



T.C.

MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

HEYKEL ANASANAT DALI

PERFORMANS SANATINDA MAHREMİYETİ SERGİLEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

MENDERES ÖNGENÇ

DANIŞMAN

Doç. Dr. ORHAN TEKİN

2022 Muğla

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

PERFORMANS SANATINDA MAHREMİYETİ SERGİLEME

YÜKSEK LİSANS

Menderes ÖNGENÇ

DANIŞMAN

Doç. Dr. ORHAN TEKİN

2022 Muğla

YEMİN

Yüksek Lisans olarak sunduğum “PERFORMANS SANATINDA MAHREMİYETİ SERGİLEME” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/ /2022

Menderes ÖNGENÇ

ÖZET

Biyolojik yapısı gereği beden, anatomik ve cerrahi müdahalelerin araştırma alanı olması ile bilimde ve beraberinde sanatın içinde her zaman yer edinmiştir. Bilimin, sanatın ve felsefenin üçgeninde beden sadece formdan ve figürden ibaret olmadığı gibi kavramsal göstergelerin odağı haline de gelmiştir. Aydınlanma çağı ile birlikte aklın, duyguların, ruhun ve zihninin de varlığıyla ele alınan beden, böylelikle metafiziğin ve sosyolojinin de araştırma alanına girmeyi başarmıştır. Bedenin bir hafızaya, hafızanın da bir bireye ihtiyacı olduğunu öznellik alanında göstermiştir. Beden bireysel hafızanın iletişimsel görevini performans ile sağlayarak yeni bir dil olma özelliğini kanıtlamıştır. Davranış biçimleri sayesinde bireyin düşünce, duygu ve mantığı, tutarlı hale gelebilmesi için benimsenen ahlak kurallarına bağlama isteği doğmuştur. Ancak bu kuralların davranış biçimlerine kısıtlama getirdiği için huzursuzlaşan birey ve toplum modelleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Beden kendi biyolojik kültürüyle büyürken, mahremiyet; kimliksizleşen, alansızlaşan ve ortak bir gizliliğe temel hazırlayan bir kavram olmuştur. Bu çalışmada mahremiyet kavramının bireysel rolü performans sanatında sosyolojik ve psikolojik açıdan değerlendirilip kültürel, yapının beden üzerindeki algısı ele alınmıştır. Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde performans sanatının tarihsel süreçteki gelişimi ve avangard yaklaşımların diğer sanat akımlarıyla etkileşimi kronolojik bir bakışla anlatılmıştır.

İkinci bölümde, performatif ifadenin tanımsal ve etimolojik analizi yapılmış, avangard bir yaklaşımla ele alınarak örneklendirilmiştir.

Üçüncü bölümde; mahremiyet kavramının inançsal değerler etrafında oluşumunu belirterek, cinsiyetler arası kurulan hâkimiyetin düzenlenmesine yönelik bulgular elde edilmiştir. Kutsal kitaplarda mahremiyet kavramı incelenmiş ve mitsel yanına değinilmiştir. Mahremiyet kavramının modern insanın bedeni ve yaşamı üzerinden ifşası araştırılmıştır ve sanatçının bedeni ile mahremiyeti arasındaki köprüünün nerede başlayıp nerede bittiğine dair bir veri elde edilmiştir. Bu veriler nesnel, mekânsal açılımlarla cinsiyetlere yaklaşımları göstermiştir.

Dördüncü bölüm; “Açıklık” terimine Heideggerci bir gözle yaklaşarak, performans sanatıyla mahremiyet düşüncesini bağdaştıran ara mesafeler değerlendirilmiştir.

Performatif ifade üzerinden “açıklık”, eylem olarak ölçülüp incelenmiştir. Geleneksel sanat disiplinlerinde var olan yaratım kurallarına da karşı çıkararak sanatçının bedeninde kavramsal derinliklere inilmiştir. Öncelikle bedenin sınırları ve performans sanatındaki yeri mahremiyetin toplumsal ve kültürel içeriğinden bağımsız ve sanatsal olma fikrine dayandırılmıştır.

Beşinci bölüm ise; “Ara-lık” isimli performans çalışmasında, mahremiyet düşüncesi performatif bir ifade olarak imgesel bir zeminde izleyiciye sunulmuştur. Ev ve yuva imgesinden hareketle mekân ve bedeni bir temsil olarak göstergesel düzleme taşıyarak “performatif” bağlantılara dayalı, nesnel bir değer oluşturulmuştur. Bedenin belleği psiko-sosyal bir farkındalık oluşturma bilincinde bir manzara ya da bir anlatım biçimine dönüşme yolundaki tespitleri kayda değer bulunmuştur. Bedenin bellek ve kimliği iletimsel bir ifade biçimi olarak incelenmiş ve performans sanatı kapsamında mahremiyetin beden üzerinde p r zs zleşmesi amaçlanmıştır. Bedenin mahremiyetiyle i , mahremiyetsizli iyle de dış gerçeklik sorgulanarak kavramsal bir ba  yaratılmıştır.

Sonuc olarak, performans sanatında bir gösterge olarak bedenin, düşünsel ve fiziksel düzeyde ortaya çıkan çatışmalar hem kavramsal temelleriyle hem de bu temellerin göstergelerini taşıyan bedenin mahremiyet kavramı içinde kuralsızlı ı, özgürlüğü, inanç ve etik ikileminden sıyrılması ve bedenin etki alanlarının yöntemleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Performans, Beden, Mahremiyet, Kültür, Mekân

ABSTRACT

Due to its biological structure, the body has always taken a place in science and art, as it is the research area of anatomical and surgical interventions. In the triangle of science, art and philosophy, the body is not only composed of form and figure, but also has become the focus of conceptual indicators. The body, which was handled with the existence of the mind, emotions, spirit and mind together with the Age of Enlightenment, thus managed to enter the research field of metaphysics and sociology. He showed in the field of subjectivity that the body needs a memory and the memory needs an individual. The body has proven to be a new language by providing the communicative task of individual memory with performance. Thanks to the behavior patterns, the individual's desire to connect his thoughts, feelings and logic to the adopted moral rules in order to become consistent has arisen. However, since these rules impose restrictions on behavior patterns, individual and social models have begun to emerge. While the body grows with its own biological culture, privacy; It has become a concept that has become disidentified, defunct and lays the groundwork for a common privacy. In this study, the individual role of the concept of privacy is evaluated sociologically and psychologically in performance art, and the perception of cultural and structure on the body is discussed. In this context, in the first part of the study, the development of performance art in the historical process and the interaction of avant-garde approaches with other art movements are explained with a chronological view.

In the second part, the descriptive and etymological analysis of the performative expression is made and it is exemplified by considering it with an avant-garde approach.

In the third part; By specifying the formation of the concept of privacy around religious values, findings on the regulation of the dominance established between the sexes were obtained. The concept of privacy in the holy books has been examined and its mythical side has been mentioned. The disclosure of the concept of privacy through the body and life of modern humans has been investigated and data has been obtained on where the bridge between the artist's body and his privacy

begins and ends. These data showed approaches to genders with objective and spatial expansions.

fourth chapter; By approaching the term "openness" with a Heideggerian eye, the intermediate distances that reconcile performance art with the idea of privacy are evaluated. Through the performative expression, "openness" was measured and examined as an action. . By opposing the creation rules that exist in traditional art disciplines, the artist's body went into conceptual depths. First of all, the boundaries of the body and its place in performance art are based on the idea of being artistic and independent of the social and cultural content of privacy.

The fifth part is; In the performance work titled "December", the idea of privacy is presented to the audience as a performative expression on an imaginary ground. Based on the image of home and home, an objective value based on "performative" connections has been created by carrying the space and body as a representation to the semiotic plane. His determinations on the way of transforming the body's memory into a landscape or a form of expression in the consciousness of creating a psycho-social awareness were found remarkable. The body's memory and identity are examined as a form of communicative expression and it is aimed to smooth the privacy on the body within the scope of performance art. A conceptual bond was created by questioning the inner reality with the privacy of the body and the external reality with the lack of privacy.

As a result, the body as an indicator in performance art, the conflicts that arise at the intellectual and physical level, both with its conceptual basis and the body, which carries the indicators of these foundations, within the concept of privacy, freedom, getting rid of the dilemma of belief and ethics and the methods of the body's influence areas are examined.

Keywords: Performance, Body, Privacy, Culture, Space

ÖNSÖZ

Dipsiz kuyuların, derin geniş obrukların ve denizde yosunların karanlık kıyılarına sarkıtılan bir bakışın ürpertisinden doğan bu araştırma; yalnızlığın ve kalabalığın aynı derecede üst üste binen beton bloklara benzettiğim bir toplumsal yapının vazgeçilmez mecburiyeti olmasına benzetilmiştir. Hayatla birlikte süregelen mecburiyetlerin tinsel yanına değindiğim bu çalışmada benim için özdeksel bir sorun olmuş olan mahremiyet meselesi, mekânsal arayışlar ve güvenlik problemlerinden doğan bir usanma gerçekleşmektedir. Üstü, yanı, önü, arkası, altı kapalı ve açık olan bütün mekânsal değerlerin içinde ve dışında kendimi bir bütünden parçalara ayırdığım ruhsal ve bedensel değerleri sorgulayarak anlamlandırmaya çalıştığım bir benlik arayışına girdiğim belirtilmektedir. Mekânın içinde ve dışında olurken sığınma içgüdüsüne rastladığım bu çaresizliğin kavramsal eleştirisini mahremiyet kavramı ile çözümlemeye çalıştım.

Bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde tüm aksaklıklara, pandemi koşullarına rağmen değerli vakitlerini ve yardımlarını, hiç sakınmadan ve düşüncelerini hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışman hocam Doç. Öğr. Üyesi Orhan Tekin'e içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.

Aynı zamanda sanatsal düşüncelerime değer veren, Ara-lık performansının oluşmasında teknik desteğinden, mimari tecrübesiyle ve küratöryal disiplininin dolayısıyla Mimar Mehmet Göçekli'ye, tez yazımı süresi boyunca teorik ve tez yazım bilgisi ile desteklerini esirgemeyen değerli arkadaşım Batural Cırık'a, yüksek lisans programına girmem için hızır gibi yetişip katkı sağlayan değerli hocam Salih Akman'a sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca Ara-lık performansının performatif bir ifadeye dönüşmesine katkı sağlayan; Recai Ayanoğlu, Serdar Gündoğ, Mert Osmançan, Yasemin Enginsoy'a, müzisyen arkadaşlarım Tuğrul Aray, Semih Gurur Özçelik ve Yücel Şentop'a teşekkürlerimi borç bilirim. Öte yandan manevi desteklerinden dolayı başta kardeşim Yunus'a, çok değerli dostum Mahperi Arslan'a ve Simin Türedi'ye teşekkürlerimi beyaz bir güvercinin kanatlarında taşıyarak iletiyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	II
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	III
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS SANATININ DOĞUŞUNA

KRONOLOJİK BİR BAKIŞ

1.1. PERFORMANS SANATININ DOĞUŞUNA KRONOLOJİK BİR BAKIŞ.....	6
1.1.1. Fütürizmin Hareket Ve Dinamik Algısının Performatif Etkisi.....	7
1.1.2. Performansın Biçimsel İfadesiyle Dada'nın Provakatif Hareketi.....	12
1.1.3. Provakatif Bir Hareket Biçimi Olarak Berlin Dada.....	13
1.1.4. Sürealizmin Gerçekliğin Ötesinde Bedenin Fonetik Semboller İle Tasvir Edilmesi.....	15
1.1.5. Bahause Ekolünde Mekân Ve Beden Arasındaki İşlevsellik.....	17
1.1.6. Deneysel Metodlarla Black Mountain College'de Performatif Değerler...	16
1.1.7. Performatif Bir Köken Olarak Happening.....	30
1.1.8. Aktif Bir Rol Olarak Fluxus'ta Beden Ve Süreç İlişkisi.....	34
1.1.9. Feminist Düşüncenin Performans Sanatına Etkileri.....	37

İKİNCİ BÖLÜM

PERFORMATİF İFADENİN AVANGARD BİR YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ

2.1. PERFORMATİF İFADENİN AVANGAR BİR YAKLAŞIMLA	
İNCELENMESİ.....	39
2.1.1. Hareketi Dışavurumculuğa Yaklaştıran Cobra Grubu.....	42
2.1.2. Devrimci Sanatın Performatif İfadelerini Taşıyan Situasyonist	
Enternasyonaller.....	44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MAHREMİYET

3.1. MAHREMİYET.....	48
3.1.1. Mahremiyetin İfşası.....	56
3.1.2. Performans Sanatı Bağlamında Bedenin Mahremiyet Algısının	
Değerlendirilmesi.....	59
3.1.2.1. Duchamp “Duchamp Çıplak Bir Şekilde Satranç Oynuyor”.....	62
3.1.2.2. Marina Abramovic “Imponderabilia”.....	65
3.1.2.3. Vito Acconci (Seedbad) “Tohum Yatağı”.....	68
3.2. ÇIPLAKLIK UNSURUNUN MEKANLARARASI ROLÜ, ÖZEL ALANDAN	
KAMUSAL ALANA ÇIPLAK BEDEN.....	70

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

PERFORMATİF BİR İFADE OLARAK “AÇIKLIK“ EYLEMİ

4.1. PERFORMATİF BİR İFADE OLARAK “AÇIKLIK“ EYLEMİ.....	72
---	----

BEŞİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS SERGİLEME “ARA-LIK” (2022)

5.1. PERFORMANS SERGİLEME “ARA-LIK” (2022).....	75
---	----

SONUÇ.....	129
KAYNAKLAR.....	132
ÖZGEÇMİŞ	



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Sahne olarak bina, Dessau Stüdyo Binası.....	20
Şekil 2: Von Oskar Schlemmer, Triadiches Ballet.....	21
Şekil 3: Von Oskar Shlemeer, Berlin Metropol-Theater.....	22
Şekil 4: Triadiches Ballet, Von Oskar Schlemmer.....	25
Şekil 5: Xanti Schawinsky'nin portresi.....	27
Şekil 6: Allan Kaprow, '6 bölümde 18 olay' gösterisi sırasında.....	31
Şekil 7: "Duchamp Çıplak Bir Şekilde Satranç Oynuyor (Eve Babitz)".....	64
Şekil 8: Marina Abramović ve Ulay, Impondrebilia.....	66
Şekil 9: Marina Abramović ve Ulay, Imponderabilia.....	67
Şekil 10: : Vito Acconci, SeedBed 'tohum yatağı'.....	69
Şekil 11: Carolee Schneemann, Interior Scroll.....	80
Şekil 12: Carolee Schneemann, Interior Scroll.....	82
Şekil 13: Yoko Ono, 'Cut Piece'.....	84
Şekil 14: Yoko Ono, Cut Piece, Carnegie Hall.....	84
Şekil 15: Shigeko Kubota, Vagina Painting.....	85
Şekil 16: Viyana Aksiyonistleri, Günter Brus.....	86
Şekil 17: Viyana Eylemciliği: Otto Muehl.....	87
Şekil 18: Valie Export, 'Görüntü ve Vücut Alanı'.....	88
Şekil 19: .Barbara Smith, 'Feed Me'.....	89
Şekil 20: Ana Mandieta, 'Rape Scene'.....	90
Şekil 21: Eleanor Antin, 'Oymacılık: Geleneksel Bir Heykel'.....	91
Şekil 22: Hannah Wilke 'Öyleyse Bana Yardım Edin'.....	92
Şekil 23: Annie Sprinkle, 'Public Serviks Duyurusu'.....	93
Şekil 24: Keith Boadwee, 'Purple Squirit'.....	94

Şekil 25: Elke Kyrstufek. ‘Saticfaction’	95
Şekil 26: Tracey Emin, ‘Exorcism Of Last Painting I Ever Made’	96
Şekil 27: Oleg Gulik: 1997, ‘I Bite America And America Bites Me’	98
Şekil 28: ‘Ara-lık’ Performansının Sergilendiği İnşaat Alanı.....	108
Şekil 29: “Ara-lık” Performansının Afişi.....	109
Şekil 30: Mendo, “Ara-lık”, Kurgusal Bir Mekân Olarak Mimari Strüktür.....	110
Şekil 31: Mendo, “Ara-lık” Mimari Strüktür Üstünde Pamuktan Bulutlar.....	111
Şekil 32: “Ara-lık” Performansı İçin Uygulama.....	112
Şekil 33: “Ara-lık” Mimari Strüktürden Kurtulmak.....	113
Şekil 34: “Ara-lık” Mimari Strüktürde Sıkışmak.....	113
Şekil 35: “Ara-lık” Mimari Strüktürde Dinlenmek.....	114
Şekil 36: “Ara-lık” Sırt Üstü Yatma Pozisyonu.....	115
Şekil 37: “Ara-lık” Görünmeyeni Sağlamak.....	116
Şekil 38: “Ara-lık” Görüneni Görmek.....	116
Şekil 39: “Ara-lık” Kendini Gizlemek.....	117
Şekil 40: “Ara-lık” Kendi İçinde Bir Aralıktan Geçmek.....	117
Şekil 41: Mendo, “Ara-lık” Boşluk’a Yolculuk.....	118
Şekil 42: “Ara-lık” Kendi İçinde Bir Aralıktan Geçmek.....	119
Şekil 43: “Ara-lık” Sonun Başlangıcına Yolculuk.....	119
Şekil 44: “Ara-lık” Sonun Başlangıcına Yaklaşmak.....	120
Şekil 45: “Ara-lık” Sonun Başlangıcında Yuva Arayışı.....	120
Şekil 46: “Ara-lık” Sonun Başlangıcına Yuva Olarak Bakmak.....	121
Şekil 47: Mendo, “Ara-lık” Yuvada Organik Olmayan Nesnelerden Kurtulmak....	121
Şekil 48: Mendo, “Ara-lık”, Yuvaya Organik Olmayan Nesneleri Gömmek.....	122
Şekil 49: Mendo, “Ara-lık” Islak Sıva Üzerinde Zarflar.....	123

Şekil 50: Mendo, “Ara-lık” Islak Sıva Üzerinde Zarflar.....	123
Şekil 51: Mendo, “Ara-lık” Islak Sıva Üzerinde Zarflar.....	124
Şekil 52: Mendo, “Ara-lık” Islak Sıva Üzerinde Zarflar.....	124
Şekil 53: Mendo, “Ara-lık” Saç Tellerim.....	125



GİRİŞ

1960'lı yıllarda hızla yayılan performans sanatının kökleri 20.yy'ın başlarındaki Dada akımına 1920'li ve 1930'lu yılların sürrealist ve fütürist manifestolarına ve performanslarına dayanır. Performans sanatı 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkmış ve günümüz sanatını oldukça etkilemiş olan sanat yaklaşımıdır. Bir akım olmadığı için, performans sanatçıları kendi içlerinde yapılmış olsada, bir kurumsallaşma veya bir bağlayıcı grup oluşturmamışlardır. Bu dönemde biçimciliğe karşı çıkan ve kendinden önceki sanat anlayışını sorgulayarak sanatın sınırlarını ortadan kaldırma amacı güden sanatçılar, sanatta alternatif malzeme ve yöntem geliştirmeyi hedeflemişlerdir. Böylece bedeni ve akla gelebilecek her türden nesneyi sanata dahil ederek, klasik sanat anlayışını yıkmışlardır. Performans sanatı “özünde disiplinlerarası bir yaklaşımı barındırmakla beraber bir eylem alanı, hatta eylemin kendisi olmuştur” (Karabaş, 2016: 349) şeklinde yorumlanmasıyla net bir anlamda değerlendirmiştir. Bu sanatçıların hayal dünyalarında yer edinen fikir, ve izlenen yollar farklı, agresif ve yeri geldiğinde şiddet içeren sahnelerle tanık olmuştur. '1960'ların sonu ile 70'lerin başlarında kimi sanatçılar sanat malzemesi olarak kendi bedenlerini kullanabilme olanakları üzerinde yoğunlaşmaya başlamışlardır. Sanatın 20.yüzyıl başındaki döneminden hareketle öncü eylemlerinin bakış açısı belli bir nokta olmaktan kaçınmış, belli bir kitlenin hizmetinden sıyrılmış, dokunaklı ve geniş kitlelere yayılan bir sanat dili olması ile kavramsal bütünlüğe hâkim olmuştur. Bedenin hareketi anlamın peşinden giderek sanat için bir önerme niteliğinde halkın karşısına çıkmıştır. Göknur Gürcan (2015), “Performans sanatının öncü örnekleri, sanatçıların bedenlerini ve/veya onların fikrini temsilen başka bedenlerin, sanatsal ve eylem anının içinde sunulduğu kesitlerdi” (s.15) ifadesiyle bedenin bulunduğu anlam ile sanatın sınırları esnekliğe kavuşmuştur. Sanat pratiğinde bedenin toplumsal olup beraberinde oluşan olguların özel olmasını sağlarken; üretimi, hareket ve davranış biçimi, duygu ve belleği beden aracılığı ile kavramsal bir bütüne ulaştırma durumudur. Başta sanat tarihi, felsefe, tıp, sosyoloji gibi bilimlerin ışığında bedenin yolculuğu ezoterik olması ile dikkat çekerken tinsel boyutuna da mahremiyet kavramı sahip olmuştur. Performans, yaşamın içinden gerçek sahnelerle örtüşerek, yalnızca bedensel değil, bedenin içinde bulunduğu mekânı, eşyaları, giyecek ve yiyecekleri, hayvanları ve aynı zamanda onu

izleyen seyircileri de sanatsal çalışmanın bir parçası haline getirir. Sanatçı kendi mahremiyetinden bile ödün vererek sanatı, hayatın bir parçası yapma arzusu içine girmektedir. “Performans sanatı mahremiyetin sınırlarını aşarak kültürel ve ahlaki kodlardaki toplumsal sorunları, kimlik ve cinsiyet bilinci, mahremiyet sorunsalına yönelik gerçekliğimizi, eğilimimizi ve fikirlerimizi ortaya koymak açısından ufuk açıcı görünmektedir” (Göçmen, 2018: 36).

Mahremiyet; bireyin gizli kalmasını veya bilinmemesini istediği alanın güvenli olduğuna dair yaşamasıdır. Mahremiyet alanını kapalı tutma hali bireyin en özgür iradesine bırakıldığı gibi, başka bireyin mahremiyet alanına girilmemesi gerektiği de mahremiyet kuralları arasında yer almaktadır. İzgi’nin aktardıklarına göre; “mahremiyet hakkı, Amerika’lı yargıç Brandeis tarafından ‘yalnız bırakılma hakkı’ hakların en kapsamlısı ve özgür insanlar tarafından en çok değer verilen haklar olarak tanımlanmakta ve birey olabilmenin olanağının yanı sıra özgürlüğe de vurgu yaptığını belirtmektedir” (Diffie, 1998; Aktaran: İzgi, 2004, ss.25-37). İnsanın sonradan elde ettiği ve sadece kendi başına yaşam bütünlüğünü koruma altına alması gerektiği düşüncesi bu haktan doğsaydı eğer, ‘hayat’ mecburi bir kazanç olurdu. Bu hak, özgürlüğün temel yapısını oluşturduğu gibi, toplumsal hareketlenmelerle birlikte genişleme kaydetmiştir. “Bu genişleme aynı zamanda birey ve toplumun ahlaki gelişimine yönelik tehditleri de ortaya çıkarmıştır” (Avaner, 2018: 111). “Eğer özgürlük bir madde gibi belirli bileşenlerden meydana gelseydi, en önemli bileşeni mahremiyet hakkı olurdu. Görüldüğü gibi mahremiyet kavramı felsefi anlamını bireyin bağımsız, tikel bir varoluşa sahip olduğu anlayışında bulmuştur” (İzgi, 2004: 26). Modernizm öncesi dönemde, geleneksel toplum yapılarında; insanın birlik ve beraberlik içinde kişisel varlığı bir değere tekabül etmezken, sadece hayatta kalmak bahanesi ile yaşamayı başaran insan için özel yaşamın varlığından bahsedilemez. Ama mahremiyet olgusu yaprak alegorisine kadar götürülebilir. Özellikle bugünkü anlamıyla bireyden, bireyin özel yaşamı ve mahremiyet haklarından bahsedilmesi oldukça netleşmiştir. Ancak modernleşme düşüncesi ile toplum yaşamında sözü edilen mahremiyet olgusu, zamanla hukuk tarafından bireye tanınan doğal bir hak olduğu kanaatine varılmıştır. “Fakat günümüzde mahremiyet hakkı ve bireysel özgürlük alanı ciddi tehditlerle karşı karşıya kaldığı görülmektedir (Yüksel, 2003:183). Tehdit ve tehlikelerin tahrik edilişi, mahremiyetin metalaşan değerini

arzuladığı gibi; seyretme, seyirlik ve gösterme biçimlerinin olduğu performans sanatında, gizli ve saklı olanın ifşası seyirci ile özdeşleşmiş bir bölgedir. Bedenin içinde bulunduğu mekan-zaman olgusu ve izleyiciyi devre dışı bırakmaya kalkıştığı çaba istem dışıdır. Performansın mesajı izleyicinin mahremiyet sınırlarında olması ile sanatçının kendi mahremiyetinden ayrıldığı noktada bir gerilimle iç içe geçer. İzleyici, bedenin bir organıymış gibi bireysel olanda görünen görüntüyü, görünmeyen bir güç ile toplumsal olana doğru hareket ettirir. Bu gerilim sayesinde sanatçının mahremiyetini belirleyen gizli görüntü kamusal bir biçime dönüşmesi sonucu göz önünde bulundurulur. Deleuze'a (2009) göre "görsel olanda kendisini belirleyen biçimi ve görünmez kuvvetleri betimleyen manüel hareketi içselleştiren şey" (s. 97) bu gerilimdir. Hem sanatçının eylemleriyle bedenin mahremiyet alanı, hem de kamusal mekânda gerçekleşen performanslardaki bedenin mahremiyetinde bir iç içelik söz konusudur. Arendt (2012) '*İnsanlık Durumu*'nda bahsi geçen "özel alanın mahremiyet alanı olarak bilindiği tarih dilimi, geç dönem Roması'na kadar dayanırken, modern dönemden önce mahremiyetin kendine özgü renkliliği ve çeşitliliği bilinmemektedir" (s. 78) şeklinde dile getirmiştir.

Dolayısıyla Olgun'un (2017) aktarımında "Arendt, kamusal ve özel olanın tarihsel dönemler içerisinde zaman zaman birbirinin içine geçtiğini anlatmaktadır" (s.50) şeklinde ifade ederek Habermas ve Arendt'in kamusal ve özel alanın iç içe geçmesinde hemfikir bir düşüncenin oluştuğunu vurgulamıştır (Erişim Tarihi: 2021). Hemen bu düşüncelerin akabinde kamusal alanın ve özel alanın iç içe geçmesine zıt olarak Richard Rorty 'nin kamusal alan ile özel alanın ayrımı hakkındaki düşüncelerine göre, "özel alan ile kamusal alanın kaynakları, ölçütleri ve amacı farklı, ayrı ve birbiriyle uzlaşmaz durumdadır. Bunları bir biri ile uyumlu hale getirmeye çalışmak gereksiz ve faydasız olduğu gibi, birinin diğerini yutması ile sonuçlanan bir çaba" ile karşılaştığımızı vurgular (Özkan, 2015: ss. 59-60). Kamusal/özel alanın iç içe geçmesi ve ayrımına Daniel Convey, "Rorty'nin kamusal/özel ayrımını sadece tek yönde çalışan ve gerçekten de geçilemez bir bariyer olarak değerlendirmektedir. Böylece, kamusal ideallerin bireysel kendini oluşturma arayışına karışmamaları gerektiğinden, kamusal/özel ayrımı etkili bir biçimde bireyin gizlilik (mahremiyet) hakkını liberal bir toplumda koruma işlevini yerine getirecektir. Convey'e göre, özelden kamusala geçme konusunda bu ayrım,

seçici geçirgen bir bariyer olarak anlaşılmalıdır” şeklinde ifadelerine yer vermiştir. Düşünsel anlamda özellik ve kamusal bir gerilim zeminine oturmuş bulunmaktadır (ÖZKAN, 2015: s.77) .

Bu gerilim özel alan ile kamusal alan arasında sosyo-kültürel bir gerilime karşılık verdiği zaman sadece alan-beden ya da zaman-mekân kavramlarında değil, bedenin dahi kamusallaştığı bir iç içe olma durumu belirir. Kamusal alan ve özel alanı iç içe geçmişliğini Habermas’ın fikirleri doğrultusunda Özkan’ın ifadelerinde görüldüğü üzere, Rorty’nin tersine Habermas’ta “kamusal alan ve özel alan iç içe geçmiştir. Kamusal alan bireyin özel alanında yalnızca bir vatandaş olarak geliştirdiği düşüncelerinin kamusal alanda diğer kişilerle paylaşmasından meydana gelmiştir” şeklinde dile getirirken bireysel bir düşünce sanatsal, siyasal ve yahut iktidarın ya da kamunun yararı ve zararına olsa bile kamusal alan ile özel alan arasında ince bir geçiş sağlamış olur. Çünkü bedenin mahremiyeti ve alanı performansın nesnesine dönüşmüştür. Performansın nesnesi bedenden öte, kişisel ve toplumsal mahremiyet kavramının birbirine kaynayan kültürü üzerine kaynaklarla beraber desteklenmiştir. Beden üzerindeki özel alanın ve özel olmayan alanın kamusal işlevi izleyiciyi ilgilendirir. Eğer performansın nesnesi sadece bir beden olup ve bedenin mahremiyeti gizli değil ise; izleyici kamusal bölgededir. Esnek bir yaklaşım gerekirse Kantar’ın (2019) bu konuyu destekleyen iki olgusal değere göz atmakta fayda vardır. “Hem kişisel olan hem de toplumsal olma durumu iç içedir. Bu iki kavram bedeni; mekân ve zaman içerisinde kültürel, dinsel ve ideolojik açıdan şekillendirir” (s,1) bu bakış açısından yola çıkarak şekillenen beden, performans sanatının ortaya çıkış amacı ve geleneksel sanata karşı duruşundan sıyrılmadan, sadece bedene yönelen, elastik bir form, figür veyahut nesneden ibaret sanat üretme biçimi endişesi, bu çalışmanın meselesidir. “Performans sanatı, bedeni görüldüğü gibi, biçimsel bir kaygı gütmekten her haliyle ortaya koyar. Bu durum bedenin en pür haliyle gösterilmesini sağlamıştır” düşüncesini, sanatçı bedenine ve yaşamına doğal referanslar vererek kendisine sunulan izleklerle doğaçlamanın köküne inebilir. (Aydın, 2020: s.56) Bu izlekler sayesinde daha önce performans sanatının bedensiz oluşu düşünülmeyeceği üzere doğası olmayan bir beden de düşünülemez. Ancak kendisinin, görünen ve deneyle belirlenebilme özelliğini kaybettiği anda çağrışımı sonlandıran bir form olarak kalır. Eğer bir formun tanıma ihtiyacı varsa ki; zihin ve

vücut ile çağrışımın sergilenmesine yardımcı olan beden, Constant Nieuwenhuys bildirgesindeki CoBra grubunun manifestosunda dile getirdiği gibi “her form tanımı, maddenin etkisini beraberinde yansıttığı çağrışımı sınırlandırır” cümlesinden diyalektik varsayıma düşerek performans sanatının doğaçlama ve çağrışım tabanlı olması da yaratma etkinliğini sınırlandırılabileceğine değinilmiştir (Artun, 2010: s.265). Doğaçlama itkisi, bedenin sınırlarındayken izleyicinin etkisi ise gösterilen çağrışımların sanatsal değerini belirler. Artun’un (2010) derleyip sunduğu “Sanat Manifestoları”nda, yine coBra grubunun sanat izleyicisi hakkındaki ifadesine bakılırsa “yapıtın değeri sanat seyircisinin yaratıcı yeteneğine bağlıdır, bu da sanat yapıtının uyandırdığı çağrışımlarla harekete geçer”(s,265) görüşü; performans sanatı izleyicisinin yapıtla arasındaki iletişimini de destekleyen düşünce yapısıyla aynı seviyededir. Ama performans sanatı izleyicisinin bilinçli, yetenekli ve aynı zamanda entelektüel olması performans sanatının gelişimi ve performatif çağrışımların çeşitliliğini zenginleştirebilir

BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS SANATININ DOĞUŞUNA

KRONOLOJİK BİR BAKIŞ

1.1.PERFORMANS SANATININ DOĞUŞUNA KRONOLOJİK BİR BAKIŞ

Görsel sanatlarda performans sanatının tarihi genellikle 1910'ların fütürist organizasyonlarına ve dada kabarelerine kadar uzanmakta olup, 1960'lı yıllarda yayılan 'performans' ve 'performans sanatı' terimleri, daha sonra 1970'lerde yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Büyük anlatıların ve akımların geleneksel yapısına karşı, yirminci yüzyıl boyunca performans sanatı, kendi içinde canlılık, fiziksel hareket ve süreksiz olma durumu ile geleneksel olmayan bir yol olarak görülmüştür.

Birinci dünya savaşından sonra performans, bedenin ve zihnin ortak doğası nedeniyle kavramsal sanatla uyumlu hale gelmiştir.

Performansın sözcük anlamı; gösterme/sergileme anlamına gelmektedir. 'Happening' ya da 'oluşum' olarak ta adlandırılan bu etkinlikler, genel bir açıklamayla izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat biçimidir. Performans sanatı metinden bağımsızdır ve o an olur. Taşınmazdır ve bire bir tekrarı olmadığı için kayıt altına alınarak arşivlenir (Antmen, 2008: s. 219).

Germaner, (1997) "1960 Sonrası Akımlar" da performansın açıklamasını İngilizce ve Fransızcadaki (16. yy. da kullanılan) tanımıyla 'performance' sözcüğü, 'tamamlama' anlamını içermektedir. Bir sanat yapıtının 'tamamlanması', bir başka deyişle 'sanat performansı', o sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel

bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelmektedir” (s.59) şeklinde dile getirmiştir.

Performans sanatı, sanat icra etme kaygısı ile izleyicilerin de orada bulunduğu bir mekânda kişisel, toplumsal, kültürel, dini, siyasi ve hak ve hukuk gibi konularda beden ve bedeninin canlılığıyla gerçekleştirilen görünürlük kaidesidir. Bunun yanında sanatçıların ele aldığı konular arasında cins ve cinsiyet, ırk ve dil, özgürlük ve tutsaklık gibi önem arz eden meseleler gündelik hayatta yerini almışlardır. Canlı olarak, bazen belirli bir dokümantasyon gerektirse de çoğunlukla doğaçlama itkilerden yola çıkarak performansın akışı sürdürülebilen bir gerçeği göstermektedir. Bazen de kendiliğinden, o anda oluveren hareketli bir sanat icra etme hüneridir. Sanatsal bir eylem olarak, bedenin organik yapısı ile değer kazanan anlamların bütünü oluşturmaktadır. Bu anlamda görselliğe dökülen sanatın canlı olarak icra edildiği diğer sanat biçimlerinden beslenmiş ve avangard yapısıyla yıllar içinde kendini toplumsal süreçlerle geliştirerek önemsetmiştir.

Kavramsal sanatın zihinde niteliksel olarak uyandırdığı düşünsel pratiklerin performans olması ve olabilmesi için sosyal olgular ve eylemler arası iletişimin biçimsel tasarımı gösterilmiştir. Bu yüzden ilk defa ortaya çıkmış iletişim ifadeleri amacına ulaşmış ve algılayan kitleyi harekete geçirmiştir. Performansın önem arz eden bir ifade biçimi olmasında Fütürizm ve Dada’nın büyük katkıları olduğu belirlenmiştir. Çünkü performansın tarihsel aktarımını başlatan anlayışlar fütüristik ve Dadaist hareketlerle mevcut hale gelmiştir.

1.1.1. FÜTÜRİZMİN HAREKET VE DİNAMİK ALGISININ PERFORMATİF ETKİSİ

Geleceğin disiplinler arası yaklaşımına eklenecek olan performans sanatı, fütürizmin ‘eskiyi’ ‘yeniye’ dönüştüren önemli çıkarımından kaynaklanmaktadır. Teknolojinin küresel ihtiyaç ekseninde olması geleneksel sanatın dil ve duygusundan önce geliyordu. Bu fütüristik çıkarımdan ya da ‘hareketten’ makineleşmenin dili ve duygusunu, günlük hayatta hızla değişen düşünsel dinamiklerle bağdaştırarak fütüristik bir düzenleme olarak lanse ettirilmiştir. Fütüristlerin makine estetiği, gürültü, hız, ses, hareket ve dinamizm gibi güncel yaşantının birebir yansımalarını

gerek manifestolarında gerekse şiir akşamlarında ve gösterilerinde net bir şekilde belirtmişlerdir. Marinetti'nin Fütürizm Bildirgesi'nden özetle," şiirde temel öğeler cesaret ve isyan olmalı, edebiyat durgunluktan ve uyuşukluktan sıyrılmalı, Dünya artık yeni bir güzellikle zenginleşmiştir ve bu yeni güzellik hızdır. Motoru güçle sarsılan, homurdanan yarış arabası daha güzeldir. Klasik zaman ve mekân artık ölmüştür. Sınırsız ve sonsuz sürat elde edildiğine göre, mutlakta yaşanıyor demektir. Dünyanın tek sağlık ilacı savaş olarak görülmüş, militarizm, yurtseverlik, anarşistlerin yıkıcı atılımları, kadının horlanması kutlanmalıdır fikri sloganlaştırılmıştır. Gelenekseli günümüze taşıyan müzeler ve kütüphaneler yıkılmalıdır. Geçmişle bağlar tamamen koparılmalı sadece mutlak an ve gelecek düşünülmelidir. Moralizm, Feminizm, fırsat kollama ve çıkarıcılık lanetlenmelidir" ifadeleri içerisinde hızlı geçişlerle Tommaso Marinetti, temel estetik ilkeler olarak medeni hayat kavramlarını kışkırtıyordu (Batur, 1999: ss.76-78). Avangardın mekanik algısı, sanat ve yaşamın bağlantısını yabancılaştırmadan sosyal anlamda vücudu geliştiren, birtakım duyarlılıklar icat etmişti. Bu duyarlılıklar Alman yazar Kaiser'e göre "hayata karşı yeni bir tutumun ilan edilmesine ve değişen çevrenin esas olarak sanatçıların derin bir iletişim ihtiyacının incelenmesine dayanıyordu. Seyirci çoğu zaman sadece anlamadan, hatta bazen alay ederek tepki veriyorlardı. İzleyiciler fütürist gösterilerin, teatral betimlemelerin, manifestoların hiçbir şekilde gerçek hayatla ilişkili olmadığı şeklindeki sık görüşünün" aksine, 'fütürizmin kavramsal yapısı' fütüristler arasında önemli bir bağlantı sağlamıştır (Kaiser, 2001: s.14). Fütüristler, provokatif performanslarında çağın sözde tanımlanmış modernizmin konforlarıyla, seyirciler için düşündürücü dürtüler tasarlarlarken aynı zamanda pasif roller vererek endüstriyel çağın vurgusunu derinleştirmişlerdir. Bedenin mahremiyet değerleri ve özel yaşamın kaydı ikinci planda tutulmuş performatif bir hesabın içine katılmamıştır. Fütüristler sanat ile hayatı birleştirmeye yönelik avangart bir tutum sergilerken serbestliği savunmuşlardır. Doğallığa ve gerçekliğe karşı çıkarak üslubu reddetmişlerdir. Çünkü sanat; erken modernizmin ilkeleriyle yenilenmeyecek, toplumla iç içe geçmeyecek ve bütünleştirmeyecek, egemen kurumsal sanatı sonlandırmak gibi düşüncelerin etrafında "fütürizm, 'güç', 'kuvvet' ve 'hıza karşı duyulan çağdaş büyülenmeyle birlikte makinelerin dinamizmi' konularını vurgularken, aynı zamanda geçmişin

durağan ve eski moda sanat kuramlarını da reddettikleri” şiir akşamlarında performansa ve gösteriye dönüşen teatral okumaların etrafında toplanan şair, müzisyen, diğer sanatçılar ‘gürültülü’ bir ortam yaratmak, onlar için yeni sanatsal bir formu oluşturuyordu (Aliyazıcıoğlu, 2010: s. 19). Çevresel seslerle beraber oluşan bu gürültü fütüristlere göre geleceği simgeleyen yeni hayatın sesleriydi. Fütürist performansların, sanatçılar için “ideal bir örnek teşkil etmesi; tutarlı bir giriş-gelişme sonuç izlemeyen ve izleyicinin pasif konumuna şaşırtmacalarla müdahalelerde” bulunan yapısı gereği; ‘Varyete Tiyatrosu Manifestosu’ndaki, varyete tiyatrosunun serbestliği performans için yeterli motivasyonu doğurmuştur (Antmen, 2014: s. 221).

