmiş olan örnekleriyle incelenmektedir. Binlerce yıl içerisinde bedenin ne gibi değişimlere uğradığı araştırılıp, görseller yoluyla sanatçıların hayatlarından referanslar alınarak aktarılmaktadır. Bu aktarım sırasında yalnızca sanatçılar değil; mitler, filmler ve bazı bilimsel çalışmalarda konunun açıklanması için raporda ele alınmıştır. Burada derlenen bilgiler bir sonraki bölümde uygulama çalışmaları için önemli referans niteliği taşımaktadır.

"Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın da nasıl doğduğunu bilmiyoruz. Eğer tapınak ve ev inşası, resim ve heykel yapımı gibi etkinlikleri sanat olarak sayarsak, dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir topluluk yoktur." (Gombrich, 2004, s. 39). Bu söz, bu çalışmanın performansı bir disiplin olarak değil, hayatın bir parçası olarak gösterme düşüncesine destek vermektedir. Bu bağlamda insanın sergilediği her eylem, performans sanatının içerisinde sokulabilir. Ancak; şu ana kadar ister tür anlamında, ister gerçek anlamda "ilk performans" örneği sanat tarihi anlamında gösterilememiştir. Bu durum 19. yüzyılın sonundan bu yana performansın ritüelden kaynaklandığını kanıtlamaya çalışan batılı bilim insanlarını durduramamıştır. Böyle bir köken teorisini ortaya atan ilk bilim insanlarını birtakım unsurlar harekete geçirmiştir. ABD'li ve Avrupalı ilk antropologlar, teorilerini Afrika, Amerika, Avustralya'da ve dünyanın diğer yerlerinde dans, müzik ve tiyatroyu kullanarak ritüeller gerçekleştiren sözde "ikel halklar" olarak tanımlanan insanlar hakkında raporlar yazan koloniciler, misyonerler ve maceracılar dayandırmışlardır. Bu dayandırmayı Çevik aşağıdaki çalışmalar ile örneklemektedir:

Sosyal Darwinizm'in etkisiyle "ikel halkların" hâlâ taş devrinde yaşadığına ve onların uygulamalarının insanların yüzyıllar önce yaşadıkları olduğuna inanıldı. Eğer bu "ilkeller" ritüel yapıyorsa ve hâlâ Batı'nın estetik performans sanatlarının düzeyine ulaşamadılarsa, o halde sanat ritüelden veya ritüel olarak doğmuştur. İkinci olarak, aralarında Jane Ellen Harrison(1850 – 1928), Gilbert Murray (1866 – 1957) ve Francis Cornford'un1874 – 1943) bulunduğu, 20. yüzyılın başlarında

Cambirdge ve Oxford Üniversitelerinde toplanan İngiliz klasikçiler, ritüel ve tiyatro ilişkisi hakkında çok etkili teoriler öne sürmüştür. Eserleri arasında Harrison'un *Themis: Yunan Dininin Toplumsal Kökeni Üstüne Bir Çalışma* (1912), Cornford'un *Attik Komedinin Kökeni* (1914) ve Murray'in *Yunan Dininin Beş Aşaması* (1925) sayılabilir (s. 24).

Kökensel beden araştırmaları konusunda ilgili yapıtlarının okumaları yapılan çalışmaların ele alındığı bu bölümde, bedenleriyle doğa ile iletişim kurmaya yönelik sanatçılar mantıksal bir sıra içinde, eserleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.



Görsel 1. MÖ 16.000, El İzleri / Hand Prints, Pech Merle, Dordogne, Fransa.

Erişim: 23.04.2017. <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com.tr/search/label/Karbon%2014%20testi>

Beden ve doğa denilince akla ilk gelecek olan şey binlerce yıl önce yaşayan ilkel insanların mağaralardaki el izleri ve çizimleridir. Mağara duvarındaki el izleriyle o zamanın insanı "Ben vardım, buradaydım, yaşadım" diyerek, bizim yaşadığımız zamana selam verip aradaki zamanı yok etmiştir. Bu anlamda insanoğlunun zaman karşındaki en büyük kazanımının sanat olduğunu söyleyebiliriz. Yüzyıllar süresince

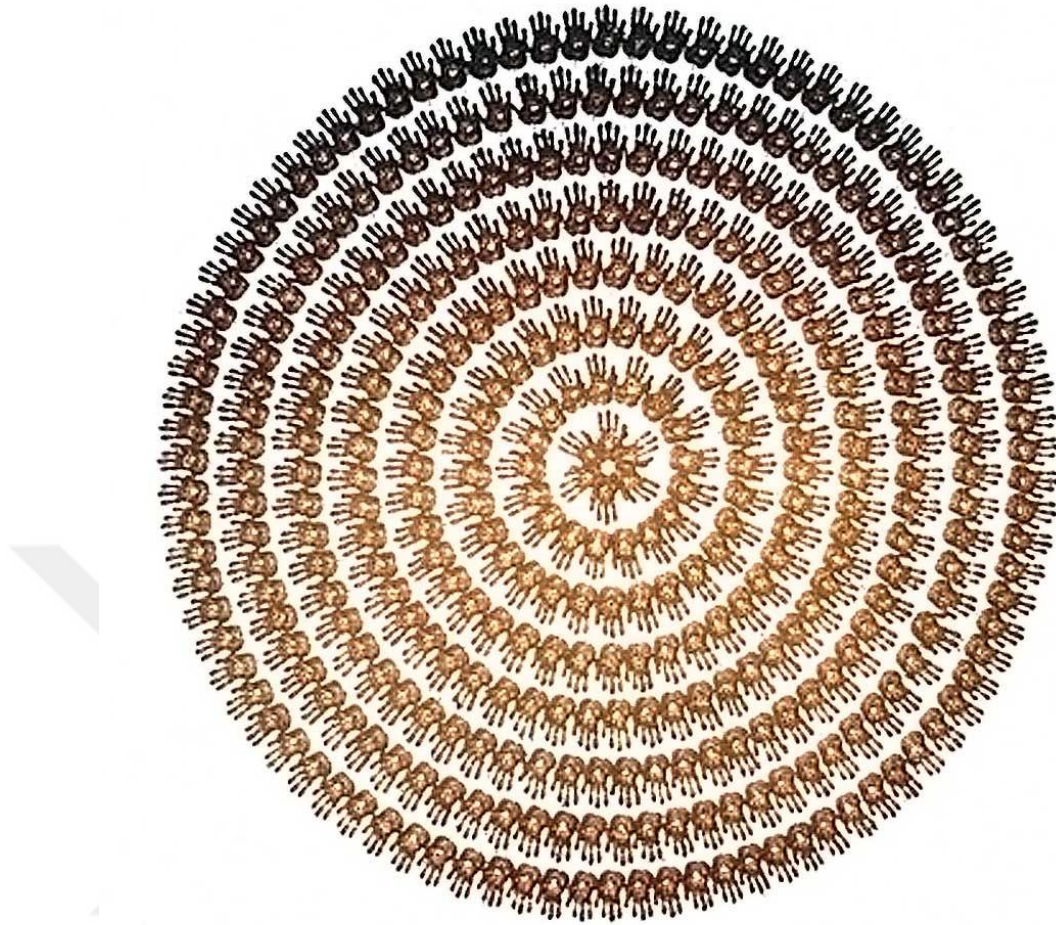
beden varlığını sanatın içerisinde bir çok şekilde özel sebepler ve yöntemlerle sürdürdü, beden sanatın içindeki bu sürdürülebilirliği insan bedeninin önemli bir kavram olmasından gelmektedir. Bu durumu paleolitik dönem arkeolojik buluntularına bakarak onaylayabiliriz. Mağaraların duvarlarında toprak boyalar, çeşitli ezilmiş bitkiler, ve kanın kullanılmasıyla gerçekleştirilen çizimlerdeki avcı tasvirleri, Fransa'da bulunan Pech Merle mağarasındaki el izleri gibi insanlık tarihine ışık tutan arkeolojik buluntular, bedenimizin o zamanlarda da yaşamış olan insanlar için kendilerini görsel olarak ifade etmelerinde önemli bir yer tuttuğunun büyük bir kanıtıdır. Görsel 1 deki fotoğrafta görülen el izi, yapanı tarafından nefesi ile üflenerek mağara duvarına püskürtülmüştür, bu nedenle bu görsele bedenin beden ile inşa edildiği bir çalışma olarak yaklaşılabilir. Bu el izi yaşadığımız zamana kadar pek çok kez farklı şekillerde tarih sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bu iz uygulama çalışmaları kısmında yer alan Görsel 36'daki "The Body" projesi için güçlü bir kaynak olurken diğer uygulama çalışmaları için ise insanın doğa üzerindeki izinin en büyük ve temel başlangıcı olarak raporda yer almaktadır.

El izleri ilkel insanların yaşamının varlığına dair, bu gün parmak izlerimizi kullanmamız gibi, bir imza niteliği de taşımaktadır. Bu imza niteliğindeki uzvumuzu Ashley Montagu dokunma duyusu üzerinde açıklamaktadır:

(Ten) En eski ve en duyarlı organımızdır, ilk iletişim aracımız ve en etkili koruyucumuz... Gözümüzün saydam ağ tabakasının üzerinde bile dönüşüme uğramış bir deri katmanı vardır... Gözlerimiz, kulaklarımız, burnumuz ve ağızımızın atası dokunmaktır. Dokunma diğer duylara dönüşerek farklılaşmıştır; dokunmanın öteden beri "duyuların anası" olarak değerlendirilmesi bu olgunun tanınması gibi görünmektedir (1986, s.3).

Montagu'nun bu sözlerinin devamı olarak ise Pallasmaa dokunma duyusunu görsel algılar üzerinden anlatmakta ve bu durumu bedenin dünya üzerinde merkez etmen olmasına vurgulamaktadır:

Görsel algılar bile kendiliğın dokunsal sürekliliği (continuum) içinde kaynaşmış ve bütünleşmiştir.; bedenim kim olduğumu ve dünyada nerede olduğumu anımsar. Bedenim gerçek anlamda dünyanın göbek deliğidir, merkezli bakış açısının görüş noktası anlamında değil, gönderimin, belleğin, imgelemin ve bütünleşirmenin yeri anlamında (2011,s.13).



Görsel 2. Richard Long, 1989, Çamur El Sarmalı / Mud Hand Wand, New York.

Erişim: 01. 09. 2017. <http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011exhibitupgrades/nymudhand.html>

Pallasmaa'nın cümlelerine ithafen bundan binlerce yıl önce ilkel insanlar tarafından mağara duvarlarına yapılmış el izleriyle 1989 yılında Richard Long'un galeri duvarına yaptığı spiral biçimdeki el izlerinde insan bedeninin duvardaki izleri merkezi bir sembol konumunda görünür ve el izleri dikkati kendine odaklayarak bir ilizyon yaratır. Bu çalışmaya baktığımızda 16000 yıl önce Pech Merle de yapılan el izi ile arasında neredeyse hiçbir farkın olmadığını görünür, Richard Long için beden, üretkenliğin ve yaşamın kaynağı olmuştur. Bu izler tıpkı mağara resimlerindeki el izleri gibidir, en minimal şekilde sanatçı bedenini ortaya koyar. Ayşe Sibel Kedik Richard Long'un doğa ile olan diyalogunu toprak ile ilişkisi üzerinden şu sözlerle açıklamaktadır:

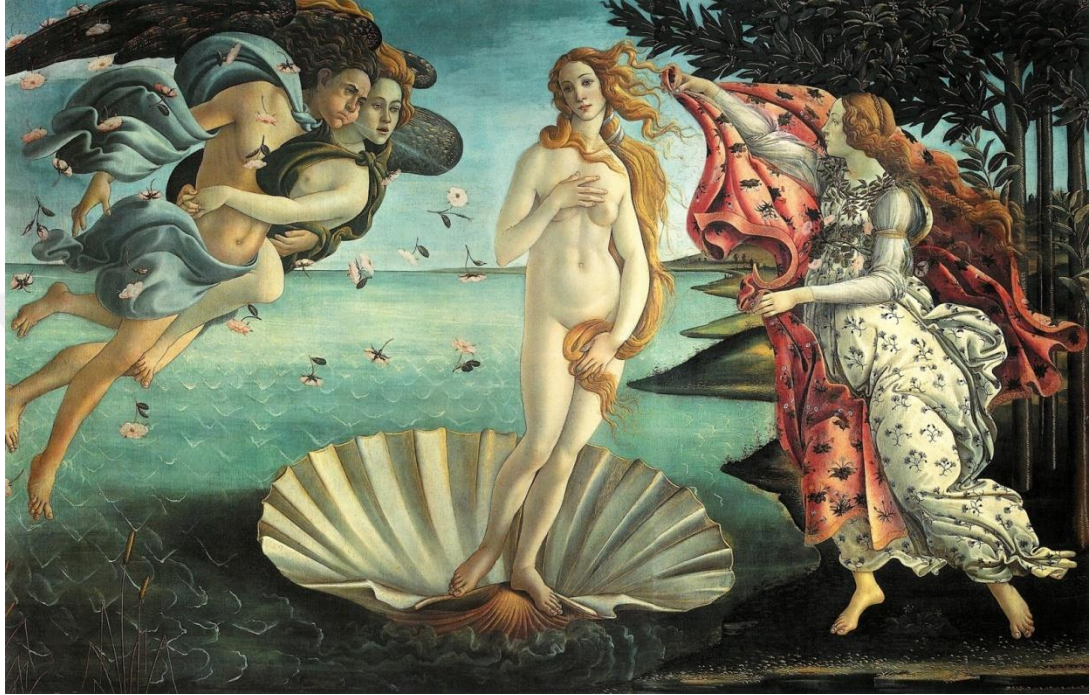
Toprak, toprağın taşıdığı önem ve ona verilen değer, özellikle ağırlıklı olarak peyzajla ilgilenen Long için de başlıca öneme sahiptir. Ancak bundan da önemlisi

aslında sanatçının çalışmalarında toprağın bir metafor olarak taşıdığı yaşamsal önemdir. Elbette dünyaya daha önce orada olmayan bir şey eklemek ve bu eylemi doğayla büyük bir uyum içerisinde, olabildiğince mütevazı bir tavırla gerçekleştirmek (2010, s.119).

Doğa ile uyum içerisinde olmak Long için çalışmalardaki ana felsefelerden biriydi, yoksa çalışmalar bu kadar basit olmasına rağmen bu kadar şiirsel olmazdı. O yüzden ilkel insanların mağaralarda yaptığı el iziyle onun el izleri arasında, arada binlerce yıl olmasına rağmen müthüş bir diyalog vardır ve burada Long'un samimiyetine şahit oluruz. Richard Long'a ileriki metinlerde tekrar yer verilmektedir, sanatçının buradaki çalışmasına, ilkel insanlar tarafından yapılan el izlerinin günümüzde nasıl tekrar ettiğini göstermek için sanatsal bir eylem olarak örnek vermek için kullanılmıştır.

Pech Merle dışında insanın bir beden olarak doğa üzerindeki izini ve etkisinin iyi anlatıldığı konulardan biride Sandro Botticelli'nin yaşadığı dönemin popüler şairi Angelo Poliziano'nun Venüs'ün doğuşunu anlattığı şiirinden esinlenerek 1482 tarihinde yaptığı "Venüsün Doğuşu" tablosudur. Tempera tekniğiyle ahşap panel üzerine gerçekleştirilmiş olan tabloda Kronos'un babası Ouranos'un cinsel uzvunu keserek Akdeniz'e atması üzerine dalgalar arasından Venüs'ün doğması anlatılır. Burada Venüs, klasik bir bedenden doğan beden gibi doğmaz; o, doğanın yani denizin yarattığı bir varlık olarak hayata gelmektedir. Botticelli bu anı Venüs tam deniz kabuğu içinde karaya çıkarken göstermektedir. Venüs'ün sol tarafında bulunan Zephyr ve ona sarılı şekilde duran Chloris, estirdikleri batı rüzgarı ile Venüs'ün üzerinde bulunduğu deniz kabuğunun su üstünde ilerlemesini ve Venüs'ün karaya çıkmasını sağlamaktadırlar. Burada batı rüzgarının Tanrısı olarak resmedilen Zephyr'e baktığımızda doğaya ait bir durumun, (rüzgarın), bedene büründürülmüş bir Tanrı'nın bir görevi olarak gösterildiğini görürüz, aynı şekilde Venüs'ün sağ tarafında onu giydirmek üzere koşuşturan bir Horai görülmektedir. Horai, Latin mitolojisinde mevsimleri simgeleyen tanrıçalardandır ve buradaki Horai, ilkbaharı temsilen resimde yer almaktadır; üzerindeki giysi ve elindeki Venüs için hazırlanmış çiçeklerle bezeli giysiden bunu anlayabiliriz. Yani Horai ilkbaharı, baharın güzelliğini sahilde yeni doğan Venüs'e giydirmek üzere resimde yer alır. Antik Yunan sanatı bedeni temel birim olarak alır, altın oran olarak tanımlanan ve beden ile doğayı bütünleyen orantı Rönesans sanatının da önemli elemanlarından; bunu Botticelli çalışmasında açık bir şekilde göstermektedir. Çalışmada, sanat eseri raporunun konusuyla anlatılmak istenen ve bizzat performans pratiğiyle deneyimlenmeye çalışılan durum açık bir şekilde resmedilmiştir, günümüz performans

sanatçılarının arada hiçbir nesne olmadan bedenleri ve ruhlarıyla direkt bir şekilde kurmaya çalıştıkları diyalog, antik dönem mitolojisi üzerinden Rönesanas'ta, tanrısal bedenlerin, doğanın kendi bedenleri olması üzerinden resmedilmiştir. Karşımızda doğal güçlerin bedene bürünmüş hali ve bedeninin doğa imgeleriyle betimlenişi yer almaktadır.



Görsel 3. Sandro Botticelli, 1482, Venüs'ün Doğuşu / Birth of Venus.

Erişim: 23.04.2017. <http://sanatabasla.blogspot.com.tr/2012/06/venusun-dogusu-birth-of-venus>.

Jacques L. Goff Botticellinin doğa üzerinden yaptığı bu anlatımı dünya üzerindeki sanatsal yaratım üzerinden şu sözler ile özetlemektedir: "Sanatta kullanılan her türlü simgeci anlatım, öte dünyanın hemen üzerinde asılı duran gerçek bir hakikat dünyası olarak görülen bir doğaüstü düzenin varlığını göstermek niyetiyle yapılmıştır." (2005, s. 63). Bu simgeci anlatımın bir diğer kullanıcısı ise performans sanatının büyükannesi olan Marina Abramovic olmuştur. Marina'nın gerçekleştirdiği performanslarda Venüs'ün Doğuşu'ndan, Havva'dan ve Doğa ana Gaia'dan fazlaca referanslar vardır. Tıpkı Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" resmindeki gibi bir biçimsel duruşla Görsel 4 deki "Toprağın Annesi" isimli performansında iki hafta boyunca aç bırakılmış, iki piton yılanı tarafından bedeni sarmalanmış şekilde poz vermektedir. Buradaki yılanları Havva'ya yasak elmayı yediren şeytan gibi düşünülebilir; ama aynı zamanda bu iki yılan doğanın bir parçası olarak Abramovic'in bedenini sarmalamış bir biçimde durmaktadır. Yılanların

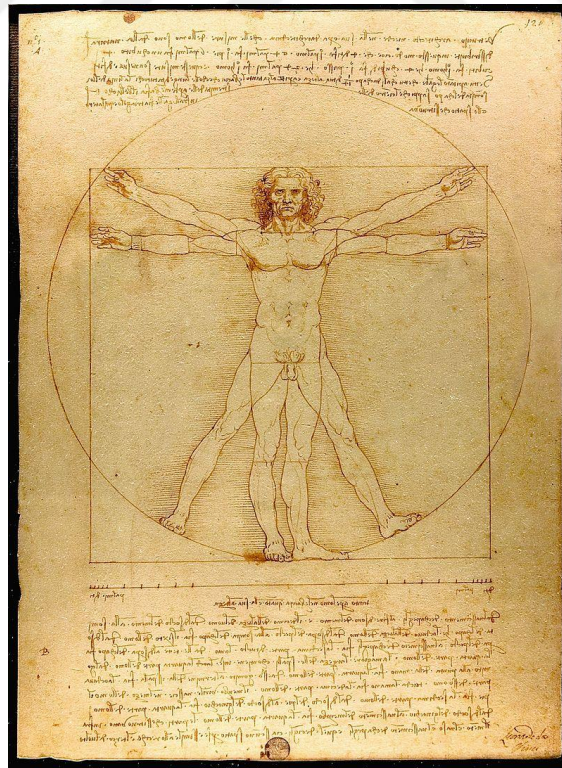
Marina Abramovic ile gerçekleştirdiği performans, aynı zamanda yılanlarının Marina'nın bedeni üzerinden yarattığı gerilimle izleyicide endişe yaratmaktadır. Marina performansında adeta şunu kanıtlamaya çalışmaktadır: "Evet, ben 50 yaşında olabilirim; ama bu yalnızca benim bedenimin zaman içerisinde geçirdiği değişimden kaynaklanıyor, ben hâlâ genç ve cesur bir ruha sahibim ve bu iki yılan ile size bunu gösteriyorum" diyerek ve sanat tarihinden referanslarla, yeniden doğuşunun bir temsili olarak izleyicinin karşısında performansını gerçekleştirmiştir.



Görsel 4. Marina Abramovic, 1996, Toprağın Annesi / Mother of Earth.

Erişim: 01.09.2017. <https://godammit.com/marina-abramovic-the-artist-is-annoying/>

Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" resminde ve Marina Abramovic'in "Toğrağın Annesi" performansında yer alan estetik oranı ve bu oranı yaratan doğanın kusursuz matematiksel bir formülü olarak gören kuralını Leonardo Da Vinci Rönesans'ta "Vitruvius Adamı" çizimi üzerinden anlatmaktadır. Gombrich'e göre Rönesansta beden insanı "doğanın pek çok büyüleyici bilmecelerinden biri ve sanatçıları ve yazarları için her bakımdan tam bir gizem idi" (1970, s.221). Ortaçağda insan bedenine dokunulamazdı, çünkü dinler bunu yasaklamıştı, eğer insan bedeni açılırsa Tanrı'nın yarattığı birşeye müdahale edilmiş olurdu, bu da Tanrı'nın kendisini sorgulamak anlamına geliyordu, Rönesans'ın sanatçılarından biri olan Leonardo'nun Görsel 5 de yer alan çizdiği Vitruvius insanı Rönesans'ın aydınlanma fikrinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Leonardo kendisinden önceki bedeni inceleme yasağına karşı koyarak bedenin görünürlüğünün ötesinde içinde ne olduğunu öğrenebilmek için gizli gizli, kadvraları incelemiştir. Bu durum sanatçıların bedenin içindeki organlardan öte insanın aklını keşfini sağlamıştır. Çünkü akıl analitiktir, sorgular ve deney yapar. O zamana kadar yaşanan süreçteki dogmalara dinlere inanmaya, biat etme zorunluluğuna Rönesans la karşı çıkılır. Bu durum tam olarak Leonardo da Vinci'nin Vitruvius çiziminde gösterilmektedir.



Görsel 5. Leonardo Da Vinci, 1492, Vitruvius Adamı / Vitruvius Man.

