



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

**SANATIN DENEYİMLENME KOŞULLARI:
GÜNÜMÜZDE KATILIMLA TAMAMLANAN SANAT**

Tansel eber

Sanatta Yeterlik Sanat alışması Raporu

Ankara, 2015

SANATIN DENEYİMLENME KOŞULLARI: GÜNÜMÜZDE KATILIMLA
TAMAMLANAN SANAT

Tansel Çeber

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Tansel Çeber tarafından hazırlanan "Sanatın Değerlendirme Koşulları: Günümüzde Katılımla Tanımlanan Sanat" başlıklı bu çalışma, 04.11.2015 tarihinde yapılan saygıya sızavı sonucunda başarıyla bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Raporu olarak kabul edilmiştir.

İ m z a

Prof. Tansel Türkoğan (Başkan)

İ m z a

Prof. Mümtaz Demirkalp (Danışman)

İ m z a

Prof. A. Sibel Kedik

İ m z a

Yrd. Doç. Trecan Sağlam

İ m z a

Yrd. Doç. Şinasi Tok

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarla saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04.11.2015



İhsan Çeber

Tez Danışmanım Prof. Mümtaz Demirkalp başta olmak üzere,

Tez izleme komite üyeleri, Prof. A. Sibel Kedik ve Yrd. Doç. Ercan Sağlam'a,

Savunma sınavı jüri üyeleri, Prof. Dr. Tansel Türkdoğan ve Yrd. Doç. Şinasi Tek'e,

Yardımlarını esirgemeyen arkadaşlarım Seval Şener, Tanzer Arıg, Engin Sarı, Okan Ercan, Erdem Ümit Asmaz, Bahadır B. Yaşar, Ali Şentürk, Damla Sarı, Efe Solmazlar'a

ve her zaman yanımda olan sevgili eşim Duygu Toksoy Çeber'e

verdikleri destek ve katkılarından dolayı teşekkür ederim.

ÖZET

ÇEBER, Tansel. *Sanatın Deneyimlenme Koşulları: Günümüzde Katılımla Tamamlanan Sanat*, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2015.

Sanat ve hayat sanat tarihi boyunca her dönem farklı boyutlarda olsa da birbirleriyle karşılıklı bir ilişki içerisinde olmuştur. Sanat eseri her zaman üretildiği zamanın etkilerini içinde barındırır. Bu etkilere, toplumsal ve politik olaylar da dahildir. 20.yüzyıla kadar sanatın ana konusu estetik değerlere odaklanmış iken 20.yüzyılla birlikte sanatta estetik değerlerin yanı sıra hayata dönük konulara ve biçimlere de yer verilmiştir. Bu değişimin en önemli sebepleri 20.yüzyıl boyunca yaşanan savaşlar, toplumsal ve politik olayların toplum ve birey üzerinde yarattığı etkilerdir. Çünkü yaşam koşullarında oluşan her türlü değişim toplumla birlikte, toplum içerisinde yaşayan ve toplumdaki beslenen sanatçıyı da doğrudan etkiler.

1. ve 2. Dünya Savaşlarının şehirlerde yaşayan insanları doğrudan etkilemesi ve iletişim olanaklarının yaygınlaşmasıyla tüm savaş, terör vb. vahşet içeren olayların görüntülerinin her bireyin evine girmesi, toplumun politikleşmesine önemli ölçüde etki etmiş ve hayatın bu politikleşme süreci sanatta da karşılığını bulmuştur. Hayatın ve sanatın politikleştiği bu süreçte farklı biçimlerde politik görüşlerin dillendirildiği sanat üretme biçimleri arasında performans sanatı önemli bir yere sahiptir. Çünkü performans sanatının malzemesi politik değişimleri doğrudan hissedilen bedendir. 1950'lerden günümüze, sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan performans sanatı, 1970'lerde Joseph Beuys ve Marina Abramoviç gibi bedenini sanatının malzemesi yapan sanatçıların öncülüğünde, ele alınan, savaşlar, toplumsal olaylar, denetleme politikaları, dinsel ve ideolojik sömürüler, kimlik ve cinsiyet ayrımcılığı, hastalıklar, işsizlik, ekonomik ve ekolojik sorunlar gibi konularla politik bir kimliğe bürünmüştür.

Hayatın politikleşmesi, özellikle içinde bulunduğumuz coğrafyanın da içinde olduğu üçüncü dünya ülkelerinde çok daha fazla hissedilmektedir. Kapitalist postmodern sistemin toplumarettiği tüketim kültürü, iktidarların beden üzerine kurmaya çalıştığı ideolojik baskılar, denetleme politikaları, çevre politikaları, toplumsal olaylar, ayrıştırma ve kimlik sorunları gibi birçok politik konu hayatın ana başlıkları olduğu gibi sanatın da temel konularındandır. Tüm bu politik baskılara toplumun verdiği cevap ise

sıklıkla, ‘birlikte olma’ duygusundan gücünü alan eylemler; yeni toplumsal olaylar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu eylemlerde en önemli nokta herkesi ilgilendiren temel konuların altında birleşen insanların bütünleşme, birlikte hareket etme dürtüsüdür. Çünkü güçlü iktidar sistemleri karşısında bireyler ancak bütünleşerek, birlikte hareket ederek durabilmekte, seslerini duyurabilmektedirler.

Buradan hareketle, politik performans sanatının sanatçıyla izleyicinin birlikte eylem yapma fikriyle kurgulanması, hayat ile sanat arasındaki doğal bir etkileşimin sonucudur. Günümüzde sanatçının gerçekleştirdiği eyleme izleyicinin de fiziksel olarak doğrudan veya dolaylı yoldan ya da empati boyutunda katılımının olduğu birçok performans örneği tüm dünyada görülmektedir.

Bu kapsamda “Sanatın Deneyimlenme Koşulları: Günümüzde Katılımla Tamamlanan Sanat” başlıklı çalışma, ilk olarak 20. yüzyılda değişen politik ve toplumsal koşulların toplum, birey ve sanatçı üzerindeki etkilerini araştırırken bireyin yalnızlaşmasına ve bu yalnızlaşmanın sanatçı üzerindeki etkisine odaklanır. İkinci olarak son elli yıllık süreçte değişen toplumsal olaylar ve bu olayların sanat yapma biçimlerine yansımaları izleyici katılımıyla gerçekleştirilen güncel politik performans örnekleriyle araştırılır. Ardından özellikle toplumsal olaylarda politik itirazı dillendirmek için bireysel ya da toplumsal olarak gerçekleştirilen ‘davranış’larla sanatsal eylemlerdeki ‘tutum’ arasındaki farklar ve benzerlikler tespit edilmeye çalışılır. Çalışmanın son bölümünde konuyla ilgili gerçekleştirilen katılımcı politik performanslar araştırılan konular doğrultusunda irdelenir.

Anahtar Sözcükler

Politik Performans, İzleyici, Katılım, Sanatsal ve Gündelik Eylem, Toplumsal Olaylar.

ABSTRACT

ÇEBER, Tansel. “*The Conditions of Experiencing Art: Art Concluded with Participation Today*”, Proficiency in Art, Art Work Report, Ankara, 2015

In the every age, art and life have been related reciprocally to each other at different levels. Art work carries the effects time in which it is created. Social and political events are part of these effects. Until 20th century main subject of art was aesthetical values. In 20th century, subjects and forms from daily life entered the realm of art alongside of the aesthetical values. Main reasons behind this is the effects of changings of social and politic events on individuals and society. Because every change in living conditions directly affects to artists who lives and feeds from society along with the society.

The direct effect of 1. and 2. World Wars on people living in cities and increase in communication devices, images of war, terror and violence entered every individual’s house and this was resulted with the politization of society and its echo was seen in art.

In this politization process of art and life, performance art plays an important role between art styles in each of them political ideas expressed differently since material of the performance art is the body who feels political changes directly. Performance art is important in art history from 1950’s till today. With the leadership of artists who uses his/her body as their art’s material, such as Marina Abramovic and Joseph Beuys, art gained a political identity thanks to the subjects such as wars, social events, controlling politics, religious and ideological exploitation, identity and gender discrimination, illness, unemployment, economic and ecological problems.

Politization of life is overly perceived in third world countries and our country is one of them. Consumption culture dictated by Capitalist Postmodern system, ideological restraint on bodies tried to construct by governments, control politics, ecological politics, social events, discrimination and identity problems are main subjects of life and also art’s.

Reflection of society to all these politic restraints are generally the acts taken their power from the feeling of “being together”: occurred as new social events. The most

important point in these acts is people's drive to `` to be together`` under the basic subjects concerned by everyone. Because against powerful government systems individuals might their wishes hearable only when they become together and make a union.

Concerning this point, the establishment of politic performance art as viewer's and artist common act is a result of natural relation between art and life. Today there are many examples of performance in which viewer participated to it direct or indirect way or through empathy.

Within this context, in this study titled as "The Conditions of Experiencing Art: Art Concluded with Participation Today", firstly effects of politic and social conditions changing in 20th century on individuals and artist are examined. And also it is focused on isolation of individual and effects of this isolation on artist. Secondly, social events of changing in recent fifty years and their reflections on production of art production through examples contemporary politic performance completed with participation are overviewed. Following this part, the differences and similarities between "behavior" practiced individually or socially and "attitude" in artistic acts tried to be determined in order to show objection especially in social events. In the conclusion part of the study politic performances which were performed concerning the subject of the study are examined by following the researched subjects.

Key Words:

Politic Performance, Viewer, Participation, Artistic and Daily Act, Social Events.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	II
BİLDİRİM	III
ÖZET	V
ABSTRACT	VII
İÇİNDEKİLER	IX
GÖRSELLER DİZİNİ	XI
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL YAPI VE BİREYSEL EYLEM ARASINDAKİ İLİŞKİ	9
1.1. Yalnız Birey	14
1.1.1. İmge – Birey İlişkisi.....	17
1.1.2. Metropol – Birey İlişkisi.....	20
1.1.3. İletişim – Birey İlişkisi.....	22
1.2. Kolektif Eylem	24
2. BÖLÜM: SANAT VE YAŞAM ARASINDAKİ İLİŞKİ	26
2.1 Eski	27
2.2. Yeni	36

2.2.1. Sanatsal Eyleme Katılım - Birlikte Var Olmak.....	43
2.3. Yaşanan An Olarak Şimdi.....	63
2.3.1. Toplumsal Hayata Katılımın Nedenleri.....	67
2.3.2. Günümüzde Performans.....	71
3. BÖLÜM: BURADA YAŞANAN	96
SONUÇ.....	124
KAYNAKÇA	126
EK 1. TANSEL ÇEBER, SANATTA YETERLİK DÖNEMİ ÇALIŞMALARI, 2015 (CD FORMATINDA)	

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. 1913, Ford fabrikasında çalışan üretim bandı işçileri / Production line workers in Ford factory	4
Görsel 2. 1948, Kapı topuzu fabrikasında çalışan üretim bandı işçileri / Production line workers in door knob factory.....	5
Görsel 3. Carlo Carra, 1911, Anarşist Galli'nin Cenazesi / The Funeral of the Anarchist Galli.....	10
Görsel 4. Gino Severini, 1915, Zırhlı Tren / Armoured Train.....	10
Görsel 5. 6 Ağustos 1945, Little Boy, İkinci Dünya Savaşı'nda Hiroşima'ya atılan atom bombası / Little Boy, Atom bomb nuking in Hiroshima at Second World War.....	11
Görsel 6. Pablo Picasso, 1937, Guernica.....	12
Görsel 7. 9 Kasım 1989, Berlin Duvarı'nın yıkılışı / The fall of the Berlin Wall.....	13
Görsel 8. 1991, Kuveyt Savaşı ekran görüntüsü / Kuwait War screenshot.....	18
Görsel 9. 2011, İstanbul şehir görüntüsü, Şişli / İstanbul city view.	21
Görsel 10. Vladimir Tatlin, 1920, 3rd Enternasyonal Anıtı için proje modeli / Model project for the 3. International Monument.....	33
Görsel 11. Richard Hamilton, 1956, Sence bugünün evlerini bu kadar farklı, çekici kılan ne? / Just what is it that makes today's homes so different so appealing?.....	38
Görsel 12. Andy Warhol, 1962, Campbell Çorba Kutuları / Campbell's Soup Cans....	39
Görsel 13. 1972, Vietnam savaşında bombalanan köyünden kaçarken görüntülenen Phan Thị Kim Phúc adlı kız çocuğu, (Nick Ut tarafından fotoğraflanmıştır) /	

Named Phan Thi Kim who girl child photographed running away from her bombed village at Vietnam war. (Photographed by Nick Ut).....	44
Görsel 14. John Cage, 1959, Su Yürüyüşü / Water Walk.....	48
Görsel 15. John Cage, 1962, 4'33".....	48
Görsel 16. George Brecht, 1962, Damlama Müziği / Drip Music.....	49
Görsel 17, 18, 19. Allan Kaprow, 1959, 6 parçada 18 olay / 18 happenings in 6 parts..	51
Görsel 20, 21. Joseph Beuys, 1972, Süpürme / Sweeping Up.....	56
Görsel 22, 23. Joseph Beuys, 1982, 7000 Meşe / 7000 Eichen.....	57
Görsel 24, 25, 26, 27. Yoko Ono, 1964, Parça Kes / Cut Piece.....	59
Görsel 28, 29, 30. Marina Abramoviç, 1974, Ritim 0 / Rhytm 0.....	59
Görsel 31, 32. Marina Abramoviç, 1977, Imponderabilia.....	60
Görsel 33. 11 Eylül 2001, Dünya Ticaret Merkezi İkiz Kuleleri'ne yapılan saldırı / Attackt to World Trade Center Twin Towers.....	65
Görsel 34. Richard Schechner'in "sosyal drama" ve estetik dram" arasındaki döngüsel akışı gösteren diyagramı / Richard Schechner's diagram showing cyclic movement between social drama and aesthetic drama.....	74
Görsel 35. Günlük eylem ile sanatsal eylemi ayıran teorileri belirten tablo /Table that separates theories daily action and artistic action.....	77
Görsel 36. 2013, Gezi Olayları sırasında polise kitap okuyan göstericiler / Protesters reading book to police when Gezi protest.....	79
Görsel 37. 2014, Soma maden ocağı kazasını yere yatarak protesto eden grup / Protesters demonstrating to Soma mining accident lying ground.....	79

Görsel 38. 1919'da Louisiana'da kurulan Stateville Hapishanesi / Stateville Prison built in Louisiana in 1919.....	81
Görsel 39. 1919'da Pittsburgh'da kurulan Western Penitentiary Hapishanesi / Western Penitentiary Prison built in Pittsburgh in 1919.....	81
Görsel 40. 2013, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından 'Topçu Kışlası ve Yeni Taksim Meydanı' projesiyle gerçekleştirilmeye çalışılan geniş ve düz meydan tasarımı / Wide and flat square design wanting to built within the context of artilleryman barracks and new Taksim Square Project by Istanbul Metropolitan Municipality.....	83
Görsel 41, 42. Petr Pavlensky, 2013, Kadavra / Carcass.....	86
Görsel 43. Petr Pavlensky, 2013, Sabitleme / Fixation.....	87
Görsel 44, 45, 46. Petr Pavlensky, 2014, Ayırma / Seperation.....	87
Görsel 47, 48, 49. Francis Alys, 1999, Zocalo.....	90
Görsel 50, 51, 52. Francis Alys, 2002, İnanç Dağları Kaydırdığında / When Faith Moves Mountains.....	90
Görsel 53, 54. Francis Alys, 2004, Yeşil Hat / Green Line.....	91
Görsel 55. Francis Alys, 2000, Tekrar sahneleme / Re-enactment.....	92
Görsel 56. Erdem Gündüz, 2013, Duran Adam / Standing Man.....	94
Görsel 57, 58. Erdem Gündüz, 2013, Duran Adam ve katılımcılar / Standing Man and participants.....	94
Görsel 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65. Tansel Çeber, 2013, İktidar Protezleri / Administration Prostheses.....	97

Görsel 66, 67, 68, 69, 70, 71. Tansel Çeber, 2013, İktidar Protezleri / Administration Prostheses.....	98
Görsel 72, 73. Rebeca Horn, 1972, Parmak Eldivenler / Finger Gloves.....	99
Görsel 74, 75. Tansel Çeber, 2013, İktidar Protezleri / Administration Prostheses.....	100
Görsel 76, 77, 78. Tansel Çeber, 2013, Engel / Obstruction.....	101
Görsel 79, 80, 81. Tansel Çeber, 2013, Engel / Obstruction.....	102
Görsel 82. Tansel Çeber, 2013, Engel, video sunum görüntüsü / Obstruction, video presentations image.....	103
Görsel 83. Tansel Çeber, 2014, Leke İmparatorluğu, Galeri Torun, alt kat, video görüntüsü / Blemish Empire, Gallery Torun, downstairs, video image.....	104
Görsel 84. Kasimir Malevich, 1915, Siyah Kare / Black Square.....	105
Görsel 85, 86, 87, 88. Tansel Çeber, 2014, Leke İmparatorluğu, Galeri Torun Üst Kat, performans görüntüleri / Blemish Empire, Gallery Torun, upstairs, performance images.....	107
Görsel 89, 90, 91, 92, 93. Tansel Çeber, 2014, Leke İmparatorluğu, Galeri Torun Üst Kat, performans görüntüleri / Blemish Empire, Gallery Torun, upstairs, performance images.....	108
Görsel 94, 95. 2011, Hıdırlıktepe Mahallesi, Ankara / Hıdırlıktepe District, Ankara..	110
Görsel 96. 2015, Hıdırlıktepe, TOKİ konutları / Hıdırlıktepe, TOKI houses.....	112
Görsel 97. Tansel Çeber, 2015, Hıdırlıktepe performansı başlangıç mekanı / Hıdırlıktepe performance starting place.....	114

- Görsel 98, 99, 100, 101, 102, 103.** Tansel Çeber, 2015, Hıdırlıktepe performansı, video sunum görüntüleri / Hıdırlıktepe performance, video presentations images.....115
- Görsel 104.** Tansel Çeber, 2015, Hıdırlıktepe performansı bitiş mekanı, Ulus Meydanı / Hıdırlıktepe performance finishing place, Ulus Square.....116
- Görsel 105, 106.** 2015, İzmir’de parkta yaşayan Suriyeli göçmenler ve valiliğin onları yerleştirmek istediği İzmir Atatürk Stadı / Syrian refugees living in the park in İzmir and İzmir Atatürk Stadium that the governor wants to put them.....118
- Görsel 107, 108, 109, 110, 111, 112.** Tansel Çeber, 2015, Artık / Refuse.....120
- Görsel 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120.** Tansel Çeber, 2015, Artık / Refuse...121

GİRİŞ

Sanatçı - toplum ilişkisi, sanatçının toplum içinde var olması ve toplumla olan karşılıklı iletişimi sebebiyle sanatın ilk dönemlerinden günümüze tartışılan bir konu olmuştur. Sanatçının toplumla olan ilişkisi, sanat eserinin toplumsal varlığı ve toplumla olan iletişimi her dönemde değişiklik gösterse de sanatçı her zaman toplumla arasında bir bağ oluşturma çabası içinde olmuştur. Sanat, sanatçının toplumla kaynaşması için bir araçtır ve insanın, diğerleriyle birleşme, yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtır. Fischer, her insanın sanata hangi şekilde olursa olsun (müzik, edebiyat, sahne sanatları, plastik sanatlar vb.) bulaşma ihtiyacı duyduğundan ve bu ihtiyacın temelinde toplum olma, bir olma içgüdüsünün yattığından bahsederken şöyle der:

Belli ki kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Ayrı bir birey olmakla yetinmiyor; bireysel yaşamının kopmuşluğundan kurtulmaya, bireyciliğinin bütün sınırlılığı ile onu yoksun bıraktığı, ama onun gene de sezip özlediği, bir doluluğa, daha doğru, daha anlamlı bir dünyaya geçmek için çabalıyor. Kişiliğinin geçici, rastgele sınırları, yaşayışının kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldırıyor. İstiyor ki, "benliğinden" ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun (...) sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleştirmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor (Fischer, 2013, s. 22).

Buradan da anlaşılacağı üzere insanın diğerleriyle birleşme, bütünlenme isteği, onu toplum olmaya sevk eden önemli bir özelliğidir. İnsan diğerine gereksinim duyar, çünkü kendini tanımlamak ve hayat karşısında konumlandırmak için buna ihtiyacı vardır.

İlkel toplumlarda sanat - topluluk ilişkisi, doğaya üstünlük kurmak için birlikte hareket etme içgüdüsüne bağlıydı. İlkel zamanlarda güzellikle ilintisi olmayan sanat bir tür büyü olarak görülürken aynı zamanda insanın doğaya üstünlük sağlamasına, topluluk ilişkilerinin gelişmesine de aracılık ediyordu. Bunu gerçekleştiren insan, içinde bulunduğu büyücü konumunda toplu yaşantıyı aşlamaya, bireyi topluluğun bir parçası yapmaya yardım eden, ritüel törenleri yöneten, içinde bulunduğu grubun lideri, sanatçısı, rahibi, hekimi, bilgini ve düşünürü konumundaydı.

Zamanla gelişen üretim güçleri, iş bölümünün ortaya çıkması, değişim yoluyla alışverişin doğması, ataerkil yönetime geçilmesi, özel mülkiyetin başlangıcı, toplumsal sınıfların ve devletin oluşması ile birlikte, ilkel toplu yaşam düzeninde değişimler

gerçekleşmiştir. İkel toplu yaşam düzeni bozulup topluluk sınıflara bölündükçe büyücünün konumu da çözülmüş,

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 çözümlmek, (...) kişisel evrensele yöneltmek, insanın yitirilmiş olan birliğini yeniden kurmak” olmuştur (Fischer, 2013, s. 58).

İnsanın kendini tanımlama ve hayat karşısında konumlandırma kaynaklı toplum olma ihtiyacı, yeni şekillenmeye başlayan çok sınıflı toplumda, ayrı iş kolları, iş bölümü ve sınıf ayrılıkları yüzünden insanın yalnız toplumdan ve doğadan değil, kendinden de uzaklaşması yönünde değişime neden olmuştur. İnsanın diğerlerine ve kendine uzaklaşmasının en önemli sebebi, para kavramı ve bu kavramın getirdiği bireyler arasındaki ilişkilerdeki değişikliklerdir.

İnsanlık tarihine para kavramının girişi tüccar sınıfının ortaya çıkmasıyla doğru orantılı olmuş, maden, kumaş, baharat gibi değiş-tokuş nesnelere yerini ürünün en soyut karşılığı olan ‘mal’ kavramı almıştır. Ne geleneksel ilişkileri tanıyan, ne de soyluluğa önem veren ticaret, para ve mal kavramlarının insan hayatındaki önemini artırmış, insanlar arasındaki ilişkileri gevşetmiş, toplum yapısı sarsılmış ve bireysellik önem kazanmıştır. Paranın hayatı şekillendirmeye başlamasının yanı sıra din olgusunun da insan hayatında ve ilişkilerinde etkisini artırdığı görülmüştür.

Ortaçağ’da tüm hayatı dolayısıyla sanatı da dinsel inançlar şekillendirmiş, sanat eserleri dinsel motifler ve söylemler çevresinde şekillenmiştir. Sanatın toplumla ilişkisi uzun süre din üzerinden şekillenmiş, sanat eserleri dinsel söylemleri topluma aktarmak için kullanılmıştır. Yani bu dönemde sanat, Tanrı ve insan, din ve dünya arasında aracı konumundadır. Sanatçı da genellikle kilise ve sanat hamisi olan zengin toprak sahibi ailelerden gelen siparişleri ustalıkla uygulayan, yetenekli zanaatçı konumunda olmuştur.

Rönesans’a kadar olan dönemde sanat eserinin, çok iyi el işçiliğinden çıkan bir üretim, sanatçının da el işçiliğinde usta olan zanaatçı konumunda olduğu genellemesi yapılabilir. Bu dönemlerde sanat, eski Yunanlıların tabiri ile ‘*Techne*’ ya da Romalıların tabiri ile ‘*Ars*’ kavramına karşılık gelir. *Techne* ve *Ars* kavramları sanatsal olsun ya da olmasın her türlü üretimin karşılığıyken,

(...) marangozluk ve şiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykelticilik ve at terbiyeciliği gibi birbirinden çok farklı şeyleri kapsıyordu. Gerçekten *techne* ve *ars*, bir nesnelere sınıfından ziyade, inşalardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu (Shiner, 2004, s. 49).

Afşar Timuçin, dönemin sanatının karşılığını şöyle özetler;

Bu dönemde sanatsal incelik, sanat zanaata yakın olduğu için, sanatçının dolaylı olarak gerçekleştirdiği, belki de amaçlamadan ya da bilincine varmadan gerçekleştirdiği bir özellikti. Ortaçağ'da *ars* hem bugünkü anlamda sanatı hem her anlamda bilimsel, felsefi, zanaatsal uygulamayı karşıladı. Sanat belli bir sonuca ulaştırılan usullerin toplamı olarak anlaşılıyordu (Timuçin, 2002, s. 27).

Sanat üretimi, zanaattan ayrı düşünülemez bir eylemdi, ta ki sanat üretimiyle zanaat üretimini ayıran, dönemin sanatından ayrı düşünülemez estetik felsefesinin kendini bilimle sınıma ve tanımlama çabası ortaya çıkana kadar. Akılcılıkla beslenen Rönesans'ta,

felsefe doğru bilgiler ortaya koyabilmek için bilimlerin doğruluğuna dayanmak zorundadır. Ayrıca sanatın giderek bilimsel bilgilerle tersleşmesinin felsefi bir arayış özelliği kazandığı görülür. (...) Her bilginin bilimsel düzeyde doğrulanmayı gereksindiği bir çağda estetiğin bilimsellik yolunda olması doğaldır (Timuçin, 2002, s. 28).

Rönesans'la başlayan bu değişimler sonucu sanat eseri ve onun toplumla olan ilişkisinde de değişimler gerçekleşmiştir. 18. yüzyılda,

yapıp etme modelinin yerini bütün güzel sanatlar ürünlerini derin bir dikkatin ve tefekkürün nesnelere olarak gören derin düşünce modeli almaktadır. Dolayısı ile sanat nesnesi kendinde bir şey olmaktadır ve öncesinde var olan bütün yaşamla ilişkili toplumsal bağlamlarından kopmaktadır (Şener, 2013, s. 132).

Rönesans'tan sonraki yüzyıllar içinde üretimde ve tüketimdeki hızlı artış, Ortaçağ'ın sona ermesiyle birlikte kendini hissettirmeye başlayan ve günümüze kadar gelen, bugünün toplumunu da şekillendiren kapitalizm başlığı altında kendini gösterir. Her şeyi alınıp satılabilen bir meta konumuna getiren kapitalizm, Fischer'ın deyişiyle,

üretimde ve verimde o güne değin görülmemiş bir artışla, yeni düzeni, dünyanın ve insan yaşantısının her kesimine hızla yayarak eski dünyayı bir toz bulutuna döndürdü, üretenle yoğaltan arasındaki her türlü doğrudan ilişkiyi ortadan kaldırdı ve bütün ürünleri alınmak ve satılmak üzere belirsiz bir pazara sürdü (Fischer, 2013, s. 66).

Sanayi devrimiyle birlikte artan işbölümü ve dünya pazarına yönelik yoğun üretim ile birlikte meta, toplumsal yaşamı işgal eden bir güç olarak kendini zorla kabul ettirmiştir. Bu durum insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırmış, insanın doğaya ve toplumsal gerçeklere olan bağıni iyice gevşetmiştir. Toplumsal bütünlük kırılmış, ‘ben’ duygusunun hüküm sürmesi yabancılaşmayı beraberinde getirmiştir. Doğayla ve toplumla ilişkisi kesilen sanatçı da ticarete bağılı hale gelmiş, sanat nesnesi bir meta, sanat ise yarı düş, yarı ticaret denilebilecek bir uğraş olmuştur. Böylece,

sanat da, sanatçı da insanın tam yabancılaşması, insan ilişkilerinin tümüyle maddileşmesi, iş bölümü, parçalanma, katı bir uzmanlaşma, toplumsal bağların gölgelenmesi, bireyin artan bir yalnızlığa itilmesi ve yadsınması demek olan tam gelişmiş bir kapitalist düzene girmiş oldu (Fischer, 2013, s. 69).

Gelişen teknolojiyle birlikte, 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl başında insanın insana olan fiziksel bağıının ve ihtiyacının iyice azaldığı, bunun yerini makinelerin aldığı görülür. Hızla artan nüfus yeni ihtiyaçları da beraberinde getirmiş, ihtiyaçlarına karşılık arayan gelişmiş devletler sömürgecilikle maddi kaynaklar elde etmiş, üretime yetişebilmek için makinelerle birlikte insanı da makineye dönüştürmüş, iktidarlar için insan iş gücü olarak nitelik kazanmıştır. Çok uzun çalışma saatleri olan insanların kalifiye işçi olması artık gerekmemiş, bedenlerini aynı metal makinelerin çarkları gibi mekanik hareketler yaparak çalıştırmışlardır (Görsel 1, 2). İnsan artık üretim için sadece işleyen büyük bir makinenin çarkı, tüketim için bir yığın pazarı olmuştur.



Görsel 1. 1913, Ford fabrikasında çalışan üretim bandı işçileri /

Production line workers in Ford factory.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/Nlmd03>



Görsel 2. 1948, Kapı topuzu fabrikasında çalışan üretim bandı işçileri /

Production line workers in door knob factory.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/nTU7cV>

Guy Debord, ritmik bir düzen içinde vücudunun sadece bir kısmını kullanan bu yeni işçi sınıfının durumu için şöyle demiştir;

El kol hareketlerini küçük parçalara ayırıp sonra da makinelerin bağımsız hareketlerinin egemenliği altına sokan işbölümünün aralıksız bir şekilde inceltilmesi sayesinde artan üretkenlikte kendi kendine gelişen ve sürekli genişleyen bir pazar için çalışan ayrı güç. Birbirinden ayrılarak gelişebilmiş güçlerin henüz yeniden birleşemediği bu hareket sırasında her türlü ortaklık ve her türlü eleştirel duyu yok olur (Debord, 2012, s. 43).

Giderek artan işbölümü ve makineleşme umulduğu gibi refah seviyesini artırmış, ancak yanı sıra hayatın ve bireyler arasındaki bağların parçalanması, bireyin yalnız ve eksik kalmasına neden olmuştur. Fischer, bu durumu şöyle özetler:

Eski düzende bir insanın toplumdaki yeri öbür insanlarla ve toplumla olan ilişkilerinde aracılık ediyordu. Kapitalist düzende birey toplumun karşısında bir aracıdan yoksun olarak tek başına kalmıştı; yabancılar arasında bir yabancı, 'ben-olmayan' yığınlar karşısında bir tek 'Ben'di artık (Fischer, 2013, s. 71).

19. yüzyıla kadar genel görüş olan 'sanat toplum içindir' söylemi de sanatçının 'ben' olamayışını destekler niteliktedir. 'Sanat toplum içindir' düşüncesinin temelinde, sanatçının toplum içinde var olduğu, toplum olmasaydı sanatçının da olamayacağı bu yüzden içinde bulunduğu toplumun bir parçası olarak sanatçının toplum için sanat üretmek zorunda olduğu fikri yatar. Nasıl ki, 'bilim için bilim', 'felsefe için felsefe' olamazsa, 'sanat için sanat' da olamayacağı savunulur. Bu düşünce, dünyada her şeyin insanlar için var olduğu, sanatı da topluma faydalıysa bir değeri olacağı, aksi

takdirde topluma hizmet etmeyen bir sanatın değeri olamayacağı üzerine kuruludur. Modernizm öncesi dönemlerde ağırlıklı olarak ‘sanat toplum içindir’ söylemi geçerli olabilir, ancak modernizm ile birlikte sanatın toplumla birlikte ilerleyen değil, toplumun önünde, toplumu yönlendiren bir konumda varlığını sürdürmüş olması ön plana çıkar.

20. yüzyıl öncesi olan tüm değişim ve gelişmeler, bu yüzyılda oluşacak toplumsal yapıya ve bireysel ilişkilere, dolayısıyla sanatçıya ve onun üretimi olan sanata da ön ayak olmuştur. Savaşlar, faşizm, komünizm, ırkçılık, sömürgecilik, sanayi devrimi, kapitalizm, sermaye, tüketim, kentleşme, telekomünikasyon, internet ağı, sanallaşma gibi totaliter iktidar söylemleriyle özgürlük, başkaldırı, grev, protesto, gösteri, karşı olmak, alternatiflik, asilik, sokak gibi toplumsal alandan türeyip söyleme katılan kelimeler, 20. yüzyıla damgasını vuran kavramlardır ve yüzyıl bu söylemler üzerinden iktidarlara toplumların çatışmasına bolca sahne olmuştur. Bu söylemlerin isyan duygusuyla birlikte eyleme dönüşerek hayat bulmasıyla toplumsal kültür ve bireysel ilişkilerde değişiklikler kendini göstermiştir. Toplum tarafından bakıldığında ‘*İsyankar Yüzyıl*’¹ olarak tanımlanabilecek bu süreçte, toplum - birey ilişkisinde, hızlı yaşam ve tüketim, sanal ilişkiler ve toplumsal eylem başlıklarının hayatta, dolayısıyla sanatta ön plana çıkmasının bazı sebepleri bulunmaktadır.

Kapitalizmin topluma dayattığı hızlı tüketime yetişebilmek için maddi kazanç amaçlı hızlı üretim ve çalışma temposu içinde yaşayan birey, bir kısır döngü içerisinde her geçen gün daha hızlı dönen bir dünya içinde yaşamına devam etmektedir. Öncelikle iletişim ve ulaşımda kendini gösteren yaşamın hızlı tüketilmesi bireysel ve toplumsal ilişkilerde de kendini göstermiştir. 1950’li yıllardan günümüze, modern kültürün getirdiği ve postmodern kültürün devam ettirdiği, yaşam mekanları ve makineleşmiş yaşama biçimleri toplumu oluşturan bireyler arasındaki ilişkileri gevşetmiş, bu bağın yerini öncelikle televizyon ve bilgisayar kullanımının yaygınlaşmasıyla oluşan sanal ilişkiler almıştır. Sanallık bireyin toplumla olan ilişkisini temelden sarsmış, diğerleriyle ve değerleriyle olan bağı iyice azaltmış, bireyi kendi yalnızlığı içinde depresif bir konuma getirmiştir.

¹ Terim, Emmanuel De Waresquiel’in yönetiminde 1999 yılında basılan “*İsyankar Yüzyıl YİRMİNCİ YÜZYIL’IN BAŞKALDIRI SÖZLÜĞÜ*” adlı kitaptan alınmıştır.

Her birey gibi sanatçının da yalnızlaşması üretimine yansımıştır. Artık sanatçı üretimini herhangi bir dine ya da ideolojiye hizmet etmek için değil, sanata ve hayata dair kendi bireysel düşüncelerini söylemek için gerçekleştirmeye başlamıştır. Burada sanatçı bağımsız bir 'ben'dir ve özgürlüğünü ilan etmiştir. Sanatın toplumla ilişkisi elbette devam etmektedir, ancak modernizmde öncelikli olan sanatçının bireyselliği ve düşüncesidir. Bu bakımdan modernite düşüncesinin sanatla toplum arasındaki bağı değiştirerek gevşettiği söylenebilir.

Günümüz metropollerinde yaşayan birey hayatı ve ilişkilerini daha hızlı yaşamakta, toplumla ve diğer bireylerle ilişkisini gelişen teknolojinin etkisiyle sanal bir gerçeklik üzerinden kurmaktadır. Sanal ilişkiler içinde giderek daha çok eylemsizleşen birey fikrine karşı, baskıcı iktidar rejimleri karşısında, toplumda karşı kutuplaşmalar oluşmuş ve tepki olarak eylemsiz olan bireyin eyleyen birey haline gelmesi kaçınılmaz olmuştur. Eylem kavramı 20. yüzyıl başından itibaren bireyden topluma yayılmış, günümüzde ise herkesi ilgilendiren kolektif bir hal almıştır. Bireyin eylemsiz kaldığı, kamusal alanda yaşamın silindiği dönemlerde, ortak eylem ve kolektif kimlik arasındaki ilişkiden söz edilemezken, artık sokaktaki birey diğer bireylerden ilişkisi kopuk, yalnız insan "*flaneur*"² konumunu terk edip etkin, eyleyen bir kimliğe bürünmüştür (Sennett, 2010, s. 290).

Tüm bu değişimler sanata ve sanatçıya yansımış, bireylerin yanyanalığı ve birlikteliğinin getirisi olarak sanat, efekt (biçimsel etki) üretmekle birlikte, eylem üzerinden deneyim üretmeye de yönelmiş ve bireyler üzerinden yeniden kişiselleşmiştir. Burada sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişki değişime uğramış, sanatçıyla izleyici arasında bir iletişim köprüsü olan nesnel sanat eserinin yerini sanatçı ve izleyicinin kolektif eylemi almıştır.

Bu rapor 20. yüzyılın başından günümüze kadar geçen süreçte, modernizm ile kopma noktasına gelen toplum - sanatçı ilişkisinin nasıl ve ne şekilde tekrar kurulmaya

² "Flaneur başka türlü olmayı beceremediği için flaneur olmuş değildir, onun durumu bir zorunluluk değil tercihtir (...) O, sanayi öncesi dünyanın, yerli iç yapının ve metalaşmamış nesnenin esteteze edilmiş vücududur, modern toplumun istediği, yeniden yapılanmış, teknoloji ile imal edilen ve kent yaşamının ani konjonktürlerine ve kesintilerine uyumlu bir vücuttur (...) Flaneur, kalabalığın içinde ama ona rağmen bir tür oluşu simgeler, bu niteliğiyle modern çağın tipi değil, bütün boyutlarıyla tam da karakteridir" (Doğan, 2007, s. 102, 103).

çalışıldığı, toplum (izleyen birey), sanatçı (üreten birey) ve eylem olan sanat (izleyen birey ve üreten bireyin kesiştiği zaman zaman yer değiştirdiği alan) arasındaki ilişkiyi incelemeyi amaçlar. Bu ilişki, sanat yapıtının eyleme dönüşme koşulları ve sanat yapıtının nasıl ve niye eylem haline dönüştüğü, bu dönüşümün sanatçı ile izleyici arasında nasıl bir etkileşim doğurduğu ve bu döngü içerisinde sanatla yaşamın birbirine yaklaşmasıyla ilgilidir.

SANATIN DENEYİMLENME KOŞULLARI: GÜNÜMÜZDE KATILIMLA TAMAMLANAN SANAT

1. 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE TOPLUMSAL YAPI VE BİREYSEL EYLEM ARASINDAKİ İLİŞKİ

Tüm toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, bilimsel ve teknolojik gelişme ve değişimlerin yanı sıra, 20. yüzyıl belki de tarihin başlangıcından beri insanın gerçekleştirdiği en büyük felaketlere sahne olmuştur. Toplumsal yıkıcılığı trajik boyutlarda olan ve tüm dünyayı etkileyen iki büyük dünya savaşı başta olmak üzere, faşizm ve komünist deneyimlerin trajik başarısızlığı, soykırımlar, ötekileştirme politikaları ve sömürgecilik, gezegenin kaynaklarının hızlıca ve duyarısızca tüketilmesi bu yıkımın en önemli başlıkları olarak karşımıza çıkar.

Temelini bireylerin ve halkların özgürleşme isteğinin oluşturduğu 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın ortalarına kadar devam eden modernizm, özünde teknolojinin ve özgürlüklerin gelişmesi, cehaletin gerilemesi, çalışma koşullarının iyileştirilmesi ve insanlığı tutsaklıktan kurtaracak daha iyi bir toplumun kurulmasını amaçlamıştır. Ancak modernizmin pek çok farklı etkisi olmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar batı dünyasının kültür merkezi olan Avrupa, 19. yüzyılın sonlarından itibaren hızla sanayileşme sürecine girmiş, sanayileşmenin ürünü olan ve amacı elden geldiğince hızlı, standart ve yığınla mal üretmek olan makineleşme, burjuvanın yaratmaya çalıştığı toplumsal değerlerle ve para kazanmak isteyen genç toplumun arzularıyla örtüşmüştür. Hızlı sanayileşme süreci insanı da makineye çevirmiş, bireyler iktidar güçleri tarafından köleleştirilmişlerdir. Bourriaud bu ikilemi şöyle açıklar;

Teknolojideki ve ‘Akıl’daki ilerlemeler, beklenen özgürleşmeye ulaşmak yerine, üretim sürecinin genel anlamda rasyonelleştirilmesi, gezegenin güney kesiminin sömürülmesi sonucunda insan emeğinin yerine körlemesine makinelerin geçirilmesini, ayrıca giderek karmaşık hale gelen köleleştirme tekniklerinin yerli yerine oturtulmasını sağladı böylece, modern özgürleşme projesinin yerini, sayısız melankoli biçimi aldı (Bourriaud, 2005, s. 18).

Sanayi devrimi ve sömürgecilik neticesinde ekonomik durumlarını güçlendiren devletlerin çakışan çıkarlarıyla birlikte savaşın ulusal yaşantıyı zenginleştirip güçlendireceği söylemi, o dönemin sanatçılarının yeni bir dünya için yeni sanatın, ancak

var olan her şeyin yıkılmasıyla gerçekleşebileceği düşüncesiyle ve savaşın, hızın, silahların, trenler ve uçaklar gibi savaş makinelerinin estetize edilmesiyle sanat tarafından da destek görerek tüm Avrupa'yı kaplayacak 1. Dünya Savaşı'na ön ayak olmuştur (Görsel 3, 4).



Görsel 3. Carlo Carrà, 1911, Anarşist Galli'nin Cenazesi /

The Funeral of the Anarchist Galli.

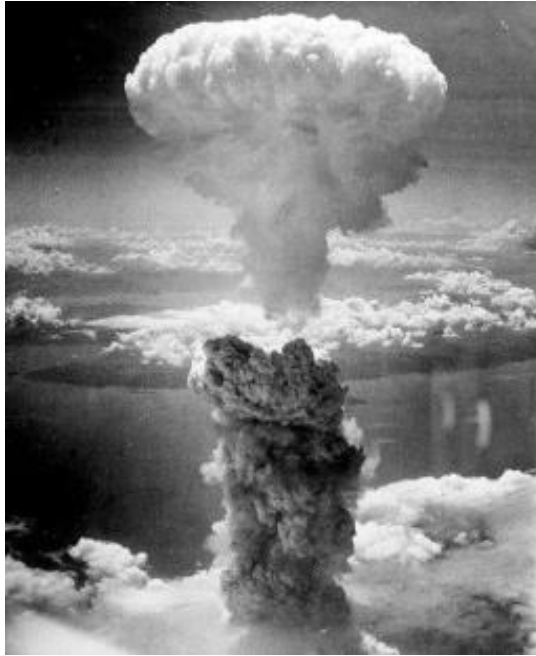
Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/PRIYcr>



Görsel 4. Gino Severini, 1915, Zırhlı Tren / Armoured Train.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/5epVVv>

Savaşın sonucu ciddi boyutlarda toplumsal, kültürel ve ekonomik bir yıkım olmuş ve savaştan galip çıkan, siyasal şiddeti, savaşı ve emperyalizmi ulusal ihyaya ulaştırmak için bir araç olarak gören ve güçlü ulusların, daha güçsüz ulusların yerine geçerek topraklarını genişletmeye hakkı olduğunu ileri süren faşizm olmuştur. Savaştan sonra demokrasiyi de arkasına alan faşizm, birçok Avrupa ülkesinde yönetimin başına geçmiş ve bu ülkelerde ekonomik, siyasal, askeri, sanatsal ve kültürel alanlarda değişimler kaydedilmiştir. Toprak genişletme düşüncesi, faşizmin belirgin eğilimi ırkçılıkla birleşince Avrupa’da 2. Dünya Savaşı’na sebep olacak işgal hareketleri baş göstermiştir. 2. Dünya Savaşının o güne kadar hiçbir savaşın olmadığı kadar yıkıcı, toplum açısından sarsıcı ve zihinlerden silinemeyecek etkileri olmuştur (Görsel 5).



Görsel 5. 6 Ağustos 1945, Little Boy, 2. Dünya Savaşı’nda Hiroşima’ya atılan atom bombası / Little Boy, Atom bomb nuking in Hiroshima at Second World War.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/ywMEju>

Savaşın ardından yeni dünya düzeni şekillenmiş, dünyanın siyasal, ekonomik, sanatsal ve kültürel öncülüğü yeni kıtaya geçmiştir. Tüm bu süreç ve değişimler arasında iktidarlar güçlerini baskıcı yapılarla güçlendirmiş, bireylerin ve toplumların haklarını savunma ve özgürlük temelli demokrasi söylemini de kullanarak bireyi ve toplumu sindirmeye çalışmışlardır. Tüm bu şiddetin ve vahşetin belki de en iyi şekilde sanata aktarılmış hali Picasso’nun “*Guernica*” tablosu olmuştur. Bu tablo savaş trajedilerinin

ve savaşın bireyler üzerindeki acı verici etkilerini özetlerken, savaşlarla dolu 20. yüzyılda isyanın özeti gibidir (Görsel 6).