Klasik tiyatronun niteliği ve tarihsel uzamı fütüristik müdahalelerle artık hafifleyen kurallar ve genişleyen sınırlarla beraber sahnede bir yer kaplıyordu. Hatta bir tiyatro oyununun ihtişamlı sahne dekoru olabildiğince serbestleşerek, bağımsız bir sahnede ‘gösterilen’ tiyatro oluyordu. Yapısal olarak gösteri uzamı içindeki dil, ışık, müzik, kostüm, dekor gibi öğelerini sahnede seyretmek, algılamak, eleştirmek gibi eylemlerin izleyici uzamını oluşturduğu Fütürist tiyatrodaki, seyirci ile gösteri uzamının birleşmesinde yeni oluşan bir takım benzersiz gösteriler bu süreçte fark edilmiştir. “Seyirci bu durum ve süreç içinde salt seyreden bir öğe olarak değil katılan, oluşturan ve eleştiri getiren dinamik bir yapılandırma içinde var olur. Sahne ve seyirci uzamlarının değişen öğeleri, Fütürist performansın günümüz tiyatro ve performans sanatındaki izlerini oluşturur” (Özkovalak, 2001: s.31).

Fütürizmin İtalya’dan sonra Rusya’da farklı dinamiklerle ortaya çıkışı ve sanatın geleneksel sınırlarını aşması ile sınıflandırmaların ortadan kalkması sonucu Rus Fütürizmini oluşturmuştur. 1912’de Rus fütürizminde genç şairler ve ressamlar ‘Burlyuk’, ‘Mayakovsky’, ‘Livshits’ ve Khelebnikov tarafından halkın karşısına çıkarılmıştır. Aynı sene içerisinde ‘Eşek Kuyruğu Sergisi’ Paris ve Münih’e protesto olarak düzenlenmiştir. İtalya’dan Rusya’ya sıçrayan yarı fütürizm düşüncesi bu çevrelerde yazar ve sanatçı gruplarını ortaya çıkartarak geleceğin sanatına yön vermeye yönelik adımlar atılmıştır. Mayakovski bu esnada öncü niteliğinde konuşmalar yaparak fütürist şiirler yazmış okumalar gerçekleştirmiştir. Goldberg’in Rusya fütürizmi ve yapısalcılığını ele aldığı performans sanatı kitabında performansın başlangıcını Rusya’da fütürizm ve yapısalcılık olarak iki faktörde değerlendirmiştir. Goldberg’e (1998) göre “bir yandan eski düzene karşı sanatçıların

tepkisi, eski sanat formlarını terk etmek, İtalyan fütürizmin çağrısını yabancı bir kuşkuyla daha kabul edilebilir halde olması, Rus sanatı yeniden yorumlanabilmesi için geçmişe karşı bir silah olarak fütürizmin görülmesi ve empresyonizm ve kübizmden alınan resim stilleri; diğer yandan Marinetti'nin ilk fütürist manifestosunun hem Rusya hem de Paris'te yayınlandığı 1909 yılı" (s.31) Rusya'nın sosyal ve ekonomik çalkantısı ve sanat değerlerine olan saldırı mahiyetinde olan bir yıl olması açısından önemlidir. Rus fütürizmin işbirlikçi doğası, Rusya da yeni dalga bir sanat anlayışının ortaya çıkması için kritik bir etken olmuştur. Hem ulusal hem de uluslararası düzeyde tanınmasını sağlayan hareket fütürizmin kendi bünyesinde "geleneksel ve sanatsal uygulamalara meydan okumasının dezavantajlarını" barındırmıştır (Dadswell, 2005: s.5). Rusya da 1910'lu yıllarda özellikle başkent Moskova da ve büyük şehirlerde sıradan kamusal fenomen sayılabilecek halka açık tartışmalar, konferanslar ve oturumlar sıkça gerçekleşiyordu. Bu sanatsal hareketlilik büyük bir yatırıma bağımlı olarak gelişmiştir. Moskova da büyük sanat kulübü, edebiyat ve sanatsal olan 'Circle', daha sonra Politeknik ve tarih müzeleri halka açık konferanslara sponsor olmuştur. Belyi'nin 1907'deki "Geleceğin Sanatı" ve 1912 - 1913'teki Kübo-fütüriste kaçışları, Lapirova ve Skobl'un 1924'teki 'gezegenler arası seyahat tartışması' St. Petersburg'daki sanat salonlarının yoğunluğu gösterilmiştir. Vladimir Burlyuk'un izleyiciler arasından halka açık alanda taşıdığı oldukça büyük yirmi kilo civarında kilise çanı ve 'I Burlyuk' yazılı notu altında tutup izleyiciler arasında dolaşan aynı zamanda Vladimir'in kardeşi olan David ortaya çıkarak gösteriler arasında önemli bir yeri sağlamlaştırmıştır. Mayakovski ise siyah kadifeli takım elbise giyip izleyicilerin önünde poz vererek klasik olan görüntünün dışına çıkmaktaki cesareti sergilemiş oldu. Rus fütüristlerin '13 numaralı kabare draması' adlı bu gösteri içerikli performanslarının hepsini kaydetmişlerdir. Goldberg'in incelemelerinde Rus sanatçıların bu eylemlerini şu şekilde; "Sanat sadece bir hükümdar değil, aynı zamanda bir haberci ve dekoratördür. Dekorasyon ve ilüstrasyonun sentezi, kendi resmimizin temelidir. Hayatı süslüyoruz ve vaat ediyoruz, bu yüzden kendimizi boyuyoruz" açıklamışlardır (Goldberg, 1988: s.33). Rus fütürist sanatçıların, entelektüellerin ve zenginlerin buluşabileceği St. Petersburg' da bir kafe belirlemişlerdir. Bu tür konuşmaların ve toplantıların yapılabileceği ortak bir buluşma yeri için seçilen mekânın bir kafe olması uygun

görülerek hareketlerine devam etmişlerdir. İsmi ‘sokak köpeği kafesi’ olan bu mekânda “Anna Andreyevna, Khlebnikovsky, Burlyuk ve çevreleri toplanarak fütürizmin ilkelerini tanıttılar. Geçmiş sanata olan öfkelerini dile getirerek yeni sanatın heyecanlı ilkelerini seyircilere sundular. Yüzleri boyalı bir şekilde sokaklarda yürüyen fütüristler ‘neden kendimizi boyuyoruz’ sloganı ile sanatsal bir eğlenceye dönüştürdükleri ‘sokak köpeği kafesi’ akşamlarını 1914’e Argus dergisinde çıkarmayı başardılar” şeklinde performansın Rusya kanalından kayıtlara geçmesi önemli olmuştur (Goldberg, 1988: s.32).

Bir diğer etkili isim ise, Nikolai Foregger’dir. Devrim öncesi avangard sanatın stilize edilmiş bir şekilde yansıtmak için yeni tasarımlar ve çizimler yapan, oyunculuk jestleri, dans hareketleri inceleyen Foregger; sanatın, özellikle tiyatronun biyomekanizasyonuna ve soyutlamasına önemli derecede katkılar sağlamıştır. Geleneksel tiyatro unsurlarının formlarını gerici bularak yeni sonuçlar elde etmiştir. Foregger devrimden sonra tiyatronun yeni taleplerine daha uygun popüler tiyatro biçimi bulmaya çalışmıştır. 1930’larda sahne sanatları içerisinde dans alanında yayılan bir isim olması ile ‘makine dansları’ grubunda ayrıcalıklı bir yere sahip olmakla bilinerek, Sovyetler Birliği içerisinde ayrıcalıklı bir sanatçı karakteri olmayı başarmıştır. İtalyan fütürizminin övgüye değer makineleri, Rusya’da açıkça endüstriyel makinelerin parçalarını simüle edilmesi, makine taklitlerinin dansa yorumlanması ile ortaya çıkmış yeni yapılandırmalara girişilmiştir. Kisselgoff’a göre “Rus Devrimi’nin ardından gelen ve akademik bale geleneğini açıkça reddeden dans deneylerinin patlaması, genellikle fiziksel-kültür egzersizlerine olan sevginin hâkimiyetinde görünüyordu. Foregger bir adım daha ileri gitti. Koreografisi, akrobasi ve fiziksel kültürü içeriyordu. Sağlıklı yeni Sovyet adamının işaretleri, ama aynı zamanda insan vücudunu makineyle özdeşleştirdiler” şeklinde makinenin bir kurtarıcı olduğunu ve insanın geleceğini simgeleyen teknolojisinin fütürizmde şekil almış hali olarak betimlemiştir (Kisselgoff, 1985: s.3). Rusya’da devrimin yaşam için getirdiği yeni bir politikanın olmaması gerçeği propagandanın önemi gibi değerlerin farkında olan Mayakovsky etkili bir isim olmuştur. Mayakovsky devrimi kendindeki devrim ile kıyaslar. Propaganda dilini kullanan Mayakovsky halkı bilgilendiren gazete, tiyatro oyunları, film gibi araçlardan yararlanarak sağlamıştır. Sloganların sanatçılar bünyesinde anında bir tepkiye yol açarak posterlerde boy göstermiştir.

Dönemin Kızıl Ordu'su posterlere bakarak savaştan önce dua ile değil, sloganlar ile savaşması yeni bir dönemin göstergesi niteliğindedir. Bu “yaşamın kendisinde kendiliğinden ortaya çıkan yeni bir formdu” der (Goldberg,1988: s.41). Sosyal faydacı sanat için tamamen spekülative faaliyetleri terk etmek isteyen genç sanatçılar için mevcut olan Agit-street Tiyatrosu, Rosta gibi faaliyetler sadece birkaçı olmuştur. Gelişen gösteriler ve performanslar “Önceki yılların sanat deneylerinden uzak yeni bir anlam kazanmıştır.” (Goldberg, 1988: s.41) Ekim Devrimi'nden bir yıl sonra devrimin yıl dönümü kutlanması için kitlesel bir gösteri düzenlenerek fütürist resimlerle avlular, binalar kaplanarak Petrograd'daki Kış Saray'ı meydanındaki dikili taşta mobil bir fütürist yapı bağlanmış olup devrimci gösterilerin olağanüstü doruk noktasını oluşturmuştur. Fütürizmin Rusya dalgası İtalya'daki fütürizmin çıkış noktaları ve gelişme göstermesi ile yeni bir çağın açılması gibi benzerlikler göstermiş olsa da sanatsal, sosyal, politik ve ekonomik boyutlarda farklılıklarla devrim niteliğindedir. İtalya'da ortaya çıkan fütürizmin kültürel boyutu çok katmanlı ideolojiye ve yeni sanatın oluşumuna ön ayak olmuştur.

Öte yandan fütüristlerin kültürde devrim yaratma girişimi, performatif şiir akşamlarını, yeni icat edilen enstrümanlar üzerinde çalınan müziği ve büyük ölçüde damıtılmış dramatik bir sunum biçimini içermiştir. Benzer şekilde Fütürist olayların eş zamanlılık ve gürültü müziği gibi unsurların daha sonra Dada etrafında şekillenen hareketliliğin tamamlanmasına ön ayak olmuştur.

1.1.2. PERFORMANSIN BİÇİMSEL İFADESİYLE DADA'NIN PROVAKATİF HAREKETİ

Sanatsal dilin şeklinden, performansın biçimsel ifadesine eklenen Provokasyon ile toplumsal değişimlere kendilerini adanmaları, canlılığı ve hareketi ‘yaşama savaşı’ ile karşılaştırdıkları birçok sosyal boyutu somutlaştıran etki performanstır. Bu yüzden Dr. Cramer ve Dr. Grant'a göre "Dadaistler şaşırtıcı bir sanat çeşitliliği ürettiler, ancak Dada'nın kökleri performanstı” şeklindeki ifadeleri dada düşüncesinin performanstan doğduğu vurgulanmaktadır (<https://smarthistory.org/dada-performance/> Erişim Tarihi:13.05.2022). Dada anlayışında mahremiyet düşüncesinin henüz performatif ifadeye dökülmemiş ve

kavramsallaşmamış olması, avangart hareketlenmelerle sosyal düşüncelerin ve yaşamsal kaygıların bir dayanak olmasına bağlanabilmektedir.

Dada başlamadan hemen önce Münih ve Berlin’de, savaşın getirdiği yıkım ve travmayı protesto eden bildiriler, savaş karşıtı şiirler, müzikler, tiyatro oyunları kostüm ve masklar sergilenmiştir. “Sanatçılar savaşa karşı olduklarını açıkça belirtmelerinin yanı sıra savaş yanlılarını da kışkırtan eylemler gerçekleştirmişlerdir” (Gürcan, 2015: s.18). Bu protest örgütlenmelerin sanatsal kaygısı veya niteliği savaşın ciddiyetinden sonra gelmiştir. Önemli güncel olayların ve kültürel hareketliliğin; “dönemin üretim ve yönelimi bakımından yaşadığı zamana bağlı olarak gelişen sanatı” biçimsel ve ifadeci, performatif bir yaklaşıma hazırlamıştır (Artun, 2013: s.112).

Savaş sonrasına ait Dada ise, “savaşın dehşeti karşısında modernliğin, uygarlığın giderek sanatın iflasını ifade eder. Dada performansları Münih ve Berlin kafelerinde ekspresyonist çevrelerde başlar. Kurucularından Hugo Ball ve Emmy Hennings çiftinin savaştan kaçarak Zürih’e yerleşmeleriyle ünlü Voltaire Kabaresi’ine taşınır. Daha önce ‘Symbol’ grubunu kuran ve aynı adla dergi yayınlayan Tristan Tzara, 1915’te Bükreş’ten Zürih’e ve Voltaire Kabaresi’indeki Dada gösterilerine katılmaya başlaması belirtilmiştir (Artun, 2013: s.116).

1.1.3. PROVAKATİF BİR HAREKET BİÇİMİ OLARAK BERLİN DADA

Dada sanatçının “toplumdaki rolünün sorunlu olduğunu ortaya koyan” yapılandırma araştırmasına zemin hazırlamıştır (Grindon, 2011: s.88). Dada ile toplumsal hareketin yeni ivme kazanması, sosyal katılımın yüksek oranlarına değinilmiştir. İşçi sınıfı mücadeleleri kolektif bir yapı içerisinde dadanın toplumsal sanatına gösteri malzemesi vererek daha fazla incelenmesine fayda sağlamıştır. Grindon’a (2011) göre “eş zamanlı işçi sınıfı mücadeleleri döngüsü, kitlesel grevler ve sokaklar, ayaklanmalar, faşist darbeye teşebbüs gibi girişimler sanatçılar için yeni bir benlik sunumu ve yeni bir sosyal rol oluşturmak” (s.89) adına bir odak noktasının gerekliliğine ihtiyaç duymuşlardır. Odak noktasındaki anlatılmak istenen daha kurumsal bir toplumsal hareket biçimi olan ‘aktivist sanat’ düşüncesi olmuştur. Aktivist sanat, sosyal davranışların “sadece materyal ve performatif sanatı ayırt

etmek” için değil, sembolik olan Berlin Dada’nın kesinlikli bir avangart eğilimi neticesinde kapitalizme karşı kurulan ilişkiler sonucu inşa edilmiştir (Grindon, 2011: s.92). Bu süreç içerisinde Berlin Dada, Golberg’in gözünden ‘Performans, 1960’tan Bu Yana Canlı Sanat (1988)’ adlı kitabında değindiği üzere “performans sanatının temel ilkesi de işte bu provakasyon özelliğidir. Modern eleştiri teorilerine göre bir sanat seyircisi, bir kitap okuyucusu ya da bir film izleyicisi de bulundukları durumda yaptıkları eylemlerden ötürü hali hazırda birer performansçı; o anın gerçekliğinde sanat işlerinin olmazsa olmaz tamamlayıcıları ve gösteri oluşumunun kinetik işbirlikçileri olarak yazmıştır (Goldberg, 1988: s.10, Aktaran; Özkovalak, s.56). Grindon, ‘Oxford Sanat Dergisi’ne radikal avangardın teorik incelemesi üzerine şöyle yazmıştır; “Toplumsal hareketlerin kültürel kaynakları: çıkartmalar, işaretler, kostümler ve maskeler genellikle bedensel performanslara eklenen araçlardır” der. Şubat 1918’de Berlin’de ‘Huelsenbeck’in’ ilk okuma eylemi Zürih Dada akşamlarında ki okumalara benzemesi dikkatleri çekmiştir. Daha sonra Max Hermann- Neisse ve Theodor Dubler ile birlikte dışavurumun iki aktivist arkadaşı arasından George Grosz da vardı. Bu ilk Berlin Dada performansı I.B Neumann Galerisi’inde küçük bir odada gerçekleşmiştir. Huelsenbeck Dada davulunu çalma rolüne bürünerek gürültü çıkarmıştır. Bununla aynı anda Grosz kendi şiirini okurken bastonunu şiddetli bir şekilde, sonuçlarından habersiz önündeki kalabalığa “siz orospu çocukları, materyalistler, ekmek yiyenler, et yiyenler, vejetaryenler! Profesörler, kasap çırakları, pezevenkler! Sizi serseriler!” şeklinde hitap ettikten sonra dışavurumcu bir tabloya işeyerek performansın bitmesine karar vermişlerdir (Goldberg,1988: s.67)

Dadanın, toplumsal olaylar ve bu olaylara karşı aldıkları tavır ile burjuvazi sanatının şımarıklığı reddedilmiştir. Dada disiplinler arası yaklaşımların sanat üzerindeki etkisi ve Avrupa’nın dünya çapındaki yarattığı şiddetin baskısı karşısında bir savunmadır. “Dada’da vurgulanmak istenen temel pratik, dil ve şiirin istisnai bir formda ele alınmasıydı. Herhangi bir tarif ve anlama tekabül etmeyen bir dizi kelime grubundan oluşan fonetik yönlerinin ön plana çıktığı sanatsal bir form ya da metin düzenlemesi denilebilirdi. “Lautgedicht” sesli şiir olarak düşünülen bu sanatsal formu Hugo Ball icat etti. “Ball’un şiiri kısmen kabarede seyirciler tarafından bestelenmiştir. Zürih üyeleri ise, dada sanatını yaratmak için dış kaynaklardan ve

kabaredeki seyircinin icraatından” etkilennemeleri, performans ve seyirci ilişkisini doğurmuştur.

1916'da Ball'un fütüristik bir şaman gibi giyinmiş, kartondan bir kostüm ile görüldüğü, Dadaistlerin en belirgin ve önemli olaylarından biridir. Burada fütüristik kostümü ile seslendirdiği şiirsel eylemi performans sanatının çıkış noktası konumunda olmuştur. Mevcut siyasi ve ticari yasaların etkisi ve sürekli biriken agresif bir gidişattan hemen sonra kapılarını kapatan kabare: Dadaistlerin imajını değiştirmiştir.

Dadanın, expresyonistlerin sanatsal ifadelerine kesinkes karşı çıkışı, kışkırtıcı provakasyonları ve performansları doğurmuştur. “Performansların geçici görünümünden dolayı ticaretleştirilemez ve sanat ürünü olarak satılamaz fikri” performatif bir uzantının temel yaklaşımına paraleldir. Dada performanslarının buradan kaynaklanması kaçınılmazdır (Foster, 2004: s. 49).

Fütürizmin ve beraberinde Dada hareketlerinin mevcut geliştiği ve oluştuğu ortamın sosyal yapısına rasyonel bakıldığında, bilimsel ve teknolojik yenilikler 20. yüzyılın başlarında cesur, kararlı oldukça çalkantılı bir değişimin yaşandığı dönem olmuştur. Bununla beraber birinci dünya savaşı ve gerek ulusal gerekse uluslararası devrimler ve yenilikler insanların kendi yaşamlarını, hayatlarını ve düşünce sisteminin derinden değişmesi ile yeni bir dünya yaratılmıştır.

1.1.4. SÜREALİZMİN GERÇEKLİĞİN ÖTESİNDE BEDENİN FONETİK SEMBOLLER İLE TASVİRİ

Dünyaya makine çağının hâkim olması ile toplumsal farkındalığın sanatsal değişimini tanımlayan ‘modernist tavır’ belirlenerek belirgin bir his stilize edilmiştir. Bu hissi teorisyen Marshall Berman “zamanın parçalanmış koşulları” olarak tanımlar (Hopkins, 2004: s.1). Gerçek hayatın tutarlılığına olan inancın kuvveti, zamanla yok olup gitmeye evrilirken, insanın hayata duyduğu hoşnutsuzluğun arttığı sürrealizmle gözlemlenmiştir. Sürrealizm, şair Guillaume Apollinaire tarafından 1917’de bir terim olarak adlandırılmıştır. Gerçeküstücülük olarak da bilinen Sürrealizm, Avrupa’da Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, 1920’lerin ortasında Fransız şair André Breton tarafından ‘Sürrealizm Manifesto’ ile duyurulmuştur (Yalur, 2019: s.146).

Andre Breton 1924'te ilk Sürrealizm Manifestosu'nu yazarak, sürrealizme miras kalmış değerlere mesafeli davranmıştır. Bu miras Dadaistlerin toplumsal hareketlenmenin sonucunda sosyal ve sanatsal adaptasyonu sağlayan bilincin dışında süregelen kazanımlardır.

20. Yüzyılın başlarındaki sanatın kargaşası ile dilin değersizleştirilmesi karşısında büyük tepki gösteren edebiyat camiasından Fransa'dan Lautreamont, Rimbaud, Mallarme, İngiltere'den ise; Lewis Carroll olmuştur. Dilin fütürizmdeki rastgele sözcükleri, Dadanın ise, dilin fonetik imgelerini işleyen yapısı ya da sözcük oyunlarının dilde bir tür aşınmaya gidileceği endişesi 'sözcük devrimine' dönüşmüştür (Artun, 2013: s. 255). Oysa dil yapısının kurtarıma operasyonu tamamen geleneksel anlamda bir düzeltmeyi içerir. Artun'un Andre Breton'un 'Yaşayan Eserleriyle Sürrealizm' başlıklı metnin incelemesinde "dile gerçek hayatını kazandırmaya yönelik bir hareketin veya ölçeğin saptanamadığını" belirtmiştir (Artun, 2013: s. 255). Fütürizm ve dada gibi sanatsal düşünce ve üretim biçiminin temelinde yatan sorgulama biçimi, bilincin yapısını araştırmıştır. Hâlbuki savaşın ve makinenin ajitasyonuna gösterilen tepkilerin mantık süzgecinden geçirilmesinde bilinç dışı envanterleri boy göstermiştir. Burada fütürizmde olduğu gibi dadanın da altında yatan zihnin kabul ettiği gerçeklerden arınan bilincin, bilinç üstüne gönderdiği evrelerdir. Gerçeklerin karşısında hayal gücü, özgürlük, delilik, hayalperestlik gibi düşünceler etrafında dolaşan sürrealizm "başlangıcından itibaren bir rasyonel / irrasyonel, gerçek / gerçek dışı ve uyanma / uyku gibi iki kutuplu muhalefetleri geri alma çabasına başvurmuştur. "Gerçeküstücülük, bilincin iç biyolojik yapısı ile insanı kozmosa bağlayan Freudyen görüşü kabul etmiştir" (Robin, 2012: ss.51-52). Sürrealizmin tasvir ettiği sembolik tasvirler ve formlar; rüyalardan, fantezilerden, korkulardan ve endişelerden yaratılan gözlemlerdir.

Dadanın ilkelerini takip eden sürrealist performanslardan başka bir tanesi erkekler tarafından ziyaret edilen, tavana asılmış bir kadını, bir makineye benzetmeye varılan detaylandırmaları ile gelen ziyaretçilere yardımcı olunabileceği sağlanmıştır. Sınırsız, ucu açık fikirlerle dolup taşan ve isyanlara romantik cevap veren sürrealist araştırma bürosunun binası gazete bültenlerinde yayınlanmıştır. Goldberg, (1988) "mucitler, deliler, dâhiler, devrimciler ve hayalperestler hayatın bütün sırlarını taşıyorlardı. Breton'un sürrealizmin çekirdeğini otomat kavramı

oluşturmuştur” (s.89) şeklinde belirtmiştir. Düşüncenin gerçek işleyişini tanımlamak için saf otomatizm, sözlü veya yazılı şekilde bir girişim ile çalışması kabul edilir. Sürrealizmin dayandığı noktalar, gerçeğin yüksek biçimine, her şeye gücü yeten rüyanın gerçekliğine ve düşünce oyunlarının ilgisizliğine kadar varılmıştır. Dolaylı anlatımı bir araç olarak kullanan sürrealistlerin anlamsız performanslarını anlamak için, gerçeküstücü “ilham ile bilinçaltındaki arzuların merkezine dönüştürülmüş, fragmanlaşmış, gündelik rasyonel algı için bilinmezi barındıran gerçeküstü varlıkla tasarlanarak sürrealizmin psikolojiye, melez biçimlere ve cansız nesnelere olan tutkunun, şiirsel imgeye dönüşmesinin ardından sık sık şeyleri insanlaştırma, metafor yüklü Sürrealist yapıtlar yarattığı gözlenir. Tabi ki bu, Dada'dan miras kalan alışkanlıkla, insanların ruhsuzlaşana ve tektipleşmesinin makine-insan melezleri ile yansıtılması hatırlanırsa tam tersi olarak da düşünülebilir” (Hopkins, 2004: s. 83). Sürrealist ifadelerde mahremiyet algısını beden üzerinden çıplaklık, birey üzerinden ahlak gibi yaşamsal formlarla değerlendirmek kayda değer bir tutum sergilemektedir.

Sürrealizmin Dadaistlerden miras olarak aldığı bir diğer hareket tabanlı olan sanat formu, Fırat Arapoğlu'na göre karşı sanat niyetindeki yürüme eylemidir. Dadaistlerin 1921'de kent içinde seçilen mekânlara düzenli olarak planladıkları ziyaretlerindeki hareketliliği yaşamın gerçekliğine uydurarak pratik bir takım geçişi vurgularken, sürrealistler ise; seçilmiş bir alanı değil, geniş bir doğal alana düzenlenen, rastgele bir yolculuk olması, “sürrealizme geçişi işaret eden gerçek bir inisiyasyon yolu olan Breton'un ‘çözünür balık’ metnini” somutlaştırmıştır (Careri, 2002: s.79). Dadaistler kent içinde gerçekleştirdikleri yürüme eyleminin toplumsal bir kaynaşma ve dada sanatçılarını tanıtmaya gereği sunan aktiviteden öteye geçmiş, performatif bir eylem özelliği kazanmıştır. Francesco Carreri bunu “Çalışma, eylemin kendisinden ziyade, performe edilecek bir eylem düşüncesinde yatmaktadır” şeklinde yorumlamıştır. Bu süreçte sürrealistler; Louis Aragon, André Breton, Max Morise ve Roger Vitrac, Fransa merkezinde açık alanda bir dolaşma etkinliği düzenleyerek Paris'ten hareketle haritada rastgele seçilen bir yer olan Blois'ya önce trenle seyahati, ardından yaya yürüyüşünü kapsamakta olan bu yürüyüş ve yürüyüş esnasındaki diyaloglarla, uyanık halde yaşam ve düste yaşam arasında, bir tür keşif gerçekleştirilmiştir” (Arapoğlu, 2016: ss.4-5). Sürrealistlerin kenti keşfe çıkma eylemlerinin sadece tek seferli olması ve bu esnada Dadaistlerden ayrılan yürüyüş

rotalarındaki doğanın gizine inme eylemleri sürrealist performansların orijinal ilk örnekleri olarak değerlendirilmesinde fayda sağlanmıştır. Sürrealistlerin kent içinde ve doğadaki bu yürüyüşü bir daha tekrarlanmayacak olması bağlamında eylemsel ve izleyici modeli çerçevesinde performans niteliği taşımıştır.

1.1.5. BAHAUSE EKOLÜNDE MEKÂN VE BEDEN ARASINDAKİ İŞLEVSELLİK

1919 yılında Alman sanatçılar derneğinin seçkin bir üyesi olan Walter Gropius, birinci dünya savaşının acımasız yıkımına tanık olmuş ve savaştan tiksinierek, batı cephesindeki askerlik görevinden vazgeçmiştir. 1914-18 yılları arasında savaşın getirdikleri yıkımları ve travmanın tekrarlanmamasını engellemek adına bir şeyler yapması zorunluluğunu taşımıştır. Gropius Alman Sanatçılar Derneği ile tecrübeleri beraberliğinde el sanatlarının ülkenin duygusal ve finansal hayatını olumlu bir katkı yapmak konusundaki potansiyelini göstermiştir. Yeni kuşakları, genç insanları daha uygar, daha az bencil bir toplum inşa edebilmek için gerekli pratik ve düşünsel becerilerle donatmak amacıyla yeni tür bir sanat okulu kurma planı formüle etmiştir. Toplumsal Reformcu rolüne talip bir sanat ve tasarım okulu hayal etmiştir. Mimar Walter Gropius Almanya'nın Weinmar kentinde aldığı bir iş teklifi sonucu fikirlerini gerçeğe dönüştürme fırsatı bulmuştur. Gropius'a Alman Werkbund tarafından önerilen iş pozisyonu eski iki kurumun Gran Ducal Saxon Güzel sanatlar Akademisi ile Gran Ducal Saxon El Sanatları okulunun birleşmesinden oluşacak bir tesisin başına geçmesi gerekiyordu. Gropius bu iş teklifini kabul ederek, birleşik yapının adını 'Staatliches Bahause in Weinmar' olarak duyurmuştur. Bahausun doğuşu potansiyel sanatçıları, zanaatçılarla bir araya getirerek geleceğin sanat formlarını bir çatı altında inşa etmiştir. Gropius mimarlığı en önemli sanat formu olduğunu savunmuş ve "tüm yaratıcı faaliyetlerin nihai hedefi inşa etmek" demiştir. O yüzden Almanca 'ev inşa etmek' veya 'inşaat için ev' anlamlarına gelen 'Bahause' sözcüğü tercih edilmiştir (Gompertz, 2012: ss.179-180-181). Walter Gropius, mimari de bir sahne olayının yapısal değerini araştırarak bir bina ile sahne arasındaki yapısal benzerlikleri keşfetmiştir. Bahause okulunun sanat ile zanaat bölümlerinden öğrencilerini bir araya toplayarak, sahne çalışmasının

yöntemlerini keşfetmek için bir sahne atölyesi kurmuştur. Deneysel hareketler için poz vererek bauhaus sahnesinin mimari ile yapısallığına dair bir performans temellendirmişlerdir. Oyuncular maskeler ve kostümlerle binanın etrafında” zorlanmadan ve özgürce hareket etmek yerine, dikeyleri ve köşegenleri vurgulayan katı bir koreografi izlemişlerdir. Mimarinin oyuncular üzerinde bıraktığı his, neredeyse mimari unsurlar gibi sabit hareketler sağlayan durağan pozlar performansın oluşmasındaki avangard yanını göstermiştir.

Bahause performanslarının mimari ile uyum sağlayan yapısı, uzay zaman aralığında gelecek bir yaşamın mekanik biçimiyle konumlanan fikrine dayanmaktadır. Mekanik bedenlerin ve hareketlerin organik olmayan biçimleriyle adeta makineleşmiş bir toplumun fütüristik kaderine terkedilmiştir. Çünkü 1. Dünya savaşından çıkmış bir toplum olarak Almanya, mimari anlamda yenilenmeye ve inşa etmeye büsbütün başlamışken, toplumsal olarak gelişimleri de mimarileriyle eş zamanlı bir şekilde gelişme göstermiştir. Böylelikle modernist tasarımların hayatın içine karışması ve kültüre bir değer katması bahause ekolün bir parçasıdır. “Mutlak nesnellik ve kesin kararlar üzerinde temellenen, sağlam malzemenin performansını öne çıkaran, işlevselliğiyle, akılcı ve tasarım zekâsını kullanmasıyla, biçimin işlevi yönettiği bir tasarım mantığıyla, pratik ve zamansız bir estetiği hedefleyen bir kurum olmuştur” (Ceylan, 2019,s.9). Mimar ve akademisyen Erdem Ceylan’ın Mimarist Dergisinde Éva Forgács’ın, ‘Bauhaus 1919-1933’ adlı kitabını mimari bir gözle yapmış olduğu incelemesinde, 1923 yılında, Veimar’da düzenlenen Uluslararası Bahause sergi kataloğunda, Oskar Schlemmer’in Bauhaus okulunun eğitim genetiği hakkında fikirlerini “dört yıllık yaşamıyla, hem sanat hem de günümüz tarihini belgeleyen bir nitelik kazanan Bauhaus, karmaşa ve çelişkileriyle içinde bulunduğumuz çağı yansıtmaktadır” şeklinde ifadelere yer vermiştir (Ceylan,2019: s.9).

Aslında Forgacs’ın fikirlerinden yola çıkarak Almanya’nın ne kadar uzağa ve ne yönde kendinden uzaklaştığını doğruca göstermektedir. Çünkü 1919 yıllarının koşulları belirli hasarlardan meydana gelen bir Almanya’dan bahsetmektedir. Bahause’n niha sonucunda Schlemmer, 1923 tarihli ajandasına şunları kaydetmiştir;

“Bauhaus, zanaatkârlık ve akademik çalışmayı birleştirmeye yönelik ilk ciddi girişimi temsil ediyordu. Bu yüzden de Bauhaus'un bir diktatörlük tarafından şekillendirilmesi amaçlandı. Önemsiz "alt bölümlere" sahip, daha çok zihin ve çıkarların çokluğuna sahip idari sistem. Bauhaus'un dört yılı sanat tarihinde bir bölüm oluşturur. Ama aynı zamanda Bauhaus, Alman halkının ve dönemin parçalanmasını yansıtıyor. Tamda bu nedenle ara vermekte fayda var. Bu noktada, Bauhaus hakkındaki çeşitli monografların okuldaki bu dönüm noktası hakkında neler söylediğini görmek için, teknolojik yaklaşım; yani tasarımdaki program önemli bir yeri tutar” (Forgacs,1991: s.104).

İtalyan politikacı ve yazar Giulio Carlo Argan Bauhaus'un sosyolojik ve pedagojik bu dönüşümünü belirli bir yasaya uygun olarak görmektedir. Forgacs (1991), Argan'ın yorumunu şu sözlerle dile getirir. "Zanaat eğitimi aptallardan makine kullanımına geçtiğinde, eğitim süreci zanaattan sanayiye dönüşümün evrimsel sürecini özetler; bu nedenle sanat okulu kısaca toplumdur, çünkü pedagojik süreç toplumsal evrimi tekrarlar” (s.104). Bu nedenle Bauhaus'un 1923'te sona eren ilk dönemini halk dönemi olarak adlandırır.

Şekil 1, Sahne olarak bina, Dessau Stüdyo Binası, 1927



Fotoğraf: Erich Consemüller. <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/stage/the-building-as-a-stage-dessau/> Erişim Tarihi:21.02.2022

Fotoğrafta yer yer siyah mürekkeple müdahalelerin Oskar Schlemmer tarafından yapıldığı bilinsede; fotoğrafın teması, “mekânsal fetih ve ölçek duygusu sağlama açısından uzaydaki insanların tasviri olması dikkatleri çekmiştir. Bauhaus mimarisinde, mimarının mekân ve beden ilişkisinde yeni sorgulamalara yol açan deneysel bir takım müdahalelerle performans niteliği taşıyan gösteriler sınıfına geçmiştir. Daha sonra 1918 ‘den 1921’e kadar olan sahne atölyesinin bütün gelişimini Gropius Berlin'deki dışavurumcu sahne tasarımcısı ve dramaturg Lothar Schreyer'e emanet etmiştir. Schreyer, esas olarak biçim diliyle ilgili sorunları keşfetmek için figürlerini geometrik tam vücut maskelerinin arkasına gizlemiştir. Bununla birlikte, 'Mondspiel' (Ay Oyunu) veya 'Kreuzigung' (Çarmıha Gerilme) gibi oyunları Bauhaus'ta yetersiz karşılanmıştır”. 1923 yılında Schreyer Okulu bırakınca Bauhaus okulundan Oskar Schlemmer 1922 de yarattığı aynı yıl bauhaus sahnesinde sergilediği 'Triadic Ballet'i sahne atölyesine ayrı bir değer katmıştır. “Schlemmer, insanın uzay ile ilişkisine odaklanan bir sahne teorisi geliştirmiştir”

(<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/thebauhaus/training/workshops/stagecraft/>. Erişim Tarihi:15.02.2022)

Şekil 2, Von Oskar Schlemmer, Triadisches Ballet, 19:08, 07.03.2013



https://www.youtube.com/watch?v=r4pJlj_bteQ&t=1506s Erişim Tarihi:16.02.2022

Bauhaus'un eğitim ve üretime yeni bir model sunmuş olması, minimal bir estetik anlayışının getirdiği işlevsellikle beraber, sanat ve yaşamın birbiri içinde erimesi hali ön planda tutulmuştur. Aynı zamanda Bauhaus Okulu, sosyal sorumluluk taşıyan ve gereksinimlere cevap verebilecek sanatçı modeli oluşturan bir okul olmuştur. Bauhaus üslubunu yaymak, sanat ve yaşam arasındaki uçurumu kaldırmak ve endüstri dünyası ile iş birliği kurmak önde gelen amaçlarından. "Gropius'un 'teknığe karşı değil, teknikle beraber' diyerek tekniğin getirdiği tekniker ünvanının, endüstri dünyasında iş ve iş adamı niteliklerini" de hatırlatmıştır (İpşiroğlu, 2011: s.81).

Şekil 3, Von Oskar Schlemmer, Berlin Metropol-Theater gösterisinden. 1927. Bauhaus Arşiv Berlin.



Ernst Schneider (<https://www.arkitera.com/haber/oskar-schlemmerin-triadic-balesi-bauhaus-geri-donuyor/>)Erişim Tarihi:16.02.2022

Oskar Schlemmer'in mekanik tasarımları "bauhaus okulunun sanatçıları ve Rus konstrüktivistleri için sanatsal bir dışavurum yerine 'zihinsel tasarım' süreçlerini ifade eden birer konstrüksiyon" örneği olmuştur (Antmen, 2013: s.103). Gökür Gürcan'ın (2015) destekler nitelikteki bilgi aktarımına göre "heykeltıraş ve koreograf olan Schlemmer, kurduğu dans atölyesinde performanslar gerçekleştirmiştir. Okulun bakış açısı olan apolitik düşünce bu performanslarda da yerini almıştı. Bauhaus sadeliği, performansların dışa vurumcu olmasını da istememişti. Daha çok pozitif bilimlerden feyz alınmışçasına, robotik bedenler hareket ediyordu. Okula teknoloji hâkim olduğu gibi performanslara da hâkimdi. Özel kostümlerin hazırlandığı

gösterilerde hareket bedenin boşluktaki mekanik devinimi ve teknoloji üzerine odaklanıyordu” (s.22-23) demiştir. Başlangıçta bu performanslar dans ya da koreografi düzenlemeleri olsa bile deneysel olarak performans, kendi eylemini gerçekleştirmiştir.

20. yüzyıla girildiği ilk on yılda psikolojideki gelişmeler, sanat ve tasarımın iletişimsel kuvvetini ve dolayısıyla modern göstergelerin ilkelerinin daha iyi anlaşılmasına yol açmıştır. Rusya doğumlu sanatçı tamamen soyut olan ilk resmi yapmakla tanınan Wassily Kandisky, soyutlama yolunda tiyatro eseri yaratması, hareketli yapılar ve insan eylemlerinin işlevini ön planda tutulmuştur. Fakat tamamen işlevsellik, anlatı ya da etkileşimin bir öneminin olmadığını vurgulamıştır.