Terry Barret Rönesans'ın kendine önceki karanlık çağdan farkını ve insanlar üzerinde yarattığı etkiyi doğa ve hakikat kavramı üzerinden şu sözler ile anlatmaktadır:

Rönesans'ın geleneklerden kopuşu keşfederek kendini bulan bireyi, Aydınlanma Çağı'nda doğa ve akıl arasındaki benzerliği keşfederek ikinci doğa yaratma girişiminde bulunan bireye dönüşmektedir. Doğadaki her şey ve insan, nedensel belirlenimlerle açıklanırken, insan yüce bir varlık olarak belirmektedir. İnsan akılı ise doğadan ayrılarak özgürleşmekte, tinler dünyası alanında varlık bulurken, evrensel hakikatlere ulaşmada biricik unsur olarak görülmektedir. Akıl, toplumsal değişimde ilerlemenin biricik kaynağı olarak belirirken, adil ve eşitlikçi bir toplumsal düzenin inşasının yalnızca akıl yoluyla oluşturulabileceğine inanılmıştır (2014, s. 47).

Barret'in düşüncelerinden hareketle çizimde insanın beden yapısı bütün ölçü birimlerinin temel belirleyici olarak şematik bir biçimde belirtilmiştir. Bu çizim Pisagor ve Öklid'in insan bedenini oluşturan uzuvlarının birbirleriyle olan oranlarını karşılaştırarak göstermektedir. Altın oran olarak adlandırılan bu orana göre bütün beden parçaları arasında kusursuz bir uyum içinde, geometrik bir denge vardır ve bu oran pi sayısına eşittir. Altın oran Rönesans sanatı eserlerinde bolca kullanılmıştır, bu yüzden Rönesans yapıtlarını heykellerde, resimlerde ve mimaride bu kadar estetik ve güçlü kılan şey altın oran olmuştur. Leonardo'nun çizimi Rönesans'ın altın oranı göstermedeki döneminin önemli bilim ve sanat eseri örneğidir. Aynı zamanda Leonardo doğa ve insan bedeni arasındaki ilişkiyi göstermekte ve birleştirmektedir.

Botticelli tarafından gerçekleştirilen "Venüsün Doğuşu" resminde Venüs bir beden olarak doğadan denizin içinde dalgaların arasından doğmuştu, Marina Abramovic Venüsün doğuşundan hareketle yılanlar ile performansını sergilemişti, Leonardo ise Vitruvius Adamı çizimi ile doğanın kurallarını bir beden üzerinde gösterdi Apollo ve Daphne mitinde bunun tam tersi yaşanmış, bedeni olan bir peri duaları üzerine doğanın bir parçası, bir uzvu olmuş, beden sonsuza dek bir ağaca dönüşmüştür. Gian Lorenzo Bernini'nin şaşkınlık yaratacak derecede etkileyici ve ayrıntılı heykeli olan "Apollo ve Defne" ise hiç şüphesiz dünyada insan bedeninin doğanın bir uzvu olması konusundaki en iyi örneklerden biridir (Görsel 6) ve miti anlatan en iyi sanat eseri olarak karşımızda durmaktadır. Bu güçlü heykelin gerçekleştirilmesine konu olan hikaye şudur:



Görsel 6. Giovanni Lorenzo Bernini, 1622-25, Apollo ve Defne / Apollo and Daphne.

Erişim: 09.11.2017. [http://3.bp.blogspot.com/](http://3.bp.blogspot.com/1NQ4AWt0QM/VAjvYFPNCgl/AAAAAAAAALA/dBW0Rc_WwT4/s1600/78896.jpg)

[1NQ4AWt0QM/VAjvYFPNCgl/AAAAAAAAALA/dBW0Rc_WwT4/s1600/78896.jpg](http://3.bp.blogspot.com/1NQ4AWt0QM/VAjvYFPNCgl/AAAAAAAAALA/dBW0Rc_WwT4/s1600/78896.jpg)

Apollon'un başının tacı Daphne... Nehir tanrısının avcı kızı Daphne, güzelliği dillere destan bir su perisidir. Babası Peneus'un ve tüm taliplerinin ısrarına rağmen evlenmemektedir. Başına buyruk, av peşinde koşan Daphne, hiç olmadık bir anda Eros'un kurşun oku ile vurulur. Tek amacı okçuluğu ile dalga geçen Apollon'a iyi bir ders vermek olan Eros, aynı zamanda Apollon'u da özel hazırladığı altın ok ile

vurmuştur. Aynı anda vurulan Apollon ve Daphne'den biri sonsuz aşkın, diğeri sonsuz nefretin esiri olur. Böylelikle yüzyıllarca anlatılacak bir kaçış hikayesi başlar. Apollon, daha önce hiçbir kadın tarafından böylesine reddedilmemiştir. Gözü dönmüş bir şekilde Daphne'nin peşine takılır. Ormanda avlanan Daphne'ye yaklaşır ve büyük bir kovalamaca başlar. Gücünün yavaşça tükendiğini hisseden Daphne, babasından ve su perilerinden yardım ister. Peneus ve su perileri Daphne'nin dileğini kabul ederek onu bir ağaca dönüştürürler. Apollon, tam yakaladığını sandığı sırada katılaşmaya başlayan, bacakları toprağa karışan ve kolları ağaç dallarına dönüşen Daphne'nin yüzündeki kurtuluş ifadesi ile şaşkındır. Son bir çaba ile âşık olduğu kadını saçlarından yakalar ancak kucağında Daphne'nin yaprakları kalır. Yaprakları başına taç olarak yerleştiren Apollon, Daphne'nin adını ölümsüzleştirmeye orada and içer. Konuya dair en büyük sanat eseri olan Giovanni Lorenzo Bernini'nin ünlü Apollo ve Daphne heykelinde sanatçı, Daphne'nin yüzüne yerleştirdiği ifade ile korunma çabası içinde çekilen acıyı, korkuyu yansıtır. Oldukça hareketli olan eserde tüm hikaye, gerçekçi bir şekilde sunulurken Apollon'un yüzündeki nafile çaba da dikkatlerden kaçmaz. Bernini'nin bu eseri ile şiiri sanat eserine dönüştürdüğü söylenmiştir <http://insanvesanat.com/haber-apollo-nun-basinin-taci-defne-104.html> (09.11.2017).

Apollo ve Defne Mitinde Defne Apollodan kurtulmak için her ne kadar doğanın içerisindeki yaşayan formlardan biri olan ağaca dönüyorsa da Gutai Grubu sanatçılarından Kazuo Shiraga da üzerinde bulunduğu çamura doğayı oluşturan bir elemente meydan okumaya çalışmaktadır. (1924-2008) Sanatçı genel olarak Soyut Dışavurumcu sanatçı tanımlamasının ötesine geçmeye çalışarak eserlerini yaratmıştır. Shiraga çalışmalarını gerçekleştirirken fırça ya da bir başka materyel kullanmak yerine bedenini, uzuvlarını adeta bir fırça gibi kullanarak çok sayıda ve büyük ebatlarda çalışmalar üretmiştir. Bedeniyle kağıtlara ve tuvalere yağlıboya, toprak boya veyahut çamur gibi malzemelerle resimler yapmıştır. Shiraganın, bedenini kullanarak boyalar ile çalışmalarını oluşturması hem oluşturulan resim hem de kendi ruhu açısından eseri birleştirmesi, sanatın onun kendinden, bedeninden bağımsız bir şey olmadığını göstermesi anlamına geliyordu. Kazuo Shiraga Görsel 7 deki performansında Fineberg'in anlatımıyla:

Çamura Meydan Okumak"ta kıvamlı bir çamur çemberinin içine batmış bir vaziyette, etkileyici beden hareketlerinin serbest bir dizilişini canlandırır. "Çamura Meydan Okumak", hem ekspresif eylemin derininde yatan bedensel ilkeği vurgulamış hem de Batı sanatında hala tuvalle ya da heykeli yapılmış objeyle sınırlandırılan resimsel jestin, ötesine geçme girişiminde bulunmuştur (2014, s. 217).



Görsel 7. Kazuo Shiraga, 1955, Çamura Meydan Okumak / Challenging Mud.

Erişim: 04.04.2017. <https://cfonline.org/wp-content/uploads/2015/03/1-mud.jpg>

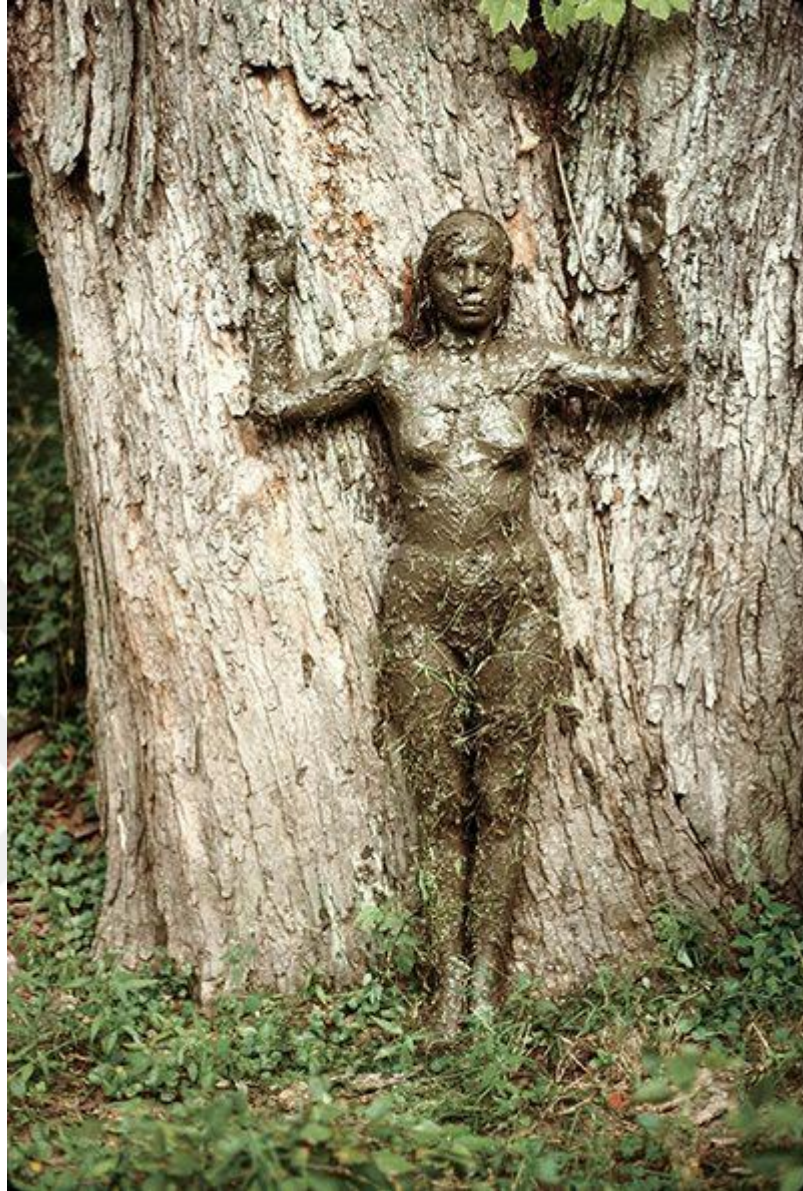
Uygulama çalışması olan Görsel 25 daki Barınak performansı ile görsel olarak bir yakınlık ilişkisi içerisinde olan çalışma kavramsal açıdan tezatlık taşımaktadır, Barınak performansında toprak ile bir yaşam alanı oluşturulup, içerisinde yaşanılmaya, daha derininde ise yaşayan bir varlık olarak toprağın koruyuculuğundan referansla onun bir parçası olmaya çalışılırken Kazuo performansında çamuru karşısına almakta ve ona meydan okumaktadır. Kazuo bir nevi karakterinden, kimliğinden, ırkıdan kurtularak, evrim sürecinin ilk basamağındaki, organik haline karşı koymaya çalışmaktadır. Bu anlamda çamura meydan okurken, aslında o evrimsel süreçteki zamansallığı yok edip, kırmaya çalışmıştır denilebilir. Aynı zamanda Kazuo'nun çamurun içindeki bu eylemi, bebeğin anne karnındaki hareketleriyle ve dolayısıyla insanın doğa içerisindeki yaşamsal deviniminde tıpkı bir bebek gibi mücadele içerisinde devinimsel haline geri dönmesi olarak okunabilir. Kazuo çalışmasında insanı var eden pleasantının içerisindeymiş gibi görünür ve aynı zamanda bir çıkış yolunda arar gibidir doğmak için. Aslında ana malzemenin, toprağın içinde olmak başlangıçtan bu yana anne karnında olmakla eşdeğer görülebilir. İnsanların ilk yerleşimlerinde kendilerine barınak inşa etmek için yaptıkları yaşam alanlarının ana malzemesinde çamurdur ve insanın doğa ile

mücadelesindeki en temel noktada toprakla mücadelede vardır. Ceninden çıkıp çamurla insan kendine tekrar bir cenin inşa etmiştir ve hayatın sonlanmasıyla insan tekrar toprak bir cenine geri döner. İnsanın eylemleri yoluyla doğanın bir parçası olduğuna performansta açık bir şekilde şahit olunur.

Performans sanatı ve doğa denilince akla ilk gelen isimlerden biri de hiç şüphesiz, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Ana Mendiata'dır. Mendiata üzerinde bulunduğu ve hem ruhsal hem de bedensel olarak bir parçası olduğuna inandığı yeryüzüyle bedenini bütünleştirerek performanslar gerçekleştirir. Sanatçının bir çok farklı disiplinde performans, beden sanatı, heykel, resim ve video gibi çalışmaları vardır. Gerçekleştirdiği *Siluetler* serisinde arazi sanatı ve beden sanatını birlikte kullanarak ortaya iki disiplininde en iyi örneklerinden olan çalışmalar çıkarmıştır. Sanatçının performans çalışmaları yeryüzü bedeni olarak tanımlanmaktadır. Sanatçı üzerinde yaşadığı dünya ile bir olabilmek ve onun özünü kavrayabilmek için performanslarında çıplak bir şekilde yer almayı tercih etmiştir. Fineberg bu açıklamalara ek olarak mendiatayı şu şekilde tanımlamaktadır:

Mendiata, yetmişlerde Birleşik Devletler'de çalışan bir beden sanatçısıydı. Kendini, aynı anda hem bedensel deneyimin duyumsallığını hem de doğanın zenginliğini ortaya çıkaran bir biçimde doğanın içine kattı. Mendiata, 1961'deki Küba Devrimi'yle parçalanan Kübalı bir aileden geliyordu, Katolik bir yardım kuruluşu tarafından 12 yaşındayken Iowa'daki bir yetiştirme yurduna gönderilmişti (2014, s. 336).

Fineberg'in bilgilerine ithafen deneyimin en derinine inmeye çalışan Mendiata çıplak bedeninin üzerine toprak, ateş, çimen, kum, gibi doğal malzemelerle müdahalede bulunur ve bu müdahaleleri doğanın içerisinde estetik bir biçimde, onun bir parçasıymış gibi yer alarak fotoğrallarını çektirir ve performanslarını bir fotoğraf serisi olarak seyirci ile paylaşır. Siluetler serisinde (Görsel 9) Mendiata'nın bedeninde doğaya ait şeyleri kullanarak doğanın içerisinde kamufle olduğu görülmektedir. Sanatçı çalışmalarında doğaya bir iz bırakıp, o izin süreç içerisinde geçip gitmesini sağlamaktadır.



Görsel 8. Ana Mendieta, 1977, Yaşam Ağacı serisi /Tree of Life Series.

Erişim: 22.04.2017. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/43/46/e1/4346e16a41912da6b43d2ff25f9013fb.jpg>

Mendiata'nın çalışmalarında tıpkı Marina Abramovic'in yılanlarla gerçekleştirdiği performansındaki gibi Venüs, Havva ve Doğa ana Gaia'ya dair referanslar vardır, özellikle *Tree of life* serisinde bu açık bir şekilde görülmektedir. Burada kadın bedeni tıpkı Avrupa'daki paleolitik figürler gibi yaşam ve cinselliğin öne çıktığı bir imgedir. Bu çalışmaların ayrıca Mendiata için duygusal bir yanı vardır, çalışmalarında bir nevi

çocukluğunda ayrıldığı ülkesine Küba'ya, yani çocukluğuna geri dönmeye çalışmaktadır. Mendiata performanslarını özellikle doğada gerçekleştirerek kendini manzaranın bir parçası yaparak doğanın bir uzvu olur ve insanın kıyafeti olan derisini çamurla kaplayarak, ait olduğu yeryüzüne geri dönmüş olur. Bu etkisi ile Mendiata uygulama kısmındaki Görsel 26-27-28 daki "Yarayı Kapatmak" serisi ile Görsel 39 daki "İntegral " serisine ilham olmaktadır. Mendiata için doğaya ulaşan yol kendi bedeni üzerinden geçmektedir ve doğada kırılğan ve geçici izler bırakır, sanatçının çalışmalarında bir duyumsama anı vardır.



Görsel 9. Ana Mendiata, 1976, Silüet Serisi / Silueta Series, Meksika.

Erişim: 22.04.2017. <https://s-media-cache-ak0.pinnimg.com/originals/14/32/14/143214db1b9f8eb7298778081102a9b3.jpg>

Sanatçı çalışmalarını gerçekleştirirken aldığı riskler ile yaşam ile ölüm arasındaki ince çizgiyi belirginleştirir. Bunu gerçekleştirirken ise binlerce yıldır bir çok kültürde ve toplumda üretkenliğinden ve doğurganlığından dolayı kutsal kabul edilen kadın bedenini kullanır. Sanatçının çalışmaları doğa sanatına yakın olmakla birlikte doğanın bizzat içerisinde bedeni ile gerçekleştirildiği için performans olarak açıklanır. İnsan oğlunun dünya üzerindeki egemen hegemonyasına rağmen hepimizin gerçek anlamda doğaya ait olduğumuzu ve onunla onun izin verdiği ölçüde bir denge halinde yaşamamız gerektiğinin önemini performanslarında göstermektedir. Genel anlamda

Mendiata'nın performansları anlatımsal olarak bu temeller üzerine oturur ve onlardan beslenir.

Mendiata gibi doğanın içerisinde kendini kamufle ederek, kaybolmaya ve onun bir parçası olmaya çalışan bir diğer sanatçı ise Liu Bolin'dir. Liu çevrenin ona sahip olmasına izin verirken aynı zamanda kendini çevrenin rengine boyatarak *fake* bir algı yaratmaktadır ve kendini olmak istediği çevrenin bir uzvuna, organizmasına dönüştürmektedir. Aynı zamanda insan bedeni, egosundan ve kendini üstün varlık görmesinden dolayı bedenini hep çevreden ayrı tutmaya çalışırken Liu, bütün bu insani olguları ortadan kaldırıp bedeninin sınırlarını yapayda olsa ortadan kaldırarak doğanın bir parçası olur. Andrew Brown'un tanımlaması ile Liu Bolin;

"Görünmez Adam" olarak bilinen sanatçı çarpıcı fotoğrafları ile tanınır: Tüm vücudunu uyum sağlayacak şekilde boyar ve böylelikle arkasındaki fon içinde kaybolur. Liu, bedeni üzerine kamuflajı boyamak için iki asistan kullanır ve her bir fotoğrafın hazırlığı on saate kadar sürebilir. Kendisi bu konuyu, "Benim niyetim çevrenin içinde yok olmak değil, çevrenin bana sahip olmasına izin vermektir" diye ifade ediyor (2014, s. 103).



Görsel 10. Liu Bolin, 2013, Orman / Forest.

Erişim: 02.09.2017. <http://blog.meld.cc/wp-content/uploads/2015/12/5506fec931522forest.jpg>

Liu çalışmalarında İnsan vücudunun aslında doğanın organik bir formu olduğu bilincine varmıştır bu nedenle sanatçı çalışmalarında bulunduğu mekandaki varlığını yok eder ve bedenini okunaksız silik bir hale dönüştürür. Kendi bedenini doğanın içerisinde kazır veyahut silip atar. Aynı zamanda Sanayi Devrimi'yle ve büyük kentlerdeki yaşamla beraber tek tip hayatlar yaşayan insanların, buldukları toplum içerisinde kendilerini nasıl silikleştirdiğini ve insan varlığının bu kadar kamuflatif olmasını gösterir

ama doğadaki diğer canlılar insan gibi değildir. İnsanı her tür mekanda, Amazon ormanlarının derinliklerinde ya da bir süpermarket reyonunda ya da beyaz yakalı olarak bir şirkette gördüğümüzde yadsımayız; ama bir kaplanı bir müzede görmek sıradışı bir durum olarak görünür; çünkü o müze o kaplanın doğası değildir. Liu Bolin'in yaptığı, insanın bulunduğu mekana olan yıkıcı adaptasyonunu tasvir etmektir.

Sanatçı José Galindo ise doğup büyüdüğü ve halen yaşamakta olduğu coğrafyanın büyük acılarına odaklanarak, zamanı tekrar ederek bir sanatçı olarak geçmişte yaşananların izini sürer. Onun çalışmaları bir önceki sanatçı Liu gibi fake görüntülerden oluşmaz, o çalışmasında bizzat doğanın içinde görünür olmuştur, çünkü kendi ülkesi tarafından öldürülen insanlar toprağın bir parçası olurken acımasızca katledilmişlerdir ve sanatçı performansında buna odaklanmaktadır, bu sebeple José Galindo'nun çalışması için oldukça dramatiktir denilebilir. Kendi internet sayfasında sanatçı pratiğini şu sözler ile açıklamaktadır:

Regina José Galindo (1974 doğumlu), halen çalışmakta olduğu Guatemala Şatosu'nda dünyaya gelmiştir. Performans sanatında uzmanlaşmış bir görsel sanatçıdır. Çalışmaları, mevcut topluluğumuzda çalışan eşitsiz iktidar ilişkilerinde yer alan ırk, cinsiyet ve diğer istismarlarla ilgili sosyal adaletsizliklerin evrensel ahlaki etkilerini araştırmaktadır (<http://www.reginajosegalindo.com/> 08.11.2017).

Galindo için sanat bir mücadele şekli olarak çalışmalarında vuku bulmaktadır. Bu durumun en güçlü örneklerinden biri, uzun süre internette de viral olan Görsel 11 dakik "Les Moulins" performansıdır. Performansın ortaya çıkış sebebi çok dramatik olmakla birlikte büyük bir katliamın otoportresini göstermektedir:



Görsel 11. Regina José Galindo, 2013, Les Moulins.

Erişim:08.11.2017.http://www.kfwstiftung.de/fileadmin/user_upload/Bilder_und_Videos/Kunst_und_Kultur/Artists_in_Residence/Regina_Jose_Galindo_2014/00-Artists_Galindo_Abb1.jpg

İnsanları nasıl öldürdüler? Savcı sordu. - Önce makinenin operatörüne, Memur Garcia'ya bir çukur açmalarını emrettiler. Sonra insanlarla dolu kamyonlar çam ağaçlarının önüne park edilmişti, insanları kamyonlardan indirip açılan çukurların önünde sıraya dizdiler. Onlara ateş ettiler ve çukurlara düşmeleri için çoğu kez süngü ile şişlediler. Çukurlar dolduğunda, mekanik dozer küreği ölümlerin üzerini toprakla kapattı. Guatemala en kanlı savaşları 36 yıl sürdü. Bu soykırımda 200.000'den fazla kişi katledildi. İsyanlara müdahale eden ordu, yerli halkı iç düşman olarak tanımladı ve gerillalara sempati duyduklarını söyleyerek onlarazulmetmeye başladı. Topraklarında (ulusal oligarşinin hoşgörülü bakışları altında) kalmak ve Kızılderililerin vatanın düşmanı olduğu gerekçesiyle devlet, toprak vergilerini uygulamaya koydu. Bu, Guatemala silahlı çatışmasının ortak ve karakteristik bir uygulamasıydı. Ordu askerleri ve sivil savunma devriyeleri, yerli topluluklara geldi ve hayatta kalmak için yararlı olabilecek her şeyi yok etti: gıda, giyim eşyası, ürün, ev, hayvan vb. Her şeyi yaktı. Tecavüz etti, işkence yaptı. Öldürülen birçok insan, günümüzde gerçeği teyit eden uzun kanıt listesinin bir parçası olan ortak mezarlara gömüldü. Önceki ifadede, ordunun insanları katletme ve cesetleri içeriye atma yöntemlerinden birini anlattığı ve soykırım davasında Ríos Montt ve Sánchez Rodríguez'e duyduğu ifadeler yer aldı (<http://www.reginajosegalindo.com/> 08.11.2017).

