



**PERFORMANS SANATI VE 1960'LARDAN
SONRA KADIN PERFORMANS
SANATÇILARI**

Dilşah DENİZCİ

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Anasanat Dalı
Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY
2019**

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

DİLŞAH DENİZCİ

PERFORMANS SANATI VE 1960'LARDAN SONRA
KADIN PERFORMANS SANATÇILARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY

ERZURUM 2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “PRFORMANS SANATI VE 1960’LARDAN SONRA KADIN PERFORMANS SANATÇILARI ” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

18.09.2019

Dilşah DENİZCİ

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi **MADDE 6– (1)** Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Ayça ALPER AKÇAY danışmanlığında, Dilşah DENİZCİ tarafından hazırlanan bu çalışma 25/06/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. RESİM Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç.Dr.Evren KAVUKCU İmza :
Jüri Üyesi : Doç.Dr.Semra ÇEVİK İmza :
Jüri Üyesi : Doç.Dr.Ayça ALPER AKÇAY İmza :

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 25/06/2019

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS SANATI VE PERFORMANS SANATININ İZLERİ

1. 1. PERFORMANS SANATI	3
1. 2. PERFORMANS SANATININ İZLERİ	5
1. 2. 1. Fütürizm	5
1. 2. 2. Dada	11
1. 2. 3. Sürrealizm	17
1. 2. 4. Konstrüktivizm.....	22

İKİNCİ BÖLÜM

1960 SONRASI PERFORMANS SANATI

2. 1. VÜCUT SANATI (Body Art).....	27
2. 2. HAPPENİNG.....	33
2. 3. FLUXUS.....	36
2. 4. FEMİNİZM	43

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1960 SONRASI KADIN PERFORMANS SANATÇILARI VE ESERLERİNİN İNCELENMESİ

3. 1. MARİNA ABRAMOVIÇ	49
3. 2. ORLAN	56
3. 3. GİNA PANE	59
3. 4. YAYOİ KUSAMA.....	63
3. 5. HANNAH WİLKE	65
3. 6. CAROLEE SCHNEEMANN	66

3. 7. ANA MENDİETA	69
3. 8. YOKO ONO	72
3. 9. CİNDY SHERMAN	74
3. 10. VALİE EXPORT	75
3. 11. NİL YALTER.....	76
3. 12. NEZAKET EKİCİ	77
SONUÇ.....	82
KAYNAKÇA	83
ÖZGEÇMİŞ.....	85



ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****PERFORMANS SANATI VE 1960'LARDAN SONRA****KADIN PERFORMANS SANATÇILARI****DİLŞAH DENİZCİ****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY****2019, 120 Sayfa****Jüri: Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY****Doç. Dr. Evren KAVUKCU****Doç. Dr. Semra ÇEVİK**

Performans sanatı, sanatçıların kendi bedenlerini kullanarak seyirci önünde canlı olarak gerçekleştirdiği gösterilerdir. Oluşum veya Happening olarak da adlandırılan Performans Sanatı, geleneksel resim anlayışının dışına çıkan bir sanat biçimidir. Birçok disiplini aynı merkezde buluşturan, sınırları olmayan bir sanattır.

Performans Sanatı'nın temelleri, 20. yy. başlarında Dada hareketiyle atılmış Sürrealizm ve Fütürizm akımlarıyla ilerleyerek günümüze kadar gelmiştir. I. ve II. Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik problemler Performans Sanatının var oluşunu güçlendiren etmenlerdir. Ardından Feminizm kadın hareketleri gibi geniş kitleleri ilgilendiren toplumsal olaylar Performans Sanatının gelişimini hızlandırmıştır. Toplumsal ve siyasal sıkıntılardan beslenen sanat anlayışı ile Performans Sanatı, sanatın ticarileştirilmesine karşı olan tutumları ve özgürleşme çabalarıyla geleneksel sanat anlayışının dışına çıkarak sanatın sınırlarını genişletmiştir. Performans Sanatının asıl amacı hayat ve sanat arasındaki sınırları kaldırarak, sanatı hayatın aktığı mekanlara taşımaktır. Sanatçı ifade aracı olarak gördüğü bedenini tek başına sanat eseri olarak sergileyerek düşüncesini özgür, çarpıcı bir biçimde iletmektedir. Kendisini yapıt haline dönüştüren sanatçı izleyiciyle doğrudan iletişim kurmaktadır. Bu sanat anlayışıyla aynı zamanda sanatçı izleyiciyi de aktif konuma getirip performansa dahil ederek onu da yapıta dönüştürebilmektedir.

Bu tezde Performans Sanatının ortaya çıkarak nasıl bir gelişim süreci gerçekleştirdiğini ve gelişim sürecindeki evrelerini inceleyerek, disiplinler arası ilişkisine de değinilerek, anlatılmıştır. Performans sanatına dair işler gerçekleştiren sanatçıların beden üzerinden anlatımları tezin sınırları dâhilinde araştırılarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Performans Sanatı, Beden, Disiplinlerarasılık.

ABSTRACT

MASTER THESIS

EXPRESSING THOUGHT WITH THREE DIMENSIONAL MATERIALS

IN CONTEMPORARY ART

DİLŞAH DENİZCİ

Thesis Advisor: Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY

2019,120 Pages

Jury: Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY

Doç. Dr. Evren KAVUKCU

Doç. Dr. Semra ÇEVİK

Performance Art is a live performance of artists who use their own bodies in front of the audience. Performance Art, also called Formation or Happening, is a form of art that goes beyond traditional painting. It is an art without boundaries that brings many disciplines together in the same core.

Performance Art has been founded in the 20th century through the Dada movement, and has reached today thanks to Surrealist and Futurist trend. Social, political and economic problems during and after the World War I and World War II are the factors that strengthen the existence of Performance Art. Subsequently, social events that affect broad masses such as feminism and women's movements accelerated the development of Performance Art. Performance Art that is nourished by the social and political difficulties has expanded the boundaries of art by going beyond the traditional art understanding with the attitudes against the commercialization of art and the efforts of liberation. The main purpose of Performance Art is to remove the boundaries between life and art in order to carry it to the places where life flows. The artist conveys his/her thought in a free and striking manner by exhibiting his body on its own as a means of expression as a work of art. The artist, who transforms himself/herself into a work of art, communicates with the audience directly. With this understanding of art, the artist is also able to transform the audience into a work of art by activating them and incorporating them into the performance.

In this thesis, the emergence and development of Performance Art and its stages during its development process have been explained by addressing its interdisciplinary relationships. The bodily expressions of artists who works on Performance Art are also investigated and examined within the limits of the thesis.

Key Words: Performance Art, Body, Interdisciplinarity.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. 1. Giacomo Balla, “Hızlanan Otomobil”, 1912.....	8
Resim 1. 2. Edward Mybridge, “Hareketli Fotoğraf”, 1912.....	9
Resim 1. 3. Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak”, 1912.....	10
Resim 1. 4. Luigi Russolo ve asistanı Piatti, “Gürültü Enstrümanları”, 1913.....	12
Resim 1. 5. Hugo Ball, “Kabaret Voltaire’ de Performans”, 1916.....	14
Resim 1. 6. Kurt Schwitters, “Merz Sütunu”, 1923.....	15
Resim 1. 7. Marcel Duchamp, “Cadeau”, 1921.....	16
Resim 1. 8. Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917	17
Resim 1. 9. Salle Gaveau’da Dada festivali Afişi, 1920	17
Resim 1. 10. Meret Oppenheim, “Tüylü Kahvaltı”, 1936.....	20
Resim 1. 11. Parade’de American Manager and First Manager için Picasso’nun Kostümleri, 1917.....	21
Resim 1. 12. Tiyatro Michel’de Tristian Tzara’nın “The Gas Heart” isimli çalışması için Sonia Delaunay tarafından kostümler,1923.....	22
Resim 1. 13. Jean Börlin ve Edith von Bernsdorff, “Picabia’ nın Relache’ indan bir sahne”, 1924.....	23
Resim 1. 14. Claude Cahun, “Özportre”, 1927.....	24
Resim 1. 15. Claude Cahun, “Özportre”, 1928.....	24
Resim 1. 16. El Lissitzky, “Proun”, 1922-1923.....	27
Resim 1. 17. Pablo Picasso, “Gitar”, 1922.....	28
Resim 1. 18. Fernand Crommelynck, “Muhteşem Boynuzlu” (The Magnificent Cuckold), 1922.....	29
Resim 2. 1. Yves Kline, “Anthropometries”, 1960.....	33
Resim 2. 2. Chris Burden, “Shoot”, 1971.....	34
Resim 2. 3. Chris Burden “Mıhlanmış (Nailed)”, 1971.....	35
Resim 2. 4. Stelarc, “Devir Askısı (Spin Suspension)”, 1977.....	36
Resim 2. 5. Stelarc, “Third Ear”, 2007.....	37
Resim 2. 6. Allan arow, “18 Happenigs in 6 Parts”, 1958.....	39
Resim 2. 7. Allan Kaprow, “18 Happenigs in 6 Parts”, 1958.....	40
Resim 2. 8. Jim Dine, “The Smiling Workman”, 1960.....	41
Resim 2. 9. George Brecht, “Drip Music”, 1962.....	45

Resim 2. 10. Nam June Paik ve Charlotte Moorman, “Yaşayan Bir Heykel İçin Televizyon Sütyeni (TV Bra for Living Sculpture)”, 1969.....	45
Resim 2. 11. Nam June Paik ve Charlotte Moorman, “Yaşayan Bir Heykel İçin Televizyon Sütyeni (TV Bra for Living Sculpture)”, 1969.....	46
Resim 2. 12. Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni (I Like America and America Likes Me)”, 1974.....	48
Resim 2. 13. Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı”, 1965.....	49
Resim 2. 14. Joseph Beuys, “Sibirya Senfonisi”, 1963.....	50
Resim 2. 15. Nam June Paik, “Baş İçin Zen (Zen for Head)”, 1961.....	51
Resim 2. 16. Faith Wilding, “Bekleyiş (Waiting)”, 1972.....	54
Resim 2. 17. Shigeeko Kubota, “Vajina Resim (Vagina Painting)”, 1965.....	55
Resim 2. 18. Sherrie Levine, “After Walker Evans”, 1981.....	56
Resim 2. 19. Barbara Kruger, “Untitled”, 1981.....	57
Resim 3. 1. Marina Abramoviç, “Thomas Lips”, 1975.....	60
Resim 3. 2. Marina Abramoviç, “Thomas Lips”, 1975.....	61
Resim 3. 3. Marina Abramoviç, “Rhythm 5”, 1974.....	62
Resim 3. 4. Marina Abramoviç, “Balkan Baroque”, 1997.....	62
Resim 3. 5. Marina Abramoviç, “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı”, 1975.....	63
Resim 3. 6. Marina Abramovic, “Rhythm Zero”, 1974.....	64
Resim 3. 7. Marina Abramovic, “Rhythm Zero”, 1974.....	65
Resim 3. 8. Orlan’ınYüzünde Temsil Edilen Kadınlar.....	67
Resim 3. 9. Orlan, “The Reincarnation of Saint Orlan”, 1990.....	68
Resim 3. 10. Orlan, “Carnal Art”.....	69
Resim 3. 11. Gina Pane, “Escalade”, 1971.....	70
Resim 3. 12. Gina Pane, “Azione Sentimentale”, 1973.....	71
Resim 3. 13. Gina Pane, “Psyche”, 1974.....	72
Resim 3. 14. Gina Pane, “Psyche”, 1974.....	73
Resim 3. 15. Yayoi Kusama, “Self-Obliteration By Dots”, 1968.....	75
Resim 3. 16. Yayoi Kusama, “Kusama’s Self-Obliteration By Dots”, 1967.....	76
Resim 3. 17. Hannah Wilke, “Gestures”, 1974.....	78
Resim 3. 18. Carolee Schneemann, “İçteki Tomar”, 1972.....	79
Resim 3. 19. Carolee Schneemann, “Et Şenliği”, 1964.....	80
Resim 3. 20. Carolee Schneemann, “Et Şenliği”, 1964.....	81
Resim 3. 21. Carolee Schneeman, “Eye Body”, 1963.....	82

Resim 3. 22. Carolee Schneeman, “Eye Body”, 1963.....	83
Resim 3. 23. AnaMendieta, “Rape Scene”, 1973.....	84
Resim 3. 24. Ana Mendieta, “Body Tracks”, 1974.....	85
Resim 3. 25. Ana Mendieta, “Glass on Body Images”, 1972.....	86
Resim 3. 26. Yoko Ono, “Kesip Biçme İşi”, 1964.....	87
Resim 3. 27. Yoko Ono, “Cut Piece Carnegie Recital Hall”, 1965.....	88
Resim 3. 28. Cindy Sherman, “Untitled Film Still No:11”, 1978.....	89
Resim 3. 29. Cindy Sherman, “İsimsiz”, 1978.....	90
Resim 3. 30. Valie Export, “Tap and Touch Cinema”, 1968.....	91
Resim 3. 31. Nil Yalter, “Başsız Kadın ya da Göbek Dansı”, 1974.....	92
Resim 3. 32. Nezaket Ekici, “Blind”, 2007	94
Resim 3. 33. Nezaket Ekici, “Blind”, 2007.....	94
Resim 3. 34. Nezaket Ekici, Hayal (Daydream), 2006.....	95
Resim 3. 35. Nezaket Ekici, “Zamanın Ruhu”, 2006.....	96
Resim 3. 36. Nezaket Ekici, “Zamanın Ruhu”, 2006.....	97
Resim 3. 37. Nezaket Ekici, “Atropos”, 2006.....	98
Resim 3. 38. Nezaket Ekici, “Biçimlendirilebilir”, 2011.....	99

ÖNSÖZ

Tezin oluşum aşamasının öncesinde ve sonrasında katkılarından dolayı tez danışmanım sayın hocam Doç Dr. Ayça Alper AKÇAY'a teşekkürlerimi sunarım. Aynı zamanda tezi hazırlama süresince sabırla ve inanarak beni destekleyen aileme teşekkür ederim.

ERZURUM-2019

Dilşah DENİZCİ



GİRİŞ

20. yüzyılda değişen sanat anlayışıyla birlikte sanatçılar somut sanat anlayışından uzaklaşarak fikirlerin ön planda olduğu işler üretmeye başlamışlardır. İkinci Dünya Savaşı'nın etkileri, toplumsal ve siyasi problemlerle, ayaklanma ve sanatçıların sanatsal olarak yeni arayışlar içerisine girmişlerdir. Estetik kaygılardan ziyade toplumsal problemlerin olduğu dönemde, yüzey ve geleneksel sanat anlayışından uzaklaşan sanatçı, bedenini sanat nesnesi olarak sunmuştur. Performans sanatının tarihte ki gelişim sürecine baktığımızda Fütürizm'de başlayarak günümüze kadar ilerleyerek ulaştığı görülür. 1960'lı yılların başında kendini gösteren akımın amacı sanat ve hayatı bütünleştirme çabasıdır.

Batı sanatında ortaya çıkan akım 1990'lı yıllarda Türkiye'de görülmeye başlanmıştır. Birçok sanatçı çeşitli performanslar gerçekleştirmiştir. Bireysel eylem halinde gerçekleştirilen performans sanatı aynı zamanda birçok kişinin katılımıyla da gerçekleştirilmektedir. Akımın amaçlarından biri de pasif halde olan seyirciyi gösteriye dahil ederek aktif hale getirmektir.

Klasik resim anlayışından uzaklaşan performans sanatında düşünce ön planda tutularak verilmek istenen mesaj yer almaktadır. Bu anlayışla baktığımızda Duchamp'ın hazır nesnelereyle düşüncenin artık sanat olma yolunda ilerlediğini ve resmin tuvalden çıkarak performanslar yoluyla ifade edildiği vurgulanmaktadır.

Siyasal ve toplumsal kaygılardan beslenen sanatçılar, düşüncelerini daha etkin kılmak adına eylemlerini kendi bedenlerini ortaya koyarak gerçekleştirirler. Mekan ve zaman kavramlarını yıkan Performans Sanatı her yerde gerçekleşebileceği için toplumla arasında sınır olmamasından dolayı kitlelere ulaşarak, toplumun içinde varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Beden, sanatın varoluşundan beri sanatçının kullandığı önemli bir araç olmuştur. Performans Sanatında ise beden kavramı önemli bir yere sahiptir. Sanatçılar iki boyutlu düzlem üzerinde ki resmi sınırları yok ederek tuvalden çıkarıp canlı hareket eden özelliği ile bedeni bir sanat eserine olarak ortaya koymaktadır. Sanatçılar en etkili, anlaşılır ve kendilerini özgür ifade edebilecekleri araç olarak bedeni kullanmışlardır. Sanatçının kendi bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performansın içine giren izleyici kurgudan uzak yaşamın kendisi olan gösteriyi içselleştirerek deneyimlenmesi amaçlanmıştır.

Savoca (1999) "Beden sanatı nihayetinde izleyiciye bir sanat objesi sunmaktan ziyade, içerisinde anksiyeten, duyguya kadar uzanan bir dizi etkileşim sunar. Sanat nesnelere sınırsız

kaynağı, beden sanatında tamamen kişiselleşir. Maddi olmayan eşsiz hislerin beden üzerinden anlatımıyla benzersiz ve kişisel bir yaratım ortaya çıkar. Ve her beden performansında ortaya çıkan sanatsal üretim, sanatçının bireysel karakteristiği ile üretilir.” derken beden performans sanatının anlamını vurgular.

Bu çalışmanın amacı, Batı kökenli olup estetik bir sanat dalı olmaktan öte geçen, hayatın içinden çıkıp kendini var eden, Performans Sanatı’nın özellikle bedenin ifade biçimi temelinde ele alınıp, gelişim ve ilerleyiş sürecine ışık tutarak, 1960’lardan sonra kadın performans sanatçılarının tanımak ve tanıtmak, eserlerini incelererek Performans Sanatı’na dair bir bellek oluşturmaktır.

Tezin birinci bölümde Performans Sanatının, çıkış noktalarına değinilerek bu çerçevede Fütürizm, Dada, Sürrealizm, Konstrüktivizm gibi yaklaşımlar incelenirken, ikinci bölümde ise 1960 sonrası performans sanatına değinilerek Body Art (Vücut Sanatı), Happening (Oluşum), Fluxus, Feminist Sanat incelenmiş, örnekleriyle sunulmuştur.

Tezin son bölümde ise 1960 sonrası kadın performans sanatçılarının çalışmalarında bedenin ifade aracı olarak kullanılmasına değinilmiş ve kadın sanatçıların çalışmaları fotoğraflarla desteklenerek incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS SANATI VE PERFORMANS SANATININ İZLERİ

1.1. PERFORMANS SANATI

Performans kelimesi yabancı kökenlidir. Bir bireyin bir iş alanında veya sosyal yaşantısında kişiliğinde var olan beceriler ve ortaya çıkardığı maksimum güç olarak ifade edilmektedir (Ayteş, 2014: 6).

Almanca'da *leistung*, Latince'de *pefunger*, İngilizce ve Fransızca'da *performance*; başlamak ve sonlandırmak, ortaya çıkarmak, icra etmek anlamlarına gelmektedir. İngilizce ve Fransızca dillerinde 'performance' sözcüğünün karşılığı tamamlama demektir. Anglo-sakson framian kökenli bir kelimedir ve aslı *por-fournir* olan kelime antik Fransızcada bütün ya da hareketi tamamlamak manasında gelirken bir eylemi sonuçlandırmak ve yerine getirmek de demektir.

İngilizce'de 'par, formed, fourmen' sözcüklerinin karmasından meydana gelmekte ve *to perform* fiilinden türetilmektedir. Türkçe'de ise başarı, yerine getirme, işleme, eser, oyun anlamlarında kullanılmaktadır (Beyazıt, 1997: 1443).

Kelime anlamı bir işi icra etme, tamamlama olan performans, bir sanat eseri üzerine yönelik ve anlamlar katılarak yapıldığında ise sanat performansı olarak adlandırılmaktadır.

Sanat performansı sanat eserine farklı anlamlar yüklemeyen, çok yönlülük katmadan yapıtı izleyici kişi ve kitleler tarafından anlamlandırılmasıdır (Germaner, 1997: 59). "Gösteri sanatı, sanat etkinliklerini görsel iletişime dönüştürme isteğiyle sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtararak, bir yandan tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinler arasındaki sınırları yıkarken, bir yandan da kullanılabilir ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmiştir" (Kuspit, 2006: 72).

Performans Sanatı, disiplinler arası birçok türde icra edilirken özellikle tiyatro alanında izleyici kitle ile toplumsal bir bağ kurmaktadır.

Farklı bir ifade anlayışıyla, yeni arayışlara giren Performans Sanatında duygu, düşünce ve fikirler ön plana çıkmaktadır. "İzleyici önünde "sahnelenen" bir tür olması açısından tiyatroyla benzerliği gündeme gelen Performans Sanatı'nın, özünde Kavramsal Sanat'ın bir kanadı olarak gelişim gösterdiğini, tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir" (Antmen, 2009: 219).

20. yüzyılın başlarında konusu eğlence ve güldürü amaçlı olan tiyatro gösterileri; gün geçtikçe halkı düşündüren, yönlendiren ve toplumsal konuları ele almanın en güçlü yolu haline gelmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren ise tüm bu gösteriler, Performans Sanatı kapsamında yapılmıştır.

Performans veya gösteri sanatı; birçok türden yararlanılarak aktif bir seyirci karşısında yapıldığı için tiyatro ve dans izlerini taşımakta ve birçok bilim dalını bünyesinde barındırdığı için sanat galeriler ve sergiler, dış ve iç mekanlarda yapılmaktadır. Sahne olsun veya olmasın, mekan ve zaman sınırlandırılması olmaksızın birçok mekanda Performans Sanatı gerçekleştirilebilmektedir. Asıl önemli olan hususun bir gösteriyi ve performansını meydana getirmektir. "Performans birçok sağlam ve somut fikirleri hayata getirmenin bir yolu olarak düşünülmekte, buradaki yaşam hareketlerini müzelerde kurulan sanat düzenine karşı sürekli bir silah olarak kullanmaktadır" (Goldberg, 1996: 71).