Görsel 6. Pablo Picasso, 1937, Guernica.

Erişim: 24.07.2015. <https://goo.gl/V8RfwO>

20. yüzyıl boyunca yaşanan olaylara karşılık toplumda da değişimler olmuş, her türlü baskıcı rejime karşı bireysel birlikteliklerden toplumsal tepkiler doğmuş, bireyin ve toplumun eyleyen konumuna geçtiği, toplum tarafından isyankar denilebilecek bir yüzyıl yaşanmıştır. Yüzyıl içerisinde iktidarlar tarafından bölünerek yönetilmeye çalışılan toplumlar birçok kez bir arada hareket ederek böl ve yönet politikasına karşı isyan etmişlerdir (Görsel 7). İsyan duygusu De Waresquiel'in "*İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü*" kitabının sunuş bölümünde bahsettiği gibi tüm modern zamanı kapsayacak kadar genişlemiş ve topluma yayılmıştır:

Eski Yunan'dan Rönesans'a uzun bir kopus döneminin yaşanmasının ardından yeniden sahneye çıkan Birey, birkaç yüzyıl içinde konumunu sorgulamış, açmış, sınırlarını genişletmiştir. Aydınlanma, Fransız Devrimi, Marx'ın öğretisinin biçim almasıyla birlikte, birey'in toplumlar ile ilişkisine yeni, sancılı tanımlar bulma kaygısının öne çıktığı gözlemlenir: Yurttaş olma, ait olduğu sınıfı temsil etme, sınırlar ötesi bir yerleme yönelme çabaları boyunca, birey'in diklendiğine tanık oluruz.

Bu açıdan bakıldığında, Ondokuzuncu Yüzyılın ortalarına gelesiyeye, Fransız Devrimi'nde yaşanan büyük kırılmanın yedeğine ciddi bir iç hazırlık sürecinin daha katedildiği görülür: Rus Nihilistlerinde doruk noktasını bulacak bir 'değerleri tuzla buz etme süreci'nin ardından 'isyankar yüzyıl' patlak verecektir.

Siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel mekanizmaların tümüne nüfuz etmekte gecikmeyen, çekirdek bir coğrafyadan, ihtiyar Avrupa'dan başlayarak yeryüzünün en ücra köşelerine dek sıçrarken engel tanımayan isyan duygusu, Modern

Zamanlar'ın hiç şüphesiz ana damarı olma niteliği taşımıştır (De Waresquiel, 2004, s. 15)



Görsel 7. 9 Kasım 1989, Berlin Duvarı'nın yıkılışı³ / The fall of the Berlin Wall.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/IT0nw3>

Tüm bu siyasal ve toplumsal değişimlerin yanı sıra 20. yüzyıla damgasını vuran bilim ve teknolojiye gelişmeler sonucu hayatın hızlı akışı ve bu hız içinde bireyin konumu, sanatçının üretimini kendi kabuğuna çekilerek yapmasını imkansız hale getirmiştir. Artık kendi kabuğuna çekilerek, toplumdaki kopuk üretim yapan bir sanatçı profilinden bahsetmek zor görünmektedir, çünkü postmodern yaşamın her alanında var olan kitle iletişim araçlarının yoğun kullanımı bunu engellemektedir. Sözelimi, artık her yaşam alanında olduğu gibi sanatçının atölyesinde de kitle iletişim araçları, sanatçının dünyayla kesintisiz bağlantısını, dolayısıyla etkileşimini sağlayan teknolojiler bulunmaktadır. Sanatçının üretimi ister istemez içinde bulunduğu çevreden etkilenir, nasıl ki Ortaçağ'da din imgeleri, Rönesans'ta akılçılık ve insana yöneliş, modernizm öncesi doğa, modernizmde nesne ve kavram bireyin çevresini belirlemiş, dolayısıyla üretimini şekillendirmişse bugün de nesnel doğanın yerine geçtiğini söyleyebileceğimiz, fiziksel bağlardan uzak, sanal ekran imajlarının oluşturduğu ve teknolojinin yoğun şekilde kullanıldığı dünya sanatçının üretimini şekillendirmektedir. Postmodern dönemin getirdiği metropol yaşamı içerisinde sanatçının doğayla ve toplumla olan bağı

³ Doğu Avrupa ve SSCB'deki komünist sistemin hakimiyeti ve bu sistemle Kuzey Atlantik İttifakı arasındaki soğuk savaş Berlin Duvarı ile simgeleniyordu. Varlığını yalnızca yirmi sekiz yıl sürdüren (1961 – 1989), 165 km. uzunluğundaki bu duvar, mimari zarafetten ya da süslemeden yoksundu. Yalnızca nefret edilen bir rejimi simgelemekle ve bunun korunmasına fiziksel olarak yardım etmekle kalmamış, söz konusu rejim yıkılır yıkılmaz da ortadan kalkmıştı (Schechner, 2015, s. 84).

her geçen gün zayıflamış, bunun yerine teknolojik gelişmelerle güçlenen sanal ilişkiler sistemi içerisinde toplumsal ilişkilerimiz doğanın yerini almıştır.

Bu evrimin temelinde, dünya çapında kentsel bir kültürün doğmuş olması ve kentli modelin kültürel görüngelerin hemen hemen hepsine yayılmış olması yatar. 2. Dünya Savaşı'nın bitimiyle birlikte ayağa kalkan yaygın kentleşme, toplumsal mübadelelerin olağanüstü oranda büyümesini, ayrıca bireylerin daha fazla hareket etmesini (şebekelerin, yolların, telekomünikasyon olanaklarının gelişmesi ve ötekilerden yalıtılmış yerleşmelerin, bunun yanında zihniyetlerin çevresindeki duvarların giderek yıkılması sayesinde) sağladı (Bourriaud, 2005, s. 22).

Bourriaud'un da belirttiği gibi, artık, günümüzde bireyin her türlü etkinliğinin - bunlara yaratıcı ve yenilikçi olanlar da dahil-sayılsız yapısal belirleyenin etkisi altında ve etkinliğin içinde gerçekleştiği toplumsal koşulların rastlantısal biraradalıklarından doğduğu söylenebilir.

1.1. YALNIZ BİREY

Sanatçının tüm etkinliği temas halinde bulunduğu doğa ve içinde yaşadığı toplumsal düzen tarafından belirlenir. Bu belirlenimden özgür sanatçı olmak ve özgün üretim yapabilmek için toplumdan uzaklaşmak, düzenin dışına çıkmak gerekliliği anlamı çıkarılmamalıdır. Aksine sanatçı toplumsal düzenin zenginliğini kendi lehinde kullanabilir.

Janet Wolff, 1984 tarihli '*Sanatın Toplumsal Üretimi*' adlı kitabında, sanatsal üretimin diğer üretim türlerinden farklı olmadığından, yaratıcı ya da yenilikçi tüm etkinlik türlerinin tümüyle kişisel ve toplumsal yaşam alanında doğduğundan bahseder ve bireyin etkinliğinin toplumsal olandan ayrılmasına karşı çıkar;

Bir yanda bireysel özne/edimci ilişkisi; diğer yanda toplumsal/ideolojik/ekonomik yapılanmalar şeklindeki, bir Weberci ya da Durkheimci'nin görece basit yaklaşımıyla benzeri sınıflamalar yapmak artık mümkün değildir. Özellikle bireysel "öze", toplumsal deneyimden (dil, kişiler arası ilişki, ideolojik etkilenme, tümevarım ve bu unsurların ardında yatan toplumsal ve maddi yapılar) önce gelen ilksel bir rol yükleyen yaklaşımlar hemen terkedilmek zorundadır (Wolff, 2000, s. 8).

Wolff'a göre, toplumsal ideolojik etmenlerin belirleyici etkisi altında yaratıcı bireyin ürünleri, üretimin son aşamasında izleyicilerinin etkin katılımları ile tamamlanır. Birey

toplumsal yapı tarafından belirlenen ve dönüşümlü olarak toplumsal yapıya etki eden döngüsel bir ilişki içerisinde toplumsal olana bağlıdır.

Kültürel üretimde ifade edilen düşünceler, inançlar, tutum ve davranışlar ideolojiktir; sanatçıyı belirleyen toplumsal ve ekonomik koşullarla sistemli bir ilişki içerisindeyler. Basitleştirilmiş yansıma teorilerinin tuzağına düşülmeden bireyin bakış açısının (dünya görüşü) yalnız kendi yaşam öyküsünün ürünü olmadığı, fakat aynı zamanda bir grup bilincine kişisel bağlılık anlamına geldiği gösterilebilir. Rahatlık yanlısı, isyankar, alışlagelmişin dışındaki tutum ve davranışlar her zaman bireyin ilişkide olduğu toplumsal kesimin tutumunun bir türevi niteliğindedir. Düşünce ve inançları özgür değer (tarafsız) olarak açıklamak, mutlaklaştırmak gerçekte özgül bir tarihselliğin ürünüdür. Toplumsal bilincin üretimi olan sanat ve ideoloji burada ve her zaman iç içe geçmiştir, fakat sanat, ideolojinin kendisine indirgenemez. Yazar/sanatçı, eserinde, gerçekte (aynı zamanda demek daha doğru olabilir) bir toplumsal kesim ve bu kesimin dünya görüşünü ifade etmektedir (Wolff, 2000, s. 115).

Wolff gibi toplumbilimci Anthony Giddens da sanatçı - sanat eseri - toplum arasındaki bağ hakkında benzer düşüncelere sahiptir. Giddens'in '*Yapılandırma kuramı*' birey ile toplum arasındaki ilişki üzerine kuruludur. Bu, '*Yapının ikiliği*' kavramıyla da ifade edilir. Giddens, '*Yapının ikiliği*' kavramından bahsederken eylemin tek taraflı bir üretim olduğuna karşı çıkar ve toplumsal yapının, insan etkinliğinin ürünü olduğunu, toplumsal iletişim ağı içerisinde kesintisiz olarak, sürekli yeniden üretilen bir süreç olduğunu söyler. Bu süreç içerisinde ne topluma ne de edimciye öncelik tanımamak gerektiğini, bunların karşılıklı etkileşim çerçevesinde birbirlerinden etkilenecek sürdürdüğünü savlar. Burada toplumsal "(...) yapı, beşeri eylemlerin önündeki engel olarak değil, 'eylemlerin üretim sürecine katılım' olarak kavramlaştırılır" (Giddens, 1979, s. 70). Bunun bir sonucu olarak bireysel eylemler, hem sosyal değişimleri etkiler, hem de onlardan etkilenir.

Birey - toplum ilişkisi diyalektik bir ilişki olup, toplumsal değişimi yönlendirme sürecinde sürekli olarak etkileşim halindedir. Toplumsal yapı, bireysel eylemlerin yeniden üretiminin hem bir sonucu hem de aracıdır. Toplum ve üreten birey, karşılıklı biçimde birbirlerini oluştururlar ve birbirlerinin aracıdırlar. Sanatsal üretim de bu diyalektiğin dışında tutulamaz.

Alman yazar Thomas Mann, 1903 yılında yazdığı, sanatçının yaşadığı çevredeki konumunu ve toplumdaki yerini sorguladığı '*Tonio Kröger*' adlı romanında "sanatçının, yaşamı kurgusal düzlemde yeniden yaratmak için, kendisini yaşamdan

soyutlamaya karar verdiği noktada içine düştüğü çıkmaz”a değinmektedir (Wolff, 2000, s. 16). Mann, romanının başkarakteri olan Tonio Kröger’in tüm olayların -hatta yaşamın- dışında kalmasını; sanatçının sıradan yaşamdaki edilginliğini, uyum göstermekteki zorluğunu ve bir yaratıcı olarak katlanmak zorunda olduğu sancıları ortaya koymak için kullanmıştır.

Mann, Tonio Kröger'in kendini toplumdan soyutladığında diğer insanlarla ve içinde bulunduğu burjuva çevresiyle olan ilişkilerinde iplerin nasıl gerildiğini, yalnızlığın, ayrıklığın, çatlaklarla dolu sanatçı ruhunun bir insanı nasıl soluksuz bırakabileceğini anlatmak istemiştir. Romanda, Tonio, gerçeklerin ve sıradanlığın karşısına bir yaratıcı olarak dikilmenin, yani sanatın, büyük acılara katlanmakla doğru orantılı olduğunu, kimliğinin kendi yaratılarının altında ezildiğini ve yok olmaya başladığını fark etmiştir:

Yaşamak için çalışan biri gibi değil, tam tersine yaşayan bir insan olarak kendine hiçbir değer tanımayan, yalnızca yaratıcı olarak dikkati çekmek isteyen, bu yüzden de arta kalan zamanlarında solgun ve gösterişsiz bir şey, oynayacak rolü olmadığında hiçleşen, makyajını silmiş bir oyuncu gibi ortalıkta gezinen biri olarak yaşıyordu. Suskun, dışarıya kapalı, göze görünmez biri olarak, yeteneklerini sadece bir süs gibi taşıyanlara sonsuz bir küçümsemeyle bakarak, çalışıyordu. Bu küçük insanlar (...) her şeyden önce mutlu, sevimli birer sanatçı tavrıyla yaşamaya önem veriyorlar, iyi eserlerin ancak korkunç bir hayatın baskısı altında ortaya çıktığını, (...) tam anlamıyla bir yaratıcı olabilmek için ölmüş olmak gerektiğini bilmiyorlardı (Mann, 1983, s. 32).

Mann, sanatçının her türlü çevrenin ve topluluğun dışında var olduğunda, olayları veya gelişmeleri büyük bir kayıtsızlık içinde izlediğinde kapitalizmin tuzağına düştüğünü ve gitgide kendisine ve topluma yabancılaşacağını savunmuştur.

Günümüzde bireyi, dolayısıyla sanatçıyı, doğaya ve içinde bulunduğu topluma yabancılaştıran, insan hayatına 19. yüzyılda girmiş ancak etkilerinin 20. yüzyılda daha net hissedildiği bazı yeni dinamikler bulunmaktadır. Yabancılaşmayı oluşturan çok sayıda dinamik bulunsa da, öncelikle güçlü etkileri nedeniyle, çevremizde olan biteni penceresinden gördüğümüz ekran imgesi, yeni davranış ve yaşayış pratikleri oluşturan metropol yaşamı ve ilişkileri kökten değiştiren yeni iletişim biçimleri başlıkları ön plana çıkmaktadır.

1.1.1. İmge – Birey İlişkisi

Bireyin topluma yabancılaşması ve yalnızlaşması konusunda Wolff, Giddens ve Mann'la benzer düşüncelere sahip olan Walter Benjamin, 1. Dünya Savaşı'ndan beri insanın sanatsal deneyim dünyasında bir yitimin olduğundan bahseder. Benjamin'e göre bireyler yaşamsal deneyimlerini imgeler bombardımanı altında gerçekleştirmektedir, bunun sonucunda da doğadan ve birbirlerinden uzaklaşmış durumdadırlar. Benjamin'in "*Pasajlar*" adlı kitabındaki "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*" başlıklı makalesinde belirttiği gibi, eskiden tek örneği olan ve görmesi, ulaşması zor olan sanat ya da sanatsal imge, fotoğraf makinesinin icadından başlayarak, mekanik şekilde çoğaltılabildiği için herkesin kolayca görebileceği, yaklaşabileceği bir ürün haline gelmiştir. Bundan ötürü saygı uyandıran mesafe yok olmuş, sanatın ve sanatsal imgenin 'büyüleyici havası' (aura) yitirilmiştir (Benjamin, 2011, s. 50-86). Deneyim dünyamızdaki yitim yalnız sanatsal imgeler için geçerli değil, insanın tüm yaşamına sızmış bir durumdur ve günlük hayatta karşılaşılan her türlü imgeyi kapsayacak hale gelmiştir. Bu durumun en büyük sebebi kapitalizmin teknolojinin tüm olanaklarını pazarlama yöntemi olarak kullanmasından kaynaklıdır. Yüzyıl önce kapitalizmin reklamcılıkla teşvik edilmiş kitle tüketimi, bebeklik dönemindeyken; tüketim ancak insanların eliyle tutabildikleri, temas edebildikleri nesnelere ile kısıtlıydı. Bugün ise internet imgeleri tüketime hükmeder durumdadır, sonucunda tüketim sınırsız bir hale gelmiştir (Sennett, 2012, s. 166).

Günümüzde imgeler gitgide çoğalmakta, biz onlara doğru gideceğimize onlar bize doğru gelmektedir. Ancak bu imgeler fiziksel bir deneyim yerine ekran üzerinden yapılan deneyimle iletildiği için deneyim algımızda bir yitimden bahsedilebilir. Ekrandaki elektronik görüntü, bir yönüyle gerçekleşen bir olayı hemen ileten, hızlı ve güncel bir araçtır, diğer yönüyle ise yapmacık, mesafeli, yapay ve yoruma açıktır. Örneklemek gerekirse; Görsel 8'deki görüntü 1991 yılında gerçekleşen Kuveyt savaşından bir gece çekimi görüntüsüdür.

Bu savaş tarihte var olmuş diğer savaşlardan hiçbir eksik kalır yanı olmadan acı, vahşet, sefalet gibi duyguları içinde barındırmıştır. Ancak o günden günümüze insanlar bu savaşı ve daha sonrakileri Görsel 8'de olduğu gibi ekrandan canlı yayında izlemişlerdir.

Bu durumun tüm insanlığı böyle bir savaşın varlığından haberdar etmek gibi iyi bir yanı olsa da, diğer taraftan bir bilgisayar oyunu görüntüsüne indirgenmiş savaş imgesi gerçeklik algısında bir yitime sebep olmuştur. Nasıl ki sanat eserinin aurası, esere kattığı etkileycilikten dolayı eserin, insanın hafızasında kalıcı bir yer edinmesine sebep oluyorsa, günlük yaşamdaki herhangi bir olayın da fiziksel deneyimi olayın etkileyciliğini, dolayısıyla hafızada kalıcılığını sağlar. Ancak bu olay fiziksel deneyimden uzak bir şekilde ekran üzerinden iletildiğinde taşıdığı duygulanım ve kalıcılık azalmaktadır. Her şeyden önce ekran, iletişimde fazladan en az bir kişiyi araya ekler. İletilen bir savaş görüntüsüdür ve bu görüntüyü çeken, görüntünün kadrajını ayarlayan bir kişi vardır ve izleyici ister istemez olayı bu kişinin gözünden, yorumundan izler. Böylelikle ileti yorumlanabilir, saptırılabilir olmuştur. Fotoğraf makinesinin başlatıp televizyon görüntüsünün iletildiği fiziksel deneyimizdeki yitim 20. yüzyılın sonunda insanın günlük hayatına giren bilgisayar teknolojisiyle sınırsız gibi görünen bir hal almıştır.



Görsel 8. 1991, Kuveyt Savaşı ekran görüntüsü / Kuwait War screenshot.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/3HmE64>

Günümüzde insan tüm haberleri doğruluğundan şüphe duyduğu televizyon ve internette almakta, ilişkilerini internet üzerinde yaşamakta, hatta alışverişini bile sanal ortamlarda yapmaktadır. Bu sanallık bireyi yalnızlığa itmiş, çağdaş yabancılaşma kendi yalnızlığı içinde hapsolmuş bireyi deneyimin dışında bırakmıştır. Bu durum insan ilişkilerinin doğrudan yaşanmadığı, yerini tüketim kisvesi altında oluşturulan yapay

temsilere bıraktığı bir toplum yaratmıştır. Ahu Antmen, Guy Debord'un 1967 tarihli “*Gösteri Toplumu*” adlı kitabının dönemin sanatçılarının tüketim ve gösteri toplumuna bakışını önceleyen önemli bir kaynak olduğunu belirtir ve Debord'un görüşleri hakkında şöyle bahseder;

Kapitalist toplumsal düzenin ileri aşamasında üretimin yerini tüketim aldığından, kapitalist ekonomik düzenin kitlelerin bilincini yönlendiren güçlü mekanizmalar yaratmasından, bireyin pasif bir tüketiciye dönüşmesinden söz ederek, bu düzenin kitle iletişim araçları sayesinde bir tür ‘gösteri toplumu’ yarattığını öne sürmüştür. Kitle iletişim araçlarının pompaladığı yapay arzuların büyümesine kapılan bireyin tükettikçe yaşadığı yapay mutluluksa, gerçekte yaşadığı yabancılaşma ve sıkıntıyı örten bir yanılsama olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2008, s. 278).

Debord, kapitalizmin şekillendirdiği gösteri toplumunda, iktisadi dünya düzenin toplumsal bağları ve bireysel ilişkileri ortadan kaldırarak ayrılığa sürüklediğini bunun yerini sanal imaj nesnelere doldurduğunu söyler. Bu imajlar sahtedir ve “sahte olan şey zevki biçimlendirir ve özgün olanı hatırlatacak her türlü olasılığı bilinçli bir şekilde ortadan kaldırarak kendini güçlendirir” (Debord, 2012, s. 206).

Gösteride ayrılık her yerdedir. Maddi kazanç ve yaşam seviyesindeki farkları uç noktalara getirmesiyle sınıfları birbirinden, makineleşmeyle işçiyi ürününden, iletişimi karşılıklı, kesintili, hissiz ve sanal iletilere çeviren kitle iletişim araçlarıyla bireyi bireyden ayırır. “Gösterinin kaynağı dünyanın birliğinin kaybedilmesidir ve modern gösterinin devasa boyutlarda yayılması bu kaybın bütünlüğünü ifade eder” (Debord, 2012, s. 45). Ayrılığa dayalı iktisadi sistemin başarısı, dünyanın proleterleştirilmesidir. Çünkü modern sanayinin önemli bir parçasını oluşturan proleterleştirme, şehirlerde yığınlar haline gelen toplumu sınıflara bölerek ayırır ve iş gücü olarak kapitalist sermayenin emrine sunar.

Ancak Debord, her türlü olumsuzluğun üstünün artan zenginlikle bir sis perdesi gibi kapatıldığını bu yüzden de toplumun yapay bir mutluluk içinde olduğunu ileri sürer. “Gösteri kendini tartışılmaz ve erişilmez devasa bir olumluluk olarak sunar. Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünürdür” der. (Debord, 2012, s. 38). Gösteri toplumu düzeninin en büyük başarısı da buradadır.

1.1.2. Metropol – Birey İlişkisi

Debord'un üzerinde durduğu yapay mutluluk, toplumsallaşma için en önemli mekanları içinde barındıran “(...) ortaçağdan bu yana, toplumsal yaşamın canlılığının ve durgunluğunun, hızlılığının ve donmuşluğunun, zenginliğinin ve yoksulluğunun, neşesinin ve kederinin en açık biçimde gözlemlenebildiği yer” olan kentlerde de kendini göstermiştir (Oktay, 2002, s. 23). Kapitalizm, sürekli ve düzenli üretim, karşılığında da kar artışı ve maddi gücü, refah seviyesini yükseltme üzerine kurulu bir sistemdir. Bu karı elde etmek için artan bir şekilde ürün üretilmesi gereklidir ve kapitalizm bu üretilen ürünlerin soğrulması, kara çevrilmesi için şehir yapılanmasına ihtiyaç duyar. Böylelikle kapitalizmin gelişimi ve kentleşme arasında doğrudan bir bağ oluşmuştur. Artan nüfusa ürün yetiştirebilmek için geliştirilen fabrikasyon, seri üretim modelleri zamanla geleneksel çiftçiliği ortadan kaldırmış, kır kentleşmiştir ki bu insanın doğayla olan ilişkisine, tüketime dönük yeni bir ilişki tarzının eklenmesine sebep olmuştur. Kırsal kesimde tarım ve hayvancılığın fabrikasyon haline gelmesi sonucu buralarda yaşayanlar büyük şehirlere göç etmiş, metropollerin nüfusları hızlı bir şekilde artmıştır. Merkezileşme eylemi, milyonlarca insanın bir araya gelmesini sağlamıştır ancak bu biraradalık kalabalık içinde tekler olan yalnızlaşmış insanlardan oluşmaktadır. Benjamin kalabalık içinde tek olan insanın durumunu şöyle özetlemiştir;

Onlar hiçbir ortak yanları, birbirleriyle hiçbir ilgileri yokmuşçasına, birbirlerinin yanından geçip gidiyorlar; üzerinde kendiliklerinden anlamaya varmış oldukları tek nokta, kalabalığın karşılıklı hızla akıp giden kolları birbirinin yolunu kesmesin diye, herkesin kaldırımın sağından yürümesi; ama çevresindekilere bir kez olsun bakmak, kimsenin aklına gelmiyor. Bu toplum teklerinin yığıldıkları mekan küçüldükçe, her bireyin o acımasız umursamazlığı ve her türlü duygudan yoksun, yalnızca kendi özel yararları üzerinde odaklaşması, daha itici ve yaralayıcı biçimde belirginleşiyor (Benjamin, 2011, s. 215).

Hızlı şehirleşme ve nüfus artışının diğer bir getirisi de yeni konutlaşma biçimleri olmuştur. Harvey, kapitalizmin etkisi olan hızlı büyümenin sebebi ve bunun yaşam mekanlarına olan etkisini “sermayenin aşırı birikimini yatırıma dönüştürmek için duyduğu bitmek tükenmek bilmeyen ihtiyaç, toplum, çevre ve siyaset açısından doğacak sonuçları gözetmeksizin, şehri bitimsizce yayılan bir kentsel büyümeye kurban etti” (Harvey, 2013, s. 36) diyerek dillendirmiştir. Şehirlerde servet ve güç dağılımındaki aşırı kutuplaşmanın sonucu olarak şehirlerin mekansal dokuları hızlı bir değişime uğramıştır. Bir tarafta göğe uzanan gökdelenler, dev alışveriş merkezleri,

eğlence mekanları, içlerinde golf sahalarının bile eksik olmadığı çevresi çevrili ve güvenlik kontrollü konut alanları, diğer tarafta bu kadar zenginliğe rağmen hala suyu, elektriği, yolu olmayan, kültürel ve fiziksel koşulları çağ gerisinde kalmış çarpık varoş mahalleleri hızla genişlemiştir (Görsel 9). Harvey, bu yeni şehirleşme biçimine dair şu cümleleri kurar;

Yeni şehirleşme adı verilen hareket, artık şehre dair düşleri gerçekleştirecek bir müteahhitlik ürünü olarak mahalle ölçeğinde butik yaşam tarzının tellallığını yapmaktadır. Mülkiyet hırsından beslenen aşırı bireyciliğe dayalı neoliberal ahlakın, benliğin toplumsallaşması için model teşkil ettiği bir dünyadır bu. Sonuçları ise gönlümüze göre bir dünyayı gerçekleştirmek adına insanlık tarihi boyunca inşa edilen en büyük toplumsal başarılarından biri (en azından devasa ölçeğine ve her yeri kuşatan karakterine bakılarak bu hükme varılabilir) olan şehrin tam ortasında, artan bireysel yalıtılma, endişe ve nevroz. Gelgelelim sistemin çatlakları da bariz olarak ortada. Kendimizi giderek bölünmüş, parçalanmış, çatışma temayülü taşıyan şehirler içinde buluyoruz (Harvey, 2013, s. 56, 57).



Görsel 9. 2011, İstanbul şehir görüntüsü, Şişli / İstanbul city view.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/Hxh0TU>

Ortaya çıkan bu yeni yaşam biçimi içerisinde, insanların büyük bölümü bir makinenin çarkı olarak içe kapanık bir hayat tarzı içinde yaşamlarına devam etmek zorunda kalmışlardır. Kapitalizm vaat ettiği gibi ‘zenginlik’ getirmiş, herkesin evinde her türlü beyaz eşya, kapısında arabası olmuştur ancak kapitalist hayat tarzına ayak uydurmaya çalışan bireyler, bu zenginliğe ulaşabilmek için maddi ve belki de duygusal olarak kapitalizm düzenine bağımlı bir hale gelmişlerdir.

1.1.3. İletişim – Birey İlişkisi

Bireyin imge dünyasında ve şehir yaşamındaki değişikliklerin yanı sıra, kapitalizmin getirisi olan zenginleşme ile her bireyin rahatlıkla ulaşabilir olduğu yeni iletişim teknolojileri de onun toplumla olan bağıını gevşeten ve yalnızlaşmasına neden olan bir diğer unsur olarak karşımıza çıkar.

İletişim, en basit anlamıyla iki veya daha fazla bireyin karşılıklı olarak birbirlerine iletiler verip alması durumudur. Eğer iletişim, arada aracı olmadan, bireyler yüz yüze gerçekleştiriliyor ise, iletiler arasında zamansal, mekansal ve duysal olarak bir kesinti olmadan sürdürülebilir. Yüz yüze iletişim durumunda mimikler ve vücut hareketleri de sözselleşenlerle birlikte bir bütün olarak iletişimi oluşturdukları için, sözselleşen iletişim duraklasa bile fiziksel iletişim devam eder ve bu sayede iletişimde kopukluk yaşanmaz.

20. yüzyılın sonunda bireyin yaşamına giren ve günümüzde yoğun kullanımıyla neredeyse mekanik bir protez haline gelen cep telefonları, öncelikle vücut hareketleri ve mimiklerle bir bütün olarak kurulan iletişimi, bedensel iletişimden yoksun bırakmış, sözselleşen iletişime indirgemıştır. Ardından, mesajlaşma uygulamasıyla birlikte bireyin sözselleşen iletişimini de ortadan kalkmıştır. Günümüzde her bireyin sahip olduğu bilgisayar ve akıllı telefonlar bu fiziksel ve sözselleşen iletişimin dışında kalan mesajlaşma halini ilerletmişler ve bireyleri mesajlar üzerinden iletişim kurmaya alıştırmıştır. Artık iletişimin kesintili ve kopuk iletilerden oluştuğu söylenebilir. Bu bakımdan nasıl ki günümüzde bombardıman haline gelen imajlar bireyin dünyayla ve toplumla olan fiziksel bağıını ekran yüzeyi üzerinden sanal bir ortama çekerek gevşettiyse, eş zamanlı olarak iletişim teknolojileri de bireyin fiziksel iletişimini '1' ve '0' lardan oluşan ekran yüzeyine mahkum etmiştir.

Her türlü fiziksel faaliyetin karşılığı bulunan bilgisayar teknolojisi, bireyin, spor yapmadan alışverişe, arkadaşlıktan para kazanmaya, dünyanın herhangi bir yerini üç boyutlu olarak gezebilme imkanından oyun oynamaya kadar neredeyse tüm gereksinimlerini ekran üzerinden karşılmasını sağlamaktadır. Birey böylelikle istediği her şeye çok hızlı ve zahmet etmeden ulaşabilmekte ve reklam yapmaya odaklı internet ağı aracılığıyla kapitalist sistemin istediği gibi hızlı tüketebilmektedir. Tüketime odaklı

kapitalist düzenin emrinde şekillenen internet ağı içerisinde sosyal paylaşım sitelerinin sayısı da gün geçtikçe artmakta ve bu siteleri kullanan bireyler daha çok bağımlı hale gelmeye başlamaktadır.

Günümüzde, insanların başka insanlarla iletişim kurmasını ve bilgi alışverişi yapmasını amaçlayan bir sosyal paylaşım sitesi olan ve dünyada bir milyardan fazla kullanıcısı, Türkiye’de ise otuz beş milyon kullanıcısı bulunan Facebook bu sitelerin en popüler olanıdır (Wikipedia, 2015). Facebook gibi sosyal paylaşım siteleri üzerinden kurulan ilişki tarzının bu kadar yaygınlaşmasının nedeni öncelikle, bu sitelerde, “sosyal faaliyetlerin daha az zorlayıcı, yüz yüze olandan daha yüzeysel” olmasının getirdiği rahatlamadan kaynaklı olduğu söylenebilir (Sennett, 2012, s. 178). Fiziksel bağlardan uzak, iletişim kurmanın bu yeni biçimiyle, “arkadaşlarınızın nerede olduklarını ve ne yaptıklarını görür ve bunun hakkında yorum yapabilirsiniz, olaya derinlemesine dahil olmanız gerekmez” (Sennett, 2012, s. 178). Duygudan ve samimiyetten yoksun bu yeni iletişim biçimi, günümüzde hemen her şeyi çok hızlı tüketen bireyi, bir arkadaş tüketicisi haline de getirmiştir ve tüketim diğerlerinin hayatlarını izlemenin adı haline gelmiştir.

Bu sanal iletişim biçimi ekran imgeleri ve metropol yaşantısıyla birlikte bireyin çevresiyle olan ilişkisini yapay bir konuma getiren, toplumla bağıni sekteye uğratan ve onu topluma yabancılaştıran diğer bir unsurdur.

1.2. KOLEKTİF EYLEM

20. yüzyılın sonundan günümüze kadar olan süreçte metropol yaşam tarzının etkisiyle şehirleriyle olan mekansal bağları kopmuş, yeni iletişim biçimleri nedeniyle toplumsal ilişkileri zayıflamış, imaj bombardımanı altında doğayla olan ilişkisi yapay parklardan ibaret kalmış, iktidar politikaları sebebiyle özgürlükleri kısıtlanmış, kendisi ve çevresine yabancılaşmış bireylerin içinde bulunduğu derin krizin yarattığı acıya verdikleri tepki sıklıkla toplumsal eylemler olmuştur. Artık birey, “birdenbire peyda olan büyük bina kompleksleri karşısında duyulan şaşkınlık, diğer yandan şu veya bu amaçla düzenlenen mitinglerin yarattığı coşku veya öfke,” (Harvey, 2013, s. 31) duyguları içinde,

“marjinalleşmenin neden olduğu umutsuzluk, polis baskısı ve gençlerin artan işsizlik ve ihmalden doğan bitimsiz bir sıkıntı içerisinde kaybolduğu ruhsuz banliyölerin gitgide ayaklanmalarla çalkalanan yerlere dönüşmesi”ni izlemektedir (Harvey, 2013, s. 31). Toplumsal yapıda oluşan tüm bu değişimler bireyin diğerleriyle olan ilişkisini değiştirmiş, toplum birey ilişkisi, dolayısıyla toplum-sanatçı ilişkisi ve sanatçının sistem içindeki konumunu da etkilemiştir.

Bugün sanatçıların çoğu kapitalist üretim süreci içinde, toplumsal iş örgütlenmesinin değişik dallarında görev üstlenerek sistemle bütünleşmiş ve galeri, müze, müzayede, uluslararası sanat fuarları gibi sanatsal ekonomi dinamikleri sistemine entegre olarak sanatsal üretimlerini devam ettirmektedirler. Bu durum, herkes gibi sanatçının da kapitalist düzenin getirdiği ‘hızlı üret, hızlı tüket, kazan ve harca’ sistemine ayak uydurma çabasından kaynaklıdır. Hayat hızlandıkça, ulaşılabilenlerin çapı genişledikçe gereksinimlerin de miktarı artmaktadır. Vazquez, insanın gereksinimlerinin giderek artmasını ve bu gereksinimleri giderebilmek için insanın eyleyen konumuna geçmesi zorunluluğunu şu sözlerle anlatır;

İnsan doğası gereği, bir gereksinimler alanı içerisinde yaşamını sürdürür. İnsanlaşma süreci ilerledikçe, insani gereksinimler alanının çapı genişler, gereksinimlerinin sayısı artar. Bu gereksinimler açlık, cinsellik, gibi içgüdüsel olabilecekleri gibi; toplumsallaşma süreci içinde, bizzat insanın kendisinin yarattığı yeni gereksinimler de söz konusudur. Gereksinimlerinin baskısı altında birey, eylemsizliğe son verir ve etkinlik bir temel varoluş yasası olarak hüküm kazanır. Fakat insan doğasının kendisinin etkinlik olduğunu söylemek yersizdir (...) İnsanı etkin bir varlık haline getiren, gereksinimlerini giderme dürtüsüdür. İnsani etkinlik insandan bağımsız varlık kazanamayacak olan insani dünyayı yaratmayı da içermektedir (Vazquez, 1973, s. 60, 61).

Postmodern toplumda tüm yaşama sızan iletişim teknolojisindeki gelişmeler medya toplumu haline gelmesine neden olmuş, kapitalist düzen içerisinde topluma biçilen üretimin zıttı olan, tüketici ağırlıklı rol insanın doğayla olan bağını kopartmış, çevre algısını ve deneyimleme biçimlerini etkilemiştir. Sanal medya ortamlarının günlük hayattaki yoğun kullanımı deneyimleme algısını da sanal ortamın içine çekmiş, hayatın fiziksel deneyimlenmesi kaygan bir zemin üzerine şekillenmiştir. Hemen her şeyi ‘meta’ya çeviren kapital dünya düzeni, sanat algısını da kökten değiştirmiştir. Tüm bu değişimler özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında etkisini yoğun olarak hissettirmeye başlamış ve sanatçı-toplum ilişkisinde değişikliklere sebep olmuştur. 20. yüzyıla

damgasını vuran başkaldırı söylemi üzerinden eyleme geçen, birlikte hareket ederek bütün olmaya çalışan toplum ve onunla birlikte sanatçının bütün olma isteği, sanat tarihinde öncelikle Dada hareketi, ardından eylem odaklı Fluxus ve Happening akımlarıyla kendini göstermiş ve günümüze kadar etkisini sürdürmüştür.

20. yüzyılda önemli yeri olan geleneksel, biçimsel ve kavramsal sanat anlayışlarının yanı sıra, sanatçının toplumla iletişimini güçlendirme isteği ve kendini ifade edebilme çabasının farklı bir biçimiyle ortaya çıkan, sanatçıyla birlikte izleyiciyi de işin içine sokmayı hedefleyen eylem odaklı kolektif bir sanat olgusundan bahsedilebilir. Bu kolektif eylem içerisinde sanatçılar performans sanatında, bedenlerinin sınırlarını zihinlerinin imkanlarıyla zorlayarak, yeri geldiğinde izleyici kitlesiyle ilişkilerini uç noktalara taşımış, hareketsizlik, sessizlik, dayanıklılık, duyularını kontrol altında tutmak, bedenlerini şiddete maruz bırakmak gibi konularda bedenlerini zorlayarak sanatsal deneyler gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatçılar, kendilerini, birer sanat eseri olarak müze ve galerilerde teşhir ederlerken, aynı zamanda baskıcı siyasi rejimlere muhalefetlerini de sürdürmüşler, bu bağlamda hem kendilerine hem de topluma ayna tutmaya çalışmışlardır.

2. SANAT VE YAŞAM ARASINDAKİ İLİŞKİ

Dünya toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel olarak sanayi devriminden günümüze kadar ve hızı giderek artan bir biçimde değişime uğramaktadır. Bu değişimlerde; kapitalist sistemin sürekli olarak kendini güncelleyerek içine girdiği krizlerden çıkma çabaları, 1848 yılında komünist manifestonun yayınlanmasından 1991 yılında SSCB'nin dağılmasına kadar olan süreçte kapitalizm ile komünizm arasındaki mücadeleler, devrimler, toplumsal ayaklanmalar, dur durak bilmeyen ve istinasız hayatın her alanında etkisini gösteren bilim, teknoloji ve enformasyon alanındaki gelişmeler oldukça etkili olmuştur. Tüm bu değişim ve gelişmeler toplumu, bireyi dolayısıyla sanatçıyı ve sanatı etkilemiştir. Yanı sıra 20. yüzyılın başından günümüze, giderek çok daha politikleşen hayat ister istemez sanatı ve sanatçıyı da politik kulvarın içine çekmiştir.

Devrimler, savaşlar, kapitalizme alternatif toplumsal düzen önerileri ve ideolojiler sanatçıların siyasal açıdan taraf tutmaları ya da tarihsel süreci hızlandırmada aktif rol oynama anlamına gelen misyon (Şaylan, 2009, s. 99).

ile ortaya çıkmalarına sebep olmuştur. Artık sanatçı,

özgürce kendi sübjektif yorumunu ortaya koyacaktır ama bu onun siyasi olarak taraf olmayacağı anlamına gelmemektedir. Sanatçılar da her insan gibi şu ya da bu ideolojiden yana olacak, toplumsal çekişme ya da sorunlar karşısında tarafsız kalmayacaktır (Şaylan, 2009, s. 99).

Tüm bu etkiler kaynak alınarak, 20. yüzyılın başından itibaren toplum ve birey üzerindeki değişimlerin sanata nasıl yansıdığı, sanatla giderek politikleşen hayat arasındaki mesafenin kimi sanatçılar tarafından eritilme isteğine niye ihtiyaç duyulduğu ve bu ihtiyacın nasıl karşılandığı soruları günümüzde katılımcı politik performans sanatının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

2.1. ESKİ

20. yüzyıla kadar yüksek sanatın hayatla olan ilişkisi oldukça sınırlı bir çerçeve içerisinde kalmıştır. Yüksek sanat eserinin deneyimlenmesi, hayatın deneyimlenmesinden farklı olarak izleyicinin sadece gözüyle gerçekleştirdiği mesafeli bir eylem olmuştur. Burada toplumsal işbölümü sonucunda sanatçıyla toplum arasında oluşan mesafe etkilidir. Sanatın burjuva sınıfının tekelinde olması, sanatın hayattan ve toplumdan yüksekte tutulmasını doğurmuş, böylece sanat nesnesinin biricikliği ve sanatçının kutsanmışlığı gün geçtikçe artmıştır. Böyle sanat sadece mutlu azınlığa, burjuva sınıfına hitap edebilmiş, ama mutsuz çoğunluk olan topluma seslenememiştir. Çünkü yüksek sanat toplumun günlük yaşamlarında karşılaştıkları insanları, yerleri ve şeyleri anlamalarına yardım edemeyecek kadar çapraşık konumda olmuştur. Yüksek sanat ortak bir temastan yoksun olduğu için en insani görünen şeylerden yoksun gibidir, bu bakımdan ortak bir deneyim değildir, bu nedenle demokratik de değildir (Kuspit, 2006, s. 18).

Topluma değil sadece burjuvaya hitap eden estetik deneyimin sonucu olan topluma mesafeli kalma durumunu Bürger şöyle özetler;

TeCrübe, hayat içerisindeki algılamalar ve düşünömler bütünü olarak tanımlanırsa, işbölümünün artmasıyla birlikte toplumsal alt sistemlerin ortaya çıkmasının sonucunu, tecrübenin sınırlanması olarak niteleyebiliriz. Tecrübenin sınırlanması, bir alt-sistemin uzmanı haline gelmiş öznenin, artık hiçbir şey algılamadığı, hiçbir şey üzerinde düşünmediği anlamına gelmez; burada kullanılan anlamıyla bu kavram uzmanın kendi alanında edindiği “tecrübelerin” artık hayat pratiğine dönüşmediğini ifade eder. Estetizmin geliştirdiği biçimiyle özgül bir tecrübe olarak estetik tecrübe, saf biçiminde yukarıda tanımlanan anlamıyla tecrübe sınırlamasının sanat alanındaki tezahür tarzıdır. Başka bir şekilde söylersek: Estetik tecrübe, toplumsal alt-sistem olarak sanatın kendini ayrı bir alan olarak tanımlama sürecinin olumlu yanıdır. Bu sürecin olumsuz yanı ise, sanatçının her türlü toplumsal işlevini kaybetmesidir.

Sanat, gerçekliğin yorumunu sunduğu ya da kalıntı ihtiyaçları ancak imgelemede karşıladığı sürece, hayat pratiğinden kopuk olmakla birlikte, bu pratikle ilişkili olmaya devam eder. Toplumla o zamana kadar hala mevcut olan bağ, ancak estetizmde koparılır. Toplumdan (emperyalizmin toplumdur bu) kopuş, estetizmin eserlerinin merkezini oluşturur (Bürger, 2010, s. 81).