Kandinsky, Wagner kavramını referans gösterdiği ve tiyatronun bütün çeşitli unsurlarını bir araya getirdiği varsayımına dayanan sanat eseri içeriğinin toplamından daha büyük bir etki yaratmasına sebep olmuştur. Kandinsky'nin tezi, bunun ‘teorik konum ne olursa olsun, öğelerin üstünlük içinde değiştiği yüzeysel bir kümelenme olduğunu’ göstermiştir. Kandinsky ‘tiyatronun içeriğinden oluşan üç elemanı: müzikal hareket, renk hareketi ve hareketin -yani ses, renk ve mobil formları dansın oluşumunda’ performatif öğeler sunmuştur. Kandisky için tüm bu unsurlar eşit değerde olmuştur. Daha uzun makalesinde ‘sanatta maneviyatla ilgili (1914), Kandinsky, karmaşık entellektüel terimlerle, maddesellikten çok maneviyata dayanan bu yeni tiyatronun nasıl inşa edilebileceğini ortaya koymuştur’. Plastik sanatlardan ve tasarımın endüstriyel piyasasından hareketle yeniliklerin eşzamanlı olarak ve genellikle bunların altında yatan teknolojiye gelişmelerin, insanın dünya algısını hepten değiştirmeye geçmiştir. Fotoğraf makinasının ve sinemanın ortaya çıkışı, hali hazırda görme yolları ve yeni hareket ve zaman algıları yaratarak büyük bir gelişmeye zemin hazırlamıştır. Bu zeminde yaratılan algılar, demiryollarının, otomobillerin ve uçağın gelişmesiyle motorlu taşımacılığın kıtalar arası işlevsellikte hizmet vermeye başlamıştır. Aynı zamanda sömürge imparatorluklarının büyümesi ve ulaşımındaki gelişmeler sayesinde Avrupa ülkelerini pek çok kültürel yapı ve bunların estetiği ile temas haline geçilmiştir.

Bauhaus okulunun sahne tasarımındaki avangard hareketliliği, dansla beraber tiyatronun gösterge organlarından çıkararak, temel performans işlevini yenilikçi bir

anlayışa bırakmıştır. Modern dansın sahnedeki işlevi plastik sanatçıların ve mimarların desteği ile yeni bir boyut kazanmıştır. Oskar Schlemmer'in bu bilgiler ışığında bahsedilen sahne atölyesinin işlevi, gelişen ve sürekli yenilenmekte olan kültürel reformun bir parçası olduğu kabul edilmektedir.

Oskar Schlemmer'in tiyatro sahnesi araştırmacılara göre; bir kara kutudur. Bu kara kutu çeşitli formların, alışılmadık hareket ve durağanlıkların incelenebilmesi ve algılanabilmesi için bir laboratuvar oluşturulması gerektiğini vurgulamışlardır. 'İnsan figürünün geometrisi, uzuvların eklemlenmesinin olası sınırları, hareketlerin üç boyutlu uzaya uzantıları, yerçekimi kuvveti ile insan hareketine getirilen kısıtlamalar ve dansçıların hareketlerinin yerçekimine karşı çalışma ve onunla iş birliği yapma yolları' incelenmiştir. Klasik tiyatro ve dansın tamamen dışında tasarlanan bir dizi dans gösterilerinden en önemlisi olan 'The Triadic Ballet' olmuştur. Bauhause okulunun sahne atölyesinde gösterilen performansların en ilgi çekici çalışması olmayı başarmıştır. The Triadic Ballet çalışmasında dansçıların kostümleri kendi anatomik yapıları dışında metafizik bir anatomiye dönüştürdüğü gözlemlenirken, hareketlerin, formların ve renklerin birbirine yaklaşması ve birbirinden uzaklaşması bir fantezi alanına dönüştürülmüş imgeler olmasından kaynaklanmıştır. Formların kendi aralarındaki gerilimi ve çeşitli düzlemlerde hareket ettiğini görmek, basit numaralarla ve metaforlarla anlatan saf soyut bir sanat alanından performans alanına çekmiştir. Sahnenin maddeselleştirilmesini sağlayan öğeler arasında ritmik hareket, doğaçlamanın tam tersine önceden belirlenmiş bir ritmik denge unsurunu göz önünde bulundurulması söz konusu olmuştur. Fakat ritmik hareketlerin mekanik tiyatronun oluşmasında yardımcı bir eleman olabileceği gibi bedensel eğitimin bazı şablonlarında planlanan doğaçlama eğiliminin devrede oluşu gözlemlenmiştir. Eugenio Barba'nın 'örtük bilgi' metninde "uygun biçimde ve anında tepki verme becerisi, ezberlenmiş bir eylem şablonu izleyerek otomatik olarak tepki vermek anlamına gelmez. Kesin kurallarıyla özümsemiş bir davranışa uyarak yepyeni ve öngörülemez bir şablonu hayal etmeyi bilmekten ve nereye gideceğinin henüz farkına varmazken onu uygulayabiliyor olmaktan oluşur" demiştir. The Tradic için dansçının sanatını öğrenmek her ne kadar ritmik ahenkle uyum, bir biri içinde yüzüyor olsa bile zıt renklerdeki zıt şekiller kendilerini üç boyutlu uzayda çeşitli yollar boyunca ilerletiyor oluşu görünmektedir (Barba & Savarese, 2017: s.44).

Şekil 4, Triadisches Ballet, Von Oskar Schlemmer, ‘24: 08, - 07.03.2013



(https://www.youtube.com/watch?v=r4pJlj_bteQ&t=1506s) Erişim Tarihi:16.02.2022

Bauhaus okulu kurulduğu dönemde Alman hükümetinden finansal destek görerek kuruluşunu ve gelişimini tamamlamıştır. “Thüringen yönetimi değişip tutucu/baskıcı Nasyonal Sosyalist Parti’nin/Nazi Partisi’nin iktidara gelmesi sonrasında zorluklarla karşı karşıya kalarak, Nasyonal “Sosyalist” yönetim Bauhaus Okulu’na ayrılan bütçeyi kıstmıştır. Öğretmenlerinin bir bölümünün iş akdini feshetmiştir. Yönetimin baskısı sonucu öğretmenlerden bazıları da kendi istekleri doğrultusunda istifa etmişlerdir” (Gümüş, 2019. s.17-18).

Okuldaki finansal sıkıntıların getirdiği zorluklar ve sanatçı öğretmenlerin istifaları ve kendi aralarında vizyon ve ideolojik uyumsuzluklar neticesinde “Gropius Bauhaus’tan ayrılmaya karar vermiştir. 1928’de yerini İsviçreli bir mimar olan Hannes Meyer’e bırakarak ve Bauhaus’tan ayrılmıştır. Çok da fazla sürmeyen Bauhaus yöneticiliği dönemi için yapılan değerlendirmelerde Mayer’in Okulu katı bir tutum içinde idare ettiği’, ‘biçimciliğe yönelen sanatçılara karşı katı bir tutum içinde olduğu’ ve Kandinsky, Klee gibi sanatçıların bu yüzden okulu terkettikleri ya da onların okulla ilişkilerinin Meyer tarafından kesildiği söylenmiştir. Mayer’in yönetimi döneminde bulunan Moholy Nagy, Kandinsky, Klee, Breuer, Albers gibi eğitimde önemli rol oynayan öğretmen sanatçıların okuldan ayrıldıkları beirtilmiştir” (Gümüş, 2019. s.19). Almanya hükümeti politik sürecine belirleyici gelişmeler

eklemiştir. Yaşanılan Wimar cumhuriyeti yerine Naziler gelerek Adolf Hitleri Şansölye ilan etmişlerdir. İktidarda olan naziler istedikleri gibi sosyalistlere, devrimcilere, komünistlere yönelik saldırılar gerçekleştirerek yeterince huzursuz bir ortam oluşturmuşlardır. Bu huzursuz ortamdan ve Nazi saldırılarından Bauhaus Okulu’da payını almıştır. “Okul Bolşevik ve komünist yuvası’, ‘Marksizm Kilisesi’ vb. olarak gösterilerek saldırıların ve provokasyonların artmasına sebep oluşu sonucunda öğrenci ve öğretmenlere de fiili şiddet uygulanmıştır. Saldırıları nedeniyle Bauhaus Okulu eğitime devam edemez duruma geldi ve nihayet Gestapo Okulu 10 Ağustos 1933’te kapatmıştır” (Gümü, 2019. s.19).

1.1.6. DENEYSEL BİR EĞİTİM MODELİ OLARAK BLACK MOUNTAIN COLLEGE

Deneysel bir eğitim kurumu olan Black Mountain Koleji mimarlıktan fiziğe, matematikten tasarıma, modern dansa ve performansa, şiirden coğrafyaya, resme, dokumaya seramiğe, müziğe, psikolojiye ve antropolojiye kadar çeşitli alanlarda çalışmaları ve eserleri çığır açmış bilim insanını ve sanatçıları bir araya getirerek disiplinlerarası bir eğitim sunmayı amaçlamıştır. Kuzey Carolina’da “1933 yılında John Andrew Rice tarafından açılan Black Mountain College, ilerici eğitim ilkelerine yönelik bağlılık ve sanatın değerini müfredatın vazgeçilmez bir parçası olarak” belirlemiştir (Akıman,2012: s.202). Almanya’da Nazi yönetiminin faşist rejiminden bir süre sonra, Josef ve Anni Albers ABD’ye göç ederek, Black Mountain College’in yönetimini üstlenmişlerdir. Bir yandan Bauhaus sahnesindeki gösteri ve performansların Amerika’lı sanatçıları da etkileyerek, güçlü ve gelişmiş öğretim metoduna dönüştürülmüş şekli ile Black Mountain College’de eğitim modeli olarak devamını sürdürmüştür. Öte yandan yerel halktan olan öğrencilere edebiyat, müzik, dans dersleri verilmiş, disiplinler arası eğitim metodu oluşturulmuştur.

Josef Albers’in teklifi üzerine Bauhaus tiyatrosunun eski bir üyesi olan Xanti Schawinsky, 1936’da Black mountaine kolejini eğitim kadrosuna katılarak, Amerika’ya deneysel tiyatro ve dansın gelmesine büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Schawinsky; “Polonyalı Yahudilere yönelik siyasi ayrımcılık ile ‘nasyonel sosyalistler’ adı altında Berlin’e giderek grafik

tasarımcı olarak çalışmaya başlamıştır. 1933'te İsviçre üzerinden İtalya'ya kaçarak 1936 yılına kadar Milano'daki Studio Boggeri için reklam grafik tasarımcısı ve Cinzano, Motta ve Illy gibi büyük şirketler için grafik tasarımı yapmıştır. 1935'te Schawinsky, siyasi nedenlerle İtalya'dan ayrılmış 1936'da Josef Albers'in Black Mountain College'da öğretmenlik çağrısına cevap vermesi ile 1938 yılına kadar burada çizim ve renk teorisi profesörü olarak çalışmış ve Bauhaus sahnesi fikrine dayanan Sahne çalışmaları atölyesini kurmuştur. Öğrencilerle birlikte mekân, hareket, ışık, ses ve renk ile ilgili multimedya prodüksiyonları tasarlamıştır. Böylelikle Schawinsky, avangard Bauhaus sahnesinin çığır açan fikirlerini ABD'ye getirmiştir (<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/thebauhaus/people/biography/1105/> Erişim Tarihi: 13.05.2022)

Şekil 5, Xanti Schawinsky'nin portresi,



Fotoğraf: Theo Van Dosburg, <https://rkd.nl/nl/explore/images/213827> Erişim Tarihi:22.02.2022

Özge Özbek Akıman, Black Mountain kolej'inin sairi etiketi ile akıllarda kalan '*Charles Olson'ın Maximus Şiirlerine Bakış: Kahraman Kavramı Üzerine Bir İnceleme*' adlı makalesinde “deneysel bir eğitim kurumu olan Black Mountain Koleji mimarlıktan fiziğe, matematikten tasarıma, modern dansa ve performansa, şiirden coğrafyaya, resime, dokumaya seramiğe, müziğe, psikolojiye ve antropolojiye kadar çeşitli alanlarda çalışmaları ve eserleri çığır açmış bilim insanını ve sanatçıları bir

araya getirerek disiplinlerarası bir eğitim sunmayı amaçladığını” vurgulamıştır (Akıman, 2012: ss.201-202).

Martin Duberman’ın ‘Karadağ: Topluluk İçinde Keşif’ isimli kitabından hareketle “kurumun çöküşte olduğu 1952’de bile John Cage’in “mixed media” performansı gibi 1960’ların sanatını etkileyecek deneysel sahne etkinlikleri ilk burada ortaya çıkmıştır” şeklinde belirtmiştir (Duberman, 1972: ss.348-358). Martin Duberman, “dansçı ve koreograf Merce Cunningham da aynı dönemde istediklerini yapabileceği, ona kapısını açan tek yerin Black Mountain olduğunu” vurgulayan cümlelere yer vermiştir (Duberman, 1972: s. 362).

“Merce Cunningham, besteci ve müzisyen John Cage 1948’de Black Mountain’a ilk geldiklerinde ve Buckminster fuller, Elaine ve Willem de Kooning gibi okulun çalışan akademik kadrosundaki sanatçı eğitmenlerle Erik Satie’nin ‘the ruse of the medusa’ adlı eserini yeniden inşa etmişlerdir. John Cage, piyanist David Tudor ve sanatçı Robert Rauschenberg ile birlikte ‘olaylar olarak adlandırılabilir’, ‘Tiyatro Parçası no.1’ olarak da bilinen ve bir grup tarafından olması ile dikkatleri çeken, başlıksız müzik performansları yaratmışlardır. Bu performansları Black Mountaine kolej’inin yemek salonunda gerçekleştirirken, aynı zaman diliminde birkaç performansta koreograflanarak gerçekleşmiştir. Bu koreograflanmış performansların anlatı veya nedensellik ilişkisi içinde olmaması, modern performans sanatının köklerini oluşturmuştur” (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/black-mountain-college/black-mountain-college-john-cage-merce-cunningham>, Erişim Tarihi: 24. 02. 2022)

John Cage’in, bir dizi deneysel müzik bestelerinin yanı sıra, 1952 yılında denk gelen ‘4’33’ adlı performansının sahneleneceği yer Woodstock’ta, Maverick konser salonunda David Tudor tarafından piyano resitali verilmesi üzerine oluşmuş avangard bir harekettir. Gann’ın bakışı ile “dinleyiciler bu konserde, Cage’in ilk kez seslendirilecek bir yapıtını, 4’33” başlıklı yapıtını dinleyeceklerdir. Sırası geldiğinde Piyaniist David Tudor sahneye çıkar, piyanonun başına oturur, piyanonun kapağını kapatır, saatine bakar. Sonra aralıklarla iki kez daha aynı şeyi yaparak kapağı açıp kapatır. Yapıt, 30 saniye, 2 dakika 23 saniye ve 1 dakika 40 saniye oluşmuştur. Tudor, bu arada notasız sayfaları çevirir. Hiçbir nota çalmadan bir süre sonra kalkıp

selamını verir ve sahneden iner. Her şey 4 dakika 33 saniye sürer” demiştir (Kyle Gann’dan aktaran. Akan, 2018: ss.4-5). Peki, John Cage’nin kendi söylemek istediği şeye baktığımızda ve elde edilen müziğin deneyimi sonucunda “Cage; sessizlik diye bir şeyin olamayacağını, her zaman duyulacak bir sesin var olduğunu net olarak algılamış ve yaşadığı sürece sesin olacağına ikna olmuştur. Bu nedenle de müziğin geleceğinden korkmamak gerektiğini çünkü mutlak bir sessizliğin olmadığı gibi bir kişinin kendi bedeninin seslerini duyabileceğini görmüştür. Cage bu deneyimiyle eğer yaşam varsa sesin de var olacağını dolayısıyla yaşadığımız ortamda sessizliğin, sesin olmaması ile değil, dinlenmemesiyle ilgili olduğunu, 1952 yılında 4’33 ile ortaya koymuştur” (Akan, 2018: ss.125-126).

Haskins’in aktarımında “John Cage tarafından hayal edilen hali, 4’33 adlı performansın hiç ses çıkarmaması ve tamamen sessiz olması dâhilinde etüt edilmiştir. Sahnede ve yahut nerede olursa olsun, doğal olarak ortaya çıkan sesler; gıcırdayan sandalyeler, öksürükler, fısıltılar, homurdanmalar... Bazen öfkeli patlamalar. Cage’in sessiz parçası ilk defa sahneye konulduğu ve dinleyicilerle bulunduğu anda insanlar sinirlenmiştir. Bu performansı ilk defa dinleyen ve de görenler bir tür gösterişli şaka, Dadaist ya da kavramsal sanatın genişletilmiş reklam absürdü gibi cevaplar vererek eleştiride bulunmuşlardır” diye belirtmiştir (Haskins, 2012: s.7). John Cage’in sahnedeki müzik icraatı her ne kadar işitsel boyut ile ilişkilendirilse bile, gösterge ve işitselliğin içinde gösterilen bir tür olaya dönmüştür. Bu olay ise dinleyicilerin ve seyircilerin herhangi bir platform etkisinde, sanatçıdan beklenenin sıradanlığına uyum sağlamak için, beklentinin karşılanamaması sonucu gösterilen tepkiler bütünü olmayı başarmıştır. Bu performansında müziğin geldiği noktadan daha önemlisi dinleyicilerin müzik bilgisi ve müzikle olan bağı sorgulanmaya başlanmıştır. Artık sanatın yegâne estetik anlayışı ve hazzı, seyirci ile aşılmış ve karmaşık felsefi sorulara yer verecekti. Cage Zen Budizmi ile ilgilenmiş ve “engelsizlik, iç içe geçme” gibi önemli iki kavramı benimseyerek sanatsal üretimlerini bu doğrultuda yapmıştır (Bernstein & Hatch, 2001: s.165). Zen Budizmi Cage’in hayatının dönüm noktasını oluşturmuş denilebilir. Doğu inancının meditasyon ritüeline inanarak doğadaki seslerin içindeki sessizliği almak ve keşfetmek istemiştir.

David W. Bernstein ve Christopher Hatch'e göre; Zen Budizm'inden formüle ettiği Cage'in müzik anlayışı birbiriyle serbestçe ilişkilendirilebilen, ancak seslerin evreni olarak ilişkilere sistematik kompozisyon tekniği ile ulaşılarak elde ettiği varsayımına değinmiştir. Ancak Cage'in müziğindeki rasyonel ve irrasyonel faktörlerin bir araya geldiği gerçeğine duyulan şüphe, genellikle ikincisine aşırı vurgu yapılmasına neden oldu (Bernstein & Hatch, 2001: s.165). Çünkü işitsel anlamdaki müziğin sahnedeki gösterildiği yöntem, avangard bir harekettir. Bu performans ise 4'33 adlı çalışmasıdır. Bu çalışma ile ilk defa seyircinin edilgenlikten uzak, katılımcı ve sanatın içine girmiş, etkin bir rol ile kendilerini sorgulamışlardır.

Black Mountaine Kolej okulunun miras olarak bıraktığı sanatçı ve eğitmen John Cage, hali hazırda sanat anlayışının dışına performansı sanatın vazgeçilmez bir disiplini haline getirmeyi başarmıştır. John Cage ile birlikte, daha sonra yapılan kısa ve etkili olaylardan öngörüleceği üzere beklenen 'happeningler' doğmuştur.

1.1.7. PERFORMATİF BİR KÖKEN OLARAK HAPPENİNG

Temelinde dada hareketlerinin ve gösterilerinin etkileri bulunan bu faaliyetler izleyicilerin de işin içinde olduğu, performans sanatının ilk örnekleri olmakla değerlendirilecektir. 1950'lerin başından sonuna kadar sanatın performans türündeki anlatımı ve çeşitliliği zenginleşmiş ve genişletilmiştir. İnsanın yaşayarak anlayabileceği gerçek kavramlar üzerine hazırlanmış pratikler, sanat ve sanatçı, izlek ve izleyen gibi konumlar belirlenmiştir. "Türkçe karşılığı 'oluşum' olan Happening, yirminci yüzyılın başından beri sanat ve yaşam arasında bir iletişim araştırmasının ve seyirciyle doğrudan ilişki kurmaya yönelik çalışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Amerika kökenli bu anlatım biçiminin ortaya çıkış serüveni, 1952'de Merce Cunningham, John Cage ve Robert Rauschenberg'in karşılaşmalarıyla başlamıştır. Bu sanatçılar resim, dans, müzik, şiir, film, diaporitif ve plaklarla gösteriler düzenlemişlerdir. John Cage, gerçek yaşamdan farkı olmayan ama aynı zamanda yaşamın içinden beslenen bir sanat biçimi olan eylemlerle sanat yapmayı araştırmıştır" (Şenel, 2015: s.165). Happeningler John Cage ile ilk kıvılcımları atılmasına rağmen, "Cage'in öğrencisi Allan Kaprow'un, öncülüğünde 1959'dan

itibaren gerçekleşen gösterilerin resim, müzik, tiyatro, çevre düzenlemesi gibi farklı türleri bünyesinde barındırarak performans sanatını etkili kılmıştır. Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi'nin 'Performans Sanatının Kültürel ve Tarihsel Kökenleri' adlı makalesi'nde "Allan Kaprow, olayların yaratıcısı olarak kabul edilir. 1959'da New York'ta, Ruben Galeri'de 'Altı bölümde on sekiz olay' isimli bir gösteri düzenleyerek, izleyicilerin Kaprow tarafından yönlendirmesi dâhilinde, onlardan bulundukları durumu yorumlamasını ister. İzleyicilerin içinde bulundukları olaydan hoşlandıkları ifade edilir. Fakat gelen izleyicileri Kaprow'un çağırdığını belirtmekte fayda var" şeklinde yazmıştır (Mukhametzyanov & Martynova & Martynov & Mingalieva, 2018: s.64).

'6 bölümde 18 oluşum' gibi happeninglerinden sonra, performans çıkışlı etkinlikleri enstalasyon sanatının gelişimine katkı sağlamıştır" (Antmen, 2013: s.223)

Şekil 6, Allan Kaprow, '6 bölümde 18 olay' gösterisi sırasında, 1959



<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/> Erişim Tarihi:22.02.2022

'Oluşumlar' kısa zaman diliminde, anlatılacağı kavram ya da mesajın beden ile sahnede gösterilmesi üzerine, tiyatronun tamamen dışında ki yaklaşımlardır. Lynton'un ifade ettiğine göre; "burada söz konusu olan, sanatçının icat ettiği, sunduğu ve içinde yer aldığı gösteri benzeri etkinliklerdir. Bu gösteriler çok farklı özellikler gösterirler. Halka oldukça çekici gelen lunapark temsillerine benzeyebildikleri gibi, sanatçı-oyuncunun uzun süre boyunca yüksek bir kontrol ve dayanma sergilemesi gereken son derece acıklı ve rahatsız edici tek kişilik gösterilerde olabilir. Bazen de Konstrüktivist bir kompozisyon kadar soyut ya da

dinsel bir tören kadar programlı ayinsel nitelikte bir baleyi anımsatırlar. Bu tür gösterilerin son günlerde adı Happening (olay)'dır" şeklinde belirtmiştir (Lynton, 2009: s.319).

Modern sanatın büyük kitlelere hitap eden akımları, gerçeklik ve gerçeğin yanılsamaları, yaşam ile sanat arasındaki bağın kopukluğunu sorgulama aşamasına gelmiştir. Kaprow'un bir nevi kendi sorumluluğuna aldığı sanatın yaşamdaki gerçekliği, gerçeklikle yaşam arasındaki anlamı; canlılık, beden, kavram ve mekân düzleminde sorgulamaya başvurur. Kuspit, "Kaprow'a göre, sanat ve yaşam rekabet halindedir. Bir zamanlar sanat yaşamdan üstün gibi görünüyordu, ama modern dönemde yaşam daha üstün görünmektedir. Yaşam açıkça bu yarışı kazandığı için de sanat yaşama katılmaktadır ya da yaşam tarafından sömürgeleştirilmektedir. Sanat teslimiyeti nedeniyle mütevazılaşmış ve kendinden kuşkulanmaya başlamıştır" der (Kuspit, 2006: s.77). Kaprow, 1962 yılında New York'ta 'arka bahçe' adlı düzenlemesinde, kullanılmış yüzlerce araba lastiğini üst üste atarak oluşturduğu dev lastik yığını içinde izleyicileri buluşturmuştur. İzleyicilerin bu buluşmalarını ve araba lastiklerin üstündeki seyircilerin ani hareketleri, refleksleri gözlemlenmiştir. "Arka Bahçe' adlı düzenleme sanat olsun ya da olmasın, önemli olan sanatın hedeflediklerinin toplumca yeniden keşfedilmesi için düzenin sorgulanmasıdır" (Yorgancıoğlu, 2016: s.186). Oluşumun kendi içindeki hareketli yapısının önceden belirlenmiş olması ve bu yapının oluşum sürecinde izleyicilerin katılımlarının sağlanması gibi gösterinin yapı öğeleri değerlendirilmiştir. İlk başlarda happeningler önceden tasarlanan yapısı olmasına rağmen uygulama esnasında bir takım doğaçlama yöntemi görülecektir. "Happening'i doğaçlama bir aktivite olarak tanımlamak yerine; belirsiz yapısı olan faaliyet şeklinde nitelemek daha doğru olmaktadır. Yani, detayda bile olsa, sanatçının yine de belirlediği, formüle ettiği bir eylem vardır. Kaprow, 1960'larda 'oluşumları', çevre tiyatrosu, gösteri tiyatrosu ve günlük yaşam ilişkisinde ele almış ve yaşamla sanat arasındaki ilişkiyi 'oluşumların' sunduğu olanaklarla irdelemeye yönelmiştir" (Bozdemir, 2015: s.2)

Düşüncelerin ve fikirlerin sanat ortamına getirdiği pratiklerin yenilikçi dönüşümü, 1960'lı yıllarda sanat nesnesinin büyük ölçüdeki değişimine sebep olmuştur. Sanat nesnesinin gereksinimleri konusunda sanatçılar kadar sanatın alıcısı ve izleyicisi de eleştiriler ve yorumlara açık olmuş, sanatın çözümsel nitelikteki yanı,

ön planda tutulmuştur. Modern sanatın geleneksel nesnesi, malzemenin fiziksel varlığı ile, fikrin ön planda tutulması başlı başına sanatın diline dönüşen ifadeler olmuştur. 1960'lı yıllardan sonra kavramın ön planda tutulduğu sanat yapıtının 'düşünce sanatı' olarak isimlendirilmesi ve beraberinde şekillenen yeni eğilimlerin içerik biçimini karşılayan alternatif ifadelerin toplamı, kavramsal sanatın sınırları içinde değerlendirilebilir. Kavramsal sanatın metinler arası platformunu oluşturan türlerin alışılmadık halleri ile seyirci karşısına çıkmaktadır. Bunlardan resim, heykel gibi geleneksel türlerin dışına taşmış enstalasyon ya da çevrede gerçekleşen, doğanın farkındalığına değinen çevresel sanat kategorisinde; toprak ve arazi sanatı gibi düzenlemelerin, izleyicinin estetikten önce zihinsel bir sorgulama aralığında durması hedeflenmiştir. Bu anlamda sorgulanan sanat ve yapıtın maddesel değerini oluşturan sanat piyasası sunum yöntemlerini kavramın zihindeki oluşumuna göre şekillendirdiler. Bu sunum biçimleri ve yöntemleri müze veya galerilerinin alışık olmadığı sergileme anlayışına denk gelir. Duchamp'la başlayan sanat nesnesinin değişim süreci 1910'lara tekabül ettiği halde, kavramsal sanattaki izlerinin morfolojik değişime uğraması 1960'lı yılları bulmuştur. Sanatın galeri ve müzelerden dışarı çıkma isteği ile kronolojik ilişkilerin postmodern bağlamda ele aldığı kavram ve sanatın bütünselliği, çağdaş sanat için temel oluşturmıştır.

Kübizmin kendi içinde ayrıldığı yönler ve ifade biçimlerinde kullanılan araç gereçlerden, Kazimir Maleviç'in süprematist bakışının felsefi yapısına kadar süregelen, üstelik Marchel Duchamp'ın hazır nesneye olan ilgisinin dada etkilerinde görülmesi yavaş yavaş dile gelirken "Platonun tümeller olgusu türünde olan idealar dünyasını kavramsal bir varlık mahiyetiyle temsil etmesi, böyle tümel anlayıştaki felsefi yaklaşım süprematizm yoluyla elde edilen kavram sanatı olgusunun meydana oluşu", posestetik bir eğilim ile sanatın anlamında derin bir başkalaşım sürecine girmiştir. Bu sanatsal anlamdaki derin başkalaşım sürecinin başlaması Duchamp'tan sonra hatta ilk kavramsalıcılardan Kosuth'u, Beauys'u ve Sol LeWitt'i etkileyen faktörler olabileceğini açıklamakta yarar vardır. Özderin bu konu hakkında "modernizm kavramsal sanata dönüşmediği ama dönüşüm yolunda hızla ilerlemesi ve ilk kavramsalıcılardan sonra fluxus gibi daha radikal kavramsal türlerin gelişmesiyle 1960 sonrası kavram sanatı hepten postmodernleşerek günümüzde

bilinen birçok yaklaşım biçimini içeren kavramsal sanat algılanmasına dönüşmüştür” şeklinde ifade etmiştir (Özderin, 2011: ss.100-101).

1960 ve 1970’li yıllarda sanatçının, yaratıcı ve teknik yetenekleri kavramsal bir kategori düzleminde Neo-dada, Art Nouveau, Happening, Fluxus ve Feminizm gibi hareketlerin bulunduğu yılları kapsamaktadır. Kavramsal bir strateji olarak sanat, bireyin ve toplumun görüş alanından daha çok savunma alanına geçmesi ile büyümüş ve şekil almıştır. Yeni kavramsallığı, bu radikal dönemin görüşünü benimseyen sanatçıları olarak, dünyanın her tarafında video, fotoğraf, vücut sanatı, performans, enstalasyon gibi disiplinleri, postmodern bir sürecin başlangıcına kaydetmişlerdir. O yüzden 1960’lı ve 70’li yılların geniş sosyal kargaşası, ideolojik bir zeminde, gerçeklerle örtüşen kavramların temelini oluştururken, bir yandan evrensel bir kayıt diğer yandan bir miras olarak varlığına devam etmektedir. En büyük miras beden ve bedenin bütün özelliklerini açığa çıkaran eylemlerin performans sanatına dayanarak icra edilmesiyle gerçekleşmiştir. Özel ve gizli olanın bir kabuğa bürünerek kendini kamufle etmesi veyahut mahrem olanın kavramsal değeri sanat öznesine dönüşmüştür. Performans sanatının büyük gelişme gösterdiği yıllar, modern sanatının soyut dışavurumcu resimlerle kendini göstermesiyle oluşmuştur. Fakat soyut dışavurumculuğun düşüşünü tetikleyen performans sanatı 1960’lı yılların başlarında Fluxus’la gelişme kaydetmiştir. Fluxus düşüncesi, performans sanatı ile gelişme kaydederken kelimenin tam manasıyla canlı bedenin işlevi burada sorgulanarak felsefleştirilmiştir. Böylelikle çeşitli performans sanatçıları bedenin mahremiyet değerlerini ve mahrem olanın kavramsal incelemelerini yapmışlardır.

1.1.8.AKTİF BİR ROL OLARAK FLUXUS'TA BEDEN VE SÜREC İLİŞKİSİ

Fluxus, Latince’de ‘akış’, ‘akmak’ anlamlarına gelen bir terimdir. 1960’larda Almanya’da ortaya çıkmıştır. Düseldorf, Amsterdam, Kopenhag, Londra, Paris ve Avrupa’nın birçok kentine oradan New York’a kadar uzanan felsefi bir düşüncenin etrafında toplanan sanatçıların oluşturduğu bir harekettir. Yulia Martynova (2018) “Fluxus, performans ve gerçekleşme unsurları içerir, ana prensibi deliliktir. Fluxus, kendi bedeninizi ve bulunduğunuz mekânınızı kullanarak, mantıksal açıklamaya

meydan okuyan paradoksal bir durum yaratmaktır. Ayrıca aşırı derecede aldatmacanın bireysel oluşunun veya herhangi bir kısıtlamanın reddini sorgular” (s.65) şeklinde düşüncesini dile getirmiştir.

Fluxus için Higgins’in düşüncelerinden yola çıkarak “fluxus, geçmişte bir an veya bir sanat hareketini gösteren bir şey olmaması, fluxus sadece bir şeyler yapmanın yolu olduğunu belirtmektedir. Higgins için geleneksel bir yaşam ve ölüm biçimidir” şeklindeki mesajın verildiği belirtilmiştir (Ken,1998: s.8). ‘Geleneksel bir yaşam ve ölüm biçimi’ bilgisi Higgins’in yaşam ve ölüm temaları etrafında ve hayatın süregelen sıradan olma haliyle önüne geçilmeyecek şekilde, müdahale edilmeksizin akışkanlığı söz konusudur. Geleneksel bir yaşam ve ölüm biçiminin sıradanlığı fluxus ile özdeşleştirilmiştir. Dünyanın sosyo-politik süreçteki devinimi, 1960’lı yılların sosyal değişim potansiyelini oluşturan fikir etrafında dönmüştür. Fluxus düşüncesi, İnel İnal’a (1996) göre “dünya görüşlerinin kayma noktasındaki donukluğu, dünyanın geldiği durumun bireyler üzerinde olumsuz bıraktığı etkiler ve İdeolojilerin birçok alana kayması” (s.6) fluxusu oluşturan unsurlar arasında sayılabilir. İnal’ın (1996) ‘Fluxus Sanat Akımı’ başlıklı tezine göre “fluxus, doğadaki ve hayattaki kesintisiz değişimi, sürekli akışkanlığı ve yenilenmeyi ve durağanlığa karşı koyma” (s.6) olarak ifade etmiştir. Happenninglerin kendi içinde anlık gelişen olaylar örgüsünün serbestliği, fluxus düşüncesinde biraz daha yapı meselesinin kavramsal boyutu devreye girmiştir. Aynı zaman diliminde performans dilinin değişikliğe uğramasını ve yeni katılımcılarla sosyolojik bir boyuta taşınmasını Rose Lee Goldberg şöyle dile getirmiştir;

1962’de Dans Tiyatrosu ve Geleneksel bale, metodik bağlamda adımlarını yürüme ve koşma gibi sıradan hareketlerle, bir kutuyu katlama, üstünden atlama, kaldırma şeklinde günlük görevlerle değiştirerek bir soğanı soymak gibi [vücudun kendisinin nasıl yapabileceğini göstermişlerdir]. Washington’daki Memorial Klisesi’indeki ilk konseri New York şehir meydanına taşıyarak Dada ve John Cage’i bir araya getiren şaşırtıcı olaylar arasına girmiştir. 1960’lar boyunca, fiziksel dünyayı keşfeden işbirlikçi ‘konserler’, her bir katılımcının zekâsı, cisimlerin zaman ve mekândaki konumu, ortaya çıkan hareket ve [kelime sözlüğü ile diğer organlarla yakın temas gibi sanatsal ve plastik efektler] happeninglerden odakla bir değişiklik sağlamıştır. Ayrıca fluxusçu performans ta herkes dans edebilir ve herhangi bir şey

bir film, bir şiir, bir eylem, bir dans olabilir. Carolee Schneemann, Robert Morris, Jim Dane gibi sanatçılar ortaya çıkan biçimlendirilmiş yaratıcılıktan etkilenmişlerdir. [Koreograflar gerçekleştirmiş oldukları danslarını, sosyolojik konular arasından kimlik ve siyaset gibi kavramsal bir temel üzerine inşa etmeye başlamışlardır]. Koreograflar bilinçdışı hareket ve hareket arasındaki bağlantıları araştırarak katılımcılara açıklama gereği duymuşlardır. [Sanatçılar bu dansları daha sonra birçok diğer disiplinlerden sanatçıların söylenmiş ve yazılmış sözlerin geniş kapsamlı etkisi] ile üretimler gerçekleştirmişlerdir (Goldberg, 2004: s.18).

İnal'ında (1996) ifade ettiği üzere Duchamp ve Cage'in sanat tarihindeki yerleri kadar, "fluxusun ataları" (s.6) sayılabilecek önemde olduklarını belirtmekte fayda vardır. Çünkü düşüncelerin postmodern sanat düzenindeki temeli bu iki sanatçıya dayanır denilmesinde bir yanlışlık bulunmamaktadır. Duchamp'ın sanatı; düşüncenin nesneye, Cage'in sanatı; nesnenin, insan yaşamındaki spiritüel döngüsü anlamına karşılık gelebileceğini destekleyen sanat kavramları olmuşlardır. Fluxus hareketinin sanatçılarından Dick Higgins ve Al Hansel, 1960'ların önce New York merkezli Audio-Visual Group ismi altında Happening'lerin üretimlerin gelişmesine katkı sağlamışlardır. "Mimar ve grafik sanatçısı Georges Maciunes tarafından fluxus ismi, New York'ta Gallery AIG'de birkaç konferans ortamında ilk defa dile getirilmiştir" (İnal, 1996: s.6).

Süregelen bu zaman diliminde Fluxus hareketinin adını ortaya atan George Maciunas (Fırat Arapoğlu, 2009), Fluxus'ın oluşumunda aktif rol oynayan sanatçılar ile 1960'ların başlarında tanışmıştır. Fluxus düşüncesinin yaygınlaşması ve duyulması sanatçıların bir araya gelmesi ile bir topluluk veyahut bir akım oluşması ile değil, fluxusa verilen ismin belki de sadece 'ad' olmaktan öte, önceden yavaştan şekillenen spiritüel bağlamda bir düşünce enerjisinin biçimidir. "Çünkü daha önce çoğu sanatçıların birbirlerini tanımaları ve birbirlerini tanıyanların da birlikte üretmeleri" ile ortaya çıkan farkındalık saptanmıştır (Arapoğlu,2009: s.32).

Goldberg (2004), fluxus performanslarının sanatçıları "Josep Beuys ve Wolf Vostel Almanya'da, Robert Filliou ve Ben Vautier Fransa'da, Hermann Nitsch ve Gunter Brus Avusturya'yada, Milan Knizak Çekoslovakya'da, Yoko Ono ve Shigeo Kubota Japonya'da, Gustav Metzger ve John Latham İngiltere'de" (s.18)

şeklinde listelemiştir. Bu bahsedilen sanatçılar öncü olarak üretimlerine devam etmişlerdir.

Fluxus performanslarının post-endüstriyel bir sorgulamaya dayandığı 1960'lı yılların siyaset ve entelektüel ortamına ve yaşanan ikinci dünya savaşının arka planına yönelen sanatsal olduğu kadar politik bir karşı duruştur. Bu açıdan değerlendirildiğinde tarihsel olarak performans sanatı, disiplinler ve cinsiyetler, özel ile kamusal ve günlük yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlayan ve ihlal eden ve hiçbir kurala uymayan bir ortamı var etmiştir.

1.1.9. FEMİNİST DÜŞÜNCENİN PERFORMANS SANATINA ETKİLERİ

Feminizm zaman zaman farklı sosyolog ve kuramcılar tarafından çeşitli teoriler ve tanımlarla açıklanıp anlaşılmaya gayret gösterilen bir düşünce hareketi olmuştur. Bu anlamda farklı yaklaşımlar değerlendirilerek feminist yaklaşımın anlaşılması sağlanmıştır. “Feminizm algısı, ilk olarak 18. yüzyıl’ da İngiltere’de ortaya çıkmış ve 1792’de yayınlanan Mary Wollstonecraft’ın “A Vindication of the Rights of Women” adlı eseriyle de ilk akademik alan içerisine girmiştir” (Sevim, 2007: ss.7-8). Kadın-erkek ayrımcılığına karşı bir hareket olarak varlığını gösteren, cinsler arasında eşit imkanları savunan ekonomik, siyasal, sosyo-kültürel ve toplumsal ayrımcılığa karşı gelen bir yaklaşımı ele almaktadır. Feminist düşüncenin doğduğu alanlardan felsefe, sosyoloji, politika ve etiklik ilkelerinden meydana geldiği bilinmektedir. Cinsiyetler arası bir ayaklanmanın kadın versiyonudur. “Genellikle feminizmin temel hedefini; kadının özgürlüğü ve temel hakları oluşturmaktadır, bununla beraber ataerkil yapıların ve olguların ortadan kaldırılması gibi konular da yer alır. Feminizmin temel objeleri ise; iş, eğitim, çocuk bakımı gibi konularda erkeklerle eşit hak ve konumda olmaktan, sağlıksal olarak yasak kürtaj hakkı, kadın sağlığı üzerinde gerçekleşen ilerlemelere, sosyal olarak da kadına yönelik şiddetin önlenmesi, tecavüz ve tacizin ortadan kaldırılmasına ve lezbiyenlik haklarına kadar uzanan farklı alanlardaki konuları kapsamaktadır” (Taş, 2016: s.165).