Sanatın toplum için var olduğunu vurgulayan Performans Sanatı bir mekana sığdırılmış sanat anlayışını reddetmiştir. Sanatın sadece müze ve galerilerde olmayacağını yaşadığımız her yerde olabileceğini vurgulamıştır. Burjuvalaşmış sanat anlayışını yıkma çabasında olan Performans Sanatı, sanatın halkla bütünleşmesi gerektiğini ve sanatın yaşamın kendisi olma düşüncesini desteklemektedir. Bu tavrıyla Performans Sanatı halkın içinde yaşayan sanat anlayışı olduğunu göstermektedir.

Performans Sanatı, disiplinler arası veya odaklı olarak da tek bir sanat dalında icra edilmesiyle işlevselliğini ortaya koymaktadır. Bu işlevsellik; sanatçıyı, izleyici, kitleyi ve ortaya çıkan sanatı ortak bir amaçta buluşturur. Tüm sanat dallarını içinde barındıran Performans Sanatı sınırı olmayan toplumsal kitleye ulaşmada ise oldukça dikkat çeken ve bütünleştiren bir yaklaşımdır.

Sanatçının ortaya koyduğu sanat eserinde ki en önemli ögesi seyircidir. Seyirci artık izleyici olmanın ötesine geçmekte ve sanatçıyla birlikte bu görevi üstlenmektedir.

Duyguların duyularla edinildiği yalın bilgi, bu süreçte izleyici ve sanatçı arasında bir parça olmaktadır. İzleyici kitlenin, performans esnasında hissettiği duygular ve sanatçının eserini meydana koyarken ki ilişki, performansın kendisi kadar aralıksız ve hakikidir. İzleyiciyle kurulan bağ sırasında, Performans Sanatının doğası gereği duygular o esnada karşılıklı olarak yaşanır ve birçok izleyici aynı paylaşım içerisinde bulunabilme imkânı yakalar.

1.2. PERFORMANS SANATININ İZLERİ

1960'lı yıllarda ortaya çıkmaya başlayan Performans Sanatının ilk örneklerine Fütürizm ve Dada'da rastlanılmaktadır. Fütüristlerin sergilerinde kendi bildirimlerini okumaları, Dadaistlerin Cabaret Voltaire'de düzenledikleri tiyatro etkinlikleri ve sanatsal aktiviteler bunlara örnektir. Daha sonra Performans Sanatı gelişimini Sürrealizm, Konstrüktivizm, Happening ve Fluxus devam ettirmekte ve günümüze kadar gelmektedir.

Fütüristlerin, Konstrüktivistlerin, Dadaistlerin ve Sürrealistlerin hakkında bugün yazılan çoğu şeye rağmen onlar her periyotta sanat nesnelere üzerine yoğunlaşmaya devam ettiler. Performansta problemleri konuları çözmeye teşebbüsünde bulundular. Grubun üyeleri yirmi veya otuza yakındı, fikirlerini deneyenler performansın içindeydi. gerçek Zürih Dadaistlerinin çoğu, örneğin, şairler, Cabaret sanatçıları ve aslında önceden kendilerine dada objeleri yaratan performansçılardı, ekspresyonistler gibi öncü akımlardan çalışmalar sergilediler. Benzer bir şekilde, Parisli Dadaistlerin çoğu ve Sürrealistler, Sürrealist nesnelere ve resimler yapmadan önce şair, yazar ve provokatördü (Goldberg, 1996: 7-8).

Performans Sanatının oluşum sürecinin geçmişi Bauhaus ve Black Mountain Collage okullarına dayanmaktadır. Dikkat çeken bir sanat anlayışı olan Performans Sanatı, geçmişte olduğu kadar günümüzde de devam eylemleriyle dikkat çekmektedir. Örneğin Vito Acconci, Marina Abramoviç, Chris Burden gibi sanatçılar takındıkları siyasal tavırla dikkat çeken sanatçılar arasında yer almaktadır. Stelarc ve Orlan bedenlerini bir sanat nesnesi gibi ortaya koyup uyguladıkları cerrahi müdahalelerden kaçınmayan performans sanatçıları arasında yer almaktadır.

Türkiye 'de ise 1990'lı yıllarda kendini göstermeye başlayan Performans Sanatında Şükran Moral, Nezaket Ekici, Genco Gülan, İnel İnan, Halil Altındere, Kutluğu Ataman ve Şener Özmen gibi sanatçılar akımın önemli isimleri arasında yer almaktadır.

1. 2. 1. Fütürizm

Future (gelecek) kelimesinden ortaya çıkan Fütürizm yani gelecekçilik, zaman kavramını genişleterek, bütün zamanları aynı anda ifade etmektedir. 20. yüzyıl başlarında İtalya'da ortaya çıkan bu akım, resim sanatının yanı sıra müzik ve edebiyatı da etkilemektedir.

İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) Fütürizm akımının öncüsü aynı zamanda akımın isim babasıdır. Marinetti, akım için birçok isim düşünse de dinamizm, hareket gibi kavramları daha kapsamlı ifade eden gelecek anlamına gelen Fütürizm'e karar kılmıştır.

Marinetti akımın önemli temsilcilerinden Carlo Carra, Gino Severeni, Giacomo Balla, Umberto Boccioni ile birleşerek, durağanlık içinde bulunan sanatın dinamizm eksikliğinden

yola çıkararak, sanatı dinamik bir akım yoluyla canlandırmayı hedeflemişlerdir. Bu düşünceyle yola çıkan sanatçılar, İtalya'da çeşitli gösterilerin yapıldığı geceler düzenleyip, tiyatro salonlarında eserlerini sergilemiş ve bildiriler okumuşlardır (Lynton, 2009: 94).

Marinetti öncülüğünde Performans Sanatının da temellerinin atıldığı bir Fütürist tiyatrosu kurulmuştur. Marinetti, devam eden yıllar içerisinde Fütürizm için yeni bir yeniliğin habercisi olmuştur. Böylece Performans Sanatına ait ilk örnekler Fütürizm akımında görülmüştür. Burlyuk, Mayakovsky ve Lazerenko gibi Rus fütürist sanatçıları, çıktıkları şehir turlarında filmler düzenlemişlerdir. 'Drama in Cabaret' (Kabarede Drama) ve 'I Want to be a Futurist' (Bir Fütürist Olmak İstiyorum) filmleri bunlardan bazılarıdır. Gelenekselci sanat anlayışından kurtulan sanat için sanatçılar bir araya gelerek performanslar gerçekleştirmişlerdir.

Fütürizm, sanatın ötesinde siyaset ve toplumsal konularda da görüşlerini bildirmiştir. 20 Şubat 1909 yılında, Şair Filippo Tommaso Marinetti Paris'te Le Figaro gazetesinde Fütürizm akımının temel düşüncesini anlatan bir manifesto yayınlamış, bu manifestoyla birlikte akımı dünyaya duyurmuştur. Gelecekçiliğin manifestosu olan bu bildiriyle Marinetti, geçmişi reddederek, sanatın duranlığına yeni bir oluşum getirerek sanatında aslında gelişen endüstriyle değiştiğini vurgulamaktadır. Bu radikal değişimle birlikte sanatta estetiğin yerini hareket, hız, dinamizm gibi kavramlar almaktadır. Estetik kaygısı güden sanat anlayışını yıkmak ve sanatını başka boyuta taşımak isteyen bu akım, radikal bir tavır olmakla birlikte, toplumsal dinamizmi destekleyerek geçmişteki değerleri saklayan müze, kütüphane gibi yerlerin yıkılması gerektiğini söylemektedir (Kınay, 1993: 249-253).

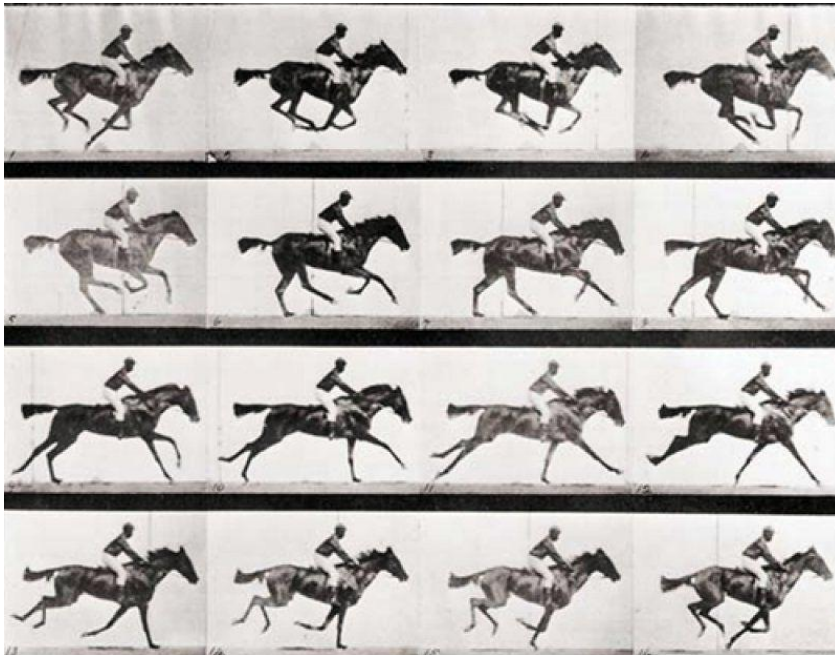
Fütürizm, Kübizm akımının yayılmaya başladığı yıllarda ortaya çıkması sebebiyle etkileşimi de beraberinde getirmektedir. Kübizm'in çoklu açıyla görüp, aynı düzlem üzerine aktarmasıyla oluşan derinlikteki mekan ve zaman; imgelerin tekrarlanması Fütüristlerin ilgisini çekmiştir. Geleceğe ulaşmayı hedefleyen Fütürizm, Kübizm in mantığı ile dinamik etkileri harmanlayarak yeni bir akım oluşturmaktadır.

Hızla yayılan Fütürizm akımı eskiyi yok sayan, toplumla bütünleşen sanatı desteklemektedir. Savaşın, kavgadan yana olan akım, içerisinde bu nitelikleri barındırmayan eserin şaheser olamayacağını söylemektedir. Fütürizm akımı tabuları yıkmak ve durağan bir düzene hareket katmayı amaçlayan bir sanattır.



Resim 1. 1. Balla, “Hızlanan Otomobil”, 1912.

Kübitlerden etkilenen Fütüristler, çalışmalarında Kübitlere göre daha canlı renkler kullanarak hareket ve makine konuları üzerinde yoğunlaşmışlardır. Balla'nın hızlanan otomobil resminde görüldüğü gibi sanatçı Kübitizm tekniğinden yararlanarak, imgeleri birbiri üstüne yerleştirmiştir. Formların iç içe geçmesi ve tekrarlanmasıyla, aynı zamanda kullanılan canlı küçük renk dokunuşlarıyla resme hareket katmıştır. Balla, izleyiciyi kullandığı geometrik formlarla resmin içine almaya çalışmakta ve soyut makine olgusunu resimlerine yansıtmaktadır.



Resim 1. 2. Edward Mybridge, ‘‘Hareketli Fotoğraf ’’ , 1912.

Dönemin önemli isimleri arasında olan İngiliz asıllı Fotoğrafçı Edward Mybridge, ilk hareketli fotoğraflarıyla dikkat çekmektedir. Sanatçı, kadraj ayarları ve yüksek kalitede çektiği fotoğraflarla sinema mantığının temellerini atmaktadır. Fotoğraf teknikleri üzerinde çalışmalar yapan sanatçı ‘‘dört nala giden bir atın ayaklarının hepsinin aynı anda yerden kesilmesi mümkün müdür?’’ sorusu üzerine hareket kavramı üzerine yoğunlaşmış, insan gözünün hareket eden bir atın hareketlerini takip edecek hıza sahip olmadığını belirterek hareketlerin fotoğrafla dondurulması konusunda çalışmalar yapmıştır. Birçok açıdan birden fazla fotoğraf makinesiyle atların hareket halindeki karelerini yakalayan sanatçı daha sonra bu kareleri birleştirerek atın hareketli görünmesini sağlamıştır. Sanatçı Zoopraxiscope adlı bir cihaz icat ederek fotoğrafların olduğu diski hareket ettirilmesiyle görüntüde hareketlenmeye başlamaktadır. Sanatçının icat ettiği bu cihaz, film endüstrisinin önemli icatlarından sayılmaktadır. Endüstri çağının hız göstergesi olan makinelerde böylece bu dönemde resim sanatında yerini almaya başlamıştır.



Resim 1. 3. Marcel Duchamp, ‘‘Merdivenden İnen Çıplak’’, 147x89.2, 1912.

Dada hareketinin öncüsü olarak bilinen Duchamp’ın önemli eserlerinden ‘Merdivenden İnen Çıplak’ adlı eserine bakıldığında, sanatçının insan figürlerini parçalayarak mekanik vücut hareketlerini oluşturup hareket etkisini Kübist formlarla yakaladığı görülmektedir. Parçalara

ayrılan bu formlar ve eserde kullanılan renkler esere bütün olarak bakıldığında canlı varlık olduğu hissini vermektedir. Eserde Fütürist ve Kübizm tekniklerinin harmanlandığı görülmektedir.

Her dönemde olduğu gibi Fütürist sanatçılarda, içinde buldukları dönemin siyasi ve toplumsal özelliklerinden etkilenecek hız, dinamizm, hareket kavramlarını tuvallerine yansıtmaktadırlar. Hatta Performans Sanatına da zemin hazırlayan bir sanat anlayışıyla bu hareketliliği tuvalden çıkarıp gösteriye çevirmektedirler. Bir mekâna sıkıştırılmış sanat anlayışına karşı olan Fütürizm, bu tavrını Performans Sanatının yaşamın kendisi olma düşüncesiyle bağdaştırmaktadır. Aynı zamanda Fütürizm ve Performans Sanatı sanat toplum içindir düşüncesiyle de aynı noktada buluşmaktadır. Fütürist eserlere baktığımız zaman Performans Sanatına dair izler görülmektedir. Ayrıca insanlarla bir araya gelme düşüncesi, sanatın toplum içine karışıp tiyatral etkinliklere dönüşmesi Fütürizmle başlasa da ilerde 'Performans Sanatı' olarak karşımıza çıkmasını sağlayacaktır.

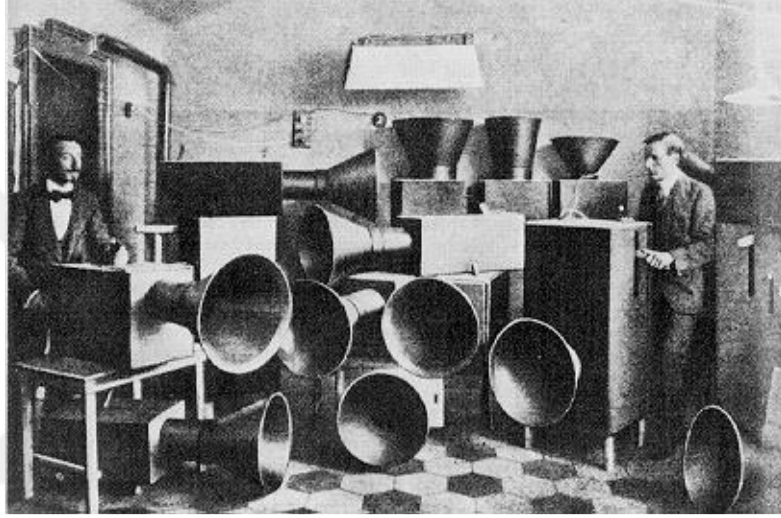
Fütürizm'de ilk gösteriler, savaşın buhranlı döneminde ortaya çıkmıştır. Marinetti, İtalya'nın o dönemde yaşadığı siyasal ve toplumsal sıkıntılarında etkilenecek içinde bulunduğu bu dönemi avantaja çevirip ilk Fütürist Akşamlarının adını atmıştır. 12 Ocak 1910 'da Triesta Teatro Rosetti' de şehrinde Marinetti ve arkadaşları ilk Fütürist akşamlarını adlı ilk gösterisini sunmuştur. Sanatçılar toplanıp, çeşitli sanat dallarını bir platformda buluşturup eleştirmişlerdir. Marinetti okuduğu şiirlerle insanları da, çevresindeki sesleri de okumalarına dâhil ederek tasvir etmektedir. Sanatçıların gerçekleştirdiği gösterilerde oluşan gürültü Fütürist sanatçılara göre geleceği işaret ederken, aynı zamanda performansında izlerini taşımaktadır (Goldberg, 1996: 13).

Fütürist Akşamlar, sanatçıları halkla bütünleştirebilecek yeni bir ifade türü arayışına yol açmış, performans benzeri etkinlikler de bu arayışların sonucunda gelişmiştir. Sanatçının sokağa çıkması, halka karışması, Fütürist dünya görüşünü kitlelere yayması çağrısı yapan manifestoların yazıldığı bu dönemde, Fütürist sanatçıların halkla doğrudan karşılaşmasının en kestirme yolu olarak görülen tiyatro sahnesinde birbirinden ilginç deliliklere kalkışan, savaş çığırkanlığı yapan, izleyicilere hakaret eden ve hatta halkı galeyana getirmek için aynı koltuğu birden çok kişiye satmak gibi hainlikler yapan Marinetti'nin öncülüğünde düzenlenen bu performanslar, genellikle yuhalanmayla ya da polis baskısıyla sonlanmıştı (Antmen, 2009: 69).

Performans Sanatına dair ilk örnekler oluşurken, aynı zamanda izleyiciyi rahatsız eden gösterilerde yapılmaya başlanılmıştır. Gösteriler kötü kokulu ortamlarda yapılan, kaba davranışların, gereksiz seslerin oluşturduğu da bir eylemler bütünü olma özelliği taşımaktadır.

Bu gösteriler seyirciyi kışkırtmak amaçlı yapılmakta birlikte halktan ne kadar tepki alırsa, insanlar ne kadar sinirlenip, küfrederse gösteri o kadar başarılı sayılmaktadır. Carlo Carra'nın "Patates fırlatacağımıza bir fikir ortaya atın aptallar" sözü halkı işin içine çekmek amaçlıdır. Performans Sanatının temellerinin atıldığı o dönemde izleyicinin önemli bir unsur olduğunu ve izleyiciyle birlikte hareket edildiğinde geliştirilebilir olduğu özelliği görülmektedir.

1913'de Fütürist ressam ve besteci Luigi Russolo, 'Gürültü Müziği' adlı bir bildiri yayınlamıştır. Çeşitli makine seslerinin ve doğadaki sesleri çıkaran aletler tasarlayan sanatçı, yeni çağın müziği olarak adlandırdığı ses performansıyla dikkat çekmektedir.



Resim 1. 4. Luigi Russolo ve asistanı Piatti, Gürültü Enstrümanları, 1913.

Gürültünün endüstri devrimiyle birlikte makinelerle geldiğini savunan Russolo makineler olmadan önce insanların sıradan doğa olayları haricinde farklı sesler duymadıklarını belirtmektedir. Gelişen endüstriyle birlikte insan kulağının da değiştiğini ve bu sıradan seslerin artık insanları tatmin etmediğini, seslerin çeşitliliğini keşfetmemizi ifade etmektedir. Sanatçı, mekanik olan enstrümanlarla etrafımızda ki seslerin çeşitliliğini keşfetmemizi sağlamaktadır.

Fütürist sanatçılar, gelecekçi hareket ilkesiyle çıktıkları yolda kendilerini hız ve hareket gibi kavramlarla ifade etmektedirler. Yeni arayışlar içerisine giren sanatçılar, gösterilere yönelerek Performans Sanatının temellerini atmakta ve bu gösterilerde izleyici pasif konumdan aktif duruma geçerek, Fütürist sanatçıların gerçekleştirdiği gösterilerle yarı tiyatral etkinlikler ortaya çıkmaktadır. Fütürizmle doğan bu gösteriler, günümüze kadar gelerek 'Performans Sanatı' olarak karşımıza çıkacaktır.

1. 2. 2. Dada

“Dada, sözlükte yer alan bir kelime ve anlamı da oldukça basit... Fransızca ‘sallanan oyuncak at’, Almancada ise ‘hoşça kal’, ‘sırtımdan in’, ‘elbet bir gün görüşürüz’” Romancada “evet, gerçekten, haklısın, işte bu. Tabii ki evet, kesinlikle doğru” şeklinde tanımlanmaktadır (Oflas, 2008: 25). Oflas’ın ifade ettiği gibi birçok dilde farklı anlamlara gelen Dada kelimesi, Tristan Tzara’ya göre ise hiçbir anlam ifade etmemektedir.

Dada da Fütürizm gibi bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçılar, savaşın anlamsızlığını her şeye hatta sanata da yansıtarak onu anlamsız kılmayı hedeflemektedir. Sadece resimle değil şiir, hazır nesne, kolaj hatta gösteri gibi farklı ifade yollarını benimsemektedirler.

20. yüzyıla damgasını vurmuş bir akım olan Dada hareketinin ortaya çıkmasında ki en önemli etken ise savaş ve savaşın insanlara yaşattığı olumsuzluklar olmaktadır. Bu sebepten dolayı, Dada bir akım değil, bir protesto biçimi olmaktadır. Birinci Dünya savaşının izinlerini taşıyan, umutsuzluğa düşen, geleceğe dair umutlarını yitirmiş, her şeyini kaybetmiş bir topluluğun protestosudur. İçinde buldukları kurulu düzene bir başkaldırı, düzenden çok düzensizlik, mantıktan çok mantıksızlık, kuraldan çok kuralsızlığı desteklemektedir. Nefretin oluşturduğu bir tavırla her şeyin gereksiz, anlamsız, boş olduğunu vurgulayarak mantıksızlığı benimseyen Dada sanatçıları, bilinçlerini özgür bırakmaktadır. İçinde buldukları çağın nefretiyle, yaşanmışlıkların kızgınlığı ve hırçınlığıyla oluşturdukları eserlerle, sanatın sınırlarını genişleterek bizi geleneksel sanat kavramının dışına çıkarmayı başarmakta ve Karşı Sanat kavramını oluşturmaktadırlar.