20. yüzyıla gelindiğinde ise yüzyıla hakim olan devrimci söylemler; burjuva değerlerinden kopuş, estetiğin yıkımı, kurumlara karşı duruş, sanatla hayatın bir bütün olarak algılanması gerekliliği gibi söylemlerle karşılaşılır. 20. yüzyıl avangart sanatının

genel söylemi olan sanatta ve yaşamda devrimcilik, sanatla yaşamı bir bütün olarak düşünme arzusunu içinde barındırır. Yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Dada hareketi ve Konstrüktivizm gibi sanat akımları sanatla yaşam arasındaki sınırları yok etmek, kurumlaşan sanatın düzenini bozmak, burjuva düzeni ve onunla şekillenen sanata karşı durmak gibi olgularla şekillenmiş, kendilerini tanımlamışlardır. Bu düşüncelerin şekillenmesinde burjuva kesiminin estetik beğenisine seslenen modernist yaklaşımların toplumun daha geniş bir kesimi için anlam ifade etmemesi ve 1. Dünya Savaşı'na duyulan tepkiler önemli yer tutar. Ernest Hemingway'in "dünyada yaşanmış en büyük, en ölümcül, en kötü idare edilmiş toplu kıyım" olarak nitelendirdiği 1. Dünya Savaşı, Tristan Tzara'ya göre,

onur, ülke, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi bir zamanlar insanların gereksinimlerine karşılık verebilmekte olan kavramların içeriğini boşaltılmış ve bu değerlerden geriye anlamsız bir kurallar silsilesi bırakmıştır (Antmen, 2008, s. 123).

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de sömürünün etkili bir şekli olarak nitelendirebileceğimiz savaşa, kapitalist sistem, sömürü tekniklerini devam ettirebilmek için ihtiyaç duyar. Walter Benjamin savaşın sürekliliğinin kapitalist sömürü sisteminin devamı için gerekliliğini şu sözlerle açıklar;

Politikanın estetize edilmesine yönelik bütün çabalar, tek bir noktada doruğuna varır. Bu nokta, savaştır. En büyük boyutlardaki kitle hareketlerini geleneksel mülkiyet ilişkilerini değiştirmeden koruyarak belli bir hedefe yönelmeyi, yalnızca ve yalnızca savaş sağlayabilir. Olayların politika açısından ifadesi budur. Teknik açıdan ifadesi ise şöyledir; içinde yaşanan zamanın bütün teknik araçlarını, mülkiyet koşullarını koruyarak harekete geçmeyi yalnızca savaş sağlayabilir. (Benjamin, 2011, s. 78, 79).

Fütüristlerin savaşı öven ve destekleyen manifestolarından hareketle 20. yüzyıl savaşlarının estetiği şöyle görünmektedir;

Üretim güçlerinin doğal yoldan değerlendirilmesi mülkiyet düzenince önlenirken, teknik araçların, temponun, güç kaynaklarının yoğunlaşması, doğaldışı bir değerlendirmeye zorlanmaktadır. Bu doğaldışı değerlendirme, savaş aracılığıyla gerçekleşmektedir; savaş yıkımlarıyla toplumun tekniği kendi organı kılmaya yetecek olgunlukta olmadığı, tekniğin de toplumun temel güçlerini yenecek ölçüde gelişmediğinin kanıtını sergilemektedir (Benjamin, 2011, s. 79).

Bu bakımdan savaşın 20. yüzyıl içinde bir moda olduğu düşünülebilir ve bu modanın toplumda, toplumsal birliktelik, bütün olma, birlikte hareket etme ve isyan etme gibi

toplumsal tepkileri doğurduğu görülmektedir. Bu modanın başlangıcı olan 1. Dünya Savaşı'na karşı muhalif düşüncelere sahip olan Dada hareketi ve Konstrüktivist sanatçılar savaşı burjuva değerlerinin bir uzantısı, bir tür burjuva yolsuzluğu olarak görmüşlerdir. Sanatı bir protesto, yıkıcı bir eylem olarak gören dönemin sanatçıları, Dada'yla sanatı sıfırlama, yeni bir dünya düzeni inşa etme ve estetik olguları hiçe sayarak sanatla yaşam arasındaki çizgileri eritme arzusunda olmuşlardır.

Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulanmaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklerle, yöntemlere ağırlık vermişlerdir. Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına rasyonel aklın tam karşıtına, denetimsiz bir akıl-dışı'na öncelik veren Dadacılar, kendi absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini yansıtmak istemişlerdir. Şiir yazmanın, resim/heykel yapmanın, tiyatro oynamanın geleneksel yöntemlerini reddederek düzen-karşıtı bir tavır takınan Dadacılar, düzen adına insan yaratıcılığının sınırlayan tüm kültürel verilere karşıdır (Antmen, 2008, s. 124).

Max Beckmann, 1918'de yazdığı “*Yaratıcı Amentü*” başlıklı yazısında savaşın etkisiyle duyduğu yaşamla bağını kopartmaması ve toplumla yakınlaşması gerekliliğini şu cümlelerle anlatır;

Savaş artık sefil bir sona geldi. Ama yaşam hakkındaki düşüncelerimi hiç değiştirmedim, sadece onayladım onları. Bizler çok zorlu zamanlarda yol alıyoruz. Ama şimdi, belki de savaştan önce olduğundan daha fazla bir şekilde, insanlarla olmaya ihtiyacım var. Şehirde. Bu günlerde ait olduğumuz yer orası. Gelmekte olan sefaletin bir parçası olmalıyız. Kalplerimizi ve sinirlerimizi teslim etmeli, kendimizi zavallı, kandırılmış bir halkın korkunç acı dolu çılgınlıklarına bırakmalıyız. Artık insanlara olabildiğince yaklaşmamız gerekiyor. Geçici ve bencil varoluşumuza biraz amaç katabilecek olan tek şey eylem sürecidir – insanlara onların yazgısının bir resmini verebiliriz. Ve tek yapabileceğimiz şey insanlığı sevmek (Beckmann, 1920, s. 302).

Sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavırlarıyla Dada sanatçıları, modern sanatın, sanat nesnesinin estetize edilerek yüceltilmesine ve hayattan kopartılmasına karşılık olarak, hayatın rastlantısallığını, mantık dışılığı, doğaçlama performansları ve gündelik yaşamdan kopartılmış hazır nesnelere kullanmışlar böylelikle sanatla hayatı birbirine yaklaştırmaya çalışmışlardır. Bu çabasıyla Dada sanatçısı,

toplumun gündelik değerlerinin istekli temsilcisi haline gelir, kendi yabancılaşmasının bütünlüğünü kaybeder ve sonuçta sanat hem estetik amacını

hem gücünü yitirerek toplumsal aidiyetin simgelerinden biri olan toplumsal bütünleşmenin bir aracı haline gelir (Kuspit, 2006, s. 27).

Sanat artık estetik deneyimin ayrıcalıklı alanı değildir. Estetikten kopartılan sanatın deneyimlenmesi, yabancılaşmayı özgürlüğe, muhalifliği ise eleştireliliğe çevirir. Yaşamla bağlarını sıkılaştıran sanat, eleştirel özgürlüğünün içinde sanatın ve yaşamın deneyimlenmesine yeni bir çerçeveden bakmaya başlar. Bu bakışla Dada'nın sanat pratikleri, Duchamp'a göre; toplumun "sanatçıyla iletişim kurması için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle özdeşleşmesini sağlayan bir ayındır" (Kuspit, 2006, s. 35). Sanat nesnesinin hiçbir estetik çekiciliği olmaması gerektiğini belirten Duchamp, sanatçının kendisini estetik değerler içerisinde sınırlamaması gerektiğini, yapması gerekenin sanatçının söylemek istediğini mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmak, sonra da her şeyi akışına, izleyiciye bırakmak olduğunu söyler (Kuspit, 2006, s. 35, 36).

Duyusal deneyim yerine ancak akıl yoluyla yapılan deneyimle Dada nesnesinin ve sanatçısının anlaşılabilirliğini savunan Duchamp'a göre;

ne kadar saf ve yoğun olursa olsun duyusal deneyimin önemi yoktur. Hatta duyusal deneyimler insanı ruhsal-yaratıcı temellerden uzaklaştırır. (...) Onun bu düşüncesinin altında, duyumsamanın aldatıcı ve yanıltıcı olduğu yönündeki eski düşünce yatmaktadır. Bu düşüncenin kökenleri, - bizi - Platon'a kadar götürülebilir. Su dolu bir bardağa konan çubuk bükülmüş gibi görünür, ama biz aslında çubuğun bükülmediğini biliriz. Su gibi sanat da yanılısama aracıdır. Sanat, deyim yerindeyse, akıl yoluyla doğrusu görülebilen doğal yalandır (Kuspit, 2006, s. 55, 56).

Duchamp'ın akıl ile duyu arasında yaptığı bu ayırım modern sanatın estetik değerlerini derinden sarsmış, sanat eserinin duyularla algılanan nesnel estetikle olan ilişkisini azaltmış yerini akılla algılanabilen kavramla doldurmuştur.

İnsana ve yaşama yaptıkları tüm göndermelere rağmen belki de Dada'nın sanatla hayatı birleştirme idealinin en ciddi handikapları; politik olan hayatı Berlin, Köln⁴ gibi şehirlerdeki sanatçılar dışında sanata yansıtamamış olmaları, sanatçıların bir türlü (estetik) nesneden kopamamaları (bu hazır-nesne olsa dahi), sanatın kendi dinamiği

⁴ "Zürich, New York, Paris gibi kentlerdeki Dada oluşumlarıyla karşılaştırıldığında, Berlin ve Köln gibi Alman kentlerinde savaşın sonuna doğru yaygınlaşan Dada daha politik bir görünüm sunar. Dada'nın ortaya çıktığı İsviçre'nin tarafsızlığına karşın Almanya'nın bu tarihlerde büyük bir karmaşa içinde oluşu, bunun başlıca nedenleri arasındadır." (Antmen, 2008, s. 125)

içindeki üst söylemleri ve galeri mekanının dışına çıkıp toplumla tam anlamıyla buluşamamaları olmuştur. Çünkü sanatçılar, ürettikleri bu nesnelere, sanatı bir bakıma hafife aldıklarını iddia etmelerine rağmen, bu nesnelere galeride, yüksek sanat ortamında burjuvanın estetik beğenisine sunulmaktaydılar. Bu durum zamanla Dada'nın hazır-nesnesinin de modern sanat nesnelere gibi kapitalist sistem içinde bir meta nesnesine dönüşmesine neden olmuştur. Bürger, 20. yüzyıl başındaki Avrupa Avangartlarının amaçlarını şöyle açıklar;

Avrupa avangard hareketleri, burjuva toplumunda sanatın statüsüne yönelik bir saldırı olarak tanımlanabilir. Bu hareketler, önceki bir sanat formunu (bir stili) değil, insanların hayat pratiğiyle ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar. Avangardistlerin, sanatın tekrar pratik hale gelmesi yönündeki talebi, sanat eserinin içeriğinin toplumsal bir anlam taşıması istedikleri anlamına gelmez. Bu talep, sanatın toplumdaki işlev şekline yöneliktir – eserin yaratacağı etki, o eserin tekil içeriği kadar, işlev tarzına da bağlıdır. Avangardistlere göre, burjuva toplumunda sanatın baskın özelliği, hayat pratiğinden uzaklığıdır. Bu uzaklığı mümkün kılan etkenlerden biri, estetizmin, bir kurum olarak sanatı tanımlayan unsuru eserlerin asli içeriği haline getirmiş olmasıdır. Kurum ile eser içeriklerinin örtüşmesi, avangardistlerin sanatı sorgulama imkanının mantıksal önkoşuluydu. Avangardistler, sanatın Hegelci anlamda ortadan kaldırılmasını önerdiler: Sanatın yok edilmesi değil, hayat pratiğine dönüştürülmesi, böylece –dönüşmüş bir biçimde olmakla birlikte- muhafaza edilmesi (Bürger, 2010, s. 104).

Yazının devamında, sanatı hayatla birleştirme arzusunun Kapitalizmin etkisiyle yapay kaldığını, bu yüzden de başarısız görüldüğünü düşünür ve bu durumu şu cümlelerle irdeler;

Burjuva toplumunda sanatın çifte karakteri-toplumsal üretim ve yeniden üretim sürecine olan uzaklık hem bir özgürlük unsuru barındırır, hem de herhangi bir amaca hizmet etmeyi engeller-sanatın etkiden yoksun olması anlamına geldiğinden, avangardistlerin sanatı hayat sürecine yeniden dahil etme girişiminin çok çelişkili bir çaba olduğu açıktır. Çünkü hayatın sanat pratiği karşısındaki (görelî) özgürlüğü, gerçekliğe dair eleştirel bir kavrayış açısından şarttır. Hayat pratiğinden ayrı durmayan, tümüyle hayatın içinde eriyen bir sanat, hayat pratiğine olan uzaklığıyla birlikte onu eleştirme yeteneğini de yitirecektir. Tarihsel avangard hareketleri döneminde, sanat ile hayat arasındaki uzaklığı ortadan kaldırma girişimi, tarihsel ilerlemecilik tutkusunu (pathos) hala barındırıyordu. Ancak aradan geçen süre zarfında, kültür endüstrisi yüzünden, sanat ile hayat arasındaki uzaklık sahte bir şekilde kapandı-bu durum, avangardist girişiminin çelişkisini de gözler önüne sermektedir (Bürger, 2010, s. 105, 106).

Hayatla sanatı yakınlaştırma iddiasında olan dönemin bir başka sanat akımı da Konstrüktivizm olmuştur. Konstrüktivist sanatçılar da sanatla hayatı birleştirme konusunda Dada sanatçılarıyla benzer düşüncelere sahiptir. Ancak iki sanat oluşumunun

doğduğu ve beslendiği coğrafya ve toplumlar birbirlerinden çok farklı iki anlayışa, kapitalizm ve komünizme sahiptir. Bu bakımdan benzer düşüncelere sahip olsalar da ele alış ve yansıtış biçimleri birbirlerinden oldukça farklıdır. Aleksei Gan, 1922’de kaleme aldığı makalesi ‘*Konstrüktivizm*’de bu düşünceleri şöyle açıklar;

Proletarya devrimine kadar, aramızdan biri, mekansal-konstrüktivist çalışmalara giriştiğinde, malzeme üzerinde rastlantısal bir işlem gerçekleştiriyordu. Malzemenin bir araya getirilmesi sorunu ve çalışmanın kendisi, ayrıntılarda bir çözüme ulaştırılıyordu ama, temeller sağlam ve sınanmış değildi. Her şey dar anlamda mesleksi açıdan görülmüştü ve yaşamdan yapay bir biçimde ayrı düşmüştü. İstemeyerek de olsa, çalışma, dışına çıkamadığı bir deney oyunu düzeyinde kalıyordu ve tasarılar, ‘yaşamın dışında’ düşünülmüş olmaktan kurtulamıyordu. Oysa, yaşamın bağrında gerçek deneyimlere geçmek gerekliydi (Gan, 1922, s. 187).

1917 Devrimi’nden sonra sanatçılar toplumsal gereksinimlere odaklanarak, Antmen’in deyişiyle;

yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak görmüş ve giderek tasarıma yöneldikleri bir süreç içinde sanatı alışlagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır (Antmen, 2008, s. 103).

Sanatçının kişisel üslubuyla üretimi yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif üretimini amaçlayan Konstrüktivistler, topluma ve kolektif ruha yönelik kamusal alanların yaratılmasına katkıda bulunmayı hedeflemişlerdir. Genellikle endüstriyel malzemelerle oluşturulan konstrüktif yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekanda, gerçek malzemeyle başbaşa bırakmasıdır. Buna bağlı olarak üretimleri kamusal alana yönelik, işlevsel anıt çalışmaları olmuştur. Antmen, Konstrüktivist sanatın amaçlarını şöyle açıklar;

20. yüzyıl başında, endüstriyel açıdan son derece geri kalmış bir Rusya’da devrim sonrasında ilerici atılımlarının bir uzantısı olan bu anlayış, o atılımları hızlandırabilmek amacıyla yeni malzemelerin kullanım biçimlerini araştırmak ve toplumsal düzeyde işlevi olabilecek alanlara aktarmak amaçlıdır. Sanat yapıtı gibi sergilenen, ama sanat gibi algılanmayı amaçlamayan bu tür üç boyutlu yapıtların amacı, işlevsel nesnelere bir tür biçimsel altyapı oluşturmaktır (Antmen, 2008, s. 105).

İşlevsel olarak tasarlanan bu endüstriyel yapıtlara en iyi örnek kuşkusuz Tatlin’in 3. Enternasyonal Kulesi’dir. Hayata geçirilememiş olsa dahi bu tasarım içinde işlevsel mekanlar, seminer ve konferans salonları bulunan, cam ve demir gibi endüstriyel

malzemelerden uygulanması planlanmış, karmaşık dikey direkler ve sarmallar sistemi biçimli bir yapıya sahip bir kamusal alan anıtıdır (Görsel 10).



Görsel 10. Vladimir Tatlin, 1920, 3. Enternasyonal Anıtı için proje modeli /
Model project for the 3. International Monument.

Erişim: 24.07.2015. <https://goo.gl/AFcor3>

Tatlin çalışmalarında gerçekleştirmek istediği sanatçıyla toplum arasındaki kolektif ilişkiyi 1919'da yazdığı “*Kolektifin Yaratıcılığında Girişken Birey*” adlı makalesinde açıklar;

Tezler

1. Girişimci birey kolektifin, bilgi ve icada yönelmiş enerjisinin derleyicisidir.
2. Girişimci birey kolektifin icat ve yaratıcılığı arasında bir temas hizmeti görür.
3. Kolektifin canlılığı onun öne çıkardığı bir dizi girişimci birimle oynanır.
4. Girişimci birey kolektifin yaratıcılığının kırılma noktasıdır ve düşünceyi gerçekleştirmeye vardırır.
5. Sanat, politik sistemdeki değişim (kolektif-tüketicinin değişimi) anında yaşamla hep bağlantıda olduğundan ve sanatçının şahsında kolektiften koparıldığından, akut bir devrimden geçer. Bir devrim icat etme dürtüsünü güçlendirir. Bu yüzden devrimin ardından, girişimci birey ve kolektif arasındaki karşılıklı ilişki açıkça tanımlandığı zaman sanat serpilir.
6. İcat her zaman için bireyin değil kolektifin dürtü ve arzularının işlenmesi olmuştur (Tatlin, 1919, s. 368).

Aynı tavır ve düşünceler Rodçenko'nun "*Sloganlar*" başlıklı manifestosunda da açık bir şekilde görülür;

Yaşama katılmayan sanatın yeri, arkeoloji müzelerinin antikite bölümleridir.
Sanatın yaşamla düzenli bir şekilde bütünleşmesinin zamanı gelmiştir.
Konstrüktivist çizgide düzenlenmiş hayat, büyücülerin çılgın büyü sanatlarından üstündür (...)
Yaşamaya değmeyecek bir yaşamdan kaçış olan sanat olmaz olsun (Rodçenko, 1920-21, s. 109).

Konstrüktivizm her ne kadar toplumsallığı ön plana almış ve kolektif birliktelikten bahsetmiş olsa bile topluma sunulan tasarımlar sanatçının atölyesinden çıkan tek taraflı yaratımlar olmuşlardır ve herhangi bir kolektif üretim barındırmamışlardır. Burada söz konusu olan birliktelik ideolojik yapı içerisinde sanat eserinin toplumsal birlikteliği sağlama ve toplumu ideoloji doğrultusunda yönlendirme görevi olmuştur.

20. yüzyılın başında sanatla yaşam arasındaki mesafeyi eritme amacıyla olan avangard Dada ve Konstrüktivizm sanatçıları, farklı sanat görüşleriyle kendilerinden sonra gelen sanatçıları oldukça etkilemişlerdir. Bu etkiler 2. Dünya Savaşı sonrası kendini göstermeye başlar.

Kapitalist sistemin dayattığı hırs ve güç sahibi olma arzusu, 1. Dünya Savaşı sonrası faşizm mirasıyla birleşince 1938'de 2. Dünya Savaşı patlak vermiştir. 1. Dünya Savaşı'na oranla çok daha sert, vahşi, acımasız, küresel ve etkileri çok daha ciddi toplumsal boyutlarda olan 2. Dünya Savaşı sonrası yeni dünya düzeni şekillenmiş, Avrupa'nın çok kan kaybettiği savaştan Amerika yeni küresel dünyanın lideri olarak çıkmıştır. Bunda Amerika'nın askeri ve ekonomik gücünü kullanarak 2. Dünya Savaşı'na nokta koyan etkisinin büyük payı bulunmaktadır.

Bu dönemlerde Amerika sanatının temel özelliği, soyut ve dışavurumcu olmasıdır. 2. Dünya Savaşı öncesi dönemlerde Amerika sanatı daha çok yerel temalara ve figürlere odaklanmışken, savaş sırası ve sonrasında sanat ideoloji ve politikadaki yaşanan değişimlerden oldukça etkilenmiştir. Antmen, Harold Rosenberg'in düşüncelerine dayanarak dönemin sanat anlayışı hakkında şunları söylemiştir;

Amerikan resmindeki büyük dönüşümün, ‘politik, estetik ve ahlaki tüm değerlerden sıyrılarak, bir özgürlük eylemi olarak salt resim yapmaya başlayarak’ yaşandığını söyleyen Harold Rosenberg, iki dünya savaşından sonra dünyayı değiştiremeyeceğini anlayan yapayalnız sanatçı figürünün ‘dünyanın değişmesi değil, tuvalin bir dünya olması’nı ister hale geldiğini savunmuştur. Amerikan sanatçısının bu içine kapanık, ama yine de ‘özgür’ konumu, Soğuk Savaş yıllarında Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku’yla özdeşleştirilen baskıcı rejimlerin karşısına Amerikan kanadıyla ilişkilendirilen ‘özgürlük’ çağrısının çıkarılmasında da etkili olmuştur. Bireyselliği ön planda olan sanatçının kendi içsel gereksinimlerinin sonucu olarak sanata yönelmesi, toplumsal bir mesaj vermek kaygısı gütmeyen özgürce yaratabilmesi, sosyalist ülkelerin resmi sanatı durumundaki toplumsal gerçekçi eğilimlerle karşılaştırıldığında bağımsız yaratının simgesi olarak görülmüştür (Antmen, 2008, s. 148).

Amerikan sanatını 2. Dünya Savaşı sırasında yaşanan değişimler oldukça etkilemiştir. Savaş öncesi ve sırasında Avrupa ve Rusya’nın içinde bulunduğu kargaşa ortamı ve faşist-komünist baskıcı iktidarların etkisiyle birlikte, aynı tarihlerde Amerika’nın hızlı ekonomi gelişimi sonucu refah seviyesini yükseltmesi ve toplumsal özgürlükçü söylemleri Avrupalı sanatçılara cazip gelmiş, birçok sanatçı yeni kıtaya göç etmiştir. Ekonominin hızlı gelişmesi ve Avrupalı sanatçıların etkisiyle Amerika’da yeni galeriler açılmış, sanat dergilerinin sayısı artmış, eğitim kurumları çoğalmış ve sanatın sorgulandığı ortamlar çeşitlenmiştir. Bürger, dönemin gelişmelerini şöyle özetler;

II. dünya savaşı ardından sanatın himayesi Amerika’ya geçer ve bu dönemde Amerika’da sanatçı sayısı kat kat artar ve sanat hızla akademikleşir. Dev bir müze ve galeri ağı kurulur, müzayede sistemi etkinleşir. Piyasa büyüdükçe büyür ve fiyatlar tırmanır. Koleksiyonerler çoğalırken, kişisel koleksiyonların yerini giderek işletme koleksiyonları alır. Kamunun etkisizleştirilmesiyle birlikte sponsorluk gibi özel himaye sistemleri gelişir. Sanatın temsil edildiği ortamlar üzerinde işletmelerin gücü artar ve sanat ile medya dünyasında sanata ait bölge genişler (Bürger, 2010, s. 24).

Bu olaylardan sonra, önceden Avrupa merkezli olan sanatın artık iki merkezli olduğu görülmektedir. Amerika’ya göç eden bu sanatçılar 1950 sonrasının sanat ortamını şekillendirecek değişimlere yön vermişlerdir. Yani sıra 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren batı dünyasına hakim olan postmodernizm, tüm yaşama biçimlerini olduğu gibi sanatı da biçimlendiren en önemli etken olarak karşımıza çıkar.

2.2 YENİ

2. Dünya Savaşı sonrası kapitalizmin egemen olduğu batı dünyası köklü bir değişim süreci geçirmiştir. Bu değişim toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel vb. her alanda kendini göstermiştir. 1960'lara kadar batı dünyasında hakim olan ve temel özellikleri,

total ideoloji olan Katolikliğin yeniden akla uygun bir biçimde yorumlanması (Reformasyon), dinsel kozmoloji yerine bilimin geçmesi ve yaşama ekonominin egemen olması, kentlerin ön plana çıkması, monarşi ve oligarşilerin yıkılıp siyasi sistemlerin demokratikleşmesi ve yeni türde toplumsal kimliklerin (ideolojiye bağlı olarak ulusal ya da sınıfsal türden kimlikler gibi) toplumsal bütünlükte belirleyici konuma gelmesi (Şaylan, 2009, s. 74)

olan modernizmin, insan aklına sınırsız güvene dayalı ve insancılık, özgürlük ve eşitlik gibi değerleri 2. Dünya Savaşı sonrası sorgulanmaya başlanmış, öncelikle insan aklına olan güven, savaş sırasında yapılan soykırım, vahşet, işkencelerle ve bilimin bu kötülükler için alet olarak kullanılması nedeniyle derin bir sarsıntı geçirmiştir. Bu sarsıntı öylesine derin yaralar açmıştır ki Adorno bunu "Auschwitz'den sonra şiir yazılamaz" diyerek dillendirmiştir. Bu sarsıntının bu kadar derin olmasının sebebi savaşın etkileri kadar modernizmin insanı yücelten düşüncesi; insan aklının ilerlemeci yapısıyla sürekli gelişmesi, böylelikle doğaya hakim olma ve toplumu insanlığın faydasına olacak şekilde yönlendirmek olan idealinin yıkılmasıdır. Bu modernizm için tam bir toplumsal yıkım olmuş ve değişimde bu yıkım büyük rol oynamıştır.

Komünizm ile kapitalizmin çekişmesine bolca sahne olan yüzyıllık iki kutuplu dünya düzeni, 2. Dünya Savaşı'ndan güçlü bir şekilde çıkan kapitalist batılı ülkelerin etkisiyle değişmeye başlamış, kapitalizm komünizmin önüne geçmeye ve daha çok ülkede etkili olmaya başlamıştır. Tek kutuplu yeni dünya tasarımı ekonomik ve kültürel olarak da dünyayı tek olmaya yönlendirir. Kapitalist sistemin ilerleyişi sermayenin düzenli olarak artırılması ve maddi olarak gelişmeyle ilgilidir. Sermayenin düzenli olarak artırılması, bu uğurda yeni kaynakların yaratılmasına bağlıdır. Eğer üretim tüketimi ya da tüketim üretimi karşılayamazsa yani sermaye ilerleme sağlayamazsa, sermaye akışında gerileme olur ki bu da kapitalizm için kriz anlamına gelmektedir. Kapitalizm tarihi içinde birçok krizi kapitalist sistem geliştirdiği yenilikçi sermaye kaynaklarıyla aşmayı başarmıştır. Kapitalist sistemin başkenti olarak nitelendirilebileceğimiz Amerika 2. Dünya Savaşı'ndan sadece siyasal ve kültürel bir zaferle değil, aynı zamanda ekonomik bir

zaferle de çıkmıştır. Savaş sonrası Amerika oldukça ciddi miktarda sermaye fazlasına ve dünya altın stokunun yarısına sahipti. 1940'lı yıllarda kurulan IMF (Uluslararası Para Fonu) ve IBRD (Dünya Bankası) aracılığıyla savaştan ekonomik olarak yaralı çıkan Avrupa ülkelerine ve sömürü sistemiyle kendine bağladığı üçüncü dünya ülkelerine maddi destek sağlayarak Amerika dünya ekonomik liderliğini eline almıştır ve siyasal hegemonya yaratmıştır (Sönmez, 1998, s. 70-74). 1960'ların ortalarına kadar süren sermayenin altın çağı 70'lere gelindiğinde yerini, sermayenin ortalama karlarının düşmesiyle etkilerinin bugün hala hissedilmeye devam edildiği kapitalist krize bırakır. Kapitalist sistem bu krizle ekonomi dışında da birçok alanda etkileri olan küreselleşme hamlesiyle başa çıkmaya çalışır. Küreselleşme sayesinde sermaye ulusal değil, uluslararası bir döngü içerisinde hareket edecek, böylelikle kar payları da artacaktır.

Küreselleşme olarak tanımlanan oluşum aynı zamanda dünyanın tek, bütünleşmiş bir pazar haline dönüşmesini gündeme getirmektedir ve böylece büyüyen pazar içinde kar hadleri genel olarak yükselmesi söz konusu olmaktadır (Şaylan, 2009, s. 184).

Küreselleşme ekonomik bir terim olarak ortaya çıkmakla birlikte postmodern dünya düzeni içerisinde önemli bir yer tutmuş ve etkisini her alanda göstermiştir. Küresel dolaşım batılı ülkeler arasındaki sınırların kaldırılmasını sağlamış böylelikle sermayeyle birlikte bir kültür dolaşımı da oluşmuştur. Teknolojik gelişmelerin hızlanması ve insan hayatında çok daha fazla yer tutması da kültür dolaşımında etkili olmuş ve tüketim kültürünü tetiklemiştir. Küreselleşen dünyadaki tüm bu değişimler sanatçının da yaşama biçimini değiştirmiştir. Ortaya çıkan tüketim kültürünün etkileri, ilk olarak 1960'larda tüketim kültürünü benimseyen pop sanatçılarla kendini göstermeye başlamıştır.

2. Dünya Savaşı sırasında Amerika merkezli gelişen ve estetiği rastlantısallıkla harmanlamayı hedefleyen soyut dışavurumculuk akımı yerini, kendini Dada'nın mirasçısı olarak tanımlayan ve Avrupa'dan gelen sanatçıların öncülüğüyle şekillenen Pop sanata bırakmıştır. Soyut sanatın izleyiciyle olan iletişimsizliğine Pop sanat kitle kültürünün tüketim nesnelere kullanarak kendine bir tanınabilirlik yaratmaya çalışmış ve popüleritesini yükseltmeyi hedeflemiştir. Amerika'da endüstrinin hızlanmasıyla gelişen ve 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle hareketlenen ekonomi, tüketim kültürü ve zihniyetini gözler önüne seren ve bu anlamda son derece Amerikalı bir içeriğe sahip olan Pop sanat'ı doğrudan etkilemiştir.

Malzeme olarak Dada'nın hazır-nesne kavramını güncelleyen Pop sanatçılar, kitle kültürünün gündelik tüketim nesnelere kullanmışlardır. Bu sanatçılar, meşrubat şişeleri, hazır yemek konserveleri, deterjan kutuları gibi tüketim nesnelere popülizmin yarattığı reklam yüzleri, yeni ideal güzellik normları (vücut geliştirme, ideal beden ölçüleri vb.) ve yıldız olma gibi popülist söylemleri biçimlerinde kullanmışlardır (Görsel 11, 12). Gündelik tüketim nesnelere kullanımında Andy Warhol'un düşünceleri önemli rol oynamıştır. 1963 yılında yapılan bir röportajda "Neden çorba konservelerini resmetmeye başladınız?" sorusuna Warhol, "Çünkü onları içiyordum. Yirmi yıl, her gün öğle yemeğinde aynı şeyleri yedim sanırım, hep aynı şeyi. Birisi de hayatımın bana hakim olduğunu söyledi; bu düşünceden hoşlandım" diyerek cevap vermiştir (Harrison&Wood, 2011, s. 792). Bu söylemi Warhol'un sanat pratikleriyle hayat pratiklerini birbirlerinden kopuk görmediğinin bir göstergesidir.



Görsel 11. Richard Hamilton, 1956, Sence bugünün evlerini bu kadar farklı, çekici kılan ne? / Just what is it that makes today's homes so different so appealing?.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/37z3xp>



Görsel 12. Andy Warhol, 1962, Campbell Çorba Kutuları / Campbell's Soup Cans.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/IVQXjm>

Yeni endüstriyel tüketim nesnelere bu kadar revaçta olmasının ana nedeni ise reklam kültürünün hızla yaygınlaşmasıdır. Her şeyi metalaştırmayı, böylelikle alınıp satılabilen nesnelere haline getirmeyi amaçlayan kapitalist sisteme, reklamcılık bakımından oldukça güçlü bir etkiye sahip televizyon çok yardımcı olmuştur. Amacı reklam ve ticaret olan televizyonun, 20. yüzyılın ortalarından itibaren bağımlılık yapacak kadar kitleleri kendine bağlaması kapitalist sistemin medya araçlarını kullanmadaki başarısıdır.

Kapitalizmi ve tüketim kültürünü eleştiren ancak reklamı ve tüketimi yücelten, imgeleri yüksek kültür/alt kültür ayrımı yapmaksızın ele alan pop sanatın çok zaman geçmeden batı sanatında yaygınlaşmasını Harold Rosenberg, kolay anlaşılabilirliğine bağlamış ve pop'u bir tür reklam estetiği olarak nitelendirmiştir (Antmen, 2008, s. 161).

“20. yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır” (Antmen, 2008, s. 159). Bu bakımdan bakıldığında Pop sanatın toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıttığı ve böylelikle hayatla sanat arasındaki mesafeyi erittiği düşünülebilir. Ancak unutulmamalıdır ki tüketim kültürü insanların birbirlerinden uzaklaşmasını ve yabancılaşmayı beraberinde getirir. Debord, “Tüketim dünyası aslında herkesin karşılıklı gösterileşmesinin dünyası, herkesin ayrılmasının, yabancılaşmasının ve katılımcılıktan uzaklaşmasının dünyasıdır” (Debord, 1960, s. 748) diyerek bunu anlatır.

Yeniçağın yeni estetiği olarak gündeme gelen Pop sanat, sanatla hayat arasındaki sınırları eritme konusunda Dada'yla benzer düşüncelere sahip olsa dahi uygulama ve söylemde bunu çok farklı şekilde gerçekleştirir. Öncelikle politik ve anarşik Dada sanatçılarından farklı olarak Pop sanatçıları oldukça liberal ve apolitik bir duruş sergilemişlerdir, sanata yaklaşımları da içinde buldukları tüketim kültürünü yansıtmaktadır. Pop sanatçılarının, Dada sanatçılarındaki olduğu gibi nesnenin estetiğine karşı bir duruşları olmadığı gibi nesnel estetiği, tüketim kültürü nesnelere tekrar tekrar sanatsal nesne olarak sunma yoluyla yüceltirler. Kitle kültürünün gündelik tüketim nesnelere sanat nesnesi olarak kullanılması bakımından pop sanat, günlük hayatla görsel bir bağ kurarsa da, bu nesnelere estetik değer atfederek yüceltmesiyle bir taraftan da hayattan uzaklaşır. Bu bakımdan Pop sanat estetik ve sanat nesnesinin biricikliği olgusundan kendini sıyıramamıştır. Duchamp, haklı olarak, hazır-nesneleriyle yıkmaya çalıştığı nesnel estetiği, Pop sanatın hazır-nesne üzerinden kurmasına duyduğu şiddetli tepkiyi şu cümlelerle anlatır;

Bugün Yeni Gerçeklik, Pop sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan neo-Dada'nın kökeni Dada'dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelere estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar (Antmen, 2008, s. 161).

Pop sanat kapitalist kitle kültürünün getirdiği tüketim değerlerinden ortaya çıktığı için kapitalizm pop sanatın nesnelere (bunlar gündelik nesnelere üretilmiş olsa dahi) estetik değer atfederek onları müze ve müzayedelere sokmuş böylelikle sermayenin ellerine sunmuştur. Sanatın kapitalist piyasa sisteminde, müze ve müzayede sistemi içinde olması, sanatın hayatla arasındaki mesafeyi arttıran bir unsurdur. Pop sanat böylelikle eleştirdiği şey olan tüketim kültürü ve kapital sermayeye teslim olmuştur. Bürger bu konu hakkında şunları söylemiştir,

1960'larda Greenberg'in formalizmini eleştirerek devreye giren 'pop-art', baştan, 'yüksek sanat'a ve kurumlara karşı avangardist bir saldırı gibi karşılanır. Andy Warhol'un reklam imgelerini sindirdiği pop işleri, sanatın tüketim kültürüne kaynamasına bir protesto, bir kapitalizm yergisi gibi karşılanır. Ama aynı türden işlerin biteviye tekrarı, sonunda Warhol'un, suretini çıkardığı görsel alemleri eleştirmek bir yana, estetize ettiği, işlerine alıntılacağı metalleri ikonlaştırdığı kanaatini uyandırır (Bürger, 2010, s. 25).

Andy Warhol'un şu cümleleri de Bürger'i destekler niteliktedir;

Amerika'ya tapıyorum... benim resmim, bugün Amerika'nın üzerine inşa edilmiş olduğu kişilsiz, kaba ürünlerin ve sakınması olmayan maddi nesnelere ifadesidir. Bizi ayakta tutan yararlı fakat dayanıksız simgelerin, alınıp satılan her şeyin yansıtılmasıdır (Crane, 1987, s. 78).

Sanat artık metadır, tarihinden sökülür ve egemen görsel kültürle bütünleşir. Televizyon veya bilgisayar ekranı misali, aralarında fark gözetmeksizin peş peşe imgeler üretilir. Herhangi bir hesaplaşma, ideolojik bir zorunluluk yoktur (Bürger, 2010, s. 26). Sanat tüketim kültürüne boyun eğmiş, politik, eleştirel, sorgulayıcı, tartışmacı kimliğini kaybetmiştir. Bu kendilerini neo-Dadacılar diye nitelendiren Pop sanatçılarının hayatla sanat arasındaki mesafeyi eritme düşünceleriyle ve eleştirel, muhalif Avangard kültürle çelişkili bir durumdur.

Bir diğer çelişkili durum ise bu dönemde ortaya çıkan ve günümüze kadar devam eden sanatçı kimliğindeki değişikliklerdir ki bu da sanatçının artık para kazanmak için kapital sermayeye bağımlı hale gelmesidir. Warhol, 1975 yılında şunları ifade ettiğinde, sanatın büyük bir başarıyla paraya dönüştürüldüğü açıklık kazanmıştır:

Piyasa sanatı, Sanat'ın ardından gelen aşamadır. Ben bu işe ticari sanatçı olarak başladım ve piyasa sanatçısı olarak bitirmek istiyordum. Adına ister "sanat" densin ister başka bir şey, bu işi yaptıktan sonra piyasa sanatına yöneldim. Sanatçı İşadamı ya da İşadamı Sanatçı olmak istedim. Piyasada iş yapmak sanatın en büyüleyici yönü. Hippi döneminde insanlar piyasa düşüncesinden uzaklaşmışlar, "Para kötüdür" ve "Çalışmak kötüdür" gibi şeyler söylemeye başlamışlardı. Oysaki para kazanmak sanattır, çalışmak da sanattır, piyasada iyi iş yaparsa en iyi sanattır (Chirico, 1994, s. 14).

Warhol'un bu sözlerinden de anlaşıldığı gibi sanatçı artık bir iş adamı gibi davranmak ve tabii ki her iş adamının para kazanması için yapması gerekeni yapmak durumundadır, yani ürettiğini piyasaya sürmesi ve pazarlaması gerekmektedir. Böylece sermayenin her şeyi pazarlama kapasitesi Pop sanatçısını da etkilemiş böylelikle sanatçı bir Hollywood yıldızına dönüşmüştür. Bunun başlıca sebebi para kazanmak için sanatçının sadece üretmesinin yeterli olmaması, üretimin yanında ürettiklerini pazarlamasının gerekliliğidir. Bu sebeple sanatçı kendine bir imaj yaratmak ve bu yolla kendi kimliği üzerinden ürettiklerini pazarlamak durumunda kalmıştır. Post sanatçının

kimliğini öne sürerek oluşturmaya çalıştığı piyasaya Erich Fromm "Kişilik Piyasası" adını verir. Fromm'a göre,

Başarı büyük ölçüde bir kişinin piyasada kendini ne kadar iyi sattığına, kişiliğini karşıya ne kadar iyi yansıtabildiğine, 'ambalajının' ne kadar güzel olduğuna bağlıdır (...) Kişi, kendini 'hem satıcı hem de satılacak meta' olarak görür (Fromm, 1947, s. 69, 70)

ve gösterir.

Bu duruma en iyi örnek Pop sanatın yıldızı Andy Warhol'dur. Warhol, bir imaj makinesidir; bir homoseksüel olarak 'diğerlerinden farklı' kimliğiyle kendine bir imaj yaratmıştır. Sanatçının 'diğerlerinden farklı' olduğu imajı kapitalist sermaye piyasasında kendine alıcı bulur çünkü postmodern çağ kimlik farklılıklarını arar ve destekler. Sanatın, sanatçının imajı üstünden pazarlanması ve yoğun sanatçı sermaye ilişkisi günümüze kadar devam eden bir durumdur.

Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok eden, disiplinlerarası bir etkinlik gözetken ve sanatçı - izleyici etkileşimine dayanan özgürlükçü söylemler Dada'dan günümüze neredeyse tüm sanat düşüncelerini etkilemiştir. Bu çerçevede Pop sanat ilk başta sanatla hayatı yakınlaştırmaya çalışılacak şekilde görülse de ele alınmaya çalışılan yaklaşım için Neo-Avangard sanatçılar, Fluxus ve Happening daha belirleyicidir.

20. yüzyıl başlarında tohumları atılan sanatla hayatı yakınlaştırma düşüncesi, 1960'lara gelindiğinde Neo-Avangardlar tarafından önce Fluxus, ardından Happening akımının "izleyici katılımını sağlayarak sanatı sosyal bir etkileşim için yeni bir araç haline getirmesi" çabasıyla tekrar gündeme getirilmiştir. Böylelikle izleyici odaklı eylemlerin artması, sanat eylemini gerçekleştirmede izleyicinin önemini daha da ön plana çıkarmıştır (Antmen, 2008, s. 226). Sanat eylemine izleyicinin fiziksel aktif katılımı ilk örneklerini 1960-70'li yıllarda John Cage, George Brecht, Glenn Gloud, Allan Kaprow, Joseph Beuys gibi sanatçılarla vermiştir.

2.2.1. Sanatsal Eyleme Katılım – Birlikte Var Olmak

20. yüzyılın ikinci yarısının başında Amerikan kapitalist sömürü sistemi dünyaya hakim olma ve bu uğurda rakiplerini (Komünizm) geride bırakma düşüncesiyle kendine en büyük rakip olarak gördüğü SSCB'ni coğrafi olarak çevreleme, kontrol altında tutma, böylelikle ekonomik, kültürel ve askeri olarak dünyanın tek lideri olma tutkusundaydı. Bu sebeple kendinden 19.000 km uzaklıkta olan Vietnam'da halihazırda devam eden Komünist Kuzey Vietnam ile Anti-Komünist Güney Vietnam arasındaki savaşa çeşitli gerekçelerle 1963 yılında dahil olmuştur.

Bu savaşın önceki savaşlardan farkı artık yaygın olarak kullanımda olan medya araçlarının sayesinde ölen, yaralanan, acı çeken askerler ve sivil halkın durumunu gösteren savaş görüntülerinin Amerika başta olmak üzere tüm dünya tarafından günbegün izlenebilmesi olmuştur (Görsel 13). Yeni medya olanakları yoluyla oturma odalarına kan ve gözyaşı giren Amerikan halkının zamanla savaşa olan desteği azalmış, bunun sonucunda, 1960'larda savaşa muhalif gösteriler Amerikan gençliğini anarşist bir tavır altında birleştirmiştir. Amerika'nın tüm kapitalist, sömürgeci, savaşı destekleyen, faşist ve doğa karşıtı politikalarına karşı olan, Amerikan hippie gençliği 1960'ların muhalefetini şekillendirmiştir.

1960'lardan itibaren ortaya çıkan sanat yönelimleri, dönemin toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen ve kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen oluşumlardır. Bu muhalif sanat anlayışına sahip sanatçıların ortak duyguları sanatın kurumlaşmasına, burjuva sanatına ve hayattan kopuk sanata karşı olmalarıdır.



Görsel 13. 1972, Vietnam savaşında bombalanan köyünden kaçarken görüntülenen Phan Thị Kim Phúc adlı kız çocuğu, (Nick Ut tarafından fotoğraflanmıştır) / Phan Thi Kim who girl child photographed running away from her bombed village at Vietnam war. (Photographed by Nick Ut).

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/ctDGuu>

Sanatla hayat arasındaki sınırları eritme çabası içinde olan, bu bakımdan Dada ideolojisine benzer düşüncelere sahip olan 1960 ve 70'lerin hakim sanat yönelimi Fluxus ve Happening, "Sanat eserlerinin düşünülüp gerçekleştirilmesinden bütün gizemlileştirmeyi almak ve onları yalın insani etkinliklere indirgemek, üretilen eserlerde halkın yeni temas yollarını arama" yı amaç edinmişlerdi (GRAV.⁵, 1968, s. 769). Bu bakımdan sanatçılar disiplinlerarası bir yapılanma içinde çok sayıda sokak gösterileri, performanslar, konserler, ses enstalasyonları, şiir ve müzik dinletileri, filmler, yayınlar, posterler, ucuz çoğaltmalar (multiple) ve toplantılar gerçekleştirmişlerdir. Bu 'aksiyon' ların ortak özelliği,

son derece kısa, hatta anlık olması, tek bir ana odaklanmasıdır. Bu tür aksiyonlar, izleyicinin beklentilerini boşa çıkartmak, onu şaşırtmak, şaşırtarak uyarmak gibi dürtülerle gerçekleştirilmiştir. Amaç, çoğunlukla, gündelik gerçekliğin taze bir gözle kavranmasıdır (Antmen, 2008, s. 205).