Sanatçı katliamı salt kendi bedeni ve gerçek bir dozerin çevresinde çukur açmasıyla gösterir ve kepçe burada sanatçıyı tehdit eder bir şekilde çevresinde çukur açmaktadır. Bu anlamda performans bir yeniden canlandırma ve ikonolaştırma. Galindo tıpkı İsa'nın çarmıha gerilmesi gibi kendini yaşadığı toplum için, bir sanatçı olarak, sembole dönüştürür. Dünya üzerinde insanlar var olduğundan bu yana, bütün süreç içerisinde,

insanlar yaşamak için ilk önce toprağı kazıp şekillendirdiler ve onun içinde yaşadılar, tıpkı Çatalhöyük'teki gibi, sonra savaşmak için hendekler açtılar ve en son kendilerini yok etmek için toprağı tekrar kazdılar.

Bedenini doğanın içerisinde kaybetmeye çalışan ve bedeni ile doğanın bir parçası olmaya çalışan bir diğer sanatçı da Giuseppe Penone'dir. Ancak Penone'nin bu performansı kendinden önceki performansların gücünün yanında bir hayli soft kalmaktadır. Sanatçı 1979 yılında gerçekleştirdiğı Görsel 12 daki "Soffio di Foglie" isimli performansında galeri mekanı içerisindeki zemine önceden yayılmış olan yaprak yığınının üzerine yüz üstü uzanır ve bedeninin silüetini bu yaprak yığını üzerinde çıkarır. Gerçekleştirilen performans doğadaki beden izlerine bir örnektir ama bu kez performans doğada değil sınırlı bir mekan olan galeri içerisinde gerçekleştirilir. Sanatçının açıklamasına göre beden doğanın bir parçasıdır ve ondan ayrı düşünülmemelidir. *Soffio di Foglie* performansında sanatçının bedeniyle yapraklar üzerine uygulanan baskı sonucunda sanat eseri yaratılmıştır. Beden bu görüntüsü ile artık ait olduğu yerde gösterilmektedir.



Görsel 12. Giuseppe Penone, 1979, Soffio di Foglie.

Erişim: 08.11.2017. <https://artbreath.files.wordpress.com/2008/09/penone2.jpg>

Bu çalışma galeri içerisinde sanatçının beden ve doğa kavramında yapılan tek çalışmasıdır. Sanatçı doğadan aldığı yaprakları sınırlı mekanın içine getirmiştir. Performansını doğada gerçekleştirmek yerine, doğayı galeriye getirerek, seyircilerin gözü önünde doğa temsili olan yapraklar üzerinde yatarak bedeninin izini çıkarmaya çalışmaktadır; ama izini yapmaya çalıştığı doğada kendi yarattığı, sınırlarını kendi çizdiği doğadır, bu doğa ikinci ve yapay bir doğadır. Penone sınırlandırılmış bir alan içerisinde, sınırlandırılmış bir organik parçaya sınırlandırılmış bir müdahalede bulunmaktadır. Yaprak, şehir insanının dönüşümünü en çok gördüğü doğal ve sokak kültüründen tanıdık bir nesnedir. Sanatçının yaprakların içine ve kendine bakmaya çalışması, içsel bir bakış yakalama gayretiyle içsel bir derinleşmeyi gerçekleştirmektedir.

Hiç şüphesiz, doğa ve sanat denilince akla ilk gelen isim Andy Goldsworthy'dir. Sanatçı, doğa ile kurduğu şiirsel dil ile yaşanan zaman dilimi içerisinde Fransa'nın kuzey ormanlarında çalışmalarını hala gerçekleştirmektedir. Goldsworthy'in çalışmaları doğa ve sanat denilince bir kült olarak her yerde karşımıza çıkmaktadır. Duriye Kozlu ve Hamza Gündoğdu makalesinde Andy Goldsworthy'nin sanat pratiğini açıklayan tanımlamarda bulunmaktadır:

Andy Goldsworthy'nin içinde bulunduğu mekan onun için değişime ve dönüşüme uğratılabilecek bir nesnedir. Bu durum sanatçıya yeni serüven olanakları tanıyan zengin bir kaynaktır. Goldsworthy'nin sanatında, *Land Art* sanatçılarından etkilenmelerle birlikte, Joseph Beuys ve Yves Klein gibi performans sanatçılarından izleride görülmektedir (Cilt: 6, Sayı: 25, Volume: 6, Issn: 1307-9581: 2).

Kozlu, Gündoğdu' nun Goldsworthy için ifadelerine ek olarak ise Steven Connor daha derin süreçsel bir tanımlamayla sanatçının pratiğini ifade etmektedir:

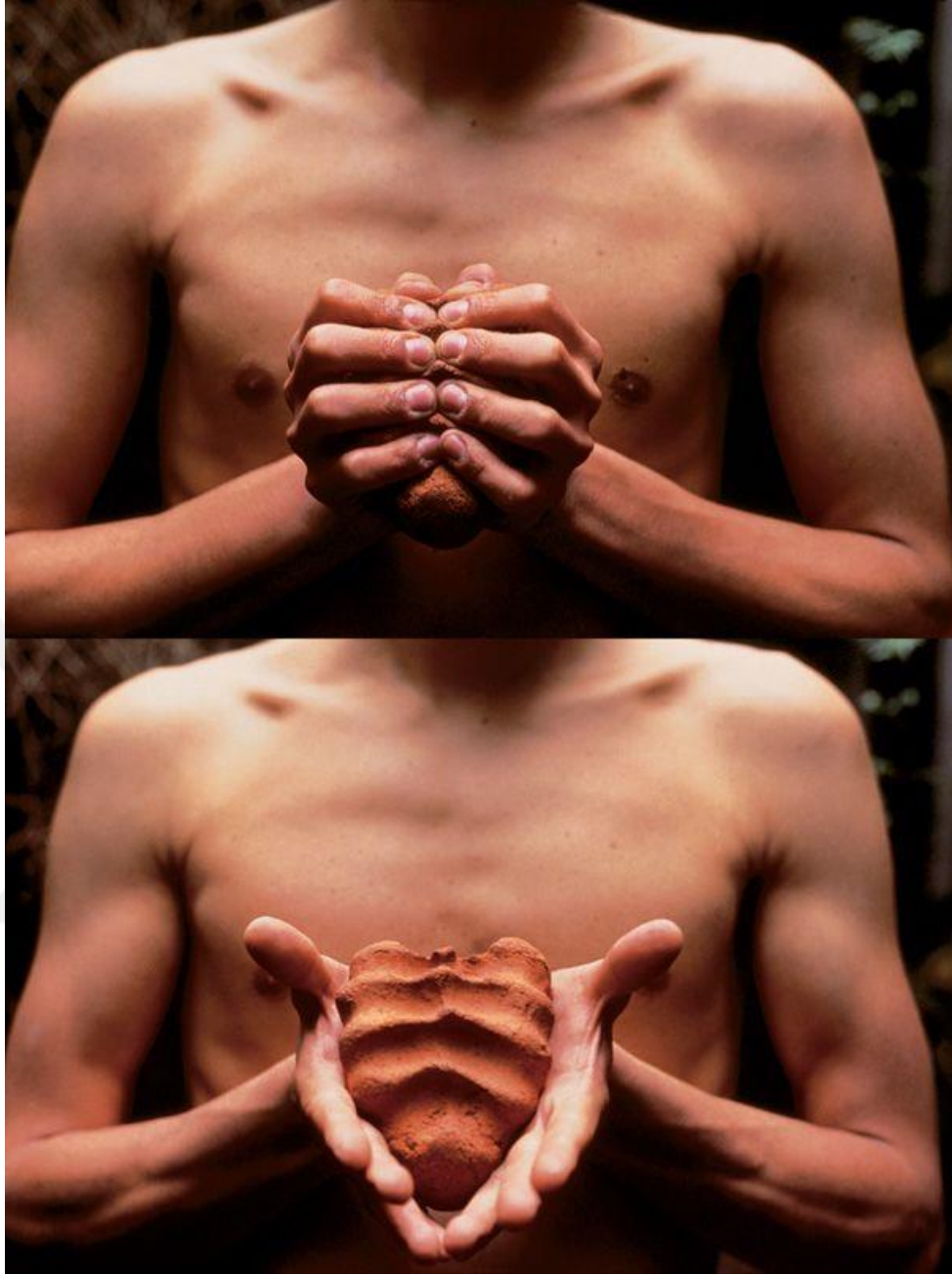
Sanatçının doğa ile bütün olma çabasında izlediği yol; ilk önce yapacağı çalışma için seçeceği malzeme, iklim ve yer koşulları, sanatçının çalışmayı ne kadar sürede yapacağı ve çalışmanın geçici mi yoksa sürekli olarak mı o yerde kalacağıdır. İzlenen yolda da görüldüğü gibi sanatçı hem doğada geçirdiği süreçle doğayla bir olma hem de yaptığı çalışmayı doğanın yok etme sürecine bırakarak ona teslim olma durumunu yaşamaktadır. Görüldüğü gibi süreç, sanatçının çalışmalarının özüdür. Bu durum yapıtlarının genelinde herhangi bir nesne yapıt oluşturma amacından daha önceliklidir (2001, s.150).



Görsel 13. Andy Goldsworthy, 2013, Yağmur Gölgesi / The Rain Shadow.

Erişim: 26.10.2017. <http://www.urchinmovement.com/2011/12/14/andy-goldsworthy-environmental-sculpture-and-art/>

Goldsworthy arazi içerisinde bulunduğunda üzerinde durduğu coğrafi yapının görsel, biyolojik yapısından yola çıkarak ve nesnelere sanat eserine dönüşme sınırlarını deneyerek çalışmasını gerçekleştirir. Bu gerçekleştirme sürecinde çalışmalarını tamamen doğanın o zaman dilimindeki atmosferik koşullarından yola çıkarak süreçsel bir biçimde gerçek kılar. Bu durum sanatçının o günkü hava koşullarına göre hareket etmesini zorunlu kılmakta ve sanatçının adeta bir çiftçi ya da bir çoban gibi doğayı dikkatli bir şekilde gözlemlemesini gerektirmektedir. Sanatçının Görsel 13 daki "Yağmur Gölgesi" isimli çalışmasında bir yerden başka bir yere giderken yağmur yağmaya başlaması üzerine, çakıllı toprak yola yatarak uzun bir süre yağmurun üzerine yağmasını bekler ve dinen yağmurdan sonra kalkıp ıslak zemin ve bedeninin izinin çıktığı kuru zeminin fotoğrafını çeker. Bu görüntü tıpkı olay yeri incelemesi yapan araştırmacıların cesetlerin yerde izini işaretlemesi gibi bir çizim ortaya çıkarır. Burada sanatçı tarafından gerçekleştirilmiş bir performansın izi görülür. Bu bir çeşit bedeninin doğadaki anlık izidir. Doğanın içerisindeki zamansallığı, izselliği ve insanın doğa üzerindeki etkisini gösterir, sanatçı oradan kalkıp, sular çekilip toprak kurumaya başladığında izde kaybolur. Çok hassas ve doğanın matematiğine uygun şekilde çalışmalar gerçekleştiren sanatçı, doğa ile olan mücadelesini çalışmalarında ortaya koymaktadır. Genellikle çalışmalarının sonucunu gösteren sanatçı çalışmasının sürecini kendisiyle beraber göstermektedir ve bu performans, fotoğraf ile kayıt altına alınmaktadır.



Görsel 14. Gabriel Orozco, 1991, Ellerim Yüreğimdir / My Hands Are My Heart.

Erişim: 04.04.2017. <https://s-media-cache>

ak0.pinimg.com/736x/ec/6c/14/ec6c143314cb0b71e63afce799a7d311.jpg

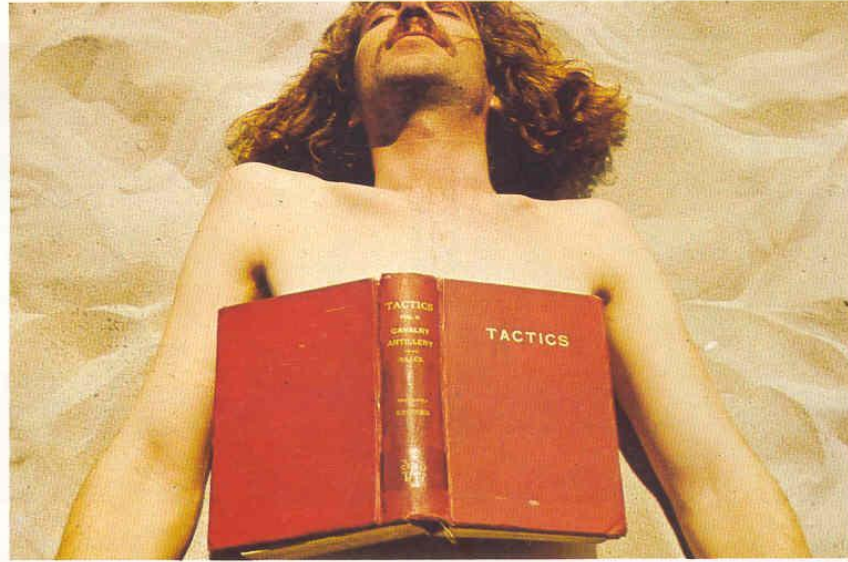
Andy Goldsworthy gibi şiirsel ve sıradışı çalışmalar gerçekleştiren bir başka sanatçı ise Gabriel Orozco'dur. Görsel 14 daki "Ellerim Yüreğimdir" isimli performansında yerden aldığı küçük bir çamur yığınınu avucunun içerisinde tutarak öncelikle onu hisseder, duyumsar, ve tamamen elleriyle kapatır. Avucunu açtığı anda ortaya çıkan formda parmaklarının izi görülmektedir ve sanatçı eliyle şekillendirdiği forma kalbi demektedir.

Doğadan aldığı çamur parçasına yapmış olduğu bir dokunuşla onu kendi parçası kılar ve benimser. Aynı zamanda sanatçının kalbinin, onu hayatta tutan o organın doğaya ait olduğunu söyler, doğa kendi bedeninin kalbi olmuştur. Bu durum aynı zamanda eski insanların üretimlerindeki ışık tutmaktadır. Eski insanların toprağı ellerine alıp ona silindirik bir form vererek testi, kap ve kacaklarını, yaşayacakları alan için tuğlalarını yapmalarındaki gibi sanatçı elleriyle kalbini şekillendirmiştir. Çalışma aynı zamanda mağaralarda yaşayan ilk insanların yapmış oldukları el izlerine referans vermektedir. Yaşamsal ve hissel olarak her şey'in başlangıcı insanın ellerinin parmak uçları ve avuç içi ile gerçekleşmektedir. Her şeyi ilk olarak onun yoluyla deneyimleyip, onun yoluyla inşa edip, onun yoluyla yaşadığımızı görmekteyiz. İlk zamanlarda insanların Tanrılarını elleriyle kendileri şekillendirmesi ve bütün geçimini, bütün yaşamsal sürecini kendi ellerinden inşa ettiği nesnelere yaşamasını göstermektedir. Bu anlamda insan ellerinde çıkan formlarda zekasının ve yaratıcılığının sonucu görülmektedir.

Doğada insanın izini çıkarmaktan doğanın insanın üzerinde kendi izini gerçekleştirmesine gelen en güçlü örneklerden biri 1970 tarihli Görsel 15 daki "İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonu" (*Reading Position four Second Degree Burn*), isimli Dennis Oppenheim'in performansıdır. Sanatçı Long Island sahilinde kumların üzerine uzanarak göğsünün üzerine *Taktikler (Tactics)* isimli deri kapaklı kırmızı bir kitap yerleştirir ve güneşin bedenini yakıp kitabın gölgesini bedenini kendi beyaz renginde kalması için güneşin altında üç saat geçirir. Amerikalı sanatçı Dennis Oppenheim, fikirlerini video sanatı, yeryüzü sanatı, çevre sanatı, kavramsal sanat, heykel ve fotoğraf pratikleri ile ifade ettiği bir çok çalışma gerçekleştirmiştir. Vito Acconci ile yakın arkadaş olan sanatçı performans da yönelmiş, 1970 yılında sanat dünyasında fazlaca bilinen bir performans olan "İkinci Derecede Yanık İçin Okuma Pozisyonu"nu gerçekleştirmiştir. Performansta Oppenheim, doğanın güneş ışığını ve kendisini sanat nesnesine dönüştürmüştür. Performanstaki en etkileyici nokta bilinçli bir şekilde güneş ışınlarını bedeninin üzerinde "bedeninde" bir iz, bir sanat eseri yaratmak için kullanmış olmasıdır. Ayrıca süreç sanatı ile de yakın olan Oppenheim, vücudunu performans esnasında hareketsiz bir heykelle dönüştürmüştür. Sanatçı bu eylemini vücut boyama egzersizi olarak düşünür ayrıca sanatçı ritüalistik performans hareketleri ve etkileşim yoluyla iletişim, dönüşüm ve kişisel risk sınırlarını keşfeder. Bedenin sınırlarını zorladığı performansının anlatısı olarak Oppenheim:

Çalışma, enerji harcanmasının altüst edilmesini ya da çevrilmesini bünyesinde barındırmaktadır. Vücut, alıcı pozisyonda yerleştirilmiştir. Korunmasız bir beden,

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 düzeyde de değişir <http://post.thing.net/node/1508>, (15.04.2014).



Görsel 15. Dennis Oppenheim, 1970, İkinci Derece Yanık İçin Okuma Pozisyonu / Reading Position for Second Degree Burn.

Erişim: 22.04.2017. <https://classconnection.s3.amazonaws.com/870/flashcards/2873870/jpg/reading-position-for-second-degree-burn-1453872760A02FCAAC3>

Bu çalışma Görsel 35 daki "The Body" performansı için bir referans niteliğindedir, Oppenheim'in performansında kitabın izi, güneşin etkisi ile kendi bedeni üzerine

çıkarken The Body performansında insan bedeninin bilince dönüşmüş hali olarak insanın doğadaki etkisini sembolize eden kitabın izi koyduğu yeri iki hafta süre ile havasız bırakmasıyla çimlerin üzerinde bir iz çıkmaktadır.

Doğadaki iz kavramını sınırlı mekanlardan ve yalnızca belirli bir coğrafi lokasyondan dışarı çıkararak kıtalar arası çalışmalar gerçekleştiren Richard Long land art'a ve performans sanatına artı bir boyut katmıştır. O, çalışmalarını gerçekleştirdiği sırada yürüme eylemini ve bu yürüme sonucunda ortaya çıkan izin sürecini bedensel bir performansa dönüştürmüştür. Arazide gerçekleştirmiş olduğu yürüyüşlerle, yürüdüğü alanda kurguladığı formu ya da çiziyi sürekli o şeklin üzerinde hareket ederek belirli bir zaman dilimi içerisinde yeryüzünde geçici izler oluşturur. Daha önce insanlar tarafından bir yürüyüş rotası olarak kullanılmayan bu yerlerde sanatçı, yürüyüşler gerçekleştirerek aynı zamanda başka insanlar içinde bir yürüyüş rotası oluşturmaktadır. Sanatçının yolculukları aslında çok tinsel yolculuklardır, bir yere varmasının bir önemi yoktur, o yalnızca yolda olmayı ister ve yolda olma sürecinin başlangıcından sonuna kadar yol bir performansa dönüşür. Bu anlamda sanatçı aynı zamanda bir keşiş gibi adeta geçmişten referans alarak kendini gerçekleştirme, kendini arama yolundadır denilebilir. Kedik, Richard Long'un yürüme eylemlerini şu sözler ile anlatmaktadır:

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. Doğa içinde doğanın malzemelerinden yararlanıp dünyayı bulduğu şekliyle kullanarak peyzaj heykelleri yapmak ve bunları haritalar, fotoğraf ve metinlerle belgelemek ise, bu bütünleşmeden elde edilen deneyimlerin görünür kılınması ya da kanıtlanmasıdır. İngiltere, Japonya, İrlanda, Kanada, Afrika, Moğolistan, Bolivya gibi dünyanın farklı yerlerinde tek başına çıktığı doğa yürüyüşlerinde, dağlarda, çöllerde, nehir ve göl kenarlarında yine yürüyüşü sırasında karşılaştığı çimen, su, taş, yosun, ağaç dalları, çamur, deniz kabukları gibi doğal malzemeleri kullanarak gerçekleştirdiği peyzaj heykellerle heykelin bilinen tanımlarının yeniden sorgulanmasına olanak tanıyan sanatçı, adeta bir gezgin, bir bahçıvan ya da bir derviş gibi hareket etmekte ve doğaya küçük dokunuşlarla dünya için gösterdiği saygıyı ifade ederken, sanatsal eylemini de adeta bir ritüele dönüştürmektedir (s.5, 2010, s.109-110).



Görsel 16. Richarda Long, 1968.

Erişim: 01.09.2017. http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P07/P07151_10.jpg
https://lisson.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/image/body/5166/WALKING_A_LINE_IN_PERU_1972.jpg

Long'un yürüyüş performanslarında yürüyüşler zihinsel ve bedensel bir süreç olarak görülmektedir, Sanatçı burada yalnızca bedenin lokasyonunu değiştirmekle kalmaz, yolda gördükleri ve yaşadıklarıyla bilgisine bilgi katmakta ve belleğini revize etmektedir. Long yürüyüşlerle doğanın kendi üzerinde bıraktığı etki ile beraber zamanı da deneyimler. O anın heykelini, performansını ortaya çıkarmaktadır, artık eylemler yolu ile sanat eserinin kendisi olmuştur ve nereye giderse sanat oraya gidecektir. Jale Erzen'e göre;

Bu bağlamda Long'un, dünyaya daha önce orada olmayan yeni bir şey eklerken vücudunu doğayla tekrar dengeli hale getirmeye çalıştığı, kendi vücudu aracılığıyla bütün soyut ve somut değerleriyle, görünürlüğü ve görünmezliği ile doğanın devingenliğini ve değişkenliğini sergilemeye yönelik eylemlerde bulunduğu söylenebilir. Başka bir deyişle Long, gerçekleştirdiği "sıradan" eylemi, yani yürüme eylemi aracılığıyla insanları adeta doğanın içe işleyen, etkileşen, devinen dünyasında - ağaçlardan nehirlere ya da rüzgarın rotasına kadar yaşamın tüm görünen ve görünmeyen akışından haberdar etmek istemekte ve bedenin

kaydettiği zamandan farklı olarak "bizim algıladığımız zamanın dünyayı ölçmekteki tek zaman olmadığını ortaya" koymaktadır (1997, s.95).



Görsel 17. Richard Long, 1972, Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi / A line By Walking, Peru.

Erişim:01.09.2017.https://lisson.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/image/body/5166/WALKING_A_LINE_IN_PERU_1972.