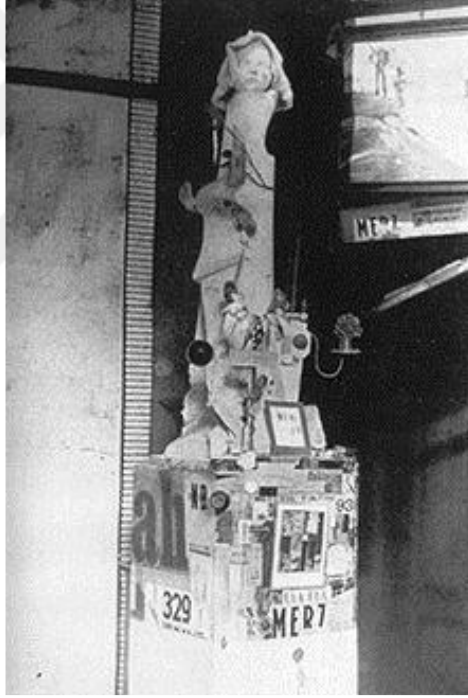
Resim 1. 5. Hugo Ball, Cabaret Voltaire'de Performans, 1916.

Birinci Dünya Savaşının başlamasıyla birlikte savaş karşıtı olan genç sanatçılar, bir araya gelme isteği içerisinde girmişlerdir. 1916 yılında Alman şair ve düşünür Hugo Ball'ın öncülüğünde Zürih'te açılan Cabaret Voltaire, Dadanın temellerinin atıldığı ve bu muhalif ekibin bir olma ihtiyacını gideren yer olmuştur. Açılan mekân her türlü sanatsal aktivitenin olduğu bir yer haline gelmiştir. Dadaistlerin toplu kıyım olarak gördükleri bu felaketin içinde, savaşa karşı başkaldıran yeni bir toplumun, yeni bir sanatın gerektiğine inanan bir grup olmakta, toplumsal ve kültürel anlamda tabuları yıkmakta, Anti-sanat kavramını oluşturarak sanat kavramına meydan okumakta, sanatı özgürlüklerini ilan edecekleri bir alan olarak görmektedirler. “20.yy avant-garde (öncü) akımlar içerisindeki sanatçıların gösterileri, sanatın eylemsel boyutunu bir nevi de Performans Sanatı'nın tarihçesini oluşturmaktadır. Özellikle İtalyan Fütürist Filippo Marinetti 1910'da Trieste'deki tiyatro Rosetti'de düzenlediği gösteri ve 1916'da Dadaistlerin Zürih'te Kabare Voltaire'deki oyunları Performans Sanatının habercileri olmuştur” (Kibar, 2008: 7).

Dadanın doğduğu yer olarak belirtilen Cabaret Voltaire, gerçekleştirilen çeşitli sanatsal eylemlerin ardından kısa bir süre sonra kapatılmıştır. Cabaret Voltaire kapatılmasından sonra 14 Temmuz 1916 yılında Zürih'te Dada Galerisi açılmıştır. Tzara, Huelsenbeck ve Ball gibi sanatçılar burada çeşitli performanslar sergilemişlerdir.

Ocak 1917’de Negro sanat, Janco ve Richter, Van Rees, Arp ve Tzara’nın çalışmalarının da sergilediği ilk kamusal Dada sergisi olan Galeri Corray’da açıldı. Galeri Dada, Cabaret Voltaire göre daha başarılı ve kapsamlı performanslara ev sahipliği yapmış olsa da 11 haftanın sonunda kapılarını kapatmıştır.

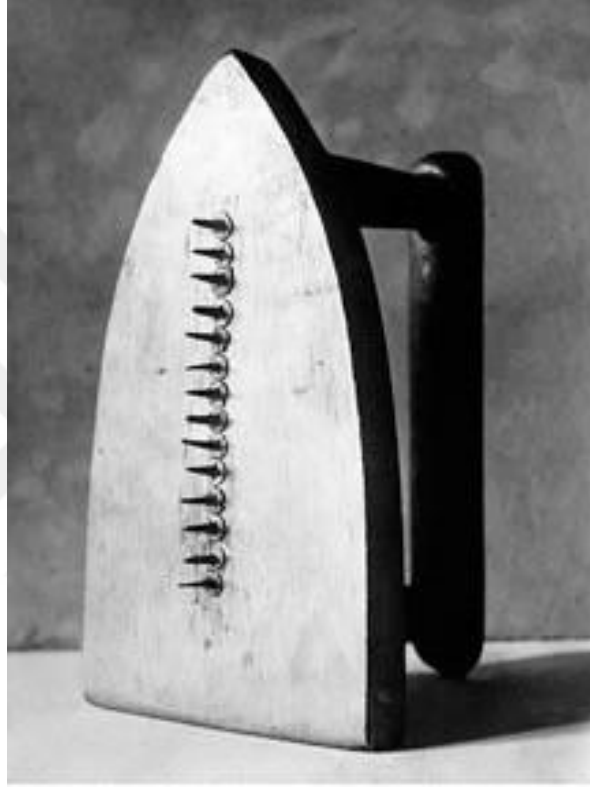
Dada hareketinin 1916 yılında Zürih’te temelleri atılırken; New York, Fransa ve Almanya’da da sanatçılar gösteri ve sergiler düzenleyip bu hareketi destekleyerek varlığını sürdürmüşlerdir. Kolajları ve enstelasyon çalışmalarıyla dikkat çeken Alman sanatçı Kurt Schwitters, Dada hareketinin önemli isimlerinden biri olmaktadır. Almanya’da 1918 yılında Schwitters, ‘Merz’ adlı ilk mimari yapıtını gerçekleştirmiştir. Schwitters, önce Hannover’deki evinin üç katındaki odalarda, daha sonra Norveç ve İngiltere’de daha sınırlı ölçüde Merz örnekleri oluşturmuştur. Bu örneklerde de döküntülerden ya da her türlü malzemeden yararlanıyordu. Örneğin alçı, tahta parçaları ya da ilgisini çeken konulu konusuz her türlü malzeme bu amaç için kullanılıyordu (Lynton, 2009: 144).



Resim 1. 6. Kurt Schwitters, Merz Sütunu, 1923.

Kurt Schwitters, topladığı malzemelerle düzenleme yaparak oluşturduğu Merz adlı yapıtıyla savaşa nihilist bir tavırla yaklaşarak post-modern çalışmalarına bu tavrı yansıtmaktadır. Bilinçaltını serbest bırakarak, özgürleştirerek ve müdahale etmeyerek yaratıcılığın sınırlarını zorlayarak, bütün sanat kurallarını yıkan tavırla Dada önemli bir başkaldırıda bulunmaktadır.

Dada hareketinde önemli bir yere sahip sanatçılardan biri de Marcel Duchamp (1887-1968), sanatı değiştirmek değil, yok etmek isteyen Dada'nın sanat karşıtı tavrını en net ifade eden isimlerden biri olmaktadır. Sanatçı kullandığı hazır nesnelerle, Dada hareketinin sınırlarını genişletmektedir. Pisuarı satın alıp galeri salonunda sanat eseri olarak sergilemesi, hazır yapım bir ütüü alıp altına dikenler ekleyerek sunması çok eleştirilse de şüphesiz onu değerli kılmaktadır. Duchamp, her ne kadar Dada hareketinin içinde olup geleneksel sanat kurallarını yıkmış olsa da Dadaya da eylemci ruhuyla yaklaşmaktadır.



Resim 1. 7. Marcel Duchamp, 'Cadeau' (Hediye), 1921.



Resim 1. 8. Marcel Duchamp, Pisuvar, 1917.

Duchamp, 1912 yılında Raymond Russels'in 1910 yılındaki *İnsansı makineler*, Sürrealist düzenler ve kelime oyunları ile dolu olan *Impressions d'Afrique* romanının bir sahne uyarlaması performansına katılmıştır.

Dada şenliklerinin düzenlendiği Salle Gaveau'da, sanatçı Salle Berlioz'un gerçekleştirdiği performanslar, Dada akımına yeni bir yol açmaktadır.



Resim 1. 9. Salle Gaveau'da Dada Festivali Afişi, 1920.

Performans Sanatı adına büyük adımların atıldığı 'Salle Gaveau'da çeşitli performanslar sergilenmiştir. Dada akımı içinde gerçekleşen bu eylemler, Performans Sanatına zemin hazırlamıştır. Sanatçıların değişik kostümlerle sergilediği performanslar bir süre daha devam ettikten sonra etkinliklere son verilmiş, Dadaistler de böylece ayrılmışlardır. Dadaist performansların amacı, Performans Sanatıyla aynı amaç doğrultusunda yol almaktadır. Dada, performanslarında geleneksel sanat kurallarını yıkarak sanatla hayatı bütünleştirme amacı taşımakta, Performans Sanatındaki amaçla aynı olmaktadır. Fikir ve düşünce temelinde oluşan Dada hareketi, sınırları zorlayarak iki boyutlu yüzeyden dışarı çıkarak, eylemlerini gerçekleştirmeye devam etmişlerdir.

Geniş yelpazeye sahip olan Dada, kendinden sonra gelecek akımları da etkilemektedir. 1922 yılında son demlerini yaşayan Dada hareketi, yeni girişimlerde bulunarak, kendinden sonra gelecek olan akımlara yeni kapılar açacaktır. Dada, 1925 yılında Breton'un yazdığı Sürrealist bildirisinde belirttiği gibi gelişimine Sürrealizm akımında devam etmektedir.

Günümüzde Dadaya bir ölüm tarihi çizmek mümkün olduğu kadar değildir de: Dada, John Cage' in rastlantısal müziğinde, Sex Pistols'ın performanslarında, Allan Kaprow'un happeninglerinde, 68 hareketinde, Fluxus'ta kendini bir şekilde var kıldı, ama bu bir var kılma çabası değildi kesinlikle. Sürrealizmin içinde erimeye başlayarak yaşamını diğer alanlara nüfuz ederek sürdürmüştür (Dada Manifestosu, 2008: 18).

Tarihsel süreçte Performans Sanatının ilk örneklerine Fütürist akşamlarında rastlanılmaktadır. Ardından Dada sanatçılarının kurduğu Cabaret Voltaire’de görülmektedir. Dada akımının da özellikleriyle yeni bir anlayış kazanan Performans Sanatı, gelişimini Sürrealizmle devam ettirecektir.

1. 2. 3. Sürrealizm

Sürrealizmi şu şekilde açıklamaktadır: “Gerçeküstücülük, ister sözlü ya da yazılı, ister başka bir biçim altında olsun, düşünmenin gerçek işleyişini ortaya koymayı amaçlayan saf ruhsal otomatizm. Düşüncenin kendini, aklın her türlü denetiminin dışında ve hem estetik hem de ahlaksal tüm kaygıların ötesinde kabul ettirmesi, dayatmasıdır” (Klingsöhr, 2009: 6). Gerçeküstücülük terimini ilk kullanan kişi ise gizemli güçleri düşsellikle ifade eden Fransız şair Apollinaire’dir.

“Gerçek Dadacı, Dada’ya karşıdır” düşüncesiyle yola çıkan, kendilerine bile karşı gelen Dadacılar, Dada hareketini sonlandırmışlardır. Dada mantığıyla ilerleyen ancak fikirlerini daha somut şekilde ifade eden sanat anlayışı olarak sürrealizm akımı doğmuştur. Sürrealizm, Avrupa’da birinci ve ikinci dünya savaşları arasında, 1920’lerin başında ortaya çıkmış bir akımdır.

Sürrealizm, Andre Breton ve Sigmund Freud’un “psikanaliz” araştırmalarının vardığı sonuçların mantığına dayanarak oluşan akımdır. Akımın öncüsü olarak bilinen şair ve yazar Andre Breton aynı zamanda Gerçeküstücülüğün Papa’sı olarak da bilinmektedir. Andre Breton’un modern arayışlar üzerine kongre hazırlaması ve bu kongrede içinde Dada’nın da yer aldığı geçmiş bütün modern akımlarını ele alması önemli bir adım olmuştur.

Freud’un gerçeküstücülüğe katkısı, bilinçaltını, insan davranışına ve düşüncesine egemen olan gerçek bir olgu olarak tanımlamak oldu. Freud’un düşüncesini, sanatsal ve yaşamsal bir yöneme dönüştürdü. Bu yöntemin temelinde, Breton’a göre bilinçaltı ve hayal gücü, akılcılığın, uygarlığın ve gelişimin altında uzun süredir soluksuz kalmıştı. Breton, üst benin sansürcü etkisi altında gördüğü bir kültürle savaşmak isteyenleri yüreklendirmek için Freud’un savlarını kullandı (Klingsöhr, 2009: 8).

Sürrealistlerin, uyuşturucu gibi dış etkenler aracılığıyla bilinçaltında olan soyut düşünceyi, somut esere dönüştürmekte kullandıkları metod Oneirizm’dir. Bu metod sanatçıların bilinçaltındaki düşüncelerin dışa vurmasına yardımcı olmaktadır. Sürrealist eserlerde gördüğümüz, gerçekliği mümkün olmayan ve anlamlandıramadığımız fantastik nesnelere bu metodun etkileriyle oluşmaktadır.

Sürrealist sanatçılar olarak “Fransa’da Andre Masson, Yves Tanguy, Alberto Giacometti, Meret Oppenheim. İspanya’da Salvador Dali, Oscar Dominguez, Julio Gonzalez, Joan Miro. Almanya’ da Hans Arp, Hans Bellmer, Dorothea Tanning, Roberto Matta...Belçika’da Paul Delvaux, Rene Magritte. İngiltere’ de Leonora Carrington ve Meksika’da ise Frida Kahlo” gibi sanatçılar yer almaktadır (Antmen, 2017: 133).

Sürrealist kadın sanatçı Meret Oppenheim’in eserlerinden biri olan “Tüylü Kahvaltı” sürrealizmin başlıca eserlerinden biri kabul edilmektedir. Duchamp’ın sanat tavrıyla yaklaşan sanatçı bir hazır nesneyi alıp bunu sanat yapıtına dönüştürmüştür.

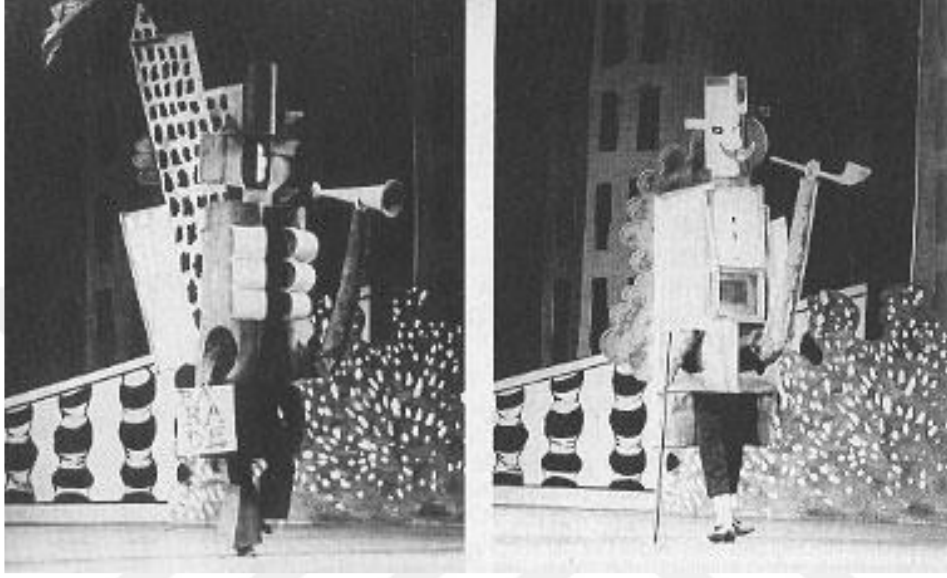


Resim 1. 10. Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, 1936.

Günlük hayatta kullanılan sıradan nesnelere anlamlarının dışına çıkararak onlara doğaüstü bir nitelik kazandırmayı amaçlayan Sürrealistler, bu tutumlarıyla Dada’nın yıkıcı tavrını destekler niteliktedir.

Dada ve Sürrealizm takındıkları tavır bakımından benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik Tzara, Arp ve Picabia gibi Dada sanatçılarının sürrealist çalışmalar içinde bulunmasından da kaynaklanmaktadır. Andre Breton’un manifestosundan önce gerçekleşen etkinlikler Dada ve Sürrealizm başlığı altında tanımlanmaktadır çünkü mantık geleneksel sanat anlayışını reddeden ve biçim kaygısı taşımayan eserler ortaya koymaktır. “Hem Dada hem de Sürrealizm kendiliğinden yaratıcı etkinliklerle ilgilendiler. Arp’ın yere rastgele attığı kâğıt parçalarını takip ederek oluşturduğu kolajlar, Tzara’nın bir şapkadan çekerek yarattığı şiirler veya daha teatral, seyirci tepkisini almak ve teşvik etmek için Dada performansının teşebbüsü salt şans içeriyordu” (Marvin, 2004: 100).

The ballet Parade’de, her biri kendi alanlarında önde olan dört sanatçı Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau ve Lenoide Massine’nin iş birlikçi çalışması hem kamudan hem de halktan gürültü muhalefeti için Mayıs 1917’de bir araya geldi. Guillaume Apollinaire ‘Yeni Ruh’ olarak tanımladığı şeyin adıyla Parade, Paris halkını, salt savaşın uzun eleştirilerinden kurtarmayı sağladı. Parade evrensel bir neşelilikte yukarıdan aşağıya hayatın yönetimini ve sanatı değiştirme sözü verdi. Apollinaire programın önsözünde bunu yazdı (Goldberg, 1996: 77)



Resim 1. 11. Parade’de American Manager and First Manager için Picasso’nun Kostümleri, 1917.

‘The Ballet Parade’ üç bölümden oluşan bir gösteridir. Birinci bölüm, Picasso’nun kübist formlarda tasarladığı renkli parlak kostümlerin dans figürleriyle birleşmesinden oluşmaktadır. İkinci bölümde ise devasa büyüklükte kostümler giyilmiştir ve sihirbaz bir adam ile genç bir kız, müzik eşliğinde dans figürleri sergilemiştir. Üçüncü bölümde ise sessizlik içinde atın hareketleri gerçekleştirilmiştir.

Performans Sanatı örneklerinin en başında gelen isim Tristan Tzara’dır. Tzara, Dada ve Sürrealizm’de gerçekleştirdiği performanslarıyla öne çıkan sanatçdır. 1920’de açılan Salle Gaveau birçok gösterinin gerçekleştirildiği ve Tzara’nın da ‘Vazelin Senfonisi’ performansını sergilediği mekândır. Tzara, Salle Gaveau’ da birçok sanatsal aktivitede bulunmuştur.



Resim 1. 12. Tiyatro Michel’de Tristan Tzara’nın “The Gas Heart” isimli çalışması için Sonia Delaunay tarafından kostümler, 6-7 Temmuz 1923.

Andre Breton’un 1924 yılında yayımladığı Sürrealist Bildirisi’nden sonra aynı yıl Jean Börlin ve Edith von Bernsdorff Picabia’nın balesi adlı çalışması Sürrealist performansa örnek olan çalışmalardan biridir.



Resim 1. 13. Jean Börlin ve Edith von Bernsdorff, Picabia’ nın Relache’ından bir sahne, 1924.

Picabia’ nın Balesi ‘Relache’ 1924’te seyircinin gözlerinde ışık yanıp sönmesi, film klipleri, Adem ve Havva’ nın canlı tablosu, (küçük bir otomobilde salınan balonlar, sahne boyunca yanıp sönen bir sahne görevlisi, bir kutudan bir başka kutuya su döken bir itfaiyeci ve duman zinciri gibi) ana hareketlerle karışık çeşitli “performanslar” seyirciyle etkileşim halinde öne çıkmıştır. Üretimler, Picabia’ nın müzikholün ve balenin sınırlarını

aşmaya çalışması Fernand Leger' in övgüsünü kazandı. Yazar, dansçı, akrobat, perde, sahne ve bir performansı temsil eden tüm araçlar bütün etkiye ulaşmakta birleşmişti (Carlson, 2004: 99).

Fransız yazar ve fotoğrafçı Claude Cahun, çalışmalarında kadın kimliği, cinsiyet, beden, siyasal ve toplumsal sorunları sorgulayan bunları işlerine yansıtan sanatçıdır. Bedenini ortaya koyarak çalışmalar yapan sanatçı, Performans Sanatı ve feminizm akımlarına da zemin oluşturacak önemli eserler ortaya koymuştur. Claude Cahun 1980'ler de Cindy Sherman gibi kadın sanatçıların da ilham kaynağı olacaktır.

Otoportreleriyle fotografik kurgular oluşturan Claude, sürreal tarzda eserler ortaya koymuş olsa da sanatçının çektiği her kare aslında performanstır ve bu karelerde Dada gibi diğer avangard akımlarda hissedilmektedir. 1932'de Gerçeküstüçülere katılan sanatçının saçlarını kestirip, erkek kıyafetleri giyip bedeninde değişiklik yaparak, farklı kılıklarda fotoğraf çekilmiştir. Claude Cahun çektiği fotoğraflarla cinsel kimlikleri ve duygu durumlarını arka planda tutarak kendini sorgulamaktadır. Sanatçının girdiği değişik kimlikler aslında seyircinin aynası olmaktadır. Sanatçı fotoğrafla anı sabitlemiş olsa da, fotoğraflara bakıldığında değişen duygu ve düşüncelerle performans devam etmedir.



Resim 1. 14. Claude Cahun, Özportre, 11,7 x8,9 cm, siyah beyaz fotoğraf, 1927.



Resim 1. 15. Claude Cahun, Özportre, 11,8 x8,4 cm, siyah beyaz fotoğraf, 1928.

Claude Cahun, II. Dünya savaşı sırasında Almanlara karşı tehlikeli bir eylem gerçekleştirmiştir. Fransız eylemcilerin direnişine katılan ve isyancı tavrını sanatsal yaratıcılığıyla birleştiren Cahun, bir kiliseye çıkarak “İsa yücedir, fakat Hitler daha yüceymiş- İsa insanlar için öldü. Hitler içinse insanlar ölüyor” yazılı bir bayrak fırlatarak, yakalanıp, tutuklanmıştır.

Fütürizm akımıyla başlayan performans, Dada ile devam etmiş ve ardından Sürrealizm’de daha da geliştirilmiştir. Sürrealizm akımında, daha bilinçli gösteriler düzenlenirken, sahne dekoru ve kostümlere daha fazla önem verilmiştir. Böylece Performans Sanatı’nın gelişimi Sürrealizmle birlikte daha bilinçli adımlarla ilerlemiştir.