⁵ GRAV.: Groupe de Recherche d'Art Visuel (Görsel Sanat Araştırma Grubu). Alıntı, 1961-68 tarihleri arasında Paris'te etkinlikler düzenleyen grubun 1962 yılında Maison des Beaux-Arts'ta yapılan sergisi için hazırladığı "Plastik Sanatın Bugünkü Durumunu Dönüştürmek" adlı yazısından alınmıştır.

Neo-Avangardın şok, skandal, şaşırtma gibi teknikleri, seyircisinin ilgisini çekme, onu eylemin mesajına odaklama hedeflidir. Bu teknikler sanatı medya ve eğlence dünyasının içine çekmiştir. Böylelikle ayrılık sıradanlaşmıştır. Zaten dönemin kültürel politikaları, ‘yüksek’ ile ‘aşağı’, seçkin ile popüler sanatın harmanlanması yönündedir (Luke, Timothy W., s. 221). Diane Crane sanatın medya ve eğlence dünyasıyla bütünleştiğini ve sanatçının kitleden daha çok ilgi bekledikçe sanatın gösteri dünyasına yaklaştığını yazar ve ekler;

1980’lerde sanatçının rolünün 1960’lardaki rock yıldızını andırıldığına inanıyorum. Sanatçının izleyicisi artık salt galeriye gidip gelenler değil, kalabalıklardır... Daha fazla insana ulaşabilmek için sanat, eğlence dünyasına demir atar (Crane, 1987, s.82).

Birçok Avangard eylemin televizyonda veya kalabalık kitleler önünde yapılmasının sebebi budur. Sanatçının kendi imajını oluşturma ve kitleler edinme eğilimi Warhol’un düşüncelerinin devamıdır.

Fluxus’un isim babası ve düşüncenin yayılmasında büyük etkisi olan Amerikalı sanatçı Maciunas, Fluxus’un bir yeni Dadacılık olduğu düşüncesine karşı çıkararak bunun en önemli sebebinin Dada’dan farklı olarak Fluxus’un sosyo-politik yapısı olduğunu söyler. 1962 yılında yazdığı manifestoda Fluxus’un amaçlarını,

Dünyayı burjuva hastalığından , ‘entelektüel’, profesyonel ve ticari kültürden temizlemek, dünyayı ölü sanattan, taklitten, yapay sanattan, soyut sanattan, yanılısamacı sanattan, matematiksel sanattan temizlemek – dünyadan Avrupacılığı temizlemek!

olarak açıklarken, sanatçılara da şu cümlelerle sesleniyordu;

Sanatta devrimci bir tufan ve sele yol aç, yaşayan sanata, anti-sanata yol aç, Sanat Olmayan Gerçekliğin sadece eleştirmenler, amatörler ve profesyoneller tarafından değil, bütün herkes tarafından kavranmasına yol aç. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik bir cephe ve eylem içinde KAYNAŞTIR (Maciunas, 1962, s. 770).

Maciunas, anti-sanat teriminden bahsederken, performansçının izleyiciden ayrılmasına, yaratıcı ile izleyicinin, yaşamla sanatın yapay şekilde ayrılmasına karşı çıkar. Fluxus, yapay biçimlere, kalıplara ya da sanat yöntemlerinin kendisine karşıdır; sanatın amaç, biçim ve anlam dolu olmasına karşıdır. Estetik biçimlerle şekillendirilmiş sanat yaşamdan uzaktır ancak anti-sanat yaşamdır, doğadır, asıl gerçekliktir – aynı anda hepsidir. Bu perspektiften bakıldığında yağmur yağması anti sanattır, bir güruh anti-

sanattır, bir hapşırık anti-sanattır, bir kelebeğin ya da mikropların hareketleri anti-sanattır (Maciunas, 1962, s. 771,772). Fluxus'un hedefi,

farklı ulus ve görüşleri bir potada eriterek, benmerkezci olmayan, ulusallık karşıtı ortak bir zemin oluşturmak ve yeniliğe açık müzikçi, dansçı, ressam, heykeltıraş, şair ve her türden sanatçıyı bir araya getirmektir. Sanat ve sanatçının her türlü ayrıcalıklı konumunu reddediyor; bunun yerine basit, eğlendirici, yetenek gerektirmeyen bir tavır istiyordu. Kendi önceliği saydığı Dadacılık gibi, Fluxus da bireyin her türlü entelektüel, fiziksel, özellikle de siyasal baskıdan kurtulması gerektiğine inanıyordu (Yılmaz, 2006, s. 268).

Fluxus'un ilk örneklerini verdiği müzik oluşumları bu anti-sanat olgusundan beslenmiştir. Akışkanlık anlamına gelen Fluxus kavramı, bilindik müzik türlerini, doğal seslerle bir arada düzenleyerek 'tanımlanmayan' bir sessel düzenek oluşturulabilecek her tür girişimi barındırmaktadır. Maciunas, malzemenin doğal seslerini kullanmanın Fluxus müziğinin yaşamla olan bağı kuvvetlendirdiğini belirtir ve Fluxus müziğini şu sözlerle anlatır;

Müzikte bir somutçu maddi sesi ona özgü bütün polikromla ve akortsuzluk ve "tesadüfîlikle" ifade eder, maddi olmayan o soyutlanmış ve yapay saf akort sesiyle ya da akortunu silen üst tonlardan arındırılmış biraz denetimli tonlarla değil. Maddi ya da somut bir ses, ses-üreten malzemeyle büyük yakınlığı olan bir ses sayılmaktadır – yani üst ton örgüsü ve sonuçta ortaya çıkan polikromu onu üreten malzemenin ya da gerçekliğin doğasını açıkça belirten bir ses. Yani piyano klavyesinde çınlayan bir nota ya da bir bel-canto ses büyük ölçüde gayri maddi, soyut ve yapaydır çünkü ses asıl kaynağını ya da maddi gerçekliğini açıkça belirtmez – yayın, tahtanın, metalin, keçenin, sesin, dudakların, dilin, ağzın vb. ortak eylemi. Sözelimi aynı piyanoya bir çekiçle vurarak ya da altına tekme atarak elde edilen bir ses daha maddi ve somuttur, çünkü çekicinin sertliğini, piyanonun ses kutusunun içinin boşluğunu ve telin tınlamasını çok daha açık bir şekilde belirtir. İnsan konuşması ya da yeme sesleri de aynı tanınabilirlik kaynağı yüzünde daha somuttur (Maciunas, 1962, s. 771).

Çoğu zaman izleyicinin de aktif olarak yaratı eylemine katıldığı ve doğaçlamanın da ön plana çıktığı bu yaklaşım, kurgusal olanın, bilinçle kontrol edilmiş olan estetik yönelimlerinden ısrarla kaçınan ve Avangard bir tavırla eylemseli ön plana çıkaran John Cage ve George Brecht'in müziğinin dayanak noktasıdır.

Cage, Duchamp'ın sanatsal anlayışını müziğine taşımış, sanatçılar, dansçılar ve müzisyenlerle çalışarak, farklı sanat disiplinleri arasındaki sınırları yok eden performanslar geliştirmiştir. Cage' in bu çalışmaları artık sadece bir müzik olayı değil çok daha kapsamlı, disiplinlerarası bir etkinlik olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan

Cage'in eserleri hem müzik, resim, heykel, tiyatro vb. farklı disiplinlerin birleşmesine hem de insan hayatına dair bazı özelliklerin sanat eserine dahil edilerek performans adı altında birleşmesine öncül örneklerdir. John Cage,

Fluxus sanatçılarının hazır-nesne'yi hazır-eylem'e dönüştürdüğünü söylemiştir... John Cage'in, 'Sanatın bir işlevi olmalı. Sanat, hayatımıza, etrafımızda olan bitene yönelik bakış açımızı değiştirebilmeli' şeklindeki sözleri de sanatta olduğu kadar hayatta da -ve belki esas olarak hayatta- bir değişimi ifade eden Fluxus ideallerinin bir özeti gibidir (Antmen, 2008, s. 204).

Cage'in sanatının şekillenmesinde Zen konusundaki araştırmalarının büyük etkisi olmuştur. Cage'e kişilikten arınmayı öğütleyen Zen, varlıktan yalıtılmayan bir bireyselliğe işaret ediyor, ayrıca hiyerarşiyi içermiyordu. Rastlantı ve değişimin sanatsal bir yöntem olabileceğini düşünen Cage de, sanatçıların kişisel beğeniyi terk etmeleri ve rastlantıyı değerlendirmeleri gerektiğini düşünüyordu. Ona göre, eşit olmayan sanatsal deneyimlerin yerine, deneyimlerin eşitliğini gösteren bir sanat yaratılmalıydı (Yılmaz, 2006, s. 262).

Sanatçıyla izleyiciyi eşit bir konuma getiren, bu bakımdan demokrat bir yaratım sürecine işaret eden Zen metafiziğinin etkisiyle şekillenen Cage'in sanat anlayışına en iyi örnekler; 1959'da hazır nesnelerin seslerini kullanarak izleyicilerle birlikte gerçekleştirdiği "*Su Yürüyüşü / Water Walk*" adlı çalışması (Görsel 14) ve 1952'de hazır-ses'i, yani izleyicilerin sesini kullanarak gerçekleştirdiği "*4'33*" adlı ironik performansı olduğu söylenebilir (Görsel 15). Duchamp'ın hazır-nesne kavramını hazır-ses'e dönüştüren Cage, "*4'33*" adlı çalışmasında "*Water Walk*" tan farklı olarak hazır nesnelerin sesini değil, direk olarak hazır sesi, yani konseri dinlemek için gelen insanların seslerini; fısıldaşmalar, aksırmalar, öksürmeler, gülüşmeler vb. yani kısaca yaşamın seslerini kullanmıştır. Performansta bir konser dinlemek için gelen izleyiciler 4 dakika 33 saniye boyunca sahnede sessiz duran piyanisti izlemişler, bu sırada izleyicilerin çıkardığı sesleri Cage müzik olarak yorumlamıştır. Bu bakımdan Cage'in bu çalışmasında sanat izleyicisinin de fiziksel katılımıyla sanat yaratımına katıldığı, onun parçası olduğu görülmektedir. Hatta izleyicinin fiziksel varlığı olmadan performansın da olamayacağı kanaatine varılabilir.



Görsel 14. John Cage, 1959, Su Yürüyüşü / Water Walk.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/15mqlx>



Görsel 15. John Cage, 1962, 4'33''

Erişim: 24.07.2015. <https://goo.gl/dETPr6>

Aynı dönemde eserler veren ve Cage'le benzer bir sanat anlayışı olduğu görülen George Brecht'in 1962'de gerçekleştirdiği çalışması "*Damlama Müziği / Drip Music*"te sahnede yerdeki boş kabın içine su dökerek sesini seyircilere dinletir (Görsel 16). Burada Brecht, aynı Cage'in "*Water Walk*" adlı çalışmasında yaptığı gibi hazır sesi kullanır.



Görsel 16. George Brecht, 1962, Damlama Müziği / Drip Music.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/uagJ6r>

Brecht, 1960 yılında gerçekleştirdiği “*Beş Olay / Five Events*” adlı performansında ise izleyiciyi performansın bir parçası olarak kullanır. Beş farklı olayın oynandığı performansta, sahneye izleyicilerden biri ya da birkaçı rastgele seçilerek davet edilir ve sahnede bulunan oyuncuyla önceden planlanmış performans gerçekleştirilir. Bu performansta sahnede en az iki kişi vardır; biri performansı önceden bilen -diğer kişiyi, izleyiciyi yönlendiren- hareketleri, tepkileri planlı bir oyuncu, diğeri ise rastgele seçilmiş, sahnede ne yapacağını önceden bilmeyen ve bu sebepten plansız ve rastgele davranan bir izleyicidir. Bu bakımdan performansın izleyici tarafından rastlantısal olduğu gibi sanatçı için ise kısmen planlı olduğu söylenebilir.

Kanadalı piyanist Gleen Gloud ise sanat eylemine izleyicinin dahil olmasına farklı bir gözle bakar. Gloud, konser salonunda, izleyicinin-dinleyicinin olduğu bir ortamda enstrümandan çıkan seslerin, önce dinleyicilere çarparak işitildiği için müziksel deneyimin zaten izleyicinin katılımıyla gerçekleştiğini savunur. Bu bakımdan izleyicilerin sayısı ve mekan içindeki konumu müziğin algılanmasını etkiler. Gloud, izleyicinin bu katılımının sadece canlı bir performansta gerçekleşebileceğini, stüdyo ortamında, ses kayıt cihazlarıyla kaydedilen müziğin müzik çalar bir cihazdan dinlendiğinde böyle bir katılımdan bahsedilemeyeceğini, müzik çalar cihazın zaten enstrümanın sesini kendi gerçekliğiyle harmanlayıp izleyiciye dinlettiğini söyler.

Müzik alanındaki bu düşünceler Fluxus ve Happening akımlarına dahil performans sanatçılarına etkilemiştir. Bu sanatçılar içinde öne çıkan ve izleyicinin fiziksel katılımı ile performanslarını gerçekleştiren iki sanatçı Allan Kaprow ve Joseph Beuys'tur.

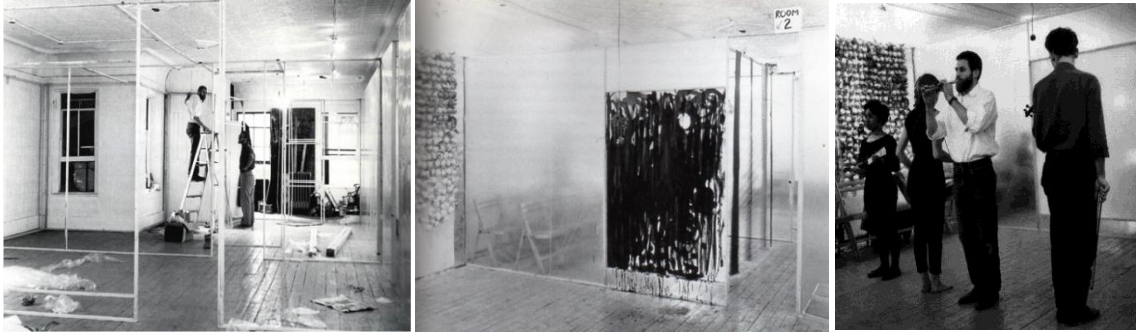
Amacı, gündelik gerçekliğin taze bir gözle kavranması olan, izleyicinin beklentilerini boşa çıkarmak, onu şaşırtmak, şaşırtarak uyarmak gibi dürtülerle gerçekleştirilen kısa ve anlık eylemleriyle tanınan Allan Kaprow, adına Oluşum (Happening) dediği eylemlerini şöyle anlatır;

Ortamlar genellikle sessiz durumlardır, bir ya da birkaç kişinin yürüyüp ya da emekleyip gelmesi, uzanması ya da oturması için vardırlar. İnsan bakar, bazen dinler, yemek yer, içer ya da içerideki öğeleri ev eşyalarının yerini değiştiriyormuş gibi yeniden düzenler. Başka bir Ortam ziyaretçi-katılımcıdan yeniden yaratmasını ve eserin içkin süreçlerini sürdürmesini ister. En azından insanlar için, bütün bu özellikler biraz düşünceli ve yaratıcı bir tavır gerektirir.

Ortamlar medyaya göre özgür kalır ve duylara seslenirken, bugüne dek başlıca vurguları görsel, dokunsal ve yönlendirmeci olmuştur. Zaman (uzama kıyasla), ses (dokunsal nesnelere kıyasla) ve insanların fiziksel varlığı (fiziksel çevreye kıyasla) ikincil öğeler olma eğilimi gösterir. Fakat birinin bu ikincil özelliklerin potansiyellerini güçlendirmek istediğini varsayalım. Hedef içinde bütün bileşenlerin kuramsal olarak eşdeğer ve bazen tam olarak eşdeğer olacağı, bileşik bir bileşenler sahası olacaktır. Bu da bileşenlerin daha özenli bir şekilde esere yerleştirilmesini, insanlara daha çok sorumluluk verilmesini ve cansız kısımların rollerinin bütünle daha uyumlu olmasını gerektirecektir. Zaman çeşitli şekillerde tartışılacak, sıkıştırılacak ya da çıkartılacak, sesler doğrudan çıkacaktır ve her şeyin daha büyük harekete geçirilmesi gerekecektir. Bunu yapan olaya bugünlerde "Oluşum (Happening)" deniyor (Kaprow, 1966, s. 761).

1950'lerin başında, Kaprow, birtakım hazır malzemelerle yerleştirmeler oluşturuyor ve bu yerleştirmelerin meydana gelmesinde izleyenlerin de katkıda bulunmasını istiyordu. Kendisi işe başlıyor, başkaları sürdürüyordu yani ürün kısmen ortak bir yaratımdı. Sonraları Kaprow hazır nesneyi bırakarak yerleştirmelerini hazır eyleme dönüştürmüştür. Kaprow'un kalabalık izleyici kitlesinin içinde onlarla birlikte gerçekleştirdiği bu Oluşumlar'a en iyi örnek 1959'da Reuben Galerisinde gerçekleştirdiği "*6 parçada 18 olay / 18 happenings in 6 parts*"dır (Görsel 17-19). Bu eylemde Kaprow'un daha önce odalara bölerek eylem için hazırladığı sergi salonuna gelen izleyicilere üzerinde eylem sırasında yapılması gereken hareketleri açıklayan bir program dağıtılmış ve izleyiciler programda yazılanları doksan dakika boyunca sürdürmüşlerdir. Sanatçıyla izleyicilerin ortak bir eylemi olan bu Oluşum herhangi bir

insani etkinliğe benzemektedir ve eylem sırasında gerçekleştirilen hareketler, gündelik hayatta yapılan hareketlerden farklı değildir. Kaprow'a göre oluşumlarından çıkartılacak en önemli mesaj sanatın herhangi bir insan eylemi olduğu, abartılacak, diğer insani etkinliklerden yalıtılacak, kutsanacak bir tarafı olmadığıdır. Herhangi bir eylemin önemi, amacına hizmet ettiği orandadır, o kadar (Yılmaz, 2006, s. 259-261).



Görsel 17, 18, 19. Allan Kaprow, 1959, 6 parçada 18 olay / 18 happenings in 6 parts.

Erişim: 24.07.2015. <https://goo.gl/5h9iUr>

Böyle bir sanat düşüncesi içinde, sanat eyleminin merkezi sanatçı olmaktan çıkmış ve izleyiciyle birleşen sanat merkezlessiz bir hal almıştır. Bunda eylemin kalabalık sıradan bir kitle içinde, onlarla birlikte yapılmasının önemi büyüktür. Bu amaçla Kaprow da dönemin birçok sanatçısının yaptığı gibi atölyeden çıkıp sokakta ya da dönüştürülmüş mekanlarda, kısacası hedef kitlesi olan sıradan izleyiciye (halka) ulaşabileceği mekanlarda performanslarını gerçekleştirmiştir. Kuspit, sanatın hedef kitlesini değiştirmesi hakkında şunları söyler;

Bundan böyle sanat, algılarını keskinleştirip anlayışlarını değiştirecek yeni şeylere heves duyan mutlu azınlık için olmayacak; ne kadar mutsuz olsalar da mevcut duygusal durumlarını değiştirmede için yaşamlarını değiştirmesine izin verdikleri tek şey olan teknolojiyle mutlu olan mutsuz çoğunluk için olacak (Kuspit, 2006, s. 80).

Sanatın hedef kitlesinin değişmesiyle sanatçının üretim mekanı artık her şeye hakim olduğu atölyesi değil, sokak olmuştur. Böylelikle sanatçı, herkesin marjinal olduğu bir toplumsal ortam olan sokakta herhangi bir marjinal kişiliğe dönüşerek merkezden yoksun kalmıştır; çünkü sokakların merkezi yoktur. Kalabalıktaki herkes, deyim yerindeyse, homojen olarak marjinaldir ve bu nedenle ilke olarak aynıdır. Bu yüzden kalabalığın içinde kimse kendini merkez alamaz, çünkü kalabalığın içinde bir merkez

modeli yoktur; dolayısıyla, kalabalık zaman zaman belirli bir inanca göre düzene sokulabilse de aslında bünyesi gereği biçimsizdir (Kuspit, 2006, s. 70). Artık sokakta, yaşamın ortasında olan sanatçı için sanat ve yaşam eşit dengededir, yaşam sanata katılmıştır ya da sanat yaşama. Sanatın sokağa çıkması ve kendine yeni bir izleyici kitlesi hedeflemesi aynı zamanda sanatın,

‘tarihselleştirici’ etmenler olarak müzesiyle, galerisiyle, piyasasıyla egemen kurulu düzenin kurumsallığına karşı, dönemin alternatif politik düşüncelerinden beslenen devrimci bir tavrının da ifadesidir (O’Doherty, 2010, s. 22).

Kaprow, sanata dair şeylerin yaşam içerisinde eriyebileceğini belirtirken, yaşama dair olan, sanat olmayan şeylerinde sanat olarak algılanabileceğini, “*Sanatçı Olmayanın Eğitimi, Bölüm I*” adlı makalesinde şu cümleleriyle örneklendirir;

Bilinç günümüz sanatında (1969) öyle bir noktaya ulaşmıştır ki şunları kabul etmemek mümkün değildir:
 Ay’a inen uzay aracı tüm çağdaş yontu çalışmalarından açıkça daha üstündür;
 Houston Uzay Mekiği Merkezi ile Apollo II astronotları arasındaki sözlü iletişim çağdaş şiirden daha iyidir;
 bu tür sözlü iletişimler, sesin kimi zaman zayıflamasına, çıkan bip seslerine, cızırtılara ve zaman zaman iletişimin kesilmesine rağmen konser salonlarındaki elektronik müziği aşmaktadır;
 gettolarda yaşayan ailelerin antropologlar tarafından (bu ailelerin izniyle) uzaktan kumanda edilen kameralarla çekilen yaşamları o ünlü, gerçekçi yeraltı dünyası filmlerinden daha muhteşemdir;
 sözgelimi Las Vegas’ın plastik ve paslanmaz çelikten yapılmış, pırıl pırıl parlayan petrol istasyonlarının çoğu son zamanların en olağanüstü mimarisidir;
 süpermarkette alışveriş yapan insanların rastgele, esrik hareketleri modern dansa yapılan her tür hareketten daha zengindir;
 yatakların içindeki pamuk ve sanayi atığı kalıntıları, dağılmış çöplerden oluşan çok sayıdaki sergiden daha ilgi çekicidir;
 test edilen roketlerden çıkan buharın oluşturduğu gökkuşağı rengindeki, gökyüzünü kaplayan durağan biçimlere denk biçimler, gazlı malzemelerle çalışan sanatçılar tarafından yapılmamıştır;
 Vietnam’daki Güneydoğu Asya savaş tiyatrosu ya da “Chicago Sekizlisi” nin yargılandığı duruşma her ne kadar savunulmaz olsa da, herhangi bir oyundan daha iyidir;
 vb., vb... Sanat olmayan şeyler Sanat olan sanattan daha çok sanattır (Kaprow, 1993, s. 97, 98).

Sanatın belli bir kesim için yapılan bir şey değil, tüm toplumu ilgilendiren ve kapsayan bir olgu olduğunu düşünen ve bu düşüncesiyle Marksist bir düşünceye yaklaşan dönemin bir diğer sanatçısı Beuys’un adı hem Fluxus’la hem de Happening’le anılır, ancak o farklı düşünceleriyle bu iki yönelimin de dışına çıkar.

Bir oluşum esnasında, izleyicinin plansız katılımıyla olayın desteklenmesi, yayılarak sürmesi hedefleniyordu, Oysa Fluxus'ta, izleyicinin olaya katılımı hedeflenmişse bile, bu katılımın planlı olması öngörülüyor; izleyiciden, olayın bir karmaşaya dönüşmesini engelleyen bir tutum içinde olması bekleniyordu. Ayrıca, Fluxus gösterileri yinelenabiliyor, oysa bir oluşum (doğaçlamacı özelliğinden ötürü) ancak bir kez yapılabilirdi (Yılmaz, 2006, s. 266).

Beuys bazı eylemlerinde sahnede durarak ve planlı hareketleriyle Fluxus'a yakın görünürken bazen izleyiciden yumruk yiyecek kadar izleyiciyle iç içe ve plansız eylemlere girişmiştir. Beuys'un bu iki yönelimden farkı ise insanı her şeyin önünde tutmasıdır. Duchamp'ta hazır-nesne, Cage'de hazır-ses, Kaprow'da hazır-eylem sanat eseriyle, Beuys'ta insanın kendisi sanat eseridir. Onun için insan her şeyin merkezidir ve sanat insanlığın kaderini değiştirmek, dünyayı düzeltmek için bir fırsattır ancak bu yaklaşım toplumsal birliktelik gerektirir. Marxist söylemle; toplumsal kurtuluş, topyekûn bir mücadeleden geçer. Dolayısıyla, bireyin kurtuluşu da bu mücadeleye bağlıdır; çünkü birey, kendini aşan daha üst bir sistem içinde yer alır ve bu sistemle (kapitalizmle) ancak toplumsal bir biçimde mücadele edebilir veya etmelidir. Burjuva değerlerine karşı çıkarken, Fluxus hareketinin asıl kurtarmaya çalıştığı, sistem içinde yalnız kalan, dinsel, ahlaki, askeri siyasi baskı altında inleyen bireylerdir. Bireyleri kurtarmanın yolu da birlikte olmaktan, birlikte hareket etmekten ve üretmekten geçer. Bu bakımdan sanatçı toplumdan ayrı olan, toplumdan yukarıda, bir deha olarak allanıp pullanan, ayrıcalıklı bir yerde olmamalıdır ve toplumsal bir sorumluluğu vardır. Ancak burada Fluxus kendi içinde çatırdar çünkü Brecht ve Higgins gibi Fluxus için önemli olan isimler 'toplumsal sorumluluk' yerine 'toplumsal sorumsuzluk' anlayışını savunmuşlardır. Bu yüzden,

Fluxusun gösteri ve konuşmalar yoluyla kültürel emperyalizmi protesto etmesi gerektiğini iddia eden Henry Flynt'a, *hareketi amacından saptırmaması* yolunda uyarıda bulunmuşlardır (Şenova, 2003, s. 128).

Buradan Brecht ve Higgins'in, Beuys'un toplumsal sanat yaklaşımına da karşı oldukları söylenebilir (Yılmaz, 2006, s. 270).

Beuys, devrimleştirilmiş sanatın doğayı ve insanlığı kapitalizmden kurtarabileceğine, sanat aracılığıyla yeryüzünün ve insanlığın iyileştirilebileceğine inanan bir sanatçıydı. Ona göre, Fluxus ve Happening gibi sanatsal eylemler, ancak ve ancak politik bir güç haline geldiğinde anlamlı olabilirdi. "Bireyin, toplumun ve doğanın iyileşmesinin yolu, kökten genişletilmiş bir sanattan geçer", demiştir Beuys (Yılmaz, 2006, s. 270). Ona

göre sanat, hayatı açıklayıcı değil, onu değiştirebilecek-iyileştirebilecek bir güçtür. Bu bakımdan ‘önemli olan dünyayı açıklamak değil, onu değiştirmektir’ diyen Marx’la aynı düşünceye sahiptirler. Ancak Marx değişimin ancak işçi sınıfının yani ‘ezilen’ sınıfın belli bir düşünce temelinde örgütlenmesinden doğabileceğini düşünürken, Beuys, “Ancak sanat ölüm hattı boyunca sürüklenen kısır bir toplumsal sistemin baskıcı etkilerini dağıtabilir: BİR SANAT ESERİ OLAN BİR TOPLUMSAL ORGANİZMA inşa etmek” diyerek Marx’ın gösterdiğinden farklı bir yol göstermiştir. Yalnız işçi sınıfı gibi kısıtlı bir kesimi değil topyekün toplumsal bir birlikteliğin gerekliliğini işaret etmiştir (Beuys, 1974, s. 48). Fredric Jameson, Beuys’un bu düşüncelerini 1977 yılında yayınlanan makalesindeki şu cümleleriyle destekler gibidir;

Politik açıdan, sosyalizme geçiş sırasında bir ‘proletarya diktatörlüğünün’ –yani yürürlükteki iktidarın eski düzeni yeniden kurmakta çıkarı olanlardan alınmasının-zorunlu olduğu yolundaki klasik Marksçı fikir, kesinlikle demode olmadı. Fakat onu bütün sınıfların topluca yeniden eğitimini içeren bir kültür devriminin zorunlu olmasıyla birlikte düşünürsek, kavramsal açıdan dönüşmüş olarak ortaya çıkabilir (Jameson, 1977, s. 1049).

Beuys’a göre duyarlı bir varlık olan insan bu duyarlılığını tedavi edici bir eyleme dönüştürülebilir, insanları harekete geçirilebilirdi. Bu yolla insanlar birbirlerini eğitebilirler ve dünyayı daha yaşanabilir bir yer haline getirebilirlerdi.

Beuys’un işe kendinden başlaması, kendisini sanata bir malzeme yapması; yani insanı ilk kez sanat eserinin malzemesi ve bir anlamda sanat eserinin kendisi olarak ele alması, “insan heykeldir”, daha doğrusu “insan plastiktir” demesi bu yüzdendir (Yılmaz, 2006, s. 273).

İnsanı varlığı, devinimi, enerjisi, düşüncesi, bakışı ve sesiyle bir plastik olarak gören Beuys performanslarında iyileştirici bir şaman gibi davranır. Performanslarında çoğu zaman konuşarak sanat, yaşam, toplum, özgürlük üzerine düşüncelerini izleyicileriyle paylaşır. Bu konuşma eylemi onun için sessel ve düşünsel bir plastiktir.

Sanat, politika ve eğitimin bir arada hatta aynı şey olduğunu savunan Beuys için akademik kimliğiyle verdiği ders ve konferanslar, düşüncelerini aktardığı diğerleriyle tartıştığı önemli sanatsal eylemleriydi. Dünyadaki sorunların asıl kaynağının ekonomik ve siyasi iktidarı elinde bulunduranların yanlış politikaları olduğunu düşünen Beuys, derslerinde bu sorunların genişletilmiş bir sanat yoluyla aşılabileceğine vurgu yapıyordu (Yılmaz, 2006, s. 280, 281).

Genişletilmiş sanat ise, her türlü yaratıcı ve iyileştirici insan eyleminin ta kendisiydi. İstemek, niyet etmek önemliydi; ancak eylemek daha önemliydi. Kendi hayatımıza sahip çıkmayı, örgütlenmeyi; haksızlıklara karşı mücadele etmeyi öneriyordu Beuys. Çünkü sanat başkaca bir şey değildi (Yılmaz, 2006, s. 282).

Bu genişletilmiş sanat anlayışıyla sosyal sistemi yeniden inşa etmeyi ve bu amaçta katılımcılığın gerekliliğini en iyi Beuys şu sözleriyle açıklar;

Sanatın bugün tek evrimci-devrimci güç olduğunu kanıtlayabilmek, sanatla ilgili tüm etkinliklerin göz önünde bulundurulması ve sanat tanımında radikal değişikliğe gidilmesiyle mümkün olacaktır (...) Bu modern sanat disiplini –Sosyal Heykel/Sosyal Mimari olarak- yaşayan herkesin o sosyal organizmanın yaratıcısı, heykeltıraşı ya da mimarı olduğunda mümkün olacaktır. Ancak o zaman FLUXUS ve Happening gibi eylemci sanatların katılımcılık yönündeki ısrarı bir işe yarayacak ve demokrasi, ancak o zaman gerçek anlamda işlerlik kazanmış olacaktır. Ancak bu denli devrimcileştirilmiş bir sanat kavramı, her bir insanın içine işleyerek, tarihi şekillendirerek politik anlamda üretken bir güce dönüşebilir. (...) Özgürlüğünü hisseden, özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulları GELECEĞİN SOSYAL DÜZENİNİN TOTAL SANAT YAPITINI yaratmayı öğrenen HER İNSAN BİR SANATÇIDIR. Kültürel ortamda (özgürlük) kendi kararlarını vermek ve katılımcı olmak; yasaların yapılandırılmasında (demokrasi); ekonomik alanda (sosyalizm). Kendi kendini yönetmek ve odaklanmak şu anlama gelir; ÖZGÜRLÜKÇÜ DEMOKRATİK SOSYALİZM (Antmen, 2008, s. 211, 212).

Sanat daha önce hiçbir zaman Beuys' ta olduğu kadar politikayla bir arada ele alınmamıştır. 1960-70'lerden günümüze kadar olan süreçte hayatın politikayla gitgide daha iç içe girdiği, artık her şeyin ancak politik bir bakış açısından okunabildiği düşünülürse, belki de Beuys'un sanat anlayışı, hayatla sanatı bir bütün olarak görme konusunda amacına en çok yaklaşan yönelimdir. Beuys'un bu başarısında en önemli etken onun hayatını politikayla iç içe yaşaması ve yaşadığı hayatı sanatına aktarmasıdır ki bu sanatında politik olması kaçınılmazdır. Sanatçının politik özne olarak da kimliği ortadadır, bu da sanatını daha doğrudan, daha anlaşılır kılar. Jo Baer, 1970 tarihli makalesinde sanat ve politikanın birbirlerine yakınlaştığını anlatırken şu cümleleri kurar;

Bence sanatçıların politik eyleme geçmesinin vakti geldi ve bence eylem hem sanat dünyasında hem genel olarak dünyada başlatılmalı. Politik eylemin sanat yapımını önlemesi gerekmez; iki etkinlik birbirine benzemez, uyumsuz değildir. Aslında sanatın tamamı sonuçta politiktir (Baer, 1970, s. 971).

Beuys politik eylemlerini genellikle izleyicilerle birlikte gerçekleştirmiştir çünkü onun için bir olmak, bir bütün olarak hareket edebilmek önemlidir. Ona göre, yanlış iktidar

yönetimlerine karşı gelmek, bir şeyleri düzeltmek, dünyayı daha yaşanabilir bir yer haline getirmek için birlikte hareket etmek şarttır. Beuys'un katılımcı politik eylemlerine en iyi örneklerden biri 1972'de 1 Mayıs gösterileri sonrasında, kendisine eşlik edenlerle birlikte kalabalıktan arta kalan bildiri ve diğer artıkları süpürerek temizlemeleri ve ardından bunları galeri mekanında sergilemeleridir (Görsel 20, 21). Beuys'a göre bu eylemin simgesel bir anlamı vardır; Özgürlük herkesin hakkıdır ama özgürlük pesinde koşarken herhangi bir partinin kölesi olmamaya dikkat etmek gerekir.



Görsel 20, 21. Joseph Beuys, 1972, Süpürme / Sweeping Up.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/Ha2YyT>

Bir diğer örnekte 1982 yılında 7. Documenta için tasarladığı, hızlı endüstrileşme sonucunda ekolojik yapısı tahrip olan Kassel şehrinin tekrar ağaçlandırılmasını amaçlayan “7000 Meşe / 7000 Eichen” projesidir (Görsel 22, 23). Beuys bu projesinde tüm Kassel halkının ağaç dikerek eyleme katılmasını, böylece doğaya verilen hasarın daha çok kişi tarafından duyulmasını amaçlamıştı. Ayrıca uzun yıllar yerinde büyümeye devam edecek meşe ağaçları sayesinde bu eylem zamana yayılan bir ekolojik düzeltme veya yenilenme projesi olarak da düşünülebilir.

Antmen, Beuys'un bu performanslarının politikayla ilgisini şöyle açıklar;

1968 olaylarından sonra giderek daha politik bir kimlik kazanan Beuys'un Berlin'de 1972 yılının 1 Mayıs gösterileri sonrasında çöpçülere yardım etmek için sokakları süpürmesi eylemi gibi performansları, sanatı toplumsal dönüşüme

yönelik bir araç olarak kullandığını tüm açıklığıyla gözler önüne serer (Antmen, 2008, s. 207).



Görsel 22, 23. Joseph Beuys, 1982, 7000 Meşe / 7000 Eichen.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/rGzsc3>

Beuys yanlış yönetim sergileyen iktidarlara yanlışlarını fark ettirmenin ve politik olan hayatı düzeltip yeniden şekillendirebilmenin ancak toplumsal bütünlükle yapılabileceğini ve bunun sanat yardımıyla gerçekleştirilebileceğini düşünür. Bu yüzden katılım Beuys'un sanatının temel taşlarından. Onun bu düşüncesi 60-70'li yıllarda ve sonrasında sanatçı-izleyici ilişkisinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

Yetmiş ve seksenli yıllarda toplumsal cinsiyet ve kimliğin toplumsal dışavurumuna eğilen pek çok performans örneğiyle karşılaşılır ve ele alınan konu kimlik ve cinsiyet politikaları olduğundan bu dönemde kadın performans sanatçıların daha ön plana çıktığı görülmektedir. Catherine Elwes, feminist sanatçılar hakkında şöyle söylerken;

Bir kadın performans geleneği içinde söz aldığı anda, kendi algılarını, kendi fantezilerini ve kendi analizini yürüttüğü düşünülüyor. Aslında, aktif yazarlığını ve akla zarar araçları bir araya getirerek yok sayılmaz mevcudiyetini (feminist bir eylem olarak) düşman bir çevrenin (ataerkil sistem) önüne sürüyor (Carlson, 2013, s. 225),

Eleanor Antin ise feminist performansın ne olduğunu ve politikayla ilgisini şöyle açıklamıştır; feminist performans,

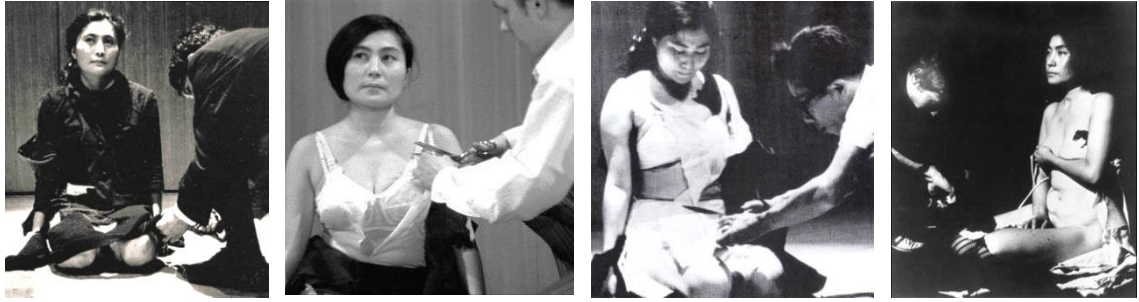
bu toplumda kadın olmanın, belli bir kadın olmanın, bir sanatçı olmanın ne demek olduğuyla ilgili toplumsal, politik ve psikolojik bir şeydi (...) Son derece gerçek politik sorular üzerinde duruluyordu (Carlson, 2013, s. 222).

Politik olan performansta icracı beden, sanatta ve politikada tektipleştirmeyi ve yekpare yapılar kurulmasını dayatan otoriter yapının karşısına, hareket eden, eyleyen ve arzu eden bedenin taşkın niteliğini koyar. Performansın gerilimi, duygusallığı, arzu akışı ve kinetik devridaimi izleyicide bir gerilimi tetikler ve bu da otoritenin pürüzsüz yüzeyini bozar. Performans sırasında, özne ve nesne, politik olanın otoritesinin yerini insan duygularıyla doldurmak üzere yeniden yan yana gelir (Martin, 1990, s. 175, 176).

Yetmiş ve seksenli yıllardaki özellikle feminist performansların bazıları izleyicisiyle olan ilişkisi bakımından diğer performanslardan ayrılır. Bu, seyirciye ve onun aktif işbirliğine yönelik yeni bir tutumdur. Bu performanslarda Eva Sonneman'ın belirttiği gibi seyirciye “bir seçenek çokluğu” sunulmakta ve seyirciyi “kendine ait bir estetik haz ya da zihinsel bir işleyiş sentaksı kurmaya” teşvik etmektedir (Sonneman, 1980, s. 22).

Bu sanatçılar performanslarında kendi fiziksel ve zihinsel sınırlarını zorlarken bir taraftan da izleyiciyi de kışkırtarak performansa dahil etmişlerdir. Bu feminist performanslara en iyi örnekler Yoko Ono'nun “*Parça Kes / Cut Piece*”i ve Marina Abramoviç'in “*Ritim 0 / Rhythm 0*” performansları gösterilebilir. Her iki performansta diğer performanslardan seyircisiyle olan ilişkileri bakımından ayrılır. Bu performanslarda her iki sanatçı da kendi bedenlerinin tek sahibi olduklarına vurgu yaparak, toplumsal ve iktidar baskılarına dayanan kadın bedenini deyim yerindeyse izleyicilere sunmuşlardır.

Yoko Ono 1964 yılında Japonya'da gerçekleştirdiği “*Cut Piece*” adlı performansında sahnede kucağında bir makasla yerde oturur ve izleyicilerin makasla giysilerini parçalamasına izin verir. İzleyiciler makasla Ono çıplak kalana kadar elbisesinden küçük parçalar keserler (Görsel 24-27). Aynı performansı 1966 yılında Londra'da gerçekleştirdiğinde ise izleyiciler Japonya'da olduğunun aksine Ono'nun elbisesini oldukça hızlı bir şekilde kesmek ve elbiseden bir parça alabilmek için yarışır. Bu bakımdan iki farklı coğrafya ve kültürde gerçekleştirilen performanslar bu coğrafyalarda yaşayan ve farklı kültürlere sahip izleyicilerin kadın bedenine yaklaşımını da gözler önüne serer.



Görsel 24, 25, 26, 27. Yoko Ono, 1964, Parça Kes / Cut Piece.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/4fsQRY>

Abramoviç ise 1974 yılında gerçekleştirdiği “*Rhythm 0*” adlı performansında bir galerinin ortasında durarak önüne, arasında makas, tabanca, ip, zincir, gül, jilet benzeri 72 farklı obje bulunan çeşitli nesnelere yerleştirmiştir. Objeler ve Abramoviç’in önünde ise “sanatçıya istediğinizi yapabilirsiniz” yazmaktadır. Performans sırasında izleyiciler önce Abramoviç’e dokunmuş, öpmüş, gülü hediye etmiş; sonra ise vahşileşerek üstünü yırtmaya, boynunu jiletlemeye, ona korkunç derecede zarar vermeye başlamışlardır. Bu süre içinde oturduğu yerde kıpırdamadan bekleyen sanatçı, performans sonunda hırpalanmış bedenini izleyiciye sergilemiş ve gerçekleştirdikleri vahşeti onlara göstermek istemiştir. Bir anlamda Abramoviç’in bedeni izleyicilerin içindeki gizli vahşinin ve ataerkil toplumda öteki olan kadının durumunun resmi olmuştur (Görsel 28-30).



Görsel 28, 29, 30. Marina Abramoviç, 1974, Ritim 0 / Rhythm 0.

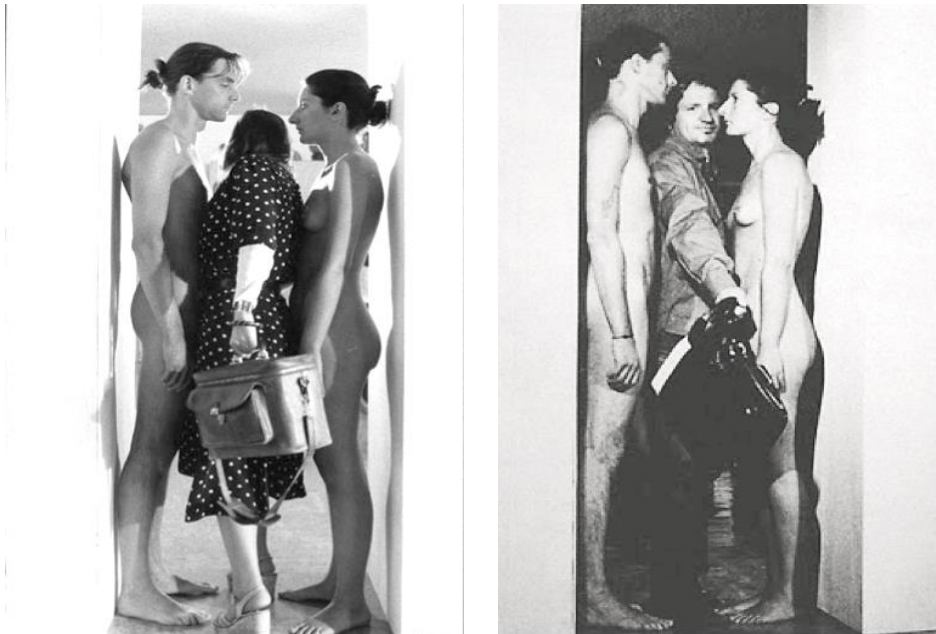
Erişim: 24.07.2015. <https://goo.gl/MGgylk>

“Performansta en önemli unsur toplumla olan dolaysız ilişki, performansıyla toplum arasındaki dolaysız enerji aktarımı” olduğunu söyleyen Abramoviç, performansı şöyle tanımlar;

Toplum önünde sanatçının müdahale ettiği bir çeşit zihinsel ve fiziksel yapıdır. Bir tiyatro eseri değildir, bir başkası olarak rol yapılacak ve öğrenilecek bir şey değildir. Bu daha çok enerjinin doğrudan iletimidir. Katılım ne kadar fazla olursa performansta o kadar iyi olur, enerji iletimi o kadar çok olur (Abramoviç, 2002, s. 27).