Richard Long gibi Simon Starling' de bir yol performansı gerçekleştirmektedir; ama Richard Long var olmayla ilgili bir eylem gerçekleştirirken Starling ekolojik bir performans gerçekleştirmektedir. Sanatçı çok zorlu olan bir yolu beden gücüyle aşmaya çalışmaktadır. Ekolojik bir şekilde, doğaya zarar vermeden kendi yaptığı bir sistemle çöl geçilebilir mi sorusunun cevabı aranmıştır. Starling, doğayı ve bedenini kullanarak insanın salt bedeniyle çıkamayacağı bir yolculuğun peşine düşer ve bunda başarılı olur. Brow Starling'in sanat pratiğini ve çalışmalarındaki katmanlı yapıyı anlattığı "Çağdaş Sanat ve Ekoloji" kitabında Starling'e yer vermektedir:

İngiltere doğumlu kavramsal sanatçı Simon Starling, 2005 yılında Turner ödülünü kazandı. Çalışmalarında enstalasyon, film, fotoğraf, performans sanatı ve nesnelere bir araya getiren Starling, küresel kapitalizmin genişlemesine ve insanın doğal çevresiyle olan ilişkisine dair meselelerle ilgilenmektedir. Özellikle doğal formların, gitgide hız kazanan bir moda esintisiyle tüm dünyada dolaşımında olması gibi küreselleşme kaynaklı çeşitli anlatılara odaklanmaktadır. Simya tarihinden etkilenen Starling, bir yandan da bir maddeyi başka bir maddeye dönüştürme süreçlerine hayranlık beslemektedir. Pratiğini, nesnelere ve insanlar, zamanlar ve

yerler arasındaki saklı geçmişleri ve ilişkileri açığa çıkaran, "düşünsel bir sürecin maddi tezahürü" olarak tanımlamaktadır. Verimlilik kavramı sıklıkla, sanatçının hac benzeri yolculuklara çıktığı işlerinin çoğunda ele aldığı bir diğer temadır. *Tabernas Desertran* (Tabernas Çölü Geçişi) için İspanya'nın güney bölgesi Endülüs'teki Tabernas Çölü'nü derme çatla elektrikli bir bisiklet ile geçti. Bu bölge Avrupa'daki tek "gerçek çöl" olup iklim değişikliği ve kötü toprak yönetimine bağlı olarak her yıl daha da genişlemektedir. Starling, 66 kilometrelik geçişi, jenaratörün ilkel bir formu olan ve havadan aldığı sıkıştırılıp şişelenmiş hidrojen ve oksijeni kullanarak elektrik üreten yakıt hücresiyle çalışan bir bisikletle gerçekleştirdi. Bu temiz enerjinin kullanımından arta kalan tek atık madde Starling'in yolculuğu boyunca topladığı yarım litreye yakın saf su oldu. Starling topladığı suyla bir *Opuntia* kaktüsünün suluboya resmini yaptı ve daha sonra Alman - Amerikalı sanatçı Hans Haacke'nin *Buğulaşma Küpü*'ndeki kapalı, simbiyotik sisteme dolaylı bir atıfta bulunarak bu resmi Perspex bir vitrinin içinde mühürlenmiş olarak sergiledi. Bu işin zaman içinde geriye ve ileriye doğru yaptığı başka göndermelerde vardır. Resim, Leone'nin film prodüksiyonları için söz konusu kaktüsü bölgeye getirmesine atıfta bulunurken, çöl geçişinin kendisi, performans sanatçısı Chris Burden'ın ufak bir benzinli motorla çalışan bir bisikletle Kaliforniya çölünü geçtiği 1977 tarihli *Death Valley Geçişi*'ne bir saygı duruşu niteliğindedir. Starling'in alternatif bir enerji biçimi kullanması aynı zamanda bölgenin geleceğinde önemli rol oynayacak olan, gelişim aşamasındaki yerel bir endüstriye yaptığı bir atıftır (2014, s.192).



Görsel 18. Simon Starling, 2004, Tobernas Çölü Geçişi / Tobernas Desert Crossing.

Erişim: 02.09.2017. <https://i.pinimg.com/originals/b0/89/8b/b0898b69a7220aef2085357e7aaa3bfa.jpg>

Starling'in çalışmasındaki hareket erme eylemi yolda olma deviminin durgun bir süreçsel anlatımı olarak gerçekleşmektedir, Bu performansın gerçekleştiği çöl yapısı üzerinde adeta geleceğe ışık tutan tinsel bir yolcuğun izleri görülür. İnsanların dünya

üzerindeki negatif etkisi sonucu gerçekleşen iklim değişikliğinin etkisiyle Starling'in Görsel 18 de gösterilen bisiklet ile gerçekleştirdiği performansında Tabernas Çölü'nün giderek durdurulamaz bir biçimde büyümesi ve alandaki bitki, hayvan habitatının yok olmasına karşı performansta büyük bir üzüntü gizlidir.

Küresel ısınmanın etkilerine performanslarında yer veren bir diğer sanatçıda Roi Vaara'dır "Performans sanatçısı Roi Vaara, sanat dünyasını müzelere ve galerilere fazla yoğunlaştığı için eleştirdi. Vaara, sanatın insanların tam ortasında farklı hale getirilmesini seçmiştir. Sanatçı, beyaza boyalı kamusal alanlarda yürüdüğü performans karakteriyle tanınmıştır" <https://www.agosto-foundation.org/roi-vaara-from-the-monastery-to-the-bank-and-back> 18.11.2017. Vaara Görsel 19 da gösterilen "Arktik Aksiyon Performansı"nda sanat ile hayat arasında sınırları olmayan bir arazide, arafta kalmış bir şekilde, ne tarafa gideğine karar verememektedir. Bu anlamda performansta müthiş bir tekinsizlik söz konusudur. Sanatçının gözümüz önündeki bu duruşuyla, ortada kalmışlığını, aslında doğanın ve yaşamın içinde ne kadar yalnız olduğunu, iki ayrı kavramsal durumun onu ne kadar ortada bıraktığını görülmektedir. Performansın ele aldığı kavramlardan birinin insanın doğadaki yalnızlığı olması dolayısı ile Görsel 34 deki uygulama çalışmalarında gerçekleştirilen "Buradayım" performansı ile aynı duygusal etkiyi oluşturmaktadır. Bu yüzden karşımızda duran sanatçı performansı güçlü bir sanatçı otoportresi niteliği taşımaktadır. Aslında Vaara'nın gerçekleştirdiği çalışma çok teatral bir performanstır. Sanatçı bu oyunu çok iyi oynadığı ve kendi yaşamıyla özdeşleştirdiği için başarılı bir çalışma gerçekleşmiştir. Bu performansta sanatçının sanatçı kimliğinden önce o sınırsız mekandaki yalnızlığı ve kimliksizliği çok etkili görünmektedir.



.Görsel 19. Roi Vaara, 2017, Arktik Aksiyon Performansı / Arctic Action Performance.

Erişim:8.11.2017. https://www.agosto-foundation.org/sites/default/files/gallery/vaara_roi.jpg

Sanatçı tarafından buzulların üzerinde gerçekleştirilen bir çalışma olan bu performans ekolojik ve küresel ısınmayı anlatmaktadır. Üzerinde durduğu buz yüzeyinin çevresindeki buzlar erimiş ortada kalmıştır, bu erime olumlu bir erime değildir. Sanatçı yalnızdır, ayaklarındaki kayak takımıyla yeryüzünde bir yere ilerleyemez ve bu yüzden küçük bir kar parçasının üzerinde mahsur kalmıştır. Bu anlamda performans, insanın eylemleri sonucunda yok ettiği doğada mahsur kalması gibi okunabilir, aynı zamanda çalışma sanatçının son çalışması gibi okunmaktadır.

Bugün içine doğduğumuz yapay dünya'ya mı, mirasçısı olduğumuz medeniyetemi aitiz; yoksa insan yapımı olmayan kendi biyolojik sürecimizde bir parçası olduğu bir bütün olan dünya'yamı aitiz? Hangisi bizim aidiyet noktamız? Bugün insanoğlunun günlük hayatta kullandığı herşey kendisi tarafından satın alınmış, maddileştirilmiştir. Bu, yaşadığımız dönemin kaotik yapısıyla ilgilidir. Vaughn Bell'in çalışmalarında insanın endüstriyel yaşamının tam tersi yaşayış biçimine şahit olunmaktadır. İhtiyaç duyulan, parçası olunan ama sahip olunmayan doğanın şehre ait olan nesnelere yapısını değiştirerek onların içerisinde kendi inşa ettiği, ihtiyacı olan doğasını yaratmaya çalışır. Brown, Vaughn Bell'i bir sanatçı olarak şu cümlelere ile tanımlamaktadır:

Vaughn Bell, yakın çevremizle kurduğumuz ilişkileri dönüştüren etkileşimli projeler ve içine girilen ortamlar yaratan bir heykel, enstalasyon, performans ve video sanatçısıdır. Peyzaj mimarı bir anne - babanın kızı olarak erken yaşlarda doğaya ve sanata ilgi duymaya başladı ve zamanla bu iki ilgi alanını birleştirebileceğini fark etti. İşleri, absürt bir şekilde ele aldığı ciddi çevre sorunlarına özgün ve çoğunlukla mizahi bir yaklaşım getirmektedir. Örneğin, şehir sakinlerinin doğayla gerçek bir bağlantılarının kalmadığını fark ettiğinde kullanıcısının çevresini keşfedip incelemeye teşvik eden gelişmiş bir baston olan Ipad'i yaratmıştır. Mahalle sakinlerinden bu "yürüme araçlarını" ödünç alıp tecrübelerini belgeleyerek ve gözlemlerini bir sonraki kullanıcı ile paylaşarak kullanıcılardan çevreye dair kendi kişisel kayıtlarının oluşturmaları istenmiştir. Dijital mobil Gps cihazlarının daha ilkel bir versiyonu olan bu araç, haritalandırma ve etrafı gözleme konularında gerekli olan temel ihtiyaçları sunar: Bir kalem, bir not defteri ve bir pusula. Ipad, benzer bir proje olan *Land Scape for Walking*'den (Yürüyüş Manzarası) ortaya çıkmıştır. "Bu şehir koşullarına uygun baston" kullanıcının gittiği her yere kendi doğasından bir parça taşınmasına izin verir ve Bell'in 2002 yılında alışveriş arabalarıyla taşınabilen bahçeler, ormanlar ve seralarla başlattığı *The Portable Environments* (Portatif Çevreler) serisinin bir parçasıdır. Şu anda seride, taşınabilir minyatür dağ replikaları ve yalnızca beş santimlik cep boyunda el yapımı biyosferler - tamamen kapalı ekolojik sistemler - bulunmaktadır. Sergileri ziyaret edenler bu elde taşınabilir terraryumları "evlat edinebilir" ve onları talimatları harfi harfine uyarak yetiştirebilirler (2014, s.203).



Görsel 20. Vaughn Bell, 2009, Yürüyüş Manzarası / Walking Landscape.

Erişim: 02.09.2017. http://www.vaughnbell.net/uploads/3/7/8/6/37866037/750420_orig.jpg

Bell'in çalışmaları absürdlüğün doruğuna çıkmış sanat eserleri olarak oluşturulmuşlardır. Bunlar: insanların kafalarının üzerlerinde taşıyabilecekleri küçük kendi içinde habitatı olan evler. Kişiyeye özel ekolojik icatlar. Her yere götürülebilecek yaşayan ağaçlardır. Çalışmalar doğal çevre üzerinde hem söz sahibi olan bir varlık olarak hakimiyet kurmamızı sağlamakta hem de evcil bir hayvan gibi onu besleme duygumuzu harekete geçirmektedir. Birbirinin zıttı olan eylemler sürekli birbirinden üstün gelmeye çalışan olgular olarak insanların hayatlarında vukuu bulurlar. Bell çalışmalarında insanlığın bu yönlerini bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde fazlaca ortaya çıkaran üretimler yapmakta ve günden güne onları geliştiren yeni fikirler bulmaktadır.



Görsel 21. Vaughn Bell, 2008, Yeşil Köy / The Green Village.

Erişim: 02.09.2017. <https://i.pinimg.com/originals/00/78/de/0078de0c5ea1830fac6933db63694ec1.jpg>

İnsanoğlu iletişimi keşfettikten sonra onu cebine sığdırmayı öğrenmiştir. İnsanın yarattığı teknolojinin en önemli noktalarından biri taşınabilirliktir. Vaughn Bell çalışmalarında ekolojik sistemi aidiyet meselesinden alır ve bunu taşınabilir, yanında gezdirilebilir bir forma sokar ve aynı zamanda bu şekilde 'ikinci doğa' yaratır. Bu kavramı kullanması ile insanın kendi nefesinden kendi ekolojisini yarattığı Görsel 40-41-42 daki Nefes Projesi ile aynı zemin üzerine oturmaktadır. Zaman içerisinde insanlar ait oldukları doğayı yok ettikleri için, kendi konformist ve güvenli sınırları içinde kendi doğalarını yaratmışlardır; ama yaratılan doğa kapalı bir sistemin içerisinde ancak belirli bir noktaya kadar canlandırılabilir, dolayısıyla insan prematüre yetişen bir

doğa parçacığı yaratmış olur. Sanatçı çalışmalarında bu durumla ilgili ilk elden bir deneyim yaşatmaktadır. Doğa çok büyük ve insanlar onun yalnızca küçük bir organizması ve küçük bir evladyken yok ettiğimiz doğayı, kendi ellerimizle yeniden yaratarak onu evlat edindik ve ona hayat verdik. Yaşadığımız bu zamanda biz doğaya annelik etmekteyiz; ama bu ondan gündelik ihtiyaçlarımızı karşıladığımız çıkar ilişkisine dayalı bir anneliktir.

Vaughn Bell insanın doğa üzerinde yarattığı etkinin sonuçlarını insanın kendi mikro habitatını yaratması ile gözler önüne sererken Francis Alys insanın doğa üzerindeki etkinin kolonyal bir haraekt ile ne kadar büyük olacağını Görsel 22 daki "İnanç Dağları Hareket Ettiğinde" performansında ispatlamaktadır. Alys'in en başarılı çalışmalarından biri olan performans, eski teknikleri çağrıştıırken insanların eski tekniklerle doğa üzerine müdahalede bulunurken bir arada olma ve sosyal olmayı öğrenmelerini göstermektedir; çünkü insanlar doğadaki diğer canlılar gibi yaşam konusunda başarılı değillerdir, dolayısıyla bir arada bulunma ve yaşama ihtiyacı duymuşlardır, ilk koloniler inşa ve yerleşiklik üzerine bu sayede varolmuştur.



Görsel 22. Francis Alys, 2002, İnanç Dağları Hareket Ettiğinde / When Faith Moves Mountains, Lima, Peru.

Erişim: 08.11.2017. http://2.bp.blogspot.com/-GXCbN_uvogc/UHHCIne6EII/AAAAAAAAABWU/Dbjrg6qLH00/s1600/aly2.jpg

Francis Alys'in çalışmasında:

Nesne ve insanlar hareket halindedir ve form değiştirirler. Form değiştirme ve hareket arasındaki ilişki '*When Faith Moves Mountains*' (İnanç Dağları Hareket Ettirdiğinde, Lima, 2002) adlı performansta sembolik açıdan doruk noktasına ulaşır. 500 gönüllü ile birlikte her bir kişinin bir kürek dolusu kumu yerinden taşımasıyla bir kaç inçlik bir coğrafya parçasının yerini değiştirir Alys." <http://pinargrenci.com/2015/francis-aly2/>, 0811.2017).

Çalışma aynı zamanda ilkel zamanla, yaşadığımız zaman arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmaktadır. İnsan eliyle değiştirilebilirlik ve doğaya müdahale edilebilirlik. Bir insan topluluğunun sadece bedensel eylemiyle koca bir dağın zirvesinin konumu değiştirilebilir mi, Alys bunu göstermiştir. Süreç içerisinde zaman ilerledikçe ellerden çıkan devasal makineleri mekanik ellerimiz yaparak, yeryüzünün derisini yüzerek, onun formunu tamamen kendi yaşayacağımız şekilde değiştirdik ve bunu yapmaya hâlâ devam etmekteyiz, bu anlamda Alys'in performansı insanın primitif bir şekilde dahi olsa eylemleri yoluyla doğayı nasıl değiştireceğini göstermektedir. Bu performans ile 1995 yapımı Christopher Monger yönetmenliğinde çekilen "Tepeden İndim Dağa" Filmindeki insanın doğaya etkisi uygulama çalışmalarında Görsel 29 daki "Yıkım" performansında bizzat yalnızca insanın kendi bedenini kullanmasıyla deneyimlenmiştir.

"Tepeden İndim Dağa" filminde iki İngiliz haritacı, Galler'in içindeki ilk dağ olduğu söylenen yükseltiyi ölçmek için küçük köy Fynnon Graw'ı ziyaret eder'ler. 1917 yılında gerçekleşen olay esnasında Avrupa'daki savaş devam etmektedir. Orada yaşayan köylüler yıllar boyunca o yükseltinin bir dağ olduğuna inanmışlardır ve bir dağ sahibi oldukları için bu durumdan çok gururludurlar; ama ölçümler sonucunda yükseltinin bir dağ değil tepe olduğu anlaşılır, bunun üzerine çok öfkelenen köylüler, kilise pederinin önderliğinde tepelerini dağ yapmak için yükseltinin zirvesine toprak taşımaya başlarlar ve onu sonunda bir dağ yaparlar. Bu hikaye 1917 yılında gerçekten yaşanmıştır. Bütün köylüler organize olup tıpkı Alys'in performansındaki gibi, tepeye müdahale edip onu bir dağa dönüştürmüşlerdir. Yapılan müdahalede insanın doğayı ölçü birimleriyle sınırlandırarak, eylemleri yoluyla ölçü ve formunu değiştirip ona bir statü yüklemesi söz konudur. Film bu anlamda, insanın istekleri doğrultusunda doğa üzerinde ne gibi bir değişim yaratacağını göstermektedir.



Görsel 23. Christopher Monger, 1995, Tepeden İndim Dağa / The Englishman Who Went Up a Hill But Came Down.

Erişim: 12.11.2017. <http://www.ilkmfullfilmizle.com/tepeden-indim-daga-1995-turkce-dublaj-izle.html>

Çalışmalar kapsamında ele alınmış bütün sanatçılara bakıldığında, sanat yapmak ya da sanatçı olmak gibi bir dertlerinin olmadığını görülmektedir. Buradaki asıl olgu hayatın bizzat kendisini deneyimlemektir, dönemsel isimler ya da başka tür kategorize etmeye yönelik adlandırmalar sonradan konulmuştur. Çalışmalarda örneklenen sanatçıların performanslarında amaçları doğa ile olan dertlerini anlatmalarıdır. Bu sanatçılar çalışmalarında samimi bir şekilde kültürlerini, yaşadıkları zamanı, insanlığın doğa karşısındakini durumunu bizzat deneyimleyerek bedenleriyle doğrudan yaşamışlardır.

3. BÖLÜM

UYGULAMALAR

1960'lardan bugüne yeryüzü üzerinde gerçekleşmiş olan doğa ile ilgili çalışmalara bakıldığında genellikle sanatçının üretimi olan eserler görünür ama sanatçının kendisini neredeyse hiç görünmez; halbuki sanatçının doğa ile kurmuş olduğu diyalog sonucu gerçekleşen eserlerde aslında sanatçının doğa ile geçirdiği o süreci görmek, dökümünü almak, asıl tatmin eden şeydir. Bu nedenle uygulama çalışmalarında, sonucu göstermek yerine çalışmaların gerçekleştirilme anı kayıt altına alınmıştır. Böylelikle ortaya çıkan çalışmanın samimiyeti ve yaşamsallığı, sanatçının çalışmaya verdiği değer izleyiciye gösterilmeye çalışılmıştır. Burada vurgulanması gereken şey şöyle açıklanabilir: Sanatçının performansı gerçekleştirme aşamasındaki durumu bir tiyatro oyuncusu gibi temsil değil gerçektir, çünkü çalışmanın gerçekleştirildiği doğa ve yapılan eylem gerçek olmuştur. Sanatçı burada yapılanları hiçbir role ya da temsile bürünmeden bizzat kendisi olarak yapar. Gerçekleştirilen çalışmalarda sanat sanatçının hayatından bağımsız bir şey olarak karşımızda durmaz, bizzat yaşamın kendisi sanata dönüşür.

Doğanın insanın bedeni üzerindeki yaşamsal etkisi, çalışmaların yaratılmasındaki düşünsel temeli oluşturmuştur. Bedenin doğanın bir parçası olması ve onun kendi içindeki dönüşümü, bedenin yaşamdaki dönüşümü ile eş tutulduğunda, sanat eseri raporu kapsamında, uygulanan çalışmalardan yaşamın gerçeği olarak düşünülen insanın, yaşamın kaynağı olan doğa karşısındaki durumunu göstermektedir. Deneyimin bizzat kendisiyle ilgilenip onu yaşamak, uygulanan çalışmalardaki en önemli etkidir. Bu süreçte sanat-yaşam ayrımını yok etmeye çalışıp, nesne üretiminden uzaklaşarak, salt bedeni işin içine katan süreç ve eylem çalışmaları yapılmaya çalışılmıştır. Doğa içerisinde gerçekleştirilen çalışmalar önce içgüdüsel olarak yapılmaya başlanmış, uygulayıcı olarak, kendi habitatında doğup büyünülen yerde devam edilmiştir. Uygulayıcının çocukluğu, bahçesinde elli bin fidan olan kocaman bahçeli bir evde geçmiştir. Sabah evden çıkıp akşama kadar eve girilmeye gerek olmayan bir yerde, yaşamsal ihtiyaçlar bahçedeki meyvelerden ve sebzelerden, her mevsimin tanıklığında karşılanarak sürdürülmüştür. Ailenin bitkilerle ve peyzaj tasarımıyla ilgili olması gerçekleştirilen performans ve doğa ile ilgili çalışmalarda büyük bir etki yaratmıştır. Bunun yanı sıra deniz kenarında büyümüş olmanın da çok büyük

etkisi olmuştur. Bu süreç hem tarihsel hem de jeolojik anlamda çok önemli bir yer olan Ordu'nun Yason Burnu'nda, sabahtan akşama kadar olan zaman dışarıda sürekli doğa ve denizde geçmiştir. Bu yaşam tarzından sonra, çocukluğun ardından Ankara'ya gelindiğinde büyük bir uyum sorunu yaşanmış, şehre ve şehir yaşamına uzun süre adapte olunmaya çalışılmıştır. Denizin ve yaban doğanın yokluğundan dolayı adeta uzuvlardan biri eksikmiş gibi hissedilmiştir. Lisans eğitimi için Ankara'ya gelen zamanda, şehirdeki hiçbir şeyin özel olmadığını anlaşılmıştır. Özellikle bir dönem, insanlar çok iyi gözlemlenmiş, insanların gözlerinde gerçek anlamda bir mutluluk ifadesinin, enerjisinin olmadığını fark edilmiştir. Çünkü şehir yaşamı, içerisine aldığı her insanı tek tipleştirmektedir. Aslında böyle bir şehirleşmeye karşı tercih edilen tutum, herkes gibi olmamaktır. Şehre, kırsal hayattan gelen bir birey olarak şehrin uygulayıcıyı içine çekmemesine çalışılmıştır. Bu durum çalışmalarda yansıtılmıştır. Beden olarak şehirde yaşanma zorunluluğuna rağmen, çalışmalar arazi üzerinden düşünülmüştür ve bir zaman sonra doğa fikri şehre taşınmıştır. Çünkü doğa içerisinde gerçekleştirilen her performans, şehirden bir kaçıştır ve özlem duyulan yere, doğaya geri dönüştür. Çocukluktan gelen doğa ile var olan güçlü bağ, çalışmaların hemen hemen hepsinin doğa üzerinden gerçekleşmesini sağlamıştır. Bu süreç içerisinde farkına varılan durum şu şekilde açıklanabilir: insan kendi bedenini, kendi ruhunu aynı güzel bir bina inşa etmek gibi inşa edebilir ve onun içinde huzurla bilinçli bir şekilde yaşayabilir ve bunun içinde sanatçının ellerinden çıkan nesnelere yerine bizzat o nesnenin kendisi sanatçının bedeni olabilir. Bu yüzden doğa üzerine gerçekleştirilen üretimlerde bizzat beden üzerinden çalışmalar gerçekleştirmek en doğru anlatıcısı olarak görülmüş ve bu şekilde çalışmalar yapılmaya çalışılmıştır.