1. 2. 4. Konstrüktivizm

Rusya’da devrimin sonrasında ortaya çıkan, yapıcılık ve yapısalılık olarak dilimize çevrilen modern sanat akımı olan Konstrüktivizm; değişimi savunan ve değişimi yönlendirebilen bir sanat tavrı olarak tanımlanmakta ve dikkat çekmektedir.

Konstrüktivizm 1920’li yıllarda Rusya’da kendini göstermiştir. Savaş dönemi içerisinde olan Rusya, savaşın getirdiği sıkıntılar içinde yaşarken aynı zamanda kapitalizm, devrimci ve kominizm gibi anlayışlarla birlikte varlığını sürdürmektedir. Akım Rusya’nın içinde bulunduğu bu siyasal yapıdan etkilenmiştir.

Kübizm; parçalayıcı, oluşturmayı sağlayan ve çözümsel araştırmasıyla, kendinden sonraki dönemleri de etkileyen bir akım olmakla birlikte Konstüktivist akıma da yol gösteren akım olma özelliği taşımaktadır.

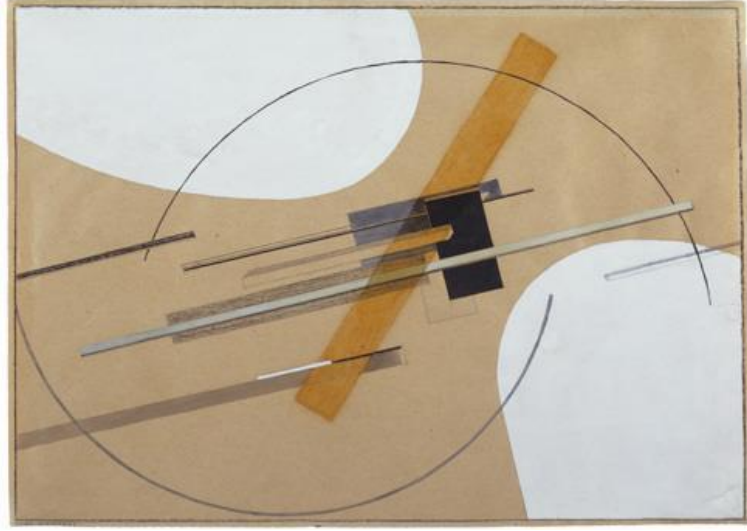
Konstrüksiyon kelimesi, sanatsal bir yöntem olmanın yanı sıra, modernlik ve ilerleme açısından sanatçıların nasıl yorumladığı ile ilgili bir kavramdır.

Konstrüktivistler, sanat ve toplum arasında ki etkileşimi sağlayarak, gelişen ve değişen çağa sanatsal yaratıcılıkla ayak uydurmak istemektedir. Resim ve heykel dallarında iki boyuttan ve yüzey anlayışından çıkma arayışlarına girmişlerdir. Geleneksel sanat kurallarını çerçevesinde tuval resminin dışına çıkarak, üçüncü boyuta geçerek yapılar inşa etmektedirler. Bu yaratıcılıkla sanata yaklaşan Konstüktivistler, mimari ve heykel adına önemli işler ortaya koyarak tuval üzerinde olan çalışmalarını, üç boyutlu bir şekilde duvarlarda ve galeri salonlarında sergilemişlerdir.

Tatlin'in Kontra Rölyepleri, resim ve mimari alanında yüzey anlayışının dışına çıkarak üçüncü boyuta geçme arayışında olan Konstüktivistlerin temsili ilk örnekleri arasında yer almaktadır. Scharf'a göre: "Konstrüktivizm'de resim ve heykel tümüyle terk edilmemiştir, ama endüstriyel ürünlerin ve mimari yapım süreçlerinin bir parçası olarak düşünülmüşlerdir."

Konstrüktivizm'in önemli sanatçılarından "Rusya'da Naum Gabo, El Lissitzky, Konstantin Medunetsky, Antonie Pevsner, Lyubov Popova, Aleksandr Rodçenko, Olga Rozanova, Varsara Stepanova, Vladimir Tatlin, Aleksandr Vesnin..." gibi sanatçılar vardır.

Konstrüktivistler resimlerinde, üç boyutlu geometrik formları iki boyutlu bir düzlemde göstermektedirler. Rus ressam El Lissitzky'nin çalışmalarında ki geometrik formlarla oluşturduğu kompozisyonlar buna örnek çalışmalardan biridir.



Resim 1. 16. El Lissitzky, Proun, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 21.4× 29.7 cm, Guggenheim Museum, 1923.

İspanyol ressam ve heykeltıraş Pablo Picasso'nun çeşitli malzemelerle üç boyutlu olarak tasarladığı 'Gitar'ın parçalarının bütüne doğru ilerlemesi ve çözümleyici tavrı Konstrüktivizm izlerini taşımaktadır. "Rus Konstrüktivizmi –Picasso örneğinde ilk adımın atılmasına yol açan bir esin kaynağı olması dışında- apayrı bir olaydır ve kendine özgü bir ideolojinin ürünüdür" (Lynton, 2009: 102).



Resim 1. 17. Pablo Picasso, 'Gitar', Tabaka Halinde Metal ve Tel, 77.5x33.5 cm, New York Modern Sanat Müzesi (Sanatçının Bağışı), 1922.

Sahne düzeni, kurulan platformlar gösterinin provalar sonrasında seyirciyle müzik eşliğinde buluşması, Performans Sanatının o yıllarda ki temelleri olarak görülmektedir. Fernand Crommelynck tarafından kaleme alınan ‘The Magnificent Cuckold’ Muhteşem Boynuzlu) adlı eserin yönetmenliğini yapan Meyerhold; “Çağdaş tiyatronun öncü deneyci özelliğinin bilincinde olan, uygulamalarıyla kendini sürekli yenileyen ve deneylerinin kuramsal tabanını gözden kaçırmayarak çalışmalarına yazıları ile açıklık kazandıran öncü sanatçılardandır” (Aliyazıcıoğlu, 2010: 23).



Resim 1. 18. Fernand Crommelynck, Muhteşem Boynuzlu
(The Magnificent Cuckold), 1922.

Muhteşem Boynuzlu (The Magnificent Cuckold) adlı eserde, sahneye yerleştirilen konstrüksiyonların etrafında bio-mekanik dansçılar arka planda çalan müzik eşliğinde eylemlerini gerçekleştirmişlerdir.

Gösterinin önceden bir metin etrafında planlarak seyirciye aktarılması ve fon müziği kullanılması, Performans Sanatının farklı bilim dalları içerisinde şekillendiği ve aktarıldığını göstermektedir. Performans Sanatının bu örnekleri tiyatro-performans bağını o yıllardaki temelleri olarak görülmektedir.

Mayakovsky tarafından hazırlanan ‘Moscow is Burning’ (Moskova Yanıyor) gösterisi, 21 Nisan 1930’da seyirci ile buluşarak toplumun siyasal dönemde yaşadığı buhranı tiyatral öğelerle açığa çıkarmaktadır. Sirk pandomimi alanında çığır açan bu performans, Soviet Central Agency of State Circuses tarafından komisyon edilerek sirk ortamında bulunan mekansal imkanlar kullanılmıştır.

20. yüzyılın girişlerin de 'Moscow is Burning' (Moskova Yanıyor) oluşturduğu büyük etkiden sonra yılda on gün süren 'Soviet Theatre Festival' açılmıştır.

Rusya'da yaşanan siyasi durumun toplumsal açıdan etkisini anlatan başka bir eserde toplumun duyduğu üzüntüyü dev bir piramitle yansıtmaktadır. Devrimi odak alan çalışma, dönemin içerisinde yaşanan siyasal sözleri, yaşanan hikayeleri ve bilhassa önemli olan 25. yıl dönümünde anmak üzere Kanlı Pazar Devrimini ifade etmektedir. Sahnenin ortasına yerleştirilen 5 katlı piramitle sergilenen bu çalışma, Rus sanatının tepkisini çekmenin yanı sıra Performans Sanatının yeniden yapılandırma özelliğini ortaya çıkarmıştır.

Fütürizm akımından itibaren Performans Sanatı, tiyatral öğelerle yapısalcı görüşle ve bireysel performanslarla sergilenmektedir. Konstrüktizm akımına örnek teşkil eden 'Moscow Burning' (Moskova Yanıyor) gösterisi, yapısalcı görüşün ışığında düşüncelerin sahneye ve seyirciye aktarılmasını, toplumsal konuları ele alarak tiyatral olarak aktarmayı ve izleyici, toplumu sorgulamaya, düşündürmeye yönelmektedir. Performans Sanatı, izleyiciyi gösterinin içine katarak sanatçı ve izleyici arasında bir bağ kurmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

1960 SONRASI PERFORMANS SANATI

2. 1. VÜCUT SANATI (Body Art)

Vücut Sanatının tarihsel gelişimi, Fütürizmden başlayarak Dada, Sürrealizm, konstrüktivizm sanat anlayışlarıyla gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Dada hareketinin sanatçılarından; Hugo Ball, Emmy Hennings, Cabaret Voltaire ve George Grosz gösterilerinde bedenlerini sergilemişlerdir. Ayrıca Ekspresyonist sanatçı Jackson Pollock da vücut sanatının başlangıcı sayılacak performanslar gerçekleştirmiştir.

Vücut Sanatı, 20. Yüzyılda yeni arayışlar içine giren sanatçılara cevap niteliğindedir. İki boyutlu yüzeyden çıkarak sanatı, tuvalden mekâna taşımışlardır. Bedenlerini sergileyen sanatçılar, sanat tarihi boyunca var olan beden olgusunu, yenilikçi sanat anlayışında ki Performans Sanatı ile başlı başına bir sanat eserine ve güçlü bir iletişim aracına dönüştürmüştür. İnsan ruhunun derinliğindeki mana ve bilginin temel yapıtaşı olarak beden, sanatta dil, uygulama ve araştırma alanı seviyesine ulaşmaya yardımcı bir unsur olmuştur. Deleuze ve Guattari, “Bedenin içerisine ruhun ve duyguların varlığı da eklendiğinde, düşüncelerin ve fikirlerin de katılmasıyla, somut olanın içerisinden bir sanat olayının cisimselleşmiş hali ortaya çıkar.” demektedir (Deleuze ve Guattari, 2014: 13). Deleuze ve Guattari bu ifadeleriyle, vücudun et yığını olmasından çıkıp; ruha, duygulara, düşüncelere ve fikirlere seslenen çok yönlü bir sanat yapıtına dönüştüğünü söylemektedirler.

Tensel araç görevinde olan beden; duygu, düşünce ve fikirleri ilk karşılayan kemik yığını tüm duyguları aktaran bir uygulama olarak tanımlanmaktadır (O’Reilly, 2009: 7).

Performans sanatındaki beden, insanın olağanüstü durumlara tepkisini sınarken izleyici de merak oluşturur. Böylelikle insanoğlunun bünyesinde var olan tüm duyguların (kaygı, telaş, farkındalık), seyirciye aktarılmasını hedefler. “Vücut Sanatı, iki tür altında incelenebilir. Bunlardan bir tanesi izleyici karşısında gerçekleşir ve bu açıdan performans sanatıyla paralellik taşır, bir diğeri ise yapılan deneyimin dokümanlarının izleyiciyle paylaşılmasıyla gerçekleşir. Beden sanatı izleyiciyi uyarır, harekete geçirmeye, duygularını ortaya çıkarmaya zorlar ve tedirgin eder” (Özüdoğru, 2012: 42).

Sanatın metalaşmasına karşı olan sanatçılar, sanatın galeri salonlarıyla sınırlandırılmasına, ticarileştirilmesine karşı gelerek vücutlarını sanat malzemesi olarak kullanarak müdahalelerde bulunmuş ve eylemlerini seyirci önünde gerçekleştirmişlerdir.

İnsan vücudu, anne karnındayken bile yaşam için oldukça derin anlamlar taşımaktadır. Vücut Sanatında sanatçıların performanlarında bedenlerini çıplak şekilde sergilemenin en sade ve en yalın bir anlatım tarzı olduğunu savunmaktadırlar. Bedenin bu sayede öznel bir unsur olmaktan çıktığını ifade etmektedirler.

Sanatçı Yves Klein, yeni arayışlar içerisine girerek bir sanat eserinin oluşumunda kullanılan modellerin, sanat eserinde daha farklı nasıl değerlendirilebilirliği fikrinden yola çıkmış ve modeli, insan bedenini fırça olarak kullanma fikrini geliştirmiştir. Bu fikir doğrultusunda sanatçı, kadın modellerin vücutlarını kullandığı *Anthropometries* isimli performansını, 1960 yılında Paris Uluslararası Güncel Sanat Galerisi'nde gerçekleştirmiştir. Sanatçının, performansta canlı fırça ismini verdiği kadın modeller, bedenlerini maviye boyayıp, tuval üzerinde hareket ederek beden izlerini tuvale geçirmişler ve bedenini sanat malzemesi olarak kullanıldığı önemli bir çalışma gerçekleştirmişlerdir. Ensturmanların eşlik ettiği gösteride, Klein çalışma boyunca performansın dışında kalmıştır (Savoca, 1999: 31).

Bedenlerin tuval üzerinde rastgele hareket etmesiyle oluşan gösteri, Jackson Pollock'un Eylem Resmi (Action Painting) çalışmalarıyla benzerlik göstermektedir. Jackson Pollock çalışmalarında kendi beden hareketleri doğrultusunda yere serdiği tuvalerin çevresinde dolaşarak, eserini boyaları damlatıp ya da sıçratarak oluşturur. Sanatçı böylece vücut hareketleriyle resme dahil olup, sanatın bir parçası haline gelir.

Klein çalışmalarında kendi vücudunu değil de kadın vücudunu tuval üzerinde fırça olarak kullanırken ve bu şekilde tuvalde baskı gerçekleştirirken; özgün çalışmalar oluşturan sanatçı Pollock, vücut hareketlerini boyalarla tuvale yansıtmaktadır.



Resim 2. 1. Yves Klein, "Anthropometries", 1960.

Bedeni, sanat nesnesi olmanın ötesine taşıyarak, bedeninin sınırlarını zorlayan, kendilerine sert hareketlerle zarar veren sanatçıların gerçekleştirdiği performanslarda anlatılmak istenen düşünce; daha güçlü ifade edilmektedir ve algılanmaktadır. Sanatçı gösterisinde kendi bedenini keşfederken, izleyicide bu duruma şahit olmaktadır. Chris Burden ve Stelarc gibi sanatçılar gerçekleştirdikleri eylemlerde, bedenlerine uyguladıkları şiddet ve müdahaleler sınırları zorlayan gösteriler sergilemişlerdir.

Vücudunun sınırlarını zorlayan Chris Burden, 1971'de yüksek elektrik akımı olan iki kabloyu su dolu iki kovaya yerleştirmiştir. Kolları bakır kelepçeyle bağlı olan sanatçı, üç gece iki saatlik performans gerçekleştirmiştir. 1973 yılında, Cennete Geçit (Gate to Heaven) adlı performansında, göğsüne tuttuğu ucu açık olan iki elektrik kablosunun teması sonucunda oluşan elektrik akımıyla göğsü yanmıştır. 1975 senesindeki performansında, insanların göremeyeceği yüksek bir alanda 21 gün boyunca yemek yemeden yaşamıştır. Aynı zamanda oldukça dar bir dolapta, yemek yemeyip sadece su ihtiyacını karşılayarak, 5 gün boyunca performansını gerçekleştirmiştir.

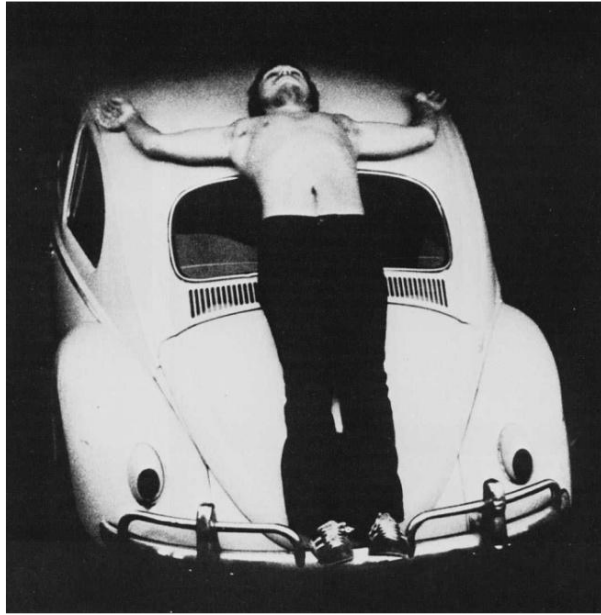
Chris Burden sanat anlayışını şu şekilde ifade etmektedir: "Bu performanslar benim için zihinsel birer deneyim gibiydi, yani, yaşadıklarımınla aklım nasıl baş edecek, bunun merakıyla yaptığım performanslardı. Bu tür performansları kurgulama sürecimde sonradan caymamak için önceden birkaç kişiye söyledim. Kontrollü bir biçimde kendi yazgını oluşturmak gibi bir şeydi bu. İşin şiddet boyutu o kadar önemli değildi, sözünü ettiğim o zihinsel süreci başlatan bir şeydi o" (Antmen, 2008: 236-237).

Kendi bedeninin sınırlarını zorlayan, zarar vermekten kaçınmayan sanatçılardan biri olan Chris Burden, 1971 senesinde Atış (Shoot) adlı performansında kendini silahla kolundan vurdurmuştur.



Resim 2. 2. Chris Burden, “Shoot (Atış)”, 1971.

Chris Burden benimsediği sanat anlayışına göre vücudun sınırlarının ne kadar zorlanabileceği test etmekte ve vücuduna kasıtlı olarak zarar vermekten kaçınmamaktadır. 1971 yılında “Mıhlanmış” adlı performansında avuçlarına çakılan çivilerle bir otomobilin üzerine sabitlenerek, araba hareket ederek dolaştırılmıştır.



Resim 2. 3. Chris Burden, “Mıhlanmış (Nailed)”, 1971.

Beden, sınırları zorlandığında, insanın; saldırganlığını, tepkilerini, olumlu ve olumsuz aktardığı duygularını ve daha da zorlandığında kişinin öz varlığında olan tüm salt karakterin açığa çıktığını kaygısızca dışa yansıttığı görüldüğünü savunur. İnsan bedeninin performans sanatındaki tarafsızlığını ortaya koyar.

Stelarc, bu çalışmasında tavana sabitlenen kancalarla çıplak vücuduyla, herhangi bir destek almadan boşlukta durmaktadır. Bedenini mekâna sabitleyerek araç olarak kullanan sanatçı, çeşitli operasyonlar ve müdahalelerle, kişinin bilgisinin insan vücudunu yeniden oluşturmasına yeteceğini ve vücudunu sanatın aracı olarak kullanılabileceğini savunmaktadır.



Resim 2. 4. Stelarc, “Devir Askısı (Spin Suspension)”, 1977.

Stelarc ‘ın ilgi çekici çalışmalarından biri de Third Ear’dır. Sanatçı, ameliyatla koluna üçüncü bir kulak ekletmiş ayrıca “Eğer sen San Francisco’daysan ve bende Londra’daysam, ben her nerede olursam ve sen her nerede olursan, kulağımın duyduğu şeyi dinleyebileceksin” cümlesini içeren, Wi-Fi bağlantısı olan bir mikrofon yerleştirmiştir.

Stelarc, acının merkezine bedenini yerleştirdiği için toplum sanatçının, mazoşist eğilimler sergilediği, ruhsal hedefler belirlediğini acıyı sevdiğini düşünmektedir. Sanatçı, acıyı, insanların ruhsal bunalımları ve tutumlarıyla ilişkilendirmediğini, sanatın evrenselliği tasvir ettiğini belirtmiştir.



Resim 2. 5. Stelarc, “Third Ear”, 2007.

Vücut Sanatı hem bedene hem bedenle yapılan eylemlerdir. Performans Sanatının sırrı, beden ve aranan temel nitelik arasındaki bağıdır. Beden her iki sanat anlayışında da merkezde olup; araç olarak görülmesi bağlamında da bakış açısı benzerlik göstermektedir.

Vücut Sanatı ve Performans Sanatı, benzer sanat anlayışları olarak görülse de farklılıkları bulunmaktadır. Performans Sanatında beden, politik sorunları yansıtmada, toplumun sorunlarını anlatmada bir araç olarak kullanılırken, Vücut Sanatında ise sanatçı zihinsel düşüncesiyle kendi bedenini sınırlarını zorlayan bir düşünceyi savunmaktadır. Performans Sanatı, toplumun sorunlarını ele alırken, dönemin içinde yaşanan olumsuzlukları seyirciyi performansa dâhil ederek aktif hale getirirken, Vücut Sanat’ında sanatçılar kendi bedenini kullanır ve seyirciyi eyleme dahil etmez.

Performans Sanatı, birçok disiplinlerle bağı dikkat çekerken, Çağdaş Sanatın etkisiyle de yeniliklere açık olan birçok sanat anlayışı ile ortak özellik göstermektedir. Bunlardan biri de ‘Happening Hareketi’ dir.

2. 2. HAPPENİNG

1960’larda ortaya çıkan ve kelime anlamı oluşum olan Happening; provası olmayan, doğaçlama yoluyla gerçekleştirilen bir çeşit sanatsal etkinliği ifade etmektedir. Happening 20. yüzyılın başından itibaren avangard sanat akımlarının mücadelesiyle başlayarak, geleneksel sanat anlayışını yıkmaya, boyut ve formlara müdahaleler gibi hareketlerde bulunmuşlardır.

Happening sanatında izleyici olayın içinde olduğu için algılayıp deneyimledikten sonra gözlemlerini, tecrübelerini, duygu ve düşüncelerini kendi yorumlamaktadır. Tekrarı olmayan, anlık oluşumlardır. Kuspit’e göre; “aslında happening, günlük umutsuzluğun derinliklerinden gelen yaratıcı umuttur. En iyi olasılıkla hayal gücünün küçük bir edimidir” (Kuspit, 2006: 147).