Sözlerinden de anlaşılacağı gibi, katılım, performanslarında Abramoviç için oldukça önemlidir. Abramoviç’in izleyiciyle ilişkisinin boyutlarını zorlayan ve izleyiciyi kışkırtarak bir bakıma performansa katılmaya zorlayan diğer bir performans ise Olaf ile birlikte gerçekleştirdikleri ise “*Imponderabilia*” adlı performansıdır.

Bu performansta Abramoviç ve Olaf ‘The Galleria Comunale d’Arte Moderna’ sergisinin açılışında, serginin giriş koridorunda ayakta ve çıplak bir şekilde karşılıklı durarak sergiyi izlemeye gelen seyircileri bedenleri arasından geçmek zorunda bırakırlar. Bu iki çıplak beden arasından geçerken seyirci, yüzünü hangi tarafa (hangi cinsiyete) çevirerek geçeceğine karar vermek durumunda bırakılır (Görsel 31, 32).



Görsel 31, 32. Marina Abramoviç, 1977, *Imponderabilia*.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/DVIS4S>

2. Dünya Savaşı sonrasında postmodern dönemle birlikte hareketlenen ve birçok farklı biçimde sanat üretilen altmış ve yetmişli yıllarda özellikle Fluxus ve Happening gibi sanat anlayışları ve ardından feminist performanslar kendinden önceki sanat anlayışlarından en belirgin olarak izleyiciyle olan ilişkisi bakımından ayrılır. Daha önce sadece duyuları ve akli yardımıyla sanat eserini deneyimleyebilen izleyici, çağdaş sanatçıların izleyici ile yeni iletişim yollarını araması sonucu ortaya çıkan katılım olgusuyla birlikte, sanatı, fiziksel ve zihinsel varlığını tümüyle üretimin -ki bu üretim çoğunlukla performans üzerinden gerçekleşmektedir- bir parçası olarak kullanarak deneyimleyebilme olanağı bulmuştur.

Bu şekilde deneyimlenebilen sanat hem sanat eserinin tanımını, hem sanatçının esere olan etkisini, hem de izleyicinin eser karşısındaki konumunu değiştirmiştir. Önceden sanatçısı tarafından son aşamasına getirilen ve izleyiciye sadece izleme ve yorumlama hakkı tanıyan sanat eseri artık son aşamasına, nihai sonucuna (ki eser bazı durumlarda bir sonuca varmayabilir) izleyicisinin aktif etkisi ve varlığı ile ulaşabilmektedir. Sanatçı burada performansın sonucunu ancak hayal edebilmektedir ama sonucu kendi başına belirlemediği, izleyicinin rastlantısal varlığı ve etkisi ile sonuçlanabileceği için performansın ucu açıktır, sonu belirsizdir. Yani sanatçısı için bile üretimin sonucu kestirilemezdir.

Sanatın üretim sürecine böyle bir katılım postmodern çağda sıklıkla duyulan demokratikleşme, ortak karar alma söylemleriyle birebir örtüşmektedir. Böyle bir bakış açısıyla altmış öncesi sanat, yani söz söyleme hakkının sanatçının tekelinde olduğu sanat, 2. Dünya Savaşı'na kadar genel olarak dünyanın yönetilme şekli totaliter rejimlere, altmış sonrası sanat, yani sanatçı ile izleyiciye sanatsal üretimde 'neredeysel' eşit hak tanıyan sanat ise herkese 'neredeysel' eşit hak tanımayı vadeden demokratik yönetim şekillerine benzetilebilir. Bu durum hayatla sanatın birbiriyle ne kadar sıkı bir bağ içinde olduğunun ve birbirlerini etkilediklerinin sağlaması gibidir. O'Doherty bu yaklaşmayı şöyle özetler;

En ciddi boyutuyla bakıldığında sanatçı/izleyici ilişkisi, toplumsal düzenin radikal birtakım girişimlerle sınındığı bir ilişkidir (...) Bu sanatçı/izleyici diyalogu, nasıl bir toplum haline geldiğimizi görmemize de yardımcı olur. Her sanat, toplumsal yapıya bazen boyun eğdiği bazen de onu sınındığı bir alandır (...) Postmodernizmle

birlikte sanatçı ve izleyici birbirlerine daha çok benzemeye başlamıştır (O'Dherty, 2010, s. 96).

1989'da Berlin duvarının yıkılması, 1991'de SSCB'nin dağılması böylece doğu ile batı arasındaki keskin sınırın gevşemesi, 1992'de Avrupa Birliği'nin kurulması gibi siyasal ve toplumsal olaylar postmodern küreselleşmenin sınırları yok etme politikası böylelikle hem ekonomik hem de kültürel dolaşımı hızlandırma çabasına destek sağlayan değişimlerdir. Son otuz yıllık süreçte yapılan teknolojik yenilenmeler, özellikle bilişim ve iletişim alanındaki baş döndürücü gelişmeler küreselleşmeyi hızlandırdıkları gibi insanların yaşam şekillerini ve gerçeklik algılarını da kökten değişikliğe uğratmıştır. Günümüzde birey tüm bu değişiklikleri günlük hayatında hissetmekte hatta artık bu değişikliklerle yaşamaya, bu değişiklikleri kendi yaşamsal gerçekliği olarak kabul etmeye alışmaya başlamıştır.

Artık giderek politikleşen hayat ile sanatın yolları daha fazla kesişmeye başlamıştır. Bu kesişmeler genellikle toplumsal hareketlerden beslenmekte, bir olma, birlikte hareket etme dürtüsüyle harmanlanmaktadır. Ve diğer sanat üretim biçimlerinin yanı sıra bu kolektif yapı sıklıkla performans diliyle karşımıza çıkmaktadır.

2.3. YAŞANAN AN OLARAK ŞİMDİ

1990’lardan günümüze kadar olan ve post-postmodernizm olarak nitelendirilen süreçte bireylerin ve toplumların yaşayış biçimlerine önemli ölçüde sirayet eden, yaşam biçimlerini kökten değiştiren bazı değişiklikler olmuştur.

İnsanoğlu, 20. yüzyıl başında gezegeni elektrik kablolarıyla donatarak yaşam seviyesinin yükselmesini sağlayan teknolojinin her yere ulaşmasını sağlamıştı, günümüzde ise yeryüzü ikinci bir ağla, kesintisiz ve sınırsız bilgi kaynağı olan internet ağıyla çevrelenmiş durumdadır. Artık bireyler internet üzerinden her şeye erişebilmektedirler. Bu durum dünyayı deneyimleme algımızı ve ilişkilerimizi kökten etkilemiştir. Marshall McLuhan, teknolojinin yalnızca tek tek bireyleri değil, tüm toplumu etkilediğinden bahsederken şu cümleleri kurar;

Kendimizi güçlendirip genişletmemizi sağlayan yeni medya ve teknolojiler toplumsal beden üzerinde antiseptiklere hiç aldırmaksızın yürütülen devasa bir kolektif ameliyathane gibidir. Eğer ameliyat gerekirse, ameliyat sırasında bütün sisteme hastalığı bulaştırmanın kaçınılmazlığının da dikkate alınması gerekiyor. Çünkü yeni bir teknolojiye sahip bir toplumda ameliyat yaparken, en çok etkilenen yer kesilen bölge olmuyor (McLuhan, 1964, s. 799).

ve sanatın, bireyin teknoloji karşısında kendini konumlandırmasına bir yol olabileceğinden bahseder;

Yeni her darbe bütün duyular arasındaki oranları kaydırır. Bugün aradığımız şey, ya ruhsal ve fiziksel bakışın duyu oranlarındaki bu kaymaları denetlemenin bir yoludur, ya da onlardan tümünden kaçmanın bir yolu. Semptomları olmayan bir hastalığı aramak bağışıklı olmak demektir. Hiçbir toplum kendi eylemleri hakkında, yeni uzantılar ya da teknolojiler karşısında bağışıklık geliştirebilecek kadar bilgi sahibi olamaz. Bugün sanatın böyle bir bağışıklık sağlayabileceğini anlamaya başladık (McLuhan, 1964, s. 799).

Günümüzde bireyler teknolojiye, medyaya o kadar bağımlı hale gelmişler, ekran karşısında o kadar çok zaman harcar olmuşlardır ki neredeyse tüm bireylerin ‘gerçek’ fiziksel yaşamları dışında ikinci bir ‘hipergerçek’ sanal yaşamları olduğundan bahsedilebilir. Baudrillard, konuyla ilgili olarak “günümüzde, gerçekliğin kendisi hipergerçekliktir”, der ve ekler;

Artık günlük politik, toplumsal, tarihsel, ekonomik gerçekliğin tamamı hipergerçekliğin simülasyon boyutuyla bütünleşmiş durumda; zaten gerçekliğin ‘estetik’ halüsinasyonunu yaşıyoruz (...) yaşamın karşılayabileceği, hatta bunu onu aşmak için yapabileceği bir kurgu yoktur; gerçeklik gerçeğin oyununa dönüştü, kökten büyüünü yitirdi, ‘sıcak’ ve fantazmatik aşamanın yerini ‘dingin’ siberetik aşama aldı (Baudrillard, 1988, s. 1070).

Teknolojik gelişmeler gerçeklik algımızı etkilediği gibi, iletişim teknolojilerindeki gelişmeler de bireylerin ilişkilerini ve iletişim biçimlerini değiştiren bir diğer unsurdur. Tüm bu teknolojilerin ortak yanı ise bir taraftan kolay bir iletişim biçimi sağlarken diğer taraftan bireyleri biraz daha yalnızlaştırmak, sanal bir yaşam biçimi içine çekmek olmuştur. Bu bağlamda bireyin yalnızlaşması günümüzde tüketime dayalı kapitalizmin buyruğudur.

18. ve 19. yüzyılın üretime dayalı kapitalist ‘*disiplin toplumu*’ nun yerini 20. yüzyılın ikinci yarısı ve 21. yüzyılda tüketime dayalı kapitalist ‘*denetim toplumu*’⁶ almıştır. Her iki rejim de toplumu ve bireyi baskı altına alarak iktidar istekleri doğrultusunda yönlendirmektedir ve kendilerine göre özgürleştirici ve köleleştirici yanları bulunmaktadır. Deleuze kapitalizmin bu değişimini şöyle özetler;

Eski hükümrancılık toplumları basit makinalar kullanıyorlardı --kaldıraçlar, buçurgatlar, saatlar; yakın zamanların disiplin toplumlarıysa enerjiyle çalışan makinalarla teçhizatlandılar --edilgin entropi, etkin sabotaj riskleriyle birlikte; denetim toplumlarıysa üçüncü türden makinalarla işliyorlar --bilgisayarlarla --ve tıkanma türünden edilgin, korsanlık ya da virüs bulaştırma türünden etkin tehlikelerle. Böyle bir teknolojik evrim, daha da derin bir açıdan, kapitalizmin bir mütasyonu olmalı; daha şimdiden iyi bilinen ya da tanıdık bir mütasyondur bu ve şöyle özetlenebilir: Ondokuzuncu yüzyıl kapitalizmi üretime ve mülkiyete yönelik bir yoğunlaşma, bir konsantrasyon kapitalizmiydi. Bu yüzden fabrikayı bir kapatıp-kuşatma ortamı olarak dikiyordu; kapitalist ise üretim araçlarının sahibiydi, ama giderek, analogiyle kavranabilecek öteki mekanların da sahibine dönüşecekti (işçinin aile evi, okul). Pazarlar ise kah uzmanlaşmayla, kah kolonileştirmeye, kah üretim maliyetlerini düşürme yoluyla fethedilecekti. Ama şu andaki durumda kapitalizm artık üretimle filan uğraşmamakta, onu sıklıkla Üçüncü Dünya’ya devretmektedir -- karmaşık tekstil, metalürji ya da petrol üretimi de dahil olmak üzere. Bu bir üstün-düzey üretim kapitalizmidir (Deleuze, 1992).

Günümüzde tüketerek kapitalizme hizmet etmeye alıştırılan birey bir yandan borçlandırılarak sistem içinde denetlenirken, diğer yandan beden mekansal değişiklikler

⁶ ‘*Disiplin toplumu*’ ve ‘*Denetim toplumu*’ terimleri Foucault’ dan alınmıştır.

ve teknoloji vasıtasıyla denetlenmektedir. Bireylerin yalnızlaşması bu denetleme mekanizmasının amaçlarına uygun düşmektedir.

Yeni kapital sistemdeki bir diğer değişiklik ise sömürü biçimleridir. Sömürü, önceden üçüncü dünya ülkelerinin doğal kaynakları askeri güçle işgal ederek yapılırken, günümüzde işgal etmeye demokrasi getirme, özgürleştirme başlıkları konulmuştur ve demokrasi getirilen yerlerin hep zengin doğal kaynakları olan Ortadoğu ülkeleri olması tesadüf değildir. 1991 Kuveyt savaşından günümüze kadar olan süreçte, yapılan terör saldırıları ve savaşlara bireyler alışmış durumdadır ve bu olayları sıradan birer haber gibi takip etmektedirler. Ekrandan takip edilen bu savaş ve terör görüntüleri yaşanan vahşeti gerçeğin bir yansıması ya da gerçeğin gerçeği gibi gösterir ve kurulan empatide duygu noksanlığı oluşturur (Görsel 33).



Görsel 33. 11 Eylül 2001, Dünya Ticaret Merkezi İkiz Kuleleri'ne yapılan saldırı /
Attackt to World Trade Center Twin Towers.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/GnXc99>

Tüm bu savaş ve terör tehditleri iktidarların denetleme politikalarının derecesini arttırmasına bahane olmuş, böylelikle birey ve toplum üzerine sınırsız bir denetleme politikası yürütülmeye başlanılmıştır.

Günümüzde yaratılan yeni dünya düzeni vasıtasıyla iktidarların birey, beden ve toplum üzerindeki yoğun denetleme politikalarıyla birlikte kimlik ve cinsiyet ayrımcılığı, dinsel ve ideolojik sömürler, gezegenle ilgili ekolojik sorunlar vb. konular yaşamın ana sorunları olduğu gibi sanatın da konularıdır. Ayrıca toplumla ilgili bu konular çeşitli sanat pratikleriyle izleyiciye sunulurken verilen mesaj kolay anlaşılabilir bir haber değeri taşıdığından olabildiğince basit ve dolaysızdır. Kuspit, konu hakkında şunları yazar;

postestetik sanatın vermek istediği ideolojik mesaj, mitleştirici bir allayıp pullamayla sunulmaz. Üstelik söz konusu mesaj gündemdedir ve haber değeri taşımaktadır; hakikati illaki bütünüyle anlatmaz, yalnızca nesnel hakikati anlatır (...) Nüanslar ve incelikler gözden çıkarılabilir, her şey mesajda gizlidir; bu mesaj da zaten kendi kendini haklı çıkarmaktadır, içinde taşıdığı toplumsal hakikat anlayışı dahilinde yeni kurallara uyma ve basitlik çağrısında bulunmaktadır. Hatta mesaj ne kadar basitse o kadar iyidir; çünkü basit bir mesajın kitlelere iletilmesi diyalektik açıdan karmaşık bir mesajın iletilmesinden daha kolaydır (Kuspit, 2006, s. 57).

Böyle bir sanat üretme ve mesaj iletme anlayışı içinde,

sanatçı, sanat eserlerinin üreticisi olmaktan çıkıp gösterge yönlendiricisi olur ve seyirci de estetiğin edilgen izleyicisi ya da göstergenin tüketicisi olmaktan çıkıp mesajların etkin okuru olur (Foster, 1985, s. 1090).

Üretilen sanat, yöntem ve üsluplarında farklılıklar bulunsa bile, güncel haber değeri taşıyan, hayatla ve izleyicisiyle yakın ilişki içinde olan, kısaca “yaşanılan an olarak şimdi” ye dairdir.

Günümüz sanatında toplumla ilgili konular sanatçılar tarafından farklı sanat pratikleriyle izleyiciyle buluşturulur ve izleyici katılımıyla gerçekleştirilen performanslar da bu yöntemlerden biridir. Politik mesaj ileten ve izleyici katılımıyla gerçekleşen bu performansları, izleyici katılımının sebepleri ve politikleşen hayatla sanatın birbirleriyle olan ilişkisi çerçevesinden bakarak örnekleriyle irdelemek gerekmektedir.

2.3.1 Toplumsal Hayata Katılımın Nedenleri

Amerika ve Avrupa'da altmışlı yıllarda ilk örnekleri görülen izleyici katılımıyla gerçekleştirilen sanatsal performanslara günümüzde de sıklıkla karşılaşılmaktadır. Günümüzde, genel olarak tüm dünyada performans sanatında katılımın ön plana çıkmasının bazı sebepleri bulunmaktadır. Bu sebeplerin ipuçlarını, sanatla hayatın birbirlerine iyice yakınlaşmasından yola çıkılarak hayatta aramak doğru bir yaklaşım olacaktır. Çünkü hayat sanatı etkiler ve hayatımız iki kutuplu genişler; bir taraftan medyaya, teknolojiye bağımlılık, sanallaşma, yaşam mekanlarının yeni yapısı ve her şeyin değerinin parayla ölçülmesi vb. etkenler bireyleri birbirlerinden uzaklaştırırken, diğer taraftan bu uzaklaş-tır-maya karşı oluşan toplumsal olaylardaki birlikte olma, yaklaşma durumu ya da ihtiyacıdır.

1980'lerden günümüze olan süreçte toplumun iktidarlara ve düzene/düzensizliğe karşı duruşunda sergilediği, isyankarlık olarak nitelendirilebilecek toplumsal hareketlerin kapsam ve biçim değişikliklerinin sanat alanında karşılık bulduğu görülmektedir. Ancak sanat alanındaki karşılıklara geçmeden önce toplumsal olayların son otuz yılda geçirdiği değişiklikleri incelemek gerekecektir.

1980 öncesi dünyadaki toplumsal hareketler belli bir sınıfı ya da grubu ilgilendirirken, günümüzde yeni toplumsal hareketler bir sınıfı/grubu ilgilendiren bir olgu olmaktan ziyade geniş kitlelere hızlı bir şekilde yayılabilen, eskisine göre daha kitlesel ve etkili olan hareket biçimlerine dönüşmüştür. Eski toplumsal hareketler belli bir sınıf/grup kavramı etrafında örgütlendikleri için kısıtlı destek görseler bile kitleselleşemedikleri görülür. Söz gelimi emekçi sınıf, yaşadıkları coğrafyada azınlık olan sınıflar, farklı dini görüşü olan sınıflar veya sol ya da sağ görüşlü gruplar vb. gibi eski toplumsal hareketleri oluşturan sınıflara/gruplara örnek verilebilir.

Toplumsal hayatın değişik alanlarında o alana ilişkin bir konuda ya değişiklik isteyen ya da değişime karşı çıkan ve bu doğrultuda faaliyetlerde bulunan oluşumlar olarak tanımlayabileceğimiz toplumsal hareketler, (...) günümüzde toplumun büyük bir bölümünü doğrudan ilgilendirmeyen konuların bile toplumsal bir sorun olarak algılanmasında ve buna ilişkin çözüm yolları üretilmesinde de etkindir (Işık, 2013, s. III).

Yeni toplumsal hareketlerin kitleselleşmesinin ve eskisine göre daha fazla etkili olmasının bazı sebepleri bulunmaktadır. Öncelikle toplumsal hareketlerin bireyler arasında etkileşim üzerine kurulması zorunludur ve bu etkileşimi doğuran unsurlardan en önemlileri şunlardır; ilk olarak, küreselleşme ve kapitalizmin etkisiyle şekillenen yeni yaşam biçimlerinin her sınıftan insanı, bir arada yaşadıkları metropollerde barındırması sebebiyle toplumsal hareketler belli bir sınıfı temsil etseler dahi kitleselleşme eğilimine girmişlerdir. Çünkü metropollerde her türlü sınıfın yaşam alanları ortaktır, bu sebeple kamusal alanlarda gerçekleşen toplumsal hareketler sınırlı bir kitleyi ilgilendiren konulardan/sorunlardan türeseler bile mekansal olarak her türlü sınıfın yaşama biçimine etki eder.

Yanı sıra günümüzde sınıf aidiyeti taşımayan, belirli bir sınıftan çok daha fazla bir kesimi ilgilendiren insan hakları, ekolojik denge, savaş karşıtlığı, feminizm, cinsiyet politikaları, işsizlik, ekonomik krizler, nükleer karşıtlığı gibi pek çok toplumsal sorunun toplumsal hareketlere konu olduğu gözlenmektedir. Küreselleşen dünyada herhangi bir coğrafyada çıkan savaşlar, ekolojik dengesizlik, nükleer sorunlar ve ekonomik krizlerin o coğrafya ile sınırlı kalmadığı, komşu coğrafyaları hatta kimi durumlarda tüm dünyayı etkilediği görülmektedir. Amerika'daki veya Avrupa birliği gibi büyük ekonomilerdeki krizler, Rusya, Çernobil ve Japonya, Fukuşima Nükleer Santrallerindeki patlamalar, Ozon Tabakası'ndaki incelleme bunlara örnek verilebilir.

Son olarak ve belki de yeni toplumsal hareketlerin etkisinin artmasındaki en büyük pay yeni örgütlenme biçimleridir. Televizyon, gazete gibi ana medya araçlarının büyük sermaye gruplarının eline geçmesi ve bu grupların sermaye kaygısı yüzünden egemen ideolojinin sesini yansıtan kanallar haline gelmesi toplumsal hareketlerin örgütlenmesinin önüne geçmektedir. Çünkü geniş kitlelere hitap eden yanlı medya, iktidar baskısıyla etkisi büyüyecek bir toplumsal hareketi topluma iletmeyerek ya da yanlı ileterek harekete gerçekleşecek muhtemel tepkiyi ve desteği engellemektedir. Günümüzde ise teknolojinin ilerlemesiyle artık her evde bulunan alternatif medya ortamı devreye girmiştir. Sermayeye bağlı olan ana medya araçlarına alternatif olan internet, toplumsal bir hareketin kamuoyuna duyurulmasında ve hareketin kitleselleştirilmesinde en etkili araç haline gelmiştir. Işık, alternatif medyanın önemini şu cümlelerle anlatır;

Günümüzde artık ekonomik ve siyasi krizlerle birlikte demokratik yönetim altındaki ülkelerinde giderek otoriterleşmeye başladığı görülmektedir. Bu noktada alternatif medya ortamı internet ve sanal eylemler; yasal düzenlemelerin uygulanmasında yeterince özgür olunmadığı durumlarda bir alternatif örgütlenme ve tepki gösterme ortamı haline gelme potansiyeli taşımaktadır. Nitekim kitlelere ulaşmak ve onları harekete geçirmek, varlıklarını önemli politik aktörler olarak yasallaştırmak gibi toplumsal hareket örgütleri için son derece önemli olan unsurlar, bugün internet medyası sayesinde somutluk kazanmaktadır. Kısacası bir taraftan otoritenin güçlenmesi diğer taraftan da teknolojik olanaklar, bilgi toplumunda bireyin özerklik ve özgünlük kazanıp 'özne' olarak öne çıkmasına yardımcı olmaktadır (Işık, 2013, s. IV).

İnternet ortamı bireye kişisel itirazlarını dillendirme ortamı sunduğu gibi toplumsal hareketlerin duyurulmasında, kolektif bir yapı içinde örgütlenilmesinde en önemli araçtır.

Toplumsal hareketler medyanın desteğini aldığı sürece ayakta kalabilmektedir. Bu nedenle her türlü toplumsal hareketin kitleselleşmesi için medya, bir başlangıç olarak kabul edilebilir. Her ne amaçla ortaya çıkarsa çıksın her çeşit toplumsal hareket bir şekilde kendini topluma tanıtmak ve amaçlarını açıklamak zorundadır. Ancak toplumsal hareketin amaçları iktidar ideolojisiyle örtüşmediğinde sermayeye bağlı ana medya organları toplumsal hareketin kendini tanıtmaya ve açıklamaya çabasına tarafsız yaklaşamaz. Burada alternatif medya, internet ortamı devreye girer. İnternet ortamı sayesinde bu hareketler, fiziki gerçekliği olmayan bir dünyadan sokaklara taşabilir yani sokak gösterilerine de dönüşebilir ya da tam aksine sokaktan sanala eylemler taşınabilir. Ancak alternatif medyanın en önemli handikabı ana medya kanalları televizyon, gazete gibi her kesime hitap edememesidir. Bunun sebebi günümüz iletişim teknolojilerinin hala kırsal kesimlerde tam olarak kullanımda olmaması ve alternatif medya kullanımının buralarda yaygın olmamasına ek olarak metropollerde olsa dahi her yaş kesiminden bireyin bunları kullanmıyor olmasıdır. Yine de ana medya araçları kadar yaygın olmasa dahi alternatif medya, farklı sınıftan bireyleri barikatlar arkasında aynı hedef doğrultusunda birleştirme konusundaki başarısından dolayı toplumsal hareketler için çok önemli bir yere sahiptir.

İktidarların alternatif medyaya karşı alacağı önlemler ise demokrasi dışına çıkıp Facebook, Twitter, Youtube gibi çok kullanılan, örgütlenmede önemli rol oynayan ve iktidar baskılarını deşifre eden sosyal medya sayfalarını yasaklamak ya da otoriter

rejimler, Kuzey Kore, İran ve Küba örneklerinde olduğu gibi interneti tamamen yasaklama yollarıdır. Ancak demokrasi iddiası içinde yönetilen ülkelerde bunlar kalıcı olarak mümkün olan iktidar seçenekleri değildir.

Diğer taraftan bakıldığında toplumsal hareketlerin temelini oluşturan bireyler arasındaki etkileşimin başarıya ulaşmasının ön koşulu “etkileşen bireylerin bilgi, birikim ve beklentilerini buluşturup, etkileşim neticesinde ulaştıkları sonuç ve elde ettikleri ürünü ortak olarak sahiplenebilmeleridir” (Uyar, 2003, s. 137). Toplumdan ve her türlü toplumsal hareketten etkilenen sanatçı için de sanat, bir tepki gösterme, tepkisini paylaşma ve toplumla olan etkileşimini sahiplenme aracı olabilmektedir.

Bu tespitlerden yola çıkarak politikleşen hayat içerisinde günümüz sanatçısının politikleşmesi neredeyse kaçınılmaz,⁷ görünmektedir. Sanatçı yaşadığı zamanın koşullarını yansıtır ve böylelikle yaşadığı zamanı sanatıyla ölümsüzleştirir. Bourriaud, konu hakkında;

Şimdiki zamanın sunduğu koşulların içinde yaşarken sanatçının amacı, hayatının içeriğini (algılanabilir ya da kavramsal dünyayla olan ilişkisini) kalıcı bir evrene dönüştürebilmektir. Sanatçı, hareket halindeki dünyayı yakalar (Bourriaud, 2005, s. 21).

der ve günümüz politik yaşamın estetikleştirilmesinin ya da sanatının yaşamsallaştırılmasının amacını “dünyayı daha iyi bir biçimde yaşamayı öğrenmek” olarak açıklar (Alliez, 2010, s. 28).

Bu politikleşen hayat ve sanat süreci içerisinde sanatçının tepkisini göstermesinin belki de en etkili yolu, diğer sanat yapma biçimlerinin yanı sıra, kendi bedenini de kullandığı ve toplumla birlikte planlı ya da plansız gerçekleştirilen katılımcı performanslardır. Bu kolektif performanslar toplumsal hareketlerde olduğu gibi bireylerden çok daha güçlü olan ideoloji karşısında bir olma, birlikte hareket etme dürtüsünden kaynaklanmaktadır. Bourriaud, bu birlikteliğin izleyici için olumlu yanını ise şöyle açıklar;

⁷ Bu durumun kaçınılmaz olması, metropolde yaşayan ve günlük olaylara kayıtsız kalmayan birey için öngörülen bir tespittir. Tespitte istisnai olma durumu mutlaka bulunmaktadır.

İmgenin anlam ufku ‘arzulanan bir dünyayı işaret ettiğinde seyirci tartışabilir; kendi arzusunun yankılanabileceği zemine dayanır hale geldiğinde’ öznellikler-arasılıkta arzunun imgede temsilcisi ya da ‘delegesi (delegue) olan’ bir ‘biçim teorisi’ bulur (Alliez, 2010, s. 33, 34).

Ancak unutulmamalıdır ki “her şey bir yana başkaldırı kişisel bir meseledir” (De Waresquiel, 2004. s.12). Buradan kaynakla sanatçının herhangi bir toplumsal sorunu ele alan bir eylemi de öncelikle bireysel bir performans ve düşüncesini yansıtırma biçimidir. Performansın daha geniş kitlelere yayılması ve destek görüp görmemesi sanatçının önceden planladığı bir durum değildir. Performans, sanatçı için kendi diliyle isyan etme/haykırma biçimiyken iktidar tarafından ise politik performans sanatçısı çoğunlukla protestocu olarak görülmektedir. Ayrıca günümüzde hayat ve sanat birbirlerine o kadar yakınlaşmışlardır ki kimi durumlarda hayatın kendisi bir performans olarak karşımıza çıkabilmektedir.

2.3.2 Günümüzde Performans

20. yüzyıl sanat akımlarında farklı biçimlerde karşımıza çıkan ve 2. Dünya Savaşı’ndan sonra Happening ve Fluxus akımlarıyla birlikte sanatta daha çok yer alan performans, yetmişli yıllarla birlikte politik bir kimlik kazanmaya başlamış ve bu politik duruş günümüze kadar devam etmiştir. Performans dilinin politik olmaya bu kadar yatkın olmasının ana sebebi, performans sanatının malzemesinin beden olması ve sanatla hayatı birleştirme isteğidir; burada söz konusu edilen gerçeklik ise toplumsal hayattır. Sanatın toplumsal hayatın alanına doğru genişlemesi, sanatın, politikanın toplumsal yaşam pratiklerine benzer bir pratik süreç içine girmesine neden olur. Toplumsal hayatın şekillendirilmesi ise toplumsal bedenin ele alınmasıyla ilgilidir. Yetmişli yıllarda ön plana çıkmaya başlayan, özellikle iktidar baskıları, özgürlük, cinsellik, arzu, kimlik, hastalıklar, cinsiyet eşitsizliği ve eşcinsellik karşıtlığı gibi bedenle ilgili politik konular yetmişlerden bu yana sıklıkla performans sanatçıları tarafından ele alınmıştır. Bu performanslarda sanatın nesnesi insan bedenidir; beden ele alınan tüm bu politik konuların merkezinde bulunmaktadır.

Performans dilinin politik bir dil olmasının ve günümüzde bu dilin toplumsal hareketle birlikte geniş kitlelere ulaşabilmesinin bazı sebep ve sonuçları bulunmaktadır. Ancak bu sebep ve sonuç ilişkilerine bakmadan önce performansın ne olduğuna ve hayatla olan yakın bağına bakılmalıdır.

Genel hatlarıyla bakıldığında, sonucunun önceden kestirilemediği, deneyim, süreç, eylem kavramları ve sanatçı-izleyici ilişkisinin ön planda olduğu performans sanatı genellikle sanatçı tarafından solo olarak gerçekleştirilir ve burada eylemin amacı, düşünceyi performans diliyle izleyiciye aktarmaktır. Ancak izleyici katılımıyla gerçekleştirilen performanslarda eylem, seyirci ile sanatçı arasında dolaysız fiziksel bir iletişim kurmak için kullanılır. Bu tarz performanslarda seyirci katılımı kendiliğinden ya da organize edilmiş olabilir; amaç, izleyiciyi sadece seyreden, pasif konumdan aktif, üreten, sanata dahil olan bir konuma getirmek ve sanatla hayat arasındaki mesafeyi yok etmektir. Bu durum 1970'lerden bu yana sanat eğilimlerinin de ortak bir tutumudur: "son otuz yılın başlıca eğilimlerinden biri, en mahrem kişisel alandan tutun da en genel siyasal alana kadar bütün bir hayatla sanatı yeniden bütünleştirmeye çalışmaktır" (Shiner, 2004, s. 402). Lynton, katılımcı performanslardaki sanatçı-izleyici ilişkisini şöyle özetlemektedir;

eskiden olduğu gibi, bir galeride sergilenmek üzere eserlerini düzenleyip, sonra bir adım geriden izleyicilerin onlara gösterdikleri ilgiyi seyretme gibi soğuk bir işlemden kurtulan sanatçı, seyirciyle kişisel olarak yakın bir bağ kurmuş oluyordu. İzleyicilerin cephesinde ise bir oyun ya da sirk görünümü altında sunulan olaylara, zaman ve dikkatini verme alışkanlığı doğuyor; sanatçının yapıtını belirli bir yere ve ona uydurabilme fırsatını elde etmiş oluyordu (Lynton, 2004, s. 320).

İlkel toplumlarda gündelik yaşamın içinde, geçiş ritüelleri olarak karşılığını bulan performans, uygar toplumlarda toplumsal roller üzerinde biçimlenmiştir ve en basit haliyle günlük yaşamımızdaki kamusal rollerimizi uygulama haliyle ilintilidir. Buna göre her birey günlük yaşamında bir rol üstlenmiş durumdadır ve bu rolü düzenli olarak performe/icra etmektedir. Örnekleme gerekirse iş yerinde mesleğe ilişkin rolümüzü, evde aile bireyi olarak rolümüzü icra ederiz. Ancak performans teorisyenleri Schechner, Singer, Hymes gibi isimler sanatsal performansı gündelik yaşamdan bir biçimde "ayrıştırılabilen" etkinlikler olarak görerek performansla gündelik yaşamı ayırt etmeye çalışırlar (Carlson, 2013, s. 24-41).

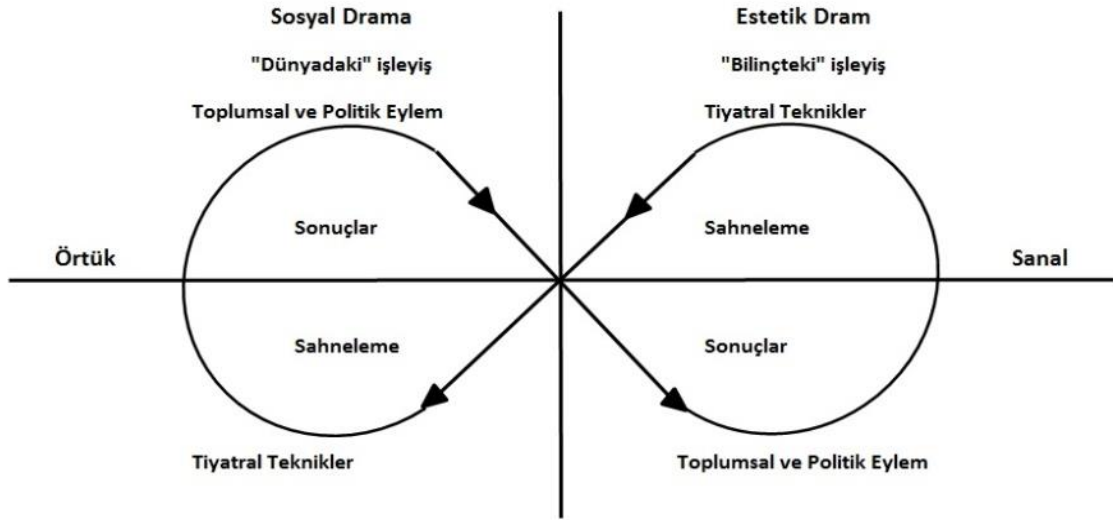
Marvin Carlson'a göre; "Sahnedeki bir davranış, gündelik hayattakine tıpatıp benzese de, sahnede gerçekleştirildiğinde, performe/icra edilmiştir, dışarıda ise sadece davranılmış/yapılmıştır" (Carlson, 2013, s. 24). Milton Singer ise "sınırlı bir zaman aralığı, bir başlangıç ve bir son, düzenlenmiş bir etkinlik programı, bir dizi icracı, bir seyirci, bir mekan" ın performans için gerekli olduğu vurgusunu yaparken (Carlson, 2013, s. 36), Dell Hymes, performansı,

onunla karıştırılan iki etkinlik alanı ile karşılaştırarak sınırlamaya çalışır: davranış ve tutum (conduct). İlki basit bir biçimde "vuku bulan herhangi bir şey ve her şey"e atıfta bulunurken, ikincisi "sosyal normların, kültürel kuralların ve yorumlanabilirliğin müşterek ilkelerinin koruması altındaki davranışlara" atıfta bulunur (Carlson, 2013, s. 35).

Tüm bu hayatla performansı ayırıştırma teorilerine karşın, tiyatro teorisyeni Richard Schechner, hayat ve sanatı, estetik dram ve sosyal drama kavramları üzerinden tartışarak birbirleriyle olan bağımlıyı açıklarlar. Richard Schechner'e göre,

Tiyatro insanları toplumsal hayatta belli sonuçlar yaratan eylemleri estetik dramı üretirken hammadde olarak kullanıyor, toplumsal aktivistler de tiyatrodan türetilen teknikleri dönüp yeniden tiyatroyu besleyecek sosyal drama etkinliklerini desteklemekte kullanıyorlar (Carlson, 2013, s. 41).

Böyle bir karşılıklı alışveriş anlayışı içerisinde hayat ve sanat düzenli olarak birbirlerinden beslenmekte ve birbirlerini etkilemektedir. Schechner, bu karşılıklı ilişkiyi "sosyal drama" ve "estetik drama" arasındaki akışı gösteren bir diyagram çizerek anlatır. Yan yatmış sekiz diyagramın da görüldüğü gibi döngüsel bir hareket içerisinde, estetiğe ait bilinçte oluşan tiyatral (sanatsal) teknikler ile sosyal hayata ait toplumsal ve politik eylemler birbirleriyle döngüsel bir ilişkiye sahiptirler. Bu ilişki içerisinde birbirlerinin hem sebebi hem de sonuçlarıdır (Görsel 34).



Görsel 34. Richard Schechner'in "sosyal drama" ve estetik dram" arasındaki döngüsel akışı gösteren diyagramı / Richard Schechner's diagram showing cyclic movement between social drama and aesthetic drama (Carlson, 2013, s.42).

Günümüzde gerçekleştirilen birçok katılımcı politik eylemin hayata mı yoksa sanatsal performansa mı dahil olduğu ince bir çizgiyle ayırt edilebilmektedir. Bu ayrımı yapabilmek için öncelikle kültürel performans teorisyenlerinin gündelik eylem ve sanatsal eylem arasında ortaya koydukları farklara bakmak gereklidir.

Carlson, konuyla ilgili, "her kültürde belli türde bir etkinliğin diğer etkinliklerden uzamı, zamanı, tavrı ile ya da üçü ile birden ayırt edilerek performans olarak ele alınabileceğine dair genel bir kabul vardır" der. (Carlson, 2013, s. 35). Antropolog Dell Hymes bu ayrımı "*davranış*" (gündelik eylem) ve "*tutum*" (sanatsal eylem) olarak yapmıştır. Bu ayrımında "*davranış*", "vuku bulan herhangi bir şey ve her şey"e atıfta bulunurken", *tutum* ise "sosyal normların, kültürel kuralların ve yorumlanabilirliğin müşterek ilkelerinin koruması altındaki davranışlara" atıfta bulunur (Hymes, 1975, s. 13). *Davranış* her türlü günlük eylemin karşılığıyken *tutum* bir hedef doğrultusunda gerçekleştirilen eylemleri kapsar.

yapmak ile icra (performe) etmek arasındaki ayrım artık gerçek yaşamla tiyatro arasındaki farkta değil, tutumda saklıdır – kimi eylemleri düşünmeden gerçekleştiririz ama üzerinde düşündüğümüzde, eylemler bilinçte bir performans niteliği kazanır (Carlson, 2013, s. 25).

Hymes, performans'ı ise *tutum*'un altkümesi olarak, bir ya da birden fazla kişinin 'anladığı biçimiyle geleneğe ve seyirciye karşı sorumluluk üstlenmek' olarak tarif eder" (Hymes, 1975, s. 13). Burada seyirciye karşı "sorumluluk üstlenmek" kavramı farklı teorisyenler tarafından farklı biçimlerde yorumlansa da, ortak olarak performansı tutumdan ayıran özelliğin seyirciyle olan ilişkisi olduğuna vurgu yapılır.

Performansı tanımlama girişimlerinin çoğunda, özellikle de performansı diğer davranışlardan ayırma eğilimi içinde olanlarda seyirci hep merkezi bir rol oynar ama performansçının seyircilere karşı nasıl "sorumlu" olacağı da pek çok tartışmaya yol açmıştır (Carlson, 2013, s. 35).

Antropolog Victor Turner ise günlük eylemler ile bunun dışında kalan eylemleri birbirlerinden ayırmak için "*Liminal*" ve "*Liminoid*"⁸ kavramlarını kullanır. Buna göre *Liminal* insanın toplumsal hayatı içinde yapmakta olduğu 'düzenli' eylemleri kapsar, çalışma veya spor gibi. *Liminoid* ise günlük düzenli ve planlı eylemlerimiz dışında kalan eylemler için kullanılır. Bu bakımdan *Liminoid* eylemler plansız ve sonucu kestirilemez olduğu için bu "etkinliklerin toplumsal ve kültürel direnci ve alternatif potansiyelleri soruşturmak için zemin üretme kapasitesi" bulunmaktadır (Carlson, 2013, s. 44). Turner'a göre,

Liminoid olgulara isteğe bağlı olma hakim iken, liminal olanaklara zorunluluk hakimdir. Biri tamamen oyun ve seçimdir, eğlencedir, diğeri ise derin bir ciddiyet meselesidir, hatta dehşettir, talepkardır, mecburidir (Turner, 1982, s. 36).

Liminal eylemler yazılı veya toplumsal kurallara ve geleneklere bağlıdır, bu bakımdan toplum düzenini değiştirecek öğelere sahip değildir. Orduda komutanın adını söylediği askerin bir adım öne çıkması veya spor ve oyun faaliyetlerinin kuralları olması gibi seçim hakkı olmayan eylemler buna örnek verilebilir. Toplumsal olaylardaki eylemler veya sonucu belirsiz katılımıla şekillenen performanslar ise *liminoid* eylemlere örnek verilebilir, bunların belli bir düzeni ve kuralı olmadığı için toplum üzerine değişiklik yapabilecek, düzeni değiştirecek potansiyelleri bulunmaktadır. Schechner, sanat

⁸ İlk kez Arnold Van Gennep'in 1909 yılında "Les Rites de Passage" (Geçiş ritleri) adlı yapıtında ortaya attığı bir kavram olan Liminal, Latince Limen kelimesinden türemiş olup, sözlük anlamı; eşik, herhangi bir duyu eşiği ile ilgili; özellikle bilinç eşiğidir. Gennep liminal'i, "iki yerleşik durum ya da toplumsal düzenleme arasındaki geçiş durumunda, sosyal dramının (social drama) orta bölümünün belirleyici özelliği" olarak tanımlarken, liminoid'i ise şöyle tanımlar "liminal'in çok daha sınırlı ve tekil biçimi; daha çok sanayileşmiş toplumlarda görülür, geleneksel toplumlarda yaygın bir biçimde kabul gören kültürel pratiklere oranla çok daha daha belirsizdir. Tiyatro, oyun ve boş zaman etkinlikleri liminoid etkinliklerdir (Carlson, 2013, s. 296).

performansları ve toplumsal eylemleri *liminoid* kavramı altında birleştirirken şöyle söyler,

şüphesiz ki, sanat performansları ve sembolik kamu eylemleri arasında karşılıklı olarak bir alışveriş yaşanmıştır. Bu eylemler kendine ait dramaturjisi, sahne düzeni, mizansen, seyirci katılımı ve alımlanışıyla ‘liminoid’ nitelikli kutlayıcı – siyasi – teatral – ritüel bağımsız bir janr oluşturmuştur (Schechner, 2015, s. 69)

Turner *liminal* ile *liminoid* arasındaki ayrımı “*play*” ve “*game*” kelimelerinin farkları üzerinden daha basit bir biçimde açıklar. Buna göre *game* belli bir düzeni olan oyunları kapsarken (spor oyunları gibi), *play* ise düzensiz oyunların karşılığıdır (doğaçlama gelişen çocuk oyunları gibi).