Gordon Marshall’a (2005) göre, “feminizmi, 18. yüzyılda İngiltere’de doğan, cinsler arası eşitliği, kadın haklarının genişletilmesi ile sağlamaya çalışan toplumsal

hareket”(s.240) olarak belirtmektedir. Andree Michel’a (1995) göre, kadınların toplanıp kendileri adına bir arada, bir dayanışma gerçekleştirerek, eril egemen dünyanın kural ve değerlerine, cinsiyetçi davranışlara karşı başlatmış olduğu mücadeleyi “temsil eden bir düşünce hareketliliğini savunmaktadır” (ss.6-7). Bell Hooks (2016) ise; ‘*Feminism is for Everybody Passionate Politics*’ adlı eserinin giriş kısmında bu konu hakkında düşüncelerini “Feminizm cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir düşünce ve eylem hareketidir” (s.2) şeklinde dile getirmiştir. Necla Arat’ın (2010) bu konuya yaklaşımı ise; “cinslerin eşitliğine dayanan, kadınlar için eşit hakla isteyen, temelde kadın ve erkek arasındaki güç ilişkisini değiştirmeyi amaçlayan bir akım” (ss.29-30) anlamına gelen feminizm tanımı ile katkıda bulunmuştur. Feminist düşüncenin 1980’li yıllarada politik bir sürece girmesiyle ortaya çıkan eylemlerde ‘Gerilla Kızlar’ önemli ölçüde ses getirmiştir. Kişisel özgürlükler, arzu, sınıfsal ayrımlar gibi meselere odaklanan sosyal ve politik imajlar üzerinden kendilerini ifade eden ‘Aktivist Gerilla Kızlar’ın 1985 yılında New York şehrinde başlayan savaşları sanat yoluyla farkındalık yaratmak ve sergilerde, bienallerde, akademilerde, müzelerde ve hayatın her yerinde erkeklerle eşit koşullarda yer alma söylemleri bulunmaktadır. Adaletsizliğe dikkat çekmek için eylemsel yapıtlarında goril maskeleriyle anonim kalmayı tercih eden anarşist sanatçı grubu ‘*Guerrilla Girls*’ (Gerilla Kızlar) ırk, cinsiyet, az gelişmişlik, sanat tarihi, müze, otorite, gibi kavramları kadının temsili ve mevcudiyeti açısından sert ve net, alaycı ve esprili bir dille eleştirmişlerdir. Genellikle ürettikleri afişleri, toplu taşıma duraklarından umumi tuvalet kapılarına kadar her yere yapıştırarak ve internet üzerinden ya da performanslarıyla geniş kitlelere ulaşmayı hedeflerler. Böylece tüketim toplumunu coşturan dev reklam afişleri gibi karşı durdukları sistemle aynı silahları kuşandıklarını belli etmektedirler. Feminizm hareketinin performans sanatına eylem bakımından kattığı değer ve zenginlik, protest bir duruşu ortaya çıkarmıştır. Kadın sanatçıların bedensel araştırmaları ve cinsiyette dayanan tavırları performatif ifadelerle gün yüzüne çıkmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

PERFORMATİF İFADENİN AVANGARD BİR YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ

2.1. PERFORMATİF İFADENİN AVANGARD BİR YAKLAŞIMLA İNCELENMESİ

1950’lerde dil felsefecisi J.L. Austin, performatif terimini belirli bir kapasiteye atıfta bulunduğunda tanımlanmıştır. Performative, bir sosyal eylem biçimi olarak işlev gören ve değişim etkisi olan bir dil yapısını ifade eder. Aynı zamanda ifade dilinin bir kavram olduğu görüşüne de varılmıştır (<https://en.wikipedia.org/wiki/Performativity> Erişim Tarihi: 23.02.2022).

‘Söylenenin’ ‘bir şey yapmak olduğu’ anlamını da içererek konuşma ve iletişimin bir eylemi gerçekleştirme veya tamamlama kapasitesi olarak, Austin tarafından tanımlayıcı dilden ayrılmıştır (https://tr.qaz.wiki/wiki/Performative_text Erişim Tarihi: 23.02.2022).

JL Austin'e göre, performatif ifade, "gerçekleştirme" veya belirli bir eylemi "yapma" gibi gerçek değeri olmayan bir eylemi ifade eder (https://tr.qaz.wiki/wiki/J._L._Austin Erişim Tarihi: 23.02.2022).

J.L. Austin’in ‘Performative’ kuramına dayanarak; dilin anlam iletmesi bağlamında, bedensel iletişimin etkisini vurgulayan davranışların; belirli bir estetik deneyime sahip olması, çevresel uyarıcıların bedenden uzaklaşan algıyı kendisine çevirmesi, performans için sanatçının her şeyi kendi dili üzerine inşa edecek vaziyette olması edimsel bir analizdir.

Bu etken performansın düşünsel olarak deneyimlendiği bilinç katmanların da devinimin işleyişine sahip bir sanat aracı yaratmaktır. Aydın'ın performans için yaratma değerindeki eğilimi şu sözlerle ifade edilmiştir. "Performans, sadece bir bedene ait olmayan bireyin sahip olduğu eylemlerle kendi bedenini yaratmasıdır. Performansta geçmişe ait olan ve o ana kadar uzanan olanaklar söz konusudur. Aynı zamanda performans sanatı, metanın dönüşümü için önemli olan yeniden üretime engel teşkil etmesiyle kapitalist ideolojiye ters düşmektedir. Bu nedenle performans sanatı anti-kapitalist bir sanattır denilebilir" (Aydın, 2019: s.2). Buradaki bahsedilen eğilim performans için davranış niteliğini oluşturan sanatın bedeni görevindedir. Böylelikle canlılık ve hareketten kaynaklı bir 'biyoenerji' söz konusu olduğu için bedeni; sanat için bir araç ya da kavramsal bir nesne olarak değerlendirmek bedenin meta değeri ve yahut tanımı ortaya çıkmış olur. Oysaki performansın temasına aykırı bir girişimdir. Her ne kadar Rönesans öncesi sanatın kilisenin ve dinin himayesinde olması, Rönesans ile birlikte sanat akımların baskın olduğu sanat ortamı, parayla kontrol edilen sanat yapısının devam etmesi, akademikleşen sanatın belli derecede tercih edilmesinin yanı sıra beğeni baskısı ve cinsiyetçi tutum ve güdülerinin beraberinde aristokrasi, burjuva sanatı paralelinden kurtulamamıştı. Birinci dünya savaşının travmatik yapısı romantik figürasyonlar sayesinde bir dönüşüme sebep olmuştur.

Romantik figürasyonlar, savaş çağının sanat sahnesinde savaşın getirdiği acılar sayesinde oluşturdukları güçlü avangard zihnin sahipleri, yani sanatçıları kastedilerek tanımlanmıştır. Bu figürasyonların oluşmasında savaşın, siyasi bir iktidarın ve çökmüş bir ekonominin aynı düzlemde yaratılması çağın getirdikleridir. Sanat, trajik bir hayatın yaratılması ile veriler bağlantısında oluşan manifestolar sonucu yenilenmiş ve kavramsal zeminde gövde bulmuştur. Resim sanatının figürü kendini yaratan sanatçısı yerine geçerek, savaş sahnesinde kendini resmeden bedene dönüşmüştür. Bu resim tamamlanmış dönüşümün performansıdır. Bu dönüşüm, Deleuze'in resmetmenin öncesinde zaten bir resmin var olduğunu ve figüratif verilerin figürasyondan önce geldiğini, daha sonra resim sanatının oluştuğunu ifade eden etken olarak aktarılmıştır (Deleuze, 2009: s.82).

İnsan figürünün sanat görüntüsündeki gerçekliği ile gerçek hayat arasındaki uçurum, heyecan uyandırmayan klasik konular ve tutarsızlık sorununa verilmesi

gereken örnek; romantik dönemin önemli sanatçılarından Goya' nın '3 Mayıs' isimli tablosudur. Fransa'dan beklenen aydınlanma düşüncesinin askeri zulme dönüşmesini resimdeki figürün devrimci imge ile eylemci bedenin yer değiştirdiğini gösteren kanıtlardır. Tuval resmindeki sosyal dönemin belgesi, Deleuze'nin figüratif verisini performans sanatı ile rafa kaldırılmıştır. Saray ressamı olan Goya, her şeye rağmen sessiz kalmayıp bir zulmü resmetmeyi akıl edebilmiş ve elinden geleni sergilemiştir. Napolyon işgali altındaki ülkesinde yaşanan acıların etkisiyle eserlerinde hayatın karanlık ve acı verici yanlarını resmetmiştir. İspanyol milliyetçiliği için bir simge yaratmakla kalmayıp konuya kökten yaklaşmıştır. Sanat tarihinde ilk defa savaş kurbanlarını ön plana çıkarmıştır (<http://www.artcityculture.com/> Erişim Tarihi: 23.02.2022). Yaşanan acıların iç yüzünü vurgulayan, iktidar ve güçlerin karşısında duran, bilinçli alt üst etme hali sanat hareketlerinin varoluşundan kaynaklanır. "1920 Berlin Fuarı'ndaki pankartlarda Dadaist manifesto bildirgesinden; Dadanın politik olduğu ve Dadanın devrimci proletaryanın yanında olduğu" şeklinde bildirimleri tarihi kayıtlara geçmiştir (Artun, 2013: s.112).

Bu devrimci düşüncüyü destekleyen bilgilerin aktarılmasında sanatçı ve bedeni avangart bir tutum ile çağın ötesine geçmiştir. Her ne kadar çağın ideolojisi sanatın rengini değiştirse de en büyük mesuliyetin sanatçıya düştüğünü gösteren Josep Beuys'un '7000 meşe' projesi, 'dünyayı iyileştirme aygıtı olarak sanatı' ekolojik bir düşüncenin alanında, ütöpik bir düşüncenin devrimci eylemine örnek verilebilir.

Artun'un 'Sanat Manifestoları' derlemesinde "Manifestolar devrimci bir gelenekten beslenir. Her manifesto, insanlığın kurtuluşu için gösterilen kahramanlıkların tarihine eklemlenir. Bu bakımdan Ütopya kaderleridir" şeklinde ki aktarımı destekler niteliktedir (Artun, 2013: ss.28-29).

Kavukçu'nun (2016) 'Ütopya ve Sanat' başlıklı makalesinde "Avangart sanat hareketleri devrimci tavırları ile ütopyacı ruhu ve özellikle Marksizm'in siyasi görüşüne büyük ilgi duymaktadırlar. Bu anlayışta, Dada, Sürrealizm, Cobra gibi akım ve hareketler karşımıza çıkmaktadır"(s.29) der. Mevcut olan klasik sanatın yetersizliği ve çağın gerekliliğine ayak uyduramayan sanatı yıkarak yerine yeni bir sanat inşa etme fikrin hakim olduğu belirtilmiştir. Avangard ve devrimci sanatın

ütöpik dünyası, söylemler ve manifestolar ile toplum için hazır hale getirilmiştir. Devrimci sanat ile yeni dünya görüşü Kavukçu'nun ifadelerine bakıldığında "Manifestolar, ütöpik ve devrimci hayaller üzerine inşa edildiği belirtilir. Modern sanat için en önemli olgu, yıkarak yeni bir sanat anlayışı kurmaktır. Kendi dönemleri göz önüne alındığında, bu söylemleri sanatçılar için birer ütopyadır. Romantiklerle başlayan ütöpik görüş, bu akımına dahil olan sanatçılar klasik dönemden uzaklaştırılmış ve kendi ruhlarını eserlerine kattıkları belirtilmiştir. Sanat artık sanat için vardır. Bu anlayış sanatı özgürleştirme, aynı zamanda yeni bir hayat kurma hareketidir. Böyle bir söylem, modern sanatçılar ve Avangard akımların da iyice meşrulaştırılmış ve en önemli ilkeleri haline gelmiştir. Sanat yeni bir dünyanın ütopyasını kurmaya en elverişli dinamiktir" (Kavukçu, 2016: s.29)

Kapitalist sistem tarafından metaya dönüşmüş plastik sanatların tüketimine kavramın da dâhil olması, kültürün dahi alınıp satılan nesne-meta ilişkisine tepki olarak performans sanatı protest bir yapıdadır. Will Gompertz (2018) performans sanatındaki bu durumu; sanatın, hayatın, bedeninin ve amaçların metalaşan algısını, performansların protest ve tepkisel ifadeleri üzerinden sanatçıları anlatırken "Yasaları çiğnemek ve tüm bu güçlü ayakların hepsine karşı dik durmak, müthiş bir cesaret gerektirir" (s.83) ifadesine yer vermiştir.

Akışkan bir süreçle ve sosyo-politik durumlara bağlı olarak, zengin performans terimi etrafında fikir birliği, 1960'lı yılların sonuna kadar sanatın tutarlı tarafında iken, 1970'lerden sonra sorgulanan bu sanat formu, nesnenin kendisinde geleneksel plastik değeri aramasıyla zemine oturtulmuştur. İstışareye neden olan karakter vurgusu, deneyselliğin önemi gibi tekrarlanamayan deneyimler bütünü, merkezi eylem olarak vücudun sadece üreten bir beden olmasını gözler önüne sermiştir. Performans, birbirinden farklı sanatsal söylemlerin ve uygulamaların kaynağında yatarken aynı zamanda ritüel oluşu da tekrarlanamaz bir deneyimin merkezini oluşturmuştur. Performans sanatının ilk örneklerinden sonra, sanat hareketinin performatif ifadeyle değerlendirilmesine uygun görülen ve avangard yapısının incelenmesine Cobra grubu örneği verilmiştir.

2.1.1. HAREKETİ DIŞAVURUMCULUĞA YAKLAŞTIRAN COBRA GRUBU

İsmi, Kopenhag-Brüksel-Amsterdam şehirlerinin baş harflerinden aldığı ve bir yayın organı ile sanat sahnesine açılan CoBrA, “‘Uluslararası Deneysel Sanatçılar’ grubu, devrimci- sürrealist hareketin bir kolu olarak, 1949-1951 arasında Danimarka, Hollanda ve Belçika’da kurulmuş, daha sonra Almanya’ ya da yayılmıştır. Bu grupların ideaları, mevcut sorunların karmaşıklığının ve boyutlarının böylesi örgütleri gerektirdiğini anlamış olmalarıdır. Fakat daha sonra ideolojik gücün eksik ve zayıf olması, araştırmalarını esas olarak plastik sanatlara yoğunlaştırmaları, her şeyden çok da deneylerinin koşullarına ve perspektifine dair genel bir kuramın eksikliği dağılmalarına yol açmıştır” (Artun, 2013: ss.292-293)

1945’te, Avrupa’da savaşın bitmesinin hemen ardından, sanat hareketlerini kısıtlayan bir engelin olmadığı yıllar olarak düşünüldüğünde, “Paris’te Elementarist ve Konstrüktivist sanat anlayışları ön plana çıkmıştır. Büyük konuşmalar düzenlemek için 1946’da açılan Denise Rene Galerisi ve Salon Des Realites Nouvelles gibi galeriler açılmıştır. Bu galerilerde kinetik sanatı da içine alacak, geniş biçimsel soyut etkinliklere ev sahipliği yapmıştır” (Lynton, 2004: s.268). Gelişen bu yıllarda “8 Kasım 1948 tarihinde Paris’teki Cafe Notre-Dame’da Belçikalı şairler Christian Dotremont ve Jean Noiret, Danimarkalı ressam Asger Jorn, Hollandalı Apel, Constant ve Corneille ‘Dava Anlaşıldı’ başlıklı ortak bir bildiriye imza atarak, bir birlik oluşturmaya yönelirler. Bu birliğin adını da Kobra koyarlar. 1951 yılında ise bu birliktelik dağılır” (Karayavuz, 2006: s.215).

CoBrA sanatçıları bütün estetik kuralları reddederek aslında reddedilişten sonraki bulunan ve yerine konulacak olanın ifadesine değer vermektedirler. Ortada olan sanatın birlik ve bütünlüğü neyi anlamlı kılıyor ya da anlamlı olan nedir gibi sorulara cevap vermektedir. Performatif unsurunun sanatın burada vuku bulduğunu söylemekte fayda vardır. Çünkü halk ile ve halka yapılan, topluma indirgenmiş bir sanatın temsiliyetini kabul eden bir anlayıştan doğmaktadır. Bu yüzden Kobra sanat hareketi performatif ifadenin yazılı olmayan bir ritmini ve sesini belirlemiştir. 1950’lerden sonra yukarıda da bahsedildiği gibi Dil bilimci Austin’in gözlemlerinden doğan bu ifadenin dilbilimsel analizi hareketle kinetik yapıyı bütünleştiren bir eyleyen konumunu beslemektedir. Artun’un da bahsettiği gibi “her insanda var olan

ifade etme dürtüsü tamamen özgürleştirilecek, herkes her türden sanatı üretebilecek, sanat gündelik hayatla kaynaştırılacaktır düşüncesi önemsenmektedir. Bu düşünce CoBrA grubunun yaratıcılık kaynaklarını aramaya, tarih öncesi sanat, Doğu hat sanatı, efsaneler, büyü, folklor, çocuklar ile akıl hastalarının yaratıcılıklarıyla ilgilenmeye itecektir. C.Gustav Jung'dan etkilenecek bilinçaltının katmanları altında gizli kalan fantezilerin ilksel, saf ve yalın hallerine dönmeyi deneyeceklerdir. Sürrealizm'in, bireysel bilinçaltının otomatizmle uyandırılması önerisine karşı onlar, kolektif bilinçaltının gizlerini, 'irrasyonel kendiliğindenlik' ile dışa vurmaya savunmuşlardır. (<http://www.aliartun.com/yazilar/cobra/> Erişim Tarihi:24.02.2022).

Bu grubun sanat hareketi içinde, kendiliğinden olmanın özgürleştirici yanını davranış psikolojisi ile tamamlanan sanat yapıtı içinde gözlemlenmektedir. Sanatçının vücudu ile beraber resim yapmasıyla başlayan bir kolektif anlayıştan doğmaktadır.

Uşun'a (1992) göre; "CoBrA sanatçıları her şeyden önce bilinçaltı fantezilerinin doğrudan dile getirilişi ile ilgileniyorlardı. Bu süreçte zihin yoluyla herhangi bir sınırlama, sansür getirilmemeliydi. Ancak her şeye rağmen onlar için insan figürü ya da onu anımsatan bir imge, şiddetli fırça darbeleri ve vahşi, çarpıcı renklerle bozulmaya uğramış olsa da ana imge, tema olarak kalmıştır. Yaşamsalın vazgeçilmez niteliği doğaçlama; içten içe gerçeküstücü bir kavrayış; ilkel insanın, çocukların ürünlerindeki gibi yaratıcı imgenin kaynaklarına yönelme çabası; herhangi bir gelenekle sınırlanmamış, ancak pek çok farklı yaklaşımın da mirasını sahiplenmiş olmak onları Dışavurumculuğa yaklaştıran ilkelerdi" (ss.49-53) şeklindeki yorumunu dile getirmiştir.

2.1.2. DEVRİMCİ SANATIN PERFORMATİF İFADELERİNİ TAŞIYAN SİTUASYONİST ENTERNASYONALLER

Zamanla gelişen toplumsal hareketlenmeler olarak değerlendirilebilen düşünce akımları, sanat tarihinde olduğu gibi sanatın büyük söylemleri, birbiri ardına bıraktığı ve birbirinden doğan akımlar şeklinde okuma yapılması öngörülmektedir. Nasıl ki sürrealist bilinçten bilinçaltına ve toplumsal idealizm yoksunluğundan çürümüşlüğe, oradan faşizme kayan gerçeküstücülerin parçalanmasından doğan

CoBrA grubunun sağladığı olanaklara kadar, Uluslararası Durumcuların (Situasyonist Enternasyonaller) varlığı bilinemezdi. Birbirini takip eden parçalanmalar beraberinde yeni bir birleşimi de çağırmaktadır. Situasyonistlerden önce Letrizm (harfçilik) ya da Hayalci Bir Bauhaus gibi kısa süreli düşünce akımların oluşması sanat tarihi için deneysel buluşları çağırıştırılmaktadır. Gelip geçiciliği değil, sorgulayıcı ve cürretkar oluşu önem arz etmektedir. Böylelikle Sürrealistler ve CoBrA grubunun dağılmasından hemen sonra 1957 yılında İtalya’da düzenlenen Cosio d’Arroscia Konferansı sırasında Situasyonist Enternasyonal akımı başlatılmıştır. Debord’un, *‘Situasyonların İnşası ve Uluslararası Situasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor’* adlı konferans metninden bir cümle ile her şeyi açıklığa kavuşturılmaktadır. Bu cümle “kültürel yaratımın sorunları, dünya ölçeğindeki devrim hareketinin yeni gelişmeleriyle bağlantılı olarak çözülebileceğini” belirten işareti temsil etmektedir. Bu başlayan düşüncenin kendinden önceki avangard sanatın dağılmasıyla bir araya gelmiş, kaygan ve hareketli bir zeminle, tekrardan “sanatsal avangard olarak, günlük hayatı özgürce inşa etmenin olası yollarının deneysel soruşturması olarak ve yeni bir devrimci mücadelenin kuramsal ve pratik gelişmesine katkıda bulunmak olarak görülebilir” (Debord, 2004: s.124). Situasyonistlerin 1957 yılında yayınladığı raporda devrimci hareketleri sağlayabilecek performatif eylemlerin keşfini alenen benimsediklerini belirtmişlerdir. Gelecek yıllarda situasyonistler bu performatif eylem biçimleriyle sanat kurumlarına, müzelere ve sanat tüccarlığına savaş başlatmaları öngörülmekteydi. Bu raporun içeriğinde bütün dünyada çivisi çıkmış bir toplumun akklla ihtiyacı olduğu belirtilmekteydi. Stiuasyonistler, yenedünyanın daha yaşanılabilir bir yer olacağı ve bu başlangıcın daha tatmin edici bir adım olduğunu söylemektedirler. Stiuasyonistler görsel çalışmalarında ve etkinlik uygulamalarında gösteriye kaçan görüntülerin imgesellerini mevcut hale getirirler. Yani her türlü malzemeyle devrimin eylemli boyutunu birleşik ve katılımcı sahasında göstermektedirler. Bunun için bu eylemler son derece performatif özelliklere hizmet etmektedir. Ayrıca situsayonistlerin kendilerine özel ‘deteournement’ adını verdikleri teknikleriyle çalışmalarını gerçekleştirmektedirler. Bu tekniğin en önemli yapısı yön değiştirme, yapılmış sanatsal eserlere ve uygulamalara müdahale ve izinsiz kullanıp değiştirmek gibi yöntemlerle kendi çalışma biçimlerini yaratmışlardır.

Stiüasyonistler şiirlerini, makalelerini ve diğeri çalışmalarını bu yöntemle gerçekteştirmişlerdir. Durumlar üretebilmek için insanların duygu ve davranışları üzerindeki etkileri araştıran ve gözlemleyen bakışla geliştirdikleri başka bir yöntem ise; Psikocoğrafya ve Derive adı altında oluşturdukları tekniklerdir. Derive ise kısaca; sürekli sokak seviyesinde ve sokağın nabzı ile durumu fark etmekten doğan bir sokak bakışını temsil etmektedir. Bireyin bu bakış sonrasında farkında olduğı şeye meydan okuma ile alaka olmaktan geçmektedir. Türetme ve sapma ile gündelik terimlerin hareketli hallerini performatif bir ifadeye dökmekten bahsetmektedirler. Şehir sokaklarında isyan ve başkaldırı içeren görüntülerin, teknik ve toerik içeriklerine odaklanan, bütünleyici bir şehir düzeyinin oluşmasını vurgulamaktadırlar. Guy Debord, bu grubun en önemli ve daimi üyelerinden biri olmuştur. Üstelik bu anlayışa katılan her sanatçı bu grubun planlayıcısı veya sanatçısı olabilir ve yahut bir kurucu sanatçı ismi geçmemektedir. “Stiüasyon’da sergilenen şey sanat eseri değıl, anarşist yok oluşu imleyecek, gösteri toplumunun gündelik hayat akışını köreltecek bir anti-sanat yapma eylemidir, sanat üretme-me pratiğıdir”(Bilginer, 2018: s.12).

Eyleme dayanan teorilerin kültürel alanlarda yoğunluk göstermesi, sanatın plastik değerlerinden uzakta birlikçi ve kollektif yapılaşmayı doğuran sürecin bireyler ve sanatçılar arası kaynaşmayla sağlanan fikir alışverişlerine ve sokağın ruhuna dayanan yenilikçi paylaşımlardan oluşmaktadır. Kültürel zeminler, bütün dünya insanlarını kucaklamaya hazır bekleyen sanatsal kollektif yapılaşma ile oluşturulan bir sürece bağlanmaktadır. Böylece manifestolarında olduğı gibi, kapitalist toplum içerisinde iktidar tarafından baskılanan kültürün güncel hayatı saran ve metalaşmanın gündelik yaşamı yabancılaştıran düşüncesi temel alınmaktadır. Mevcut olan iktidar mekanizmaların yarattığı tüketim kültürü karşında Sitüasyonistler kendilerine “yeni kültürün ilkesel karakteristiğı ne olabilir? Ve eski sanat ile nasıl karşılaştırılabilir?” şeklinde sorulara yöneltir (<https://www.eskop.com/skopbulten/situasyonistler-ve-sanat/4703>, Erişim Tarihi: 16.02.2022).

“Bütünsel katılımı önermektedir. Gösteriye katılmış olana karşıt olarak cevap verir ve gerçekteçi situasyonist kültürün oluşturulması amaçlanır.” (a.g.k, s.74).

O anki durumun sanata karşıt olarak değerlendirilmesi örgütlenme biçimini içermelidir. Çünkü sanatın belirli bir zaman hapsedildiğini vurgularlar.

“Özelleştirilen sanata karşı, her an kullanılabilen bir savunma mekanizması olarak eylemleri içinde barındıran bir örgütlenme biçimi yaratmak,”(a.g.k, s.75). ancak böylesi bir öneriyle hayata geçirilen eylemlilik, kendiliğinden kollektif bir akıl sayesinde üretimin gerçekleşeceğini belirtmektedirler. Bu belirtmede bahsedilen “bütün gezgeni kaplayabilecek ölçüde birleşik, dinamik bir kentleşme ve davranışta devrim” düşüncesini onaylamaktadırlar.” (a.g.k, s.76). “Tek yanlı sanatın aksine, Stiuasyonist kültür bir diyalog ve etkileşim sanatı” (a.g.k, s.77). Şeklindedir.

Bu görüşler etrafında oluşan stiuasyonist enternasyonaller, performatif ifadeyle performans sanatını kışkırtan irdelemeleri doğurmaktadır. 1960’lı yıllardan sonra performansın evrensel bir sanat diline dönüşmesinde ve performatif ifadenin kılışal değerine bakıldığında, Cobra ve situasyonist Enternasyonaller (uluslararası durumcular) olarak birbirinin yıkımından meydana gelen avangard yapıları doğrultusunda devrimci bir hareketin ifadelerini taşımaktadırlar. Bu başlangıçların yoğunluğu, geride bıraktığı etkileşim en saf hali ile belirli bir amaca yöneldiği belirtilmektedir. Bu kollektif yapılanmalar her ne kadar hızlıca başlayıp bitse bile hemen ardından gelen performanslarla ve jestlerle, olaylarla eylemliliği sergileyen bir performatif ifadenin başlamasına imkân tanımıştır. Bu anlamda happeningler ve fluxus düşüncesinin cesareti buradan doğmaktadır. Kökleri Füturizm, dada, gerçeküstücülük, soyut dışavurumculuğa kadar dayanmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MAHREMİYET

3.1. MAHREMİYET

Uygar olanın egemenliği ve kültürün keşfedilmesi, her ne kadar günümüz dünyasını oluşturuyor olsa bile; ilkelliğin dürtü ve itkileri, modern insan yaşamını belirli kural ve savlardan koparamamıştır. İnsanın doğası gereği dürtü ve itkilerini yeterince baskılayamadığı için duygularının ve bedensel ihtiyaçlarının dışavurumu belirlenmiştir.

Mitlerden gerçek insan yaşamına kadar süre gelen uygarlık kuramı, aydınlanma ile beraber yeni somut bir dünya modeli yaratmıştır. “16. ve 17. Yüzyılda Aydınlanma felsefesi ve modern bilim anlayışıyla derinden etkilenen mahremiyet olgusu; kapitalist ekonomik sistemin gelişimi, ulus devletlerin güçlenmesi, kentleşme, iş bölümü ve uzmanlık alanlarının çeşitlenmesi, kitle toplumunun oluşumu ve geleneksel toplum yapısından modern toplum yapısına geçiş ile birlikte yeni bir boyut kazanmıştır. Modern endüstriyel toplumların ortaya çıkmasıyla; giderek artan kentleşme, şehir hayatının acemiliği, çalışma ve yaşama alanlarındaki hareketlilik, dinsel otoritelerin ve değerlerin bireyler üzerindeki etkilerin zayıflaması, çekirdek aile halinde kendine ait evlerde oturma gibi faktörler, bireyler için eskiye göre kıyaslanamayacak ölçüde, fiziksel ve psikolojik mahremiyet konumları yaratmıştır” (Berkup, 2015: s.16).

Yenidünya düzeninde bir insanın benliğinin ya da bedenin farkında olmaması gelişmemiş ve ilkel olarak kabul edilmiştir. Örneğin Geç ortaçağ’da yaşayan bir

erişkin insanın kendisine bir çocuktan daha fazla hakim olması beklenemezdi. İnsan bedeninin temel ihtiyaçlarının karşılanmasında bireysel alan ya da mahrem kavramı henüz temellenmemiştir.

Hans Peter Duerr'in uygarlaşma süreci ile ilgili çalışmasından aktarılan bilgiye göre; "Ortaçağın sonlarında hatta izlerinin erken yeniçağa kadar devam eden insanların beraber yıkandıkları, dinlendikleri, belirli ihtiyaçlarının giderildiği hamam ve kaplıcalarda çıplak kadınlarla erkeklerin hafifmeşrep davranışları, birden çok kişinin aynı yatakta hiç çekinmeden yatması ve bazı asil beyefendilerin 17. yüzyılda 'oturakta dışkılarını yaparken' huzurlarına adam kabul etme alışkanlıkları ya da üst tabakadan bazı hanımların küvette otururken erkek hizmetkârlarının önünde bacaklarını ayırmaları gibi örneklerin bunu kanıtladığı" öne sürülmüştür (Duerr, 1999: s,11-12).

16. yüzyıldan önceki Avrupa'da insanların kendilerinde duyumsadıkları yabancı hisleri, ilkel güduları ve yontulmamış dürtüleri yavaş yavaş bastırma girişiminde bulunmuşlardır. Duerr'e (1999) göre "Aydınlanma dönemindeki İskoç ahlak felsefecilerinin 'yabarıdan sivil topluma' ya da 'kabalıktan kibarlığa' geçiş olarak adlandırdıkları süreci başlatmışlardır" (s,12) ifadelerine yer vermiştir. Batılı güçlerin batıdan doğuya uygarlaşma ve uygarlaştırma bahanesi ile gitmeleri sonucu bir sömürü-güç ikileminden doğan uygarlık kültürü yayılmıştır. Sömürgeci güçlerin kendi batılı davranış kalıplarını, en son Afrikalı insanların uygarlaşma metodu olarak göstermeleri, uygarlaşma hareketinin son perdesi olarak oynanmıştır. Batılı davranış kalıplarıyla oluşan kültürel egemenlik anlayışı sömürden aşınmış bir gelişmişlik hâkim olmuştur. Bu gelişmiş insanın ilkel hali modern insana rahat, çocuksu, yontulmamış, saf ve doğal gelmesi bundan kaynaklanmaktadır. Uygarlaşma sürecinin alt basamaklarından bir adım ilerleyememiş ilkel topluluklar doğal yaşamlarında bireysel alan kavramının söz konusu olmadığı gibi mahremlerini ritüeller şeklinde aleni yaşayışlarından dolayı çağımızla karşılaştırılmayacak bir ölçüsü mevcuttur.

Söz konusu insanın hayvani doğası, akıl, bilgi, edep, ahlak süzgeçlerinden süzülerek ıkelliğin hafif bir denetimle kaldırılması beklenilmiştir. Böylelikle en başta bireysel mahremiyet olarak adlandırdığımız bedenin mahremiyeti

biçimlendirilmiş ve karşılıklı bağlar kurularak yaşama devam edilmiştir. Böylece beraber yaşanan bir ortamda en doğal hali ile çıplaklık, cinsellik, dışkılama, vücut kokuları gibi benzeri şeylerin olması utanç verici olduğu bilinegelmiştir. Utanma sadece bir ayıbın sonucu değil, aynı zamanda kendimize ait bir dünyayı kaybetmenin ve kendimizin açık, çıplak hale getirilişinin de dışavurumudur (Şişman. 2019: s. 31). Utanma; ahlaki bir atmosfere ihtiyaç duyduğu için etoslar yaratır. Bu etos, kişinin iyiden yana olması ve zararlı olmayan, gelişmiş bir fayda için olması gereken uyum meselesidir. Bu bir davranış biçimi olabilir ya da geçmişten gelen ahlaksal yapıyı ayakta tutan öğretilerin hala ahlakla bağlılığını ve ilişkisini sürdüren geleneklerdir. Etos terimi (Ethos) Yunanca ve İngilizce sözlükte; alışkanlık, örf, adet, gelenek, görenek ve karakter anlamlarında karşılık bulmuştur (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ethos> Erişim Tarihi: 13.06.2022). Utanma herhangi bir farkındalığın sonucunda ortaya çıkan mahcubiyetle ilgilidir. Fark edilen kişi yaptığı herhangi şeyin ahlaka aykırı kısmından kendini mahcup duruma düşürdüğü için de utanç hisseder. İnsan doğası gereği kendi eylemlerinden kendisi sorumlu olduğunu bilmektedir. Böylece insanlar, etos tarafından yapılmaması gereken şeylerin bilincinde olup ve ahlak sınırları içinde bir karaktere ulaşmak peşindedir. Böylelikle insan oluşan karakterinden mahcup olacağı bir yolda yürümek istemez. Ama bazı şeylerin etos tarafından yasaklanmış olması onlara cazip gelmektedir. Etos tarafından yasaklanmış olan şeyi yapan kişiyi fark eden kişi, fark ettiği kişiyi ‘görmüş’ demektir. Tıpkı yaratılış mitinde yasak olan meyveyi yiyen Adem ile Havva’nın insana dair iradede oldukları halde cazip bir fırsatı değerlendirme fikrinin oluşturduğu karakter yanılgısını başka bir gözün üstten görmesi gibi.

Kuran-ı Kerim’e göre Bakara Suresi 35. ve 36. Ayette “ve Adem’e şöyle buyurmuştuk: Ey Adem, sen ve eşin cennete yerleşin ve orada dilediğiniz yerde bol bol yiyin. Ama şu ağaca yaklaşmayın, yoksa zulme sapanlardan olursunuz. (Bakara, s.20. 35.ayet). Bunun üzerine şeytan onların ayaklarını kaydırды ve onların içinde bulundukları yerden çıkardı. Bizde şöyle buyurduk: Bir kısmınız bir kısmınıza düşman olarak aşağıya inin! Belli bir süre kadar yeryüzünde sizin için bir bekleme yeri, bir nimet/bir yararlanma imkânı olacaktır” (Bakara, s.21. 36.ayet) ifadeleri yer almaktadır (Öztürk, 2013: s.20).

O yüzden ahlaksal çerçevede kişi ne fark edilmek ister ne de bazen görmek. Başka bir gözün bakışı himayesinde oluşan baskı, görme ve görünme eylemi yaratırken, baskılanan bakış altında kalmak bir gerginlik hissettirmektedir. Bakmak ve bakış gibi niyeti bilinmeyen varoluşsal tedirginlik, insanların özgürlüklerini tehdit eden baskı olarak görülmektedir.

İnsanın hayatta kalma mücadelesinin altında yatan temel içgüdü, bakışın bir saldırı mahiyetinde olduğunu algılayabilmektedir. Freud’a göre; “insanın en temel güduları ‘yaşam’ ve ‘ölüm’ güdüleridir. Bu iki güdü belli oranlarda insanların davranışlarını etkilerler. Yaşam güdüsü cinsellik, ölüm güdüsü ise saldırganlık kavramları ile biçimlendirilerek davranışlara yansıtılması” belirtilmiştir (Burger, 2006: s.81).

Tehdit unsurunun insanlar üzerindeki etkisi, korku algısının neden olduğu bir son iştiraktır. Aslında insanların doğada bilinmeyen güçlerden ya da kendilerinden daha büyük doğaüstü varlık ve hayvanlardan korkmalarıyla başlamıştır. Tehditler, doğanın kendisinde ya da insanın kendi toplum yapısında korkuya kapılmasını ve itaat etmesini sağlayan bir güç olagelmıştır. İnsanlar bu yüzden kendi varlık bilincinin güvende olmasını her zaman isterler. Nitekim bir arada yaşamının insana kazandırdığı güvenlik bilinci, özgürlük istencinin varlığını belirtmiştir.,

O yüzden özgür olduğunu düşünen kişi, bir bakışın üstünde kurduğu hâkimiyeti kendi güvenliğine tehdit olarak algılaması kabul edilebilir.

Güven içinde yaşama ve özgürlük bilincinin farkında olma temelde iki zıt bileşeni beraberinde gerçekleştirmiştir. Bunlar bir arada yaşamının mecburiyetinden kaynaklanan güç ve güvencedir.

Güç güvencenin teminatı olarak belgelendiğinde ise devreye kamu girmektedir. Kamu yine insanların temel hak ve özgürlüklerinin belirli bir güvence altında birtakım düzenlemelerle inşa edildiği ve böylelikle devlet kavramının meydana geldiği bir yapıdır. Devlet/ kamusal olanın oluşması için temel haklarla geri dönüşü olmayan bedellerin ödendiği ve devlet mekanizmasının güç oluşturduğu gerekçesiyle artan karşılıklı bağımlılıklar, insanı insanla yaşamaya zorlamıştır. Güven ortamının olmadığı ya da özgürlüklerinin baskı altında olduğunu düşünen insanlar emniyette olmadığını düşünürler. İşte bu esnada hem bireyin kendisinde hem

de toplum içinde huzursuz bir ortamın oluşması muhtemeldir. Haliyle insanların özgürce yaşamalarını gerektiren temel hak ve can güvenliğinin, kamuyu yani inşa ettiği iktidar/güç sistemin kendi içinde bir tehdit unsuru ile karşılaştığı vakit, temel içgüdüsel olan insanın hayatta kalma mücadelesi, tekrardan saldırganlığa dönüşebilir. Bunun için yukarıda değinmek istenilen ifadelerle göre baskı huzursuzluğu, huzursuzluk korkuyu, korku ise gizliliği ortaya çıkartmaktadır.

Erkeğin güçlü ve kadının güçsüz olması varoluşsal bir özellik iken, ikisinde de ifşa olmayan bir sır olması örnek verilebilir. Bu sır kadın ve erkek bedeninin birbirinden farklı yaratılmasından doğmuştur. İki bedende birbirini merak eder ve sırrı çözmeye çalışır. İşte sırrarı çözmeye iten merak duygusunun önüne geçilemeyen güç, güçsüzü ezip geçer. Erkeğin güçlü oluşu sürekli gözler önünde olduğu için kendi gizliliğinin ifşasından etkilenmez, çünkü gösterilen varlıktır. Oysa kadının fiziksel güçsüzlüğü kendi varlığının güvenliği için ifşa olmamış gözlerden uzak bir gizlilikte olması gerekir. Aksi halde kadın güçlüler karşısında varlığını tehlikeye atmış olur. Kısacası görünmek, bakış ve bakmak eylemi meraktan doğan, insanı tedirgin eden bir eylemdir. Çünkü bakan kişinin bakışları tedirgin edici bir saldırganlığa dönüşmeden önce niyetini bilmek ister insan. Niyeti bilinmeyen bir bakışın manası, hangi taraftan geleceği belli olmayan bir tehlike karşısında savunmasız beklemek gibi olsa da bakışın anlamını ya da niyetini bilmek, tehlikeli olan güce karşı savunma eylemini devreye sokmak demektir. O yüzden bakmak sadece bir bakmak eyleminden ibaret değildir. Kişinin kendisine ait olan bedeni ve hayatı, bir yaşamı dile getirmektedir. Yaşamın hem beden hem de nesnel/mekânsal değerine ilişkin muhafaza meselesi gizli ve dokunulmaz olanı temsil etmektedir. Kişisel varlığın dokunulmaz olan anlamına karşılık gelen terim ise, mahremiyet terimi olmuştur.