Amerikalı sanatçı Allan Kaprow, Happening gösteri türünün önde gelen isimlerinden biridir. Kaprow, geleneksel tınların dışına çıkan John Cage’in Deneysel Müzik derslerinden ve dışavurumcu resim tekniğiyle 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından olan Jackson Pollock’un çalışmalarından etkilenmiştir. Pollock tablolarını yaparken aslında resmin ötesine geçen bir olay, bir gösteri gerçekleştirmektedir. Ressam tuvalin üzerinde boylarıyla dans ederken, izleyicide ressamın hareketlerini, oluş sürecini gözlemlemektedir. Böylece tuval gösterinin gerçekleştirildiği bir platform, ressam ise oyuncu konumundadır.

Allan Kaprow’un ilk performansını 1959 yılında New York’ta bulunan Reuben Galerisinde gerçekleştirmiştir. “6 Bölümde 18 Oluşum” adlı bir gösteri düzenleyen Kaprow, gösterisini davetiyeye duyurmuştur. Oluşumda görev alan oyuncular profesyonel değildir ve gösterinin belli bir planı olsa da izleyicinin de katılımıyla olayların akışı kendiliğinden değişim göstermektedir.

Kaprow’un, performansını gerçekleştirildiği mekânın ikinci katında, 3 bölüme ayrılmış odalar bulunmaktadır. Odaların içine yerleştirilen renkli ışıklar, farklı yönlere bakan tabureler, iki odaya büyük boyutlarda ayna, üçüncü odaya ise gizli denetim merkezi kurulmuştur. Katılımcılara 3 küçük kâğıt verilerek, performansla ilgili yapılması gerekenler yazılmıştır. Bu kâğıtlar da her 6 bölümün başlangıcında bir ses duyurulacak ve altı bölümün eş zamanlılığı belirtilmiştir. Katılımcılar 90 dakika süren performansta, kağıtlara yazılan talimatlara uyarak sırasıyla askeri adımlarla yürümüş, hareketsiz kalmış, tuval üzerine çıkmış, pencerede bulunan perdeleri kapatmış, enstrüman çalmış, 18 eylemi tuvale aktarmıştır. İzleyiciyi sanatın içine sokan sanatçı, eylemler sırasında pasif kalmıştır. Böylece izleyici doğaçlama gelişen olaylar

arasındaki bağlantıyı kendisi kurmuştur. Geleneksel sanat anlayışından uzaklaşarak sanatın içinde aktif rol oynayan izleyici, sanat ve sanatçı ortak bir paydada buluşmuştur.



Resim 2. 6. Allan Kaprow, “18 Happenings in 6 Parts”, 1958.

Soyut dışavurumcu resim anlayışıyla Happening benzerlik göstermektedir. Soyut dışavurumda ressam boyalarıyla tuval üzerinde gerçekleştirdiği hareketlerle resmini oluşturduktan sonra eserini izleyiciyle baş başa bırakmaktadır. Kaprow’un gerçekleştirdiği gösteride ise olay farksızdır. Karşılaştığımız iki gösteri türünde benzerliklerin yanı sıra farklılıklarda görülmektedir. Kaprow, Pollock’un tuvalinin ötesine çıkarak bir mekanda gösterisini gerçekleştirmiştir. Bir diğer farklılık ise sanat üretiminin parçası haline gelen seyirci bizzat olaya dahil olarak sanatın gizemli tarafına geçerek sınırları yok etmiştir ve sıradan bir insan eylemi olduğunu görmüştür.



Resim 2. 7. Allan Kaprow, “18 Happenings in 6 Parts”, 1958.

“Gerçek dünyaya tuhaf yollarla özgürce ilerlediğimizi hissettik” diyen Kaprow, sanat eyleminin tuval sınırlarının dışına çıkıp, resim gibi diğer sanat dallarının da sınırlarının ötesine çıkması gerektiğini ifade etmektedir. Bu düşünceyle sınırlar yok edilip, disiplinler arası ilişkinin kurulduğu görülmektedir.

Kaprow’un bu oluşumundan etkilenen Claes Oldenburg, 1960’ta Ray Gun Tiyatrosunu kurmuştur. Bazı gösterileri oluşum olarak değerlendirilen Claes Oldenburg, Kaprow’un oluşumlarından ne kadar etkilenmiş olsa da düşüncelerine tam anlamıyla katılmamaktadır.



Resim 2. 8. Jim Dine, “The Smiling Workman”, 1960.

Yves Kline Antropometri çalışmasından etkilenen Jim Dine, ‘The Smiling Workman’ (Gülen İş Adamı) performansını gerçekleştirmiştir. Performansta kırmızı bir önlük giyen Dine, yüzünü de kırmızıya boyamıştır. Kısa süren çalışmanın sonunda tuvale “I Love what I’m...” yazısını yazmıştır. Çalışmasını daha sonra yok eden sanatçı bu tavırla ortaya koyduğu şeyin ürün değil, performans olduğunu belirtmektedir. Bu değişim ilerleyen zamanlarda performans sanatçılarının izleyeceği bir örnek olacaktır.

Happening sanatçıları, Performans Sanatında olduğu gibi sanatın ticaretleştirilmesine, galeri salonlarına sıkıştırılmasına, burjuva kesime hitap edip, toplumdaki uzaklaştırılması gibi konulara tepki göstermektedir. Toplumla sanatı ayırmak yerine bütünleştirmeyi amaç edinen

sanatçılar, seyirciyi sanatın içine alarak, değişik deneyimler kazanmaktadır. Bu yaklaşımda olan Happening benzer hareket olarak görülen Performans Sanatıyla karıştırılabilmektedir.

Ne var ki sıkıcı ile ilginç arasındaki savaşı kazanan daima sıkıcı olandır, çünkü happening, yalnızca var olduğu sürece ilginçtir. Ve doğası gereği çok uzun sürmez. Performans boyunca ilginçtir ki performansta tanımı gereği kısadır. Daha sonra happening, kendini olduğu haliyle gösterir: Gündelik olan şey, sanat diye “gösterilerek” göklere çıkarılır. Kaprow’ a göre, postsanat happeningi yaşamın sıkıcılığını bir süre için durdurma girişimidir. Happening, sıkıcılığı postsanat eğlencesine dönüştürür; bu nedenle de var olduğu kısa, heyecan verici sürede yaşam dansı gibi görünen bir tür ölüm dansıdır (Kuspit, 2006: 146).

Performansın, Happeningle benzerliği happening’in tiyatro ile ilişkisini de göstermektedir. Happeningler farklı bir şekilde oluşturulan, çeşitli mantıkdışı parçaları içeren, Tiyatro’nun formlarından kompoze edilen bir amaç olarak düşünülebilir. Bu söylemle tiyatrodan esinlenerek oluşan happening, benzer yönleri olmasına karşın tiyatrodan izleyiciye verilmek istenen bir mesajın olması, tekrarlanabilir olması açısından tiyatro ile tamamen ayrılmaktadır. Bu yapıyla Performansa yakın olan oluşumlar, sadece bir kez gerçekleştirilirken, Performans Sanatında tekrarlanabilmektedir ve böylece Happening Performans Sanatı ile de ayrılır.

Happening ve Performans Sanatının ortak paydası, her iki akımda da sanatçının olması ve gösterilerin sanatçının eylemlerinin oluşturmasıdır. Bu da her iki sanat akımını birbirlerinden ayır etmeyi zorlaştırmaktadır. Ayrıca iki akım da doğaçlama yoluyla yapılan sanatsal eylemdir. Ancak Performans Sanatında eylemlerin tekrarlanabilirliği varken, Happeningler de yoktur.

2. 3. FLUXUS

Fluxus akımının kurucusu ve aynı zamanda isim babası olan George Maciunas; Fluxus kelimesini devamlı hareket anlamında bir terim olarak tanımlamaktadır.

Fluxus, diğer sanat akımlarında olduğu gibi düzene ve kurallara bağlı sistemlere karşı bir harekettir. Sanatçının kutsallaştırılmamasını, geleneksel sanat sınırlarının yok edilmesini savunurken, sanatın belli bir kurama göre şekillenmesine de karşı çıkmaktadır. George Maciunas bakış açısıyla değerlendirdiğimiz zaman Fluxus hareketinin Dada ve Sürrealizm’den etkilendiği görülmektedir. Hatta Maciunas bildirisinde bu etkileşimi şu sözleriyle daha net ortaya koymaktadır. “I. Dünya Savaşı’ndan sonra Dada neyse, II. Dünya Savaşı’ndan sonra da Fluxus odur diyebiliriz” (Şahiner, 2008: 52).

Fluxus sanatçıları, Dada ruhunun tekrardan var olmasını istemekte ve bu yönde çalışmalar yapmaktadır. Toplumsal sorunlardan beslenen Dada ve Fluxus, seyircinin sanat beklentisini tamamen yıkan bir tavırla yenilikçi sanat anlayışını benimsemişlerdir. Hem Dada hem de Fluxus, genel olarak dünyanın beklentileri ve anlayışları, özellikle de sanatsal üretimler hakkında seyircilerin varsayımları üzerine kasıtlı bir saldırıda bulundu (Brill, 2010: 2).

Çeşitli sanatsal aktiviteleri içinde barındıran Fluxus, disiplinler arası bir sanattır. Fluxus, yaşadığımız çevrede insanların günlük rutinlerini; dansla, müzikle, gösterilerle ifade etmektedir. Sanatçılar, sanata farklı bakış açılarıyla yaklaşmaktadır. Günümüzde de hala devam eden Fluxus hareketinin bir provası yahut önceden belirlenen bir konusu yoktur her şey gösteri sırasında gelişerek doğaçlama performanslar oluşmakta ve seyirci de eylemlere dâhil olmaktadır. “Fluxus sanatçıları bir yandan ortamlar arası (intermediality) yöntem aracılığı ile müzik, performans, resim, heykel gibi sanatsal anlatım biçimleri arasındaki sınırları zorlarken, aynı zamanda bunu yalın bir anlatım biçimi ile sunmayı tercih etmişlerdir” (Arapoğlu, 2009: 27).

Sanatsal etkinliklerde bulunan Macinuas, diğer sanatçı arkadaşlarıyla birlikte sanatlar arasındaki sınırları yok etme düşüncesiyle Fluxus hareketinin temel öğelerini belirlemeye çalışmaktadır. Bu düşünce ilerleyen zamanlarda performans sanatına ve beden sanatına ışık tutacaktır.

1960 ve 1970 yılları arasında Fluxus, birçok sanatçıyı etkilemektedir. Koreli sanatçı Nam June Paik (1932-2006), Alman sanatçı Joseph Beuys (1912-86), Amerikalı besteci John Cage (1912-92), İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri (1930) gibi önemli isimler yer almaktadır.

Müziğin, doğanın kendisi olduğunu ifade eden Fluxus sanatçılarından biri olan müzisyen John Cage, günlük kullanılan basit nesnelere sanat nesnesi haline getirerek bu sesleri müzik olarak kullanmaktadır. John Cage’in deneysel müzikleri diğer sanatçıları da etkilemiştir.

Maciunas’ın öncülüğünde kurulan galeride birçok sanatçı tiyatro, deneysel müzik dinletileri ve eylemler gerçekleştirmişlerdir. İçlerinde Wolf Vostell, Dick Higgins, Joseph Beuys, Yoko Ono, Trisha Brown, Henry Flynt, Yvonne Rainer, Robert Morris, Walter De Maria, George Brecht, Nam June Paik, La Monte Young önemli isimler yer almaktadır.

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

Fluxus sanatının önemli sanatçılarından George Brecht'in 'Drip Music' çalışması, erken dönem çalışmalarındandır. Sanatçı, 'Drip Music' (Damlama Müziği) çalışmasında, sahneye elinde bulunan merdivenle çıkmıştır. Daha sonra piyanonun yanına koyduğu merdivene elinde su dolu kovayla çıkarak, merdivenden dolu kovayı, merdivenin yanında ki boş kovaya yukarıdan dökmektedir. Kovaya dökülen su seslerini seyirciyle buluşturan Brecht, aslında günlük yaşamımızda karşılaştığımız sesleri, basit malzemelerle müziğe çevirmektedir.



Resim 2. 9. George Brecht, "Drip Music", 1962.

Çağdaş sanatın ve Fluxus'ın öncüsü bilinen sanatçı Koreli Nam June Paik, televizyon materyalini ilk kullanan kişi olmaktadır. Televizyonlardan heykel yaparak teknolojik öğeleri sanatla buluşturmaya hedefleyen sanatçı "Global Groove", "Yaşayan Bir Heykel için Televizyon Sutyeni" gibi eserleri bu sanat anlayışına örnek teşkil etmektedir.



Resim 2. 11. Nam June Paik ve Charlotte Moorman, Yaşayan Bir Heykel İçin Televizyon Sütyeni (TV Bra for Living Sculpture), 1969.

Klasik müziğin geleneksel formunu sarsmaktan hoşlanan sanatçılardan olan Paik, çellocu Charlotte Moorman (1933-1991) ile Yaşayan Bir Heykel için Televizyon Sütyeni (1969) çalışmasını gerçekleştirmiştir.



Resim 2. 11. Nam June Paik ve Charlotte Moorman, Yaşayan Bir Heykel İçin Televizyon Sütyeni (TV Bra for Living Sculpture), 1969.

Savaşın toplum ve dünya düzenine olan etkisini irdeleyen Fluxus sanatçısı Joseph Beuys (1921-1986); gösterilerini siyasal oluşumlara dayandırarak seyirciyi sorgulamaya ve düşündürmeye yönelmektedir. Klasik sanat anlayışına karşı Beuys; yeni çağdaş sanatın öngördüğü hümanist ve toplumsal bakış açısını benimsemektedir.

Beuys, 1 Mayıs gösterilerinde çöpçülere yardım ederek sokakları süpürmüştür. İzleyiciyi sanat performansına dahil ederek, sanatı topluma ulaşmada bir araç olarak kullanmıştır.

“Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır”, “Amerika Beni Seviyor Ben De Amerikayı” performansları buna örnek oluşturmaktadır.

Beuys, çalışmalarında toplumsal olaylara değinip, bireysel yaşadığı acılara ve üzüntülere de yer verirken, sanatın dünyayı açıklaması gerektiği değil, iyileştirmesi gerektiğine inanmaktadır.

New York'ta sergi salonuna davet edilen Beuys, Amerika'nın izlediği politikalarına karşı çıkmakta ve eleştirel yaklaşmaktadır. Amerika'yı protesto etmek ve halkın sorunlarına dikkat çekmek isteyen Beuys, “Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni” adlı eylemini sergilemiştir.

Keçeden bir parçaya sarılarak havalimanından ambulansla alınan Beuys, dev bir kafeste beş gün boyunca vahşi bir kurtla yaşamıştır. Amerikan topraklarına ayak basmadan günlerini geçiren sanatçı, bu kafesten keçeye sarılarak havalimanına bırakılmıştır.



Fotoğraf 2. 13. Joseph Beuys, “Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni (I Like America and America Likes Me)”, 1974.

Beuys, Çağdaş sanatın en ilgi çekici işlerinden olan “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır” performansında kucağında bulunan ölü bir tavşana sanatı anlatmaktadır. Diğer çalışmalarında da olduğu gibi bu çalışmasında da siyasal bir yaklaşımda bulunan Beuys, ölü bir tavşana sanatı ifade etmenin , insanlara ifade etmekten daha kolay olduğunu vurgulamaktadır.



Fotoğraf 2. 14. Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır”, 1965.

Joseph Beuys, 1963 yılında Müzisyen İçin Kompozisyon isimli çalışmasında ise, oyuncakların yaylarını farklı zaman aralıklarına ayarlayarak ses çıkarmasını sağlamıştır, Sibiryա Senfonisi adlı ikinci gösterisinde ise ölü tavşanla sahneye çıkan sanatçı piyano, yazı tahtası gibi malzemeleri dağınık şekilde kullanmıştır.



Fotoğraf 2. 15. Joseph Beuys, “Sibiryա Senfonisi”, 1963.

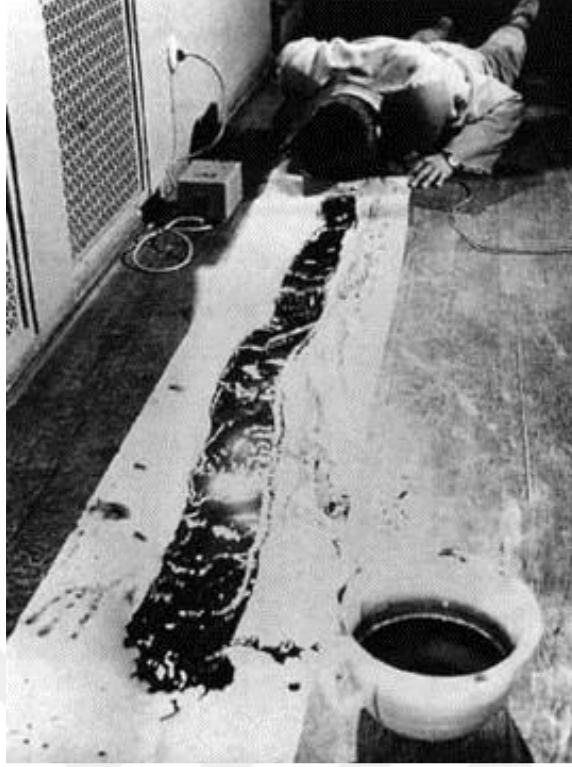
Fluxus, Birinci Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkan Dada hareketini, tekrardan canlandırarak sanatı ticarileştirmemenin gerekliliğini vurgulamaktadır. Günlük yaşamda karşılaşılan materyallerin kullanılabilmesi gibi güzellik endişesi de taşımaması gerekmektedir. Galeri ve müzeleri yok sayan Fluxus sanat anlayışında; sanat ticari kaygılardan uzak, toplumla iç içe olmalıdır.

Yaşamın kendisini, sanatın ilhamı olarak gören Fluxus sanatı; izleyicinin eylemlere aktif katılımı ile Happening ve Performans Sanatı ile benzerlik göstermektedir. Fluxus sanatında sanatçılar, genellikle izleyici önünde performanslarını gerçekleştirmektedir ve performans sanatında olduğu gibi izleyici sürece dâhil olmaktadır.

Birçok dünya sanatçısını bir araya getiren Fluxus, Uluslararası En İyi Müzik Şenliği; farklı sahne gösterilerine ve müzikal çalışmalara ev sahipliği yapmıştır. Performansların sergilendiği müzikal ve tiyatro öğelerinin bulunduğu, dans gösterilerinin yapıldığı bu ilk festival; Fluxus hareketi için önemli bir adım olmuştur.

Fluxus Uluslararası En İyi Müzik Şenliğinde eserleri çalınan bazı sanatçılar; John Cage, Emmett Williams, performans sanatçısı Jackson Mac Low, Nam June Paik, Alison Knowles, Karlheinz Stockhausen, La Monte Young, George Brecht, Emmett Williams'dır.

La Monte Young ve Nam June Paik'in, "Zen For Head" adlı gösterisi Fluxus şenliğinde yer alan gösterilerden biridir. Yere açılan büyük rulo kağıdın üzerine, mürekkep ve domates suyuna batırıldığını kafasını sürerek gösterisini tamamlamıştır.



Fotoğraf 2. 16. La Monte Young ve Nam June Paik, ‘‘Zen For Head’’, 1961.

Maciunas, birçok sanatçıyı etkisi altına alarak Fluxus hareketinin gelişmesini sağlamıştır. Fluxus hareketine göre insan vücudu, bir sanat materyali olarak kullanılabilir, sanatın baş unsuru haline gelebilmekte ve tiyatro, dans, müzik ile desteklenebilmektedir.

2. 4. FEMİNİZM

1960’lı yıllarda dünya çapında gerçekleşen savaşların oluşturduğu olumsuz etkilere ve sanayileşme ve teknolojinin giderek gelişmesi ile beraber artan tüketim çılgınlığına karşı bir başkaldırı anlayışı da sanat çerçevesinde gerçekleşmiştir. Bu sanat anlayışlarından biri olan Feminist Sanat 1970’lerde ortaya çıkarak kadınların toplumdaki yerini sorgulamayı amaçlamıştır. Kadın olmanın ötesinde bir birey olarak toplumda var olmayı hedefleyen kadın sanatçılar gelişen ve değişen çağa ayak uydurarak çeşitli sanatsal eylemlerde bulunarak kendilerini göstermeye çalışmışlardır.

Erkek endekli toplum yapısının eleştirilmeye ve sorgulanmaya başlanmış olduğu bu dönemde kadın hakları, özgürlük, bir birey olarak kadının varlığı gibi kavramlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu kapsamda ‘‘1960’lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların

davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır... Amerikalı Sanatçı Linda Nochlin'in 1971'de yayımlandığında kadın sanatçılar ve tarihçiler arasında büyük yankı uyandıran 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok' başlıklı makalesi, çığır açıcı bir öneme sahiptir" Linda Nochlin'in Makalesinde yönelttiği soru, yeni dönemin başlangıcı olmuş 1970'lere kadar erkeğin gölgesi altında sanatını icra eden kadınlar ayaklanarak bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir.

Çağın beraberinde getirdiği haksızlık, adaletsizlik, sınıfsal ayrımların yanında ataerkil toplum yapısının getirmiş olduğu erkek endeksli yaşam biçimi gibi olumsuzluklara karşı sanatçılar da tepkisiz kalmamış ve bu olumsuzlukları en iyi yansıtan içerikleri kendi imgelemeleriyle yansıtmışlardır.

1960'lı yıllarda sanatta ki erkek egemenliği değişim göstererek sanatta kadınlarda söz sahibi olmaya başlamıştır. Kadının sanatta doğru temsil edilmediğini, arka planda tutulmasına karşı bir mücadele içerisine giren Feminist Sanatçılar eylemlerinde genellikle kendi bedenlerini kullanarak, kadın bedeninin toplumdaki yerini, statüsünü, haklarını ve cinsiyetçi yaklaşımını eleştirel bir bakış açısıyla ele aldıkları görülmektedir. Feminist sanatın ve sanatçıların ana ilkesi kadına olan yaklaşımı değiştirip, geliştirmektir. Toplumdaki kadın kavramına olan görüşün bu sayede temelinden sarsılacağını düşünmektedirler. Radikal bir tutum sergileyen kadın sanatçılar erkek iktidarlığın yerine toplumda kadın ve erkek eşitliğinin altını çizmektedirler. Yıllardır tuvalde obje olarak var olan kadın, artık tuvalin dışında ürettiği sanat eserleriyle var olmaktadır.