Turner’ın açtığı yoldan oyunun (play) işlevini inceleyen araştırmacı Roger Caillois, oyun (play) etkinliğinin altı temel niteliğini şöyle açıklar; “zorunlu olmayışı, zaman ve mekanla sınırlandırılmışlığı, belirlenmemişliği, maddi verimsizliği, kurala bağlılığı ve başka bir gerçeklikle ilgilenmesi” (Caillois, 1961, s. 13). Oyun (play) kavramı üzerine çalışan kültür tarihçisi Johann Huizinga ise oyunun özelliğini “yaşamdan ayrı tutularak bütünüyle kendine özgü eğilimleri olan zamansal bir etkinlik alanında meydana gelmesi” olarak açıklar (Huizinga, 1950, s. 8).

Oyun (play) eyleminin çerçevesi hakkında yapılan tüm bu belirlemeler, onun performans eylemine olan yakınlığını ortaya çıkartırken, oyunun katılımı ile gerçekleşen bir eylem olması performansın izleyicisiyle olan ilişkisi ön plana çıkartır. Turner’ın *liminal* ve *liminoid* kavramlarını oyun üzerinden anlatmasından yola çıkan bir diğer araştırmacı Clifford Geertz ise performansta “*derin oyun*” ve “*yüzeysel oyun*” ayrımını önermiştir. Geertz’e göre *yüzeysel oyun* içinde belli kuralları barındırdığı için yeni önermelere kapalı, *derin oyun* ise katılımcıların katılımı ile kuralsız geliştiği için *yüzeysel oyun*’a göre sorgulayıcı ve yeni düşüncelere daha açık durumdadır. Geertz’e göre, “ancak katılımcıların “*derin oyun*”un parçası olmasını sağlayan performanslar kültürün temel kodları ve fikirlerine yönelik esaslı meseleler yaratabilirdi” (Geertz,

1972, s. 37). Günlük eylem ile sanatsal eylemi belirten kavramlar bir tablo ile görsel 35’da bölümlenmeye çalışılmıştır.⁹

	Günlük Eylem	Sanatsal Eylem / Performans
Dell Hymes	“Davranış” Her türlü gündelik eylemler.	“Tutum” Bir hedef doğrultusunda gerçekleştirilen eylemler.
Victor Turner	“Liminal” Toplumsal hayat içindeki düzenli eylemler (çalışma, spor, oyun).	“Liminoit” Toplumsal hayat içinde günlük düzenli eylemlerin dışında kalan düzensiz ve kuralsız eylemler (toplumsal ve sanatsal eylemler (performans)).
Roger Caillois	“Game” Düzenli oyunlar (spor oyunları).	“Play” Düzensiz oyunlar (doğaçlama gelişen çocuk oyunları).
Clifford Geertz	“Yüzeysel Oyun” Belli kurallara bağlı, yeni önermelere kapalı.	“Derin Oyun” Katılım ile kuralsız gelişen, sorgulayıcı ve yeni düşüncelere açık.

Görsel 35. Günlük eylem ile sanatsal eylemi ayıran teorileri belirten tablo /
Table that separates theories daily action and artistic action.

M. Carlson, D. Hymes, V. Turner ve C. Geertz günlük eylem ile sanatsal eylem arasında aynı noktalara değinmişler; sanatsal eylemin (performans) bir hedefe yönelik, kuralsız bir eylem olmasının, onu günlük eylemden ayırdığını belirtmişlerdir. Ayrıca Hymes ve Geertz performansın belirleyici noktasının seyircisiyle olan ilişkisi olduğunu belirtirken, Geertz ancak izleyici katılımıyla gerçekleştirilen performansların “kültürün temel kodları ve fikirlerine yönelik esaslı meseleler yaratabilir” olduğunu vurgular (Geertz, 1972, s. 38). Bu bakımdan politik söyleme sahip bir performansın da sisteme yönelik bir eleştirisi olduğu düşünülürse, izleyici katılımının politik performans için oldukça önemi olduğu söylenebilir. Joseph Beuys, politik hayatla sanatı birbirlerinden ayırmadan katılımın gerekliliğini şu cümlelerle anlatır,

⁹ Üç farklı teorisyenin tablodaki belirtilen kavramları tam olarak birbirleriyle aynı olmasa bile genel hatlarıyla “günlük eylem” ile “sanatsal eylem”i ayırma konusunda birbirlerine yakındırlar. Bu bakımdan tabloda kavramlar “günlük eylem” ile “sanatsal eylem” olarak iki ayrı sütun altında kategorize edilmiştir.

Bütünsel bir sanat eseri sadece toplumun bütünü ve bağlamında olasıdır. Herkes toplumsal bir mimarının zorunlu ortak yaratıcısı olur ve kimse katılım yapamadığı sürece, demokrasinin ideal biçimine erişilmemiş olur (Beuys, 1972, s. 953).

Fotoğraf ve performans sanatçısı Eve Sonneman ise katılımcı performansta “seyirciye bir seçenek çokluğu sunulmakta ve seyirci kendine ait bir estetik haz ya da zihinsel işleyiş sekansı kurmaya teşvik edilmektedir”, der (Carlson, 2013, s. 210). Politik bir performans icra eden sanatçı, izleyicinin performans katılımları sayesinde iletmek istediği politik mesajı Sonneman’ın belirttiği gibi izleyicinin kendine ait zihinsel işleyişine bırakır, böylelikle mesaj, iletme aracı olan eyleme katılım sayesinde izleyici tarafından deneyimlenerek sanatçının gözünden/zihninden algılanabilir ve sorgulanabilir duruma gelmektedir. Bu sorgulama, sorgulatma ve mesaj iletme durumunun malzemesi de bedendir.

Günümüzde ise sosyal drama (hayat) ve estetik dram (sanat) o kadar iç içe geçmiştir, aralarındaki ilişki o kadar yakınlaşmıştır ki, birçok durumda hayat bir performans ya da tersinden okunursa performans günlük hayatımız olmuştur. Bu durumun örnekleri ise genellikle 21. yüzyıla damgasını vuran sosyal dramalar; politik toplumsal olaylarda görülmektedir. Güçlü iktidar yapılarının karşısında sesini duyurma amacıyla birlikte hareket etmenin önemli olduğu ve performans sanatçılarının izleyiciyle birlikte gerçekleştirdiği eylemlerin yanı sıra öyle toplumsal birliktelikler oluşmuştur ki, kendini sanatçı olarak tanımlamayan kişilerin bile performans diliyle kendilerini ifade etmenin yollarını aradıkları görülmektedir. Bu eylemlerde dert, sanata dair olduğu kadar hayata da dairdir ve performans sanatın dili olduğu kadar hayatın da dili olmaktadır (Görsel 36, 37). Bu bakımdan günümüzde politik olan hayat içinde yer alan performans sanatının da politik olması şaşırtıcı değildir.



Görsel 36. 2013, Gezi Olayları sırasında polise kitap okuyan göstericiler /
Protesters reading book to police when Gezi protest.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/Qngs1C>



Görsel 37. 2014, Soma maden ocağı kazasını yere yatarak protesto eden grup /
Protesters demonstrating to Soma mining accident lying ground.

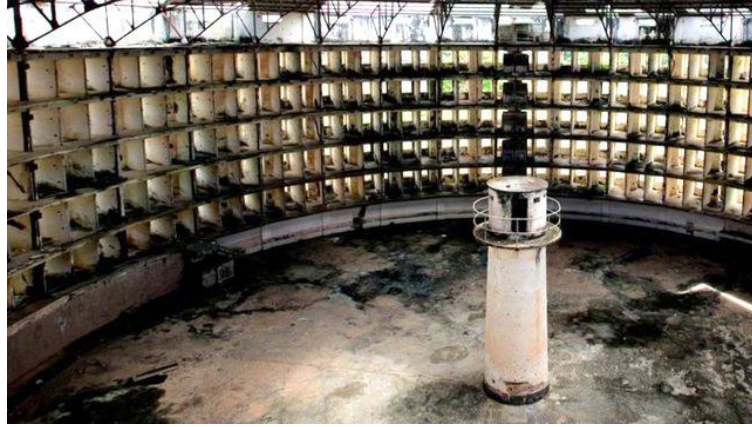
Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/DKYhcm>

Yetmişli yıllardan günümüze, politik performansa konu olan kimlik ve beden, günümüzde iktidarların dayattığı politikalar, kapitalizm, yeni iletişim biçimleri ve

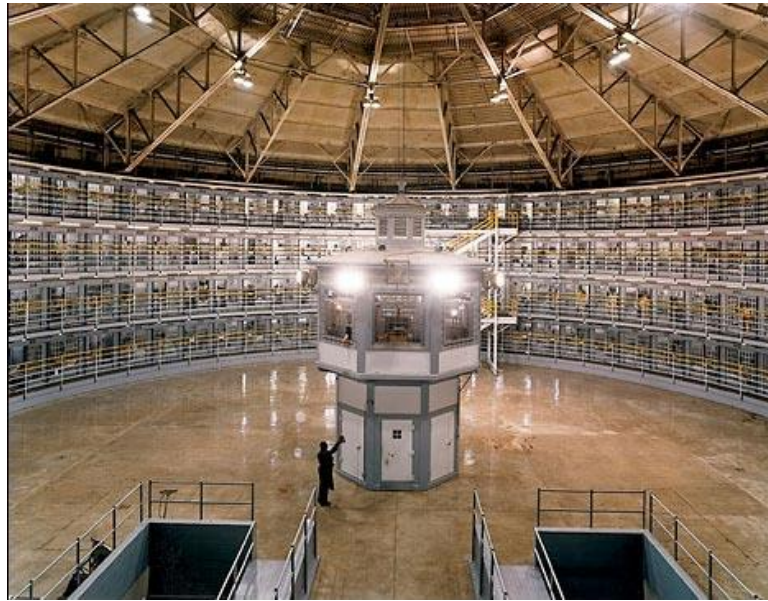
medya, ekonomik ve kültürel değişikliklerin etkisiyle şekillenmektedir. Ayrıca politik performansa kimlik ve beden politikalarının yanı sıra günümüzde ekolojinin ve kamusal alanların tahribi, dinin siyasete malzeme edilmesi, savaşlar, yeni sömürü biçimleri ve toplumsal olaylar gibi konular da dahil edilirken, etkisi artan denetim politikaları 21. yüzyılın en belirleyici politik unsuru olarak göze çarpmaktadır ve beden tüm bu konuların merkezinde bulunmaktadır.

19. yüzyıl kapitalist toplumundan postmodern topluma kadar olan süreçte beden merkezi, hiyerarşik, otoriter kurumlar içine kapatılarak denetlenmiştir. Bu disiplinler süreç içerisinde işçiler fabrikalara, öğrenciler okullara, askerler kışlalara, deliler akıl hastanelerine, suçlular hapisanelere kapatılır. Bu sistem içinde kadın da baskı altına alınarak aile yapısı içine hapsedilmiş, cinsellik de yasakçı bir zihniyetle kapalı kapılar arkasına itilmiştir. Kadın aile içinde rolünü (erkek gözünden) iyi bir şekilde yapmakla yükümlüken, erk ise erkeğe biçilen bir roldür. Bu dönemlerde tasarlanan “*Panopticon*” hapisaneler merkezi disiplinler denetim mekanizmasına iyi birer örnektir.

Merkezde gözetleme kulesi ve çevresinde bulunan iki tarafı camlı, bu sayede de merkezde bulunan kuleden kolayca denetlenebilen, daire biçiminde konumlandırılmış hücrelerden oluşan panoptik hapisane, Michel Foucault’un “*Hapishanenin Doğuşu: Gözetim ve Ceza*” adlı yapıtında modern zamanlardaki iktidarın işleyiş biçimini gözler önüne seren bir metafor olarak lanse edilmiştir. Foucault’ya göre “*Panopticon*” mahkumların hareketlerini, davranış biçimlerini ve hatta düşüncelerini kontrol altında tutan bir aygıt, bir makinedir adeta. Mimari yapısı sayesinde mahkumlar ne kadar saklanmaya çalışırlarsa çalışsınlar merkezdeki gözleme kulesinden gözetlenebilmektedir (Görsel 38, 39). Sürekli gözetim ve denetim altında tutulmakta olduğunu bilen mahkum zaman içerisinde kendisini kuledeki gardiyanın gözüyle görmeye ve o gözün beklentileri doğrultusunda hareket etmeye başlar. O kadar ki artık kulede bir gardiyan olup olmadığı bile önemsizleşir, zira artık mahkum hapishanenin gözünü, otoritenin bakış açısını içselleştirmiş ve iradesi dışında mahkumluk rolünü benimsemiştir (Duman, 2011). Artık kulede gardiyan olmasa bile mahkumlar, gardiyan varmışçasına kendi otokontrollerini kurmak durumunda bırakılmışlardır.



Görsel 38. 1919'da Louisiana'da kurulan Stateville Hapishanesi /
Stateville prison built in Louisiana in 1919.
Erişim: 24.07.2015. <https://goo.gl/FwSc1z>



Görsel 39. 1919'da Pittsburgh'da kurulan Western Penitentiary Hapishanesi /
Western Penitentiary prison built in Pittsburgh in 1919.
Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/GpiRrw>

Bu örneklerle batıda 2. Dünya Savaşı'na kadar olan dönemde toplumun kapatılarak yönetilmeye çalışıldığı söylenebilirken 1960'lardan itibaren açılmaya tanık olunur. Fabrika üretimleri yerini çalışma saatleri esnek küçük ölçekli üretime, eskiden toplumsal şekillendirmenin önemli bir aracı olan büyük ordu yerini profesyonel küçük ordulara bırakırken, kadınların iş hayatına ve sosyal hayata aktif bir şekilde katılmaya

başladığı görülmektedir. Eğitim katı, disipliner yapısından uzaklaşarak esnek hale gelirken, akıl hastanelerinde hastane dışı günlük terapiler gündeme gelmiş, hapishane koşulları düzeltilmeye çalışılmıştır. Yeni sistem toplumu kapatmak yerine, onu hareketin, hızın, tüketimin alanına sürerek denetlemeyi hedeflemiş, böylelikle kapalı olanı vitrine çıkartarak tüketimin bir parçası haline getirmiştir. Postmodern kapitalist iktidar düzeni, toplumu tüketim alanına birbirlerinden yalıtılmış yalnız bireyler olarak çekmiş ve bireyleri evlere bağlayan medya araçları da bireyler arasındaki bu iletişimsizliğin ilerlemesine yardımcı olmuştur (Çabuklu, 2014, s. 11-14). Bilgi ve kültür paylaşımı amacıyla icat edilmiş televizyon ve internetin günümüzde neredeyse yalnızca tüketim ve eğlence sektörünün hizmeti altına girerek oluşturduğu çekici ekran ilişkisi, bireyler arasındaki ilişkileri gevşetmiş, böylelikle beden yalnızlaştırılmıştır.

Yalnızlaşan bedene ise izleme görevi verilmiştir. Eskiden medya kanallarından haber niteliği olan programlar takip edilebilirken, günümüzde medya araçlarından takip edilen “*Biri Bizi Gözetliyor*”, “*Yemekteyiz*” veya evlendirme programları gibi sayısız program başkalarının özel hayatlarını uzaktan izleme üzerine kurulmaktadır. Bu durum gizlice izlemeyi ve izlenmeyi normalleştirirken, altta ‘sen de izleniyor olabilirsin’ mesajı vermektedir.

Bir diğer önemli değişiklik ise yaşam mekanlarında gerçekleşmiştir. Kapital sermaye dolaşımını hızlandırmak için bireyleri çekmeyi amaçlayan yeni, çekici, çok kapsamlı, rahat denetlenebilecek mekanlar olan alışveriş merkezleri, bireyleri tüketime yöneltme politikasının ürünleridir. Ayrıca bu mekanlar oluşturulan yapay kültür ve sanat merkezleri haline de getirilmektedir. Bu mekanların hemen hepsinde tiyatro, sinema ve sergi salonu bulunmaktadır ve buralarda gerçekleştirilen sergi, performans, gösteri, oyun, film festivalleri gibi sanatsal etkinlikler de tüketim kültürü içerisinde kendine yer bulmaktadır.

Günümüzde metropoller dev birer vitrin olarak tasarlanırken yaşam mekanları da buna göre uyarlanmaktadır. Dev ekranlar ve reklam billboardlarıyla tüm yaşam mekanları açık bir vitrin haline getirilirken, vitrini engelleyen tüm unsurlar yok edilmektedir. Buna örnek olarak üzeri panolarla kaplanan mimari yapılar veya hızlı bir şekilde yok edilen yeşil alanlar verilebilir.

Yaşam mekanlarının bu şekilde tekrar tasarlanması denetleme bakımından da iktidar politikalarına uygundur. Dar sokaklar ve ağaçlık alanlar yerine geniş ve düz meydanlar, küçük ve sokaklara yayılmış şekilde bulunan dükkan ve oturma mekanları yerine alışveriş merkezlerinde oluşturulan mekanlar çok daha denetlenebilir durumdadır (Görsel 40). Buradan yola çıkılarak söylenebilir ki, 19. yüzyılda sadece hapishanelerde uygulanan panoptik denetleme sistemi günümüzde teknolojinin de yardımıyla, tüm topluma uygulanmaktadır.



Görsel 40. 2013, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından ‘Topçu Kışlası ve Yeni Taksim Meydanı’ projesiyle gerçekleştirilmeye çalışılan geniş ve düz meydan tasarımı / Wide and flat square design wanting to be built within the context of artilleryman barracks and new Taksim Square Project by Istanbul Metropolitan Municipality.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/dXDtRw>

Günümüz toplumunda güvenlik kisvesi altında her yerde bulunan kameralar an be an insanları gözetlemektedir. Bunun yanı sıra günümüzde bilişim suçları gerekçesiyle, istenilen her kişinin sanal ortamdaki her hareketinin izlenebildiği veya cep telefonları üzerinden bulunduğu yerin tespit edilebildiği ve konuşmalarının kayıt altına alınabildiği bilinen bir gerçektir. İktidara hizmet eden teknolojinin yardımıyla artık tüm yaşam mekanları düzenli olarak izlenebilen panoptik birer hapishane modelidir.

Tüm bu tespitlerden yola çıkarak aynen 19. yüzyıl panotik hapishanelerinde mahkumların yaptığı gibi günümüzde de birbirleriyle iletişimi kesilmiş bireylerin yoğunlaştırılmış kontrol sistemlerinin etkisiyle kendi kendine bir otokontrol

mekanizması üretmesi ve evcilleştirilerek tüketim toplumuna dönüşmesi sağlanırken, kapitalist sisteme, iktidarlara hizmet etmesi beklenmektedir. Medya kanalıyla izleme ve izlenme normalleştirilirken hayatın katmanları açılmakta ve özel hayat denilen şey yok edilmektedir.

İzlenme ve tüketme üzerine kurulu bu yeni düzeni ve baskıyı kabul etmeyen toplumun direnmesi sonucunda da yeni toplumsal hareketler ortaya çıkmaktadır. Slavoj Žižek, küresel kapitalizmin farklı ülkeleri farklı biçimlerde etkileyen karmaşık bir süreç olduğunu belirtirken, sistem içinde patlak veren yeni toplumsal hareketlerin ortak yönünü şöyle açıklar;

bütün çeşitliliklerine rağmen protestoları birleştiren öge, bunların hepsinin kapitalist küreselleşmenin farklı veçhelerine karşı tepkiyi temsil etmeleridir. Günümüzdeki küresel kapitalizmin genel eğilimi, pazarların daha fazla genişletilmesi, kamusal alanların çevrelenip kapatılması, kamu hizmetlerinin (sağlık, eğitim, kültür alanlarında) azaltılması ve giderek otoriterleşen bir siyasal iktidar yönündedir (Žižek, 2013, s. 8).

Günümüzün protesto eylemleri ve isyanlarının sürekliliğini sağlayan etken ise birbirleriyle örtüşen çeşitli taleplerin bir araya gelmesidir ve bu yeni toplumsal hareketlerin kuvveti de bununla açıklanabilir. Yeni toplumsal hareketlerde toplumun farklı kesimlerinin ortak istekleri söz konusu olduğu ve bu ortak istekler farklı kesimleri ortak bir yönde birleştirdiği için genellikle eylemlerde bir kişi, parti veya sendika vb. çevresinde toplanıldığı, hareketin bir öncüsünün ortaya çıktığı görülmez, çünkü böyle bir ihtiyaca gerek duyulmaz. Eylemlerde her birey hem öncü hem de yanındakinin destekçisidir. Bu durum, yeni toplumsal eylemlerin gücünü artırırken, karşısında suçlayacak ve cezalandıracak net bir muhatap bulamayan iktidar için üstesinden gelmenin zor olduğu bir durumdur. İktidar için, “insanların sokaklarda toplanmasına izin vermek demek, doğaçlama ihtimaliyle, yani beklenmeyenin vuku bulması ihtimaliyle cilveleşmek demektir her zaman” (Schechner, 2015, s. 64). İktidar sisteminin geleceği bakımından sonuçları kestirilemeyen bir süreç olduğu için toplumsal eylemlerdeki bütünleşme hareketlerinin doğmasını iktidar hiçbir zaman istemez.

Toplumsal hareketlerdeki bu yeni örgütlenme biçimini ve karşısındaki iktidarın durumunu Deleuze “*Kapitalizm ve Şizofreni*” adlı kitabında toplumu rizomatik, iktidarı da ağaç şekilli sistemler olarak örnekler. Deleuze göre;

rizom, bağlantı ve heterojenlik ilkesidir; belli bir yere kök salan ağaçtan farklı olan rizom, her nokta herhangi bir başka noktayla bağlantı kurabildiği için, sonsuz bir ağın oluşmasına imkan verir. Kopsa da, kırılrsa da yeniden uç verir ve başka yöne yayılır. Ne başı bellidir, ne sonu; durmaksızın doğa değiştirir, dolayısıyla başkalaşımın kaynağıdır. Bir yandan katmanlara ayrılmış ve mekanı belirginleştirilmiş olmasına rağmen, yine de mekanların dışına çıkan hatlarla hareket eder; bu hatlar sayesinde yeni temas bağları, başka iletişim ağları oluşturarak ilerler. Hükümetler, gergin tavırları ve felç edici ağırlıklarıyla ağaç şekilli sistemler halinde kalırken, toplumlar ise çeşitlenir, gitgide daha fazla göçebeleşir ve yeni dönüşümler doğurma potansiyelini yok etmeksizin, birbirini tutmayan çok sayıda unsuru uç uca getirir (...) Hiyerarşik bir emir-komuta zincirinden komut almadan kendi kendilerini örgütlemektedirler (Shayegan, 2013, s. 13).

Düzensiz, değişken, merkezsiz ve formüle edilemeyen yapısı ile içinde kaos ve anarşiyi besleyen rizom, otorite ile otorite karşıtı eğilimler arasındaki çatışmanın sürmekte olduğu bir alandır ve bu yapısıyla yeni toplumsal hareketlerle benzerlik gösterir. Günümüz politik performans sanatçısı, yaşadığı rizomatik yapıya sahip toplum içinde oluşan yeni toplumsal hareketlerin ortak noktası olan, haksızlığa karşı isyan etme duygusundan beslenir. İsyen etmenin sanat diliyle biçimlendirilmesinin en etkili yolu ise bedenin kullanıldığı performans dilidir.

Son yıllarda yeni toplumsal hareketlerde görülen ifade dili örgütlü, birlikte yapılan eylemlerin yanı sıra bireysel yapılan eylemlerden türeyerek topluma yayılan ve performans diline oldukça yakın eylemlere de sıklıkla rastlanılmaktadır. Bu performansların etkisi oldukça ses getirmiş, toplumun desteğini de göyerek ortak bir itirazı iktidara yöneltme konusunda başarılı olmuşlardır. Bu politik eylem/performansların örnekleri genellikle demokrasi ihlallerinin sık yapıldığı, baskıcı iktidarların yönetimi altında olan ancak bir şekilde demokrasiyle yönetilen, toplumun iktidardan özgürlük, eşitlik, sağlık gibi temel haklar istediği coğrafyalarda görülmektedir. Kamusal alanda gerçekleştirilen ve genellikle politik konularla ilgisi olan bu performansların izleyicisiyle olan ilişkisi ise farklı şekillerde kurulmaktadır. Bu ilişki bazen sadece izleyicinin, sanatçının gerçekleştirdiği eylemle kurduğu empatisi düzeyindeyken, bazı performanslarda sanatçının izleyiciyi kışkırtarak eyleme dahil ettiği görülür ya da izleyici gönüllü veya rastlantısal bir biçimde doğrudan eyleme katılır ve performansın tamamlayıcı parçası haline gelir.

Petr Pavlensky, 2013-14 yıllarında gerçekleştirdiği iktidarın baskıcı otoritesini ve politikalarını eleştirdiği bir bizi performansıyla bahsi geçen eylem biçimlerine örnek olarak verilebilir. Pavlensky, 3 Mayıs 2013 tarihinde, “*Kadavra / Carcass*” adını verdiği eyleminde, hükümetin baskıcı politikalarına karşı düzenlediği siyasi protesto eyleminde, dikenli tellerle sarılmış bir şekilde asistanı tarafından Saint Petersburg Yasama Meclisi’nin girişine bırakılır (Görsel 41, 42).



Görsel 41, 42. Petr Pavlensky, 2013, *Kadavra / Carcass*.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/BeFsrD>

Polis Pavlensky’i gözaltına alana kadar sanatçı dikenli telden yaptığı kozası içinde kendisiyle iletişime geçmek isteyenlere karşılık vermeden, çıplak ve hareketsiz kalır. Daha sonra kendisiyle yapılan bir röportajda eylemi, “siyasi tutukluların sayısının giderek artması ve toplumu sindirmek, sivil aktivizmi baskılamak amacıyla çıkartılan yasalara karşı bir duruş sergilemek amacıyla” yaptığını söylemiştir (Wikipedia, 2015).

Sanatçı 10 Kasım 2013 Rusya Polis Günü’nde, “*Sabitleme / Fixation*” adını verdiği eyleminde, Kızıl Meydan’da bulunan Lenin’in mozolesi önünde çıplak şekilde yere oturmuş ve kendini testislerinden taş kaldırırma çivilemiştir (Görsel 43). Sonrasında yaptığı açıklamada eylemi Rus medyasının siyasi ilgisizliğini ve Rus toplumunun kaderciliğini protesto amacıyla gerçekleştirdiğini açıklamıştır.



Görsel 43. Petr Pavlensky, 2013, Sabitleme / Fixation.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/dWKI2C>

19 Ekim 2014 tarihinde ise Pavlensky “*Ayrırma / Seperation*” ismini verdiği eyleminde, Serbsky Center’in¹⁰ çatısında çıplak oturarak Rusya’daki psikiyatrinin siyasi istismarını protesto olarak kulak memesini kesmiştir (Işık, 2014), (Görsel 44-46).



Görsel 44, 45, 46. Petr Pavlensky, 2014, Ayrırma / Seperation.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/BE26rY>

Pavlensky Rus polisinin sandığı gibi bir akıl hastası değildir.¹¹ O sadece toplumu uykusundan uyandırmaya çalışan bunun içinde beden üzerinden acı ve şiddet kavramlarını kullanan bir sanatçıdır. Bugün dünyada yaşananlar karşısında vücudunu dikenli telle sarması baskıcı rejimin her yanını kuşatmasına, kendini yere çivilemesi

¹⁰ Serbsky Center: Rusya’nın ana adli psikiyatri merkezi ve psikiyatri hastanesi (Wikipedia)

¹¹ 2012 yılında dudaklarını diktığı eyleminin ardından polis tarafından akli kontrolden geçirilmesi için akıl hastanesine gönderilmiş, sonucunda akli dengesinin yerinde olduğu tespit edilmiştir (Işık, 2014).

iktidar gücünün insanların özgürlüğünü kısıtlamasına, kulak memesini kesmesi politik istismara ilişkin tüyler ürpertici birer iletişim aracıdır onun için. Pavlensky, otorite karşısında istemsiz itaate zorlanarak şekillendirilmeye çalışılan bedenini otoriteye karşı bir söylem olarak ortaya atar. Tüm bunlar için de kendi bedenini kullanır; insan bedeni izleyiciyle iletişime geçmek, hissedilenleri aktarmak için en etkili araçtır. Kendi bedenine verdiği acı, bedenini yalın ve yalnız bırakması, aynı bedene sahip izleyiciler üzerinde daha yoğun düşünsel bir etki yaratmaktadır. Şöyle ki, performans izleyicisi, izledikleri üzerinden sadece sanatçının vurgulamak istediği sorunu değil, kendi bedeni üzerinden sınırlarını da hayal etmeye başlar.

İnsan bedeninin bir cisim olarak dünyada kapladığı yer ve onun içsel bağımsızlığı, performansın eleştirisi ne olursa olsun, takipçisinin aklında, o güne kadar belki hiç olmayan gedikler açıyor. Bu durum da yine performans sanatının izleyici-takipçisinin, diğer görsel sanatlar izleyicilerinden ayırıyor (Yavuz, 2014).

Günümüzde medya kanallarının yoğun kullanımı ve internet sayesinde bedene dair performans örnekleri hızlı bir şekilde duyulabiliyor ve etkisi birçok kişiyi etkileyebiliyor. Yeni iletişim dünyası, performans sanatının seyircisini klasik sanat seyircisinden farklı, paylaşımcı ve takipçi kılıyor ve bu durum belli bir etki yaratarak sesini yükseltmek isteyen performans sanatçısına hizmet ediyor. Çünkü performans sanatçısının bir amacı da toplumsal olayların yapmaya çalıştığı gibi, toplumun dikkatini çekmek ve düşünceleri paylaşmaktır.

Dikkatleri üzerine çekme olgusu bu sanatın vazgeçilmez bir ögesi olarak karşımıza çıkıyor. Her ne kadar şov ve protestolarda da dikkat çekmek ve izlenmek birincil amaç olsa da, performans sanatının farkı, gösterdiğinden ötesini karşı tarafa geçirmeyi amaçlamaktadır (Yavuz, 2014).

Bu durum performans sanatı seyircisinin de istediğinde performansa katılmasına, bu dilin bir parçası olmasına, hatta bazı durumlarda performans üzerinden kendi dilini kurmasına olanak sağlayarak, izleme ve takip etme biçimlerine yeni bir açı getirmiş oluyor. Richard Schenhner'in belirttiği gibi,

Bir izleyenin performansçı olması için onun performans sanatına doğrudan dahil olmasına gerek yoktur. Bir performansın izleyeni olmak, başlı başına bir performanstır. İzleyiciler öğretilmiş kişiliğin kendilerine, dünyaya gözlerini açtıklarından beri güdülediği kişilikleriyle her daim bir performans içindedirler. Ancak bu onları elbette performans sanatçısı yapmaz. Burada, insan iletişimindeki performans ile performans sanatçısının iletişim amaçlı performansını birbirinden ayırmak gerekir (Schenhner, 2004, s. 340).

Pavlensky'nin önceden seyirci toplama amaçlı bir duyurusu veya kurgusal bir sahne tasarımı yoktur ve bu bakımdan izleyici performansla kurgusal değil, kamusal alanda rastlantısal bir şekilde karşılaşmaktadır. Pavlensky'nin izleyicisiyle olan ilişkisi ise doğrudan bir izleyici katılımı yerine, gerçekleştirdiği eylem sırasında vücuduna verdiği acıya duyulan empati ile sınırlıdır.

Belçikalı performans sanatçısı Francis Alys'in performanslarında ise izleyici Pavlensky'nin performanslarına oranla daha ön plandadır. Meksika'da yaşayan, Belçikalı sanatçı Francis Alys'in performansları, mekan olarak kamusal alanın seçilmesi ve politik hayata yaklaşması sebepleriyle Pavlensky'le benzerlik gösterse de izleyicisiyle olan etkileşimi ve sanatçının konuyu ele alışını bakımından oldukça farklıdır. Alys, kimi zaman izleyiciyi kışkırtarak etkileşim sağlarken, kimi zaman izleyici performansına -Alys'in isteği ile veya isteği dışında rastlantısal olarak- katılarak performansın parçası haline gelmiş ve sanatçı ile izleyici arasındaki iletişim performans üzerinden gerçekleştirilmiştir.

1999 yılında gerçekleştirdiği, "Zocalo" adlı performansında Alys, Meksika'nın toplumsal olaylarının merkezi olan Zocalo meydanının ortasında dikili duran Meksika bayrağının gölgesinde on iki saat boyunca durur. Meydandaki diğer kişiler bu performansında Alys'e eşlik etmişler ve güneş batıp gölge tamamen kaybolana kadar gölgede kalmaya devam etmişlerdir. Bu katılım önceden planlanan bir durum değil, hayatın akışında gerçekleşen rastlantısal bir katılımdır (Görsel 47-49). Bu performansında bayrağın gölgesinde güneşten saklanan Alys için bu eylemi bir ideolojinin arkasına saklanmak anlamına gelmektedir (Alys, 1999).



Görsel 47, 48, 49. Francis Alys, 1999, Zocalo.

Erişim: 24.07.2015. <https://goo.gl/moNNGv>

Alys, 2002 yılında Lima, Peru’da gerçekleştirdiği “*İnanç Dağları Kaydırdığında / When Faith Moves Mountains*” adlı performansında ise eyleme katılmaya gönüllü olan beş yüz kişiyle birlikte çalışmıştır. Bu katılımcılar küreklerle Callao şehrinin gecekondü mahallesi olan Ventanilla bölgesindeki bir kum tepesinin bir tarafından adım adım ilerleyerek toprağı tepenin diğer tarafına taşımışlardır (Görsel 50-52). Eylemin yapıldığı Callao bölgesi politik olarak Peru’nun genelinden farklı bir politik inanca sahip olan fakir halkın yaşadığı bir bölgedir. Alys, bu performansıyla toplumsal birlikteliğin gücünün önemine vurgu yaparken aynı zamanda bu gücün coğrafyayı bile değiştirebileceğini göstermeye çalışır (Gilbert, 2014).



Görsel 50, 51, 52. Francis Alys, 2002, İnanç Dağları Kaydırdığında /

When Faith Moves Mountains.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/Jk4STI>

Alys'in bu iki performansında izleyici eylemin doğrudan katılımcısı ve parçası olmuştur. Katılım ilk performansta rastlantısal gelişmişken, ikinci performansta ise Alys'in daveti ve gönüllülük esasıyla gerçekleşmiştir.

2004 yılında Alys, “*Yeşil Hat / Green Line*” adlı performansında ise İsrail ile Filistin arasında bulunan ve kalemle çizilerek belirlenmiş, ‘*Green Line*’ adı verilen ateşkes hattı sınırı boyunca yere yeşil renkte boya dökerek yürümüştür (Görsel 53, 54). Yüz yıllık tarihi boyunca her zaman sorunlu bir coğrafya olarak gündemde olmuş ve tel örgüler, duvarlar ve yoğun güvenlikle korunan sınır hattına alaycı bir şekilde yeşil boya dökerek Alys, aslında belki de hiç var olmaması gereken bu sınırın tekrar üzerinden geçer (Alys, 2004). Alys, “Şiirden politikaya uzanan ilişkinin her zaman muğlak olduğunu aklında tutarak, şiirsel hareketlerin aşırı dolu politik durumlardaki rolünün ne olabileceğini sorgular” ken, hissiz bir şekilde harita üzerinde kalemle çizilen bu sınırın aslında halklar için geçersizliğine vurgu yapar (Alys, 1995).



Görsel 53, 54. Francis Alys, 2004, *Yeşil Hat / Green Line*.

Erişim:24.07.2015. <http://goo.gl/1A9gFb>

“*Green Line*” performansında gerçekleştirdiği oldukça sıradan ve gündelik bir eylem olan yürüme eylemine sanatçı yabancı değildir. Daha önce 2000 yılında gerçekleştirdiği “*Tekrar Sahneleme / Re-enactment*” adlı performansında sanatçı Meksika'nın kalabalık sokaklarında yürümüştür. Ancak bu sefer elinde bir tabanca bulunmaktadır. Eylemin arka arkaya iki gün tekrarlandığı ve sunumu iki video çekiminden oluşan performansın ilk gününde Alys, silah dükkanından bir tabanca satın alır ve aldığı tabancayı görülür bir biçimde polis tarafından tutuklanana kadar elinde taşır. İkinci gün ise aynı senaryo tekrarlanır ancak bu sefer Alys polisle anlaşır ve aynı ilk gün olduğu gibi aynı yerde

kendisini tekrar -ama bu sefer rol icabı- tutuklamalarına ikna eder (Alys, 2000), (Görsel 55).



Görsel 55. Francis Alys, 2000, Tekrar sahneleme / Re-enactment.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/Q2VKm2>

Tüm dünyada terör olaylarının; silahlı baskınların, intihar bombalarının sıklıkla görüldüğü yıllarda, kamusal alanda gerçekleştirilen ve biri gerçek biri kurgu olan aynı eylemi içeren iki ayrı video kaydına alınan performansta sanatçı, izleyiciyi bir taraftan tehdit ederken, diğer taraftan da onu neyin gerçek, neyin gerçek olmadığı ve kimin güvenilir, kimin güvenilir olmadığını sorgulamaya yönlendirir.

Alys'in performansları gibi toplumsal olaylardan türeyip, kamusal alanda, toplum içinde gerçekleştirilen performanslarda, performansın nasıl gelişeceği, nasıl sonlanacağı, etkisinin ne olacağı sanatçı kadar performans etkisi olan izleyici tarafından da belirlenir. Bu tarz performanslara hem zaman, hem coğrafi, hem de politik olarak bize en yakın, aynı zamanda da etkisi hala hatırlanan performans, 2013 yılının yaz aylarında gerçekleşen Gezi olayları sırasında "*Duran Adam*" olarak adlandırılan Erdem Gündüz'ün, kendi deyimiyile "*sivil itaatsizlik*" eylemidir (Girit, 2013).

Ekolojik bir direniş hareketi olarak başlayan ancak kısa sürede politik ve toplumsal baskılarla bunalan toplumun desteğiyle birlikte uzun soluklu bir toplumsal eyleme dönüşen Gezi olayları sırasında, eylemciler tarafından farklı şekillerde seslerini

duyurma yolları denenmiştir. Ancak iktidar toplumu dinlemek ve beklentilerini anlamaya çalışmak yerine baskısını giderek arttırarak bu toplumsal eylemi durdurmayı hedeflemiştir. Žižek , günümüzde Türkiye ve benzeri coğrafyalarda sıklıkla yaşanan toplumsal olayların gücünün kaynağını ve toplumun beklentilerini şöyle açıklar;

Günümüzün protesto eylemleri ve isyanların sürekliliğini sağlayan etken, birbirleriyle örtüşen çeşitli taleplerin bir araya gelmesidir ve bu başkaldırıların kuvvetini de bununla açıklayabiliriz; İnsanlar, otoriter rejimlere karşı ('normal', parlamenter) biçimlerden yana mücadele ediyorlar; (...) ırkçılığa ve cinsiyet ayrımcılığına karşı, siyasette ve iş dünyasında çürümeye (endüstriyel atıklara çevrenin kirlenmesine ve tahrip edilmesine vb.) karşı mücadele ediyorlar; neo-liberalizme karşı refah devletini istiyorlar; çok partili ritüellerin ötesine geçen yeni demokrasi biçimlerini talep ediyorlar. İnsanlar ayrıca, genel olarak küresel kapitalist sistemi sorguluyor ve kapitalizmi aşan bir toplum fikrini canlı tutmaya çalışıyorlar (Žižek , 2013, s. 12, 13).

İktidarla toplum arasında oluşan gergin kaos ortamı sırasında Gündüz, hareket ederek bu kaosa dahil olmak yerine hareketsiz ve sessiz bir şekilde durarak performansını gerçekleştirmiş ve bu yolla sesini duyurmaya çalışmıştır (Görsel 56). Aynı zamanda bir politik direniş hareketi de olan Gündüz'ün bu performansı, Alys'in söylemi 'şiiirsel' diliyle, sanatla hayat arasında artık iyice incelen çizginin tam üzerinde durmaktadır. Yapılan performans/eylemin sanata dair bir performans mı yoksa hayata dair bir '*sivil itaatsizlik*' mi olduğu konusunda oldukça bulanıktır. Bu bakımdan günümüzde sanatla hayatın birbirlerine ne kadar yaklaştığına iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Gündüz'ün eyleminde (davranış) /performansında (tutum) oluşan izleyici katılımı ise Gündüz'ün önceden planladığı bir durum değildir. Ancak eylem/performansın gördüğü destek ve izleyici katılımı eylem/performansın etkisini ve gücünü arttıran en büyük etken olmuştur. Michel Maffesoli, sanatın potansiyel güçlerinden birinin "bağlar kurabilmesi" olduğunu belirtirken, Bourriaud, "Sanat daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir etmeni ve bir diyalog kurucu olmuştur", (Bourriaud, 2005, s. 24) der ve ekler, "Bir yapıt, bireysel ya da toplu buluşmalara zemin hazırlayan ve onları çekip çeviren bir makine gibi, belli ölçüde rastlantılara bağlı, ilişkisel bir aygıt gibi iş görebilir" (Bourriaud, 2005, s. 48). Bu bakımdan Gündüz'ün performans diliyle gerçekleştirdiği bir 'sanatsal eylem' iken, diğer taraftan toplumsal dil bütünlüğü içinde toplumla birlikte gerçekleştirilen ortak bir 'politik eylem'dir. Bu yüzden gördüğü destek ve izleyici katılımı bireyler arasında kurulan ortak düşünce bağından kaynaklıdır.

Sanatçı ile izleyici/katılımcı arasında oluşan diyalog ise performans dili altında eylemsel bir diyalogdur (Görsel 57, 58).



Görsel 56. Erdem Gündüz, 2013, Duran Adam / Standing Man.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/3fb7GG>



Görsel 57, 58. Erdem Gündüz, 2013, Duran Adam ve katılımcılar /
Standing Man and participants.

Erişim: 24.07.2015. <http://goo.gl/vzko2>

Bu bölümde örnek olarak alınan sanatçılar Petr Pavlensky, Francis Alys ve Erdem Gündüz'ün performanslarının ortak noktaları; günlük hayatın pratikleri olan oturma, uzanma, yürüme, gölgede durma ve ayakta dikilme gibi basit gündelik hareketlerle,

kurgusallıktan uzak ve hayata olabildiğince yakın bir şekilde kamusal alanlarda gerçekleştirmiş olmalarının yanı sıra, hayatın politik yanına dair güncel, eleştirel söylemlerinin olması ve birbirlerinden farklı yöntemleri olsa dahi izleyicileriyle bir şekilde iletişime geçme çabalarıdır. Bu iletişim şekli Pavlensky’de empati boyutunda, bazen Alys’in izleyiciyi kışkırtmasında ya da Gündüz’ün “*Duran Adam*”ında olduğu gibi izleyicinin doğrudan fiziksel katılımı ile gerçekleşmiştir.