Mahremiyet kavramı soyut bir kavram olmakla beraber somut ilkeleri olan bireyi ve toplumu ilgilendiren sınırlılıklar bütünü oluşturur. Günlük dilde dolaşan mahremiyet kelimesi her ne kadar gizli olanın hakikati üzerine anlam teşrif etse bile, mahremiyetle birlikte harem, muharrem, harim, hür, ar gibi sözcüklerin hakikati başka bir dile ve gerçeğe ışık tutmuştur. Bu sözcükler üzerinden felsefi düşünmeye iten asıl kavram ve kavramsallaşma süreci mahremiyetin tanımı üzerinde durulmuştur. Mahremiyetin tanımından daha çok mahremiyet kavramının anlamı ya

da kavramsallaşması tanımın önüne geçerek yerini almıştır. O yüzden mahremiyet kelimesinin ne anlama geldiğini açıklarken tanımdan daha çok kavram önemsenmiştir. Yine de ‘mahrem’ kelimesinin kökeni her ne kadar Arapça’ dan gelmiş olsa bu kelimeyi tanımlamak mahremiyet kavramını kavramamıza ve anlamamıza yardımcı olacaktır.

Birebir karşılığı hareme ait demek olan Arapça mahremiyet kelimesini kök bakımından derinleşmesi sonucu harem, haram, harim, muharrem gibi ilgili kelimelerin bu kökten türemesiyle yasak olanın, kutsal olanın, tabu olanın, yaban olan manalarına eş değer bulmuştur.

Mahremiyet teriminin doğu kaynaklarında koruma ve saygı gösterme temellerinde anlam ifade ederken Batı dillerinde “mahremiyetin karşılığı olarak ‘privacy’, Latince privo, privar fiilinden geldiği belirtilmiştir. Privo; kenara koymak, ayırmak, muaf tutmak, bağışlamak, serbest bırakmak gibi anlamlar taşıdığını ve geçmiş zaman sıfat fiili olan ‘privatus’ sıfatı kişiye özel, kişisel, mahrem ve gizli anlamlarına gelmektedir. Privatus terimi aynı zamanda isim olarak özel, hem vatandaş hem de kamusal görevi bulunmayan kişi anlamını da ifade ederek üç farklı sığata evrilmiştir. Bu sıfatlarda tecrit edilmiş, tekil, bireysel kişiye özel, özel, belirli, kendine ait” anlamında kullanılmıştır (Ernout & Meillet, 1951’ den aktaran. Şişman, 2019: ss,22-23).

Dinin belirlediği kural ve kanun çerçevesinde, etik ya da ahlaki olan meseleler içinde, bir kişinin, bir şeyi, o şeyin sahibinin rızası olmadığı takdirde çalması, çalanın Allah ile kendi arasında saklı olan muhakeme sonrasında düştüğü vicdani aldatmaya bir açıklama gerekmiştir. Bu açıklama şeriatın hükmü ile sağlanarak ‘haram’ evresinde kalmıştır.

Haram sözcüğünün din terminolojisindeki tanımına göre “yapılması, yenilip içilmesi, kullanılması ve inanılması dinen yasak olan şey” anlamına gelmektedir (Erdem, 1997, s.151’ den aktaran. Şerifoğlu, 2019: s.123). 11. Yüzyıldan itibaren kabul dilen İslam dini terminolojisine Arapça’dan girmiştir. Haram sözcüğünün karşılığı, “inanç sistemi üzerinden ve bir yaratıcı tarafından belirlenmiş genel kural ve sınırların içinde yapılmaması gerekenlerin net olarak belirlenmiş icralara verilen hüküm olarak izah edilebilir” (Şerifoğlu, 2019: s.123-124). Öyle ki haram olan

şeylerin ne olduğu, Allah'ın bizzat tasvip etmediği ve buyurmadığı, elçiler yada kutsal kitaplar aracılığı ile insanlara gösterilen yasakların genel adı olmuştur.

Mahrem kelimesi 'haram' kelimesinin manasından türemiştir. "Haram" ve bundan türetilmiş olan "Mahremiyet" İslâm kültüründe yaygın kullanım alanı bulmuş sözcüklerden ikisidir. Fakat kelimenin kökeni bakımından 'mahrem' ya da 'mahrum' olan kelimeler akrabadır ve aynı soydan geldiği belirtilmiştir. 'Mahrum' kelimesiyle de akraba olduğu belirtilen mahrem kelimesi, yasak olan, mahrum bırakılan, ulaşılması gerekmeyen, el sürülmeyen, saygı ve hürmet gösterilmesi gereken şeyler gibi anlamlara da gelmektedir.

Her ikisinin de referansı Kur'an'dır. Bu bağlamda "mahrem olanı araştırmayı" yasaklayan ayet önemli örneklerinden birisidir. Söz konusu ayette "Birbirinizin gizli hâllerini araştırmayın" (Kur'an-ı Kerim, 49/12) denilerek, mahremiyeti korumayı amaçlayan bir ilahi emir dile getirilmiştir" (Vatandaş, 2020: s.440).

Türk Dil Kurumu'na göre sıfat olarak gösterilen mahremin karşılığı; "Yakın akraba olması nedeniyle nikâh düşmeyen olarak belirtilmiştir. İkinci bir karşılık ise; "başkalarının duymaması, öğrenmemesi gereken, gizli" anlamlarını bulur (Türkçe Terimler Sözlüğü, 2021).

Osmanlıca-Türkçe sözlükte de ise şu ifadeler yer almaktadır. Mahrem:

- "Dince ve şer'an müsaade olunmayan.
- Birisinin hususi hâllerine ait gizli sır.
- Nikâh düşmeyen, evlenilmesi haram olan yakın akraba. Baba, dede, anne, nine, erkek ve kız kardeş, amca, dayı, hala ve teyzeler arasında bir neseb yakınlığı, bir ebedî mahremiyet vardır. Bunlar arasında nikâh asla caiz değildir" (Osmanlıca -Türkçe Sözlük, Erişim Tarihi:09.12.2021).

• Çok samimi ve içli-dışlı olan kimse" (Osmanlıca - Türkçe Sözlük) gibi açıklamalarla devam eden 'şeriatın yasak ettiği', 'herkesçe bilinmemesi gereken' konuların sınırları gösterilmiştir.

Uzun'a (2020) göre "Mahrem kavramının günlük kullanımı ise; başkalarından sakındığımız, görülmesini istemediğimiz, kendimize sakladığımız

kişiler, özel olaylar, anılar, bilgilerdir”(s.39). Bu sayede mahremiyet kavramı toplumdan topluma ve bireyden bireye değişiklik göstererek farklı çağrışımlara neden olmuştur. “Mahremiyetin sınırı ve yoğunluğu da yalnız bireyden bireye değişkenlik göstermekle kalmayıp, bireylerin içinde bulundukları durumlara, zamanlara, ruh hallerine, mevcut kişilik yapılarına ve algılayış biçimlerine, dahası, kültürel yapılara göre farklılaşmaktadır” (İsmayilov ve Sunal, 2009: s.35).

Göregenli (2005), Alan Westin'in ifade ettiği dört öznel mahremiyet belirtisini;

“İlki, bir kişinin tek başına, gruptan ayrı ve başka insanların gözleyişinden uzakta olduğu kendi başına olma, inziva durumudur. (...) insanın psikolojik ve fiziksel işgallere karşı sağlayabileceği eksiksiz, tam anlamıyla bir mahremiyet durumu söz konusudur. (...) asıl birlikteliği kendisiyledir. Yakınlık, teklifsizlik durumu bireyin veya grubun daha yakın kişisel ilişki düzeyine çıkma arzularıyla ilgili olan mahremiyet durumudur. (...) Teklifsizliğin tipik örnekleri karı-koca, aile ve arkadaşlık ilişkileridir. Mahremiyetin bir diğer durumu, bireyin toplum içinde ilgi odağı olmadan veya fark edilmeden dolaşabilmesinin mümkün olduğu anonimlik durumudur. Kişi (...) başkalarıyla özdeşleşmekten ve onların gözetiminden kurtulmakta ve kalabalık içinde kayboluşu yaşamaktadır. Dördüncü durum olan ayrı tutma, kendine saklama ise istenmeyen etkileşimlere karşı, geri çekilerek fiziksel ve psikolojik engellerin yaratılmasıdır. (...) En teklifsiz, yakın ilişkilerde bile, başka insanlara kendimizi açma konusunda sınırsız değildir; yalnızca kendimize sakladığımız bir şeyler olmasına mutlaka ihtiyaç duyarız” şeklinde yorumlamıştır (Göregenli, 2015: s.61).

Giddens’a (2018) göre; “mahremiyet öteki tarafından özümsemek değil, onun tüm özelliklerini açıkça ortaya koymak demektir” (s.95).

Sennet’e (1996) göre;

Mahremiyet bir görüş alanı ve insan ilişkilerinde bir beklentidir. İnsani deneyimin yerelleşmesidir. Bu yerelleşme öyle ki yaşamın dolaysız şartlarına yakın olan en yüce olandır; bu yerelleşme ne denli, hüküm sürerse, insanlarda içtenliğin ve karşılıklı açıklığın karşısına çıkan görenek, tavır ve jest engellerini yıkmak için o kadar çok çalışır, birbirlerine o denli baskı yaparlar. Beklentileri ilişkilerin yakınlaştıkça sıcaklaşmasıdır, insanların mahrem bağları önüne çıkan engellerden kurtulma çabalarıyla bulmak istedikleri yoğun bir sosyalliktir. Ne var ki, bu beklenti

eylem tarafından yenilgiye uğratılmaktadır. İnsanlar birbirlerine yakınlaştıkça sosyalliklerini yitiriyorlar, ilişkilerinde daha sancılı ve kardeş katline daha eğilimli oluyorlar. Muhafazakârlar, mahremiyet deneyiminin insanların mahrem ilişkiden beklentilerini boşa çıkardığını öne sürerler. Çünkü insan doğası kendi içinde öylesine hastalıklı ve yıkıcıdır ki insanlar birbirlerine açıldıklarında gösterdikleri şey, deneyimlerinin daha az duygu yüklü biçimlerinde güvenle gizlenen küçük korkulardır” (ss. 433-434).

Samuel Warren ve Louis Brandeis’e göre; mahremiyet; “her bireyin bozulmamış kişiliğidir. Bireysel hayatları, alışkanlıkları, eylemleri ve ilişkileri hakkındaki bilgileri, başkalarıyla paylaşıp paylaşmamayı seçme hakkına sahip olması anlamına gelir” (Glancy,1979: s.2).

1890’lı yılların Amerika’ında Warren ve Brandeis’in mahremiyet hakkı anlayışının özünü; her bireyin kendi seçimini yapma konusunda sınırsız takdir yetkisinde ısrarcı ya da kendi yakınlık çemberini ve ardından dışarıya kapıyı kapatmak için müdahale gösteren bireyin yalnızlığı oluşturuyordu. “Warren ve Brandeis, Tulle Right to Privacy’yi yayınlamadan sadece bir ay önce Boston’da yayınlanan Emily Dickenson’a ait, bireysel seçiminin önemli unsuru olan, mahremiyet ile ilgili sözlerinden bir şiir.

Ruh kendi toplumunu seçer

Sonra Kapıyı kapatır

Onun ilahi çoğunluğu üzerinde

Artık rahatsız etmeyin

Uzayın yalnızlığı var

Bir deniz yalnızlığı

Ölümün yalnızlığı, ama bunlar toplum

Bu daha derin şehirlerle karşılaştırıldığında

O kutup mahremiyeti

Sonsuz sonsuzluğu kabul eden bir ruh”tan bahsederek mahremiyetin önemini vurgulamıştır (Glancy, 1979: s.27). Glancy’nin ‘Gizlilik Hakkının Buluşu’ adlı bu

alışmasında bireysel mahremiyet hakkının savunulması ve kamusal mahremiyet hakkının öneminden bahsedilmiştir.

3.1.1. MAHREMİYETİN İFŞASI

Toplumun somutlaşmış imgeler karşısındaki tutumu arzulanan ve beğenilen tavırlar olmuştur. Bu tavırlardan birkaçı bireysel mahremiyetin sınırlarında dolaşmaktadır. Dolayısıyla birey için soyut olan gözetim, görünme, estetik, haz, beğeni, merak gibi kavramlar duygusal bir dışavurum dayanağı ile gün yüzüne somut olarak çıkmıştır. Bu yolla şekil alabilen bireysel etmenler karşısında mahrem olanın nesnesel, bedensel ve mekânsal değeri dönüşen mahremiyet algısına yaslanmıştır. Bireyin bedensel değerini oluşturan postmodern toplumun genel kriterleri, bireye mahremiyet sahasında itibar edindirmiştir. Fakat geçmiş yüzyıllarda soyluluk, mesleki ustalık, bilgi sahibi ya da sanat ve zanaatkâr ünvanları ile itibar elde edilirken; günümüz toplumunda giyim kuşam, mal mülk sahibi olmada abartı, yakışıklı ve güzel olmaya çalışmak, bedenin zayıf görünmesi, marka ürünlerin tüketiminde gösteriş gibi görünümlemler daha çok dikkat çekmiştir. Bu görünümlemlerle sosyal hayatta, yüksek statü ve lüks sahibi insanların yaşam tarzını çekememe, fenomen imgesinin altında ezilme, popüler olanı sahiplenme gibi arzuların peşine düşen birey kendini göstermek ve görünür kılmak için beğenilme arzusuna kapılır. Beğenilme arzusu bireyin kendini göstermesiyle gerçekleşeceği için birey kendini gösteren ve gösterilen konuma sokmuş bulunmaktadır. Günümüzde teknolojinin sunduğu cep telefonları, sosyal medya hesapları, akıllı bilgisayar sistemleri, kameralar vb. araç gereçler ile bir gözetim toplumunun parçası haline gelmenin mağduriyeti içerisinde ihlal edilmiş bir mahremiyetle baş başa kalınmıştır. “Bireyler sosyal medya aracılığıyla ve tamamen kendi istekleriyle tüm “gizli” özelliklerini alenileştirip herkese açık hale getirmektedirler. Genel eğilim olarak ifade etmek gerekirse; gizliliğin temel değer olduğu geleneksel anlayışın yerini ‘alenileştirmenin’, ‘teşhir etmenin’ itibar görmeye yol açtığı veya açıyor zannedildiği bir yaşam tarzına ve ilişki biçimine geçilmektedir (Vatandaş, 2009: s,439). Bu ilişki biçimi günümüz yaşantısının vazgeçilmez bir parçası olması ve bireylerin ya da

toplumun alenileşen ve teşhir edilen mahremiyetlerin iyi-kötü, zarar-fayda gibi etmenlerin dikkate alınmadığını kanıtlar niteliktedir.

Alan Westin’e göre “bir kişinin konumunun, eylemlerinin, konuşmasının veya özel yazısının bilgisi dışında veya aleyhine optik veya akustik cihazlarla gözlemlenmesi fiziksel gözetim kategorisine girmiş bulunmaktadır” ifadesi yer almaktadır. (Stanley & Laughlin, 1968: s, 1066). Birey merak, kazanç ve acil ihtiyaç gibi gereksinimlerini ani sahiplenmesi gerektiğini düşünerek, farkında olarak gösterme metodu ile iktidar tarafından artan gözetleme merakına yenik düşer. İktidarın sürekli gözetleme arzusunun oldukça gelişmiş olması, üstelik ilerleyen gözetim teknolojisi, çeşitli fiziksel ve sosyal bilimciler kontrolünde bilgilendirilmiş spekülasyonların dikkate alınması ile olası teknik, politik ve sosyal eğilimler hakkında bireylerin gözetimi ve kontrolünden kaynaklanan müdahale baskısı, mahremiyete yönelik tehditler oluşturmaktadır.

Gavison’un 1980 yılında Yale Hukuk Dergisi’inde yayınlanan ‘Gizlilik ve Hukukun Sınırları’ adlı makalesinde mahremiyet kavramının, işlevsel ya da kullanışlı bir kavram niteliğine kavuşması, bu kavramın bir yandan ayrılıkları ya da farklılıkları ifade eden, diğer taraftan tutarlı, bütünleşik ve ayırıcı niteliğe sahip bir durumu temsil eden bir kavram haline getirilmesinin gerekliliğine değinmiştir. Ayrıca mahremiyetin belirli bir tutarlılığa sahip olması için üç farklı bağlamın bir araya gelmesinden oluşan yöntemler belirtilmiştir. Bu yöntemlerin birincisi; mahremiyet kaybını tanımlayabilmek için ilk önce mahremiyetin tarafsız ve yansız olması gerekliliği belirtilmiştir. Bu yöntemin gerekliliği mahremiyete yönelik bilgilerin yanlışlığı ya da doğruluğunun kesinliğe kavuşması açısından önemlidir. İkincisi; mahremiyetin bir bütün olarak arz ettiği değer tutarlı olmalıdır. Mahremiyetin içinde neyi istenip istenmeyeceği ya da nasıl bir hukuki kuralların uygunluğu konusunda kesin bir kanaate varılabilmesi belirtilmiştir. Üçüncü yöntemin önemi ise; hukuksal çerçevede mahremiyet kavramının niteliği ve kullanışlılığı, kişi ve toplum hayatı bakımından taşıdığı değerle bir uyuma bulunmalıdır. Yüksel’in Ruth Gavison’un yukarda belirtilen makalesinden yorumlanan ifadesi “mahremiyet, hem bir değer olarak tutarlı ve yansız olmalı, hem de hukukî bir kavram olarak kullanışlı olmalı. Bu kapsamda hem mahremiyet kayıplarını ve mahremiyete yönelik

saldırıları, hem de fiili mahremiyet ihlallerini ifade ya da temsil edecek bir kapsama kavuşmalıdır” şeklinde özetlenmiştir (Yüksel, 2009: s,277).

Mahremiyet, kişinin yalnızca fiziki açıdan sınırlılıkları ya da inançsal bir bakış açısıyla ele alınmasının tam tersine duygusal, düşünsel, ahlaki ilkeler ve prensipler arasındaki ilişkilerin gizliliğine takındığımız tutum ve davranışlarının farkındalığını belirleyen amaç olmuştur. Sadece insanların itinayla sakladıkları ve merak duygusu yaratan, geçerliliği belirli bir zaman dilimine hapsolmuş, haz ve arzunun nesnesi haline gelen, henüz ifşa olmamış gizlilik, mahremiyet olgusunu oluşturmaktadır. Gizli olanın yarattığı merak duygusu giderildiği vakit, arzu edilen tipik unsurlar, kişinin seçimlerini ve belirli sonuçlar doğurmasına tekabül etmesinden kaynaklanmıştır. Bu yöntem bilgi elde etme şekli ile rıza arasında bilinmeyen bir yolculuğa çıkmıştır. Bu konu hakkında Alan Westin’in “arzu edileni önleyen ilgili bireylerin, istekleri veya seçimleri, bilginin doğası ve veriliş şekli ile ilgili olduğunu söyler. Fakat Alan Westin bilginin sahiplenilen bir yapısı olduğunu eklerken, önemli olan yayılan bilginin ‘özel’ olması mahremiyetin sınırlarında kalması ve ihlal edilmemesi gerektiğini vurgulamıştır (Gavison, 1980: s. 426).

Mahremiyetin modernleşme süreci ile beraber dönüşümü ya da devinimi diyebileceğimiz kriterlerin başında gelen cinsiyet, bireyin yaşadığı alan, ev olgusu, kültür, inanç ve toplumsal statü değişerek mahremiyet alanı fazlasıyla esnekleşmiştir. Bu bağlamda zamanla değişen mahremiyet algısının kurduğu yaşam uğraşlarının irdelenmesi ve üretim biçimlerinden sanat pratiğinin göz önünde bulundurulması sonucunda ortaya çıkan özgür birey ve özgür insan savı oluşmuştur. Özgür insanın dünya üzerinde varlık göstergesi olan bedenini, canlı ve hareketli bir davranış haline dönüştürdüğü yaşamın tasarımlarını sergilemektedir. Bu sergilemeler hem mekânsal deneyimleri hem de tabu olan bedensel normların dayattığı varoluş biçimlerini gözler önüne seren yaklaşımlardır. Bu yaklaşımlar bireyin kendi varlığını ortaya koymasında, gereken bireysel çabayı destekleyen düşüncelerdir. Bu düşünceler yaşama yeni yaklaşımlarla yaklaşmak, alternatif yaşam alanları tasarlamak ve özgürlüğün yenedünyasını inşa etmektir.

Bu yaklaşımlar hem yaşamın hem de sanatın merkezinden geçen, gerçekçi bir bakış ile gerçekleşirken, performans sanatı pratiğinde bedenin mahremiyeti, çıplaklık

arzusunun tetiklediği biçim ile ortadan kalkmasına değinilmiştir. Rızası olan bireyin beden çıplaklığı mahremiyetin dışında bir eylemin içeriğidir.

3.2. PERFORMANS SANATI BAĞLAMINDA BEDENİN MAHREMİYET ALGISININ DEĞERLENDİRİLMESİ

20. yüzyıla gelindiğinde sanatın odağında olan figür ya da insan bedeni yerini artık soyut ve kavramsal sanata devretmeye başlamıştır. Beden kavramsal sanatla birlikte ifade aracı olarak kendini performans sanatlarında göstermiş ve kabul ettirmiştir. Bu figürün ya da bedenin diğer sanatlarda kaybolduğu anlamına gelmemelidir. Sanayinin hızla gelişmesi, teknolojinin büyümesi ve büyüyen şehir hayatının yaşantısı üzerinden beden politikaları devam ederken, büyük göç dalgalarıyla beraber inşa edilen yeni beden 20. Yüzyıl sanatında tekrar gün yüzüne yansımıştır. Bu yüzyılda ortaya çıkmış çeşitli sanat pratikleri David Hopkins'ın gözünde “deneyimi irdelemek” ve kendilerini bu yola adanmak şeklinde görünmüştür (Hopkins, 2004: s.20). Bu deneyimi irdelemek mantığının temsil ettiği göstergeler üzerinden bedenin özne olduğunu Dada'dan gerçeküstücülüğe, fütürizmden bauhausa ve oradan fluksusa kadar süren çeşitli eylemler ile sürece odaklanan yeni bir anlayışı kapsamaktadır. Tam olarak bu yeni anlayış etrafında dolanan beden bir aracı veyahut bir ifade olmaya çalışırken 20. Yüzyılın ortalarına ve sonlarına doğru gelip, özne olarak yeni boyutlara taşınmıştır. Kahraman'a göre; “1960'larda ortaya çıkan Viyana Doğrudan Eylem Grubu'nun başlattığı atılım bu alana farklı katkılar getirmekle kalmamış, bedenin 'plastik' bir olgu olarak ele alınabilmesine olanak sağlamıştır. Ona göre, performans ve beden, sanatı büsbütün yeni boyutlara taşımıştır” (Şenkan, 201: s.60).

Kahraman'ın bu yorumlarından yola çıkarak bedenin, sanatı yeni boyutlara taşınması ve her bedenin kendini gerçekleştirme hikâyesi ile karşılaşan 21. Yüzyılda performans sanatı en zengin haline ulaşmıştır. Performans sanatçısının bedeni, kendi bireyselliğini gerçekleştirme arzusu ile yaratım sürecine girmektedir. Sanatçı eser üretmenin sancısını yaşayarak, aslında içsel yolculuğunda gerçekleri aramaktadır. Maslow da bu konu kişinin kendini gerçekleştirme “içsel bir kişilik bütünleşmesi, doğal bir dışa vurum, tam bir bireysellik ve kimlik, yaratıcı olma, kör değil

görebiliyor olma vb. istencine işaret eder” düşüncesi sanatçıyı tamamlayan ve tanımlayan nitelikte olmuştur (Maslow, 2017: s.165). Sanatçı performanslarında kendi bedenini kullanması kendi gerçek benliğinin merkezinden başlayan kendini gerçekleştirme ediminin yattığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Sanatçı kendini gerçekleştirme edimi olarak izleyiciyle buluşturduğu hikâyesinde, ortaya fazlasıyla fikir ve düşünce çıkmaktadır. Bu fikir ve düşüncelerden meydana gelen bireysel yaratıcılık edilgen bir yapıyla öz yaratımı desteklemek için işe koyulmaktadır. Sanatçı hem hikâyeyi anlatan hem de kurgulayan konumunda yaşarken, tüm açıklığıyla seyirciye geçen ifade anlaşılmaya yatkın olmayabilir. Burada içselleşen hikâye olarak tanımlayabileceğimiz iç hikâye, çok çeşitli olduğu için anlatılmayacak belki de aktarılmaya yatkın olmayan bir dışavurum olarak kalacaktır. Sanatçının anlattığı kadar var olan iç hikâyede seyirci, kendisine bir mekân-zaman aramanın derdine düşer. Aslında bu iç hikâye gerçekten yaşanılan her hangi bir an gibi izleyicinin karşısında birden bire çıkmaktadır. Buradan yola çıkan izleyici kişisel sorular ve cevaplarla baş başa kalarak içsel hikâyenin mahremiyet alanına dalış yaptıklarını söyleyebiliriz. Sanatçı iç hikâyesini bedeni ile buluşturarak sanatı plastik bir evreye bağlamış, izleyiciyi kendi duygu dünyasına taşımıştır. Bu bağlamda performans pratiğinin; eser ve izleyici ilişkisinin bütünleştiği anda duygular arası bir geçiş için kurulan basamak olduğu kabul edilebilir. “Sanatçının içsel hikayesi bir anlamda onun mahremiyetinin de bir tür dışavurumudur ve sanatçı iç hikayesini kelimelere dökmekten öte, onu plastik bir boyuta taşıyabilir ve böylece izleyici, sezgileri yoluyla sanatçının duygu dünyasına girebilir” (Cüceoğlu ve Bozkurt, 2018: s.3984). Performans sanatının sözlü ve yazılı dili seyreltilerek bedensel manzaralara geçmesi, izleyiciyle inşa edilen ilişkide, vücut ve beden ikonu yerini, haz ve gizliliğin dokunmayı kışkırtan anlamlarına bırakmasıyla bedenin mahremiyet algısı değerlendirilebilir. Performansın ifade edilmesinde bedenin konumu ve duruşu, izleyiciye aktarılacak hikayenin anlaşılmasında fazlasıyla önem arz etmiştir. Bedenin mahremiyet sınırlarının dışına çıktığı performanslar oldukça örneklendirilebilir. Örnek vermeden önce bedenin işlevsel boyutu mahremiyet sorunsalına takılmaması gerekmektedir. Aksi halde kurgusal betimlenen beden, zayıflıklarını gizleyen, gerçek olmayan, sahte benlikte icra edilen roller icap eder. Beden gerçek zayıflıklarını, kendini gerçekleştirme

edimi ile sanatın gizine taşıyarak izleyici ile mahrem bir alan yaratmıştır. Bu mahrem alanda kendini katılımcı gerektiren bir eyleme davet eden seyirci ise, mahremiyet otoritesi bilincinden sıyrılmış, ilişkisel eylemlerin sorumluluğunu taşıyan bireyler olarak düşünülmelidir.

Performansta beden, çıplaklıktan cinselliğe, arzudan hazza, tahrikten ifşaya, özel alandan kamusal alana geçen esnek bir nesnenin mahremiyetlerle buluşmasıdır. Böylece olgusal bir deneyimin ortak bir alanda paylaşılması, yakın mesafe ilişkisi, rızanın var sayımı meşru kılınmıştır. Performans için bedenin kendini ahlaksal özneye dönüştürmesi sanatsal kurallara uydurmasına da bağlanabilir. Bu doğrultuda saf bedenin ahlaksal özneye dönüşen tutumu ve cinsellik ögesi belleğe geçirilen, özümşenen bir çalışma (etkinlik alanı olan performans) yolu ile ölçüm mekanizmasının denetimiyle uygulanabilir. Cinsiyet hazlarından, bireyin denetim mekanizmasıyla vazgeçme işlemi, bu yolla sağlandığını belirten mücadelesidir. Bedenin kendine özgü verdiği anlamı ve özgün değerini mücadelesi, arzusun arkasına sakladığı en karanlık haz ve şehvet olmak üzere deşifre ettiği bir yolun bulunduğu göstergesidir. Foucault’a göre, kimi farklılıklar da ahlaksal öznenin erekbilimi (teleloji) diye adlandırabileceğimiz alana ilişkindirler. Çünkü eylem yalnızca kendiliğinden ve kendi tekilliği dâhilinde değil, aynı zamanda bir tutuma dâhil oluşunda ve orada sahip olduğu yer nedeniyle ahlaksaldır. Ahlaksal bir eylem, kişiyi yalnızca değerlere ve kurallara uygun eylemlerle değil, aynı zamanda ahlaksal öznenin ayırıcı özelliğinden bir varlık kipine ulaştıran ahlaksal bir tutumun oluşmasını da amaçlar” şeklinde yorumlar. Bedenin mahrem görüntüsü “ruhun mükemmel gizliliğine, tutkuların kışkırtılmasına karşı tam bir duyarsızlığı ya da ölümden sonraki selameti ve ölümsüzlüğü sağlayan bir arınmayı hedefleyebilir”. Bir eylemin “ahlaksal olarak adlandırılabilmesi için bir kurala, bir yasaya ya da bir değere uygun bir edime veya edimler bütününe indirgenmesi şart değildir (Foucault, 2007: ss.141-142).

Bu bağlamda mahremiyetin performans sanatındaki öznel değerinin ve yerinin incelenmesi üç ayrı performansla örneklendirilmiştir. Duchamp’ın, ‘Duchamp çıplak bir şekilde satranç oynuyor’, Marina Abramovic’in ‘Imponderabilia’ ve Vito Acconci’nin ‘Tohum Yatağı’ (Seedbad) isimli performanslarında bedenin mahremiyet olgusu irdelenmiştir.

3.2.1. DUCHAMP “DUCHAMP ÇIPLAK BİR ŞEKİLDE SATRANÇ OYNUYOR”

Duchamp, Pasadena'daki retrospektif sergisinin açılışında genç bir kadın ile satranç oynamıştır. Genç kadın Eva Babits, çıplak olarak Duchamp'ın karşısında oturmuş hamle yapılmasını beklemiştir. Fakat Babits cinselliğin ve korkusuzluğun gücünü gösterirken bedenin mahremiyetini bastırmıştır. Her ne kadar kendi vücudunu sergilemiş gibi görünüyorsa bile sanat nesnesine dönüşen bedensel mahremiyetini göstermiştir. Performansın hikâyesine yardımcı olan satranç oynama eylemini Kuspit'ten yola çıkıp ironik açıdan değerlendirilirse cinsel bir anlamı sezdirilebilir. Oysa Kuspit için performans tamamen cinsel içeriklidir. Kuspit'e (2010) göre, “bir tarafın ‘mat’ olmasıyla oyunun sona ermesi, satrancın sapkın cinsel karakterini de göstermektedir. Bir anlamda satranç, ‘çiftleşme / mat olma’ oyunudur. Satrançtaki çiftleşme gerçek yaşamdakinin tam tersidir, eşlerin her ikisinin de erotik ve duygusal açıdan kazandığı cinsel tatmin ve yakınlık satrançta yoktur, bir tarafın şah çekip karşı tarafı mat etmesiyle biten kötü bir sonu vardır”(s.62). Bu performans “hesaplanmış bir çizginin gelinle bekârları arasındaki ayrılığı gösterdiği ve diğer işaretlerin de şans eseri olan çatlaklar olduğu, ancak sanatçının dikkate aldığı ‘Bekârları tarafından çıplak bırakılan gelin’ ya da ‘büyük cam’ adlı eserine bir gönderme de” bulunmaktadır (Edielberg, 2014.vap kongresi, Paris). Büyük Cam’da kadın bedenin ahlaksal ilkelerini tamamen yerle bir eden, arzu nesnesini cinsel bir bakış ile gözetleyen, olmayan bedenin/olmayan öznenin bakireliğine saldıran sanatçının hayal kırıklıkları saklanmaktadır. Nasıl ki bekârları, bir gelini soyup öylece çıplak bırakmışlarsa, bu performans fotoğrafında da Babits, Duchamp tarafından çırılçıplak bırakılmıştır. Bu eylem ‘büyük cam’ın anlamını iki katına çıkarmaktadır. Babits, rızasız soyunmanın mecburiyeti içinde kendi bekârlarını beklemekle, mahremiyetini ihlal etmiş bulunmaktadır. Belki de Babits'in, Duchamp'la aynı karede bulunması, sanat nesnesinden sanatçının nesnesine kayan görünümü arzulanmıştır. Tam manasıyla Babits değilse bile bunu Duchamp yapmıştır. İki bedenin satranç tahtasındaki mücadelesi, masum bir poz ile arzulan bedeni deşifre etmeye çalışmaktır. Burada arzulan bedeni kimin bedenidir? Babits bunu reklamla başarmıştır. Çıplak bedenin kamusal mekânda stratejik hamlelerle piyon, at ya da vezir olmaktan kaçınmayan kaderi üstlenmesi, kamusal

nesne/kamusal beden ilişkisi bağlamında, mahremiyeti bir üst seviyeye taşıdığı görülmektedir.

Cüceoğlu'na göre, Duchamp'ın Eva Babits'le gerçekleştirdiği bu performansın mahremiyet ile ilgili bağlantısı şu şekilde yorumlanabilir; “Duchamp'ın karşısında kadın ya da erkek bedeni farketmeksizin, ele geçirilen bir mahremiyet meselesinin söz konusu olduğu aşikârdır. Bedenin mahremiyetini ele geçirip teşhire açarken, bedenin çıplaklığından ve çıplaklığın cinselliğe evrilen bakışından duyduğu ürküntüyü ve rahatsızlığı izleyiciye sezdirmek ister gibidir. Bu bağlamda Duchamp'ın çıplaklık-cinsellik yaklaşımından yola çıkarak, mahremiyetin sınırlarına dahil olan çıplaklığın içinde, cinselliği saf dışı bırakmaya çalışan bir eylemin provası sergilenmektedir. Ayrıca çıplak bedenin bu şekilde mahremiyeti saf dışı bırakması “izleyici-seyirci tarafından tartışılır ve yorumlanabilir hale gelmektedir. Tüm bu düşünceler doğrultusunda; sanat-cinsellik birlikteliğinde tek başına cinselliğin gizlenen ya da saklanan yapısına karşın, sanatın içerdiği cinselliğin gizli olanı açığa çıkarmaya (mahremiyet) dayalı olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda gizli olanın tetiklediği merak duygusunun sanat aracılığıyla yerini tatmine bıraktığı sonucuna varılabilir”(Cüceoğlu, 2019: s.40).

Şekil 7, ”Duchamp Çıplak Bir Şekilde Satranç Oynuyor (Eve Babitz)”, ‘1963’



Julian Wasser, Duchamp Restrospektifi, Pasadena Sanat Müzesi

<https://hilton-asmus.com/marcel-duchamp-playing-chess-with-eve-babitz-1964/?v=32aec8db952d>

Erişim Tarihi: 24.02.2022

Duchamp, bir sanatçı olarak bedenine hapsettiği gerçekliğin ötesine başka bir beden çıplaklığıyla kendi mahremiyetine bakarken günlük, rutin bir akıl oyununu çözmeye çalışmaktadır. Daha akılsal bir dil ile ifade edilecek olursa; Duchamp çıplak bir kadınla satranç oynuyor şeklinde yalın ve gerçek anlamıyla kaydedilebilir. Fakat eylemin gerçekleştiği biçim itibariyle beklenmedik duyguları hissettiren imge, gizli öznedir. Saklanmakta olan sanatçının bedeni ve gizliliğe hapsolmuş mahremiyeti, çıplaklık ile manipüle edilmiştir. Çıplak olan bedenin gerçekliğe dönüşen yeni imajı, arzu temelli eğiliminden sanat nesnesine kayan bir bakış ile sunulmuştur.

3.2.2 MARİNA ABRAMOVİC “IMPONDERABİLİA”

Kendi bedenini izleyiciye açık ettiği ve mahremiyet sınırlarının tamamen ortadan kalktığı performanslar gerçekleştiren Marina Abramovic, kendi varlığını sanatçı- izleyici bağlamında sanatının arzuladığı, capcanlı bir bedenin gizli saklılığını, izleyiciyle paylaşan ve kendi mahremiyetini rızası dâhilinde deşifre eden bir bedeni sergilemiştir. 1977’de İtalya’nın Bologno kentinde, Bologno Ortak Sanatlar Galerisi’nde Marina Abramovic ve Ulay’ın gerçekleştirdiği ‘Imponderabilia’ isimli performansın sergilenmesi üzerine içsellik, ve mahremiyet gerektiren sosyal davranışlar sanatın nesnesine alakadar olmuşlardır. Öngörülemeyen tepkiler üzerine yapılan bu performans çalışmasının sonuçlarını tahmin etmenin mümkün olmadığı ölçüsüz sosyal ve kültürel davranışlar analiz edilmiştir.

Francesco Mazzaferro'nun ‘Marina Abramovic, James Kaplan ile Duvarlardan Geçiyor: Bir Anı’ incelemesinin üçüncü bölümünde Abramovic geçen bir anısı şöyle anlatmaktadır; “Ulay, müze girişine iki uzun dikey kasa inşa etti ve bu da onu önemli ölçüde daralttı. Bizim performansımız, bu küçültülmüş açıklıkta, çırılçıplak ve kapı söveleri veya klasik caryatidis (kadın heykelinden mimari stün) gibi yüz yüze durmak olacaktır. Böylece içeri giren herkes bizi geçmek için yan dönmek zorunda kalacaktı ve temas ederken herkesin bir karar vermesi gerekecekti. Yüz yüze çıplak adam mı, yoksa çıplak kadın mı? (Mazzaferro, 2016: s.71).

Şekil 8, Marina Abramović ve Ulay, Impondrebia, 1977,



Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, İtalya

<https://blogs.uoregon.edu/marinaabramovic/2015/03/11/my-personal-favorite-work-by-abramovic/> Erişim Tarihi: 20.04.202

Bu eser, galeri girişinden izleyicilerin içeriye geçmeye davet edildiği, kapı eşiğinde bekleyen iki çıplak bedenin sanatçı-izleyici üzerinde bıraktığı derin bağlamı içermiştir. Bu eşikten geçen izleyicilerin yakınlık, bedensel temas, içsellik, hareketlilik, kimlik ve mahremiyet gibi etmenlerin manasıyla yüzleşerek mekanda öznenin farkındalığına varmışlardır.

İki sanatçının kapı aralığında çıplak beklmeleri, içeri girmek isteyen seyircileri muazzam bir tereddütle karşı karşıya bırakmıştır. Sanatçıların çıplaklıkları ve yüzlerinin birbirine bakacak şekilde konumlanmaları, galeriye giriş erişimini dar bir boşluk ile iyice zorlaştırdıkları rahatsızlık tepkisine neden olmuşlardır. Böylelikle izleyicinin bu çıplak bedenlerden oluşan dar geçitten geçip geçmeyeceğine karar vermeleri neyi ihlal edecekti? İzleyicinin vücutları sanatçıların

çıplak vücutlarına temas edecek ve bir etkileşim alanı olacaktır. Bedenin mekan ile bir bütün olduğu bu performansta, mahremiyetin ihlal edilmesi, temas zorunluluğundan kaynaklanmakta ve ifşa edilmektedir. Sanatçı kendi mahremiyetini bir başka bedene yayarak, sanatçıdan izleyiciye aktarılan öznelliğe yol açmış, paylaşım ve etkileşim alanına yaptığı müdahale ile mahremiyetin dışında kalmıştır. Bu öznellik, performansın ifadesine sunulan müdahalenin bedensel haliyle gerçekleşmiştir.

Lacour'a (2015) göre; "mekân işgalinin bedenselliğini ve izleyicilerle etkileşime giren müdahaledeki kavramsallığı vurgulamıştır (s.70).