Feminist sanat anlayışını yaymak isteyen kadın sanatçılar, bir araya gelip dernekler, vakıflar ve sergi alanları kurup kadın sanatçıların yasal haklarını ifade eden bir platform oluşturmak istemişlerdir. Guerrilla Girls, kadın haklarını savunan aktivitelere bulunan temsili gruplar içerisinde günümüzde yer almaktadır. Guerrilla Girls yaptıkları posterlerde geçmişteki kadın sanatçılara atıfta bulunarak, erkek egemenliğindeki sisteme karşı iğneleyici ve espiritual bir tutum sergilemektedirler.

Feminist sanatçılar, galeri ve sergi salonlarından yararlanma hakları gasp edildiği için, bir araya gelerek Kadın Evi ve Kadın Mekânlarını kurarak eserlerini sergileme fırsatını kendileri oluşturmuşlar ve yazın süreçlerini paylaşma imkanları bulmuşlardır. Amerikalı Feminist sanatçılardan olan Judy Chicago, akademik alanda boy göstererek Sanat Enstitüsünde de Feminist sanatna dair eğitimler vermiştir.



Fotoğraf 2. 17. Faith Wilding, ‘‘Bekleyiş (Waiting)’’, 1972.

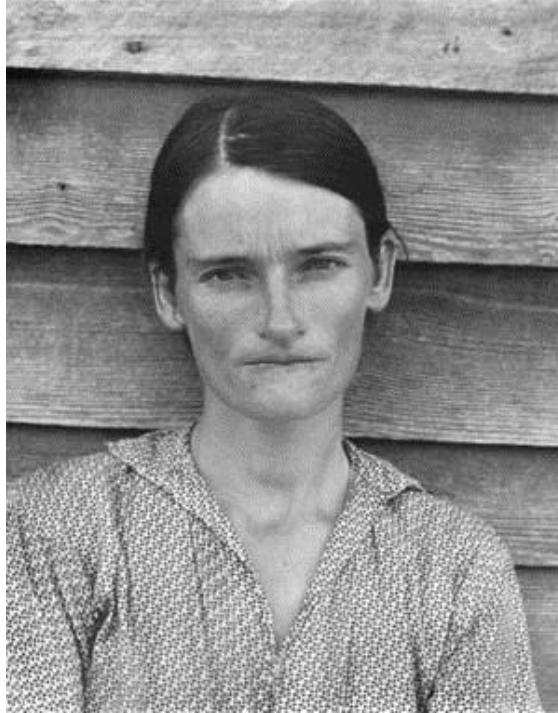
Faith Wilding, Kadın Evinde gerçekleştirdiği Bekleyiş (Waiting) adlı performansında tüm kadınlarını hezeyanlarını dile getirmektedir. Sanatçı Kadının toplumsal rolde üstlenmesi gereken çoğu Şeye değinerek, geleneksel rolünü, sosyal yaşantısını, aşk hayatını, kimliğini, merakını, güzellik ve estetik görünme kaygısını, cinsel sınırına ulaşmasını beklediğini belirtmektedir. Performansının sonunda ise nihai amacının; bir kadın olarak hayatın sırrını ne aramakta olduğunu ve onu beklediğini ifade ederek performansını sonlandırmıştır.

Feminist sanatçı Shigeko Kubota, kadın bedenini cinsel obje olarak lanse eden, kadının cinsel çekicilik yönünü ön plana çıkaran Pop-Art’a karşıdır. Çünkü kadın bedeni, cinsel istekler, arzular, erkek tüketimini desteklemek için var olmamıştır. Yapıskmc bir yaklaşım içinde olan sanatçı, Vajina Resim (Vagina Painting) isimli performansında vajinasına boyalı fırçayı sabitleyerek kağıt üzerinde çömelerek resim yapmıştır. Kubota, Kadın bedeninin yapısını değil, sosyal ve kültürel yönden analizini gerçekleştirmektedir.



Fotoğraf 2. 18. Shigeo Kubota, “Vajina Resim (Vagina Painting)”, 1965.

Yeni arayışlar içine giren Levine, sanatını gerçekleştirirken fotoğraftan faydalanmaktadır. Çünkü fotoğraf, tarihsel geçmişi yansıtmada en etkili sanatsal yöntemdir. Levine, sanatçıların ünlü karelerini yorumlayıp, fotoğraflayarak karelerini tekrardan sergilemekte böylelikle sanatçıların eserlerinin özgünlüğüyle geleneksel biçim anlayışıyla alay etmektedir.



Fotoğraf 2. 19. Sherrie Levine, “After Walker Evans”, 1981.

Afiş tasarımları yapan Barbara Kruger, afişlerin yanı sıra video ve film sanatıyla da ilgilenmektedir. Afişlerinde kullandığı görseller ve yazdığı metinlerle, izleyiciyle direkt bir bağ kuran sanatçının amacı; sanat aracılığıyla siyasal ve toplumsal olaylara izleyicinin farklı bakış açısıyla yaklaşmasını sağlamaktır. Kruger'in çalışmalarında genellikle kırmızı, siyah ve beyaz renkleri hakim olmasının sebebi, renklerin diğer renklere göre daha dikkat çekici olduğunu düşünmesidir. Feminist Sanatçı Barbara Kruger, “Your/My ya da diğer çalışmalarında kullandığı I/You gibi dile ait temsilleri, özneyi değiştirmek için kullanarak, eserlerinde erkek egemenliğinde olan düşünsel ve toplumsal yapıları eleştirel göndermelerde bulunur.” (Kozlu, 2009: 12).



Resim 2. 20. Barbara Kruger, “Untitled”, 1981.

Kadının sosyal kimliğini sorgulayan Feminist Sanatın önemli isimlerinden Nil Yalter; performans ve video çalışmaları ile dikkat çekmektedir.

İlk interaktif çalışmaları üreten sanatçı, daha çok insan hakları ve feminizmle ilgili çalışmalar üretmiştir. Çalışmalarında kendi fotoğraflarını, belgeleme, bilgisayar, video ve performanstan yararlanmıştır. İlk video işi “Başsız Kadın” ya da “Göbek Dansı” (1974) olarak bilinir. Yalter, bu işinde yaklaşık bir saat boyunca bir yandan kalçasına ve

göbeğine feminizm ve kadın cinselliği ile ilgili sözler yazarken, bir yandan da çekim yapmıştır. Filmin sonuna doğru yazı sarmallaştıkça, sanatçı erotik bir oryantal dans yapar gibidir. Diğer çalışmaları arasında “Les Rituels” (Alışkanlıklar – 1980), “Historie de Peau” (Bedenin Tarihi – 2003) bulunmaktadır (Nancy, 2006: 2).

Kadın içerikli olsa da sanatçıların gerçekleştirdiği eylemler performans sanatıdır. Vücut sanatı, happenin, fluxus kullanılan beden, Feminist sanatta beden ve kavramlar üzerine yoğunlaşmıştır.

Performans Sanatı, her şeyin sanatta malzeme olacağını, bu malzemelerden birinin de beden olacağını savunarak, bu yaklaşımla Feminizm Sanatıyla benzerlik göstermektedir. Çünkü Feminizm Sanatında, sanatçılar genellikle etkili bir ifade aracı olan bedeni, sanat nesnesi haline getirerek eylemlerini gerçekleştirmişlerdir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1960 SONRASI KADIN PERFORMANS SANATÇILARI VE ESERLERİNİN İNCELENMESİ

3. 1. MARİNA ABRAMOVIÇ

Vücut ve performans sanatının önemli isimlerinden kadın sanatçı Marina Abramoviç bedeninin ve bilinçaltının sınırlarını zorlayan performanslarıyla adını Performans Sanatına kazımıştır. 1946 yılında Yugoslavya doğumlu Abramoviç, sevgilisi Ulay'la birlikte oldukları süre içinde, çalışarak performanslar gerçekleştirmiştir.

Korkusuz, tehlikeli ve dikkat çekici işler gerçekleştiren sanatçı, siyasal, toplumsal, feminen ve dinsel içerikte olan yaşadığı bütün sorunsalları performanslarına konu edinmiştir.

Marina'nın ebeveyni II. Dünya Savaşı sırasında faşistlere karşı mücadele vermiş olan partizanlardı, hatta babası Vojo harpten sonra milli kahraman ilan edilmişti. Babanın aileyi terk etmesini müteakip annesi Danica 60'lı yılların ortalarında Belgrad'daki Devrim ve Sanat Müzesi'nin müdürlüğünü yapmaya başlamıştı, fakat eve hâkim olan disiplin azalmadığı gibi Marina'ya uygulanan, geceleri en geç saat 10'da eve dönme kuralı genç kadın 29 yaşına varana kadar sıkıca sürdürülüyordu (Ayteş, 2014: 159).

Marina Abramoviç sanat anlayışını şu sözlerle ifade etmektedir:

Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç- Benim asıl ilgilendiğim şey, insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimlemektir. Bu deneyimi halk ile birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan, fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet'e gittiğim, Aborijinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde beden zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi için fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlanma gerekiyordu. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyuta ve uzama atlama formuydu (Şenkan, 2017: 94-97).

Abramoviç'in, ilk performansı 1973 yılında gerçekleştirdiği "Thomas'ın Lips" adlı performansdır. Sahneye çıplak bedenle çıkan sanatçı, bal ve şarap içtikten sonra karnına çizmiş olduğu yıldız jilette kanatmaktadır. Bedenine uyguladığı şiddetle vücudunun acı sınırını zorlayan Marina, ayağına giydiği asker botları ve tuttuğu bastonla, Rusça dilinde söylenen şarkı eşliğinde, ağlamaktadır. Şarkı bittikten sonra Abramoviç, haç işaret simgesi buz kütesinin üzerine çıplak şekilde yatar ve bedeninde ki işkencesinin dozunu artırarak kendini kırbaçlamaya başlar. Saatler süren performans, kan lekesi bulunan beyaz mendil bastonun üzerine asılarak

sonlandırılmaktadır. Sanatçı bu performansında kullandığı her objenin anlamını vurgulayan sanatçı “Buzdan bir haç, kırbaçlama ve çarımh şeklindeki buz hristiyanlığa, bal ve şaraportodox ritüellerine işaret eder. Yıldız Yugoslav komünist partisinin sembolüdür...Vücudunu ihtilaf ve acıyı göstermek için kullanmıştır” ifadelerini kullanmıştır (Ayteş, 2014: 163). Performans Slav halkının, yaşadığı siyasal sıkıntılara karşı gösterdiği direnişini anlatmaktadır.



Resim 3. 1. Marina Abramoviç, “Thomas Lips”, 1973.



Resim 3. 2. Marina Abramoviç, “Thomas Lips”, 1973.

Acıyı bedeninde uygulamaktan çekinmeyen sanatçı, bedenini bir araç olarak kullanıp, toplumun kanayan yaralarına dokunan eylemler gerçekleştirir. Performanslarında kullandığı kavramların tesaadüfen değil bir mantelitleye oluştuğunu belirterek, insanların bilinçaltına mesajlar verir. “Thomas’ın Lips” performansında karnına çizdiği yıldız siyasi, buzdan

yapılmış haç işareti ise bir inanç sembolüdür. Abramoviç özel olan bedeniyle, genel olan kitleye ulaşarak insanlara farklı bakış açısı kazandırmayı hedeflemektedir.

Abramoviç'in 1975 tarihinde tehlikeli çalışmalarından biri olan "Rhthym 5" performansında içi petrol dolu pagan yıldızının ortasında sabit bir şekilde yatmaktadır. Bir süre sonra tepkisiz kalıp şuurunu kaybeden sanatçı, izleyicilerin yardımıyla kurtarılmıştır. Bu performansı kabul etmeyen Abramoviç, performansın gerçekleşmesi için bilincin etkin olması gerektiğini söylemektedir.



Resim 3. 3. Marina Abramoviç, "Rhthym 5", 1974.

Sanatın yaratıcılık boyutunda çığır açan Abramoviç, bütün sınırları aşarak performanslar gerçekleştirmiştir. Buna en iyi örnek olarak savaşın acımasız yüzün "Balkan Baroque" (Balkan Barok) adlı performansdır.



Resim 3. 4. Marina Abramoviç, “Balkan Broque”, 1997.

“Isının gün geçtikçe arttığı bodrum katındaki bir mekânda kanlı hayvan kemiklerinin üzerine oturarak onları temizlemeye çalışıyor olması adeta savaşın utancını silmenin imkansızlığını temsil ediyordu. Dört gün boyunca kokunun gittikçe arttığı bir ortamda çocukluğundan kalan halk şarkılarını okudu, gözyaşı döktü ve en başta son Balkan harbi olmak üzere dünyadaki tüm savaşları lanetledi” (Ayteş, 2014: 161).

Savaşın çirkin yüzünün, utancının izlerini taşıyan performansta, savaşın bıraktığı acıların hiçbir zaman silinmeyeceğini vurgulayan sanatçı; kullandığı nesnelere de ifade etmek istediklerini pekiştirmektedir. Kanlı hayvan kemikleri bazı ülkelerde ölen insanların, kan ise savaşın sembolüdür. Etileri kemiklerden ayırmaya çalışan sanatçı, dinlediği şarkılarla da çocukluğuna dönmüş, o dönemde yaşadığı acıları hatırlamıştır. Etkili bir performans sergileyen Abramoviç, performansı sadece gerçekleştirmeyip yaşamaktadır.



Resim 3. 5. Marina Abramoviç, “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı”, 1975.

Abramoviç, siyasal duruşunun yanında, feminen yönüyle performanslar gerçekleştirmektedir. 'Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful' (Sanat Güzel olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı) adlı çalışmasıyla dikkat çeken sanatçı, toplumun belirlediği güzellik algısına tepki olarak gerçekleştirdiği performansında standartlaştırılan kadın bedenine karşı bir tutum sergilemiş ve toplumun kadın üzerinde uyguladığı baskıya karşı çıkmaya çalışmıştır. Ayrıca bu çalışmasıyla sanatçı Batı kültürünün korkusu olan acı kavramını da kendine zarar vererek acıyı tadarak kendi benliğinden yok etme çabasına girmiştir. Eylemine devam eden Abramoviç, “Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı” sözlerini eylem boyunca tekrar etmesi anlamını yitirmiştir.

Marina Abramoviç, kendine uyguladığı fiziksel ve zihinsel şiddetten ayrı olarak bu kez de seyircinin sınırlarını zorlayan bir çalışma gerçekleştirmiştir. 1974 yılında gerçekleştirdiği Rhythm Zero adlı performans oldukça dikkat çekmesinin yanı sıra izleyicinin şiddet eğilimini ölçmeye çalışmıştır. Burada sadece bedenin sınırlarının zorlandığı görünse de aslında sanatçı ruhen ve psikolojik olarakta şiddetin birçok çeşidine maruz kalmıştır.



Resim 3. 6. Marina Abramovic, “Rhythm Zero”, 1974.

Performans, Abramoviç’in bedeninde gerçekleşse de sanatçı pasif konumdayken, izleyiciyi aktif hale getirerek, duygu ve eylemlerle performansa dahil etmektedir. Bedenini obje olarak kullanılmasına izin veren sanatçı, birbirinden farklı 72 objeyi masanın üzerine yerleştirerek bedeninde yapılacak her türlü müdahaleye izin vermiştir. Performansın başlangıcında seyirci sanatçıya hümanist bir yaklaşımda bulunurken bir süre sonra bu yaklaşımın aksine bir tutum sergilemiş ve sanatçının hayatını tehlikeye sokacak davranışlar göstermişlerdir. İzleyiciler zaman geçtikçe içlerindeki şiddet potansiyelini ortaya çıkararak sanatçının bedeni üzerindeki uyguladıkları şiddetin de dozunu artırmışlardır. Sanatçı ağır şiddete maruz kalmasına rağmen hiçbir reaksiyon göstermeyerek seyircinin olayı farklı bir boyuta taşımasına sebep olmuştur (Poli, Corgnati, Bertolino ve Bonami, 2012: 446).



Resim 3. 7. Marina Abramovic, “Rhythm Zero”, 1974.

İzleyiciler, performans süresince hareket etmeyen, savunmasız kalan Abramoviç’e, cansız varlıkmışçasına şiddette bulunmuş ve şiddeti ileriye götürerek ne kadar acımasız olabileceklerini göstermişlerdir. Sanatçının performans bitiminde hareket etmesiyle birlikte kaçışan izleyici karşılarında kişiliğe bürünmüş bir beden görerek, kendileriyle yüzleşmişlerdir. Çünkü Abramoviç aslında izleyicileri bedenine yapılacak müdahalelere karşı özgür bırakmasıyla izleyici kendini yansıtmıştır.

Bedeninin ve zihninin sınırlarını zorlayan çalışmalar gerçekleştiren Performans Sanatının önemli isimlerinden biri Marina Abramoviç, çalışmalarında genellikle seyirciyi aktif bir şekilde performansın içine dahil etmektedir.

Abramoviç, Batı kültüründeki insanların korkaklığını belirterek, bu korkularını yenmek için bedenine şiddet uygulamaktadır. Vücudun sınırlarının aslında geçmişten dayatılan korkular olduğunu çalışmalarıyla vurgulayan sanatçı bunun zihinsel bir korku olduğu ifade etmiştir. Abramoviç bu korkularıyla performanslarında karşılaşmış olsa da bütün sınırları aşmayı başarmıştır.

3. 2. ORLAN

Beden sanatçıları vücutlarına zarar vermekten çekinmemiş, yeniden kurmaya çalışmışlardır. Yeniden yapılandırmak istedikleri şey aslında bedenin fiziksel yapısı değil insanların zihinleri ve bakış açılarıdır. Vücutlarını fiziksel değişime uğratan sanatçılardan biri de teknolojiden yararlanan Orlan'dır. Fransız sanatçı Orlan'ın atölyesi ameliyathane olmuş ve teknoloji ile birçok estetik ameliyathane geçirmiştir.

Orlan lokal anesteziyle gerçekleştirilen bir rahim dışı ameliyatı geçirdikten sonra hem gözlemci hem de hasta rolünü oynayabildiğini görüp, cerrahiye performans sanatına dönüştürmeye karar verdi. Bugünkü anlamda sergilemeye başladığı operasyon/performanslar; müzik, şiir ve dans eşliğinde ve sanatçının kendi yönetiminde gerçekleştiriliyordu. Operasyonların gerektirdiği oldukça ağır masrafları, fotoğraf ve video haklarını, hatta bu "beden heykeltıraşlığı" süreci boyunca akan taze kan örneklerini ve kopan et parçalarını dahi satışa çıkararak karşıladı (Vardar, 2015: 57).

Ameliyat gerçekleşirken çekilen videolarda sanatçı rahat tavırlarıyla izleyicinin dikkatini çekmektedir. Lokal anestezi verildiği için ameliyat boyunca bir şey hissetmeyen Orlan, yüzündeki sakin ifadeyle yemek yiyip, müzik dinleyip şarkı söylemektedir. Lokal anesteziyi tercih etmesinin sebebi acıdan nefret etmesi ayrıca izleyiciyle etkileşim halinde olabilmek içindir. İzleyici tiyatro değil gerçek bir ameliyat izlemekte ve gördüklerinden dolayı dehşete kapılmaktadırlar. Sonu ölümle sonuçlanacak kadar tehlikeli olan performanslarda bedenini bir sanat nesnesi olarak görülüp kendini cerrahlara teslim eden sanatçı; Sanat'ın hayatın ve ölümün bir parçası olduğunu iddia eder. Bu ifadesiyle Orlan, performansını ölümle sonuçlandırırsa bile bunun bir sanat olacağını belirtmektedir.

Orlan'a göre Carnal Art (Etsel Sanat) çirkinleştirme ve güzelleştirme arasında bocalar. Sanatçı bu söylemiyle kadın, güzellik, kadın kimliği kavramlarını feminist bakış açısıyla sorgulamaktadır. Performansların da kadın bedeninin ideal güzellik anlayışını tartışır.

Carnal Art'ın eleştirdiği en önemli nokta, Barbara Rose'un ifadesine göre "toplumun, kadın imajını alıp geleneksel bir yolla ve ikiyüzlüce Madonna ve fahişe şeklinde ikiye ayırması" dır. Rose, Orlan'ın 'operasyon tiyatrosu' olarak adlandırılan ve tüm detaylarıyla planlanmış performanslarının altında ölümüne ciddi nedenler yatan dahi bir sanatçı olduğuna inanır... Ameliyathane Orlan'ın stüdyosudur ve bedeni yalnızca işi için kullandığı bir araç ve materyal değil, aynı zamanda işinin ta kendisi ve estetik otoritelerin stereotiplerine karşı direnişine hizmet eden bir metafordur (Ayteş, 2014: 175).



Resim 3. 8. Orlan'ın Yüzünde Temsil Edilen Kadınlar.

Carnal Art anti-otoriter bir siyasi söylem olarak da değerlendirilebilir. Çünkü otoriteyi, tahakkümü ve iktidarın kodlarını bir tür biyo-direnış yoluyla reddetmektedir. Sonuç olarak, Orlan'ın bedenini şekillendirişi ve değiştirişi geleneklere ya da moda göre değil, sadece kendi istekleri doğrultusunda gerçekleştirilmektedir ve bu insan özgürlüğünün ulaşabileceği en son noktalardan biridir. Hiçbir zaman bir toplumsal özgürlük projesi olmayacak olan Carnal Art; kişisel haklara, özdenetime, sanatçının bireysel kurtuluğu ve özgürleşmesinerehberlik eden bir kaynaktır. Onu sosyal politikayla ilişkilendirmek ancak bazı yönlerden, feminist teori ve hareket dolayımı ile mümkün olabilir (Akman, 2005: 178).