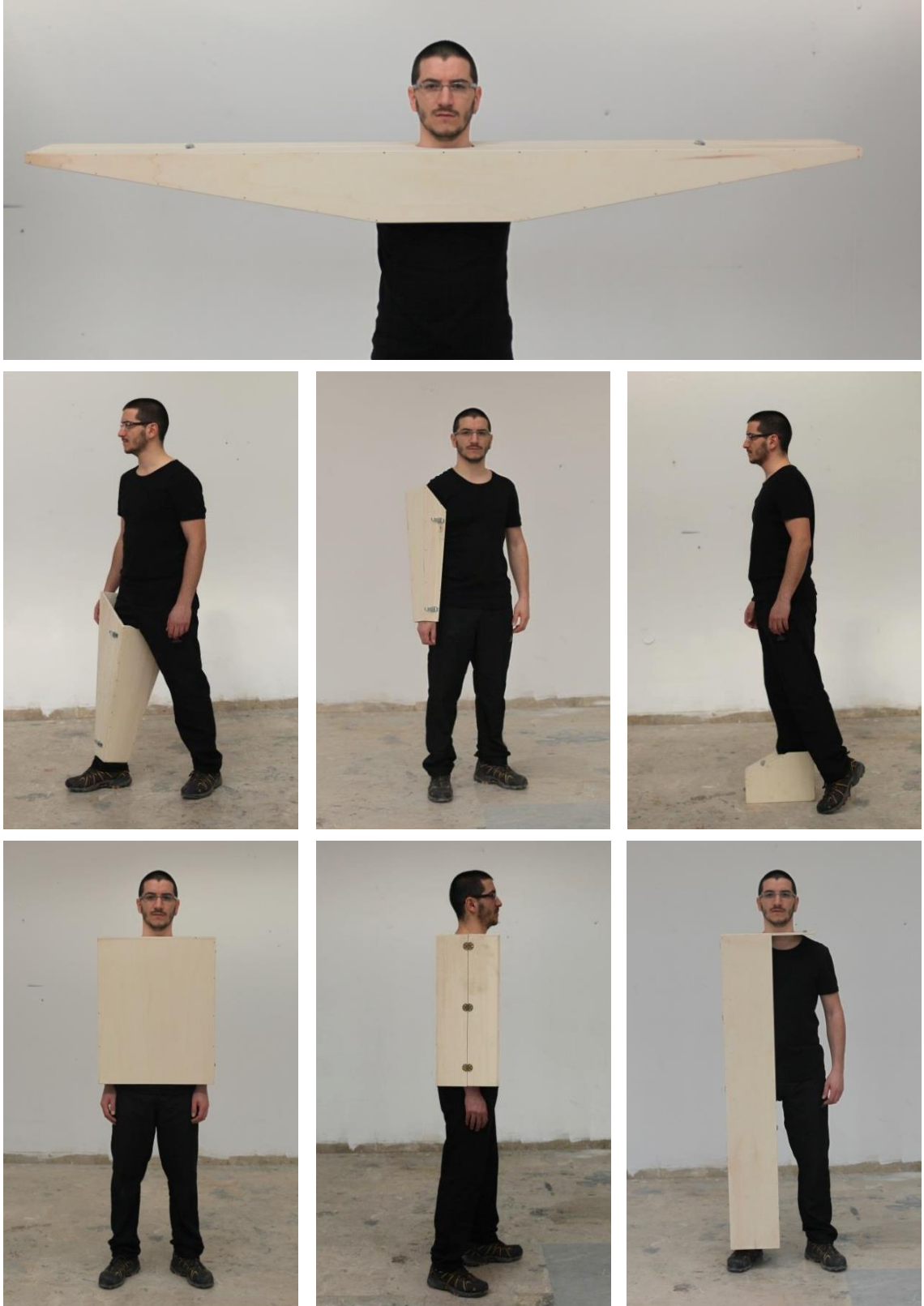
Özelde içinde bulunduğumuz coğrafyada genelde ise tüm dünyada giderek politikleşen hayatla birlikte sanatın da politikleşmesi kaçınılmaz bir süreçtir ve performans sanatı politik baskıları hisseden bedenle doğrudan ilgili olduğundan politik hayatı en iyi yansıtan sanat dili olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal olaylardan türeyen ve izleyici katılımıyla gerçekleştirilen performanslar toplumun bütün olma, birlikte hareket etme dürtüsünün en iyi göstergesidir. Hayatla sanatın yaklaşma süreci içerisinde, verilen örneklerde günlük hayatın pratikleriyle gerçekleştirilen ve sanata mı yoksa hayata mı dair eylemler olduğu oldukça belirsizleşen, aynı zamanda da izleyiciyi de bir şekilde eyleme dahil eden bu tarz performans eylemlerini gündelik hayatın eylemlerinden ayırmak oldukça zordur.

3. BURADA YAŞANAN

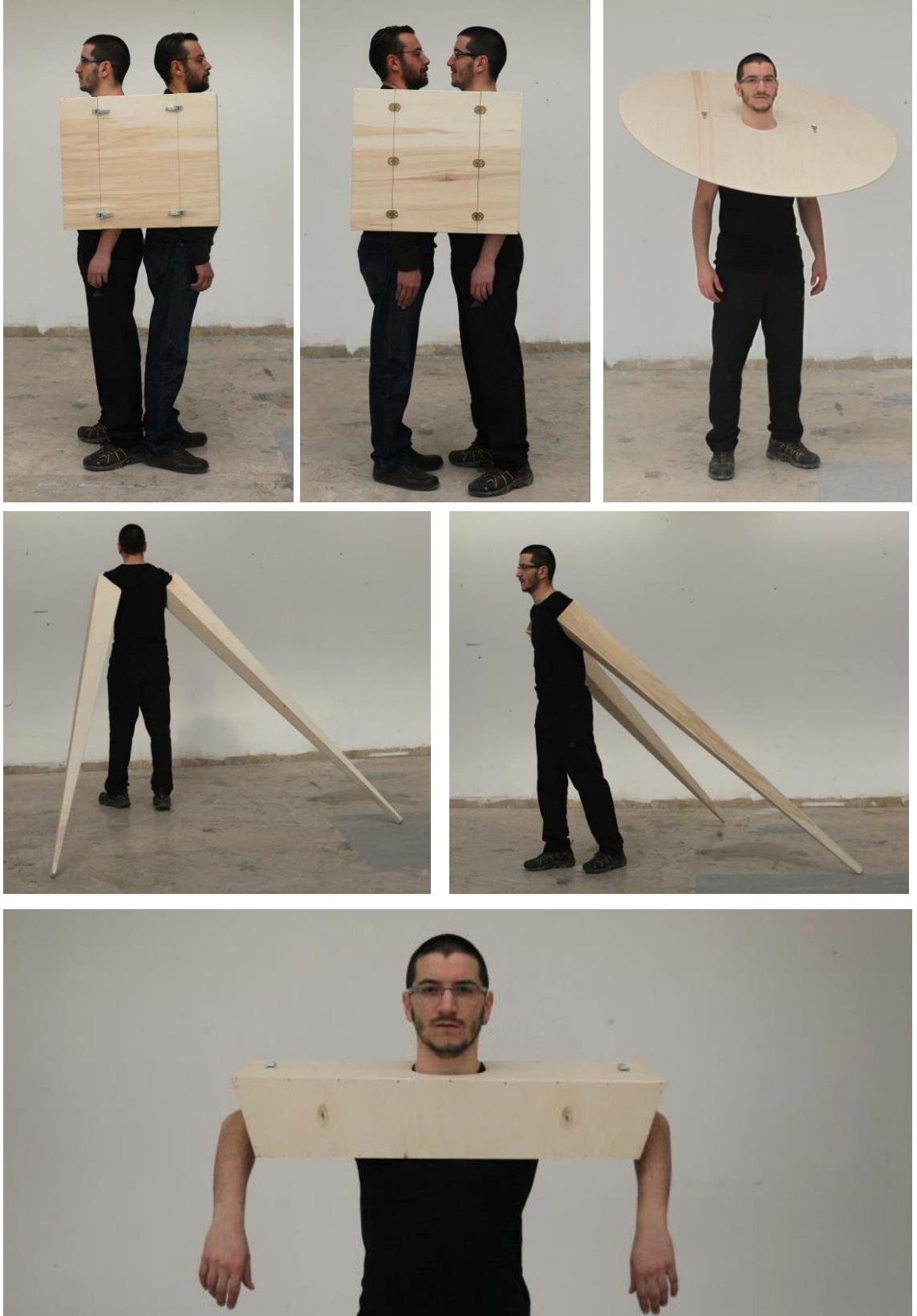
Sanatçının bedeni performans sanatının en önemli malzemesidir ancak konu politik performans olduğunda sanatçının bedeni kadar izleyicinin bedeni de önem kazanır. Çünkü sanatçının ele aldığı politik konu kendi bedeniyle ilgili olduğu kadar aynı toplumda yaşayan ve aynı politik sistemin etkilerine maruz kalan izleyicinin bedeniyle de ilgilidir.

Çalışma kapsamında gerçekleştirilen performanslarda, yaşanan coğrafyada gerçekleşen toplumsal olaylar ve politik değişimlerin performans sanatı üzerindeki etkisi ve izleyici katılımının politik performansa olan katkısı üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda toplumu ve toplum içinde yaşayan sanatçıyı doğrudan etkileyen çeşitli politik konulara yönelik, izleyici katılımının ön plana çıkartıldığı performanslar gerçekleştirilmiştir.

2013 yılında gerçekleştirilen, bedene ve katılımcı politik performansa yönelim sürecinin başlangıcı olan “İktidar Protezleri / Administration Protheses” adlı seri, politik sistemin etkilerinin birey üzerinde yaptığı baskıyı beden hareketlerinin kısıtlanmasıyla anlatır. İktidar politikalarının toplum üzerinde gerçekleştirdiği baskı ve kısıtlamalar bu nesnelere beden hareketlerinin kısıtlanmasıyla ele alınmıştır (Görsel 59-71). İktidarın beden üzerinde legal ya da illegal yollarla uyguladığı kısıtlamalara, giyilen kıyafetlere getirilen yasaklar ve kamusal alanlarda uyulması gereken ya da yapılmaması istenen davranışlar gibi özgürlük kısıtlayıcı birçok örnek verilebilir. “İktidar protezleri” adlı seride, iktidar ve protez kelimelerinin bir arada kullanılmasının sebebi, her türlü devlet gücünü elinde bulunduran ve kendi ideolojisi doğrultusunda bu gücü bedeni kısıtlamak, bireyi ehliileştirmek amacıyla kullanan iktidarın bunu gerçekleştirirken beden üzerindeki kısıtlamalarının protez kavramıyla ele alınmasıdır. “İktidar Protezleri”nde, protez nesnenin bedensel yetersizliği gidermek olan niteliğinin tersine, bedensel eksiklik yaratan biçimde kurgulanarak iktidarın getirdiği yasakların beden üzerindeki etkisi fiziksel olarak hissedilebilecek bir düzleme çekilmeye çalışılır.



Görsel 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65. Tansel Çeber, 2013, İktidar Protezleri / Administration Prostheses.



Görsel 66, 67, 68, 69, 70, 71. Tansel Çeber, 2013, İktidar Protezleri / Administration Protheses.

Protez, 17. yüzyılda akılla bedeni ayıran, bedeni aklın yönettiği bir makine olarak gören Descartes'in tanımıyla, "bedenin fizyolojik, doğal eksikliğini telafi eden bir eklenti olmanın yanı sıra rasyonel akıl tarafından – sosyal ve kültürel kodlar çerçevesi dahilinde – belirlenen bir eksikliğin tamamlayıcısı" dır (Çabuklu, 2006, s. 107). Descartes'a göre beden aklın bir protezidir ve "zihinsel fonksiyonların bütünlüğü bedensel organizasyonun bütünlüğüne bağlıdır; eğer beden eksikse kişilik de eksiktir" (Çabuklu, 2006, s. 108). Buradan hareketle bedeni kısıtlayan bir iktidar sisteminin insan akli ve kişiliğini de doğrudan etkilediği söylenebilir. 19. yüzyılda modern bilimin gelişmesi ile tasarlanan protezler fiziksel olarak eksik olan bedenin yedek parçaları olarak tasarlanan nesnelere. "Proteizde beden onu dönüştüren yabancı öğelere bağlı hale gelir. Destekleyici yapay uzuvlar, protez, bedeni hem uzatır hem de onu yeniden kurar, sınırlarını dönüştürür" (Çabuklu, 2006, s. 110). Rebeca Horn'un 1972 yılında yaptığı "Parmak Eldivenler / Finger Gloves" bu tarz bir protez nesnedir. "Parmak Eldivenler" sanatçının hastalanarak yatağından kalkamadığı bir süreçte çevresindeki nesnelere uzanma ihtiyacından esinlenerek ürettiği nesnelere, yani protez kavramının işlevine uygun bir şekilde üretilmişlerdir (Görsel 72, 73).



Görsel 72, 73. Rebeca Horn, 1972, Parmak Eldivenler / Finger Gloves.

Erişim: <http://goo.gl/kRWcgx>

"İktidar Protezleri" serisinde üretilen protez nesnelere ise bedene faydalı, hareket sağlayıcı değil, tersine, iktidarın yaptığı gibi hareket kısıtlayıcı, iktidarın beden üzerinde kurduğu ideolojik engellemeleri temsil eden nesnelere. Söz gelimi kolun veya bacağın bükülmemesi, kolların kaldırılmaması, gövde hareketlerinin engellenmesi, yürüme

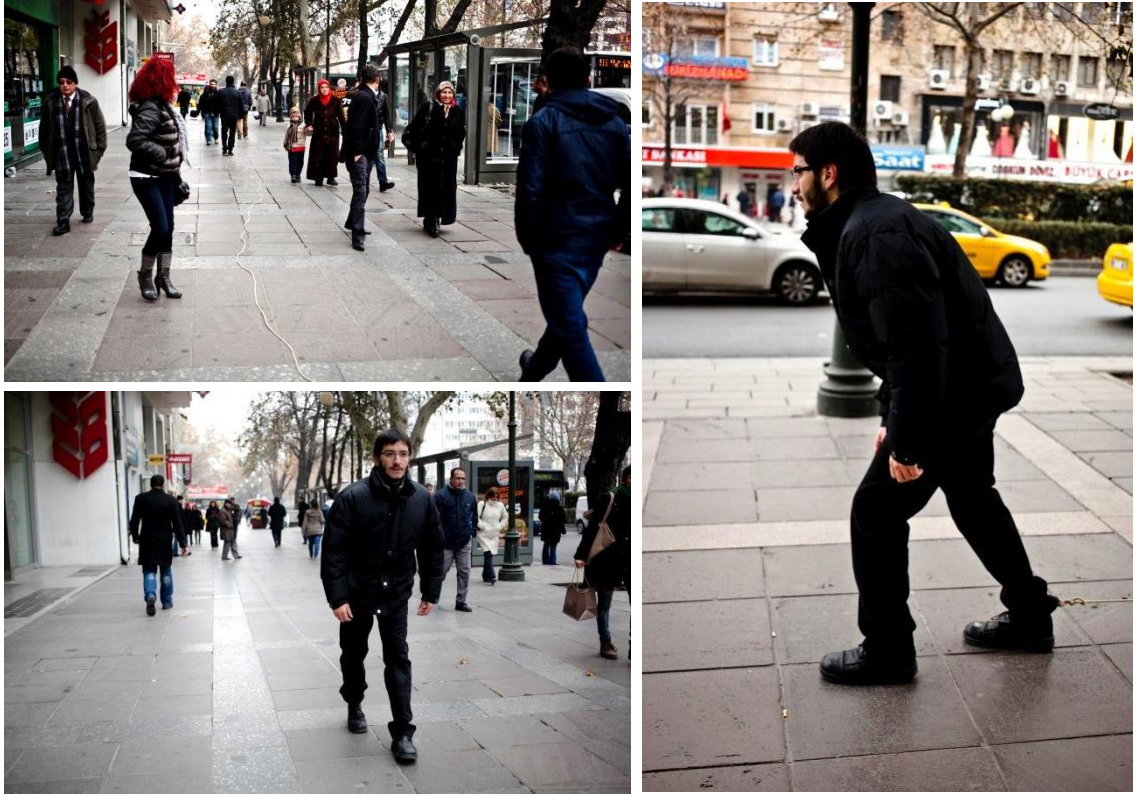
işlevinin bozulması gibi işlevsizliklerle beden hareketlerini sınırlarlar. “İktidar Protezleri” sergileme esnasında galeri mekanında izleyicilerin deneyimleyebileceği şekilde kurgulanmışlardır. Böylelikle aynı toplumda, aynı iktidar baskıları altında yaşayan izleyicilerin bu protezleri deneyimleyerek sanatçı gibi nesne üzerinden aynı bedensel baskı ve sınırlamaları fiziksel olarak hissetmeleri beklenmiştir (Görsel 74,75).



Görsel 74, 75. Tansel Çeber, 2013, İktidar Protezleri / Administration Protheses.

Hareketin sınırlanması “İktidar Protezleri”nde izleyici ve sanatçı için ortak bir engellenme iken, süreç içerisinde gerçekleştirilen ilk performans olan “Engel/Obstruction” performansında ise eylem, izleyicilerden kaynaklı, sanatçının bedeni üzerine oluşan engellenmeyle ilintilidir.

Ankara, Atatürk Bulvarı üzerinde gerçekleştirilen performansta sanatçı, bulvar üzerinde yaklaşık beş yüz metrelik mesafeyi caddenin kalabalık olduğu öğle saatlerinde günlük kıyafetleriyle normal bir şekilde yürür, ancak yürüme eylemi esnasında sanatçının ayak bileğine bağlı bulunan yirmi metrelik bir ip bulunmaktadır. Yürüme eylemi gerçekleştirildiğinde bileğe bağlı bulunan ip kalabalığın arasında yerde sürünerek ilerlemeye başlar ve izleyicilerin bilinçli veya bilinçsiz şekilde ipe her basışında yürüme eylemi sekteye uğrar ve sanatçı tökezler (Görsel 76-81).



Görsel 76, 77, 78. Tansel Çeber, 2013, Engel / Obstruction.

Türkiye'nin politik şekillenmesini belirleyen, bir bütün olarak toplumu oluşturan ancak ideolojik olarak farklı düşüncelere sahip olan bireylerin yerde sürünen ipe basmalarıyla sanatçıya, yani "öteki"ne engel olunması, yürüme hareketini sekteye uğratması, "öteki"ni engellemesi amaçlanmıştır. Sanatçı burada günlük kıyafet ve tavırlarıyla sıradan biri konumundadır, herhangi bir rol üstlenmez, toplum içinde yaşayan biri olarak; kendi olarak oradadır ve izleyicilerle iletişime geçmeden sadece yürüme eylemini devam ettirmeye çalışır. Sanatçı izleyici için yolda karşılaşılan herhangi biri veya "öteki" dir.

Performansa izleyici katılımı farklı düzeydedir. Yürüme eylemi esnasında izleyicilerin bir kısmı yerde sürünen ipi ve bağlı olduğu kişiyi hiç fark etmemiş ya da önemsememişken, bir kısım izleyici ise bilinçli ya da bilinçsiz ipe basarak performansa katılmışlardır. İpe basan kişilerden bazıları ise ipin bağlı olduğu kişinin ipe her basıldığında tökezlediğini fark etmişler ve bilerek ve isteyerek tekrar tekrar ipe basmışlardır (Görsel 79-81).



Görsel 79, 80, 81. Tansel Çeber, 2013, Engel / Obstruction.

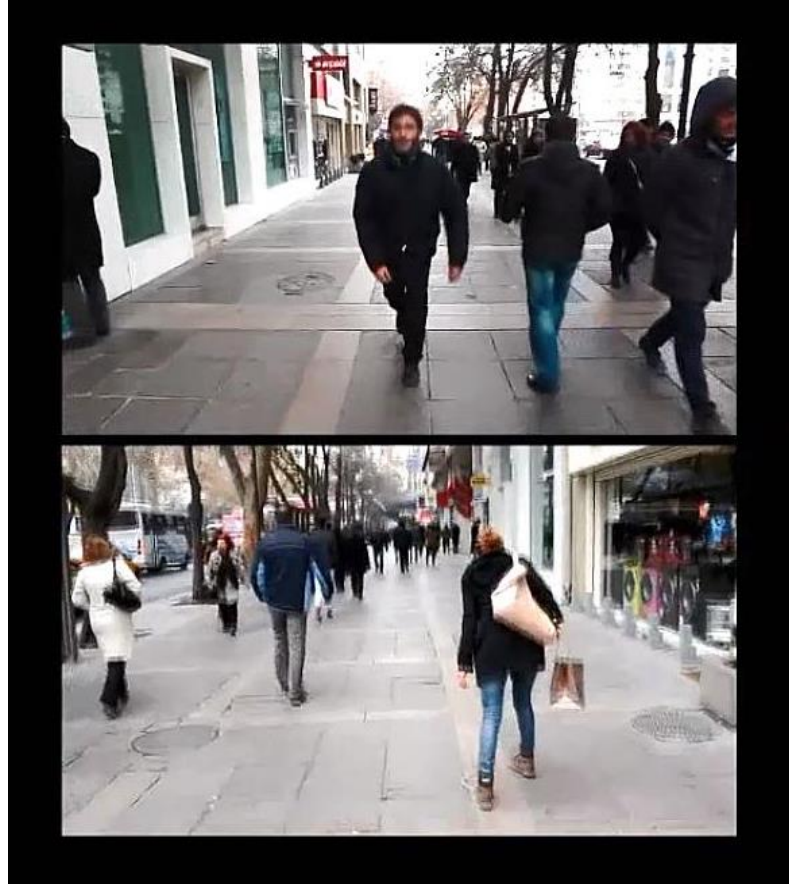
Bu bilinçli katılım performans için önemlidir, çünkü böylelikle sanatçı ile izleyici arasında fiziksel bir iletişim hali sağlanmış olunur ve performans hem sanatçı hem de izleyici için anlam kazanmış olur. Lea Vergine bu katılım durumunun önemini şöyle açıklar;

seyircinin gündelik varoluşunu ve sıradan davranışının kurallarını yeniden düşünmesine yol açan kolektif bir deneyime katılması gerekir (...) Sanatçı izleyiciye elini uzatır ve işlemin başarısı izleyicinin bunu almaya ne kadar hevesli olduğuna göre değişir. Öneriyi yapan sanatçının jesti ancak eylemleri izleyici tarafından da bir kabul eylemiyle karşılanırsa anlam kazanır. Sanatçının ötekilerin onu anlamaya açık olduğunu, onun kıskırtmalarını kabul etmeye hevesli olduğunu ve “izdüşümlerini” ona geri vereceklerini hissetmeye ihtiyacı vardır (...)

Seyirci kendisinin kullanılmasına izin verirse, sanatçı görünür kılmaya çalıştığı ütopya dünyasında ya da fantezide güven vermeye hevesli olan bir “öteki” bulmuş olur ve bu deney ters yönde de işlemektedir (Vergine, 2000, s. 957).

“Engel” performansı dökümantasyon niteliğinde olan beş dakika yirmi sekiz saniyelik video sunumunda önden ve arkadan çekim yapan iki kameranın yaptığı çekimler

senkronize edilerek altlı üstlü görüntüler halinde sergilenmiştir. Alttaki videoda izleyiciler yerde sürünen ipe her bastığında üstteki videoda yürüyen sanatçı eş zamanlı olarak tökezlemektedir. Böylelikle olay dizgisi, performans dökümantasyonu olan videoyu izleyen izleyici için kolay algılanabilir duruma getirilmeye çalışılmıştır (Görsel 82).



Görsel 82. Tansel Çeber, 2013, Engel, video sunum görüntüsü / Obstruction, video presentations image.

“Engel” performansının ardından 2014 yılında gerçekleştirilen “Leke İmparatorluğu/ Blemish Empire” performansında, 2013 yılında gerçekleşen, Türkiye için politik ve sosyolojik olarak oldukça önemli olan Gezi Olayları sırasında eylemcilerin sığınma ve yaralananların tedavi edilme amacıyla Bezm-i Alem Valide Sultan Cami’sine girmelerinden yola çıkılmıştır.

Toplumsal ve politik bir trajedi olan bu olayı konu edinen “Leke İmparatorluğu” performansı Ankara’da, Galeri Torun’da gerçekleştirilmiştir. Performansın kamusal

alan yerine bir galeride yapılmasının nedeni, galeriye gelen insan profiliyle Gezi Olayları sırasında sokaklarda gösterilere katılan marjinal insan profilinin sosyolojik, ideolojik ve yaş olarak birbirine olan yakınlığıdır. Bu insanları birleştiren ortak nokta ise özgürlükleri kısıtlayıcı iktidar politikalarına karşı olmalarıdır.

Performans birbiriyle bağlantılı bir video ve eylemden oluşmaktadır. İki katı bulunan Galeri Torun'un alt katında, karanlık bir odada protestocuların Bezm-i Alem Valide Sultan Cami'sinde buldukları anda çekilmiş bir video kaydının görüntüsü¹² sesli bir şekilde gösterilmektedir. Ancak video görüntüsünün ortasında siyah bir kare bulunmakta ve bu siyah kare görüntüyü çerçeve şekline indirgemektedir. Bu şekilde neye ait olduğu zor anlaşılan görüntünün sesleri karanlık odada duyulmaktadır ve bu sayede izleyicilerin belleğinde taze olan seslerin de yardımıyla olay, izleyicinin aklında canlanmaktadır (Görsel 83).



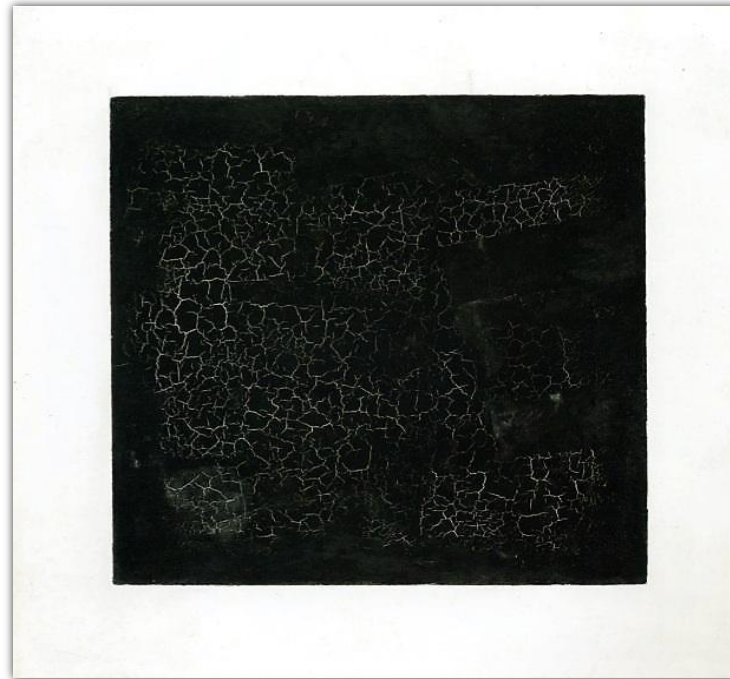
Görsel 83. Tansel Çeber, 2014, Leke İmparatorluğu, Galeri Torun, alt kat, video görüntüsü / Blemish Empire, Gallery Torun, downstairs, video image.

Görüntünün önüne siyah bir kare giydirilerek görüntü anlaşılabilir bir hale getirildiğinde, izleyici gördüğüyle değil ancak duyduklarıyla videonun ne olduğunu kavrayabilir. Videoda gösterilen olayın sesleri izleyiciyi, olay esnasında caminin bir revire dönüştürülerek yaralananlara yardım edildiği ana yönlendirir. Çünkü videoda duyulan

¹² Video kaydı internetten alınmıştır. Erişim: 02.10.2015. <https://goo.gl/eQoyS9>

sesler yardım isteyen yaralı insanların ya da onlara yardım etmeye çalışan doktor ve gönüllülerden oluşan grubun panik halindeki konuşmalarından ibarettir.

Bu kurgusuyla video, Kasimir Malevich'in 1915 yılında yaptığı "Siyah Kare / Black Square" adlı resmine gönderme yapmaktadır. Sanatın temsil nesnelерinin dışavurumundan ibaret olduğu bir dönemde Malevich'in "Siyah Kare"si hiçbir nesneyi göstermeden ve resme ait renk kompozisyonları olmadan başka bir gerçekliğe izleyiciyi yönlendirir; duyumsanan gerçekliğe. Maleviç resminde, "Beyaz zemin üzerine siyah kare, non – objektif duygunun ifade edildiği ilk biçim olmuştur" ve resmindeki bu elemanları "Kare = duygu; beyaz zemin = bu duygunun ötesindeki boşluk" olarak nitelendirir (Antmen, 2008, s. 92). Maleviç bahsettiği boşluğu çöl diye adlandırırken şöyle der; "Artık 'görünene benzemek' yoktur, idealize edilmiş imgeler yoktur -çöl- den başka bir şey yoktur" (Antmen, 2008, s. 91), (Görsel 84).



Görsel 84. Kasimir Malevich, 1915, Siyah Kare / Black Square.

Erişim: <http://goo.gl/FZQmnZ>

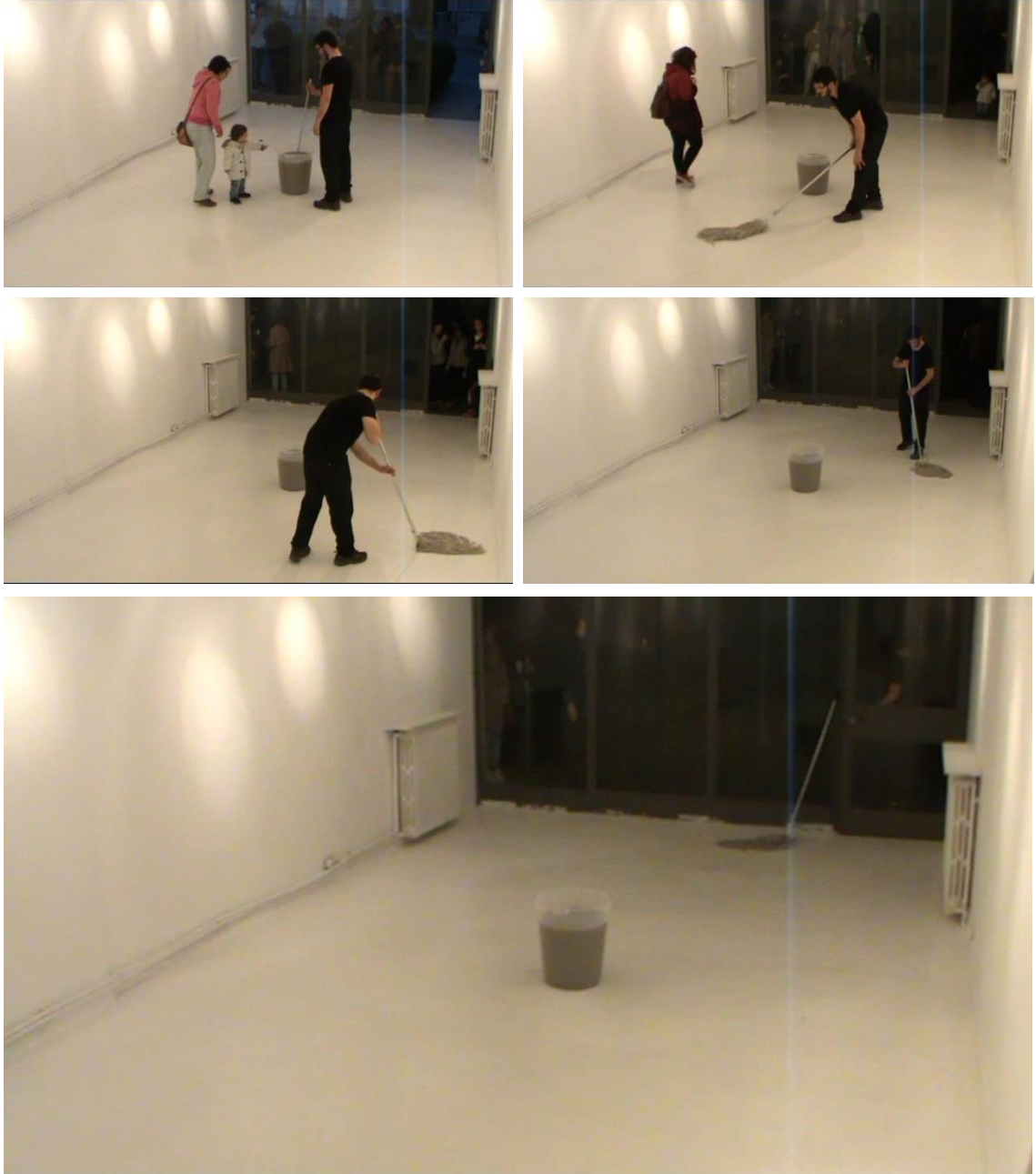
Malevich, "Siyah Kare" ile izleyiciyi doğrudan tanımlayabileceği nesnelерden ve renk ilişkilerinden uzaklaştırarak onu yüzeysel dokularla ve tanımlayamadığı siyah karenin ona hissettirdiği duygularla yalnız bırakmıştır. Böylelikle bilinen resim gerçekliğinin

ötesinde, izleyicinin içini kendi duygularıyla doldurabileceği yeni bir gerçeklik alanı yaratmış olur. “Leke İmparatorluğu” performansının videosunda da böyle bir gerçekliğe vurgu vardır. Görüntünün söylediği gerçeklik dışında sesle duyumsanan, insani bir gerçeklik olgusudur.

“Leke İmparatorluğu” adlı performansın eylem kısmı ise Galeri Torun’un giriş katında gerçekleşmiştir. Üç saate yakın süren performansın başlangıcında beyaz zemin ve duvarlara sahip mekanın ortasında içinde temiz su olan bir kova bulunmaktadır ve sanatçı performans boyunca alt kattaki videoyu izlemek için buradan geçmekte olan izleyicilerin ayak izlerini kesintisiz bir şekilde paspaslayarak silmektedir. Eylem sırasında paspas kirlendikçe sanatçı paspası ortada bulunan kovadaki suyla yıkayarak temizler ve kirli suyu kovaya akıtır. Son izleyici de galeriden ayrılana kadar devam eden performansın sonunda, galeri temizlenerek bembeyaz olmuş, tersine başlangıçta temiz olan su ise kirlenerek siyah bir renge bürünmüştür (Görsel 85-93).



Görsel 85, 86, 87, 88. Tansel Çeber, 2014, Leke İmparatorluğu, Galeri Torun Üst Kat, performans görüntüleri / Blemish Empire, Gallery Torun, upstairs, performance images.



Görsel 89, 90, 91, 92, 93. Tansel Çeber, 2014, Leke İmparatorluğu, Galeri Torun Üst Kat, performans görüntüleri / Blemish Empire, Gallery Torun, upstairs, performance images.

Performans esnasında ilk olarak galeri mekanının girişinde elinde sürekli yerleri paspaslayan sanatçıyla karşılaşan izleyici paspas yapma eylemine -alt kattaki videoyu izlemek için buradan geçmek zorunda oluşu yüzünden- başlangıçta zorunlu olarak katılır ve zemine sanatçı tarafından hemen silinecek ayak izlerini bırakır. İzleyici ancak alt katta belli belirsiz videoyu izleyip, seslerden izlediğinin neyin videosu olduğunu

anladıktan sonra anlamlandırabilir sanatçının üst katta niye ayak izlerini sildiğini. Şamil Yılmaz yazdığı eleştiri yazısında bu değişen duygu halini şöyle anlatır;

Tansel Çeber, elinde paspası içerde yerleri siliyordu- performans *buymuş*, evet. Torun butik bir galeri. Çağdaş sanat mekanlarının çoğu gibi de steril bir nötrlüğü var. Zemin de tıpkı duvarlar gibi beyaz. Haliyle Çeber’in performansı beyhude bir çabanın kayıt altına alınışı gibi; o sildikçe ziyaretçiler kirletiyor, yeniden siliyor ziyaretçiler yeniden kirletiyor falan... Çoğu performans işinde olduğu gibi, “Leke İmparatorluğu” da ilk bakışta bir çeşit zihinsel baygınlık yaratıyor. Gördüğümüz şeyin niçin sanat olarak adlandırıldığını, aşağı yukarı her insan evladının ömründe bir kez yaptığı gündelik bir eylemin tanık olduğunuz bağlamdaki kıymetini falan anlamakta güçlük çekiyorsunuz (...)

Mekanın alt katında ise, yine sanatçının çoğumuzun Gezi Direnişi sırasında izlediği Bezmialem Camî’nin kayıtlarından yaptığı bir video işi var. Çeber, görüntülerin üzerini siyah bir kareyle kapatmış. Görüntüler, figürleri seçemediğimiz dar bir çerçevenin içinde akıyor sadece. Bu yüzden de daha çok sesleri duyuyoruz— telaş, korku, panik, endişe, acı ve öfke sesleri... Sanatçının müdahalesiyle ‘kirletilmiş’ olan video kendi başına etkileyici. Fakat asıl çarpıcı olan, bir kez aşağıdaki videoyla yüzleştikten sonra yukarıdaki performansa aynı rahatlıkla dahil olamayışınız. Artık kendi tarihsel bağlamını bulmuş olan eylem —paspaslamak, yerleri silmek, izleri yok etmek—, kabus gibi çöküyor üzerinize. Şimdi ve burada, gündeliğin sıradanlığı içinde gerçekleşen eylem, ansızın hepimizin belleğindeki o karanlık imgeyle eşitleniyor. Geçmiş, performansın hafif şimdisini yüklü bir deneyime dönüştürüyor (Yılmaz, 2014).

İzleyici / Katılımcı için ilk olarak üst katta karşılaştığı performansa pek de anlam veremediği günlük bir eyleme katılma süreci iken, alt katta videoyu izleyip mekandan çıkmak için paspas yapan santçıyla tekrar karşılaştığında sıradan günlük bir eylem olan paspas eylemi anlam yüklediği bir eylem haline dönüşmektedir.

“İktidar Protezleri”, “Engel” ve “Leke İmparatorluğu” performanslarında sanatçıyla izleyici arasında doğrudan bir ilişki yaratılmış ve eylem izleyicilerin fiziksel katılımlarıyla anlamlanmıştı. 2015 yılında gerçekleştirilen performanslarda ise performansın sosyo-politik söylemi ve mesaj ön plana çıkartılırken, izleyiciyle kurulan ilişki fiziksel deneyimden ziyade düşünsel ve empatik bir düzeyde gerçekleştirilir.

2015 yılında gerçekleştirilen “Hıdırlıktepe” performansında sosyolojik, tarihsel ve politik yönleri yüzünden seçilen, gecekondu mahallesi Hıdırlıktepe, kentsel dönüşüm kapsamında mekansal ve toplumsal değişikliğe uğradığı için performansın en önemli noktasıdır. Hıdırlıktepe, Ankara’nın en eski mahallerindendir ve eski Ankara’nın merkezi olan bir mahalleyken günümüzde periferi konumundadır. İçinde Ankara Kalesi

ve Eski Ankara Evleri'ni barındıran bu mahalle 1990'lı yıllara kadar orijinal mimari dokusunu ve sosyo-kültürel yapısını korumuştur. Ancak bu tarihten sonra, kentsel dönüşüm projesiyle birlikte dönüşüme uğratılmıştır ve bu dönüşüm süreci günümüzde hala devam etmektedir (Görsel 94, 95).



Görsel 94, 95. 2011, Hıdırlıktepe Mahallesi, Ankara / Hıdırlıktepe District, Ankara.

Erişim: 06. 08. 2015. <http://goo.gl/dgTnhE>

Kentsel dönüşüm, Türkiye'nin birçok yerinde, özellikle de metropollerde gerçekleştirilmektedir. İstanbul'da Fikirtepe, Başbüyük, Gazi ve 1 Mayıs Mahalleleri, Armutlu, Sulukule, Fener – Balat, Ankara'da Mamak, Dikmen Vadisi ve Hıdırlıktepe ilk akla gelen örneklerdir. Buralarda yaşayan insanları alıştıkları yaşama biçiminden ve mekanından başka bir yaşama biçimine zorlayan kentsel dönüşüm projeleri, bölgenin toplumsal bütünlüğünü bozduğu ve bu bölgelerin rant yerlerine çevrildiği iddiaaları yüzünden tartışmalı ve sürekli gündemde olan bir konudur. Amacı şehri yenilemek, fiziksel koşullarını düzeltmek olarak düşünüldüğünde şehre faydalı olarak düşünülebilecek kentsel dönüşüm, gecekonu mahallelerinde uygulanmaktadır ve buradaki mimariyi tamamen değiştirdiği gibi bölgenin sosyolojik durumunu da temelden etkilemektedir. Harvey, 'Yaratıcı Yıkım' diye adlandırdığı kentsel dönüşüm projeleri için şöyle der;

Yaratıcı yıkım yöntemiyle birbiri ardına gelen kentsel dönüşüm evreleri hemen her zaman sınıfsal bir boyut arz eder, zira süreçten ilk ve en fazla etkilenen çoğu kez yoksullar, yoksunlar ve siyasi iktidarın marjinalleştirdiği kesimler olmaktadır. Eskinin yıkıntıları üzerinde yeni bir kentsel dünya kurmak için şiddet gereklidir (Harvey, 2013, s. 58).

Burada yaşayan kişiler, toplum tarafından dışlanmış ve toplumun görmek istemediği fakir, işsiz, mülteci, evsiz ve çeşitli suçlara karışmış veya bu şekilde geçimi sağlayan

insan profilinden oluşan, bir bakıma ‘toplumsal artıklar’dır.¹³ Çabuklu, ‘toplumsal artık’ olan kişileri şöyle tanımlar;

Yüksek yoğunlukta güvenliğe dayalı postmodern toplum suçluları dışlar, onlar için sayıları hızla artan hapisaneler inşa eder. İstihdam edilemeyen ‘artık’ nüfusun çoğalmasıyla birlikte işsizler, göçmenler, suçlulukla özdeşleştirilip baskı altına alınır, cinayetten tecavüze, uyuşturucu satıcılığından fuhuşa kadar tüm kötücül faaliyetler bu kesimle ilişkilendirilir. Vergisini düzenli ödeyen tüketici yurttaşların üzerinde bir yük olarak gösterilen bu ‘toplumsal fazlalık’ her türlü kötülükle özdeşleştirilir (Çabuklu, 2014, s.21).

Bu kişiler toplumdan dışlanmış ve kendi mahallerinde gözden irak yaşamaya zorlanan insanlardır ve sistemin toplumu dönüştürdüğü kapitalist tüketim toplumuna uymadıkları gibi, yaşadıkları getto mahallesi de sistemin denetim politikalarıyla örtüşmemektedir. Çünkü polisin bile girmeye çekindiği, suçluların ve suç oranının oldukça yüksek olduğu bu mahalleler hiçbir şekilde iktidar tarafından denetlenmemektedir. Bu durum 21. yüzyılın denetim toplumuna tamamen ters düşen bir durumdur. Bu bakımdan kentsel dönüşüm deyim yerindeyse, iktidarın bu bölgeleri tekrar düzenleme biçimidir. Kentsel dönüşüm mimariyi yenilerken burada yaşayan insanları da yeniden şekillendirmektedir. Harvey durumu şöyle açıklar;

Şehir, insanın içinde yaşadığı dünyayı arzularına daha uygun hale getirebilmek için verdiği çabaların en tutarlısı ve bütününe bakıldığında en başarılısıdır. Fakat insanın yarattığı bir dünya olan şehir, aynı zamanda onun bundan böyle içinde yaşamaya mahkum olduğu dünyadır. Böylece dolaylı olarak ve kendisini bekleyen görev hakkında net bir fikri olmaksızın, şehri inşa ederken insan kendini de yeniden inşa etmiştir (...) nasıl bir şehir istediğimiz sorusu, nasıl kimseler olmak istediğimiz, ne gibi toplumsal ilişkiler arayışı içinde olduğumuz, doğayla nasıl bir ilişkiye değer verdiğimiz, ne tür bir yaşam tarzı arzuladığımız, hangi estetik değerlere sahip olduğumuz sorularında aykırı düşünülemez (Harvey, 2013, s. 43, 44).

Dağınık, çarpık, karışık gecekondu görüntüsüyle postmodern şehir mimarisine uymayan Hıdırlıktepe, aynı zamanda toplumsal bütünlüğe sahip, renkli ve farklı insan profiliyle şehrin çeşitli kültürüne sahip bölgelerindedir. Gecekondu mimarisinin yerine yapılmak istenen Toplu Konut İdaresi (TOKİ) mimarisi ise tekdüze, mimari çeşitlilik barındırmayan bir yapıdır (Görsel 96). Bu bakımdan gecekondu mimarisinin sahip olduğu renkli ve çeşitli yapı TOKİ’lerde bulunmamaktadır. Ayrıca TOKİ gibi standart yapılarda yaşayan insanlar, aynı konut tipinin getirdiği dayatmayla birbirine benzer

¹³ ‘*Toplumsal Artık*’ terimi Yaşar Çabuklu’dan alınmıştır.

yaşam tarzına sahip oldukları için kültürel çeşitlilik de süreç içerisinde yok olmaktadır. Çabuklu, bu standart yapılar ve buralarda yaşayanlar hakkında şu saptamalarda bulunur;

Mekanlara ilişkin yeni güvenlik, denetim, düzenleme ve gözetim biçimleri devreye girmiş; devingen birey mekanlardaki sorumluluğuna ilişkin sosyal kodları içselleştirmiştir (...) Kozmik gerçekliğe ilişkin referansların yokluğunda bu mekanlarda bireyin beş duyusu standartlaştırılmış uyarımlara maruz kalmaktadır. Mekanlar tüketiciyi yormayacak, ona standart bir keyif ve konfor sağlayacak şekilde düzenlenmişlerdir. Standart mekanlar, standart insanlar: postmodern toplumun bireyinin adaptasyon sorunu kalmamıştır. (Çabuklu, 2014, s. 87).