Şekil 9, Marina Abramović ve Ulay, Imponderabilia, 1977,



Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, İtalya

<http://www.finkandtheelcontemporary.com/makeartandcry>

Erişim Tarihi: 20.04.2202

'Corriere Della Sera' adlı günlük gazetede İtalyan eleştirmen Gillo Dorfles, sanat ve sosyal gelenekler arasında karşılıklı ilişki hakkındaki yorumunu esprili bir dil ile yayınlanan makalesinden 'Imponderabilia' performansına adadığı bir kesitte "başkalarıyla, yabancılarla fiziksel temasa alışmak; başkalarına dokunmak, onların bize dokunmasını istemediğimiz gibi, belki de Bologna'daki son sanat fuarı sırasında halka açıklanan birçok vücut sanatı performansından birinin anlamı

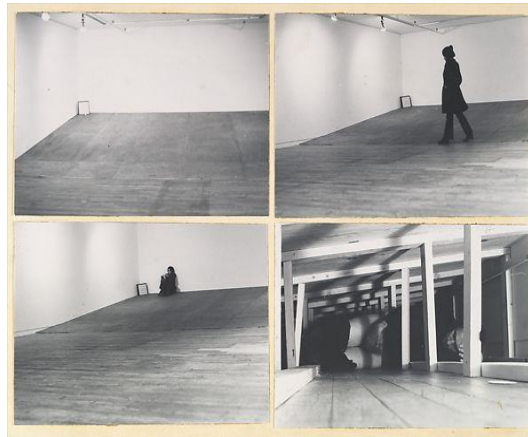
budur. Bir erkek ve bir kadın, bu durumda iki tanınmış sanatçı: Belgrad doğumlu Marina Abramovic ve Hollandalı Ulay. Mükemmel ama iffetli bir şekilde çıplak iki beden, bir kapının içinde hareketsiz duruyorlardı. İkisi arasında yaklaşık kırk santimetrelik bir boşluk vardı. İzleyiciler kendi yolunu açmak zorunda kaldı. Halk, görevi vicdan ve soğukkanlılıkla yerine getirdi ve utanmadan kapıdan geçmek için mümkün olan en kısa sürede yapmaya çalışıyor gibiydiler. Ve kapıyı geçenlerin, daha az kamusal koşullarda çok çekici iki bedene sahip iki gence, ne zaman dokunduklarını ya da dokunmadıklarını fark edecek zamanları bile olmadığını” dile getirmiştir (Lacour, 2015: s.75).

3.2.3 VİTO ACCONCI (SEEDBAD) “TOHUM YATAĞI”

Vito Acconci performans sanatının önemli bir figürü olarak bilinmektedir. 1970’lerde ve 1980’lerde neo-avangardın en ses getiren performanslarına ve performans gruplarına dâhil olmuştur. Video çalışmaları ve performansları fotoğraflarla belgelenmiş Amerikan neo-avangardizmine büyük katkı sağlamıştır. Kamusal alan içinde özel tasarıma, mimaride sanatın dikkat çekiciliği ve uygun mimariye geçiş, mekân ve zamanın çok daha akıcı bir şekilde yaşandığı dönüşüme sahiptir. Acconci 1971’de bu dönüşü öngördüğünü dile getirmiştir. Forster’e göre “Önceleri çoğunlukla kendime dönüyordum, kendimle ilgiliydim.... Şimdi etkileşim hakkında daha çok düşünüyorum... Artık elimden geldiğince çok iş çıkarmak, sürekli “kamusal” şeyler yapmak gibi bir düşüncem var... Böylece kamusal hale gelen şey bitmiş parçalar değil, çalışmanın birer işlemidir... Faulkner en büyük etkiydi... Bir cümleyi bitirme arzusunun olmaması, takip edebileceğinizin ötesine geçme duygusu... Sayfalarca süren cümleler... cümleleri bilinçli veya bilinçsizce fevkalade muhafazakar bir çerçeveyi yıkmaya çalışıyor gibi görünüyor.... Bence itme gerçekten içeriğe doğru, gerçek içerik ve Nauman'ın eserlerindeki gibi mükemmellikle ilgilenmediğiniz için... çok dağınık olabilir, oraya ulaşmanıza yardımcı olacak her şeyi, herhangi bir içeriği kullanabilirsiniz.... Ben gündelik şeylere ve olaylara uygulanan zihinsel üst yapı veya süreçle ilgileniyorum” şeklinde ifade etmiştir (Forster, 2014: s.6).

Belirli bir mimari ortamı kaplayan ‘Tohum Yatağı’ (seedbad) isimli performansı izleyici ve okuyucuya bir ‘undergrand’ yer altı bölgesi sunmaktadır. Öncelikle Acconci’nin Tohum Yatağı’nda kamusal alana izinsiz girmekte olan bir sakıncanın tereddüttü ile karşılaşma söz konusudur. Acconci’nin kendi varlığı bedensel bir akış ile kamuya sızmıştır. Acconci, özel yaşamın ve gizli olanın şeffaflaşması ve saflaşması Tohum Yatağı’nda kamuya sızdırılmış ve nötrleşmiş bir deneyim olarak düşünür. Galeri içinde mimari bir müdahale ile kendine hazırladığı minimalist galerinin saf beyaz modernist yapısına mimari bir müdahale ile etkinleştirdiği, duvar ve zeminin birleştiği kritik noktada, küçük bir özel yaşam alanını oluşturması, kamusalın içindeki özel alanın varlığına dikkat edilmesini sağlamıştır. Kendi özel fotoğraflarıyla ve özel eşyalarıyla bir düzenleme yaptığı galeri mekanında, izleyicilerin özel bir anlatıyla karşılaşmaları merak ve heyecan verici olmuştur. Gizlenme, örtünme, uzaklık-yakınlık, utanma, sır paylaşma gibi eylemlerin seyirci ile ortak paylaşımı mahremiyeti açığa çıkartmıştır. Galeri mekanında metaforik nesnelerle sesini izleyiciye mırıldanma, homurdanma, şehvet ve haz içerikli seslenmelerle rahatsız etmiştir. Acconci galerideki barınağında seyircilerin görüş alanının tam tersine saklanan bir öznellik halinde kendi varlığını idda etmeye çalışmıştır. İzleyicilerin onu görmemesi ve sadece dinlemeleri merak uyandırmıştır. Sosyal olarak tanımlanmış kamusal alana, deneyimlerini anlatmak, hayal kurmak, inlemek, mastürbasyon yapmak gibi benzer çağrı ve çağrışımlarda bulunmakla izleyicileri karşılamıştır.

Şekil 10, Vito Acconci, SeedBed ‘tohum yatağı’ performans. Newyork, 1972’



<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876> Erişim Tarihi:20.04.2022

Acconci'ye göre kamusal alandaki özel alanın seyirciden ayrılması, mesafenin ortaya konulması, “güvence altına almak için kendisini varlığından uzaklaştırarak gerçekleştirmiştir. Bu mesafe ve ayrılma ilişkisinin gerçek hayatta zaten olduğunu ve görüneni ifade etmesiyle” belirtmiştir (Ward, 2012: s.59).

Acconci'nin kritik bir mesafe fikrinin genellikle mahremiyetin saplantılı faaliyetlerinden elde edilmiş olduğunu izleyicilere göstermek istemiştir. Linker'e göre, modernizmden postmodernizme, yani merkezliiden merkezsiz özneye geçiş olarak değerlendirdiği kontrol mekanizmalarının oluşmasında bireysel parçalanma oluştuğunu dile getirir. Merkezsiz özne, parçalanmış sosyal kodların oluşmasıyla dağılmış fakat kendi içinde bölünemeyen konfigürasyonlar sağlanmıştır. 'Seedbad' performansı, merkezsiz özneyi hatırlatmakta ve gizli olanı merkezden dışarıya fırlatmaktadır.

Geleneksel anlamda mahremiyetin figüratif yapısıyla uyumlanan postmodern benlik sosyal çöküş içinde yüzmektedir. “Acconci'nin 'Seedbad' performansı bu hesaplama sosyal inşa ile ilgili” kılınmıştır (Ward, 2012: s.59). Acconci, merkezsiz özne ile benliğin tanımını yaparken, kendi varlığının öznel güvenliğini sağlamak için, ondan uzaklaşabilmek gerektiğini vurgulamıştır. Eğer güvenliğini sağladığı şey benliğin tanımı ise, ondanda uzaklaşmakta olduğu belirtilmiştir. Mahremiyetin görünürdeki içeriği, cinsel fantezi ile sanatçının kişiliği arasında kıvranmakta ve yamulmaktadır. Oysa gerçek fantezi, seyircinin, performansla kurduğu ilişkiyle yaşanmaktadır. 'Seedbad' kamusal alan içinde özel bir alanın varlığına göz yummaktadır. Böylece özel alanın gerçek doğasını ortaya çıkarmak için izleyiciyi kışkırtmakta ve amacını çarpıtmaktadır. “Acconci, kurguladığı mekânda kurgunun dışında kendini konumlandırarak, söylemini kendi dışında gelişen ilişkilerden dolayı yoldan kendine çevirir” (Yılmaz, 2016: s.83).

Acconci'nin performanslarında çeşitli pozisyonların sürekli azalması, yerini gerçekleştirmiş bir dönüşümün kalıcılığına bırakmıştır. 'Tohum Yatağı'nda (Seedbad) öznelliğin ortaya çıkması, sanatçının müdahalesi ile kamusal alan özel alana geçişin ayrıtılabilmesi, dengesiz zemin üzerinde izleyicinin tesiriyle gerçekleşmiştir. Ward'a göre, tipik olarak öznel içsellik özel alana eşlenir. Özel olarak oluşturulan özne harekete geçmek için halka açılır” (Ward, 2012,s.68). Halkın sanat nesnesine

teması kesilerek, bedensel bir deneyim sunulmuştur. Fakat bu bedensel deneyim, vücudun son özel yaşam alanına herkesi davet etmiştir. Carol Pateman'ın iddia ettiği gibi, “bu tür kamusal eylemler, özel alanı aydınlatacağı ve anlam kazandıracağı bir model olarak varsayılır” (Ward, 2012: s.54). Kamusal alanda bireyseli meşrulaştıran bir modelin sanat nesnesine ayak uydurması, bu iddiaya da uyum sağlar niteliktedir. Bu model erkek bedenini kamusal alanla ilişkilendirildiği cinsiyetçi anlayışa da ters düşmektedir. Oysa tarihsel sanat sürecinde kadın bedenini özel alanla ilişkilendiren sanat nesnesi de cinsiyete dayalı bir modeli yaratmıştır. Moira Gatens, “kamusal alan sakinlerinin bir erkek bedenine sahip olduğunu var sayacak şekilde geliştiğini” öne sürmektedir (Ward, 2012: s.55). Acconci ise, kendi erkek bedenini, kamusal alanlara arzulu, istikrarsız, savunmasız vb. olarak tanıttığı ölçüde, izleyicilerin gizliliklerine rahatsızlık verdiği de görülmektedir. Aslında bir noktaya taklitlerle bir örnek vermek istemiştir. ‘Tohum Yatağı’ da bu taklitlerin, gerçeklikten kopyalanmış olduğunu göstermektedir. Lacan (1964) “*Psikanalizin dört temel kavramı*”nda taklitlerden bahseder. “Ne zaman taklit ile uğraşsak, düşünmemeye çok dikkat etmeliyiz. Taklit edilen diğerinden çok çabuk görünür. Taklit etmek hiç şüphesiz bir görüntüyü yeniden üretmektir. Fakat en altta, özne için egzersizi onu kavrayan bir işleve eklenmelidir” (s.192) şeklinde taklitlerden bahsetmektedir.

Feminist bir strateji olarak taklidin önemli olduğunu dile getiren Linker, (1985) Barbara Kruger'ın önerisini şöyle ifade etmiştir. “Üretmenin (iş) ve konuşmanın dışında dolaşıyoruz. Dil çalmakla yükümlüyüz, çok iyi taklit ediyoruz. Bazı kelime ve resimleri çoğaltırız, onları gerçek ve kurgu kavramlarınızdan sapmalarını veya bunlarla çakışmalarını izleriz” (s.7).

Acconci, feminist stratejiye erkek bedeni ile yol açmış, kamusal ve özel alan arasında öznenin meşrulaştırılması için geleneksel mahrem anlayışları sorgulamaktadır. Kamusal ve özel alan içinde mahremiyetin soruşturulması, öznenin meşrulaştırma süreçlerine bağlanması ile belirgin bir şekilde görülmüştür. Acconci, otantik bir bedensel deneyimini performansın merkezine koyarak, saklı gizliliğini açmakta ve onu özgür bırakarak sergilemiştir. Kendi bedenini, içsellik alanından hareketle yaşam alanına taşıması, merkezsiz özneyi ontolojik bir zemine koyar nitelikte göstermiştir.

3.3. PERFORMANS SANATINDA ÇIPLAKLIK UNSURUNUN MEKÂNLAR ARASI ROLÜ

ÖZEL ALANDAN KAMUSAL ALANA ÇIPLAK BEDEN

En ilkel şekliyle doğada yaşayan insan, zamanla gelişen toplumsal varlık bilinci ile modellenen birçok kural ve şartlarla hayatına devam etmiştir. Toplum bilinci insanı varlık bilgisine götürmekle kalmamış yeni sorumluluklar, şartlar ve kurallar yaratmıştır. İnsanın en çok anlam aradığı şey kendisi ve bedeni olmuştur.

“Canlı varlıkların maddi bölümü, vücut ya da gövde” şeklinde açıklanabilecek beden, iç organların içinde bulunan kabı, ayakta tutan ve dış çeperden oluşan konstrüksiyondur. Gövdenin içle ilişkisinde bir dış çeperdir (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi III. 1986: s.1447). Beden, derinin içinde ikamet etmektedir. Söz konusu çeper bedenin sınırlarını belirlerken çevreyle olan etkileşimi içindeki kapladığı alanın sınırlarının belirlenmesinde temel yapıyı sağlamaktadır (Derin, 2021: s.176).

Nihayetinde çeperin bedenin sınırlarını sağlayan, çevreyle olan etkileşimini belirleyen temel yapının iki ayak, iki kol, bir kafadan oluşan yapısı gövdeyi meydana getirmektedir. Oysa beden, gövdenin bütün elemanlarını içinde barındıran dıştır. Bedeni koruyan deri, gövdeye gelebilecek her türlü tehlike ve müdahaleye koruyucu bir kalkan olsa bile, sadece dayanaksız bir et parçası olduğu için korunaksız ve parçalanmaya açık olmuştur. Çünkü yaşam varlığının bilincindeki beden tehlikelerden içgüdüsel olarak uzaklaşmak ister.

Doğa her ne kadar insan yaşamına etki etse de insanın doğal şartlar karşısındaki korunma içgüdüğü değişmeyen bir gerçektir. Bu anlamda insan bedenin gelişmesi hatta güçlenmesi, dayanıklılığı, hareketliliği bu güdüye hizmet etmektedir. Fakat toplumsal gelişmelerle kültürlerin bedenler üzerindeki şartları değişken ve etkileyici olmuştur. Çıplaklık, bu bağlamda bedenin varlık noktasında, önem arz eden algısı niteliğindedir. “Çıplaklık insanın doğal bir durumu, çıplaksa belli bir düzen ve uyum duygusu aracılığıyla günün yaklaşımı gereği idealleştirilmiş ya da cinselliğe varan bir çekiciliğe kavuşturulmuş çıplak insan figürü” şeklinde tasvir edilmektedir (İskender, 1993: s.398). Çıplak beden nedir? Çıplaklığın ve çıplak bedenin ne işe yaradığıyla ilgili ahlaki düşünceler, dini ritüeller, sanatsal çalışmalar

vb. inceleme ve araştırmalar ortaya çıkmıştır. Çıplaklık kavramı toplumsal birçok içerik etrafında konumlandırılmış bedenın kendisidir, bir tür zmleniştir. İnsanın en doğal açık hali olmasının yanı sıra, korunaksız ve cinsiyetçi bedenın görüntüsüdür. “ıplaklık kavramı bedenın bir hali, daha da öncesinde bedenın kendisi demektir. Çıplaklığın insanın doğal hali olmasının ötesinde, yıkanma, dışkılama, cinsel ilişki gibi eylemleriyle de algılanır. Bu eylemler bedenın doğal ıplaklığında kendine has doğallıkta gerekleşseler bile, başkalarından saklanması gereken, mahrem kabul edilen, yasak olan eylemlerdir. Bu durumda doğallık, toplumsal kuralların izin verdiği ölçüde ve biçimde yaşanabilir. Çıplak beden utanca kaynaklık etmesiyle çeşitli sınırlandırmaları da beraberinde getirir. Çıplaklığın dini öğretiler içinde konumlandırılışını dem ile Havva miti ile çözümlemeden çıplaklığın toplumsal içeriğini açıklamak kaçınılmazdır” (Rüstemoğlu, 2012: s.6). Üç büyük yaratılış mitinde de dem ile Hava’nın cennetten cezalandırılarak kovulmaları söylene gelmiş ve kutsal kitaplarda belirtilmiştir. Kitabb-ı Mukaddes yaratılış üçüncü bölümünde betimlenen biçimiyle “yılanın ayartması ile yasak meyveyi yemeleri sonucu kadın ve adam (dem) ıplak olduklarını anlayıp, incir yaprağı ile rtnmşlerdir. Adem ile Havva Tanrının sesini duyup ondan kaçarak gizlenir. Tanrı ‘neredesiniz!’ diye seslenir. dem, ‘bahçede sesini duyunca korktum, çünkü çıplaktım, bu yüzden gizlendim’ der. Kuran-ı Kerim’in Araf suresinde anlatıldığı üzere, şeytanın baştan çıkarması ile yasak meyveyi yiyen dem ile Havva, ıplak olduklarının farkına varır ve cennetteki ağaçların yapraklarıyla kapanırlar” (şişman, 2019: s.31).

dem ile Havva mitinden doğan utanç duygusu farkına varış ve bilme olarak değerlendirilebilir. Yasak olan ağaç, bilginin ağacı olarak tasvir edilmektedir, çünkü bilmek ve fark etmek, düşünceyi şekillendiren temel olgudur. Düşüncede bedenın çıplak olması her zaman var olmuştur. Fakat bilgi ağacının meyvesini yedikten sonra akılda şekillenen düşünce biçiminde, farkındalık eylemine dönüşen biyolojik bağın, bir anda utanç kaynağına evrilmesi şaibeli bir durum olmuştur. Ama yaratılış miti olduğundan dolayı, bilginin kaynağına ışık tutmaktadır. Yaratılış mitine bakıldığında ilk utanan insanlar olarak dem ile Havva gösterilmiştir. dem ile Havva doğru ve yanlışı seçebilen, karar verme olanağı taşıyan akıl ve beden olarak varlık bilincinde yer edinmişlerdir. “dem ile Havva mitinde; bilgisizliğin içindeki masumiyet,

çıplaklık ve utanmayı işaret etmezken, bilginin getirdiği farkındalık ve karar verme yetisi, çıplaklık ve utanç durumunu da getirmiştir” (Rüstemoğlu, 2012: s.7). Bu açıdan bakıldığında bilgi armağan mıdır? Bilgi ağacının varlık bilgisi şeytandayken, şeytan neden yasak meyveyi yememiştir. Sonuçta doğru ve yanlışın farkına varmak için masumiyetin yitirilmesi mi gereklidir? Masumiyetin utançla tekrar kazanılması ortaya atılmış olabilir mi?

Bedenin çıplaklık durumu, Âdem ile Havva mitinde iki bedenin erkek ve kadın olarak ayrılmasında, cinsel farklılıklara yol açan tahrik edici unsur olarak bir mantığa oturabilir. Bedenin çıplaklıkla cinselliğe sızdırdığı arzuların, ahlak kuramına itaat etmemesiyle gerçekleşen eylemlerin bütünü yasaklanmış ve yanlış olarak görülmüş, toplumun buna itaat edilmesi sağlanmıştır. Giydirilerek ahlak sınırlarında var olan beden için serbestlik, çıplak olmanın tutsaklık ya da cezalandırıcı olduğuna inandırılmıştır. Oysa çıplak beden ahlak sınırını gönül rahatlığıyla aştığı, cinsel birleşme eyleminde saf serbestlik, vücudun kutsiyetinde özgürlük alanı yaratmaktadır. Bu özgürlük alanında saf serbestlik durumu, beden temasında olan bütün yüklerden kurtulmakla gerçekleşmektedir. Bir nevi soyunmaktır. Fakat soyunmak, çıplak beden olarak değerlendirilmemelidir. Kişi ya tek başına ya da kendi mahremi ile (kadın ya da erkek) iki veya daha fazla beden olarak soyunabilmekte, birbirlerinin bedenlerini inceleyip cinsel birliktelikler yaşayabilmekteler. Bu esnada soyunma işlemi, mahremiyetin sınırlarında olan bedenlerin, çıplaklığa geçişleri olarak algılanmakta ve bir ara eşik olarak değerlendirilmektedir.

Kişiler, soyunduktan sonra vücutlarını seyirliğe, sergilemeye, gösterime çıkardıkları anda çıplaklıkla nitelendirilirler. Sanatta çıplak bedeni konu edinen sanatçılar ‘çıplaklık’ üzerinde resimler, heykeller yapıp sergilemişlerdir. Avrupa sanatında çıplaklığın ‘nü’ den ayrımını değerlendiren Kenneth Clark; “çıplak olmak giysisiz olmaktır” demiştir. Nü ise, resim ve heykelin merkezine yerleştirilmiş, etrafında bakışı üzerine çekecek bir nesne ya da seyirlik figür haline gelmiş sanatsal bir biçime karşılık vermektedir. Clark’a (1956) göre; “resmin çıkış noktası değil, resmin ulaştığı bir görme edimi” (s.1) olmuştur. Clark’ın bu tespitinden sonra sanatçıların eserlerinde değişik, ara mesafeler görülmüştür. “Günümüzde çıplaklık insanın özü olmakla özdeşleştirilmiş, nü olmaksızın başkalarına çıplak görülmesi

şeklinde algılanmıştır. Nü insanın kendisi olarak algılanmamasıdır. Buna göre çıplak vücudun nü olabilmesi için nesne olarak görülmesi gerekmektedir” (Tetire, 1992: s.9).

Böylece başka bir gözün soyunuk bedene bakması durumunda, o bedenin çıplaklığını görmüş manasına gelmektedir. Başka bir gözün bakışları altında nesneye dönüşmüş bedenin ne olduğu ya da nerede olduğuyla ilgili bir inceleme ve araştırma içine girilmiştir. Çıplaklığın mahrem alanına giren bakışın, öznel arası yolculuğu kamusal alanla bütünleşmiştir. "Kamusal alan, modern toplum kuramlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavramdır” (Habermas, 2003: s. 96).

Yılmaz’a (2016) göre, “Antik Yunan’da özel alana karşılık gelen hanenin ayırt edici özelliği, insanların burada istek ve ihtiyaçlarının bir arada yaşıyor olmalarından gelmektedir. Yunanca’da ‘okios’ anlamına gelen hane, insan için zorunlu bir yaşamı göstermektedir. Zira insanın yaşamını sürdürmesi ve türün varlığını devam ettirmesi başkalarının ortaklığına da bağlıdır” (s.361). Kadın ve erkek ikilisinden oluşan hane özel alan ortaklığı, bireysel ihtiyaçlar ve türün devamı gibi görevlerin zorunlu edinilmesi, mecburi işlemler gibi yaşamsal bir konu olarak düşünülmektedir. Özel alanın emek ve iş gibi faaliyetlerin doğduğu alan olarak kabul edilebilir. Bir nevi bu özel alan insanların kendilerini içinde fark ettikleri doğal birleşme ya da beraber yaşamaktan başka seçme şanslarının olmaması gibi bir zorunluluğu getirmektedir. Bu zorunluluğun içinde özgürlüğün olmadığı kestirilebilir. Arendt’ın, ‘*Geçmişle Gelecek Arasında*’ isimli kitabında kamusal alanın bireylerin özgürlüğüne yaklaşımını “özgür olmak zorunlulukların üstesinden gelmekle birlikte haneden ayrılıp herkesin eşit kabul edildiği siyaset ya da polis alanına girmek demektir” şeklinde ifade etmektedir (Arendt, 1996: ss.145-147). Bahsedilen yaşamsal zorunlulukların üstesinden gelmek, özgür olanak için gerekli ama yeterli olmadığı düşünülmektedir. Üstelik özgür yaşamın özel alanda etkisi, hanenin dışında biterken kamusal özgürlük gerekli şartların etrafında dönen bir yaşamı konu edinir. Habermas’tan alıntılanarak “kamusal alana karşılık gelen Yunanca ‘koine’ terimi, siyasi yaşam alanı olarak görülür ve polis alanı” olarak belirtmektedir. “Kamusal yaşam kent devleti sınırları içinde mekânsal olarak agora,

mahkemeler, savaş ve atletik oyunların gerçekleştiği mekânlarda ortaya çıkardı” (Habermes, 2003: s.60). Kısaca kamusal alan olarak polis mekânı tasviriyle bir ortaya çıkma, belirti sahası olarak görülebilir. “Başkaları bana nasıl görünüyorsa benimde onlara öyle göründüğüm, insanları salt başka canlılar ya da cansız şeylerin var oldukları gibi olmadıklarını, görünümelerini açık ve seçik kıldıkları bir mekân” olduğu bakışını getirir (Arendt’den aktaran, Yılmaz, 2006: s.272). Zorunluluk, baskı ya da özgürlüğün yokluğu ile tasvir edilen Antik Yunan ‘özel alanı’ (hane) siyasi faaliyetlerin olmadığı alan olarak belirlenmektedir. Böylelikle kamuya siyasi bir bakışın etkin olduğu alana karşılık gelen anlamı ile kamusal alan görünümünün, gösterilenin alanı olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda Antik Yunan’da özgür bir yurttaş olabilmek ve bu alanda gerçekleşmekte ve halka gösterilmektedir. Hem insanın kendini gerçekleştirebilmesi hem de bireysel yaşamın geçici ve boşunallığına karşı bir güvence yaratmaktadır. Yılmaz’a göre, “kamusal alan insanın biyolojik sürecini aşabileceği ve diğer varlıklardan farklı olduğunu gösterebileceği imkâna sahip bir alan olarak kabul etmektedir. Kamusal alanda var oluş meselesinin derinlikleri bakımından sonsuzluğa ve ölümsüzlüğe kapı açan bir yol göstermektedir. Bu yol, insanın kendini göstermesi ile yürüyebileceği ve yaşamını anlamlı hale getireceği sanat yolculuğunu temsil etmektedir.

Çıplaklığın özel alandan kamusal alana sızdırılması sanat yolu ile mümkün kılınmış ve sanatın nesnelere dönüşen bedenlerden yola çıkılarak bu kanıya varılmıştır. Özellikle performans sanatında bedenın çıplaklık durumu incelenmiştir.

Neredeyse bütün batı sanatında ikonlaşmış çıplak bedenın yerine, 1960’lı yıllardan sonra performans sanatının yükselişıyla kuralları alt üst eden, deneysel süreçlere malzeme olan sınırları aşan, eylemci beden, hareketli ve çıplak beden, mahrem beden, şiddet ve acı sınırında arınan beden gibi klasiğin kült değerine karşı duran bedeni performatif biçimde sergilemişlerdir.

Çıplaklığın toplumsal ve bireysel alanlarda görünürlüğünü belirleyen kurallar nelerdir? Çıplak özne özel alandan kamusal mekâna nasıl geçer? Geçmesi halinde ne ile karşılaşır? Çıplaklığın kendine ait olan öznellik alanı ile temasın kesilmesi ve olabildiğince başkası tarafından görünmeyene hizmet edeceği yargısından sıyrılarak, bir anda özel alandan çıkıp kamusal/toplumsal alana geçmek, ahlakın etik kurallarını

zedelemekle hasar kaydı sağlanır mı? Çıplaklığın mekânlar arası geçişine sanatın formül olarak değerlendirilmesi bazen öznelere için nesneler bazen de nesneler için öznelere yaratmaktadır. Sanatçının seyirciler karşısında çıplak halde sanatsal ifadesini dile getirmesi kamusal alana hizmet etmektedir. Aynı sanatçı çıplak halde sanatsal ifadesini özel alanında seyircilere karşı dile getirirse; çıplaklığın kamusal bedenine hizmet etmiş olur. Şöyle bir düşüncenin doğması olasıdır, sanatçının bedeni artık kamusala hizmet etmektedir. Sanatçı kamusallaşmıştır. Kılıçoğlu'nun görüşlerinden yola çıkarak, bu konu hakkında düşüncelerine başvurmak, kamusal sanatçı tanımını yapmamızda yardımcı olacaktır. Kamuya mal olan sanatçının toplumda tanınırlığı dikkat çekmektedir. Tanınmış bir sanatçının elde ettiği şöhreti, kamusal alan yaratmaktadır. Kılıçoğlu'na (2016) göre; “kültür ve sanat dünyasına ilişkin meslekleri seçen kişiler, esas itibarıyla, ürettikleri eserlerle ve yetenekleri ile toplumun dikkatini çekmeyi arzu eden kişilerdir. Bu kişilerden diğer meslektaşlarının arasından sıyrılarak şöhrete kavuşanlar, bu genel tanınırlıkları nedeniyle kamuya mal olmuş kişi haline gelirler. Örneğin, ünlü sinema veya tiyatro oyuncular, ünlü şarkıcılar, besteciler, ünlü yazarlar, ressamlar kamuya mal olmuş kişilerdir”(s.42).

Sanatçının çıplak bedeni bir anlatım aracı olarak, sanatsal bir ifadenin diline dönüşmektedir. Bu yüzden çıplaklığın kaçınılmaz oluşu, estetik nesnenin geçiciliğine, uçuculuğuna ve dekonstrüktif yapısına karşı bir duruş sergilemekten geçmektedir. Düşüncenin seyirciye aktarılmasında sanatçı bedenini bütün serbestliğiyle, özgürlük alanına hazırlamaya çalışır. Performanslarda bazı sanatçı bedenlerinin çıplak olması, sanatçının kendine ait giz ya da sır sayılacak kadar henüz kamusallaşmamış bir kendindelik bilgisini ya da görüntüsünü paylaşma çabasına sanatsal bir biçimle girer. Sanatçı kendi özel sanat üretim alanında mahreme ters düşecek davranışlar sergileyebilir fakat o alandan çıkıp toplumsal bir alan veya mekânda belirtilen davranışları sergileyemez gibi düşünceler, sanatçının zihninde bedenin tutsaklığına yol açmaktadır. Bu düşünceler gerçek çıplaklığın görünürlüğünü kısıtlayan, toplumsal bir tema olmaktan uzaklaştıran kapalılıktır. Oysa çıplaklığın alanı, sanatçı ve seyirci konumunda yer alan yapıyla, kendini sergilemekten öte, ötekini davet etmeye yönelik anlamlandırmalara yaratılan alanlardır. Bu alanlardan sanatçının çıplaklığını sosyal algıya devretmiş galeriler, müzeler, üniversiteler gibi kamusal mekânlar seyirci ve sanatçının alanını genişletmekte ve

normalleştirmektedir. Sanatçının kendi evindeki çıplaklığı kadar, seyirci de evinde o denli çıplaklığı barındırmaktadır. Ancak performansla dahil olan çıplaklık, giyinik olan sosyal bedenin çıplaklığı karşısında bir ev halini temsil etmekle meşgul olabilir, aksi takdirde seyircinin bakışı çıplaklığın üzerini örtmeye çalışan, gözetleyen, dikizleyen kısaca rahatsız eden bir etkiye dönüşebilir. Böyle bir ortamın yaratılmasında ihlal edilen mahremiyet alanı; çevre ve kişiler arası iletişimin yerine, sanatçı izleyici etkileşimine bırakmıştır. Çıplaklık sanatçının mahrem alanından çıkmış, hareketle kamusal alana, kültürel bir form niteliğinde sessizce geçmiştir. İzleyici çevrenin bakışları ve dikizleyen gözleri kentin güvenlik kameraları misali, görüntü kaydeden birer kamusal nesnelere dönüşmektedir. O yüzden sanatçının cinsiyet ayrımı yapılmaksızın çıplaklığın artistik değerine sahip çıkmak, korumak kamusal mekânların sorumluluğunda gelişmektedir. Sanatçı çıplaklığını sergilerken, izleyicinin mekânla etkileşime girmesini ve bedensel özgürlüğün sınırlarında neyin olup bittiğini, kültürel formların neye hizmet ettiğini anlamaya ve anlamlandırmasına teşvik olmaktadır. Özel alandan kamusal alana sanatsal bir çatlaktan sızdırılmış çıplaklığın içerisinde; kamusal bir diyaloga dönüşen bedenin tabusal rahatsızlıklarını görsel bir hafızaya aktaran kalıcı formlar barınmaktadır. İzleyicinin kendine yaklaşmasına ve bir benlik oluşturulmasına destek veren psiko-kültürel doktrinler, bedenin şeffaflığını, ölümle yaşam arasındaki tek özneye indirgemektedir. Böylelikle bedenin ölümle yaşam arasındaki şeffaflığını gösteren imgeler, öz ile özdeşleşerek, çözünen bilgiye dönüşecektir. Çünkü imge, Eckhart’a göre, çıplaklıktan meydana gelmektedir. Eckhart’ın çıplaklık ile imge arasındaki bağlantısını Agamben; çıplak öz olarak değerlendirmektedir.

Agamben’e (2011) göre, “imge, bütünüyle metafizikçi tarafından tasavvur edilen, çıplak özü aktaran basit ve biçimsel bir yayılımdır. Eckhart’ın terminolojisinde nesnenin Tanrının ya da insan zihnindeki titremesini ya da içsel gerginliğini belirtirken, zihnin dışındaki gerçek nesnelerin durumunu belirtir. İmge, çıplak varlığı ifade ettiği için zihnin dışındaki nesne ile gerçek şey arasında kusursuz bir ortam yaratır”(s.83). Bu bağlamda, performans izleyicisinin kendine ve zihnine yaklaşmasını sağlayan sanatçı, elde ettiği imgelerle kamusal mekanda, yaşamın özünü, zihnin içindeki gerçek nesnelerle bazen de gerçek olmayan nesnelerle göstermeye çalışmaktadır. Kamusal mekânlarda, toplumsal sorunlarla boğuşan

etkinliklere sanatsal bir araç biçimi vermek için kullanılan çıplak beden kendi özel alanından çoktan çıkmıştır. Performanslar, demokratik bir zemine oturmayan iktidar hareketleri karşısında eleştirel bir tutumu nitelemektedir.

Performans sanatı örneklerinin çeşitliliğini belli bir eğilime göre sınırlandıran Warr ve Tracey, “bedenin içi ve dışı arasında, beden ve beden çevresi (izleyici) arasındaki sınırları konu alan performansları irdeleyen ‘beden sınırları’ grubunu ve ırk, cins, cinsiyet ve cinsel tercih gibi çeşitli toplumsal kimliklere yönelik ön yargıların sorgulandığı performansları ele alan ‘kimliği sahneleyen beden’ grubunda, çıplaklık kavramının mekânlar arası işlevselliğini sorgulanması ve örneklerle görsel bir hafıza oluşturulması hedeflenmiştir.

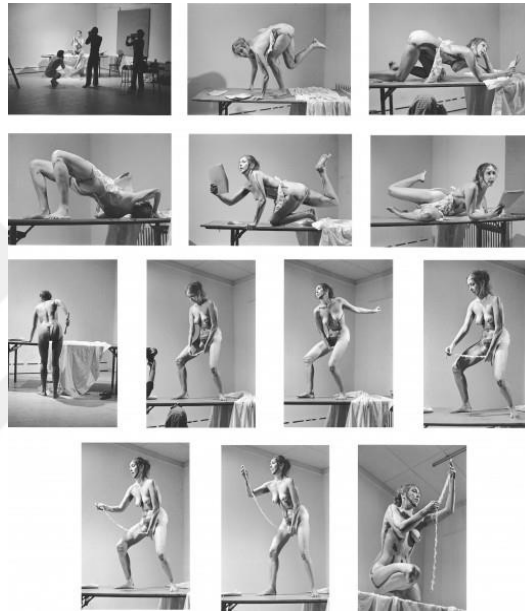
1960’lardan günümüze yoğun ve çeşitli üretim biçimleriyle, özellikle cins ve cinsiyet ayrımında eleştirel tutum ve davranışlarla birçok birikimi kapsayan Feminist Sanat, performans sanatında ‘çıplaklığın’ beden üzerinden sorgulamasını kamusal mekânlara taşımıştır.

Bu anlamda performans sanatında 1960, 1970’ler ve sonrasını kapsayan zaman diliminde ilkleri var eden performans sanatçıların ikonlaşmış performanslarından ve metin okumalarından yararlanarak, çıplak bedenin özel alandan kamusal mekâna geçme eğilimine Carole Schneeman’ın ‘Interior Scroll’ performansı örneği verilebilir. Daha sonra çıplak bedenin sosyolojik bir gövdeye bürünmesiyle kamusal mekâna giren Yoko Ono’ un ‘Cut Piece’ performansını ikinci bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Öte yandan diğer performans sanatçıların 1960’lardan 1990’a kadar gelişen süreçte prototip olarak incelenmiştir.

Carolee Schneemann (1938-2019), Interior Scroll’u ilk kez 1975 yılında East Hampton Galery’de ‘*Woman Here and Now*’ başlığı taşıyan kadınların yoğunlukta olduğu bir sergide performansını gerçekleştirmiştir. Gösteri başlamadan önce soyunarak izleyicinin dikkatini toplamıştır. Tamamen çıplak olan Schneemann, bir beyaz çarşaf ile vücudunu sararak, kurulumu yapılmış masa yüksekliğinde bir kaideye çıkıp ‘*Cezanne Büyük Resssamdı*’ adlı kitaptan alıntılar okuyup, bedenine sardığı çarşafı yere düşürmüş ve tamamen çıplak olmak istemiştir. Daha sonra birkaç statik hareket gösterisinden sonra yüzüne ve mahrem hatlarına boya sürerek belirli modeller etrafında kavramsal etkiler yaratmak düşüncesinde gezinmiştir. Devam

eden canlandırma esnasında daha öncesinden hazırlamış olduğu makara sistemi ile, vajinasından yazılı bir parşömeni çıkararak, izleyicilerin büyülenmiş bakışları altında, yapısalcı bir film yönetmenin kendisine yaptığı cinsiyetçi film teklifini, feminist bir yaklaşımla izleyicilere okumuştur. Parşömeni okuyup bitirdikten sonra performansına da son vermiştir. Schneemann'ın bu sergi deki çıplak bedeni, kamusal mekânda izleyiciler karşısında önemsizleştirdiği erotik kadın bedenini ve cinsel tabulara gösterdiği tepkilerin bir resmi ve yahut bir fotoğrafı idi.

Şekil 11, Carolee Schneemann, Interior Scroll, New York '1975'



Carolee Schneemann, Interior Scroll, New York '1975' Fotoğraf: Anthony McCall, detay.

<https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/> Erişim

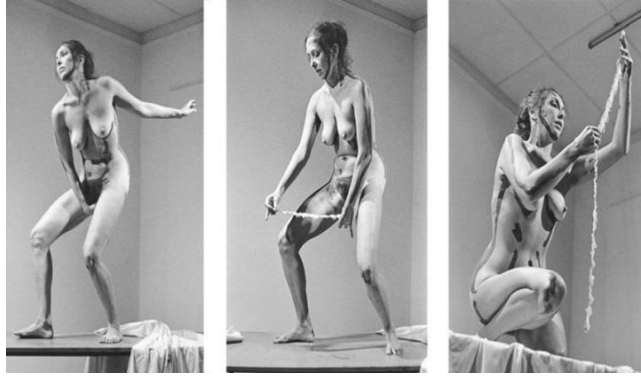
Tarih:08.01.2022

Şüphesiz 'Interior scroll' (iç parşömen) performansı seyirciyle bir yakınlığın bu denli olanaklılığı keşfedilmiştir. Oysa bu performansta kadın bedenini ve bütün tasvirlerini sergilerken erkek gözünden kadın bedenin cinselliğe mahkûm olduğu, erkek egemenliğinin baskıcı tarafının gözler önüne serilmesini de belirtmektedir. Kadın bedeni ve cinselliği daha önce birçok erkek sanatçı tarafından sanatın nesnesine dönüştürülüp hatta pornografik imgelere de malzeme olmuştur. 2017 Venedik Bienali'nin küratörü Christine Macel'in ifade ettiği üzere; "Schneemann'ın çıplak bedeni enerjileri birleştirebilen ilkel, arkaik bir güç" olarak değerlendirmek mümkündür (<https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-performance->

[artist/](#) Erişim Tarihi:12.05.2022). Schneemann'ın çıplak bedeni, kadın bedenine estetik açıdan yaklaşılmasına müsaade etmeyen bir beden işlevi görmektedir. Interior Scroll'da çıplak bedenin kadın vücudunun sınırlarına meydan okumak, kadın cinsel zevkinin tabu alanına ve kadının özgürleştirici serbestliğine değinmek için kullanılan bir göstergeye tutunmaktadır. Eleştirmen Jan Avgikos 1997'de Schneemann'dan önce "sanattaki kadın bedeni dilsizdi ve neredeyse yalnızca erkeksi arzusun bir aynası olarak işlev görüyordu" diye yazmıştır (<https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-performance-artist/> Erişim Tarihi:12.05.2022).