İnsanoğlunun son 150 yıldır doğaya tahribatı olmasaydı doğa ile ilgili çalışmalar bu kadar fazla yapılamayabilirdi. Uygulama için gerçekleştirilen performanslar, şehir yaşamının mahkumu haline gelmiş insanlara, doğanın bir parçası olduklarını hatırlatmakla ilgilidir. Onlara ait olan, çok iyi tanıyıp bildikleri beden, doğaya aktararak insanların ilgisi doğaya çekilmeye çalışılmıştır; bu durum bazen beden ile doğayı restore etmekle, bazen de insanoğlunun doğanın üzerinde kurduğu egemenliğin bedensel gücünün gösterilmesiyle olmuştur. Aynı zamanda, uygulamalar arasında bu diyalogu kurabilmek için performatif bağlamda sıradışı bilimsel deneylere dönen ve seyircinin katılımıyla anlam kazanan performanslarda vardır. Çalışma kapsamında doğada yapılan her tür çalışma, yolda olma durumudur. Salt bir mekana ya da araziye bağlı kalarak çalışmalar gerçekleştirilmemiştir. Bu yüzden sürekli arayış halinde olmak

gerekir. İlk aşamada uygulama çalışmalarını yaparken planlanmamış olan durumdan, şu an yaşadığımız zamana ve mekana geçiş yapılmıştır. (üzerinde bulunulan coğrafi lokasyonda). Aynı zaman içerisindeki yer değiştirmeler ne kadar çok yerde bulunursanız hiçbir mekana ait olmamayı da beraberinde getirmektedir. Bu durum akla korkutucu gelebilir, çünkü insanlar hep bir yere, bir insana ait olmak isterler; ama bu durum aşıldığında, özgürlüğün bedende ve ruhta yaşattığı etkiyle her mekan sıradışı enerjileriyle objektif bir gözle okunup analiz edilmeye başlanılmış ve çalışmalar bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir. Bu durum farklı insanlarla ve mekanlarla diyalog kurulmasını sağlamıştır. Farklı pratiklerden sanatçılar çalışmalarını gerçekleştireceklerinde malzemelere ihtiyaç duyarlar ve malzemeyi bir yerden başka bir yere taşımak zorundadırlar. Doğada gerçekleştirilen performanslarda ne malzemeye ne de onları taşımaya gerek kalmamıştır. Çünkü burada malzeme sanatçının bedeni ve bedenini götürdüğü doğanın kendisidir. Sanatçı için malzeme beden ve doğa olmuştur, performansın ortaya çıkabilmesi için sanatçının doğa ile bilinçli bir diyalog kurması yeterlidir.

Bu sanat eseri raporunda uygulanan performanslar genellikle ileri düzeyde teknik gerektirmeden oluşturularak uygulanmıştır. Fikir hangi yöntemi kullanmayı gerektiriyorsa o yöntem tercih edilmiştir. Gerçekleştirilen çalışmalarda doğanın bir başka biçimde yeniden keşfi ya da doğanın bizzat kendisinin zaman içerisindeki etkileşimi ve değişimi konu alınmıştır. Beden ile yapılmış geçici müdahalelerle doğayı anlama çabaları, insanın evrenin sonsuzluluğu karşısındaki durumu olduğu söylenebilir. Doğaya yapılan bedensel dokunuşlarla, üzerinde bulunulan coğrafya, veriler yoluyla, zamansal olarak ele alınarak, doğanın - uygulamanın yapıldığı yerin bütün verileri (jeolojik, arkeolojik, antropolojik) ortak bir potada eritilerek, bir sanat eserine dönüştürülmeye çalışılmıştır. Artık doğanın bir parçası olmayan insan bedeni'nin bütün bilgisinden yararlanmaya çalışılan doğaya bırakılarak, doğa daha anlaşılır ve daha yakın kılınmaya çalışılmıştır; ayrıca işaret edilmiş ve odak noktası haline dönüştürülmüştür. Doğanın formu birazcık da olsa değişmektedir bu noktada; ama bu değişim, geçici bir değişimdir insanların kurduğu şehirler gibi yada geçmişte arazi sanatçıların yapmış olduğu çalışmalar gibi uzun süre kalıcı ve tahrip edici olmamıştır. Bu anlamda sanat eseri raporunun amaçlarından biri canlıların geçiciliğini ve değişimini gösterme isteğidir.

Performansların birçoğu gerçekleştirilmeden önce doğada keşif gezisine çıkılmıştır, gezilen yerlerdeki doğal yapı, farklı açılardan fotoğraflanıp uzun bir süre üzerinde

düşünülmüştür. Bu düşünmenin salt doğanın görüntüsü üzerinden gerçekleşmesi yerine, o bölgenin tarihsel ve jeolojik özellikleri de, gerçekleşecek olan performans için değerlendirilmiştir. Bu durum çalışmalar için önem taşımakta ve çalışmalar bu bilgiler üzerine inşa edilmektedir. Her çalışma için özellikle kullanılan bir tekniğe ihtiyaç duyulmamıştır. Önemli olan düşünülen şeyi en iyi şekilde beden ile ifade etmektir, bu yüzden çalışmanın tekniği işin konusuna, performansın yapılacağı mekanın durumuna ve zihin üzerinde uyandırdığı enerjiye göre değişir. Doğada yapılan uygulamalar fotoğraf, video, çizim ve metinlerle kayıt altına alınarak, izleyiciyle buluşturulur. Çoğu performansta malesef izleyici performansı birebir izleyememiştir; bu durumun nedeni, performansların insan nüfusundan ve yaşam alanlarından uzak, doğanın baskın olduğu lokasyonlarda gerçekleştirilmesidir ve bazende ulaşılması zor doğal alanlarda yapılmasıdır. Bu nedenle performansa gerçek anlamda şahit olan tek kişi performansı yapan bedendir. Performanslar seyirciye gösterilmek yerine, yapılan performansın süreci fotoğraflar, videolar ve çizimler ile gösterilmektedir.

Doğa ile olan iletişimimiz binlerce yıl içinde insanların kodlarına işlemiştir. Her ne kadar şu an şehirlerde yaşasak da genetik olarak doğanın parçasıyız. İnsanlara bu durumu anlatmanın, fark ettirmenin en etkili yollarından biri sanattır. İster tuval üzerine yağlı boya olsun, ister enstalasyon ya da heykel olsun sanatçı anlatmak istediği konuyu en iyi hissettiği malzeme ile anlatmalıdır. Bu sanat eseri raporunda çalışmaların anlatılacağı en iyi yöntem, doğanın kendisini, bedeni kullanmaktır ve bu anlamda performans pratiği tercih edilmiştir. Doğa ile gerçek bir iletişim kurmak üzerine, performans dışında kullanılacak hangi teknik olursa olsun, doğaya konulan herhangi bir nesnenin doğayla gerçekten bir iletişim yaşatamayacağı fark edilmesi üzerine, beden ile o eserin kendisi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bedeni o çalışmanın bir parçası haline getirmek denenmiş, eylem ile gerçek bir doğa - beden diyalogu oluşturulmaya çalışılmıştır. Geçmişten referans alınarak yapılan çalışmalar, insanın doğayla diyalogunun sonucundaki bir anın tespit edilmiş hali olarak karşımızda durur. Performansta sürecin tamamına bir katılım ya da sürecin kendisini izleme veya görme durumu vardır. Uygulama çalışmalarında genellikle bu algı yaratılmaya çalışılmıştır.

Bugün doğaya geri dönmek istenilmektedir, çünkü genetik olarak onun bir parçası olduğumuz insanı tarafından anlaşılmıştır. Bu durumu anlatan mikro bir örneği, raporun yazıcısı olarak kendi hayatımda şu şekilde deneyimlenmiştir: 2009 yılından bu zamana kadar, çalışmalarda taşlara çokça yer verilmiş, bunda hem çalışmaların yapıldığı coğrafyanın jeolojik yapısı hem de taşların amorf formunun üzerimde bıraktığı

duygu etkili olmuştur. Ama beni taşlara çeken duygunun bu denli güçlü olmasının sebebinin ne olduğu konusunda hiçbir fikrim geliştirilememiştir. Bir gün babamla evimizin bahçesinde oturmuş, içerisinde bin bir çeşit ağacın olduğu, sevgiyle büyüttüğümüz bitkiler hakkında konuşken, babam bahçemizin aslında bir zamanlar böyle olmadığını anlatmıştır: 1960'larda dedem araziyi satın aldığında yaklaşık 20 dönümlük arazide çalı bitkileri dışında başka hiçbir bitki yetişmiyormuş, öyleki arazide çok uzaktaki bir tavşanı kolayca görebiliyormuşuz ve bahçenin her yeri 4-5 tonluk kayalar ile kaplıymış. Dedem satın aldığı bu çorak ve taşlı araziye terbiye edebilmek için ilk önce taşları yok etmekle işe başlamış; bunun için bazı kayaların olduğu yerin hemen yanına o kaya büyüklüğünde bir çukur açarak taşı o çukura çevirip gömmüş, bazılarını ise akıllıca bir hareketle, taşların çevresinde büyük bir ateş yakıp, sonra dereden aldığı soğuk suları kayaların üzerine dökerek tepkimeye uğratıp, kayaların kendiliğinden parçalanmasını sağlamıştır. Parçalanmış kayaları ise bahçenin sınırında, duvar yapmak için kullanmış. 20 dönümlük koca araziye çapalar yardımıyla bir metre derinlikte kazarak toprağı devir daim edip, yumuşatıp verimli hale getirmiş. Burası dedemin çabalarıyla verimli bir bahçe haline gelmiş, bizim çabalarımızla da cennet bahçesine dönüşmüştür. Benim doğaya olan ilgimin sebebi; dedemin hayatında yarım kalan doğa duygusunun sanatsal bir yolla ifade olma biçimi, benim vasıtamla, duygumla, dünyaya bakış açısıyla bu şekle dönüşmüş, dedemin doğa karşısında yaptıklarının genetik bir yansıması olmuştur. Bu yüzden yapılan çalışmalar yaşamsal süreç içerisindeki bir yolculuğun, bir sürecin tespiti analizi olarak görülebilir ve bunun sonucunda yapılan performanslar ile kendi bilincimize uyandırdığımızı, uyanmaya başladığımızı söyleyebiliriz; ama bu çalışmalarını yapmadan, doğa ile bu süreci yaşamadan bu mümkün olmazdı.

Güzel sanatlar eğitimi almak için yaşadığım yerden ayrılmadan önce sabahları uyandırdığımda evimizin önündeki harmanda geyiklerin ceylanların otladığını görürdüm, bir zaman sonra babam diktiği bitkilerin köklerinde böcek ve haşere arayan ve annemin ekinlerini parçalayan domuzlardan bitkileri korumak için, arazinin dört bir yanını yüksek oluklu tellerle çevirdi ve o günden sonra harmanda otlayan o geyikler ve ceylanlar görülmemeye başladı. Bir sabah uyanıp her günkü bahçe dolaşma ve ekinleri kontrol etme ritüelini gerçekleştiren babam bahçeden kahvaltı için eve geldiğinde birkaç dakika önce yaşadığı olayı anlattı: Bahçenin neresinden girdiğini anlayamadığı bir ceylanla göz göze gelmişler ve babamı gören ceylan korktuğu için kaçmaya başlamış; ama bahçenin her yeri tellerle çevrili olduğu için kaçamayan hayvan tellere çarpıp çarpıp sınırın öte yanına geçmeye çalışıyormuş, ceylan her seferinde canının ne kadar acıdığını ve bedenine o korkuyla kaçmak için verdiği zararın farkına varmamış ve en

sonunda tellerden atlayarak, birazda kendine zarar vererek sınırın öte yanına geçip gözden kaybolmuş, durumun etkisiyle orada kalan babam yerinden kımıldayamayıp uzun bir süre yerinde şok olmuş bir vaziyette durmuş. Bu olayı babam bizimle paylaştığında fark ettik ki; aslında o coğrafya bizim coğrafyamız değildi, asıl o hayvanlarındı ama araziye tel çekip onu sınırlandırarak kendimize mal etmiştik. O araziye, arazinin asıl sahiplerinden alıkoymuştuk. Bugün biz insanlarda dört duvarla çevrili evlerimizde aynı şeyi yaşıyoruz, doğanın bir parçası olduğumuz ve onsuz sağlıklı bir hayat yaşayamayacağımızı bildiğimiz halde konformist, bizi tembelleştiren hayatlarımıza ölene dek devam ediyoruz. Bu sanat eseri raporu için yapılan çalışmalarda bir nevi bu sınırlar ortadan kaldırılmaya çalışıldı; ortadan kaldırılan sınırlar sadece yaşanılan mekanın sınırları değildir, aynı zamanda bedeninin de sınırları ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır ve bu sebeple doğanın her türlü etkisini hissedebilmek duyumsayabilmek için genellikle performanslar esnasında giysiler çıkarılmıştır.

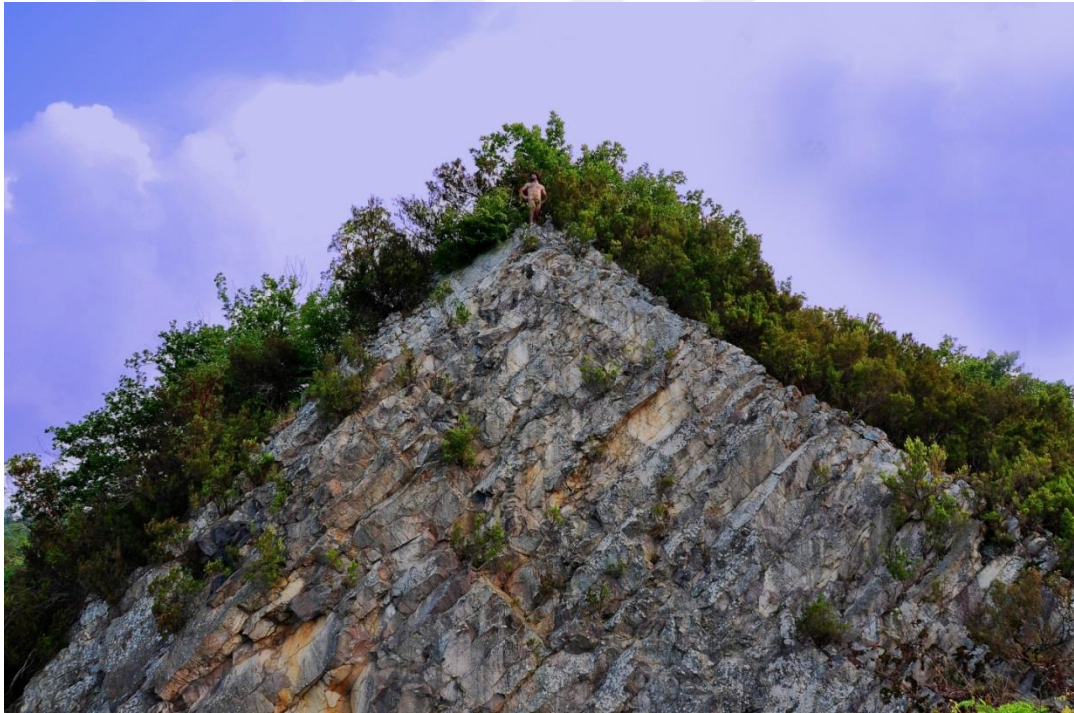
Sanat, sezgilere ve içgüdülere seslenir, insanın akıyla duyguları arasındaki çelişkinin veya gelişimin göstergelerini bu şekilde okuyabiliriz. Bu çalışmaları yapmadaki amaç, gündün güne doğadan uzaklaşan toplumu etkili bir şekilde uyarmak; bakmayı, düşünmeyi ve yeniden doğaya yönlendirmeye çalışmak olmuştur. Bu hedefler doğrultusunda yapılan çalışmalarda, genellikle yalnızca sanatçının bedeni kullanılarak, doğaya zarar verecek çalışmalar yapmaktan kaçınılmıştır. İnsan bedeni yeryüzünün bir parçası olduğu için performans uygulamalarında birincil malzeme olmuştur.

Bu bölümdeki metinlerde "Performans Olarak Beden ve Doğa Diyalogu" başlığı altında yapılan uygulama çalışmalarının, gerçekleştirilme aşamaları, düşünce olarak nereden nasıl beslendiği, hangi yöntemlerle kayıt altına alındığı ve gösteriminde kullanılan tekniklerle ilgili ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir. Elde edilen bilgiler fotoğraflar, videolarla desteklenmiştir. Bu bölümden önceki verilerden referanslar alınarak, bu kısımdaki eser metinlerinde ele alınıp, değerlendirilip, performans ve doğa sanatçılarının yapmış olduğu çalışmalar ve sanatsal bakış açıları, uygulamaların gerçekleştirilme aşamasında etkili olmuştur. Günümüzde insanın doğadan ve kendinden uzaklaşması, robotik bir hayat sürmesi, içinde bulunduğu insan algılarının bulanıklaşmasına, bu durumun farkında olunmaması ve kaotik düzen içerisinde bilinçten uzak bir şekilde yaşamına devam etmeye çalışması beden ve doğa konulu performans uygulamalarında anlatılmaya çalışılmıştır. Gerçekleştirilen performansların iklim değişikliği sorunlarına karşı bir çözüm bulmak gibi bir görevi var mı süreçle beraber anlaşılacaktır ama

çalışmalar sanatın neliğine ve insanın çevreye müdahalelerinden kaynaklanan bozulmalar hakkında düşünmeye yönlendirir.

Sanat öznel bir olgudur, ve sanatçısının hayatıyla ilgili bir durumdur; onun iyi ya da kötü olduğuna bir takım bilimsel ve akademik kurallarla karar vermek yanlış olabilir, bu sebeple rapor içindeki performanslar seçilirken, gerçek (katı) kurallardan arınmış salt sanatçının kendisi olduğu çalışmalar üzerinde durulmaya çalışılmış ve eserler bağlamında yapılan performanslarda bu durum göz önünde bulundurularak çalışmalar üretilmiştir.

3.1. Vali Yolu



Görsel 24. Alper Aydın, 2013, Vali Yolu / Governor's Way, Çaka tüneli üzeri, Ordu, Türkiye.

1940'larda uzun uğraşlar sonucu dinamitle patlatılarak oluşturulan piramit şeklindeki doğal form, o zamanlar bölgede yaşamakta olan yöre insanı tarafından oluşturulmuştur. O yıllarda tüm karadeniz şeridinde yaşayan insanlar şehirlere ya da alış verişe gitmek

için denizden takaları kullanmaktaymış ve bu nedenle sarp kayalıklar ve akışkan topraklardan oluşan, heyelan tehlikesi olan arazilerden dolayı doğa ile hiç bir mücadele içine girişmemişler ama bir gün merkezden gelen bir emir ile Ordu'yu ziyaret edecek olan bir valinin şehri kendi aracı ile ziyaret etmek ismesi üzerine tüm köylüler toplanarak vali için bir yol açmak zorunda bırakılmışlardır. Kendi kişisel tarihinde bir parçası olan bu arazide çalışılmak zorunda bırakılan kişilerden biri de dedem olmuştur. Yolu açma esnasında bir çok yöre insanı ya uçurumdan düşerek ya da dinamitlerin patlaması esnasında yaralanarak hayatını kaybetmiş ve sakat kalmıştır. Doğaya müdahale eden ve onun sınırlarını yok edip kendi inşasını yaratmaya çalışan insanlar bunun bedelini canlarıyla ve uzuvlarını kaybederek ödemişlerdir. Nitekim, çok derin bir kayalık bölge olduğu için ancak görseldeki kadar bir alan insanlar tarafından doğanın içerisinde bir yara olarak gerçekleştirilmiştir ve kayalığın aşılamayacağı anlaşılıp yol projesi bir hayal olarak rafa kaldırılmıştır. Karadeniz sahil şeridinin kamu tarafından müdahale edilemeyen tek bölgesi olan bu yer Ordu'nun Perşembe ilçesindeki Çaka Tüneli'nin en yüksek noktasıdır. Bölgeden daha sonra teknolojinin gelişmesi ile birlikte güçlü tünel kazıcı makinalar kullanılarak çift şeritli küçük ama tehlikeli bir sahil yolu geçirilmiştir. Görseli oluşturmak için çekilen fotoğraf bütün bu süreçten referans alınarak mekanın kendi belleği ve ailesel belleğim üzerinden oluşturulmuştur. Gün ışığının çok sert olmadığı ve ışığın her yere hemen hemen homejen olarak yayıldığı bir zaman diliminde, üçgen kayalık formunun tam karşısına geçilerek kadrajlanan fotoğrafta, nü bir model formun en yüksek noktasına yerleştirilerek, elleri beline koyulmuş bir vaziyette, direk kadraja değil sola doğru bir bakış açısı ile insanla doğanın eşit olmasına karşın, insanın doğa üzerinde kurmaya çalıştığı egemenliğin bir göstergesi olarak, insanın eylemleriyle doğanın üzerine çıkmaya çalışması ama özünde ikisinde eşit olduğu modelin üzerinde bir kimlik ya da dine ait bir gösterge yaratmayacak, hiç bir sembol ve kıyafet kullanılmadan gösterilmeye çalışılmıştır. Ve bu güçlü fotoğraf karesi ile şu an kimsenin gidip göremediği ormanlık alan içindeki bu form doğaya karşı gelmeye çalışan insanın doğadaki ebedi izi olarak kayıt altına alınmıştır.

3.2. Barınak



Görsel 25. Alper Aydın, 2017, Barınak / Shelter, Keyışdere, Göreme, Nevşehir, Türkiye.