Orlan, Kadın güzellik anlayışının tarihte ki ideal güzelligin temsili beş kadının ayrı parçalarını kendi yüzünde birleştirmeye karar vermiştir. ilk önce bilgisayar ortamından yararlanarak Boucher'ın Europa'sının dudaklarını, Mona Lisa'nın alnını, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesini, Gerard'ın Psych'sinin gözlerini, Diana'nın burnunu alarak dijital ortamda buluşturmuştur. Orlan, bedenini bozarak yeniden oluşturur ve acıyı diğer sanatçılar gibi kutsallaştırmaz. Acıyı arınma yöntemi olarak gören sanatçıların aksine performanslarında morfin kullanarak acıyı hissetmez. Orlan geçirdiği ameliyatlar hakkında; çok farklı iki şeydir ki, vücudumun acı çektiğinin farkındayım fakat ben acı çekmiyorum' der.



Resim 3. 9. Orlan, "The Reincarnation of Saint Orlan", 1990.

Orlan'ın her performansının bir konusu vardır ve ona göre ameliyatlardan önce konsept hazırlamaktadır. Cerrahlar ve ameliyathanede temaya uygun ayarlanmaktadır. Orlan da temaya uygun kostümlerini giyer ve performansını gerçekleştirir.



Resim 3.10. Orlan, "Carnal Art".

Teknolojiden yararlanarak izleyicinin ilgisini çeken Orlan'ın acı duymadan bedeninde yaptırdığı değişikliklerin ardında yatan düşünce, toplumsal ve feminist sorunsalları ifade etmeye çalışmasıdır. Bedenini sanat nesnesi olarak ortaya koyan Orlan, tehlikeli performanslar gerçekleştirerek izleyiciyi tedirgin ederek düşündürmektedir.

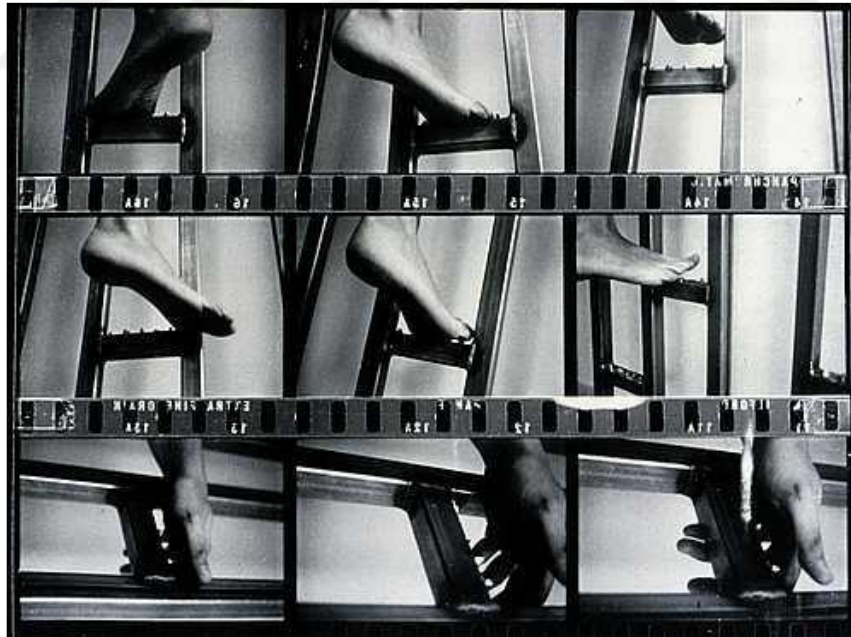
Kadın sanatçılar, performanslarında genellikle kendi bedenlerini kullanarak bunun üzerinden kadının toplumdaki yerini, haklarını ve kadın bedenini sorgulayan işler gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatçılardan biri de bedenini acıtan ve bu olayın ruhunu rahatlattığına

inan sanatçı Gina Pane'dir. Kendi bedenine ızdırap uygulayan sanatçı, Hermann Nitsche'nin performanslarıyla benzerlik göstermektedir. Her iki sanatçının çalışmalarındaki ortak payda acıyı deneyimlemektir çünkü bedendeki acının ve akan kanın ruhu temizlediğine inanırlar.

3.3. GİNA PANE

Toplumsal sorunlardan beslenen Performans sanatçıları, toplumdan ayrı düşünemediği gibi, aynı zamanda halkın dili olmuştur. Toplumsal sorunlar nedeniyle insanlığın maruz kaldığı acılardan etkilenerek performanslar gerçekleştiren Gina Pane, çalışmalarında kullandığı kanla, insanların yaşadığı acıları temsil etmektedir. Sanatçı, Vietnam savaşı ve Paris'teki siyasal ayaklanmalardan etkilendiğini belirtmektedir.

Gina Pane kendi vücuduna olan davranışlarında daha radikaldir. İlk çalışması 'Projects de Silence' (1970) ve özellikle sonra ki çalışmaları 'Escalade sanglante' (1971). 'Song, lait chaud' (1972), 'Transfert' (1973), 'Psyche' (1974) ve 'Le cas n.2' (1976)'dır. Pane bükük bir pozisyonda televizyon karşısında haberleri izlerken çürümüş bir turtayı yedi, jilette kendini yaraladı, kendi kanı karışana kadar sütle saatlerce gargara yaptı; vücuduyla bir cam levhayı veya ağzında bardak kırdı. Bir başka performansta Sanatçı, altta yanan bir ateşin üzerindeki demir ızgarada yürüdü. Bu eyleminde Tanrı'nın bir Ortaçağ yargısına gönderme vardı ve dumanlar ızgara boyunca yükselirken sanatçının ayaklarını yaladı (Pluchart'tan akt. Erika Fischer-Lichte, 91).



Resim 3. 11. Gina Pane, "Escalade", 1971.

Fransız sanatçı Gina Pane 1972 yılında Paris'te, Vietnam Savaşı'nı protesto amaçlı Escalade adlı performans gerçekleştirmiştir. Sanatçı kesici parçaların bulunduğu merdivene yalın ayak

basarak vücudunun sınırlarını zorlamış ve acısı dayanılmaz boyuta gelene kadar devam etmiştir.



Resim 3. 12. Gina Pane, “Azione Sentimentale”, 1973.

Kendi vücuduna acı çektiren Gina Pane 1973 yılında ‘Azione Sentimentale’ (Duygusal Hareket) adlı performans gerçekleştirmiş ve kan akana kadar bedenine acı çektirmiştir. Kendini yaralayan sanatçı şehitlik boyutuna değinerek dini mesaj vermektedir. Pane, performansında beyaz kıyafet giyerek, elinde kırmızı gül tutmaktadır, güllerin dikenlerini kollarına bastırıp kaldırır ve kanının akışını izlemektedir. Gina Pane; “Kendi bedeninin kanatarak tarihin kadın bedenine uyguladığı şiddete metaforik bir yanıt verdiği ‘Ruh Hali’(1974) gibi performanslar, yalnızca Feminist Sanat’ın değil, Performans Sanatı’nın da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir ” (Antmen, 2017: 237-238).



Resim 3. 13. Gina Pane, "Psyche", 1974.

1974 yılında Gina Pane'in sunduğu Psyche adlı performansında genellikle beyaz giymeyi tercih eden Pane, beyaz kıyafetle bir aynanın karşısına geçerek jiletle yüzünü kesmiş ve kanının akışını aynadan izlemiştir. Yüzünden sonra vücudunun çeşitli yerlerine çizikler atan sanatçı çıkan kanı pamuklarla silip sergilemiştir. Ayrıca damlayan kanlar beyaz kıyafetin üstünde zıtlık oluşturmaktadır.



Resim 3. 14. Gina Pane, "Psyche", 1974.

Pane, performansında jilette yüzünü kesmesini; “”bedenin açıldığı yara tabusunun ve kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesi” olarak açıklar... Pane’in kendi işi hakkındaki yorumları, kendini yaralarken aslında toplumu yaraladığını hissettiğini gösteriyor” (Yılmaz, 2009: 22).

Bedenini sanatının bir parçası olarak kullanan sanatçı performanslarında bedenine uyguladığı acılarla isyanını barındırmaktadır. Bedenini içindeki çığlığın sesi olarak temsilen kullanarak, gerçeğe ulaşmayı hedeflemektedir. Yok etme eylemine giren beden, temsilden öte ifade aracı haline gelmektedir. Şiddet burada din ve toplum kuralları gibi oluşlardan bedeninin kurtulmasına yönelik bir çalışmadır. Sanatçı ruhun temsili olan bedeni eylem alanına dönüştürmektedir.

Çalışmalarında tehlike kavramını temel alan Gina Pane, “Tehlike“yi baz aldığım çalışmalarında, seyircilerin önünde genellikle aşırılığın sınırlarına dayandım ve seyirciye dayanabilirlik limitimi ve tehlikeyi sundum. Sonuçlar hiçbir zaman tehlikeli bir boyuta dayanmadı fakat strüktür olarak yarattığım şey tehlikenin ta kendisiydi. Yarattığım strüktür, seyircide bir tür şok etkisi ve tehlikenin karşısında bir savunmasızlık etkisi uyandırdı. Tehlike ve savunmasızlık seyircinin içerisinde kocaman bir boşluk etkisi uyandırdı ve izleyici o büyük boşlukta tek başına kalma duygusunu yaşadı. Çalışmalarındaki acı hissi de aynı mesajı taşımaktadır. Kendimi kestiğim, bedenime acı verdiğim aşırı acı duygusu karşısında bedenimin sınırlarına dayanıp, bedenimin daha fazla acıyı kaldıramayacağı noktaya geldim. Bana göre acı kaldırmak ve dayanmak zorunda olduğum kişisel bir mesele değil, bir anlatım dili meselesidir. Beden kendi başına idelerin aktarım aracı iken, performanslarımda idenin kendisi haline dönüştü. Beden benim için acı ve aşırılık anlamında her türlü araştırmanın ve çalışmanın yapılacağı geniş bir bölgeyi ifade eder. Beden üzerinden başka alanlara da girebilirsiniz, sanattan hayata geçersiniz, beden artık bir temsil aracı olmaktan çıkarak, bir dönüşüm aracı haline gelir” der (Miglietti, 2008: 29).

3. 4. Yayoi Kusama



Resim 3. 15. Yayoi Kusama, “Self-Obliteration By Dots”, 1968.

Yayoi Kusama'nın çalışmalarında sıklıkla kullandığı puantiyeler psikolojik rahatsızlığının sanatına yansımadır. Obsesif bir psikoloji içinde olan Kusama'nın çalışmalarının her yerinde büyük küçük bir sürü puantiye yer almaktadır. Sanatçının her çalışmasında bulunan bu lekeler sanatçının saplantılı bir psikolojide olduğunu gözler önüne sererken aynı zamanda onun düşüncelerinin, korkularının, hislerinin, duygularının bir yansıması olarak da görülmektedir. Sanatını gerçekleştirirken, psikolojisinden beslenen sanatçı, psikolojik rahatsızlığının bilincinde olarak akıl hastanesine yatmıştır. Kusama'nın sanatındaki puantiyelerin altında yatan önemli sebeplerden biride çocukluk döneminde yaşadığı problemlerdir. “Sert, otoriter, aşırı kuralcı, çocuklarını sürekli olarak fiziksel ve duygusal açıdan taciz eden bir annesi olduğunu anlatır otobiyografisinde. Babası çok çapkındır, birçok sevgilisi vardır ve metreslerini ziyarete gittiğinde annesi küçük Yayoi'yi babasını izlemeye gönderir ve dönüşte her şeyi kendisine anlatmasını ister”. Sanatçıyla yapılan bir röportajda sanatçı kendisiyle ilgili merak edilenlere

şu şekilde cevap vermiştir; “Babamın birçok aşığı vardı ve annem onun için casusluk yapmamı isterdi. Annem çok sinirliydi ve bu nedenle cinsel ilişki düşüncesi bile benim için çok travmatiktir. Benim sanatımdaki çıplak görüntüler her zaman bu kötü deneyimin üstesinden gelmek içindi ve benim görsel dilim çocukluğumdan bu yana devam eden görsel halüsinasyonlarımdan köken alır” (Ayteş, 2014: 138-139).

Küçük yaşta annesi tarafından verilen sorumluluklar, yetişlik döneminde Obsesif Kompulsif bozukluk boyutuna ulaşmış, cinsellikle ilgili tutumu ise tramvaya dönüşmüştür. Bu tramvalar sonucunda duygularını ortaya koyan işler çıkarırken aynı zamanda erkeğin cinsel organına benzer heykellerde yapmıştır.

Kusama'nın tuvalinde yer alan puantiyeler tuvalin sınırlarını aşarak yaşama karışmıştır. Gördüğü herşeyi puantiyelere boyayan sanatçı, 1967 yılında puantiyeli pelerinle puantiyeli atın üzerinde Video art performansını gerçekleştirmiştir.



Resim 3. 16. Yayoi Kusama, “Kusama’s Self-Obliteration By Dots”, 1967.

Sanatı terapi yöntemi olarak gören Kusama, kendini rahatlatmak adına yaptığı sanatı, bir araç olarak kullanmıştır. “Sanatla uğraşmasaydım çoktan ölürdüm” diyen Kusama gördüğü halüsinasyonlardan ve yaşadığı bütün olumsuzluklardan uzaklaşıp, sanatı korkularını içinden atacağı bir alan olarak görmektedir. Kusama; “Sık sık şiddetli nevroz bölümleri geçirirdim, noktalarla tuvali kaplardım, sonra onları masalara, yerlere ve en sonunda kendi vücuduma boyamaya devam ettim, tekrar ve tekrar bu süreci tekrarladıkça noktacıklar sonsuzluğa

yayılmaya başladı. Bütün odayı dolduran puantiyeler, ellerimi, kollarımı, elbiselerimi kapladıkça ben kendi hakkımdakileri unuttum” (Applin, 2012: 4).

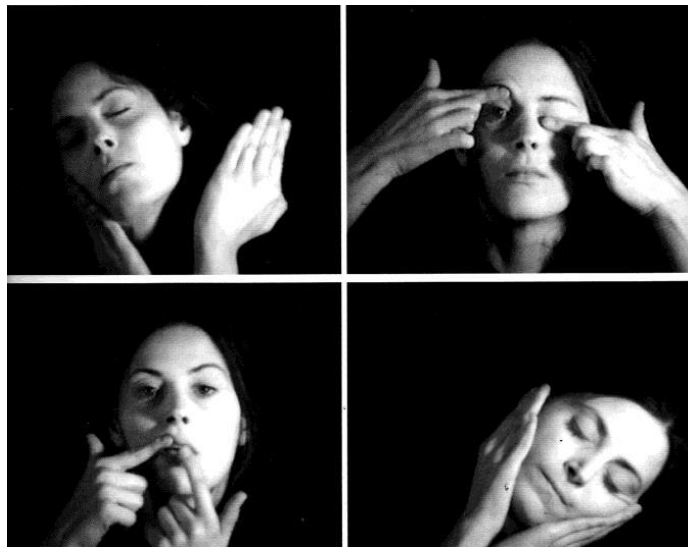
Geçmiş yaşantısının izlerini taşıyan çalışmalara baktığımız zaman aynı zamanda sanatçının, Feminist yaklaşımında görülmektedir. Kendi bedenini ortaya koyan Kusama, cinsiyetçilik ve erkek egemenliğine karşı bir tavır sergilemiş ve çalışmalarında kadın bedeni ve erkek cinsel organını bir arada kullanmıştır.

3. 5. Hannah Wilke

Kadın sanatçılar, 1960’lı yıllarda bir araya gelerek kadın sorunsallığı üzerine yürüttükleri çalışmaları performanslarıyla yansıtmışlardır. 1940 yılında doğan sanatçı Hannah Wilke , kendi vücudunu kullanarak feminist performanslar gerçekleştiren kadın sanatçıdır.

Amelia Jonas’a göre Wilke; “Çalışmalarında sanatsal pratiklerin geleneksel öznesi olarak, kadının parodik bir taklidi ve çalışmalarının nesnesi gibi kendini sergiler... böyle yaparak, erkek/sanatçı/nesne ve kadın/özne fonksiyonları arasındaki tezatlığı çökertir”. Hannah Wilke’nin çalışmalarının zemininde yatan kavramlar; “Kadın feminenliği, feminizm, kadının kendini beğenmişliği, kibiri ve güzelliğindeki kültürel modların sanatsal bir yıkımı olarak tanımlanmaktadır” (Buszek, 2006: 292).

Wilke’nin en ünlü performansları Büyük Cam Yoluyla (1976), Merhaba Erkekler(1975) ve Mimikler(1974)’dir. ‘Gestures’(Mimikler) performansını incelediğimizde sanatçı; elleriyle, dudaklarını , gözlerini hareket ettirmekte ve yüzünü oynatmaktadır. Sanatçı kendi vücudu üzerinden yola çıkarak, toplumdaki kadına yönelik güzellik anlayışı üzerinde yoğunlaşmıştır.



Resim 3. 17. Hannah Wilke, “Gestures”, 1974.

“Benim işim daima dil hakkındadır” diyen sanatçı Hannah Wilke çalışmalarında bu sözünü niteler şekilde işler çıkarmıştır. Onun çalışmalarında görünenden çok anlatılan önemli olmuştur.

3. 6. Carolee Schneemann

Sanat yaşamına ekspresyonist resimler yaparak başlayan Amerikalı sanatçı Carolee Schneemann, kadın sanatçıların erkek egemenliği altında ezilmesini ve baskıcı tutumları eleştirmek adına çalışmalar yapmıştır. Beden, cinsellik ve cinsiyet alanında tabuları yıkmayı amaçlayan Schneemann ‘Bence geçiciliği ve bilinçaltına yakınlığı, teshir ve kendini kullanmak açısından performansta kadınsı bir şeyler var’ diyerek performansı neden tercih ettiğini ifade etmiştir (Aydoğan, 2006: 75). Bu ilişkileri resimle etkili ifade edemeyeceğini düşünen sanatçı performans sanatına yönelmiştir. Performanslarını Feminist bakış açısıyla gerçekleştiren sanatçı, çalışmalarında kendi bedenini çıplak şekilde sergilemekten çekinmemiştir çünkü ona göre çıplak kadın bedeni figürün ötesine geçerek erkek egemenliğini yıkmamanın ve kadın cinselliğinin özgürleştirilmesi için en etkili yoldur.



Resim 3. 18. Carolee Schneemann, “İçteki Tomar”, 1972.

Ataerkil tavra karşı çıkararak, Feminist performanslar gerçekleştiren Schneemann’ın, 1975 yılında gerçekleştirdiği “İçteki Tomar” adlı performansı bu amaçta yapılan önemli bir

çalışmadır. Performansta çıplak bedenini boyalarla belirginleştiren sanatçı, vajinasından çıkardığı kağıdı izleyiciye okumakta aynı zamanda yazdığı metinde Cezanne'a bir kadınmişçasına she diye hitap etmektedir (Fineberg, 2011: 372).

Kadın bedeni sanat tarihinin tüm evrelerinde nesne olarak görülürken, Çağdaş Sanatta beden nesnenin ötesine geçerek kalıplaşmış düşüncelerin dışına çıkmıştır. Schneemann'ın gerçekleştirdiği çalışma aynı zamanda Feminist performans örneklerinden biri olan Shigeko Kubota'nın, Vagina Painting performansı ile da benzerlik göstermektedir.



Resim 3. 16. Carolee Schneemann, "Et Şenliği", 1964.



Resim 3. 20. Carolee Schneemann, "Meat Joy", 1964.

Carolee Schneeman'ın bir diğer Feminist Performanslarından biri olan "Meat Joy" (1964) isimli performansı, kendisinin de içinde olduğu çıplak kadın ve erkeklerin çiğ balık, çiğ tavuk, boya gibi çeşitli malzemeler eşliğinde dans etmelerinden oluşmaktadır. Kadının toplumdaki yerini sorgulayan sanatçı bu performansın da kadın bedeninin metalaşmasına tepki göstermektedir. Kadın ve erkeklerin birbirlerine sarılıp, dokunup, dans etmesi performansı erotik bir eyleme dönüştürmüştür. Schneeman çalışmalarında genellikle bedeni sanat nesnesi haline dönüştürerek canlı performanslar sergilemiş ve kadın, cinsellik konularına karşı olan geleneksel toplum baskısına karşı bir kutlama gerçekleştirmiştir.



Resim 3. 21. Carolee Schneeman, Eye Body, 1963.

Eye Body adlı çalışma Schneemann'ın 1963 yılında gerçekleştirdiği erken tarihli feminist sanat örneklerinden biridir. Bu çalışma sanatçının Transformative Actions serisinden, Action Camera çalışmasının bir kesitidir.



Resim 3. 22. Carolee Schneeman, "Up to and Including Her Limits", 1973.

Schneeman, "Up to and Including Her Limits" adlı performansında çıplak vücuduyla tavana asılı bir şekilde eylemini gerçekleştirmektedir. Çıplak bedenini bir yapıt olarak sunan sanatçı, asılı olarak resim çizme eyleminde bulunmasıyla da sanatçı kimliğinin altını çizmektedir. Bu performansla Schneemann kadınlığın yaratıcı ve aynı zamanda bir sanat nesnesi olduğuna dikkat çekmek istemektedir. Sanatçı performansıyla plastiği buluşturma noktasında Klee'in fırça kadınlarıyla benzerlik göstermektedir. Klee'in çalışmalarında kadın bedenini sanat malzemesine dönüştürerek fırça gibi kullanmıştır. Schneemann ise bedenini bir eser olarak ortaya koyarak kadının nesnelleştirilmesini eleştirmektedir. Bedenini sergileyerek gerçekleştirdiği performansta eleştirisini açık bir şekilde ifade eden sanatçı kadının sınırlandırılmış konumundan özgürleşmeye çalışma çabasını ifade etmektedir.

3. 7. Ana Mendieta

Küba asıllı Ana Mendieta'nın performanslarında ele aldığı konular; kadına şiddet, aile içi şiddet, cinayet ve tecavüzdür. Küçük yaşlarda ailesi tarafından İngiltere'ye gönderilen

Mendieta, yaşamını yetiştirme yurtlarında geçirmiştir. Siyasal problemlerden dolayı gönderilen sanatçı erken yaşta yaşadığı sürgün acısını onun sanatsal gelişimini ve ilerleyen zamanlarda ki çalışmalarını etkilemiştir. Çalışmalarında kendi bedenine odaklanan sanatçı derinden etkilenen fiziksel ve ruhsal durumunu yansıtan feminist performanslar gerçekleştirmiştir.