Interior Scroll'un bir 'çıplak' olarak kullanılması, görselliğin aşır cinsiyetçiliği, performansın ürettiği anlamlarla eleştirel bir etkileşimle eşleştiğini açıklamaya ve yorumlamaya yönelik bir araç olmaktadır. Melia Jones'un açıkladığı gibi," performans sanatının tarihi; bir avuç ikonik fotoğraf ve metinsel açıklama etrafında gelişimini" sürdürürken, kamusal mekânların çıplak bedene ulaşmalarıyla gerçekleşen yeni duruşlar ve problemler, performansın gelişimini hızlandırdı. Kadın yaratıcı pratiğinde bu performans belirli yankılara cevap vermekle, kültürel mekânın yeni dinamiklere kapı amasına, sanatçı ve izleyicinin iletişimine değinmektedir. "Interior Scroll, okumanın önemli anlarını önemli ölçüde kapsayan bir dizi ritüel eylemden oluşan dinamik, çok değerli bir performanstır. Sanat kitabından ve yazılı parşmenden yüksek sesle okumak, kadın sanatçıların tarihsel sınırlarını sözlü olarak ön plana çıkaran bu edebi ve entelektüel eylemler, en yaygın şekilde yeniden üretilen görsel belgeler tarafından silikleştirilebilir. Fakat kopyalama tekniği ile bu fotoğraflar sergi meknında, karmaşık çok parçalı performansı tek bir ana indirger". Performansının hemen düşük bir açısından izleyen izleyiciler, performatif eyleminin ortasında Schneemann'ın dökümlü bir masada çıplak vücuduyla tekrar tekrar karşılaşırlar (Horne, 2020: s.6).

Şekil 12, Carolee Schneemann, Interior Scroll, New York ‘1975’ Fotoğraf: Anthony McCall,



<https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/> Erişim

Tarih:08.01.2022

Schneemann, özneliliğin en belirgin gösterisini sunduğu bu özgürleşme performansında, sınırların veya tabuların, kadınlık imgelerini mahrumiyete taşıyan bir yol olduğunu gösterir ve mahrumiyetten kurtulmanın mümkün olduğunu vurgulamaktadır.

Yoko Ono ise; (Kesilmiş Parça) ‘Cut Piece’ 1964, performansında kamusal mekâna taşınan bedenin mahremiyet algısı, sanatçının belirlediği kuralların görünmeyen sınırlarını, seyirci-sanatçı etkileşiminde bedenin ya da performansın akışına kültürel yâda ahlaki müdahaleler, izleyicilerin bireysel inisiyatiflerine ve entelektüel görüşlerine bırakılmıştır. İzleyici ve sanatçı ilişkisinin, performatif eylemin ifade biçimini daha netleştirdiği düşüncesi birçok sanatçıyı etkilemiştir. Interior Scroll’den önce kamusal mekânda mahremiyet sınırlarının kadın bedenini üzerindeki etkisini, çıplak bedenin himayesine girmeden, mahremiyetin geleneksel sınırlarını, kamusal mekânda izleyicilerle baş başa bırakan Yoko Ono, ‘Cut Piece’ (Kesik Parçalar) adlı performansını 1964’te Kyoto’daki Yamaichi Konser Salonu’da yapılan Çağdaş Amerikan Avant-Garde Müzik Konseri’ sırasında izleyiciyle mahrem ve güvenilir bir bölge yaratmayı amaç edinerek gerçekleştirmiştir. Bu performansta bedenin tamamen çıplak olmaması, mahremiyetin ifşa edilmeden, röntgencililiğin çıplaklığa meydan okuyan tarafını kesip atma düşüncesinde yatmaktadır. ‘Cut Piece’te sanatçının kendi rızası dâhilinde bir soyunma işlemi gösterilirken, aslında rızası dışında da çıplaklığa dönüşen bedenin mahremiyeti sergilenmektedir. Bu

performansla Yoko Ono, özneliğin kendinden vaz geçen durumunu toplumsal yaşamın getirdiği karmaşaya bağlamaktadır. 1960'lı yılların emniyetsiz ve çalkantılı ortamında yaşanan güvensizlik duygusunun ağırlığı altında ezilme düşüncesinden, barış ve güvenin oluşmasını umut eden bir yaklaşımı canlandırmaktadır. İzleyicilere kendinden bir parça vermenin ve güvenlerini kazanmalarını sağlamanın yolunu aramaktadır. Ono'nun performansı kendi yorumu ile budist bir 'verme' eylemi olduğunu dile getirmiştir. "Kendimi isteyerek feda ettiğimi hissettim" diyerek sanatın bir vazgeçişle sağlayacağı bütün ve parça ilişkisinden yola çıkarak, bireysel özgürlüklerden toplumsal özgürlüklere doğru yol alınabileceği bir mesajı öngörülebilir (Concannon, 2008: s.89). 'Cut Piece'te, sanatsal bir ifadenin zemininde hareket eden çıplak beden imgesi; kamusal mekânda protest bir yapıya dönüşmektedir. Fakat burada Çıplaklığın görüntüsü, cinsiyetçi bakışın bedeni değil; izleyicilerin işgalci bakışları altında kıvranan Japonya yada Vietnam halkının tecavüzünü metaforik anlama indirgeyen mesaj niteliğidir.

Bryan-Wilson'a göre; Cut Piece'de birçok şey anlatılır. Bunlardan biri Ulus Ötesi kavramlarıdır. İşin kendisi kimlik ve yer değiştirme hakkında karmaşık düşünceler doğurur. Ono'nun eylemleri, tecavüze uğrayan Vietnam ülkesi haline gelmesinde, beden ve ulus arasındaki gerilime ısrarla vurgu yapması" şeklindeki ifadesine mahrem bir bakışla ele alınan tecavüz metaforu, cinsellik ve kadın bedenine ışık tutmaktadır. Ono'nun sanatında çok önemli bir noktada duran 'Cut Piece' performansı "ikinci Dünya Savaşı'nın azalan kanıtları görünür kılmak ve gösterişli Vietnam Savaşı sırasında sanatsal müdahalelerde bulunmak" gibi, bir okumayı içerdiği için nesneleşen bedenin çıplaklığı feminen bir alt yazıya hizmet etmemektedir. "Cut Piece'in mevcut okumaları aracılığıyla feminizmi skopik nesnelleştirmenin direnciyle sınırlandırır" (Bynan & Wilson,2003: s.121).

Şekil 13, Yoko Ono, ‘Cut Piece’ Yamaichi Konser Salonu, Kyoto, Japonya. ‘1964’



Lenona fotoğraf arşivi, Newyork

<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/18/yoko-ono-s-cut-piece-explained/>

Erişim Tarihi:09.01.2022

‘Cut Piece’in performatifleşen öznelliğin meydana getirdiği geleneksel bağ, üç temel yapı ile birbirine bağlanmaktadır. Bryan-Wilson’a göre, bu üç temel bağ; “davet, kurban ve hatıra” kavramlarıyla gerçekleşmiştir (Bryan & Wilson,2003: s.106)

Ayrıca bu geleneksel bağ etrafında dolaşan izleyicinin acımasızlığından ve kendi içinde mahremiyet algısını konumlandırımadığı için bedensel temasın, cinsiyetlendirilmiş alanına bir saldırıdan bahsedilmektedir.

Şekil 14: Yoko Ono, Cut Piece, Carnegie Hall, NewYork‘1965’



<https://voxpopulisphere.com/2015/10/11/video-yoko-ono-cut-piece-1965/> Erişim Tarihi: 10.01.2022

Kısaca performans sanatında çıplak bedenin kamusal mekânlarda sergilenmesine ve mahremiyetin ifşa edilmesine, sanatın sosyolojik ve psikolojik temelli iyileştirici yapısına ve özgürleşme duygusunun rahatlığına sığınmanın düşüncesi yatmaktadır. Bu anlamda yukarda sözü edilen örnek sanatçı ve performanslardan sonra mahremiyetin kamusal mekânlarda sergilenen birçok örneği bulunmaktadır. İzleyicinin bakışları altında bedenlerin çıplaklığına örnek verilen sanatçı Shigeko Kubota olmuştur. Shigeko Kubota, 1965'te Newyork'ta sergilediği 'Vagina Painting' isimli performansını gerçekleştirmiş, kadın bedeninde güç ve hakimiyet gibi erkeksi bir iktidarı estetikleştirerek yumuşak kıvrımlarla resmetmektedir.

Şekil 15, Shigeko Kubota, Vagina Painting', Perpetual Fluxfest. Newyork '1965'



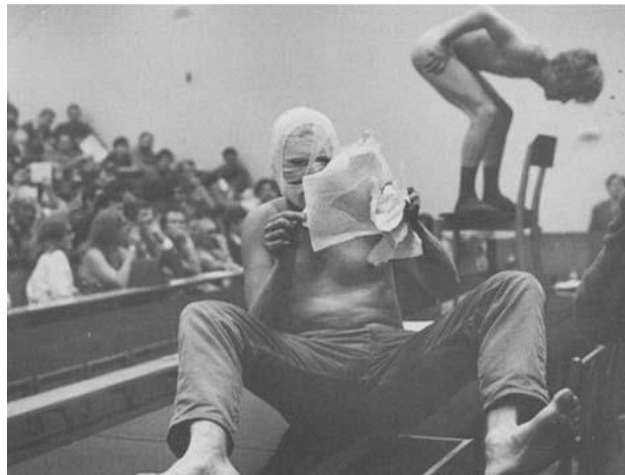
<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/18/yoko-ono-s-cut-piece-explained/>

Erişim Tarihi:09.01.2022

Kubota, bu performansını Perpetual Fluxus Festivalinde gerçekleştirmiştir. Boya fırçasını adet kanını çağrıştıracak şekilde soluk kırmızı boyaya batırdıktan sonra yer yayılmış büyük beyaz kâğıt parçasının üzerine çömelerek işaretler yapmıştır. Bu boyama tekniği doğu kaligrafi geleneğine bir jest olarak düşünülmektedir. “Kristine Stiles, Jackson Pollock’ın yatay gerdirilmiş tuval bezi üzerine boyayı ‘mastürbasyon’ ve ‘boşaltma’ olarak kabul edeceği gibi Kubota’nın performansını da ‘Aksiyon Resmini (Action Painting) kadın anatomisinin kodlarına göre yeniden tanımladığını” öne sürmektedir. Amy Jenkins’e (1996) göre; “Vajina

Resmi, maskülen ‘*Action Painting*’ geleneğine göre yorum yaparak, ataerkil estetiği ihlal etmektedir. Kubota’nın uzamsal sanat pratiği jestsel ve resimseldir. Sanat yapımının erkeksi yaklaşımların sınırlarını bulanıklaştırır ve cinsiyet üzerinden sanat pratiğine mahremiyetini açmaktadır. Vajina Resmi, cinsel organ olarak vajina ile menstrüasyon arasındaki semiyotik bağ ile oynayan kadın farklılığının döngüsel gizliliğine” (s.70) ifade sağlamaktadır. Kubota, ‘Vagina Painting’ performansında, beden ve cinselliğin arasına ince ve yumuşak bir köprü kurmaya çalışırken, Günter Brus (1968) ise; içinde bulunduğu, 1968’te Viyana Üniversitesi’nde, ‘Art and Revolution’ (Sanatta Devrim) isimli eylem performansı, Günter Brus ve Otto Mühl’de aralarında bulunduğu 1968’de Viyana Aksiyonistleri, Viyana üniversitesi öğrenci birliği tarafından geç kapitalist toplumda sanatın konumu ve işlevi hakkında siyasi bir tartışmaya katılmak için davet edilmişlerdi. Fakat bu tartışma esnasında “Brus, elbiselerini çıkartıp çıplak olarak konferans salonundaki bir sandalyeye çıkıp uyluk ve göğüs kıllarını kesmiştir. Daha sonra bir bardağa işeyerek içmiştir. Ardından dışkısını yaparak vücuduna sürmüştür. Sandalyeden inip yere uzanmış ve Avusturya milli marşını söyleyerek masturbasyon yapmıştır. Bu performansıyla devlet sembollerini aşağılamasıyla tutuklanmıştır. Bu performans faşizm sonrası Avusturya’da iktidarı tehdit edebilecek güçte olan doğal yapılanması göz ardı edilmemektedir” (Warr, 2000: s.95)..

Şekil 16, Viyana Aksiyonistleri Oswald Weiner, Otto Mühl, Günter Brus. ‘Kunst und Revolution’. Viyana Üniversitesi, 1968. Fotoğraf: Siegfried Klein



Siegfried Klein <https://www.e-skop.com/skopbulten/paris-komununden-kuresellesme-karsiti-harekete-sanat-ve-devrim/2461> Erişim Tarihi: 28.01.2022

Brus'un eylemlerinde doğanın yıkıcı gücünden faydalandığı belirtilmektedir. Bu güç Brus'un çıplak bedeniyle doğal olan gereksinimlerin dışavurumunu görmekteyiz. Günter Brus'la beraber eylemler gerçekleştiren Otto Mühl (1968-69) ise; ilk olarak 1968-69'da önce Münih ve daha sonra Hamburg film festivalinde, sahnede çıplı çıplak durup arkadaşı ve diğer eylemci Gunter Brus'un ağzına işeyerek, bu eylemin doğrudan sanat olduğunu belirtmiştir. Çıplak bedenin kaotik, doğaçlama eylemini tabuların yıkılması yoluyla birey için olumlu ve kendini özgürleştirme alanı olarak görmektedir. Varoluşçuluğa daha doğrudan ulaşmak için insanın kişiselden ve cinselden 'beden farkındalığı' yoluyla azaltılması çağrısında bulunmuştur (Warr, 2000: s.95). Günlük insani ihtiyaçların toplum önünde karşılanmaması, gizli olanın mahrem değerini sorgularken en basit bir işeme eylemi doğal bir rahatlamayı getirmektedir. Mühl ise; bu rahatlamayı arkadaşı ile sahnede herkesin gözü önünde saklanacak ve saklayacak birşey olmadığını göstermek istemiştir. Bu sıradan olmayan eylem aslında her gün her insanın gündelik ihtiyaçlarının arasında en doğal yöntemken, bir başkasının ağzına işemek aşırı absürt ve dikkat çeken sıradan olmayan bir eylemdir. Fakat ağzına işenmesini kabul eden Bruss, kendi rızası ile arkadaşının sanat yapma biçimine destek vermiştir.

Şekil 17, Otto Mühl, 'Pissaction' Hamburg film festivali, Almanya 1969'



<https://www.dailyartmagazine.com/viennese-actionism/> Erişim Tarihi:28.01.2022

Otto Mühl, *Pissaction*'da yaşamda insani gerekliliklerin beden ve hazza yönelik ihtiyaçların doğal ve doğrudan karşılanmasını, sınırların ötesine taşıyarak göstermiştir. Bu sınırlara toplumsal açıdan bakıldığında medeni olmaya davet çıkarmaktadır. Kontrol edilemeyen doğal ihtiyaçları *Pissaction*'da gösteren Otto Mühl, bedenin kendi sınırlarını izleyiciye hatırlatmak ister.

Valie Export (1971), 'Eros/İon' isimli performansında, cam parçalarının üzerinde uzanıp, camın çıplak olan derisine hasarlar verdiği ve daha sonra beyaz kâğıt üzerine yuvarlanarak, bu işlemin kâğıt üzerinde bir iz bırakması hedeflenir. Bu iz kesiklerle işaretlenmiş görüntüleri içermektedir. Bu performansın acı ve direniş teması ile ön planda tutulması mahrem bedenin kurallarını yerle bir etmiştir. Beden burada sadece aracı görevinde olmaktadır. Manifestosunda, beden formatını doğrudan sanat için feminist bir düzeltici olarak kullanarak şöyle yazar: "Feminist Eylemcilik, erkek yaratıcı tarafından boyun eğdirilen ve köleleştirilen maddi 'kadın'ı, erkek doğal tarihinin nesnesini bağımsız bir aktöre dönüştürmeye çalışmak ve yaratıcılığını geliştirmek, kendi tarihinin öznesi olmak" şeklinde feminist eylemciliğin birincil kaynağı olarak 'kadın deneyiminin tarihi' olarak gösterilmek istenmiştir (Gush, 2017, Erişim Tarihi: 28.01.2022).

Şekil 18, Valie Export, 'Eros/ İon' Viana, '1971'



Gush, Rose Anne. (2017) Valie Export: Görüntü ve Vücut Alanı, Valie Export, *Eros/İon*, 1971, performans, Valie Export <https://awarewomenartists.com/en/magazine/valie-export-image-espace-corps/> Erişim Tarihi:28.01.2022

Export'un /Eros/ İon' performansı kendi bedenine toplumsal bir hasar ekleyerek politikleştirmektedir. "Avusturya toplumunun, özellikle reddettiği şey

etrafında nasıl yapılandırıldığını ele almaktadır. Şiddet ve acı. Kendi kendine verdiği acıyı kullanmasıyla, Export'un çalışması kadınsı öznel ile genel olarak öznel arasında gidip gelir, özellikle bedene ve onun toplumsal olanla olan ilişkisine odaklanır (Voss, 2014: s.9). Export, bedenin kişisel sınırlar ve yörüngelerine politik açıdan bakarken Barbara Smith (1973) ise; 'Feed Me' isimli performansı izleyici ile sanatçı arasında bir güç dinamiğine işaret etmektedir. Sadece bir akşam için şilte, kitap, yastık, gibi eşyaların yanı sıra izleyicilerin onu besleyebileceği gıda ürünlerinin de bulunduğu, bir kadının banyosunda çıplak bir şekilde; yemek, şarap, masaj yağı, sigara vb. şeylerle donatılmıştır. Smith'in, izleyicilerin duyması için önceden hazırlamış olduğu bir ses kaydı ile 'besle beni, besle beni' diye tekrarlamaktadır.

“Smith ve diğerleri tarafından yapılan çeşitli açıklamalar, tartışma ve masajdan birkaç erkekle rızaya dayalı cinsel ilişkiye kadar olanları aktarır. Smith, çalışmayı, besleyen kadın klişesini canlandırmak yerine ihtiyaçlarını karşılamak için 'beni besle' direktifini kullanarak olumlu bir durum yaratma eylemi olarak tanımlamaktadır” (Noble, 2018, Erişim Tarihi: 01.02.2022) Smith bu performansı, evlilik yaşadığı heteroseksüel ilişkilerden yola çıkarak, yaşadığı erkek egemenliğinin baskıcı cinsiyetçiliğe karşı yapmıştır. “Feed Me, aynı şekilde radikal feminist eylem olarak ifade edilen indirgeyici bir cinsel nesneleştirme eylemi olarak görülebilmektedir” (Noble, 2018 Erişim Tarihi: 01.02.2022).

Şekil 19, Barbara Smith. Feed Me, San Francisco, '1973'



Andrew Kreps Gallery. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dissatisfied-housewife-saved-radical-performance-xerox-machine> Erişim Tarihi:01.02.2022

Smith, bedeninin doğal ihtiyaçlarını merkez temada tutarak mahremiyetini rızaya bağlı ihlal etmiştir. Rızaya bağlı mahremiyetini ihlal eden bir diğer sanatçı ise; Ana Mandieta'dır.

Ana Mandieta: 1973, 'Rape Scene' (tecavüz sahnesi) isimli performansını Moffit caddesindeki dairesinde beraber okuduğu üniversite arkadaşlarını davet ederek gerçekleştirmiştir. Iowa şehrinde bulunan, Mendieta'nın okuduğu Iowa Üniversitesi'nde meydana gelen genç bir kızın tecavüz edildikten sonra öldürölmesine tepki olarak yapılan son derece çatışmacı bir çalışma olduğu önemslenmektedir. Mandieta dairesinde bir grup öğrenci arkadaşları için cinsel saldırının yarı çıplak, kanlı kurbanı olarak sergilediği bu özel performansını; "Iowa Üniversitesi'nde genç bir öğrenci vahşice tecavüze uğradıktan sonra öldürölmiş olarak bulunduğunda ben de vahşice tecavüze uğradığımı hissettim ve bu suça tüm cinsel şiddete dikkat çekmek için halka açık yerlere nesneler ve enstalasyonlar yerleştirmenin yanı sıra performanslar yapmaya başladım" şeklinde açıklar. (Finkelstein, 2012: s.15).

Şekil 20, Ana Mandieta, 'Rape Scene' Iowa City, '1973'



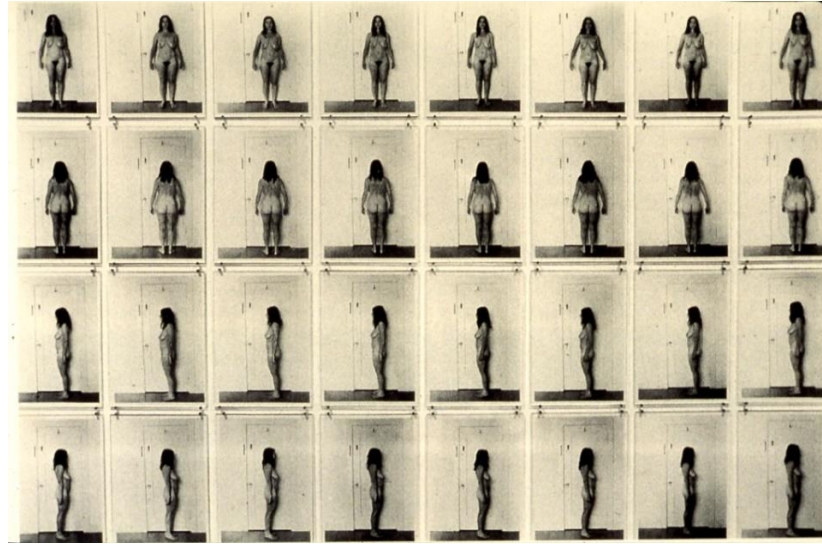
Fotoğraf: <https://artblart.com/tag/ana-mendieta-rape-scene/> Erişim Tarihi: 01.02.2022

Bu alışma, şiddet ve savunmasızlık konularında feminist gündemle ilgilidir. "Mendieta, çalışmasını izleyicileri travmatik olayların gerçekçi bir temsiliyle karşı karşıya getiren, onları duygularına hitap etmeye ve tavır almaya

zorlayan bir durum olarak tasavvur eder” (<https://hammer.ucla.edu>) Erişim Tarihi: 01.02.2022).

Ana Mandieta ‘Rape Scene’ çalışmasında toplumsal şiddetin kadın bedenine yansıdığı hasarı kişiselleştirerek kadın bedenini temsili olarak ele alır. Diğer yandan kendi bedeninin sınırlarını araştırma alanına dâhil eden Eleanor Antin, 1972-1973’te gerçekleştirdiği ‘Carving: A Traditional Sculpture’ isimli performans fotoğraflarında, her gün sıkı bir diyet yaparak kendini çıplak bir şekilde fotoğrafladığı belirtilmektedir. Antin için geleneksel heykel düşüncesi akademik anlamda kavramsal yanıyla ilgilidir. Bronz ya da mermerden değil aksine sanatçının kendi çıplak vücudunun 148 tane siyah beyaz fotoğrafından oluşan bir çalışmadır. Kadınlar için oldukça popüler bir dergide önerilen bir diyet planındaki gün sayıları Antin’in diyet için geçirdiği gün sayılarına karşılık gelmektedir. Her sabah çıplak halde ön, arka, yan profilleriyle fotoğraflanan Antin “klişe güzellik ve kadınlık kavramlarından vazgeçen, vücudunu görsel zevkten ziyade eleştirel analiz amacıyla ve böylece kadınların tasvir edilme biçimlerinin bir eleştirisini sunmaktadır.

Şekil 21, Eleanor Antin. "Oymacılık: Geleneksel Bir Heykel. Chicago Sanat Enstitüsü, 1972



<https://digital.fandm.edu/object/scholars-square3306> Erişim Tarihi: 01.02.2022

Ancak Antin'in bu kavramsal heykelde sorguladığı sadece Batılı güzel sanatlar geleneği değildi. Benzer şekilde popüler kültür, kadınların idealleştirilmiş bir kadınlık biçimine sahip olmasını talep eder. Antin'in bu iki birbirini güçlendiren

sistemi birleştirmesi tipik bir kadın dergisinde bulunan kilo verme programı ve akademik sanatta ideal bir formu ortaya çıkarmak için taşları yontması anlamına gelmektedir” (<https://www.khanacademy.org> Erişim Tarihi:01.02.2022).

Hannah Wilke ise; 1978-84 yılları arasında bir dizi fotoğraflarda yüksek topuklu ayakkabılarla ve elinde silahla görüntülenen çıplak kadın olarak, erkek filozoflar ve sanatçı bireylerle sanat ve toplum arasındaki ilişkilerinden ötürü bir karşı duruşu sergilemektedir. Pozlara dönüşen hareketsiz duruşlar daha sonra performanslara dönüşmüştür. Bu siyah beyaz fotoğraflar bir film müziği eşliğinde, sanki bedeni açığa çıkmış bir nesne olarak hareket eden kadın, nesne beden ilişkisinden zihinle ya da kültürel üretimle ve sanatçının bunun kendi imgesiyle yeniden ele geçirip yan yana getirmesiyle açıkça kaynaştırmaktadır..

Şekil 22, Hanna Wilke, ‘Bana Yardım Et’ 1978



<http://artperformance.over-blog.fr/article-so-help-me-hannah-snatch-shots-with-ray-guns-hannah-wilke-1978-121840282.html> Erişim Tarihi: 03.02.2022

Wilke’n geleneksel olarak erkek tarafından tutulan öznel pozisyonun kadınsı tahsisini görülmektedir. “İzleyicinin kadın bedenine nasıl baktığını sorgulayarak savunmasız çıplak bir bedenin maruz kaldığı erkeksi bir güç ve yıkımın sembolü” olarak elinde silah tutarak belirtilmiştir (Warr, 2000: s.148). Bu performalist otoportrelerde kadın bedenin çıplaklığını erkeksi gücün tuzağına çekmek ve gücün eleştirisine değinilmektedir. Bu yüzden çıplak beden bir nesne görevini üstlenirken bedenin mahremiyeti dışarda tutulmuştur. Bedenin cinselliği çağrıştıran bakışlarını kendi üzerine toplayan ‘Bana Yardım et’ performansında Wilke, yardım bekleyenden

daha çok yardım eden bakışları tuzağa çekmektedir. Wilk'te bedensel mahremiyet, karşı duruşta elinde silahla bekleyen bedenin himayesindeyken Annie Sprinkle'de kadın cinselliği algılarını yaratıcı bir şekilde yeniden icat eder ve röntgenci erkek bakışını istikrarsızlaştırarak pornografiyi ataerkil bir endüstri olarak göstermektedir. En popüler performanslarından Kamu Rahim Ağzı Duyurusu'nda bir koltuğa oturmuş ve bacaklarını davetkâr bir şekilde açmış, izleyicilerden bir el feneri yarımı ile rahim ağzını gözlemlemek için sahneye davet etmektedir. Burada insanların Sprinkle'ye yaklaşmaları ve mahrem bölgesine dokunup tıbbi bir müdahale içine girmelerini andıran performatif eylemin kontrolü yine de Sprinkle'dedir.

Şekil 23, Annie Sprinkle, Post Porn- Modernist Show. Newyork, ABD '1992'



<https://dreamscapesphotography.wordpress.com/2015/09/13/artist-profile-annie-sprinkle/>

Erişim Tarihi:03.02.2022

Bedenin mahrem şovuna dönüşen vajina labaratuvarına davet edilen seyirciler kamusal bir mahremle karşılaşmaktadırlar. “İzleyici ile görüntülenen Rahim-vajina arasındaki geleneksel güç ilişkilerini ortadan kaldırır. Temelde, röntgencinin anonimliğiyle yüzleşerek ve pasif, fetişleştirilmiş nesne statüsünü reddetmektedir” (<https://dreamscapesphotography> Erişim Tarihi:03.02.2022). Bir diğer performans sanatçısı Keith Boadwee ise; 1995 yılında kendine has özel bir teknik bularak çalışmalarına devam etmiştir. Purple Squirt (Mor fışkırtma) isimli üretim biçiminde anüs deliğine benzeyen resimler yapmaktadır. Lavman torbaları kullanarak kendi anüsünden içeriye doğru yumurtalı tempera boyası enjekte etmektedir. Sonra

vücudunu kullanarak boyayı istediği yere veya yüzeye doğru vücut fonksiyonlarından yardım alarak, organik bir fişkırtmayı gerçekleştirir. Bazen yatay bir tuvalin yanına oturmakta bazen de tuvalin üzerinde durarak bir merdivene tırmanıp ve sedyenin üstüne tünemiş, boyanın akmasına izin vermektedir. Bu resim sürecinin yerde yattığı ya da tuvalin üzerine diz çöktüğü anüsünden bir “boya akışı” ile sanatsal Pollock figürlerinin aksiyon resminde sürekli tekrarı, ancak vücutta daha düşük anal ve eşcinsel eğilimlerle resim yaratmak söz konusudur. Fakat Boadwee eşcinselliği gizli bir tehdit olarak ortaya koymaktadır”(Brvar, 2009: s.18).

Şekil 24, Keith Boadwee, Purple Squirit, California, ABD. ’1995



https://keithboadwee.com/artwork/645131_Purple_Squirit.html Erişim Tarihi:03.02.2022

Penisle gelişen erkek yaratıcılığının gerçekleştiği sahneyi ortaya koyar, fallik olmaya yakın dolayısıyla üstün olmaya uzak bir cinsiyetler arası rolü üstlenir. Ayrıca cinsel kimliklerin bu sahnede bir açılımından bahsetmektedir. Keith Boadwee, eşcinsel erotizmin kültürde, insanın en aşağılayıcı yönüyle ele alınırken, cinsel erotizim ifadesinin sanatsal boyutunu Elke Krystufek, 1996 yılında, Viyana Kunsthalle'de 'Jetztzeit' sergisinin açılışında Satisfaction (memnuniyet) isimli performansında sergilemiştir. Krystufek, beyaz fayanslarla kaplanmış hijyenik bir havayı ileten bir banyo ortamında, kahve makinesi, buz dolabı, çamaşır makinesi, radyo gibi elektronik cihazların da olduğu mekanda mastürbasyon yapmıştır. Daha sonra banyonun rahatlatıcı banyosuna devam etmiştir. “Krystufek'in sanatı,

erkeklerin kadınlara nesnel bakışı ve kadın cinselliğinin gücü ile ilgilenir. Performansın özel ve kamusal alan arasındaki sınırları yıkar ve seyirciyi merkeze yerleştirmektedir.

Şekil 25, Elke Krystufek. ‘Saticfaction’ Kunsthall Vienna, Avusturya ‘1996’



<https://apparent-motion.net/post/24226506136/elke-krystufek-satisfaction-1994?route=%2Fpost%2F%3Aid%2F%3Asummary> Erişim Tarihi:03.02.2022

Feminist Laura Mulvey, (2001) ‘20. Ve 21. Yüzyıllarda Kadın Sanatçılar’ adlı denemesinde ‘bir arzu dili’ tasarlanan ve “İğdiş edilmiş kadın imajını yeniden düşünmenin zamanı gelmiştir”(s.288) şeklinde kaleme almıştır. Krystufek bir röportajında: "Mastürbasyon yapma konusunda erkekler daha mı iyi? Sanmıyorum. Kadınların daha sık yapabileceğini düşünüyorum. Ortamdaki ev aletleriyle sembolize edilen günlük ev işleri gibi, cinsellik ve mastürbasyon da eşit derecede kadınlara bağlı olan normal ve doğal süreçlerdir” şeklinde ifade etmiştir (<http://www.vaginamuseum.at/kunstundkultur> Erişim Tarihi: 04.02.2022). Mahremiyet ve beden arasında sınırların gündelik nesneler ve mekân ile bir araya getiren ‘Saticfaction’ performansında Elke Krystufek, bedensel özgürlüğün kadını tarafına değinmektedir. Krystufek’in bedensel özgürlüğünün mekânsal boyutunun tam aksine Tracy Emin’in ‘*Exorcism of the Last Painthing I Ever Made*’ adlı çalışması örnek verilebilir.

Tracey Emin, 1996 yılında Stockholm’de Galeri Andreas Branstorm’ deki performansı sanat hayatına yeni bir yol vermiştir. Aynı zamanda kavramsal bir eser olma özelliğiyle *‘Exorcism of the Last Painthing I Ever Made’* isimli çalışması önemli bir yer tutmaktadır ve sanatçının dönüm noktasını oluşturmaktadır. “Sanatını halkın izlemesi için galeri içinde lenslerle donatılmış kapalı bir oda oluşturarak resim ve çizime yeniden başlamış ve bu performatif eylem eşliğinde sergi nesnesine dönüşmüştür” (<https://www.christies.com> Erişim Tarihi: 03.02.2022).

Emin, üç haftalık bir zaman diliminde bu kapalı ama dışardan dikizlenen kapalı özel mekânda çınlıplak bir biçimde resimler çizmiş, yazılar yazmış ve günlük rutin şeyler yapmıştır. Galerinin dışardan lens merceklerle içerinin dikizlenmesi, toplumun dikizleyen bakışları altında kadın imgesinin “toplumsal altyapısını ve kadınlığı sanatın dışında tutmayarak, küçük bir sahil kasabasından gelen, işçi sınıfından bir kadın olduğunu vurgulamaktadır. Böylece sınıf ve cinsiyet tanımadığını ileri süren yüksek sanata karşı çıkmaktadır.

Şekil 26, Tracey Emin, ‘Exorcism Of Last Painting I Ever Made’, Gallerria Andreas Brandstrom, Stockholm, 1996



<https://camel76.wordpress.com/tag/tracey-emin/> erişim Tarihi:04.02.2022

Öte yandan, kendini röntgenleyen bir zihniyetle didikleyip, kamuya tüm özel yaşamını sunan kadınların yer aldığı televizyon programlarındaki sömürülen kadın hikâyelerinden de ayrılmaktadır (Aydoğan,2006, s. 86). Emin’in kişisel yaşamından izler taşıyan ‘Exorcism Of Last Painting I Ever Made’ adlı çalışması, bireysel bir

meseleyi irdelerken bambaşka ulus ötesi kavramlarla eleştirel bir yaklaşımla Oleg Kulik dikkat çekmektedir.

Oleg Kulik, insan ve hayvan arasındaki fiziksel ve duygusal ilişkileri keşfederek kültür ve doğa arasındaki çok eski ikiliği çağrıştıran bir 'insan-köpek' gibi hayvani performanslarıyla tanınmaktadır. Kulik, New York'ta seyircilere çıplak halde köpek gibi ısırma yeltendiği bir saldırı eylemini beklenmedik ve şaşırtıcı bir şekilde etkileşime gireceği bir kafese girmeye davet edildiği bir sergi için 'I Bite America and America Bites Me' (1997) adlı bir performans sergilemiştir.

Bu performansta Kulik, Sovyetler Birliği'nin dağılmasından ve 1990'larda sansür yasalarının kaldırılmasından sonra sanatlarını icra etme fırsatı bulan Rus sanatçılarından. Bu performansta Kulik, bir köpeğin performans dilinin temel duygusal kelime dağarcığını basitleştirerek bir köpeğin kişiliğini taklit etmektedir. Köpek gibi yaşıyor, köpek gibi yiyor gerçekten de köpek gibi ısırıyor olmak bu performansı oluşturan etmenlerdir. Performansın bir bölümünde, bir binanın girişini engelleyerek ve içeri girmeye çalışan herkesi ısırma çalışmaktadır. Bir başka sergide ise 'tehlikeli' tabelasını görmezden gelenlere saldırmıştır. Kulik'in böyle bir köpeğe benzeme işinin performansla dönüştüren eylemlerini ve altında yatan kavramsal yorumu, Ruslara her zaman batı tarafından köpek muamelesi yapılmasına bağlamaktadır.

19. ve 20. yüzyıllar boyunca, gerçekçilik kendilerini batıdan ayırmak için daha fazla Rus temasını yansıtacak şekilde geliştiğinden dolayı, Rusya her zaman batıya ve sanat eserine bu 'aşağılık kompleksi' içinde kapana kısılmış gibi hissettirmiştir” (<https://jfrizzell93.wordpress.com> ErişimTarihi:04.02.2022) Bu yüzden 'I Bite America and America Bites Me' performansı, Rusya'nın batı ile hissettiği bu gerilimi temsil etmektedir. Böylece performansın hayvanlaşan insani yapısı olmayan bir mahremiyetle karşı karşıya kalmıştır. Bu performansın politik süreçler içerisinde oluşan değeri tıpkı Josep Buys'un 'I like America and America Likes me' adlı eleştirel bir tutumu takınılmaktadır. Böylelikle Josep Buys'a da bir atıfta bulunmuş ve fluxusun işleyen sanat yapma biçimine katkı sağlamıştır.

Oleg kulik, köpek benzetmesinde bir köpeği saldırganlaştıran etmenleri değerlendirmektedir. Bu etmenler iktidar ve güçlü olanların belli bir kitleyi ya da

toplumu hayvan gibi görerek ehlileştirmeye çabalamasından kaynaklanan toplumsal şiddetin doğmasını ele alır. Çoğunlukla toplumsal şiddetler saldırıyı meydana getirmiştir. Kulik ise, çıplak halde bir köpeğin en doğal haline bürünerek yaşamayı gerektiği saldırıyı gerçekleştirmiş ve doğal süreci tamamlamıştır.

Resim 27, Oleg Kulik. 'I Bite America and America Bites Me' Deitch Projects, Newyork. 1997



<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cezX59e>

Erişim Tarihi: 04.02.2022

Dolayısıyla çıplaklığın beden üzerindeki kavramsal tutumu, her ne kadar mahremiyet kavramının ilişkisinde gösterilmiş ve yansıtılmış olsa bile; 2000’li yıllardan sonra, performans sanatının gelişimiyle mahrem temaları trans paran bir alana sürüklenmiştir. Toplumsal sorunlarla zayıf ilişkilerin kurulması, beraberinde performansın iletişimsel yönünü de değiştirmiştir. Son zamanlarda Kayıt altına alınan performatif eylemler, sahne şovuna dönüşen anlatımlara evrilmektedir. İzleyicinin beğenisine sunulan dolaylı anlatımın etkisiz bir içeriği ile izleyicileri ekran başına toplamak üzere bir atmosfer yaratmak için çıplaklık ya da erotik tavırlar sergilenmektedir. Bu tavırlar kanımca şova dönüşen görüntülerdir. Kamera, video ve ekranlardan görünümüleri sağlanan performanslar izleyiciden uzaklaşmış, günlük sıradan bir görüntüye benzeyen kapalı anlatımları tasvir etmektedir. Teknolojik aygıtların etrafında gelişen ve kurgusal görünümünün gerçeklikten uzak yapısı

performansların görünümlerini yaratmaktadır. Ne sürrealist ne de realist yapısının anlaşılrlığı konumlanmaktadır. Dolayısıyla mahremiyet kavramı, geleneksel anlamından süzülerek özgürlükçü, bireysel, cinsiyetçi, hazzcı, yalnız ve yabancı metotlarla işlemeye devam ederek kimliksiz, organsız, ruhsuz ve mahremiyetsiz bir beden tasvir edilmiştir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

PERFORMATİF BİR İFADE OLARAK “AÇIKLIK “ EYLEMİ

4.1. PERFORMATİF BİR İFADE OLARAK “AÇIKLIK “ EYLEMİ

Performans sanatında, mahremiyetin eylem üzerindeki görüntüsü, performatif formların yapısına göre değişerek zihnin bakışa, çıplaklığa, cinselliğe, arzu ve şehvete bulaşmadan elde edilen görünürlüğü bir açıklıkla yansıtılmaktadır. Arzu ve şehvetin duyumsanan görünenleri, bedenle insan arasında kapalı bir anlama takılmaktadır. Açık olmanın tam tersine kapalılık, bedenin duyumsanan görünenlerine hizmet etmesi ve bu konuyu belli bir açıklığa kavuşturmada fayda sağlamayacak olması belirlenmektedir. Açıklığı dil bilimsel anlamından kurtarıp biyolojizmin ve psikanalizmin terimsel ifadeleriyle anlamlandırmaya ve bu anlamın ne olduğuna dair Heidegger’ci bir bakışla “her varlığın özgürlüğe kavuştuğu açıklık... Olmanın kendisi” ifadesini sezinleyerek, görüntüleyenin perdesini kaldırmak istenmektedir (Agamben, 2009:s.60). Açıklık terimi, Türk Dil Kurumu’na (TDK) göre; “açık olma durumu, aleniyet, uzaklık, mesafe” gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Oysa burada anlatılmak istenen konuya en yakın terimsel anlam araştırılmaktadır. Etimolojik bir analizden yola çıkarak sırasıyla ‘farç’, ‘tasrih’ ve ‘saraha’ teriminin ilişkisel boyutu incelenmektedir. “Arapça ‘*fr*’ kökünden gelen Farç; özellikle dişi cinsel organı anlamına gelmektedir. ‘Açıklık’, ‘ayrık’, ‘apış’ manalarından türemektedir. فرج (faraca) ‘vulva’ anlamına gelen Arapça sözcüğünden alıntıdır. Arapça olan ‘*faraca*’ sözcüğünün ‘açtı’, ‘ayırıldı’ fiilinin masdarıdır. Arapça ‘*srh*’ kökünden Türkçe karşılığı ‘izin’ olan ‘taşrih’ تصريح (saraha) ‘açıklığa kavuşturma’ sözcüğünden alıntıdır. Türkçe’ye ‘açıkçası’ anlamını taşıyan Arapça ‘saraha’ sözcüğünün köküdür. صراحة (saraha) ‘açıklık, anlaşılabilirlik’

sözcüğünün tef'îl vezni mastarıdır". Tef'îl vezni ise, fiile ettirgen, oldurgan anlamı katan sessel bir ayardır (www.etimolojiturkce.com) Erişim Tarihi: 09.12.2021).