2014 yılından bu güne her yıl düzenli olarak Kapodakya'da bahar aylarında gerçekleştirilen Cappadox fest'te, dünyanın her yerinden müzik grupları, yemek şefleri, ve çağdaş sanatçılar bir araya getirilmektedir ve yüzlerce insan sanatın bir çok alanından farklı deneyimler yaşamaya davet edilmektedir. Festivalde gerçekleştirilen barınak isimli performansta Kapadokya'nın coğrafi yapısı, geçmişten günümüze insanların bu coğrafyayı içselleştirerek yaşamaları, etkili olmuştur. Arazi formu ilk bakışta her ne kadar hem jeolojik açıdan hem de arkeolojik açıdan bir dez avantajmış gibi algılanmış olsada daha sonra fark edilmiştir ki arazi bir saklanma alanı yaratmaktadır, hem kayacın yapısı hem de formu bu anlamda çok tanrılı Roma'lılardan kaçan hıristiyanların saklanması için önemli bir yer olmuştur. Bu coğrafyada insanların

hem canlarını hem de mallarını korumak için gerekli olduğunda yeryüzünü terk edip kolay bir şekilde yer altına yerleştikleri arkeologlar tarafından tespit edilmiştir. Yer altında yaratılan yerleşim alanları bulunulan döneme göre hem dinsel hem işlevsel olarak Hristiyanlığın yayılıp gelişmesinde yeni dünyanın kapılarını aralayan ütopik bir merkez olmuştur. İnsanın doğa karşısında doğaya zarar vermeden, yeni bir şey inşa etmeden sadece var olanın içerisini oyarak kendine işlevsel anlamda yeni bir yaşam alanı inşa etmesi Kapadokya'da yaşayanların doğa ile olan diyalogunun ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Özellikle her şeyin sahibi olduğu yargısına varan ve doğaya hükmedeceğini düşünüp onu tahribatin zirvesine ulaştıran insanoğlunun yaşadığı zamanda, Kapadokya'daki insanların doğa ile kurmuş olduğu dengeli iletişim burada her şeyin diğer şehirlerdekinden farklı ilerlediğini göstermektedir. Öyle ki burada yaşayan arılar bile yuvalarını volkanik taşlara oymuşlardır. Kapadokya için gerçekleştirilen performans, Kapadokya'da yaşayan insanlar gibi sadece mekanın içerisinde varolan nesnelere gerçekleştirmenin, üstelik bacaların içerisinde yaşayan insanlar gibi salt bir şekilde, bedeni çalışmanın bir parçası yapmanın doğru olacağı düşünülmüştür. Bu düşünceyi olgunlaştırırken Kapadokya'ya gidip, Kapadokya'nın tarihi, jeolojisi ve yaşamı hakkında ayrıntılı bir araştırma yapılmıştır. Yalnızca performansın yapılacağı alana dair yapılmayan araştırma aynı zamanda mimari ve bedensel mükavemet alanında da yapılmış ve performansı gerçekleştirebilmek için beş ay önceden fitness salonuna gidilmeye başlanmış ve kısa bir sürede beden gücü ile bir yapı inşa etmek için gerekli sportif eğitimler alınıp performansa göre beslenme sağlanmıştır. Bu süreç esnasında anlaşılmıştır ki insanın bedenini geliştirmesi ya da bir duruma göre bedenine form vermeye çalışması sadece bedensel bir süreç değil, ruhsal da bir süreç olmuştur. Çünkü zaman içerisinde büyük bir disiplin ile değişen beden, ruhu da değiştirmekte ve ona, uzak olduğu bedenine karşı yeni bakış açıları yaratmaktadır. Mimari araştırma olarak ise bir malzemenin içeriden ve dışarıdan hiç bir destek almadan hangi sıklıkla ve nasıl teknik bir yol izleyerek bir kubbe formunda durabileceği araştırılmış ve araştırmalar sonucunda Roma'da ikibin yıl önce inşa edilen ve hala ayakta duran Pantheon tapınağının kubbesinin mühendistik olarak nasıl yapıldığı bilgileri alınıp performansta Pantheon'un kubbe inşa formu uygulanmasına karar verilmiştir. Bilgilere göre Pantheon'un kubbesi, zemin duvarlarının üstüne ilk önce kalın ve sert kayalar kullanılarak, kubbe yükseldikçe de duvarın kalınlığı azaltılıp daha hafif kayalar tercih edilerek inşa edilmiş, en son üst noktasında ise çok ince bir duvar ve içerisi hava boşluklarından oluşan volkanik kayalar kullanılarak kubbe tamamlanmıştır. Bu teknik ile inşa edilen yapı ikibin yıldır geçirdiği onlarca doğa olayı

ve insani baskıya rağmen sağlam bir şekilde yıkılmadan ayakta durmaktadır. Bu bilgiler ışığında performansta mekanda olan kil ile bedenın etrafında bir yapı inşa edilmeye çalışılmıştır, bunun için mekanda insan eli ile en iyi yoğurulacak ve kısa süre içerisinde mukavemeti en güçlü olabilecek toprak Kapadokya 'nın kil madenlerinden araziye getirilmiş ve performansın gerçekleştirileceği alana, dairesel bir ters kubbe formunda oyuk açılarak, bu oyuğun içerisine araziden çıkan diğer toprak ile beraber karıştırılıp, zemine yerleştirilmiştir. Performans gerçekleştirilmeden önce barınak formunun dört kez denemesi gerçekleştirilmiş, dört denemenin ilk üçünde başarısız olunmuş dördüncü denemede ise şeklin büyüklüğü ve duvarın kalınlığının ideal ölçüsü bulunmuştur. Performans esnasında tıpkı Pantheon tapınağının kubbesindeki gibi, başlangıçta zemine kalın ve çok sık bir biçimde kilden duvarlar yalnızca bedenın kullandığı güç ile yumruklar ve kilin üzerinde zıplamalar yöntemi ile örülmüş, duvar yükseldikçe yumrukların gücü azaltılıp duvar da inceltilmeye çalışılmıştır. En son tepe noktasında ise aralarında hava boşlukları kalacak şekilde çok ince bir kil tabakasını performansını gerçekleştiren beden içireden ufak darbelerle yerine yerleştirmiş ve bir müddet, karanlıkta, bir insanın hareket edebileceği boyuttaki mekanda kendisi ile baş başa vakit geçirmiştir. Performans gerçekleştirilirken sadece kili şekillendirmek ve sıkıştırmakta beden kullanıldığı için kilin içindeki küçük taş partikülleri, elde ve ayaklarda yaralar oluşturmuştur; yaraların verdiği sızı performans bitirildikten sonra bir acı olarak fark edilmiştir. Bu nokta da kilden barınağın içinde karanlıkta geçirilen zamanda acı ve yorgunluk duygusu büyük bir oranda bedene ağır bir duygu yaşatmış ve beden zaten üzerinde bir şey olmadığı için soğuk toprağa kendini bırakmıştır, o andan itibaren 20 dakikalık bir süreç kımıldamadan bedenın hissettiği duyguları duyumsayarak geçmiştir. Barınaktan çıkma aşamasında ise yapının bir köşesinden küçük bir delik açılmış ve oradan tekrar yeryüzüne çıkılmış ve performans sonlandırılmıştır. Çok güçlü ama kontrollü bir biçimde gerçekleşen yapı inşası sırasında hem yeryüzünün üstüne doğru yükselinirken aynı zamanda yeryüzünün altına doğru derinleşen bir yapı çıkmıştır ortaya, bu anlamda dünyadan çıkış için ayaklarımız altındaki yeryüzünün üzerine çıkmaya çalışırken ayrıca yeryüzünün katmanları altına inmek de deneyimlenmiştir. Dünyada yer açma ve inşa etme eylemine atıfta bulunan yaşamsal bir jestle, çalışmada insanın yerle/coğrafyayla olan temel ilişkisine işaret edilmektedir. Performans 3 ayrı kamera ile izleyicilerin şahitliğinde kapadokya coğrafyası fonda olacak biçimde kayıt altına alınarak hem fotoğraf hem video olarak belgelenmiştir. Performansların niyeti bedeni doğanın içerisinde yok etmek değil doğanın buna sahip olmasına izin vermektir. Performansın süreç kısmı genel olarak

hem sanatçıların sunumlarında hem de izleyicilerde atlanmaktadır ve sadece performansın gerçekleştirildiği zaman dilimi görülmektedir ama performansa hazırlanmak teknik ve ruhsal anlamda performansı gerçekleştirmek başlı başına büyük ve önemli bir olgudur. Çalışmalar doğal dünyaya olan etkilerimiz ve ilişkilerimiz konusundaki düşüncelerimizi genişletmeyi ve doğanın saflığına dair algılarımızı tartışmayı hedeflemektedir. Bu anlamda Barınak performansı bir performansın sunumuna dair temel koşulları göstermesi ve anlatması bakımından önemlidir.

3.3. Yarayı Kapatmak Serisi

Görsellerde görülmekte olan üç ayrı alandaki çalışmada doğanın kendi yıkım süreçleri esas alınarak, bedeni bir dolgu malzemesi gibi doğal elemanlarla bütünleştirme çabasıyla; doğanın kullanımına sunarak, vücudun sınırlarının elverdiği ölçüde; yarılan bir ağaç kovuğunu, derin bir jeolojik çatlak ve yeryüzündeki bir fay hattını beden ile onarmanın, onu organik bir biçimde restore etmenin süreci yaşanmıştır. Bu onarım şehirleşmenin, modern yaşam tarzının doğa üzerindeki yıkım sürecinin aksine gelişen sembolik bir eylemdir. Bu eylemi Richard Schechner şöyle açıklamaktadır:

Performans teorisyenleri arasında her türden performansın bir biçimde önceden varolan bir model, bir metin ya da bir aksiyon dizgesi üzerine inşa edildiğine ilişkin yaygın bir kabul vardır. Richard Schechner, genellikle mutlulukla ve yaygın bir biçimde alıntılanan cümlesinde, performansı "eski haline iade edilmiş" (restored davranış (1985, s.35).

Schechner'in bakış açısından hareket ile doğal malzemelerin insanların hizmetinde olduğu endüstriyel kullanım sürecini tersine çevirerek bu kez performansta bedenin doğanın kullanım malzemesine dönüştürdüğü "yara"yı onarmak imgesiyle gerçekleşen proje; insanın doğayla fiziki bütünlüğünün, onun hem parçası hem kendisi olabilmenin imkanları sorgulanmaktadır. Performansta bedeninde kendi benliğini bırakıp gerçek anlamda doğanın bir parçası olma, nesnel ve ruhani olarak, kendinden, bedeninden vaz geçme durumu söz konusudur.



Görsel 26.,27,28. Alper Aydın, 2017, Yarayı Kapatmak Serisi I.II.III Clouse The Wound I,II,III Ankara, Ordu, Türkiye

Anadolu da birbirinden farklı üç ayrı coğrafi alanda gerçekleştirilen performanslarda beden doğadaki yarıkların içine üzerinde bir kıyafet olmadan pür bir görüntü yakalanmak üzere ağaç, taş ve toprak parçalarının içerisine yerleştirilerek fotoğraflanmış. Yerlerin seçimi konusunda uzun bir araştırma sürecinin ardından oluşturulan karelerde lokasyon olarak Ankara da Nallihan ve Ordu da Yason burnundaki iki ayrı bölge kullanılmıştır. Çekimler yapılırken her bir fotoğraf sergileme esnasında yan yana sergileneceği için havadaki en homojen ışığın gelmesi beklenmiştir. Sırf bu süreç için her bir mekanda günlerce zaman geçirilmiş ve yüzlerce kare fotoğraf çekilmiştir. Fotoğrafların çekimi esnasında hem bedenin hem de alanların klasik insan yaşamına dair bir iz taşımaması konusunda titizlikle bir yaklaşım sergilenmiştir. Her bir fotoğrafta ki, seçilen alanların jeolojik formuna uygun pozlar verilmeye çalışılmıştır. Mekanların içerisinde saatlerce zaman geçirilmiş, fotoğraflar kış aylarında çekilmeye çalışıldığı için bedenin sınırları soğuktan ve özellikle kayanın tırtıklı yapısından dolayı oldukça zorlanmıştır.

3.4. Yıkım

"Yarayı Kapatmak" serisi için mekan arayışı sırasında Nallıhan da tepelerin arasında dolaşılırken tepe zirvelerinden birinin zirve noktasındaki kaya yapısının binlerce yılda atmosfer ile olan tepkimesinden dolayı ne kadar yumuşak olduğunun farkına varılmış, ve bu yapı yeni bir performansın gerçekleştirilmesi için Ali Şentürk ile zihinlerimizde yeni bir kapı aralamıştır. Ardıç ormanında tesadüfen karşılaşılan tepeciğe, elle yapılan müdahalenin gösterildiği video da; "inşaa"nın ayrılmaz bir parçası olan "yıkım" sürecinin eyleme dönüştüğü görülmektedir.





Görsel 29. Alper Aydın - Ali Şentürk, 2017, Yıkım / Demolition, Video, süre: 7,28, Nallıhan, Ankara, Türkiye.

Yıkım hiçbir aletin kullanılmayarak bedeninin salt gücü ve eski yöntemleri çağrıştıran el yordamıyla gerçekleştirilmiştir. Bu durum aynı zamanda dedemin satın aldığı arazideki kayaları kendi yöntemleri ile parçalamaya çalışmasıyla paralellik taşımaktadır. Doğanın kendi işleyiş sürecinde uzun vadede oluşturduğu doğal yapının, tepeciğin, sadece eller kullanılarak uğratıldığı kısa zamanlı “yıkım”la zeminle aynı seviyeye gelmesi insanın tahribat gücünün ilkel bir belgesi niteliğini taşımaktadır. Bu ilkel belge niteliğindeki performansı gerçekleştirmek için, tepenin altında ciddi bir güvenlik sorunu olacağından her türlü güvenlik önlemi alınmıştır. Ama ortada çok büyük bir risk de bulunmaktadır. Performans çıplak ellerle gerçekleştirileceği için yumuşakca kırılmakta olan kayaların çok sivri köşelerinden dolayı ellerin ya da kolların kesilme riski çok yüksektir. Ama dikkatli bir şekilde davranılarak bu durumun üstesinden gelinmiştir. Ayrıca küçük kayaların yanında çok büyük kaya parçaları da olduğu için yüksek bir fiziki efor sarfedilmiş, bir insanın kaldıramayacağı ağırlıktaki kayalar ise işbirliği ile beraber kaldırılmış ve tepenin üzerinden indirilmiştir. Performans Hüseyin Arıcı tarafından sinematik bir şekilde kayıt altına alınmış ve 7 dakika 28 saniyelik bir videoya dönüştürülerek, izleyiciye gösterilmektedir.

3.5. İçinde - Dışında

Performans bir element olarak suyu kendi alanında deneyimleme sürecidir. Burada su dışarıdaki bir şey olarak değerlendirilmeyip suyun içerisinde insanın kendi bedeni deneyimlenmektedir. Balıkların, mikro organizmaların ve suyun içinde yaşayan diğer türlerin kendi mağaralarında kendi küçük yaşam alanları gibi performansı yapan kişide cam fanusun içerisindeki havayı boşaltmak suretiyle deniz suyunun seviyesini yükseltip kendi endüstriyel formunu yaratmaktadır. Fanusun içerisindeki havanın boşaltılıp su zemininde sınırın değiştirilmesi bir fizik deneyi olarak bilinen bir deneydir ama bu deney ilk kez açık suda gerçekleştirilerek deneye anlamsal ve sanatsal bir boyut katılmıştır. Bu anlamda en temel nokta performansı suyun kendi doğal alanında deneyimlemek olmuştur. Suyun içerisinde olmak, yaşamak, var olmak, suyun kendi bölgesinde izin verdiği ve müdahale ettirmeye izin verildiği ölçüde paralellik katarak nefesin yettiği yere kadar suyun kendi doğası deneyimlenmeye çalışılır. Ama deneyim yalnızca camın suyun üzerinde durması ya da suyun onun içinde yükselmesi ile değil insanın fanusun içerisinde belirli bir süre bütün uzuvları ile durmaya çalışması ile de ilgilidir. Performansı gerçekleştirmek için öncesinde çok ayrıntılı bir araştırma yapılmış, öncelikle suyun basıncından kırılmayacak bir fanus tercih edilmiş ardından ise suyun içerisinde durabilmek için nefes denemeleri gerçekleştirilmiştir. Her ne kadar bir kaç dakikalık bir video ile performans karşımızda duruyor olsa da öncesinde çok zahmetli bir araştırma, deneme yanılma ve uygulama sürecinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Performansın gerçekleştirilmesi için denizin içerisinde en rahat durulabilecek yaz mevsimi tercih edilmiş ve özellikle dalgasız ya da daha az dalganın olduğu bir zaman dilimi seçilmiştir. Cam fanusun görsellerde görüldüğü gibi sabit bir şekilde deniz zeminin üzerinde durabilmesi için deniz zeminine uygun bir şekilde demirden destek ayakları yapılmış ve cam fanus bu ayakların üzerine oturtulmuştur. Aynı zamanda sınırları belli olan bu cam fanus gerçek anlamda suyun içerisinde yaşayan bir canlı türünde deneyim alanı olarak karşımızda durmaktadır. Performansın gerçekleştirilme esnasında dipden su yüzeyine olan bakış tıpkı Inception filmindeki gibi, zeminsel bir kırılma ile dip bir duvar olmuş ve bu sudan duvar ile gerçekleştirilen çalışmanın içerisinde bulunan insan olarak, sahilde ki yapıları bulanık bir biçimde tıpkı bir oyun gibi seyretmenin duygusu yaşanmıştır.



Görsel 30. Alper Aydın, 2017, İçinde - dışında / Inside - Outside, Süre:4.36, Yason Burnu, Ordu, Türkiye



Görsel 31. Alper Aydın, 2017, İçinde - dışında / Inside - Outside, Süre:4.36, Yason Burnu, Ordu, Türkiye



Görsel 32. Alper Aydın, 2017, İçinde - dışında / Inside - Outside, Süre:4.36, Yason Burnu, Ordu, Türkiye



Görsel 33. Alper Aydın, 2017, İçinde - dışında / Inside - Outside, Süre:4.36, Yason Burnu, Ordu, Türkiye.

Su neyin içerisine koyulursa onun şeklini almaktadır, dolayısıyla su şekilsiz ve renksizdir. Suyun gezegendeki sıfır noktası olarak kabul edilen sınırı, insan müdahalesi ile değiştirilebilir mi? Performansta denize yapılan müdahalede, coğrafi bir yüksekliğin

belirtilmesinde kullanılan sıfır terimi değiştirilmektedir. Aynı zamanda performansı gerçekleştiren kişi olarak denizin içerisinde yaşayan diğer biyolojik varlıklar gibi denizin üzerindeki o alanda yaşama durumu söz konusudur. İnsan eliyle gerçekleştirilen müdahaleyi yapan insan suyun kimyasına uyum sağlamaktadır. Performansın kaydı su içerisine yerleştirilmiş sudan etkilenmeyen özel bir kamera ile çekilmiş, ve çekim uzaktan kumanda ile kontrol edilerek gerçekleştirilmiştir.

3.6. Buradayım



Görsel 34. Alper Aydın, 2018, Buradayım / I'm Here, Yason Burnu, Ordu, Türkiye.

1980'ler sonu 90'lar başında denizaltı araştırmacıları Pasifik Okyanusu'nun kuzey doğusunda, hiçbir balinanın sesine benzemeyen bir balinanın şarkısını duymuştur. Hiç görmedikleri balinanın, yaşayan diğer balinalardan oldukça yüksek bir ses çıkardığını keşfetmişler ve melez bir balina olduğunu düşünmüşlerdir. Okyanus bilimcileri 20 yılı aşkın süre balınayı izlemiş ve okyanustaki diğer tüm balinaların birbirleriyle 17-18 hertz aralığında iletişim kurduğunu, fakat bu farklı türün sesinin 52 hertz (52 hz) olduğunu tespit etmişlerdir. Bu sebeple 52 Hertz adıyla anılan bu balinanın ilk zamanlar sağırılık gibi bir hastalığı olduğu sanmışlar, fakat 20 yıl izlenmesi sonucunda bu sesin yalnızlıktan çıktığını tespit etmişlerdir. Çünkü diğer tüm türler kendi aralarındaki ses hızlarında anlaşırken, 52 Hertz insanların duyacağı kadar yüksek sesle şarkı söylemekte ve bu yüzden de deniz canlıları tarafından fark edilmemektedir. 20 yılı aşkın süredir Pasifik'ten çıkmaması da sağlıklı olduğunu gösterirken farklı bir tür mü, melez bir balık mı yoksa türünün son canlısı mı (?) olduğu bulunamamıştır. Bunun üzerine mavi balina ya da kambur balina olduğu sanılmış fakat sesinden yola çıkılarak yapılan araştırmalar sonucu 52 hertzlik balina olarak adlandırılmasına karar verilmiştir. Diğer balıklarla iletişim

kuramadığından göç sırasında onlara katılmayan 52 Hertz'in yüksek sesinin kendisine bir zararı olmadığı araştırmalar sonucu ispatlanırken, 90'lardan bu yana sesinin olgunlaştığı da görülmüştür
<http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/08/pasifikte-yalnz-balina-52-hertz.html>
 (04.06.2018)

Tüm bu bilgiler ışığında balina dünyanın en yalnız hayvanı ilan edilmiştir. Balınaya atfen gerçekleştirilen "Buradayım" performansı, sanatçının doğup büyüdüğü yer olan Ordu'nun Yason Burnu'nda denizin içerisinde suyun sakin olduğu bir alanda gerçekleştirilmiştir. Balinanın yalnızlığı ile kendi biyolojik varlığının yalnızlığını özdeşleştiren sanatçı bu durumu sessel ve hareketli bir eylem ile balina ile bir diyalog kurabilmek için denizin üzerinde 53 kez atlayarak gerçekleştirir. Performansta devamlı bir zıplama hareketi ile birbirinin içerisine geçmiş yaklaşık 150 metre çapında 53 ayrı su halesi oluşmaktadır. Performansta 52 Hertz balinanın tekilliğini ve yalnızlığını birinci elden deneyimleme ve sanatçının kendi bedeni ile bu zamana kadar ait olunan insani yapının "konuşma yazma gibi" iletişim biçimlerinin dışında, beden bir sinyali yayma, mesajı ulaştırma biçimine dönüşmektedir ve kendi varlığının bir nevi buradayım deme biçimini oluşturmaktadır. Bu durum tıpkı Balina'nın yaydığı ses frekanslarıyla ben buradayım deme biçimi gibidir. Performansta bir umut etme durumu söz konusudur, sürekli bir halde aynı tempoda gerçekleştirilen eylemde sanatçı frekansların bir canlıya ulaşma ve onunla iletişim kurma düşüncesiyle hareketine ritmik olarak devam eder. Hissedilen ve üretilen aşamada tekil olma durumundan dolayı performans aynı zamanda sanatçının bir birey olarak yalnızlığını da ifade etmektedir. Performansın gerçekleştirildiği deniz olan Karadeniz daima dalgalı olduğundan dolayı halelerin oluşmaması sırasında net bir sonuç elde edebilmek için deniz yüzeyi sürekli gözlemlenmiş ve en dalgasız zaman diliminde performansın yapılması tercih edilmiştir. Tek bir kamera açısından ve sabit bir bakış açısı ile kayıt altına alınan performansın gerçek anlamda giysisiz, çıplak bir biçimde yapılması planmış ama en dalgasız hava kış mevsiminde yakalandığı için deniz sıfırın altında bir sıcaklıkta olduğundan ilk bir kaç denemede performansın gerçekleştirilemeyeceği anlaşılmış ve kıyafet ile yapılmasına karar verilmiştir. Performansı gerçekleştirilirken kameranın performansı arkadan görmesi karadan bir bakış açısıyla ufkuda algılamamız ve 52 Hertz balinanın geleceğini umut etmemiz içindir, ama bekleyiş, 52 hertz balinanın hiç bulunmayacağı bir denizde gerçekleştiğinden sanatçı da balınada sonsuza dek kendi yalnızlıklarının esiri olmaktadır.

3.7. The Body

Beden somut ve fiziksel bir form olarak doğanın içerisinde gelmektedir ve onun bir organizmasıdır. İnsanoğlunun dünya üzerinde var olduğu andan bu yana bedensel ve kültürel çeşitliliğinin onun antropolojik tarihi doğa ile birlikte okunmaktadır (yerleşik hayata geçmesi, şehirler inşa etmesi, elementleri çözümülemesi). Bu anlamda insan doğanın bir parçasıyken sürekli olarak parçası olduğu doğaya müdahale etmekte ve onu değiştirmektedir. İnsan varlığının bir belge olarak kayıt altına alındığı "The Body" Kitabında beden ile doğa arasındaki iletişim bedeninin temsilinde bir temsili olarak, başlı başına doğada bıraktığı bir iz olarak görülür. Bu durum insanın bütün antropolojik süreci boyunca doğaya bırakmış olduğu bir el izinden ya da geçtiği yeri dönüştürmekten daha farklı bir iz değildir.