Sanatçının en dikkat çekici performanslarından biri 1973 yılında gerçekleştirdiği Rape Scene aile içi tecavüz üzerine ele aldığı bir konudur. Performansını sergilediği mekan sanatçının şahsi evidir ve izleyicileri performansını gerçekleştirmek üzere kendi evine çağırmıştır. İzleyiciler eve geldikleri zaman evin tamamen darma dağın olduğunu ve her yerde kan izleri görüp, şok olmuşlardır. Kargaşanın içinde şaşkınlık yaşamaktadırlar. Sanatçı ise masanın bacağına elleri bağlı bir şekilde üzerindeki pantolon ayaklarına kadar indirilmiş bir şekilde durmaktadır.



Resim 3. 23. Ana Mendieta, ‘‘Rape Scene’’, 1973.

Ana Mendieta, evini sanatının bir parçası olarak kullanmış ve tüm gerçekliğiyle kapılarını açmıştır. Sanatçı içinde bulunduğu duyguları seyirciye daha etkili şekilde ifade edebilmek için performansında bedenini yarı çıplak sergilerken evin içinde ve bedeninde bulunan kan lekeleriyle anlatımını güçlendirmiştir. Toplumsal bir sorunsal olan tecavüzün, beden ve ruh sağlığı üzerinde ciddi tehditler oluşturan bir sorun olduğunu Mendieta, performansında gözler önüne sermiştir (Vahip, 2014: 86).



Resim 3. 24. Ana Mendieta, “Body Tracks”, 1974.

Sanatçının bir diğer performansı ise 1974 yılında gerçekleştirdiği Yves Klein'in işlerini anımsatan Body Tracks adlı performansıdır. Bir dakika gibi kısa bir sürede gerçekleşen performansta sanatçı, sessiz bir şekilde elleri kolları kanlı yüzü duvara dönük bir şekilde durmaktadır. Kollarının uzandığı en yüksek yerden başlayan sanatçı kanlı ellerini tuval boyunca sürerek dizlerinin üzerine oturana kadar sürer ve kanlı ellerinin lekesini tuvale bırakır. Yves Klein'in 1950'de gerçekleştirdiği performansta çıplak kadınları boya fırçası gibi kullanarak kendi erkek egemenliği altında yönlendirmesinden farklı olarak Mendieta, boya fırçası yerine kendi vücudunu kullanmıştır. Böylece sanatçı erkek egemenliğin de nesnelleşmek yerine kendi vücudunu kontrol ederek kadın bakış açısına farklı bir yorum getirmiştir.

Ana Mendieta öznel olan kadın bedenine performanslarında öncelik vermiştir. Kadın figürünü feminist bakış açısıyla ele alan sanatçı performanslarıyla toplumsal sorunsallara değinerek toplumun zihnine erişmeye çalışmıştır. Sanatçı işlerinde kendi bedeni üzerinden toplumun genel düşünce yapısına ulaşmaya çalışmaktadır.

Ana Mendieta “Glass on Body Images” çalışmasında kadın figürünün görünümünü üzerinde çalışmıştır. Sanatçı bedenine plexiglass bastırarak bedeninin biçimini bozarak güzellik anlayışını yıkmaya çalışmaktadır. Gerçekleştirdiği performansta güzellik normları yok eden sanatçı değişik ifadelerde kadın görüntülerini kullanmıştır.



Resim 3. 25. Ana Mendieta, "Glass on Body Images", 1972.

3. 8. Yoko Ono

Kadının toplumdaki yerini farklı bakış açısıyla ele alan Yoko Ono'nun, 1964 yılınca gerçekleştirdiği 'Cut Piece' adlı performansı buna önemli bir örnektir. Ono izleyiciyi aktif konuma geçiren performansında sahneye oturarak izleyiciyi, üzerindeki kıyafetleri makasla kesmesi için davet etmiş, ilk etapta şaşkınlık yaşayan izleyici kısa bir süre sonra sanatçının kıyafetlerini istekleri doğrultusunda kesmeye başlamıştır. Performans, Yoko Ono çıplak kalana kadar devam etmiştir. İzleyiciyi aktif hale getiren sanatçı insanların içinde beslediği şiddet, ırkçılık ve baskı gibi duygu kavramlarını açığa vurmaktadır. Sanatçı performansında, hareketsiz duruşuyla kadın figürünün toplum bakış açısıyla zayıf, güçsüz olarak görülmesi durumuna sosyal bir yorumla yaklaşmıştır. Kadın kimliğiyle sahnede hareketsiz duran sanatçı katılımcıların zamanla artan psikolojik ve bedensel şiddetine de maruz kalmıştır.



Resim 3. 26. Yoko Ono, “Cut Piece”, 1964.

Çalışmanın merkezinde bulunan Yoko Ono aynı zamanda, “Cut Piece” adlı performansında Dünyaya barış mesajı vermektir. 1945 tarihinde Hiroshima’ya atılan atom bomba sanatçıyı derinden etkilemiş, çalışmalarına konu edinmiştir. Ono savaş anlamı yüklediği siyah elbiselere büründüğü performansında, savaş kavramıyla bağdaştırdığı elbiseleri, izleyicinin makasla kesip, yırtıp, parçalayarak yok etmeleri için fırsat sunmuştur. Sanatçı elbiselerinin kendi bedeni üzerinde kesilmesine izin vererek, insanlar arasında ki güven duygusunun önemli olduğunu vurgulamak istemiştir.



Resim 3. 27. Yoko Ono, “Cut Piece Carnegie Recital Hall”, 1965.

Yoko Ono, ‘Cut Piece’ adlı çalışmasını farklı ülkelerde de gerçekleştirerek sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır. Ono’nun Japonya’da gerçekleştirdiği gösterisi uzun sürede tamamlanırken, Londra’daki gösterisi kısa sürede tamamlanmıştır. Londra’da ki

gösteride katılımcılar sanatçının üzerindeki kıyafetleri kısa sürede keserek sanatçıyı çıplak bırakmış ve kestikleri kumaş parçalarını da yanlarında götürmek için izdiham yaşamışlardır.

3. 9. Cindy Sherman

Çağımızın tanınan kadın sanatçılarından Cindy Sherman, fotoğraf sanatçısı olarak bilinse de aslında fotoğrafı bir araç olarak kullanarak sanatını irca etmektedir. Fotoğrafi sanatının bir parçası olarak kullanan Sherman, karelerinde farklı dönemlere ait birçok karakteri canlandırmıştır. Bu kareleri incelediğimizde kadın bedeninin nesnelleştirilmesine karşı bir tavır içinde olan sanatçının çalışmalarında da feminist etkilerin izleri de görülmektedir. “Fotoğraflarında toplumun kadına bakış açısını ve sanatta nasıl tasvir edildiğini sorgular. ‘İsimsiz Film Kareleri’ isimli 69 adet siyah beyaz fotoğraftan oluşan seride filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri ve stereotipleri konu alır” (Özüdoğru, 2012: 66).

Feminizmden ilkelerinden beslenen sanatçı çalışmalarında değişik rollere girerek performanslarını sergilemiştir. Çalışmalarında medyadan yararlanan Cindy Sherman, kadının değişmez cinsel kimliğini sorgulayarak kendi bedenini kullanmış, böylece toplumun yarattığı kadın figürünü irdelemiştir.



Resim 3. 28. Cindy Sherman, “Untitled Film Still No:11”, 1978.



Resim 3. 29. Cindy Sherman, "İsimsiz", 1978.

Shermann toplumda kadına verilen rolleri, sorumlulukları, hakları, yaşadığı sorunsalları çalışmalarına konu edinmiştir. Çalışmalarında ki kadınların yüzlerindeki mutsuzluk ifadesi, kadınların yıllar geçse de kadına yüklenen rollerin değişmediğinin ve bunun ifadeye yansıyan umutsuzluğu kadrajlarında yakalamıştır. Bu rollerin aslında küçük yaşlardan itibaren başladığına kimlik arayışları ve kendini bulma çabaları Sherman'ın çalışmalarında dikkat çekmektedir. İzleyiciye yaklaşan bir duruş. Ayrıca cinselliğin tüketim imgesi haline getirmesine de konu edinmiştir.

3. 10. Valie Export

Feminist hareketle performanslar gerçekleştiren sanatçı Valie Export (1940-) karşı cins tarafından izlenen kadın bedeni ve tek başına kadın bedeni arasındaki ilişkiyi çalışmalarında ele almıştır. 1968 yılında Touch Cinema adlı performansında sanatçı bir kutuyu bedeninin üst bölümüne yerleştirmiştir. Üstten bir kutunun içine girerek, göğüs kısmını açıkta bırakarak perdeyle kapatmıştır. Dışarıdan bakıldığında göğüslerinin görünmesini engellemektedir. Sanatçı, izleyiciye 13 saniye gibi bir süre kısıtlamasıyla elleriyle göğüslerine dokunulmasına izin vermektedir. Export, sadece görmek yerine dokunsal boyutu deneyimleyerek ten hissi ve sinema ekranı arasındaki benzetmeyi sorgulamaktadır. Sanatçı, halkı görüntü yerine gerçek bir

kadının teniyle temasını sağlayamaktadır. Ayrıca Export bu performansıyla sinemadaki kadın imgesini eleştirmektedir. Sanatçı performansını tanımlarken: “Her ne kadar devlet pornografiye izin vermiyorsa da, burada kendinizi deneyimlemek adına özgür hissedebilirsiniz. Ama o da sadece 13 saniye için. Ancak bu yaptığımız herkes tarafından görülecektir.” der. 1971 yılında gerçekleştirdiği performansta bacaklarına yaptırdığı jartiyer dövmesiyle sembollere yüklenen anlamların ve erkeğin yönetimini vurgulamaktadır. “Bedenimi hem bir deri hem de bir kâğıt gibi gördüm ve kendi bedenime bana ait olan bir deseni çizdim. Benim sayfam-bedenim- ancak ben öldüğümde bitecek-kapanacak” (Savoca, 1999: 51).



Resim 3. 30. Valie Export, “Touch Cinema”, 1968.

3. 11. Nil Yalter

Nil Yalter, feminizm, insan hakları gibi konular üzerine yoğunlaşan sanatçı çalışmalarında video, belgeleme ve performanstan faydalanmıştır.

Başsız Kadın ya da Göbek Dansı” adlı ilk video çalışmasını 1974’de yapmıştır. Feminizm, kadın bedeni ve kadın cinselliği konularını ele alan sanatçı kendi bedenini kullanmıştır. Vücudunun çeşitli yerlerine kadın durumunu ele alan sözler yazmıştır. Performansını gerçekleştiren Yalter aynı zamanda performansını yakın plan çekmiştir. Vücutta ki sözlerin görselliği sanatçıya erotik görüntü sağlamaktadır (Atakan, 2008: 163-164).

performansında sanatçı kendi etrafına alçı malzemesi kullanarak gerçekleştirmiştir. Elinde bulunan çekiç yardımıyla çevresindeki duvarı yıkmaya ve kurtulmaya çalışan Ekici, bu çalışmasında sanatçının kurtuluşunu hayatta kalma çabasını konu alırken bir taraftan inancın sanatçıyı özgür kılmakta yeterli bir unsur olup olmadığı sorgulamaktadır.



Resim 3. 32. Nezaket Ekici, “Blind”, 2007



Resim 3. 33. Nezaket Ekici, “Blind”, 2007.

Nezaket Ekici, 2006 yılında Sabancı Üniversitesi Kasa Galesi'nde Kendi Başkalında adlı performansı galerinin üç farklı odasında gerçekleştirmiştir. Çılgık Atan Tüyer (Screaming Feathers) adıyla gerçekleştirdiği ilk performansında sanatçı kuş gribinin toplum üzerinde yaşattığı korkuyu konu edinmiştir. Laboratuvar ortamına benzetilen odada sanatçı yastıkları parçalamasıyla birlikte içinden çıkan tüylerle odayı doldurmuştur. Tüylerin odaya dağılmasıyla birlikte izleyici rahatsız olmuş ve mekandan çıkmak zorunda kalmıştır. Hayal (Daydream) adlı ikinci performansta ise duvara yansıtılan videoda denizin önünde pembe kıyafetiyle oturan sanatçı oturmakta ve arkasından geçen çıplak insanlar görülmektedir. Sanatçı yansıtılan videoya dönük bir şekilde yine pembe kıyafetiyle bankta oturmaktadır.

Sanatçı sözleriyle görüntünün aldatıcılığına dikkat çekerken aynı zamanda varlık üzerine sorgulamalar gerçekleştirmektedir.



Resim 3. 34. Nezaket Ekici, ‘‘Hayal (Daydream)’’, 2006.

Sanatçının, üçüncü gün gerçekleştirdiği Zamanın Ruhu (Zeitgeist) adlı son performansında ise geçmişteki ve günümüzdeki kadın modelini birleştirerek sunmuştur. Videoda Sanatçının dışarıda farklı mekanlarda çekilen görüntüleri ve ifadeleri gösterilmektedir. Videoyu izleyen sanatçı bakımlı bir şekilde spor kıyafetleriyle koşarak videoya eşlik etmekte ve videoyu izleyen izleyici de performansa bir süre koşarak dahil olmaktadır.



Resim 3. 35. Nezaket Ekici, “Zamanın Ruhu (Zeitgeist)”, 2006.



Resim 3. 36. Nezaket Ekici, “Zamanın Ruhu (Zeitgeist)”, 2006.

Çalışmalarında toplumsal olayları da ele alan sanatçı, izleyiciye hayatın acı tarafıyla yüzleştirmektedir. 2006 tarihinde, 1. Uluslararası Sinop Bienal’inde gerçekleştirdiği Atropos (Atropos)adlı performansta bu yüzleşmelerden biridir. Sanatçı, eski Sinop Cezavinin kadınlar koğuşunda örülen saçlarından yüz tane ip ve kancayla duvara asılmıştır. Kendisini zorlayarak

iplerden kurtulmaya çalışan Ekici, bir saat kadar süren performansın sonunda saçlarını keserek bağlardan kurtulmuş ve performansın sonunda yorgun düşmüş, bulunduğu yerden zora kalkarak yürümüştür. Bu performansla Ekici, kadınların cezaevlerinde yaşadığı sıkıntılara dikkat çekmek için gerçekleştirdiği performansta, sanatçı yarattığı kadın modeli, özgürlüğü kısıtlanan kadın içinde bulunduğu düzene ayak uyduracaktır veya kendini bu girdaptan yine kendi çabasıyla kurtaracaktır. Bu kurtuluş ise bedeninde bulunan bir parçadan vazgeçişle mümkün olacaktır. Sanatçı performansında saçlarından ayrılmış ve performansın bitmesiyle geriye kalan saçlar buldukları yerde dergilenmiştir.



Resim 3. 37. Nezaket Ekici, “Atropos (Atrapos)”, 2006.

Nezaket Ekici, 2011 yılında 4. Art Bosphorus Çağdaş Sanat Fuarı’nda gerçekleştirdiği Biçimlendirilebilir (Form It Able,2011) adlı performansında, sanat tarihinin seçilmiş resimlerini Performans sanatıyla canlı heykele dönüştürmüştür. Resim ve heykel alanında aldığı eğitimi harmanlayarak oluşturduğu bu performansında sanatçı ve modeller farklı boyutlarda oluşturulan mekanlar üzerinde durmaktadır. Seçilen sanatçıların çalışmalarının fotokopisi canlı modellerin yanındaki sehpa üzerine yerleştirilmiş şekilde durmaktadır. Aynı zamanda sanatçının sesi kayıttan duyulmaktadır. Sanatçı seyirciyi modelleri şekillendirmeleri için yönlendirmekte ve performansa dahil etmektedir. Modeli orijinal işe benzetmek için uğraşan seyirci aktif konuma geçerek heykeltıraşlık görevine soyunmuştur.



Resim 3.38. Nezaket Ekici, “Biçimlendirilebilir (Form It Able)”, 2011.

Kadın bedeni üzerine çalışmalarda bulunan Canan, resim haricinde video, enstelasyon ve performanslar gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında bedenini sıklıkla kullanan sanatçı, performans sanatçı olmamasına rağmen bedenini kullanarak yaptığı az sayıda çalışmalarla dikkat çekmiştir.

Canan, çalışmalarında cinsel kimlik, kadının cinsel obje olarak görülmesine eleştirel bir yaklaşımda bulunarak ifade aracı olarak bedenini kullanmaktan çekinmemiştir. Sanatçı, toplum baskısı, tabu ve gelenek gibi oluşumların üzerine de çalışmalar gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında hamilelik sürecinin gizli tutulması gerektiğini düşünen bir toplumda sanatçı, fotoğraf ve videolarında bunu bütün şeffaflığıyla sunmaktadır.

SONUÇ

Fütürizm, Dada ve Fluxus hareketleriyle temelleri atılan performans sanatı kendi ifade biçimini yaratıp, toplumsal ve siyasal problemlerden beslenerek oluşumunu güçlendirmiştir. Fütüristlerin resimle başlayan hareketi, bedenın sanat nesnesi olarak sahne gösterilerine dönüşürken, Savaşa karşı bir ayaklanma olarak ortaya çıkan Dada hareketinde ise özgürlüğün altı çizilmiş oldu. Fluxus hareketiyle sanatın erkek egemenliğinde olan yapısı kadınların da sanatta kendilerini ilan etmelerine olanak tanıdı ve feminist anlamda beden ve performans yaratıları böylece sanatta yerini almaya başladı.

En etkili ifade aracı olarak birçok disipline konu olan beden, istenen bütün söylemlerin üzerinden gerçekleştiği bir sanat eseri haline dönüşmüştür. Bir ifade aracı olarak bedenini kullanan kadın sanatçıların çeşitli toplumsal ve siyasi olaylara bir başkaldırı niteliği taşıırken, sanat ve sanatçıyı hayatla birleştirmeye sınıf farklılıklarını ortadan kaldırarak, cinsiyet, ırk, kimlik kavramlarını ön planda tutarak yüceltmıştır. Beden, bu başkaldırının en etkili simgesi haline gelmiştir. Sanatçı, izleyiciyi olayın içine alarak inandırıcılığını artırmış ve mesajını izleyiciye etkili bir şekilde ulaştırmıştır. Geleneksel sanat anlayışını reddederek, Performans sanatında sanatçı seyirciyle direkt bir bağ kurarak, kurallara bağlı kalmadan, mekan ve zaman kavramlarını yıkarak, söylemlerini özgürce ifade edebileceği bir alan yaratmıştır.

Ortaya konulan bu çalışma ile Performans Sanatı'nın izleri örnekleriyle birlikte verilerek, gelişim süreci ile ayrıntılı bir tarihçe sunulmuştur. Ayrıca Performans Sanatı'nın tanımı, postmodernist akımlar içerisindeki yapısı, onlarla ilişkiliği ve özerkliği ele alınarak diğer disiplinlerden ve akımlardan farklılıkları ve benzerlikleri ortaya çıkarılmıştır. Dünya genelinde, öne çıkan sanatçıların çalışmalarının düşünsel ve performatif boyutlarıyla ele alınmış olması ile de Performans Sanatı'nın eylem ve kavram birlikteliğine ışık tutacaktır. Çalışmada; 1960 sonrası kadın performans sanatçıların çalışmalarına yer verilerek, eserleri incelenmiştir.

KAYNAKÇA

- Aliyazıcıoğlu, Ö. “Fütürizmin Sahne Tasarımına Getirdikleri”, *Yedi Dergisi*, (4), 2010, 12.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2017). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, F. (2009). *Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Aydoğan, M. Ö. (2006). *Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayteş, E. (2014). *Kavram ve Eylem Boyutuyla Performans Sanatı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi.
- Beyazıt, N. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Bolat, Kibar, E. “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım Performans Sanatı”, *Hakemli Dergisi*, 2008, 1.
- Brill, D. (2010). *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*. U.S.A.: Dartmouth College Press.
- Buszek, M, E. (2006). *Pin- Up Grrrls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*, Duke University Press, U.S.A.
- Carlson, M. (2004). *Performance a Critical Introduction*. England: Routledge.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2014). *Anti Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni I*. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Goldberg, R. L. (1996). *Performance Art from Futurism to the Present*, Singapore: c.s graphics.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi “Rönesans”tan Yüzyılımıza Gelenekselden Moderne”*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Klingsöhr, C. (2009). *Gerçeküstücülük*. Paris: Taschen.
- Kozlu, D. “Modernizm Sonrası Postmodern Hareket İçinde Kadının Yeri”, *Hakemli Dergisi*, 2009, 9.

- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Miglietti, F. A. (2008). *Identita Mutanti*. İtalya, Milano: Bruno Mondadori.
- Nancy N.Chen, Helene Moglen.(2006). *Bodies in the Making: Transgressions and Transformations*, New Pacific Press, U.S.A.
- O'Reilly, S. (2009). *The Body in Contemporary Art (World of Art)*. Thames&Hudson UK.
- Oflas, M. (2008). *Dada Manifestoları*. İstanbul: Altıkırkbeş Sanat.
- Poli, F. & Corgnati, M. & Bertolino, G. & Del Drago, E. & Bernardelli, F. & Bonami, F. *Contemporanea Arte dal 1950 a Oggi*. (2012). İtalya Milano: Mondadori Electra S.p.A.
- Savoca, G. (1999). *Arte Estrema*. İtalya, Castalvecchi. Standford, M. R. (2005). *Happenings and Other Acts*, Routledge, U.S.A.
- Savoca, G. (1999). *Arte Estrema*. İtalya: Castalvecchi.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şenkan, E. (2017). *Beden Kullanımı ve Performans Sanatı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tokdemir Özüdoğru, I. (2012). *Sanatta Beden Kavramı ve Beden Sanatı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, M. ‘‘Bedenin Gösterisinde Yanılsamadan Gerçek Şiddete - Sanatta Kanlı İçselleştirmeler’’, *İdil Dergisi*, 2014.

ÖZGEÇMİŞ

--

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Dilşah DENİZCİ
Doğum Yeri ve Tarihi	İstanbul, 1993
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	2015, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi	2019, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	2014 “ Erzurum Tabyaları Resim Sergisi” Erzurum 2015 “Bahar Şenlikleri” Erzurum 2015 Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Mezuniyet” Sergisi Erzurum
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
İletişim : 0545 339 53 00	
E-Posta Adresi	: dilsahdenizci@gmail.com