Görsel 96. 2015, Hıdırlıktepe, TOKİ konutları / Hıdırlıktepe, TOKI houses.

Erişim: 06.08.2015. <http://goo.gl/CR6VxM>

Tekdüzelik üzerine kurulmuş bu konutlarda yaşayan insanın yaşadığı mekanla ilişkisindeki sahicilik, sıcaklık, süreklilik azalırken, bunun yerine iktidarın istediği yerleşimsel güvenlik ve otorite sağlanmış olmaktadır. Böylelikle önceden denetlenemez olan gecekondu mahallesinin yerini toplumsal denetime uygun TOKİ konutları almaktadır. Çabuklu, bu dönüşümü yaşayan insanların hislerini şöyle özetler;

Postmodern toplumda birbiriyle çelişir görünen iki dinamik aynı anda işlemektedir. Bir yandan mekanlar farklılaşmakta, çeşitlenmekte, yerlerin değişmezliğine dayalı mekanların yerini insan ve meta akışlarının gereksinimlerine göre yeniden oluşan mekanlar almaktadır. Deplase olmayanın deklase¹⁴ olduğu postmodern toplum bağlantısızlığın, geçiciliğin, kısa vadeliğin, yersizliğin, parçalılığın, kopukluğun,

¹⁴ Deplase olmak: Yerini değiştirmek, yeri değiştirmek. (<http://tdk.gov.tr/>)

Deklase olmak: Dejenere olup sınıfsal kimliğini kaybetme durumu ve kaybeden topluluk. (<http://www.uludagsozluk.com/>)

kesintililiğin hakim olduğu bir toplumdur. Mekansal birliğin, bütünlüğün yokolmasıyla birlikte mekana bağlı olarak oluşan denge duygusu sarsılmakta, her gün değişen, nötrleşen mekanlar bireyin aidiyet duygusunu yok etmektedir. Mekanların çözülüşüne bağlı olarak bireysel hayatın parçalarını birleştirmek gitgide imkansızlaşmakta, mekansal düzeyde oluşan sevinç ve hüznlerin yerini mekansızlığın yol açtığı boşluğun mekanik soğukluğu almaktadır (Çabuklu, 2014, s. 86).

Tüm bu özellikleri yüzünden seçilen Hıdırlıktepe’de gerçekleştirilen performansta, sanatçı, yarısı yıkılmış mahallenin ara sokaklarında gezerken yıkılmış evlerin içlerine girer ve yıkıntılar arasında bulunduğu, eskiden orada oturmuş insanlara ait, bu insanların yaşamışlıklarını temsil eden eşyaları toplayarak Ankara’nın merkezlerinden birisi olan Ulus Meydanı’na taşır ve burada bırakır (Görsel 97-104).

Performansın hazırlık sürecinde mekanın tekinsizliğiyle ilgili bazı olumsuzluklarla karşılaşmıştır. Bu olumsuzluklar bölgenin şartları, ikamet eden insanlarıyla ilgili olduğu ve performansın kurgusu üzerinde değişiklik yapılmasını gerektirdiği için performansın süreciyle yakından ilgilidir, bu yüzden öncelikle bu konuya değinmek gerekmektedir.

Çeşitli suç olaylarının sıklıkla gerçekleştiği ve yasadışı durumlarla karşılaşılan bu bölgeye ‘yabancı’ olarak girmek, performans eylemini gerçekleştirmek ve çekim yapmak, bölgeyi tanıyan ve bölgede yaşayan kişiler ve polis tarafından tehlikeli olarak tanımlanmış, performansın gerçekleştirilmemesi konusunda uyarı alınmıştır. Performans ilk haliyle Hıdırlıktepe’den Ulus Meydanı’na kadar olan ana yol üzerinde bir kilometre iki yüz metreden oluşan bir yürüme eylemi olarak planlanmıştır. Ancak bahsi geçen olumsuzluklar yüzünden yürüme rotası Hıdırlıktepe’de yaşayan bir kişinin, daha güvenli olacağını düşündüğü alternatif bir rota önerisiyle değiştirilmiş ve uzatılmıştır. Böylelikle rota iki kilometre üç yüz metreye çıkmıştır. Bu rota mahallenin daha sakin, yarısı kentsel dönüşüm kapsamında yıkılmış ya da terk edilmiş gecekonduların bulunduğu sokaklardan geçmektedir.

Performansa başlangıç noktası olarak seçilen mekan, Hıdırlıktepe’nin kenar kısımlarında kalan¹⁵ kentsel dönüşüm amacıyla yıkılmış bir gecekondunun kalıntılarıdır (Görsel 97). Sanatçı bu mekana veya performans sırasında içine girdiği diğer mekanlara

¹⁵ Hıdırlıktepe mahallesinin iç kısımlarına girmek denenmiş ancak yerli halktan alınan olumsuz tepkiler yüzünden vazgeçilmiştir.

ve geçtiği sokaklara daha önce gitmemiş, orada olma durumunu deneyimlememiştir. Böylelikle performans sırasında karşılaşılabilecek mekanlar, bu mekanlarda bulunan eşyalar ve yaşanan olaylar sürecin akışına, yaşamın rastlantısallığına bırakılmıştır. Yaklaşık beş saat süren yürüme ve yıkılmış mekanlardan eşya arama süreci içerisinde dokuz ayrı noktada çekim yapılmış, dökümantasyon niteliğinde olan on dakika on üç saniyelik video sunumunda dokuz ayrı çekimin sekizi arka arkaya eklenerek kullanılmıştır.



Görsel 97. Tansel Çeber, 2015, Hıdırlıktepe performansı başlangıç mekanı /
Hıdırlıktepe performance starting place.

Performans süresinde sanatçının geçtiği mekanlar yavaş yavaş periferiden merkeze doğru değişmekte, تنها, yıkık gecekondular yerini şehirleşen yeni binalara, TOKİ konutlarına ve kalabalığa bırakmaktadır. Sanatçı performans boyunca Hıdırlıktepe'nin yıkılmış gecekondularından, daha önce bu gecekondularda yaşadığı farz edilen kişilerden arta kalan, bırakılmış kıyafet, ayakkabı, cüzdan gibi bulduğu gündelik eşyaları toplar, yol boyunca bunları elinde merkeze kadar taşır ve performansın sonunda merkez olarak belirlenen Ulus Meydan'ındaki Atatürk Anıtı'nın çevresinde bulunan oturma yerlerinde bırakır (Görsel 104). Performans boyunca içine girilecek mekanlar önceden tespit edilip planlanmadığı gibi performansın nerede ve nasıl biteceği de önceden planlanmamıştır. Performansın nasıl sonlanacağına yürüme eylemi gerçekleştirilirken doğaçlama bir şekilde karar verilmiştir. Gecekonduların yıkıntıları

arasında bulunan eşyaların seçimi de, daha önceden karar verilmemiş, o anda görülen gündelik eşyalardan oluşmuştur.



Görsel 98, 99, 100, 101, 102, 103. Tansel Çeber, 2015, Hıdırlıktepe performansı, video sunum görüntüleri / Hıdırlıktepe performance, video presentations images.

Gündelik eşya seçiminin sebebi, daha önce burada yaşayan insanları ve bu insanların uyum sağlamalarının zorunlu olduğu postmodern şehir yaşamının onlara dayattığı TOKİ konutlarına geçerken arkada bıraktıkları yaşama biçimini temsil etmeleridir. Performansta eşyaların değişimi ile mekanın ve yaşama biçimlerinin değişimi arasında bağ kurulmak istenmiştir. Çabuklu, kalıcı mekanlar olarak gördüğü gecekonduyla geçici konutlar olarak gördüğü TOKİ konutları arasındaki değişimi ve bu değişimle eşyalar arasında kurulan bu bağı şöyle anlatır;

EVLE İNSAN ARASINDAKİ doğrudan ilişki, titreşim gitgide yol almakta günümüzde. Pre – kapitalist toplumda ev bir yandan uğursuz, kötücül, perili olma özelliğini taşıırken, öte yandan ağırlıklı olarak evle insan arasındaki ilişkide bir sıcaklık, kalıcılık ve güven vardır. Evin ‘yuva’ olma özelliği daha belirgindi. Doğum ve ölüm insanın kendi evinde başlayıp kendi evinde biten olaylardı. Evdeki eşyalar ağı, oturaklı, tarihleri içinde buldukları evin tarihiyle doğrudan bağlantılı, kalıcı ve güvenilir eşyalardı. İnsanın ev içi anıları eşyalardan bağımsız anlatılamazdı. Bireyle evi arasındaki ilişki aktif ve canlıydı (...) Modern kapitalist toplum evin iyi ve kötü yanlarını ortadan kaldırarak onu ‘nötr’ kıldı. Evi emlak haline getirdi. Evler belirli bir yaşam tarzına koşullandırılmış tüketicilere sunulan standardize edilmiş değişim değerine dönüştüler. Evin insanla ilişkisindeki sahiplik zayıfladı. Ev eşyaları güvenilmez, kaygan, her an yenilenebilir, kalıcı olmayan sessiz objeler haline geldiler. Kendi kendilerini ifade etmiyorlar artık, sanki karakterini kaybetmiş, silikleşmiş, tıpkı modern birey gibi (Çabuklu, 2014, s. 79).



Görsel 104. Tansel Çeber, 2015, Hıdırlıktepe performansı bitiş mekanı, Ulus Meydanı / Hıdırlıktepe performance finishing place, Ulus Square.

Performansta eskiden gecekonduda barınan insanların gecekondu kültürü içinde yaşanmışlıklarını temsil eden eşyalar, sanki bir arkeolojik kazı gibi aranır, bulunur ve merkeze taşınır. Böylelikle merkeze, tüketim üzerine kurulu kapital sistemin dayattığı gelip geçici, hızlı tüketilen eşyaların oluşturduğu yaşama ait dünya içine, artık periferide kalan, eskiden bir ‘yuva’ya ait olmuş ve bu yuvanın kalıcılığı, samimiyeti ve güvenilirliği üstüne sinmiş olan eşyalar sokulmak istenmiştir. Hıdırlıktepe performansında eski bir yaşama biçimi ve mekanını temsil eden, arkada bırakılmış

eşyalar ile postmodern tüketim toplumuna ait yeni yaşama biçimi ve mekanları arasındaki ilişki irdelenmiştir.

2015'te gerçekleştirilen “Artık / Refuse” performansında ise çöpün geri dönüşümü ile ‘toplumsal artık’ olan insanın geri dönüşümü kavramları örtüştürülerek konu edilmiştir. Günümüzde, ortaya çıkan çöp miktarı ile ‘toplumsal artık’ konumunda olan insan sayısı doğru orantıda artmaktadır. Çabuklu, çöp ile ‘toplumsal artık’ konumunda olan insanı şu sözlerle bağdaştırır;

Modern kapitalizmde ekonomik ve sosyal işlevlerin çeşitlenmesinin yanı sıra pratik hayatta bir işlevi olmayan etkinlikler dışlandı. Doğrudan üretime yönelik işlevlere sahip olmayanlar işsiz konumuna düştüler. Şehirlerdeki çöp yığınlarının artmasıyla işsizlerin artması bir arada gerçekleşti. Çöpleri karıştıranlar, kutular içinde yatanlar. Hem sokaklarda yaşayanların hem de çöplerin artık bir işlevi kalmamış. Kullanılmış eşya ve insan; her ikisi de tüketilmişler (Çabuklu, 2014, s. 56).

Postmodern toplumda toplumun artığı, kullanılmış ve atılmış nesne olan çöp geri dönüşüme sokulur ve tekrar toplum yararına kullanıma sunulur. Aynı şekilde, toplumun artığı olan, gözden uzak gettolara itilen işsiz, fakir, suçlu, mülteci, evsiz kişiler de toplumun ortalama üyeleri gibi kentsel dönüşümün standart TOKİ konutlarında yaşamaya teşvik edilir ve onlardan tüketim kültürünün vitrini olan alışveriş merkezleri gibi mekanlarda topluma ayak uydurmaları beklenir. Böylelikle bu kişiler ıslah edilir, geri dönüşüme uğrattılır. Bu şekilde “toplum hem insana hem eşyaya son bir ‘şans’ tanır (...) Kırık camlar tekrar şişe olur, suçlular yeniden topluma ‘kazandırılır’ ” (Çabuklu, 2014, s. 56). Postmodern toplum dönüştüremediği çöpu, kendinden, yaşadığı mekanlardan uzak tutmak ister, aynı şekilde dönüştürülemeyen, topluma ayak uyduramayan artık insanlar da toplumdan uzak tutulmaya çalışılır. Bu duruma en iyi güncel örnek, Türkiye’de bulunan ve sayıları her geçen gün artan Suriyeli mültecilerin kamusal alanlardan uzak, yalıtılmış alanlarda barındırılmak istenmesidir¹⁶ (Görsel 105, 106). İktidarın bu isteği aynı zamanda toplumdan da destek görür. Çabuklu durumu şöyle anlatır;

kendi doğasını baskı altına almış ve toplum dışındakilere baskı uygulanmasına rıza gösteren günümüzün vasat bireyi, çevre sorununu kendi tüketim alanının ve

¹⁶ Yunan adalarına göçmen olarak gitmek amacıyla İzmir’e gelen Suriyeli mülteciler, İzmir’in parklarında, sokaklarında ve diğer kamusal alanlarında barınarak toplumu rahatsız etmeye başladıklarında, şikayetler üzerine İzmir valiliği çözüm olarak bu mültecileri İzmir Atatürk Stadyumu’nda barındırmayı planlamıştır. (Şen, 2015.)

estetik önündeki pürüzleri yok etmeye yönelik bir temizlik hareketi olarak görece ve sonuçta şehrin çöplerden, serserilerden, gecekondulardan, altkültür mekanlarından “temizlenmesini” destekleyecektir (Çabuklu, 2014, s. 57, 58).



Görsel: 105, 106. 2015, İzmir’de parkta yaşayan Suriyeli göçmenler ve valiliğin onları yerleştirmek istediği İzmir Atatürk Stadı / Syrian refugees living in the park in Izmir and Izmir Ataturk Stadium that the governor wants to put them

Erişim 13.08.2015. <https://goo.gl/WrD3MQ>

Topluma ayak uyduramayıp dışlananlar denetlenemez, bunlar toplum ve iktidar gözünde potansiyel suçludurlar. Ancak topluma ayak uydurabilenlerin toplumun kurallarına uymaları beklendiği gibi, denetim sisteminin kurallarına da uymaları beklenir. Postmodern denetim sisteminin özelliklerinin en belirginleştiği yerlerden biri de, tüm kamusal alanlarda olduğu gibi düzenli olarak güvenlik kameralarıyla gözetlenen alışveriş merkezleridir. Gelişen teknolojinin yardımıyla etkin ve düzenli gözetleme sistemlerine sahip alışveriş merkezleri postmodern panoptikonlardır. Alışveriş merkezleri, insanların buraya girdiklerinde arandığı, her köşebaşında kameraların olduğu, güvenlik görevlilerinin kolgezdiği ve sürekli bir gözetlenme durumunun hakim olduğu yerlerdir. Bu mekanlarda nereye gidileceği, ne yapılacağı önceden belirlenmiş gibidir. Buralarda insanlar gözetlendiklerini farketmezler ama gözetlendiklerini bilirler, bu yüzden panoptikon hapisanelerdeki mahkumlarda olduğu gibi kendi otokontrollerini geliştirirler.

Alışveriş merkezleri herkese açık alanlar olduğu için toplumun artık olan kesiminin de girip çıkabileceği kamusal alanlardır. Ancak diğer kamusal alanlarda olduğu gibi, bu alanlarda da ‘toplumsal artık’ konumunda olan kişiler; evsiz, fakir, suçlu, göçmen vb. kişiler hoş görülmezler. Bu nedenle ‘artık’ olarak görülen kişiler bu alanlarda topluma ayak uydurmuş, normal olarak kabul edilen toplumsal rolleri oynamak durumunda

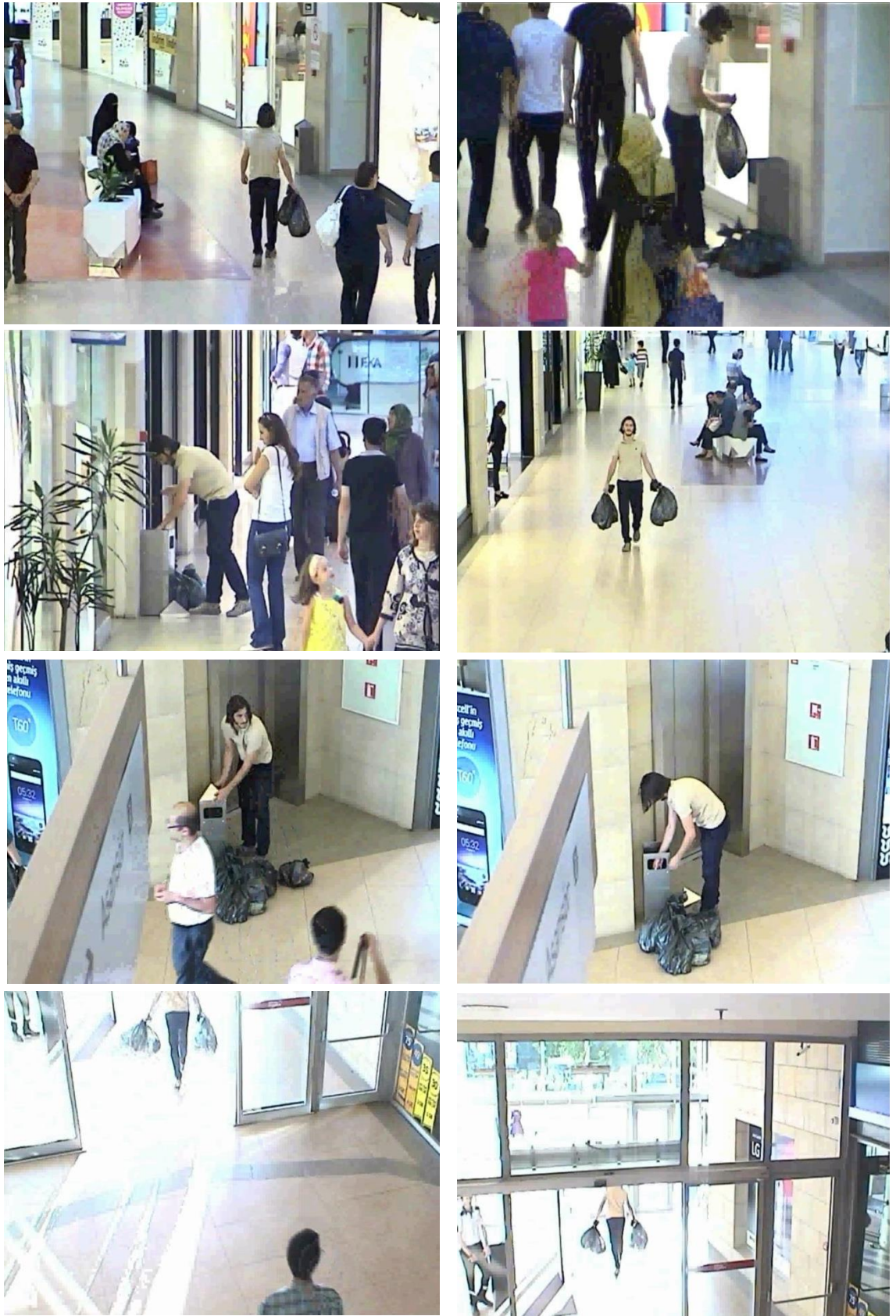
kalırlar. Bu bakımdan iktidarın ve denetleme toplumunun gözü olarak nitelendirilebilecek aygıtlar; güvenlik kameraları, alışveriş merkezinde bulunan ‘artık’ kişiler üzerinde baskılayıcı ve denetleyici bir unsurdur.

Bu özelliklerinden dolayı “Artık” performansı bir alışveriş merkezinde gerçekleştirilmiştir. Performansta sanatçı alışveriş merkezine sıradan bir müşteri gibi arama cihazından geçerek girer ve güvenlik kameralarının kaydı altında koridorlarda bulunan çöp kutularından içi dolu çöp poşetlerini çıkarır, toplar ve alışveriş merkezinden elinde sanki alışveriş poşetleri varmış gibi çöp poşetleriyle çıkar. Böylelikle alışveriş merkezinin standart hareketinin tersine bir eylem gerçekleştirir. Alışveriş merkezleri, tüketime yönelik metaların alım ve satım rutininin, metanın fantazmagorik bir nitelik edindiği yerlerdir ve buradaki tüketime dayalı hareket düzeneği, metanın boyunduruğu altındandır. Ancak sanatçının gerçekleştirdiği eylem, bu yerlerin hareket düzeneğinin tam aksi yönünde hareket eder. Bu performansta, tüketim atığı ve meta fetişizminin bittiği nokta olan çöpün, alışveriş merkezinden çıkarılması, Hıdırlıktepe performansında artık eşyalarının kentsel dönüşüme uğratılmış mahalleden çıkarılmasına benzer bir mantıkla gerçekleştirilir. Ancak Hıdırlıktepe’deki eşyalarda mekana dair bir kültürün ve bir yaşanmışlığın izleri varken, alışveriş merkezindeki çöpler “yok mekan”¹⁷ olan bir kamusal alanın varlığının altını çizer. Hıdırlıktepe performansı periferinin merkeze taşınmasını gerçekleştirerek bu ikisi arasındaki ayrımın altını çizerken, ‘Artık’ performansı merkezden, merkezi hiçbir değeri olmayan çöpleri ‘kaçırarak’, dışarı çıkararak ve çöplerin nereye gittiğini göstermeyerek gidilecek bir başka yerin var olup olmadığı konusunda ipucu vermez (Görsel 107-120).

¹⁷ Marc Auge, günümüz mimarisine yeni eklenen birçok yapı tipolojisinin yok-mekan olgusu ile karakterize edildiğini belirtmektedir (Ritzer, 2005, s.305). Geçmişten geleceğe, bulunduğu coğrafyanın sahip olduğu kültürel, sosyal ve fiziksel koşulları ile bir ilişki kurmayan bu mekanları Ritzer anlamları boşaltılmış birer bütünlük olarak nitelendirmektedir (Ritzer, 2005, s. 18). Auge, mekanın anlamlandırılabilmesi için mekanla kurulan üç tür bağdan söz eder : Bir “yer”, kişiler ve toplum tarafından kimlikleyici / özdeşleyici, ilişkisel ve tarihsel olarak tanımlanabilirse “mekan” olarak benimsenecektir; aksi takdirde bireylerin ve toplumların “mekan”la ortak bir bağ kurmasına imkan sağlayacak kimliksel, ilişkisel ve tarihsel bir bağ ve yaşanmışlık mevcut değilse, bu mekanlar “yok-mekan”lar olarak algılanacaktır. Mekanla kurulan ilişkinin ana unsurlarından biri olarak tanımlanan “kimliksel bağ”, bireyin kendi geçmişi ve gelişimiyle birlikte bir mekanla kurmuş olduğu bağıdır. Bir diğer unsur olan “ilişkisel bağ”, birey ve çevresindekilerin geliştirdikleri ortak kültür ve ritüeller aracılığıyla bir mekanla kurdukları bağıdır. “Tarihsel bağ” olarak tanımlanan ise, bireyin ve çevresindekilerin mensup oldukları ortak kültürün geçmişten geleceğe sürekliliği içinde mekanla kurulan ilişkidir. (Auge, 1997, s. 59-85) Bu bağlamda değerlendirildiğinde alışveriş merkezleri yok mekanlardır.



Görsel 107, 108, 109, 110, 111, 112. Tansel Çeber, 2015, Artık / Refuse.



Görsel 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120. Tansel Çeber, 2015, Artık / Refuse.

Alışveriş merkezlerinin insanları, Hıdırlıktepe gibi mahalle kültürünün bir zamanlar egemen olduğu insanlarından farklıdır; onlar sıradan, tek örneklerdir. Çünkü bu insanların burada nasıl eylemler içinde olacakları zaten sistem tarafından önceden planlanmıştır ve insanlar bir topluluk olmanın ya da bireysel farklılıkların getirdiği hiçbir ayrışan eylem içinde bulunmazlar; kimliksizdirler. Mekan onları standart üyeler haline getirmiştir. Standartlaşma orada gerçekleştirilen alıp verme eylemi nedeniyledir. İnsanların kimliksizleştiği ve standart bireyler haline getirildiği bu ‘yok mekan’larda sistem onlardan düzenli bir tüketme eylemi bekler. Tüketme eylemi gerçekleştirilirken insanlar üzerinde uygulanan kimliksizleştirme ve standartlaştırma, toplumsal artık olan insanın geri dönüşümüne, ehlileştirilmesine ve denetim sistemine uygunlaştırılmasına hizmet eder. Sanatçı için, artık olan insanla özleştirdiği çöpleri, toplama ve alışveriş merkezinden dışarı çıkarma eylemi, toplumun artık olan bireylerini iktidarın gözünden ve denetim sisteminden kurtarmanın temsilidir.

Performans önceden kurgulanmış hiçbir özellik barındırmaz, çünkü amacı gündeliğin rutinine karışmaktır, ancak bunu rutini bozmak için yapar. Sanata ilişkin amaç ya da niyet kavramları bu noktada devreye girmektedir. Performansta gerçekleştirilen eylem, gündelik hayattakine benzer, ancak alışveriş merkezinde normal şartlar altında empoze edilmiş hareketi karşıtına dönüştürmek gibi içeriğe sahip olduğundan gündelik eylemin dışında yer almaktadır. Yani *liminal* ile *liminoid*’in, *davranış* ile *tutumun* birleştiği ve ayrıldığı noktaları gözler önüne serer. Eylem gündeliktir çünkü; sanatçı sıradan bir biçimde her gün, her saat güvenlik kameralarıyla izlenen bir mekana, sıradan insanlar gibi girer ve aynı koşuşturma içinde birşeyler alıp verme hareketlerini sergiler. Eylem gündelik dışı bir sanatsal performanstır, çünkü gündelik hareketin tersine bir yerden taklit edilmesi, gündelik hareketin gerçeğiyle karşılaşmak için bir imkan yaratır.

“Artık” performansının sanatçının önceden gerçekleştirdiği performanslardan ayıran en belirgin özelliği belgelenme biçimidir. Performansta sanatçı çöpleri toplayıp alışveriş merkezinden uzaklaştırma eylemini gerçekleştirirken, tüm eylem önceden çekim için hazırlanmış ve kurgulanmış kameralarla değil, alışveriş merkezinin halihazırda çekim yapan kendi güvenlik kamera görüntüleriyle belgelenmiştir. Sanatçının alışveriş merkezine girişinden çöplerle birlikte ayrılmasına kadar geçen yaklaşık on dakikalık

süreç beş farklı güvenlik kamerasıyla çekilmiş, alışveriş merkezi müdürlüğünün izni ile elde edilen bu görüntüler ardı ardına düzenlenerek 7’30’’ video oluşturulmuştur.

“Artık” performansında sanatçı eylemin nasıl gelişeceğini belirleyemediği, izleyicinin tepkisini ve müdahalesini bilmediği gibi performansın kayıt altına alınmasında da etkinliğini yitirir. Artık çekim yapan, kameranın arkasındaki göz, sanatçının kararları doğrultusunda çekim yapan bir göz değil, güvenlik elemanının yani dolaylı yoldan denetim sisteminin gözüdür. Çekimlerin ne şekilde yapılacağı, çekim açıları, görüntü büyütme ve kamera hareketleri sanatçı tarafından değil, güvenlik kameralarını rutin olarak kullanan güvenlik elemanının inisiyatifinde gerçekleşmiştir. Bu bakımdan performansta gerçekleştirilen sanatsal eylemle, performans sunumunda rutin olarak çekim yapan kamera kayıtlarının kullanılması sanatsal eylemle gündelik eylemin yakınlaştığı diğer bir unsurdur.

Çalışma kapsamında gerçekleştirilen tüm performanslarda yaşanan coğrafyadaki politik sorunlar temel alınırken, performansların gerçekleştirildiği mekanlar konu edilen politik durumla ilişkilidir. Bu mekanlarda izleyici, sanatsal performansla sıradan gündelik eylemini gerçekleştirdiği sırada tesadüfi olarak karşılaşır ve performansa dahil olur. Bu kapsamda gerçekleştirilen “Engel” ve “Leke İmparatorluğu” performanslarında izleyici ile doğrudan fiziksel bir iletişimle bağlantı kurulurken, “Hıdırlıktepe” ve “Artık” performanslarında ise izleyiciyle kurulan bu ilişki empati boyutunda gerçekleşir.

4. SONUÇ

Hayatla sanatın yakınlaşma sürecinde, özellikle içinde bulunduğumuz coğrafyada hayatın giderek politikleşmesi, burada üretilen sanatın da politikleşmesine neden olur. Toplumsal hayatta gerçekleşen her türlü politik değişim tüm bireyleri etkilediği gibi sanatçıyı da doğrudan etkiler. Toplum üzerinde uygulanan politik baskının öncelikle insan bedenini etkilediği düşünüldüğünde, politik bir eleştiri barındıran ve izleyicisine mesaj verme kaygısı taşıyan sanatsal söylemin, yoğun olarak beden merkezli performans sanatında karşılık bulması doğal bir sonuçtur.

20. ve 21. yüzyıla damgasını vuran toplumsal olaylarda görülen bir olma, birlikte hareket etme biçimlerinin politikayı yönlendirme doğrultusunda oldukça etkili olduğu görülür. Bireylerin birlikte hareket etmesinden gücünü alan bu toplumsal eylem biçiminin sanattaki karşılığı, sanatçıya ve izleyiciye eşit söz söyleme hakkı veren, beden ve eylem odaklı katılımcı performans sanatıdır.

1970'lerden günümüze kadar olan süreçte katılımcı politik performansların giderek artan bir şekilde sanat tarihi içinde kendine yer bulduğu gözlenir. Bunda politikanın her geçen gün birey ve toplum üzerindeki baskısının artması oldukça etkilidir. İzleyici katılımına yönelik politik performanslar, bireyler arasında bağlar yaratma, yeni yüzleşme olanakları sunma ve birlikte bir hareketin içinde olma niyetini taşır. Buradaki izleyici katılımı, izleyicinin gündelik hayat ve eylemlerinden radikal biçimde ayrılmayan, izleyicinin gündelik eylemleri esnasında rastlantısal biçimde dahil olduğu bir katılımı ifade eder. Bu tür performanslarda sanata ilişkin deneyim, ortak bir eylemi yaşamamanın kimi zaman fiziksel kimi zaman empati boyutunda deneyimine dayanır. Bu bakımdan katılımcı performanslar bu türden bir deneyimi ortaya çıkaracak ilişkiler kurma fikrini temel alır.

Performansların politikleşme süreci de bu noktayla birlikte kurulur. Performanslar toplumsal hayatın ve bu hayatın yaşandığı mekanların yeniden şekillendirilmesi ve toplumsal mekanlarda yaratılan yeni ilişki olanaklarının deneyimlenmesiyle politikleşir. Bahsedilen bu politika, iktidar ilişkilerinin düzenlenmesi olduğu kadar toplumsal deneyimlerin düzenlenmesidir de. İzleyici katılımıyla hedefine ulaşan politik performanslar, politikanın üzerinde durduğu bir alanda çalışarak politik niteliklerini

edinirler. Sanatçıyla izleyiciye performans sürecinde neredeyse eşit söz söyleme hakkı tanıyan izleyici katılımının buradaki önemi her türlü iktidar ilişkisinin üzerine çıkarak ortak yaşamın gücünü eşitlikten yana kullanmaktır. İzleyicinin performansla kimi zaman fiziksel kimi zaman empati düzeyinde katılımı, sanat ile izleyici arasındaki iktidar ilişkilerini bir yana bırakarak, toplumsal yaşamın ortak yaşam gücünü sanata dahil eder.

21. yüzyılla birlikte ortak noktaları beden olan sanatsal eylemlerle, bireylerin kendini ifade ediş biçimleri olan gündelik eylemlerin birbirlerine oldukça yaklaştığı ve bazı durumlarda bunları belirleyip ayırmanın oldukça zorlaştığı görülür. Gündelik eylem ile sanatsal eylemi birbirinden ayıran çizgi günümüz performans sanatında oldukça incedir. Çalışma kapsamında bu çizgi ‘davranış ve tutum’, ‘liminal ve liminoid’, ‘game ve play’, ‘yüzeysel oyun ve derin oyun’ gibi kavramlarla özleştirilerek belirginleştirilmeye çalışılır.

Süreç içerisinde gerçekleştirilen tüm performanslar kaynağını içinde bulunduğumuz politize edilmiş hayattan alırken, toplumun güçlü iktidar sistemleri karşısında gerçekleştirdiği toplumsal eylemlerin ortak noktası bir olma, birlikte hareket etme gibi olgular, bu performanslarda izleyici katılımıyla gerçekleştirilen ortak eylemler olarak kendini gösterir. İzleyiciyle bazen doğrudan fiziksel katılımla bazen de empati boyutunda kurulan bu ilişki mesajın iletilmesinde önemli bir rol oynar. Katılımla tamamlanan sanatın, sanatçı ile izleyici arasında bir düşünce alışverişi olduğu düşünüldüğünde, izleyici ile sanatçının birbirlerini karşılıklı olarak etkilediği performanslar bu alışverişin gücünü arttıran bir unsur olarak ortaya çıkar. Bu çerçevede, bireyler arasındaki iletişimin yapaylaştığı günümüzde, katılımla gerçekleştirilen performansların sanatçı ile izleyici arasında kurulan iletişime katkı sağladığı ve bu iletişimi olumlu yönde etkilediği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- ABRAMOVIÇ, Marina. (2002). *“Body Art”*. Milano: Charta/Fondazione Antonio Ratti.
- ALLIEZ, Eric. (2010). *“Kapitalizm ve Şizofreni ve Konsensüs. İlişkisel Estetik Üzerine”*. Çev. Tuğba Doğan, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- ALYS, Francis. (1995). *“A Story of Deception: Green Line”*. Erişim: 27.07.2015, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-4>
- ALYS, Francis. (1999). Erişim: 27.07.2015, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/time-zones/time-zones-artists>
- ALYS, Francis. (2000). *“A Story of Deception: room Guide, Re-enactments”*. Erişim: 27.07.2015, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-1>
- ANTMEN, Ahu. (2008). *“20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- AUGE, Marc. (1997). *“Yer-olmayanlar: Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş”*. Çev. T. Ilgaz (1992). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- BAER, Jo. (1970). *“Sanatçı ve Politika: Bir Sempozyum”*. Çev. Charless Harisson, Paul Wood. *“Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi”*, İstanbul: Küre yayınları, 2011.
- BAUDELAİRE, Charles. (2003). *“Modern Hayatın Ressamı”*. Çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAUDRİLLARD, Jean. (1988). *“Simülasyonun Hiper-gerçekliği”*. Çev. Charless Harisson, Paul Wood. *“Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi”*, İstanbul: Küre yayınları, 2011.

- BECKMANN, Max. (1920). “*Yaratıcı Amentü*”. Çev. Charless Harisson, Paul Wood. “*Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”, İstanbul: Küre yayınları, 2011.
- BENJAMİN, Walter. (2011). “*Pasajlar*”. Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEUYS, Joseph. (1974). “*Art into Society, Society into Art*”, Londra: Institute of Contemporary Arts.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2005). “*İlişkisel Estetik*”. Çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- BÜRGER, Peter. (2010). “*Avangard Kuramı*”, Çev. Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları.
- CAILLİOS, Roger. (1961). “*Man, Play and Games*”, New York: Free Press
- CARLSON, Marvin. (2013). “*Performans, Eleştirel Bir Giriş*”. Çev. Beliz Güçbilmez. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- CHIRICO, Giorgio de. (1994). “*The Memoirs Giorgio de Chirico*”, New York: Da Capo Press.
- CRANE, Diana. (1987). “*The Transformation of the Avant-Garde 1940-1985*”, Chicago: University of Chicago Press.
- COLLİNS, Judith. (2007). “*Sculpture Today*”, New York: Phaidon Press.
- ÇABUKLU, Yaşar. (2014). “*Kovulanın İzi*”, İstanbul: Metis Yayınları.
- ÇABUKLU, Yaşar. (2014). “*Özgürlükçü Düşüncenin Peşinde*”, İstanbul: Metis Yayınları.
- DE WARESQUIEL, Emmanuel De. (2004). “*İsyankar Yüzyıl, Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü*”. Çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık.

- DEBORD, Guy. (2012). “*Gösteri Toplumu*”. Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEBORD, Guy. (1960). “*IV Birleşik Bir Devrimci Program Tanımlamaya Doğru Hazırlıklar*”. Çev. Charless Harisson, Paul Wood. “*Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”, İstanbul: Küre yayınları, 2011.
- DELEUZE, Gilles. (1992). “Sociétés de controle L’Autre Journal”, Çev. Ulus Baker. Erişim:27.07.2015, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=6%2c24%2c0%2c0%2c1%2c0>
- DOĞAN, Tuğba. (2007). “*Walter Benjamin’de ve Yusuf Atılgan’da Flaneur İmgesi Üzerine Bir Deneme*”. Cogito düşünce dergisi, Sayı:52, İstanbul: YKY.
- DUMAN, Enis. (2011). “İktidar ve Toplum İlişkileri Üzerine İnceleme: Hapishane Modeli”. Erişim: 27.07.2015, <http://www.fikrifenalar.com/iktidar-ve-toplum-iliskileri-uzerine-inceleme-hapishane-modeli>
- FISCHER, Ernst. (2013). “*Sanatın Gerekliliği*”. Çev. Cevat Çapan, İstanbul: Sözlükler Yayınları.
- FOSTER, Hal. (1985). “*Yıkıcı Göstergeler*”. Çev. Charless Harisson, Paul Wood. “*Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”, İstanbul: Küre yayınları, 2011.
- FROMM, Erich. (1947). “*Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics*”. New York: Henry Holt.
- GAN, Aleksei. (1922). “*Konstrüktivizm*”. Hazırlayan: Enis Batur, “*Modernizmin Serüveni*”. İstanbul: YKY, 1998.
- GEERTZ, Clifford. (1972). “*Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight*”. New York: MIT Press.
- GIDDENS, Anthony. (1979). “*Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*”. Berkeley: University of California Press.

- GİLBERT, Alan. (2014). "Allegories of Art, Politics and Poetry". Erişim: 27.07.2015, <http://www.e-flux.com/journal/allegories-of-art-politics-and-poetry/>
- GİRİT, Selin. (2013). "Kim Bu Duran Adam". Erişim: 27.07.2015, http://www.radikal.com.tr/hayat/kim_bu_duranadam-1138088
- HARVEY, David. (2013). "Asi Şehirler. Çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul: Metis Yayınları.
- HARRİSON, Charles & WOOD, Paul. (2011). "Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi". Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre yayınları.
- HYMES, Dell. (1975). "Breakthrough into Performance", "Folklore: Performance and Communication, Lahey: Mouton.
- HUIZİNGA, Johan. (1950). "Homo Ludens", New York: Beacon Press
- IŞIK, Gülcan. (2013). "Nükleer Santral Karşıtı Toplumsal Hareketin Analizi, Sanaldan Sokağa Toplumsal Hareketler", Ankara: Nobel Yayıncılık.
- IŞIK, Tuğçe. (2014). "Hayatını Bir Sanat Yapıtına Dönüştüren Adam, Pyotr Pavlensky". Erişim: 27.07.2015, <http://sanatkaravani.com/hayatini-bir-sanat-yapitina-donusturen-adam-pyotr-pavlensky/>
- JAMESON, Fredric. (1977). "Brecht-Lukacs Tartışması Üzerine Düşünceler". Çev. Charless Harisson, Paul Wood. "Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi", İstanbul: Küre yayınları, 2011.
- JANSEN, Willam H. (1957). "Classifying Performance in the Study of Verbal Folklore", "Studies in Folklore in Honor of Distinguished Service Professor Stith Thompson. Bloomington: Indiana University Press.
- KAPROW, Allan. (1993). "Essays on the Blurring of Art and Life", Berkeley: University of California Press.

- KUSPİT, Donald. (2006). “*Sanatın Sonu*”. Çev. Yasemin Tezgiden. İstanbul: Metis Yayınları.
- LUKE, Timothy W.. (1994). “*Aesthetic Production and Cultural Politics: Baudliard and Contemporary Art*”, Cambridge: Blackwell.
- LYNTON, Norbert. (2004). “*Modern Sanatın Öyküsü*”, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MACİUNAS, George. (1962). “*Müzik, Tiyatro, Şiir, Resimde Neo-Dada*”. Çev. Charless Harisson, Paul Wood. “*Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”, İstanbul: Küre yayınları, 2011.
- MANN, Thomas. (1983). “*Tonio Kröger*”. Çev. Fatih Özgüven, İstanbul: Birikim Yayınları.
- MARTİN, Randy. (1990). “*Performance as Political Act: The Embodied Self*”. New York: Bergin and Garvey.
- MCLUHAN, Marshall. (1964). “*Understanding Media*”. Çev. Charless Harisson, Paul Wood. “*Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”, İstanbul: Küre yayınları, 2011.
- O'DOHERTY, Brian. (2010). “*Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi*”, Çev. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- OKTAY, Ahmet. (2002). “*Metropol ve İmgelem*”. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- RİTZER, George. (2005), “*Transformations in Consumer Settings*”, Çev. S. Ratneshwar, D.G. Mick. Londra: Rotledge.
- RODÇENKO, Aleksandr. (1920-21). “*Sloganlar*”. Çev. Ahu Antmen, “*20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*”. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- SCHENHNER, Richard. (2003). “*Performance Theory*”. New York: Taylor & Francis.

- SCHENHNER, Richard. (2015). *“Ritüelin Geleceği”*. Çev. Zeynep Ertan. Ankara: Dost Kitabevi.
- SENNETT, Richard. (2010). *“Kamusal Alanın Çöküşü”*. Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SENNETT, Richard. (2012). *“Beraber”*. Çev. İlkey Özküralpli, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SHAYEGAN, Daryush. (2013). *“Melez Bilinç”*. Çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.
- SHİNER, Larry. (2004). *“Sanatın İcadı”*. Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SONNEMAN, Eve. (1980). *“Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience”*. Artforum, sayı:18.
- SÖNMEZ, Sinan. (1998). *“Dünya Ekonomisinde Dönüşüm”*. Ankara: İmge Yayınevi.
- ŞAHİNER, Rıfat. (2008). *“Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu”*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- ŞAYLAN, Gencay. (2009). *“Postmodernizm”*, Ankara: İmge Yayınevi.
- ŞEN, Banu. (2015). *“İzmir’de Suriyeli mülteciler Atatürk Stadyumu’na toplanacak”*. Erişim: 30.08.2015. <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/29791288.asp>
- ŞENER, Seval. (2013). *“Yolları Çatallanan Bahçe: Günümüz Sanatında Sanat-Zanaat DUALİTESİ ÜZERİNE.”* Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları Dergisi, Ankara: H.Ü.G.S.F. Yayınları.
- ŞENOVA, Başak. (2003). *“Fluxus Üzerine Notlar”*, İstanbul: Art-İst, sayı:6.
- TATLİN, Vladimir. (1919). *“Kolektifin Yaratıcılığında Girişken Birey”*. Çev. Charless Harisson, Paul Wood. *“Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi”*, İstanbul: Küre yayınları, 2011.

- TİMUÇİN, Afşar. (2002). “*Estetik*”. İstanbul: Bulut Yayınları.
- UYAR, Tanay Sıdkı. (2003). “*Toplumsal hareketler ve Çevre*”, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- VAZQUEZ, Adolfo Sanchez. (1973). “*Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics*”. Londra, Merlin Press.
- VERGİNE, Lea. (2000). “*Dil Olarak Beden*”. Çev. Charless Harisson, Paul Wood. “*Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*”, İstanbul: Küre yayınları, 2011.
- WOLFF, Janet. (2000). “*Sanatın Toplumsal Üretimi*”. Çev. Ayşegül Demir, İstanbul: Özne Yayınları.
- YAVUZ, R. Ömer. (2014). “*Beden ve İzleyen: Petr Pavlensky*”.
Erişim: 27.07.2015. <http://academyruya.com/tr/beden-ve-izleyen-petr-pavlensky/>
- YILMAZ, Mehmet. (2006). “*Modernizmden Postmodernizme Sanat*”. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- YILMAZ, Şamil. (2014). “*Tansel Çeber’in Leke İmparatorluğu*”. Kör Katip.
Erişim: 24. 05. 2014, <http://www.korkatip.com/>
- ZİZEK, Slavoj. (2013). “*Dünyadaki İsyancıların Anlamı*”. Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Wikipedia. Erişim: 27.07.2015, http://en.wikipedia.org/wiki/Petr_Pavlensky
- Wikipedia. Erişim: 27.07.2015, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Facebook>