Görsel 35. Alper Aydın, 2018, Beden / The Body, Kitap İle Çimlere Müdahale, Yason Burnu, Ordu, Türkiye.

Kitap insan türüne dair antropolojik bir inceleme niteliğindedir. Kitapta insan tenleri, etnik kökenleri, vücut biçimleri, bunların aralarındaki farklılıklar ve bütün bedeninin tarihi

vardır. Çalışmada beden değil de beden ile ilgili bütün temsillerin toplamının kitap özdeşiğinde olmasından dolayı çalışma ironik bir anlatıma bürünür. Performansta beden nesnel gerçekliliğinin ötesine geçilerek bir bilinç ile doğayla diyalog kurulabilir mi ve beden bilincinin varlığının belgesi olan "The Body" kitabı ile doğada geçici bir iz bırakılabilir mi, deneyimlenmeye çalışılmıştır. İki hafta süreyle gözetim altında açık bir şekilde çimlerin üzerinde bekletilen kitap kapatıldığında kitabın çimlerdeki izinin çıktığı ve çimlerin sararıp renginin açıldığı görülmüştür. Joseph Kosuth'un "Bir ve üç Sandalye" çalışmasında sandalyenin gerçekliğinin sorgulanması gibi, Doğa ile iletişim kuran beden varlığı sorgulanmakta ve eleştirilmektedir. Bu anlamda çalışmada İnsanoğlunun bedeninin bilince ve bilgiye dönüşmüş haliyle iki haftalık bir performans gerçekleştirilmiş ve bunun sonucunda doğada bu bilinç ile bedeninin geçici bir izi yaratılmıştır. Yaratılan bu iz fotoğraf ve videolar ile kayıt altına alınmış ve belgelenmiştir.

3.8. En Büyük Mikroplar Serisi

Yaşam boyu gidilen her şehirde gerçekleştirilecek olan The Greatest Microbes performansında, insanın biyolojik bir varlık olduğunun altı çizilerek duyguların ötesine geçilir ve gerçekçi bir söylem olarak doğanın egemen olduğu insan yapımı eskimiş binalara, sokaklara, insanın kendi inşasını gerçekleştirdiği her yere müdahalelerde bulunulur. Genellikle duvara yazılan yazılar iddialı, önemli bir söylemin altını çizen bir ideolojik görüşü savunurken burada gerçekleştirilen performansta duvara yazılan yazıda mikro organizmalardan oluşan hayatı yaşayan bir mikrop olarak sanatçı olmak, sanatında ötesine geçilerek Stencil yöntemiyle duvarlara yazılır. Üç yıl önce vefat eden "Ekoloji" kitabı yazarı Ernest Callenbach'ın adeta son hayali olurcasına gerçekleştirilen performanstaki Mikroplar metnini yazar şu sözler ile ifade etmektedir:

Mikroplar, görülemeyecek kadar küçük olan bu canlılar, tüm insanların, hayvanların ve bitkilerin toplamından kat be kat daha fazla ve daha ağırdır. Bu organizmalar toprağın altında ve üstündeki neredeyse tüm yüzeylerde ve sıvılarda yaşarlar. Vücudunuzun içinde, dünyadaki insan sayısından çok daha fazla mikrop vardır. Bu mikroplar diğer canlıların atıklarını geri dönüştürerek beslenir, dışkı üretir, genetik bilgilerini aktarır ve ürer. Önemsizmiş gibi görünseler de, atalarımız ortaya çıkmadan çok önce tüm yaşamın bağlı olduğu döngüleri onlar düzenlemiştir ve halen ekolojik dünyanın devamlılığını mikroplar sağlar. Mikropların esas önemi, dünyadaki yaşamı başlatmalarında ve besinleri geri dönüştürerek yaşamın sürekliliğini mümkün kılmalarında yatar. Bu yüzden Mars'a da yerleşsek, uzun uzay yolculuklarına da çıksak, yanımızda mikroplarla dolu bir kutu götürmemiz şarttır. Onlar olmadan insan gibi karmaşık canlı türleri oluşamazdı. Biz insanlar mikrop dünyasını yalnızca önemsiz şekillerde etkileyebiliriz. Bir alanı asfaltladığımızda

betonun altındaki toprak mikropları azalır ama ortadan kalkmaz; yarıkların içinde ve çevresinde muazzam bir mikrobik yaşam devam eder. Bir alandaki ormanları yok ederek bölgeyi çölleştirirsek, orada yaşayan hayvanları, bitkileri ve mantarları ortadan kaldırmamız ama geçici su birikintilerinin veya kızgın çöl toprağının içinde zengin bir mikrobik yaşam devam eder. En büyük korkumuz olan nükleer veya biyolojik savaş insanlığın çoğunu ortadan kaldırabilecek güçte olsa da dünyadaki mikropları etkilemez. Sonuçta bir kaç insan kalsa bile dünyadaki yaşam devam eder.

Mikroplar Sprey boya kullanabilselerdi, duvar yazılarında herhalde "En büyük mikroplar!" yazardı (2010, s.104-106).

Bu söz herhangi bir ideolojiye sahip olmadığı gibi her hangi bir duygusal formu ya da siyasi görüşü ifade etmez. Çünkü mikroplar taraf tutmaz, oy vermezler, aşık olmazlar, mikropların politik bir görüşü olmaz ve onlar her yerdelerdir. Bizi, hayatı ve bütün yaşam formlarını oluşturan varlıklardır onlar. İnsana o müthiş egosunun kendini büyüttüğü kadar önemli olmadığını gösterir ve insanoğlunun savunduğu ideolojilerin mikroplar kadar önemli şeyler olmadığı gerçekliğinin altını çizer. Yaşam boyu gerçekleştirilecek olan bu performansta insan ve sanatçı kimliğinden sıyrılmaya çalışarak bedeni yaratan ve ait olduğu doğanın ve yaşamın parçası olan bir mikrop olarak yaşamak ironik bir biçimde deneyimlenmeye ve anlatılmaya çalışılır. Bu deneyim ve anlatım ise ekoloji yazarı Ernest Callenbach'ın hayal ettiği gibi spreyl boyalar ile stencil tekniği ile duvarlara yazılır, yazılan yazılar Instagram üzerinden "THE GREATEST MICROBES" sayfasından güncel olarak paylaşılarak gösterimi yapılır.



Görsel 36. Alper Aydın, 2018, En Büyük Mikroplar / The Greatest microbes, Ordu, Spreyl Boya ile Stencil Tekniğiyle Duvaralara Müdahale, Ordu, Türkiye.



Görsel 37. Alper Aydın, 2018, En Büyük Mikroplar / The Greatest microbes, Konya, Spreyl Boya ile Stencil Tekniğiyle Duvaralara Müdahale, Konya, Türkiye.



Görsel 38. Alper Aydın, 2018, En Büyük Mikroplar / The Greatest microbes, Paris, Spreyl Boya ile Stencil Tekniğiyle Duvaralara müdahale, Paris, Fransa.

3.9. İntegral



Görsel 39. Alper Aydın, 2018, İntegral, Beden İle Doğaya Müdahale, Çatalhöyük ve Sarayköy, Konya, Türkiye.

Beden ile doğanın içerisindeki ağaçlara müdahalede bulunulan fotoğraf serisinde doğayı beden ile tamamlamanın ötesinde doğanın bizzat yerine geçme kendisi olma durumu söz konusudur. Performanslarda ağaçların gerçek anlamda bir parçası, uzvu olmaya çalışılmıştır ve organik formun tamamlayıcısı değil kendi öz parçası olunmaya çalışılmıştır. Bedenin kendi insani formunun dışında beden salt bir form olarak

kendini başka bir şekilde arayışı deneyimlenir. Bu deneyim Hanh tarafından şu sözler ile anlatılmaktadır:

Bir ağaç kendini bir sanatçıya, ancak onunla bir ilişki kurduğu zaman açar. Yeterince insani özelliği olmayan bir kişi, belki diğer insanlara bakar ama aslında onları görmez, bir ağaca bakar ve onu görmez. Çoğumuz, kendi içimizde bir bütün olmadığımız için var olanı olduğu haliyle göremeyiz. Ancak içsel bütünlüğümüz varsa, bir kişinin bütünlükle yaşayarak hepimize yaşamın ve bir geleceğin mümkün olduğunu kanıtlayabileceğini görürüz; ama "Gelecek mümkün mü?" sorusu, eğer etrafımızdaki milyonlarca acı çekerek yaşayan ve ölen insan kardeşlerimizi göremiyorsak anlamsızdır (2015, s.49)

Perfromansda Hanh'ın anlatmakta olduğu içsel deneyimin yaşanabilmesi için doğadaki herhangi bir normal ağaç tercih edilmemiştir. İçerisine bir insanın ya da uzvunun sığabileceği şekildeki ağaçlar tercih edilmiş ve bu ağaçların bulunması içinde uzun bir araştırma süreci yaşanmıştır. Ağaçların bulunması ile birlikte projeye uygun bir diğer önemli etken olan modelle beraber projenin en dramatik zamanda kayıt altına alınacağı akşam üzeri saatlerinde tek tek mekanlara gidilip, fotoğraflar büyük boyutlu olarak çekilmiş ve proje kayıt altına alınmıştır.

3.10. Nefes Projesi

Projede bedene hayatı veren oksijenin bedenin içine alınıp karbondioksite dönüşmesi yoluyla insan nefesiyle yenilebilir bitkiler yetiştirilebilir mi sorusuna cevap aranır. Ayrıca doğal bir ışık olmadan yapay gün ışığı veren floresan lambalar yardımıyla bitkiler yetiştirilmeye çalışılır. Nefes yani karbondioksit bedenden çıkan onun varlığını hissettiren şeydir. Çalışma bu anlamda insan karşısında bir beden imgesi olarak yer almaktadır. Projede nefes yolu ve su ile kapalı cam fanuslar içerisinde salatalık, domates, biber, marul, soğan, maydanoz, pepino ve patates yetiştirilir. Belirli aralıklar ile gözlem yoluyla ihtiyaç duydukları anda nefesin üflenmesi yoluyla karbondioksit verilir ve 12 saat gece 12 saat gündüz olacak şekilde buldukları oda yapay ışıkla aydınlatılır. Fanusların farklı boyutlarda olması bitkilerin büyüklüklerine göre değişmektedir.



Görsel 40. Alper Aydın, 2018, Nefes Projesi / Breath Project, Farklı Boyutlarda Cam Fanuslar, Metal Saksılar, Serum Şişeleri, Serum Hortumları, Bitki Yetiştirmek için Özel Işıklandırma ve Masa.



Görsel 41. Alper Aydın, 2018, Nefes Projesi / Breath Project, Farklı Boyutlarda Cam Fanuslar, Metal Saksılar, Serum Şişeleri, Serum Hortumları, Bitki Yetiştirmek için Özel Işıklandırma ve Masa.

İnsan eylemleri yoluyla kendi bedeninden ve kontrollü hareketiyle yok ettiği doğanın yerine kendi ihtiyaçlarını karşılayabileceği bir doğa yaratılabilir mi, çalışmada deneyimlenir. Aynı zamanda ortaya çıkan bu cam formlarının oluşturduğu görüntüde, konstrüktivist ve bitkilerden oluşan bir şehir görüntüsü oluşturulmuştur. Çalışma her türlü ihtiyacını yaratıcısının bedeninden ve eylemlerinden karşılayan bir şehirdir. Bu anlamda insan yok ettiği doğa yerine kendi doğasını inşa etmiştir.



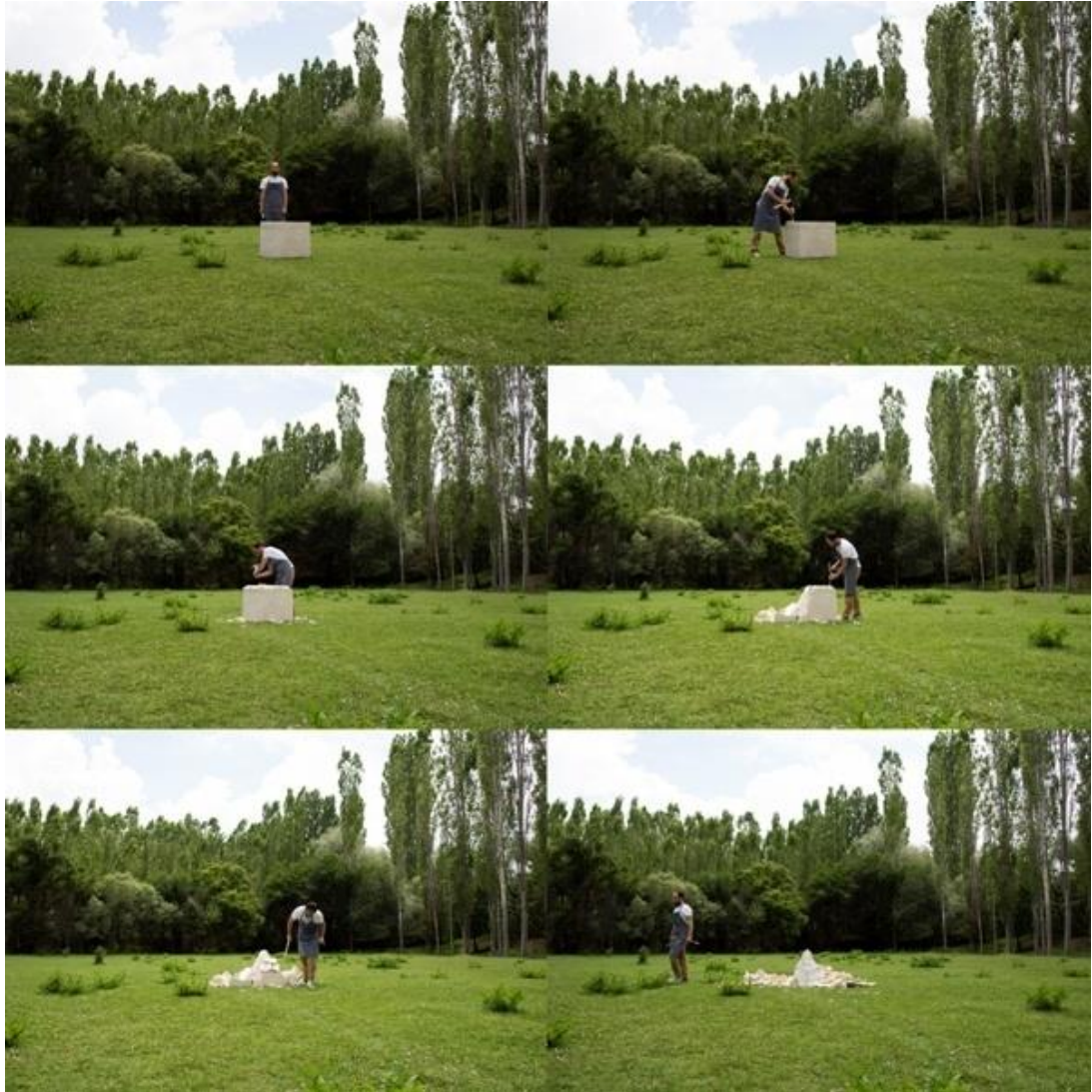
Görsel 42. Alper Aydın, 2018, Nefes Projesi / Breath Project, Farklı Boyutlarda Cam Fanuslar, Metal Saksılar, Serum Şişeleri, Serum Hortumları, Bitki Yetiştirmek için Özel Işıklandırma ve Masa.

Projenin aynı zamanda fütüristik bir okumasıda vardır, şu an yaşadığı doğayı yok eden insanın gelecekte doğası tamamen yok olduğunda ve başka gezegenlerde yaşam formları oluşturmaya başladığında, kendi besinini yetiştirmesinin yollarından biri olarak deneyimlenir. Projede yer alan saksılar tek tek bitkilere göre tasarlanmış, su ve hava geçirmeyecek şekilde sterilize edilmiştir. Camların bir kısmı özel olarak sipariş üzerine yaptırılırken bir kısmı ise piyasada mevcut olan fanuslardan seçilmiştir. Proje yüksekçe bir masa üzerinde kontrol edilebilecek bir şekilde gösterilirken ışık sistemi ise duvara monte bir biçimde bitkilere destek olmaktadır. Projede sanatçının nefesi yoluyla yaşam ile bir başka yaşam yaratılır ve bu tıpkı bir çiftçinin ekinlerini ya da bir anne babanın bebeğini yetiştirmesi hassasiyetinde gerçekleşir.

3.11. Ruhani



Görsel 43. Alper Aydın, 2018, Ruhani / Spiritual, Kireç Taşı, Çekiç ve Iskerpela, Çatal höyük, Konya, Türkiye.



Görsel 44. Alper Aydın, 2018, Ruhani / Spiritual, Kireç Taşı, Çekiç ve Iskerpela, Çatal höyük, Konya, Türkiye.

İnsana dair hiçbir nesnenin ya da işaretin olmadığı bir doğanın tam ortasında yer alan kireç taşından oluşturulmuş beyaz bir küp, etkili bir şekilde insana dair bir form olarak yer almakta ve oraya dikkat çekip odak noktası oluşturulmaktadır. Burada bütün sanat tarihi boyunca içerisine koyulan her tür nesneyi ve eylemi sanat yapıtına dönüştüren beyaz küpün insan tarafından taşınılabilecek bir mikro boyutta doğanın ortasına yerleştirildiğine şahit olunur. İnsanın yaşamı boyunca doğadan alınan her tür form insanın kullanabileceği bir forma büründürülmüş ve sınırlandırılmış, bu durum geometrik şekiller olarak hayatımızda yer almaktadır.

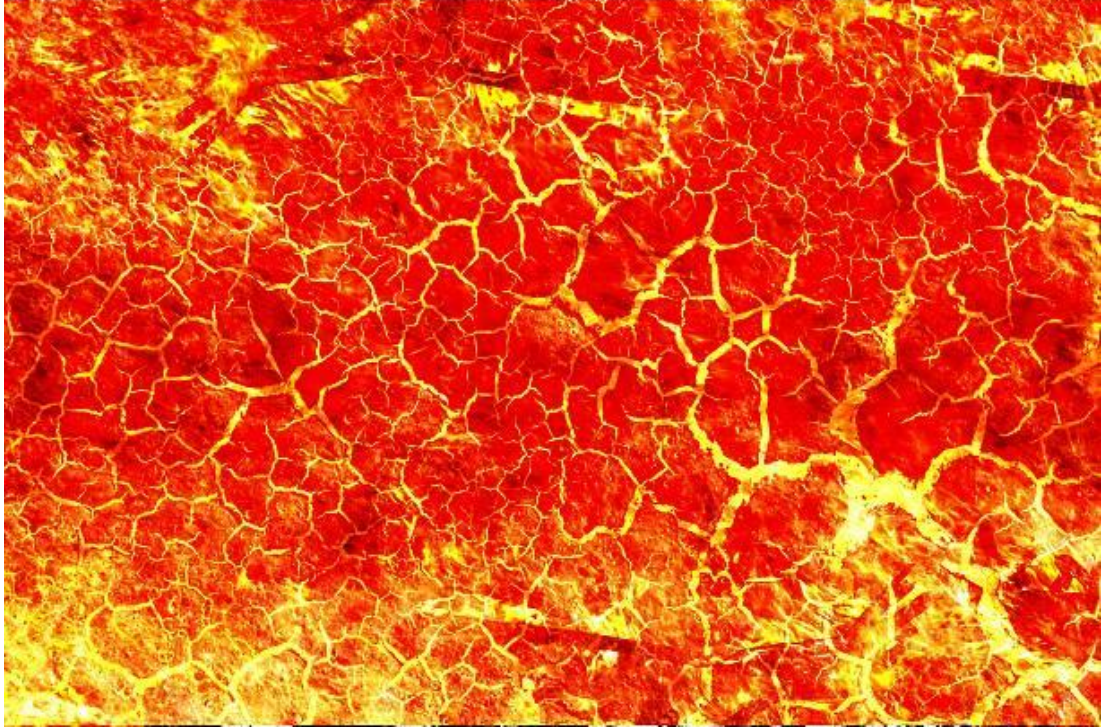
Performansta insanın doğadan aldığı ve kendi şeklini verdiği bu form yeniden doğal haline getirilmeye çalışılmaktadır ve eylem uygulayıcısı tarafından doğanın kendi doğal sürecinde oluşturduğu gibi, bilinçsiz bir şekilde amorf bir taş yaratılmakta ve taş o doğanın bir parçası kılınmaya çalışılmaktadır. Performansta giyilen kıyafet, atölyede çalışıp doğal bir nesneyi zihnindeki imgeye dönüştürme çabasında olan bir kişinin kıyafetidir. Görüntüde gerçekleşen bu ustalık nesneyi şekillendirerek biçimsiz bırakma halinin ne kadar kontrollü bir şekilde olduğunu göstermektedir ve sonuç olan ilk haline dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Buradaki amorflaştırma süreci sadece nesnenin değil nesneyi değiştiren bedeninin bilincinide amorflaştırmanın performansıdır. Performanstaki tek bilinç, eylemi gerçekleştirenin bilinçli olarak doğaya tekrar geri dönebilme ihtimalinin denenmesi, özünü kaybeden bedeninin tinsel olarak tekrar onu aramaya çalışmasıdır. Performansın gerçekleştirildiği mekan özellikle doğanın hem biyolojik hem görsel olarak etkin olduğu bir alan seçilmiştir ki, projenin aurası daha etkin bir şekilde seyirciye geçebilmektedir. Projenin kısa sürede gerçekleştirilmesi için bir murç ve cekiç yardımıyla daha önce birçok kez pratik yapılmış ve teknik bilgiler ışığında performans gerçekleştirilmiştir. Çalışma video ve fotoğraflar ile kayıt altına alınıp iki pratiğinde sunumuyla seyirci ile paylaşılmaktadır.

3.12. Yüzyüze

Konya'da Çatalhöyük'e yakın bir noktasında gerçekleştirilen çalışmanın kullanıldığı alan, lokasyon olarak hem insanlardan ve insanın yaptığı yapılardan uzak olması hem de doğanın güçlü bir şekilde kendini gösterdiği bir yer olması açısından büyük önem taşımaktadır. Çalışmada toprağın altına, belirli noktalara dışarıdan kontrol edilebilir şekilde Bluetooth hoparlörler yerleştirilmiştir. Dünya'nın farklı volkanik yerlerinde kaynamakta olan lav sesleri kaydı alınmış ve kaydı alınan veriler Youtube'dan indirilip, işlenerek her biri senkronize bir şekilde her hoparlör farklı bir kaydı oynatacak şekilde toprağın altına dışarıdan belli olmayacak bir biçimde konumlandırılmıştır.



Görsel 45. Alper Aydın, 2018, Yüz Yüze / Face to Face, Yeryüzü Altına Ses Yerleştirme, Çatalhöyük, Konya, Türkiye.



Görsel 46. Alper Aydın, 2018, Yüz Yüze / Face to Face, Yeryüzü Altına Ses Yerleştirme, Çatalhöyük, Konya, Türkiye.

Hoparlörlerin yerleştirilmiş olduğu toprak parçası üzerinde yürürken ilk aşamada sağlıklı bir şekilde duyamadığımız lav sesleri, toprağa doğru eğildikçe daha anlaşılır hale gelmektedir. Tam olarak bu sese şahit olmak için ise tamamen kulağımızı yeryüzüne yaslamamız gerekmektedir. İnsan bu hareketle beraber fizyolojik yapısından dolayı yüksekte olduğu toprak ile aynı hizaya gelmekte ve lav seslerini dinlerken adeta ona ibadet eder, ya da onun üzerinde büyük bir derinlikle dinlenir, uyur vaziyette görülmektedir. Çalışmanın amacında tam olarak egosantirik bir varlık olarak sahip olduğu bilincinden dolayı kendini diğer varlıklardan ayrı ve üzerinde gören insanı yer yüzü ile aynı seviyeye getirmek, onu eşitlemek, doğa ile birleştirmektir. Aynı zamanda sesi algılayabilmek için aldığımız pozisyonlar, bir uyarıcı olan lav sesi ile doğa ve insan karşı karşıya, yani yüz yüze getirilmiştir. Bu çalışmadaki en önemli etken Dünya üzerindeki ilk manzara resmi olarak kabul edilen ve 9000 yıl önce o bölgede yaşayan Çatalhöyük'ü tarafından yaşadıkları bir evin duvarına boyanmış olan resimde yer alan yanardağ patlamasının o dönemin insanlarında yarattığı şaşkınlığı ve etkileyiciliği tekrar ikinci elden yaşatarak, ve aradaki zamansal mesafeyi yok ederek, şu anda bu bölgede yaşayan zamanımız insanına bu deneyimi teatral olarak yaşatmasıdır. Yüz Yüze isimli performatif çalışma 28 Mayıs 2018 tarihinde saat 13:30 da çalışmanın gerçekleştirildiği araziye yakın bölgede yaşayan kişiler ve güzel sanatlar öğrencilerinin katılımıyla deneyimlenmiş, ve bu deneyim, projeyi en iyi yansıtan karelerle kayıt altına alınacak şekilde fotoğraflar ve videolarla belgelenmiştir.

SONUÇ

Dünya üzerinde insanoğlu var olduğundan bu yana, gelişimle beraber devam eden süreçte aynı oranda tahribatta artmış durumdadır. Bu tahribatı artıran en önemli etkenlerden biri, eşitlikçi yaşam yerine tek elden kontrol edilen ve şekillendirilen bir yaşam formu içerisinde yaşıyor olmamızdır, insanları kontrol eden mekanizma ne yazık ki üzerinde yaşadığımız doğanın geleceğini dikkate almamaktadır, bu anlamda gezegen üzerinde yaşayan en bilinçli varlıklar olarak yaşadığımız zaman dilimi içerisinde hayatımızın yönünü başkalarının belirlemelerine izin vermekteyiz. İnsanlık her ne kadar Dünya'yı değiştirmek için bireysel olarak eylemleri konusunda yetersiz kalsa da kitlesel olarak hareket ettiğinde nasıl bir etki yaratacağının farkındadır, bu anlamda artık bu birliktelik savaşlar için değil Dünya'yı daha güzel bir yer haline getirmek için yapılabilir. Şunu unutmamak gerekir ki sınırları zorlayan insan sonunda o sınırları bulur. Burada şu soruyu sormakta yarar var, yaşadığımız Dünya'yı yaşanılabilir bir yer yapmak için kendimizi ne kadar zorladık? Burada var olan durum bireysel çıkarlarımız için hayatlarımızı riske atmak değildir, durum insanlıktan çok daha büyük bir şeyin, onu yaratan doğanın parçası olmaktır. Eğer İnsanlığa hayat veren yeryüzünün yok olmasına engel olmak istiyorsak, ondan aldığımızdan çok daha fazlasını ona geri vermeliyiz. Bu sanat eseri raporunun hazırlanması ve performansların yapılmasındaki amaç budur. Sanat aracılığıyla yaşadığımız gezegene bunu göstermektir. Rapor, yaşadığımız zamanda yalnızca sanat aracılığıyla bu durumun ortadan kalkmayacağını bilincinde olarak hazırlanmıştır. Sanat yaşanılabilir bir doğayı insan eli tarafından yeniden inşa etmek için gerekli olan yollardan biridir. Şunu unutmamak gerekir ki geçen her zaman dilimi içerisinde daha kaliteli, lüks hayatlar yaşamak için burada değiliz, doğa ile bir olup onu kurtarmak için buradayız. Bunu yapabilmek için ise kişisel benliğimizden sıyrılıp doğadaki yaşam sürecini devam ettiren diğer varlıklar gibi biyolojik bir yaratıma sahip olduğumuzu kabul etmemiz gerekmektedir. Bu anlamda bütün bu düşünsel bilinç ile gerçekleştirilen sanat eseri raporu, sanatın ilkel insanlardan bu zamana geçirdiği süreci inceler. Bu bağlamda, önce performans sanatı'nın köklerinin dayandığı noktalar tespit edilip araştırılmış ve bu köklerin günümüze nasıl yansıdığı analiz edilmiştir. Performans sanatı içinde bedenleriyle doğa arasında diyalog kuran sanatçılar incelenmiş kişisel hayatlarından ve çalışmalarından görselleriyle beraber rapor içinde yer verilmiştir.

Sanat eseri raporunda performansın anlamı, binlerce yıl içinde kavram olarak sanatın içinde nasıl yer aldığı ve ne gibi değişimler geçirdiği sanatçı ve sanat yapıtı örnekleriyle araştırılmıştır. Araştırmanın amacı sanatçının, özne nesne olarak sanat nesnesi olma durumunun ve bu durumun doğaya olan etkisini ve bu yöntemle gerçekleştirilen performansların bağlamlarını gözler önüne sermektir. Beden olgusunun doğa ile kurduğu diyalog aracılığıyla performans yolu ile sanata etki eden bir nesne haline gelmesini sağlayan sanat ve sanat yapıtları mantıksal bir sıra ile tarihsel bir düzlem içinde bu amaç için incelenmiştir. Raporun sonucunda bilgilerin araştırılması ve buna ek uygulama çalışmalarının yapılmasıyla beraber performans kavramının sanatçının yalnızca doğada nesne olarak kendi bedenini kullanmasıyla bir sanat eseri oluşturulabilirmiş, deneyimlenmiş olmuştur. Uygulayıcı olarak bedenin yer aldığı performanslarda nesnel olarak var olan bedenin ötesine geçilerek, bir bilinç, bilgi, nefes, hareket, ses olarakta kullanılmıştır. Bu anlamda sanat eseri raporunda performanslar her boyutuyla ele alınmış ve sınırları zorlanmıştır. Buradaki birincil amaç, performans sanatının içindeki bedenin salt varlığının dışında başka algılar üzerinden yeni bir beden algısı yaratılabilir olduğunu denemek ve görmektir. Performansın sanat üretme aracı olarak kullanıldığı raporda uygulamalar, performansın süreci boyunca, performansların yapıldığı yerler birbirinden uzak lokasyonlarda ve zamanlara yapıldığı ve ulaşması zor alanlarda gerçekleştirildiği için fotoğraf ve video tekniği ile kayıt altına alınarak izleyiciyle paylaşılmıştır. Rapor süreci boyunca doğa ve beden kavramıyla çalışan performans sanatçıları çalışmalarındaki fikir, tutum, anlatım olarak benzerlik araştırılıp karşılaştırılarak rapora eklenmiştir. Beden ve doğa arasındaki biyolojik bağ açıklanarak uygulama çalışmalarıyla bağlantı kuran sanatçıların performanslarına yer verilmiştir. Yapılan bu kadar araştırmanın, yararlanılan makale, tez ve kitapların, uygulanan çalışmaların ve elde edilen verilerin üzerine, uzun bir düşünce sürecinin sonunda, sanatçıların performansları gerçekleştirirken bedenlerini sanat nesnesi olarak pek çok fikri ifade etmek amacıyla kullandıkları bilgisi ortaya çıkmıştır. Bu anlamda bir fikrin ifade ediliş biçimleri arasında onlarca pratikten biride insanın bedenini kullanmasıdır ve belkide bu en zorlarından biridir, çünkü dilin ya da başka bir nesnenin olmadığı bir alanda yalnızca bedenin kullanılması, insanın bedenine yakınlığıyla ilişkilidir. Performans sanatı sınırların olmadığı bir doğada duyguyu, düşünceyi, fikri ifade etmenin en önemli anlatıcısı olarak doğa ile iletişimimiz için bu raporda yer almıştır.

KAYNAKÇA

Antmen, Ahu. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, Ahu. (2009) *Kurban Performansı Bize Vız Gelir*. Radikal Gazetesi, 25.11.2009.

Atakan, Nancy. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Atakan, Nancy. (1998). *Arayışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Altaş, Cansu. (2014). *Pasifik'te Yalnız Bir Balina*. Erişim. 04.12. 2018.

<http://birgunbiryerde.blogspot.com/2014/08/pasifikte-yalniz-balina-52-hertz.html>

Adresnden Alındı.

Albig, Jorge - Uwe. (1987). *Heiliger Krieg um Baume und Steine*. C. 6, S.64- 9.

Bal, Ali Askar. *Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri*,Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi.

Brown, Andrew. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji* (V. Tuna, Çev.). İstanbul: Lal Yayınevi.

Beyazıt, Nilgün. (1997). *Performans*. Cilt:3. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayınları.

Beuys, Joseph. (1969). *In Willoughby Sharp, "An Interview with Joseph Beuys"* . Artforum, Lippard'da alıntılanmış, Six Years.

Beuys, Joseph. (1975). *In George Jappe, "Joseph Beuys soll gehen. cited in Irene Von Zahn, Soll er" Faz*(Nov. 28, 1969); cited in Irene Von Zahn, "By Way of Introduction, " in Some Artists, For Exempla Joseph Beuys, Sergi Kataloğu. Riverside: University of California.

Bektaş, Cengiz. (2012). *Doğaya Uyumlu Mimarlık*. İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları

Barrett, Terry. (2014). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak* (G. Metin, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Brown, Jeffrey. (8 Nisan 2011). *Conversation: Marina Abramovic*. Erişim:13.05.2017. <http://www.youtube.com/watch?v=Z9cfEYgLqDY> Adresinden Alınmıştır.

Beuys, Joseph. (1969). In *Willoughby Sharp, "An interview with Joseph Beuys."* Artforum (Lippard'da alıntılanmış). Six Years. 121.

Bloomer, Kent C. & Moore, Charles W. (1977). *Body, Memory and Architecture*, New Haven ve Londra: Yale Universty Press.

Canatan, Kadir ed. (2011). *Beden Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım Kitap.

Connor, Steven. (2001). *Postmodernist Kültür-Çagdas Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Clarck, Lygia. (1994). *Concerning the Instant 1965*; reprinted in October.

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

Callenbach, Ernest. (2010). *Ekoloji* (Egemen Özkan, Çev.), İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi.

Çevik, Adnan. *Performans Ritüel, Oyun*. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.

Danto, Arthur. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Durland, Steven. (1987). *Witness, The Guerrilla Theater of Greenpeace*. C.10, S. 30. High Performance.

Er .E, Gülay, *Siber Kültürde Bedenin Görsel Sunumu: Serial Experiments İain Adlı Anime Üzerine Bir Çözümleme.*

Erzen, Jale. (1997). *Çevre, Yeryüzü ve Sanatı, Sanat ve Çevre Sanatı Üçüncü Dönem Sempozyum ve Etkinliklerine Hazırlık Toplantıları Metinler* (Z. Aktüre, Der.). Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Emrali, Refa. (1 Mart 2017). *Birinci Derece Tanık*. Erişim: 18.12. 2017
<http://kolajart.com/wp/2017/03/01/refa-emrali-birinci-derece-tanik/> Adresinden Alındı.

Emerson, Waldo Ralph. (2014). *Doğa* (Burcu Tosun, Çev.), İstanbul: Kafekültür yayıncılık.

E Skop.(8 Eylül 2012). *Aşklar ve Köpekler (ve Sanat)*. Erişim: 21.06. 2017.
<http://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-vesanat/880> Adresinden Alınmıştır.

Fischer - Liste, Erika. (2016). *Performatif Estetik* (T. Acil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Fischer - Liste, Erika. (1997). *The Show and The Gaze of Theatre: A European Perspective*, U.S.A. :lova Press.

Fontana, G. Frangione, N. Rossini, R. (2015). *Italian Performance Art, Percorsi e Protagonisti della Action Art Italiana*. Italy: Sagep Editori.

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (G. E. Yılmaz, Çev.), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri* (G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Gombrich, E.H. (2004). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran - Ö. Erduran, Çev.), İstanbul, Remzi Kitabevi A.Ş.

Gombrich, E.H. (1970). *The Story of Art*. London: Phaidon.

Giderer, H. E. (1995). *60'lı Yıllar ve Kavramsal Sanat*. Sayı:3. Sayfa: 51 - 64. Eskişehir: Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Goldberg, RoseLee. (1996). *Performance Art from Futurism to the Present*, Singapore: C.S Graphics.

Gompertz, Will. (2018). *Sanatçı Gibi Düşün* (Süreyya Evren, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Goff, Jacques L. (2005). *Ortaçağ'da Batı Avrupa* (Hanife Güven - Uğur Güven, Çev.), İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Germaner, Semra. (1997). *1960 Sonrası Akımlar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gilles A, Tiberghien. (1995). *Land Art*, (A. S. Kedik, Aktaran.) New York.

Galindo, Recina Jose. 08.12. 2017. <http://www.reginajosegalindo.com/> Adresinden Alınmıştır.

Gaia Dergi. (26 Aralık 2015). *Belçikalı Sanatçı Francis Alys İraktaki Mülteciler İçin Sanat Atölyesi Düzenlemeyi Planlıyor*. Erişim: 08.12.2017. <https://gaiadergi.com/belcikali-sanatci-francis-alyis-iraktaki-multeciler-icin-sanat-atolyesi-duzenlemeyi-planliyor/> Adresinden Alındı.

Hanh, Thich Nhat. (2015). *Bizim Dünyamız, Bir Zen Rahibinin Barış Ve Ekoloji Hakkındaki Düşünceleri* (Demet Tığın Hakman, Çev.), İstanbul: Sinek Sekiz Yayınevi.

Heidi, Ana Mendieta, (24 Mart 2014). Erişim: (24.08.2017). http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/ana-mendieta/ Adresinden Alınmıştır.

Howagimyan, G.H. (2007). *Reading Position For A Second Degree Burn – 1970 – Re – Staged in 1993 – Updated in 2007*. Erişim: 15 Nisan 2017 <http://post.thing.net/node/1508>, Adresinden Alınmıştır.

İlkfullfilmizle. (1995). *Tepeden İndim Dağa*. Erişim: 12.12. 2017.

<http://www.ilkfullfilmizle.com/tepeden-indim-daga-1995-turkce-dublaj-izle.html>

Adresinden Alınmıştır.

Jones, Amelia. (1998). *Body Art/Performing the Subject*. U.S.A.University of Minnesota.

Kaprow, Allan. (2004). *Kurgular, Çevreler, Oluşumlar: Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*(N. Özüaydın Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Kedik, Ayşe Sibel. (2010). *Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri*.Ankara: Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi.

Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Kozlu, Duriye., Gündoğdu, Hamza. *Andy Goldsworthy İle Doğaya Dokunmak*. Cilt: 6 Sayı: 25 Volume: Issn: 1307-9581, Sayfa.26 Issue Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.

Kahraman, Hasan Bülent. (2005). *Performans, Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri*. İstanbul: Akbank Sanat Eser Selen Sergi Katoloğu.

Kayahan, Zeliha. (2006). *Eş-Üretici Konumunda İzleyicinin İlişkisel Sanata Dair Tutumu*(M.Yılmaz, Aktaran).

Lynton, Norbert. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü* (S. Öziş, C. Çapan, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lefebvre, Henri. (2014). *Mekanın Üretimi*. (Işık Ergüden, Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Mendiata, Ana, John Perrault. (1987). *Earth and Fire: Mendieta's Body of Work, in Ana Mendieta: A Retrospective*. New York: New Museum of Contemporary Art.

Martinez, Hakan Verdu., Akın, Demiral.20. ve 21. yy. *da sanatta malzeme olarak beden; performans sanatı*. Sayfa. 182-199. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. Sanat Ve Tasarım Dergisi.

Mehta, Xerxes. (1984). Some Versions of Performance Art. Theatre Journal.

Mehta, Xerxes. (1984). *Some Versions of Performance Art*. C.36, Sayfa.165. Theatre Journal.

Mckibben, Bill. (2015). *Doğanın Sonu* (Berna Göl - H. İlksen Mavituna, Çev.), İstanbul: Everest Yayınları.

Montagu, Ashley. (1986). *Touching: The Human Significance of the skin*, New york: Harper & Row

Nejdet Erzen, Jale. (1994). *Happening*, Cilt:3 Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayınları.

Öğrenci, Pınar. (Eylül 2015). *Francis Alys*. Erişim: 08. 12. 2017 <http://pinarogrenci.com/2015/francis-aly-2/> Adresinden Alınmıştır.

Özgür Ansiklopedi. *Sevginin Gücü*. (18 Ekim 2017). Erişim: 11 Aralık 2017 https://tr.wikipedia.org/wiki/Sevginin_G%C3%BCc%C3%BC Adresinden Alındı.

Özayten, Nilgün. (1997). *Gösteri Sanatı*, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt. İstanbul: Yem yayımları.

Pallasmaa, Juhani. (2011). *Tenin Gözleri*, (Aziz Ufuk Kılıç, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.

Ponty, Merleau. (2003). *Göz ve Tin* (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.

Penone, Giuseppe. Erişim: 09.06.2017. <http://www.tate.org.uk/art/artists/giuseppe-penone-1754> Adresinden Alınmıştır.

Point Break. Erişim: 17.10. 2018 <https://www.fullhdfilmizlesene.net/aksiyon-film-izle/kirilma-noktasi-point-break-film-izle/> Adresinden Alındı.

Schechner, Richard. (1973). *Performance and the Social Sciences*, The Drama Review.

Schechner, Richard. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: Pa. Universty of Pennsylvania Press.

Sharp, Willowby. (1970). *Body Works*. A Pre-Critical. Non- Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof. Avalanche.

Sanata Başla Start Art. (28 Haziran 2012). *Venüsün Doğuşu "The Bird of Venus" – Boticelli*, Erişim: 23.04. 2017.<http://sanatabasla.blogspot.com.tr/2012/06/venusun-dogusu-birth-of-venus.html> Adresinden Alınmıştır.

Savoca, G.. (1999). *Arte Estrema*. italya: Castalvecchi.

Schechner, Richard. (2015). *Ritüelin Geleceği: Kültür ve Performans Üzerine Yazılar* (Z. Ertan, çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Şenel, Elif. (2015). *Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden*. Erişim: 30.12. 2017. www.idildergisi.com Adresinden Alındı.

Tanıtıran, Hakan. (2015). *Marx, Doğa Ve Yıkımın Ekolojisi*. (Çok Yazarlı), İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Türkölmez, Fadime. (17 Mayıs 2015). *Sonsuz Aşk Ve Sonsuz Nefret Arasında*. Erişim: 09.12.2017. <http://insanvesanat.com/haber-apollonun-basinin-taci-defne-104.html> Adresinden Alındı.

The Magger. (30 Nisan 2014). *Çarşamba Portresi: Olafur Eliasson*. Erişim: 12. 12. 2017. <http://www.themaggar.com/olafur-eliasson-eserleri/> adresinden alındı.

Vaara, Roi. (12 Ekim 2017). *Manastırdan Banka'ya ve Performansa Dönüş*, Erişim: 11.12.2017. <https://www.agosto-foundation.org/roi-vaara-from-the-monastery-to-the-bank-and-back> Adresinden Alındı.

Vater, Regina. (1987). *Ecology Art is Alive and Well in Latin America*. C.10, S.37. High Performance.

Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.



Performans Olarak Beden Ve Doğa Diyalogu

Yazar Alper Aydın

Gönderim Tarihi: 23-May-2019 03:26PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1134857252

Dosya adı: Performans_Olarak_Beden_Ve_Do_a_Diyalo_u.docx (214.36K)

Kelime sayısı: 27378

Karakter sayısı: 188024

Performans Olarak Beden Ve Doğa Diyaloğu

ORIJINALLIK RAPORU

% **14**
BENZERLIK ENDEKSİ

% **12**
İNTERNET
KAYNAKLARI

% **2**
YAYINLAR

% **4**
ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BIRINCIL KAYNAKLAR

1 dergipark.ulakbim.gov.tr % **2**
İnternet Kaynağı

2 research.sabanciuniv.edu % **1**
İnternet Kaynağı

3 sanatvetasarim.gazi.edu.tr % **1**
İnternet Kaynağı

4 www.homopsychologicus.com % **1**
İnternet Kaynağı

5 www.artfulliving.com.tr % **1**
İnternet Kaynağı

6 www.adnancevik.com % **1**
İnternet Kaynağı

7 PASİN, E.Gülay. "Siberkültürde bedenin görsel sunumu: Serial experiments lain adlı anime üzerine bir çözümlleme", İstanbul Üniversitesi, 2009. % **1**
Yayın

8 Submitted to Haliç Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

%1

9

www.yenisafak.com

İnternet Kaynağı

%1

10

acikerisim.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

11

www.sosyalarastirmalar.com

İnternet Kaynağı

<%1

12

polen.itu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

13

Submitted to Yeditepe University

Öğrenci Ödevi

<%1

14

kolajart.com

İnternet Kaynağı

<%1

15

nedirneresidir.com

İnternet Kaynağı

<%1

16

pinarogrenci.com

İnternet Kaynağı

<%1

17

www.idea.boun.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

18

karakaplkitap.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<%1

19

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<%1

20 tiptiktak.com İnternet Kaynağı <% 1

21 Ali Asgar Cakmakci. "SILENT BODY LIVING IN THE LIMITS OF THE LANGUAGE", Idil Journal of Art and Language, 2019
Yayın <% 1

22 acikerisim.aku.edu.tr İnternet Kaynağı <% 1

23 Submitted to Anadolu University Öğrenci Ödevi <% 1

24 KAYAHAN, Zeliha. "Eş-Üretici Konumunda İzleyicinin İlişkisel Sanata Dair Tutumu", Alev Çakmakoğlu, 2014.
Yayın <% 1

25 sanatarastirmalari.com İnternet Kaynağı <% 1

26 www.idildergisi.com İnternet Kaynağı <% 1

27 art-e.sdu.edu.tr İnternet Kaynağı <% 1

28 beykozatilim.blogspot.com İnternet Kaynağı <% 1

29 docplayer.biz.tr İnternet Kaynağı <% 1

30

Submitted to Kocaeli Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

31

Submitted to The Scientific & Technological
Research Council of Turkey (TUBITAK)

Öğrenci Ödevi

<% 1

32

www.felahkitap.com

İnternet Kaynağı

<% 1

33

Submitted to Middle East Technical University

Öğrenci Ödevi

<% 1

34

melihapa.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

35

YAZICI, Yasemin Erkan and ALP, Neşe Çakıcı.
"DUYULARIN MEKÂNSAL DENEYİMLERİ
ŞEKİLLENDİRMESİ: SAGRADA ", Süleyman
Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi,
2017.

Yayın

<% 1

36

Submitted to Hacettepe University

Öğrenci Ödevi

<% 1

37

bberksan.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

38

edoc.pub

İnternet Kaynağı

<% 1

39

Submitted to Bilkent University

Öğrenci Ödevi

<% 1

40

www.sanatvar.com

İnternet Kaynağı

<% 1

41

medicaljournal.gazi.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

42

Submitted to TechKnowledge Turkey

Öğrenci Ödevi

<% 1

43

web.hitit.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

44

Submitted to Ege Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

Alıntılarını çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

üzerinde