Bu üç terimsel ifadenin birbirine yakın anlamlarıyla kurulan ilişkisel yakınlıktan biyolojik bir altyapı kurulmuştur. 'Sarahat' terimi, bu çalışmadaki anlatılan 'açıklık meselesini canlı ve maddesel bir bağa yaklaştırmaktadır. Sarahat; "sarih olmak, zahir olmak, açıklık, kaymağı alınmış süt, açık anlatım ve açık ifade" anlamlarını taşıyan bir kelimedir (www.luggat.com) Erişim Tarihi: 09.12.2021) 'Sarahat' kelimesi çalışmanın bu bölümünde ortaya konan tezin, anlaşılması için gerekli hazırlığı üstlenen temel terim olarak belirtilmektedir. Her şey açık olabilir, kapının açık olması, musluğun açık olması, çiçeğin açık olması, çayın açık olması, perdenin açık olması, telefonun açık olması, sınırların açık olması, gözlerinin açık olması, rengin açık olması, araların açık olması, radyonun açık olması, gökyüzünün açık olması, hayvanların açık olması, saçın açık olması, göbeğin açık olması, bacağın açık olması, üstünün açık olması, yolların açık olması gibi açıklıklar çoğaltılarak insanın açıklıkta özgürleştiği pozisyon göz önünde bulundurulmaktadır. Açıklık, performatif ifadenin, beden ve bedenin canlılığıyla karşıya aktarılan ve dışa vurum sürecine pozisyon yaratan bir kolaylıktır. Açık olmanın estetiksel görüntüsünü biçimsel açıdan sınırlayan nesne varlık ilişkilerinin, teşir ürünü olmaktan dışlanması belirtilmektedir. Çünkü gösterime uygun olan sanatsal icraların dışında gelişen teşircilik veyahut göstermecilik, günümüz toplumunu kayıt altına alarak ifşa etmektedir. Postmodern yapılaşmada organik bir ürüne dönüşen özne-birey olgusu, günümüz yaşam kurgusunun reklam yüzleri olmuşlardır. Kültür kuramcısı Byung-Chul Han'a (2020) göre; "teşircilik toplumunda her özne kendi reklam nesnesidir. Her şey sergi değeriyle ölçülür. Teşircilik toplumu pornografik bir toplumdur" (s.27) şeklindeki toplum ve birey eleştirisi yaptığı 'şeffaflık toplumu' adlı kitabında, tespit edilen günümüz toplumunun şeffaflığından duyumsadığı endişeyi dile getirmektedir. Han'ın bu endişesi açık ve açıklığa kavuşturulmuş bir sosyolojik analizdir. Bu endişe, bedenler üzerinden bir performatif ifadeyle gerçekleşseydi eğer bedeni açığa kavuşturmaya örnek verilebilirdi. Dolayısıyla şeffaflık toplumu açıklığa kavuşmuş 'sarahat' değil, tam tersine 'müstehcen' bir algıyı yaratmaktadır. Bu algıyla oluşturulan kültürel, politik ve sosyo-ekonomik göstergeler silikleşerek, kapalı bir kontrol mekanizmasına evrilmektedir. Yaşamın her sahnesinde gerçekleşen

göstergelerde açığa kavuşturulmuş ‘gizlilik’ ya da ‘etiklilik’ olmanın kendisi ile ilgilidir. Bu durumu Heidegger’ci spekülasyonla ‘olmanın kendisi’ ereği göz ardı edilemeyecek düzeydedir.

Özne-birey çerçevesinde gerçekleşen toplumsal cinsiyet rolleri başta, bedenın gövdesinden tutunarak, performansın yapısal meselesine eklenmiştir. Dolayısıyla icra edilen performanslar ve beraberinde gelişen kimlik prototipleri incelenmiştir. Cinsiyet ve kimlik prototiplerin, performansın makro boyutunda bırakılmış malzemeleri olduğu bildirilmektedir. Postyapısalcı bir bakışla elde edilen bedenın sergilemekten uzaklaştırdığı veya çekindiğı birtakım konular mikro düzeydedir. Burada asıl anlatılmak istenen performansın malzemesi nasıl ki beden ise bedeninde malzemesi elde ettiğı ifadesidir. Bu elde edilmiş ifade, sanatçı ve seyirci arasında mesafe oluşturan gizlilik veyahut mahremiyet kavramını ortadan kaldırmak suretiyle, kelimenin tam manasıyla açıklığı öne süren bir gizsizlik temellendirilmiştir. Yani hiçbir gizin olmadığı performatif beden örneğini sergilemek konu edilmiştir. Açıklığın ifadesi, seyirci ve sanatçı arasında serbestçe dolaşan ‘gizsizliğe’ organik bir bağın varlığına işaret etmektedir.

Performatif ifade, bir anlatım biçimini oluşturan davranışların görüntüsüne ışık tutma zorunluluğı taşımaktadır. 2000’li yıllardan önce performatif bedenın epistemolojik yapısı yapılan araştırmalar sonucu daha çok semiyotik özelliklere dayanan sanatsal konstrüksiyonları taşımaktadırlar. Fakat sosyal ve kültürel nedenlerden dolayı bedenın yapısı arzu politikalarıyla tanımlanırken son yıllarda, görsel bir şölen ya da oyun gibi maddesel bir kategoriye ait olduğu belirlenmekte ve yorumlanmaktadır. Düşünür Gianni Vattimo’ya göre; “beden, yapısalcılık sonrasında etik ve politik olarak büyük değere sahip ve yeniden tanımlanması gereken maddesel bir kayıptır. Çözünmesi gereken kayıp bir madde” şeklinde tespit edilmiştir. Vattimo’dan bu alıntıyı yaparak, 2000’lerden sonraki performatif bedenın maddesel değerine gönderme yapılmaktadır (Butler, 2014: s.53).

Yalnızca bedeni iki dönem itibarıyla açıklamak anlatılmak istenene yardımcı olacaktır. Birincisi bedenın kültürel inşasını üstlenen bir özgüllük alanı olduğu bilinir ve algılanırsa sadece kendi ham haliyle bir inşa olmanın mümkünlüğü söz konusu olmaktadır. İkinciside; Cinsiyetçi bedenlerin inşa edilen kültürlerle indirgenen bir

göstergeyi etik ve politik alanlara taşınmasında oluşturulan analizlerin, cinsiyetin madde değeri olarak değerlendirilebilir. Oysa Vattimo'ya göre madde kaybolan ise beden maddeselliği de kaybolmuş olarak değerlendirilmektedir. Performatif ifadenin oluş biçiminde maddeselliğin inşa sürecine dijital alanın katkı sağladığını belirleyen etmenler olarak gösterilebilir. Beden kültürel inşalar üzerine kurulu yüzeyi, bu anlamda gösterime açık ve seçiktir. Kadın ya da erkek cinsiyetini ayırmadan, cinsiyetin maddeselliğini öngörülen beden pratiği üzerinden özne olup olmadığı değerlendirmesi değil, göndergeler ve gösterilerin sembol ve ikonografik çözümlemeleri dışında utulan kuramsal ve kavramsal beden inşası olduğudur. Cinsiyet üzerinden inşa edilen beden feminizmde olduğu gibi 'kadın kategorisi' yanıyla işlevli hale gelerek, kadının maddesel değerini anlamlandırmaya imkân tanımıştır. Feminist gösterilerin performatif ifadeyi cinsiyetlendirdiği performansların politikleşmesi ve toplumsal cinsiyet konularının belirginliği temelde performansın gelişimini göstermektedir.

Feminist bir strateji olarak kadın bedeninin kullanılması başlı başına "kadınların feminist dileklerini kuran ve sınırlayan dışlayıcı süreçleri ve farklara dayanan tahakküm ilişkilerini sorgulayan bir eleştiriye tabi tutmanın mümkün olduğunu" dile getiren Judith Butler Spivak'a da hak verir ve onun görüşlerine de katılır. Spivak'ın "Yapı sökülmesi bir hata ifşası değildir, diğer insanların hatasının ifşası hiç değildir. Yapı sökülmesindeki en ciddi eleştiri fazlasıyla yararlı bir şeyin eleştirisidir, onsuz hiçbir şey yapamayacağımız bir şeyin eleştirisi" şeklindeki yorumu postyapısal süreç içerisindeki beden yapısı sökülmesi niteliğini araştırmaktadır (Spivak'tan aktaran, Butler, 2014: s.52).

Butler'e hak vermekle beraber feminist bedenin stratejisini olumlu karşılayarak dönemin eleştirel ve sorgulayıcı tarafına Spivakvari bir yaklaşımla yaklaşmaktan başka bir çarenin olmadığı kanaati belirtilmektedir. Fakat postyapısalcı eleştirinin 2000'li yıllarından sonra metal ağırlığı hesaplandığında, hareket için gerekli güç kazanımına eleştirel bir bakış ya da öneri getirilebilir. Bu eleştirel bakış ya da güç kazanımına gerekli olan öneri teorik bir dokuyla vurgulanarak performatif ifade örnekleriyle ilişkilendirilmektedir. Butler'in belirtmek istediği feminist eleştiri "kendisini meydana getiren dışlamalarla ilişki kurmayı, onları hesaplayıp tartmayı, onlar tarafından dönüştürülmeyi reddetmek, kendi demokratikleştirici potansiyelini

kaybedeceği” varsayımı doğmaktadır (Butler, 2014:s.54). Çünkü beden maddesel indirgenemeyen bilgisi, cinsellik kavramı ile çözülmeye çalışılmaktadır. Toplumun cinsellik indirgeme mekanizması zayıf ve kırılabilir özelliği ile dayanaksızlaştırılmaktadır. O yüzden cinselliğin maddesel indirgeyenleri açıklanabilen iki potansiyeli tanımlamaktadır. Birincisi, cinsellik olmadan beden maddesel indirgemeciliği sadece gövdeyi temsil etmektedir. İkincisi ise; gövde meselesini epistemolojik gerçeklikle bir başlangıcın evrilmesi, başlamadan evrilen erken beden örneğine nihilistik bir yaklaşımı karşılamaktadır. Erken beden kaybı maddesel beden oluş biçimine zemin hazırlamıştır. Bedenin bu şekilde yerinden (gövdeden) alınıp yeniden anlamlandırılması, yeni olasılıkların başlangıcı, bedenlerin maddeleşmesine yeni anlam yolları yaratmıştır. Gövdenin rehberlik ettiği özgül anlamın belirlemiş olduğu bedene, üretici olarak yeni beden teması ile performatif eylem üretmektedir. Bu üretici beden Butler’e (2014) göre, “eğer anlamlandırılmış beden anlamlandırmanın bir sonucuysa, kesinlikle mimetik değildir, aksine bu anlamlandırma edimi, bütün anlamlandırmaların öncüsü olduğunu iddia ettiği bedeni sınırlayıp oluşturduğuna göre üreticidir, kurucudur. Bu edimin performatif olduğu dahi iddia edilebilir” (ss.55-56) ifadesi beden fiziksel, cinsel, estetik gibi kalıpların ve etik, ahlak, mahremiyet gibi kuralların dışına çıkıp, ruhsuz ve organsız bir bedenle transparan bir görüntüyü teorik olarak desteklemektedir. Bedenin kültürel inşaları tamamen dışında tutarak, bütün sorgulayıcı anlamların aksine yeni bir karşılaşma nesnesi yaratmak, transparan bir görüntüyü içermektedir. Transparan; saydam, şeffaf ve geçirgen anlamlarına gelmektedir (<https://dictionary.cambridge.org/tr> Erişim Tarihi:12.03.2022). Yani izleyici ve icracının arasında belirgin, geçirgen ve şeffaf bir yüzey ya da nesne olarak adlandırılan bir bedenin görüntüsü belli belirsizliktedir. Performansçının bedeni mekânsal bulanıklık ve nesnesel fluluk içinde kaybolan bir görüntüye dönüşmektedir. Çoğu zaman beden varlığı ya da performatif ifadenin gerçekliği belirsiz ya da fazla belirgin ve gösterişli olması, beden geleneksel kurallarını saydamlaştırarak kolayca algılanmasını sağlamaktadır. Transparan beden maddesel varlığı nerededir? Transparan beden geçirgen, şeffaf ve saydam mıdır? Bu sorular sarahat(açıklık) teriminin alanına girmektedir.

Bilakis beden transparan varlığı metafor olarak kullanılmaktadır. Beden maddesel varlığı görünen ve şeffaf bir performatif ifade ile yansıtılmaktadır.

Gövdenin içinde organları göremiyor ve dokunamıyor olmak, o gövde de organlarının olmadığını söylemek yersiz bir çıkarım olurdu. Fakat bahsedilen gövdede organların olduğu gerçeği bilimsel olarak kanıtlanmıştır ve gövde organların dış çeperi olduğu bilgisi verilmiştir. Vücudun elbiselerle giydirilmiş olması gövdenin olmadığı anlamına da gelmemektedir. Gövdenin toplumsal kodlarla bedene geçmiş bölgeleri kıyafetlerle ve giysilerle kaplanırken asıl gövdeyi de ayakta tutan yine bedenin kendisidir. Bu da bedenin bilgisini oluşturmaktadır. Bu yüzden beden bir şeyler için bütün açıklığıyla ortadayken, performatif sorunsalından kaynaklı bir karmaşaya indirgenmesi mümkün olmaktadır. Bu mümkün olan oluş biçimi ve izleyiciye verdiği açık mesaj ile icracı arasında mesafesiz bir performatif edilgenlik meselesidir. Yani icracı burada tamamen açık ve seçik bir ifadeyle anlatılmak isteneni anlatarak izleyicinin doğrudan anlamasını sağlayıp, bedeni değil mesajı bir araç olarak kullanması hedef alınmıştır. Örneğin 1960'lerden sonra kavramsal sanatta kavram eserin içinde tutularak anlatılmak istenenin dolaylı olarak bir mesaj biçiminde verilmesi, kavramsal sanatı kavramsallaştırmıştır. Kavramsal sanat bir kavram etrafında dolanırken, performans sanatı ise; performatif eylem etrafında dolanmaktadır. Performatif eylem etrafında dolanan kavram, bedeni araçsallaştırarak kendi yerini oluşturur. Mahremiyet, performans sanatında bir kavram olmaktan çıkmış adeta bedenle bütünleşen nesnelere dönüşmüştür. Bu dönüşüm nesnesi icracıya imaj kazandırırken, izleyicinin bakışlarını ve dikizci bir toplumun arzularını tatmin etmektedir. 'Ara-lık' isimli icra edilen performansta mahremiyetsiz bir bedeni dikizleyen gözlerin sonradan gergin, korkulu ve acı dolu bakışlara dönüşmesine tanık olunmuştur. Burada icracının gözlemci konumundan, gözlemci bilinç konumuna geçmesi belirtilmektedir. Performansın sergilendiği esnada izleyicilerin seyirci aralığından, performansı sergileyen eylem icracısına dönüşmeleri dikkat çekmiştir. Olası bir gözlemci rolüne girmiş olmaları ayrıca bilinmelidir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS SERGİLEME “ARA-LIK” (2022)

5.1. PERFORMANS SERGİLEME “ARA-LIK” (2022)

“Ara-lık”¹⁰

Bir bakışın konumlandığı geçici yerde başlar.

Buradan içeriye ve dışarıya sadece göz atılır.

Ara-lık arada kalmaktır.

Her şeyin aralığından bir ulaşım ve iletişim için bir bağ kurulur.

Ölüm ile yaşamın, ilk ve sonun aralığına sığdırılan her şeyin bir arada kalmışlığı

Söz konusudur.

Bireyin ev ve yuvayla bütünleşmesini tasvir eder.

Kendinden büyük bir yuvayı sırtlayanların tehlikeli manzaralarını bembeyaza boyar.

Ev ve Yuva ilişkisinin belli belirsiz benzerliklerini doğal bir yaklaşımla ortaya çıkarmak, yapısal olmayan bir incelemeyle gerçekleşmektedir.

Bu yüzden ev ve yuva ikililik ve ilişki bakımından Batı ve Doğu karşıtlığı içerisinde temellenen terimlerdir.

Ev terimi geleneksel Batı bilgisinde, yuvadan türeyen melez bir kavramı oluşturmaktadır.

Ev yuvanın dışında, yuva evin içinde bir yerlerde kalmıştır.

Kendi yuvalarında evin büyüğü bir gerçekliğiyle yetişen bireyler, yuvadan uçan kuşlar gibi gittiklerinde kendilerine yuva olacak bir ev arayışına girerler.

Bu arayış ailesiz bir evin, yuvası olmayan gerçekliğin içinde sadece barınmak için güvenli bir alan arayışına benzer.

Bu alan arayışı birey için modern bir evi temsil etmektedir.

Oysa hayali bir yurdu veya yerli bir toprağı hatırlatan yuva kavramı yıkılmış ve esrarengiz büyüü çoktan kaybolmuştur.

Batılı ev kavramından Doğulu ev bilgisine geçerken, kültürel ve sosyal bir görünüşün hemen arkasında ekonomik bir yetersizlik olması ile bakılabilir.

Yuvaya bu aralıktan bakıldığında mekansal olmayan öğelerle bedensel sınırlar arasındaki bağlantıya odaklanmaktadır.

Performatif ifadelerinde birbiriyle ilişkili- ilişkisiz nesnelerin kullanımı otobiyografik bir unsur eklemektedir.

“Performans sanatında mahremiyeti sergileme” olarak ele aldığım bu tez çalışmasında bedensel değerlerin yaşamsal fonksiyonlarından maddi ve manevi tutumlar araştırılarak bir inceleme içerisinde kişisel mahremiyet irdelenmesi amaçlanmıştır. Gerçekliğin herhangi bir şey olması, insana kattığı değeri, sadece insanın kendi aklı, ruhu, düşünceleri, duyguları ve bedeni yüklendiğinde, kendini ifade etme arayışına girmektedir. Oysa sanatta biraz bu yükü hafifletmekle uğraşmaktadır. Performans sanatının bedensel fonksiyonları vazgeçilmez dürtülerden oluşan canlı yapılardır. Yaşam da biraz performatifliği beslediği için kendimden yola çıkarak, bedensel sınırlılıklardan toplumsal kurallara, toplumsal kurallardan bedensel sınırsızlıklara giden mahremiyetsiz bir bedenle yaşamın politik, ekonomik ve sosyolojik irdelemelerini gerçekleştirmek için çabaladığım gösterilmektedir. Bedenin toplumsal kurallar ve sınırlılıklardan kurtulması da ayrıca toplumsal bir meseleyi doğurmaktadır. Bu meselenin başında dini, siyasi, ekonomik ve ırk sorunlarının insan bedenlerini nesneleştiren mekanizmalar olarak çalışmaktadırlar. Bu mekanizmaların baskıları altında yetersizlik duygusu ve yaşama tutunma mücadelesi içinde geleceğine hep bir aralıktan bakan bir bireyin duygularını performatif bir ifadeyle, yeni bir üretim ve yaşam alanına dönüşecek, hali hazırda inşaat halinde olan sanat ve kültür merkezi binasının içinde sergilenmiştir. Bu sanat ve kültür binası, inşaatında çalışan bir işçinin yalnızlığını, belki ölümünü belki de kentte sıkışıp kalmışlığını sorgulayacaktır. Belki de kendisinin bir kent meydanında sıkışıp kalmışlığını irdelleyecektir. Mekânın özellikle seçimi performansın ifade ettiği yerlilik- yurtluluk, ev ve yuva gibi kavramlarını inşa eden bireyin kendi içinde ve toplumsal kanun ve kurallarının içinde sıkışıp kalması belirtilmiştir. İnşaa kavramı, çocukluğundan beri bir ev üretmenin, bir yuva kurmanın üç boyutlu halini tasvir etmiştir. Hal böyleyken mekânın içi ile dışı arasında kurulan iki ayrı hayat, iki ayrı biçimselliğin sunduğu

zıtlıklarla yaşamayı gerektiren aileyi doğurmuştur. Bu kişisel bir meseleyi toplumsal bir sorun haline getiren sistemin ve geride ki her şeyin sebep olduğu bir olayı betimlemektir. Toplumsal olarak baktığımızda sistemin iş gücüne bağlı üretim süreci, beraberinde göç kavramını getirerek, göç edenlerin barınma gereksinimlerini karşılamamaya, kentlerde bireysel ve toplumsal yapılanmalarda bozukluklara varacak kadar sorunlara neden olmaktadır. Böylece sosyolojik anlamda yaşanan kültürel bozulmalar, bireyi yuva içerisinde yalnızlığa itmiş, yabancılaşma sürecini başlatmıştır. Beraberinde ekonomik yetersizlikle süre gelen, yuva kurma arayışı bir üst bozulmayı tetiklemiştir.

Ara-lık performansı bedensel ve mekânsal ilişkilerden yola çıkarak ev ve yuva kavramlarından türeyen mahremiyet, bedensel özellikler, yerlilik yurtluluk, barınma gibi yaşamın olanaklarına sunulan bağları koparmıştır.

Şekil 28, ‘Ara-lık’ performansının sergilendiği inşaat alanı, 2022



Mekânsal olarak inşaat alanın dağınıklığını beton, demir, moloz ve tozların bir kentin manzarasını oluşturmakta ve inşaa sürecini tamamlamaktadır. Ses, gürültü, çevreye verdiği rahatsızlıklar geçici olarak bir özür dilemeyle belirtilse bile hasarlı bir görüntüyle kalıcı bir görüntü kirliliğini önleyememektedir. Bu da tıpkı bir bireyin ev ve yuva arayışı içinde geçici çözümlerle yaşamını idame etmek için sürekli bir göç sorunu ile karşılaşması ve yersiz yurtsuz bir göçebeyi anımsatmaktadır. Yersiz

yurtsuz bir göçebenin yerli yurtlulara bir aralıktan sızıp, sade yaşamlardan yığınlara doğru, geleneksel gizlilikler arasında sıkışıp kalmaktadırlar.

Ara-lık, mekânlar arası bir hareketlilikle organik olan bağa işaret ederek yaşamaya tutunmayı anımsatır. Performansta kullanılan nesnelerin düzenlenmesi performatif ifadeye zemin hazırlarken organik yumurta kabuğu, saç telleri, kına ve kırmızı çamur görünenden görünmeyen hafızaya, oradan hatıralara gönderme yapmaktadır.

Şekil 29, “Ara-lık” performansının afişi, Bodrum/ Muğla, 2022



Bu temellendirilen düşüncelerden hareketle ‘Ara-lık’ performansının ayın son gününe bırakılan bir işleyişin ertelenmesini ya da deyim yerindeyse ‘ay sonu’ gibi bir deyişin tanımlanmasını belirtmek için 30.03.2022 tarihlerinde gerçekleşmesi önemsenmiştir. Performansın mekânı, mülkiyet kavramının resmi konumunu belirten tapu binasının karşısında olması, aidiyet duygusunu soğuk hissettiren bir manzarayı görmeye davet etmekle anlamlandırılmaktadır.

Burada yer yurt, ev ve yuva ilişkileri içine dâhil olan benliğin, saklanmış olanı açığa çıkaran kendim, açıklıkta bulduğum özgürlük alanındaki sınırların belirtileri, yaşamıma ve yaptığım performans çalışmalarının benzer durumlarına değinmektedir. Kısaca özgürlüğün doğuştan gelen ve hiç parçalanmamış bütünlüğü yalnızca kendimize ait olan yaşadığımız ev veya yuva diye tabir ettiğimiz mekân içerisinde gerçekleşmesi belirtilmektedir. Bu belirtilen ev ve yuva unsurunun mekânsal düzleminde bireysel olarak aidiyet hissi, diğer bireylerin varlığına bağlı olarak değişkenlik gösteren geçici bir aidiyetsizlik kavramıyla çakışarak, saklanma ve kaybolma gibi duygulara kapılarak yersiz, konumsuz ve belirtisiz bir özneye dönüşüm meselesi devreye girmektedir.

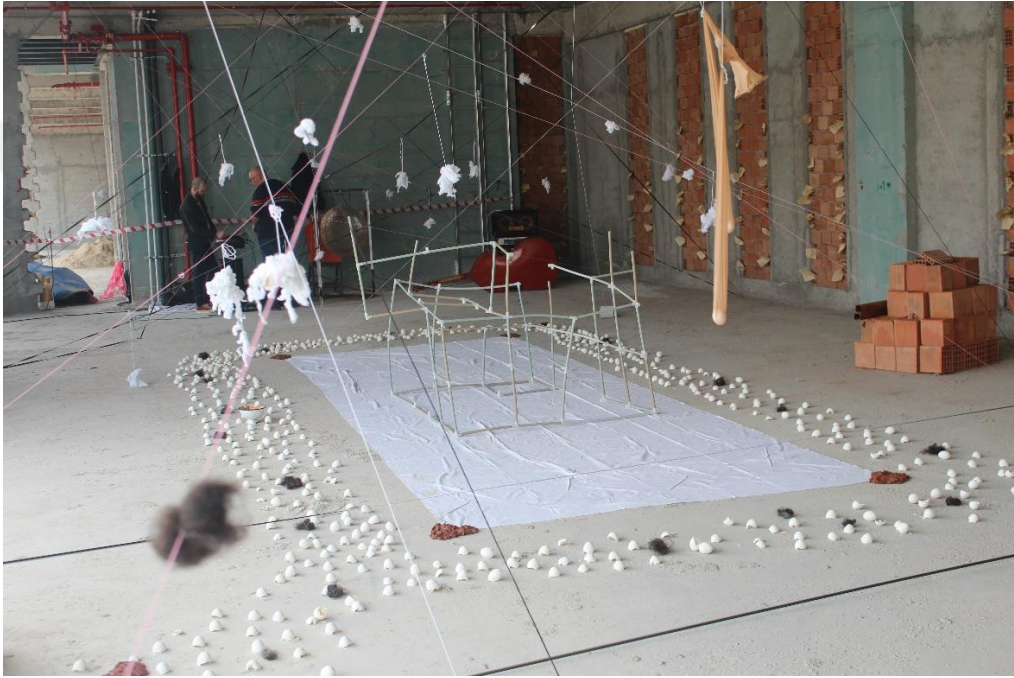
Şekil 30, Mendo, “Ara-lık” Performans, Kurgusal Bir Mekân Olarak Mimari Strüktür. Muğla, 2022



Geçici bir aidiyetsizlik hissini olmayan bir mekânın plastik strüktür ile var olacağını belirterek, kendi yaşamsal fonksiyonlarını belirtmek için deneysel araştırmalara girildiği gösterilmiştir. Şekil 30’de gösterilen mekân içinde yarı hayali yarı plastik strüktürel mekân var olmayan ama varlığı bir nebze hissedilen barınma arayışı olmuştur. Bu yarı hayali mekân bir diğer bireyler içinde gerçek mimari de

olduğu gibi yaşamsal fonksiyonları değerlendirerek beslemektedir. Yani mimari yapılarda olan birden çok mimari öğeler bu plastik strüktürde de varlığını sürdürmektedir. Görünen zemindeki beyaz kumaş, parsellenmemiş ya da kimseye ait olmayan bir yeri temsil etmekte ve kumaş üstündeki beyaz renklere sahip olan plastik strüktür ise, kimseye ait olmayan yerde kimsesiz bir mekânı temsil etmektedir.

Şekil 31, Mendo, “Ara-lık” Performans, Mimari Strüktür Üstünde Pamuktan Bulutlar. Muğla, 2022



Kimseye ait olmayan bir yerde konumlanan oldukça soyut ve illüstratif pamuklar, bulut formuna yakın bir gökyüzünü andıracak şekilde hayali mekânı tasvir ederken hafızanın ortaya çıkardığı saklı imgelerle, çocukluk dönemlerinde gökyüzündeki bulutların pamuklara benzetilmesini konu edinen bir hatırlatma aracıdır. Bembeyaz olmasının yanı sıra yumuşak ve sıcaklık hissettiren duyguların tesirindeki bir nesneyi de anlatmaktadır. Öte yandan ipek, yünü, pamuklu, polyester kumaşlar kategorisinde sınıflandırılarak giyim-kuşam, yorgan, battaniye ve yastık yapımında kullanılmaktadır. Geleneksel toplumlarda aile kavramının değerine ve eşler arasındaki uzun birlikteliklere zamansal bir bakışla odaklanmaktadır. Bu ifade gücünü ‘bir yastığa baş koyma’ deyişini geleneksel bakımdan önemli bir etkeni

hatırlatmaktır. Performatif ifadeye destek vermek maksadıyla kullanılan bu pamuklar, bizzat sanatçının kullandığı yastığın pamukları olduğu ayrıca önem taşımaktadır.

Somut mekân içinde ikinci bir soyut mekânla şura gönderme yapan nesnelerin kişisel kavramlarla bir bütünün parçalarını birleştirmektedir. Bir diğer nesne ise yumurta kabuklarıdır.

Şekil 32, Ara-lık performansı için uygulama, yumurta kabukları, 2022



Yumurta kabukları bir yaşamdan geriye kalan kalıntıyı ifade etmektedir. Yumurta bir yaşamın kesintisiz sürdürülebileceğini göstererek umudu belli bir noktaya taşımaktadır. Bu beklenti ile sürdürülebilen yaşam yeniden canlı kılınmış gibi olmaktadır. Oysa Ara-lık, bu yaşamsal değerlerden sıyrılarak kabuğundan çıkmıştır. Tıpkı bir yumurtanın bir canlıya dönüşmesini engelleyememek gibi... Fakat bu canlılığın yaşamsal fonksiyonunda yumurtanın kendisi değil, aksine bir yumurtanın kabuğundan bahsetmek gerekmektedir. Bu performanstaki bütün yumurta kabuklarının sanatçı tarafından iki yıl boyunca tüketilen yumurtalar olduğu bilinmelidir. Yumurtanın beyazlığı yaşamın saflığını sembolize etmektedir. Ayrıca doğurganlığı ve dişilik kavramlarını gün yüzüne çıkarak yuva betimlemesini yapmaktadır. Hayatın bizi içinde barındırdığı gerçeğini de göz ardı etmeden bir yuva

kurmanın peşinden gider. Yumurta bu gerçeklik içinde saf bir mahremiyeti yaşamın gizliliğine bırakmaktadır.

Şekil 33, Ara-lık performansı, mimari strüktürden kurtulmak, 2022



Burada mimari strüktür bir yumurta kabuğunun hassaslığına benzetilerek, bedenın kırılğan ve esnek yapısını ön plana çıkarmaktadır. Şekil 33'te görüldüğü gibi kendi oluşturduğu kabuk misali mekânsal yapılar arasında sıkışıp kalan canlı bir organizmanın sessiz çığlıklar eşliğinde kurtulması beklenmektedir. Hassas bedenın sert zemin üzerinde ki kıvranışları bir kuşun yumurtadan çıktıktan sonraki hassaslığı ile denkleştirilmiştir.

Bir mekân arayışı içinde olmanın sancısı hassaslaşarak mekân içinde yuva kurmaya kadar ilerlemesi belirtilmek istenmiştir.

Şekil 34, Ara-lık performansı, mimari strüktürde sıkışmak, 2022



Şekil 34'da bütün çabalamalara rağmen kendi oluşturduğu mimari bir düzenek olarak kabul edilen strüktürden çıkamayan canlı beden, Resim 34'da çıkmayı başaramayınca strüktürü yıkmaya karar vermiş ve güç toplamaya çalışmaktadır. Tıpkı inşaa ettiğimiz yaşamsal mekânların bizi artık boğduğunu, duvarların üstümüze geldiğini anladığımız o anın gelmesi gibi. Ara-lık, bir yıkılmayı bedensel ve mekânsal olarak iki parçaya bölmeyi hedefler. Bu iki parça içerden çıkamayınca yıkmayı planlamaktır. Birinci plan içerden çıkmak, ikinci plan ise, içerdeyken dışa doğru yıkmayı hedeflemektir. Kısacası icracının gündelik yaşama ait varsayımsal bir meseleyi tasvip etmesi amaçlanmıştır. Bedenle mimari strüktürün birbirine dolanarak eylemin olanaklarını kısıtlar şekilde gelişmesi doğal bir süreci doğurmuştur. Hareketsiz kalan beden, kendi oluşturduğu düzeneğin tuzağına düşerek bir gerilme yaratmıştır. Kendi yaşamsal varsayımıyla yola çıkarak tek başına yaşadığı ev özgürlüğünü mahremiyetiyle beraber performatif bir ifadeye dönüştürmüştür.

Anlatılmak istenen sanat aracılığı ile var olma çabası somut çaresizliklerle benzer tutum sergilemesinin yanı sıra bir o kadar soyut rahatsızlıklara da kapı açmıştır. Bedensel ifade biçimi çoğu zaman mahremiyet sorunsalından dolayı seçici davranışlar dâhilinde şartları kabul edilmiş mekânlarda sergi haline gelmesiyle biçimlendirilmiştir. Mekân ve beden iletişimsizliği bu çalışmanın derinliklerinde yatan ve benim bireysel hayatımın içinde hep karşılaştığım mekân içinde beden, beden içinde beden ve beden içinde mekân gibi izole hislerle gizlenen durumların aranması ve açığa çıkarılması belirtilmektedir.

Şekil 35, Ara-lık performansı, Mimari strüktürde dinlenmek,2022



Beden içinde bedenle, mekân içinde bedenle ve beden içinde mekânla varılmak istenen düşünce, gerçek hayatta var olması mümkün kılınmış beden ve gövdenin ifadesi, cins ve cinsiyet tabularından doğan mutlak yönetilen beden anlayışına denk gelmektedir. Yani beden içinde bedenden kasıt, bedenlerin başka bir beden için ifadeye dönüşerek performatif eylemlerle varlığını kabul ettiren karşı çıkışlardır. Beden içinde mekânla; her bedenin temsili kök salarak yaşadığı, benimsediği ve aile unsuruna sahip yuva metaforuna uygunluğu ile dile getirilen vazgeçilemez evin adresi aranmaktadır. Ev ile bedenın sınırları birbirini koruyup kollayan ve birbirini destekleyen kırmızıçizgileri olan yaşamsal bütünlüklerdir. Burada evin maddi sınırları bedenın manevi sınırlarına geçmiş, bedenın maddi sınırları da evin manevi eksenine kaymış demek daha anlaşılır olacaktır. Beden yaşamsal canlılığında gerçekçi bir varlık iken mekân olan ev ise; bedenın canlılığında gerçekçi bir yaşamsal alana hizmet etmektedir. Onun için beden ve mekânın ilişkisi ayrı düşünülemez ve birbirini var eden mecburiyetlerden meydana gelmişlerdir.

Şekil 36, Ara-lık performansı, sırt üstü yatma pozisyonu, 2022



Ara-lık, insanın kendi evinde bütün mahremiyetiyle nasıl özgür hissediyorsa öyle hissetmeye özen göstermesini belirtir. Aralıktan bakan gözler, bütün sınırları ortadan kaldıran cesareti yaratmak için fırsatlar arar. Korkuların ve becerilerin ötesine geçmeyi hedefleyerek gizlilikten kurtulmayı dener. Aralık, bilinen bir zamana doğru yolculuğu başlatmak üzere şimdiki anı bastırır. Bir geçişi zamanla eş değer tutarak şimdiki zamanı görünür kılar. İşte tam bu esnada görünenler, mahremiyet sınırlarından çıkmış, mahrem olmayan şimdiki anın radarına girmişlerdir. Böylelikle bireysel hayat, toplumsal yaşantıdan ayrılmadan, istenilen özgürlük alanı yaratılabilir. Böylece özgürlük alanındaki sınırları birey, kendini gizlemesi, görüneni ve görünmeyeni görmesi gibi bakışın mesul olduğu eylemleri es geçebilir.

Şekil 37, Ara-lık performansı, görünmeyeni sağlamak, 2022



Şekil 38, Ara-lık performansı, görüneni görmek, 2022



Şekil 39, Ara-lık performansı, kendini gizlemek, 2022



Şekil 40, Ara-lık performansı kendi içinde bir aralıktan geçmek, 2022



Performatif ifadeyi mekânsal olarak ikiye bölen performans alanından iç ve dış şeklinde fragmanlara ayrılmıştır. İlki İnşaatın mimari fonksiyonu olan iç mekân, ikinci ise; dışa doğru kör kasa ile cephe kazandırılmış teras alan. Teras alan, dışarı fragmanını verirken dışa doğru bir çıkıntıyla sokağı içeriye taşımaktadır. Buradaki kör kasa iki açıklığı bir aralığa taşıyarak aralık fragmanını oluşturmaktadır.

Performans bu aralıktan dışarı taşarak açıklığa kavuşur. Bu açıklık icracının yuva arayışını kolaylaştırmak için tasarlanmıştır. Kum öbeği bir gömü şekline benzetilerek mezar formuna yaklaştırılmıştır.

Şekil 41, Mendo, “Ara-lık” Boşluk’a Yolculuk” Sayfalardan Detay, Muğla, 2022



Burada kum öbeği geometrik form olarak dairesel bir yörünge çizmektedir. İracı bu form etrafında mekânsız bir uzaysallıkla hareket ederek yuva arayışına girmektedir. Böylece yeri ve zamanı belli olmayan yuva arayışı sonsuz bir yolculuğa göndermede bulunmaktadır. Şekil 42’de yolculuk başlarken şekil 41’te “Tracy Hikman ve Margaret Weis” adlı yazarlara ait bilim kurgu/ fantastik romanından koparılmış başlık sayfası göze çarpmaktadır. “Boşluğa Yolculuk” adlı bu yapıttan koparılan başlık sayfası okunacak biçimde kuma gömülerek icracının anımsayacağı bir boşluğu hatırlatır. Bu konuyla ilgili bilgi verilmeden önce icracının dışı doğru yolculuğu devam etmektedir.

Şekil 42, Ara-lık performansı kendi içinde bir aralıktan geçmek, 2022



Şekil 43, Ara-lık performansı, sonun başlangıcına yolculuk, 2022



Şekil 44, Ara-lık performansı, sonun başlangıcına yaklaşmak,2022



Şekil 45, Ara-lık performansı, sonun başlangıcında yuva arayışı,2022



Şekil 46, Ara-lık, sonun başlangıcına yuva olarak bakmak,2022



Şekil 47, Mendo, “Ara-lık”, Yuvada Organik Olmayan Nesnelerden Kurtulmak. Muğla, 2022



Şekil 48, Mendo, “Ara-lık”, Yuvaya Organik Olmayan Nesneleri Gömmek, 2022

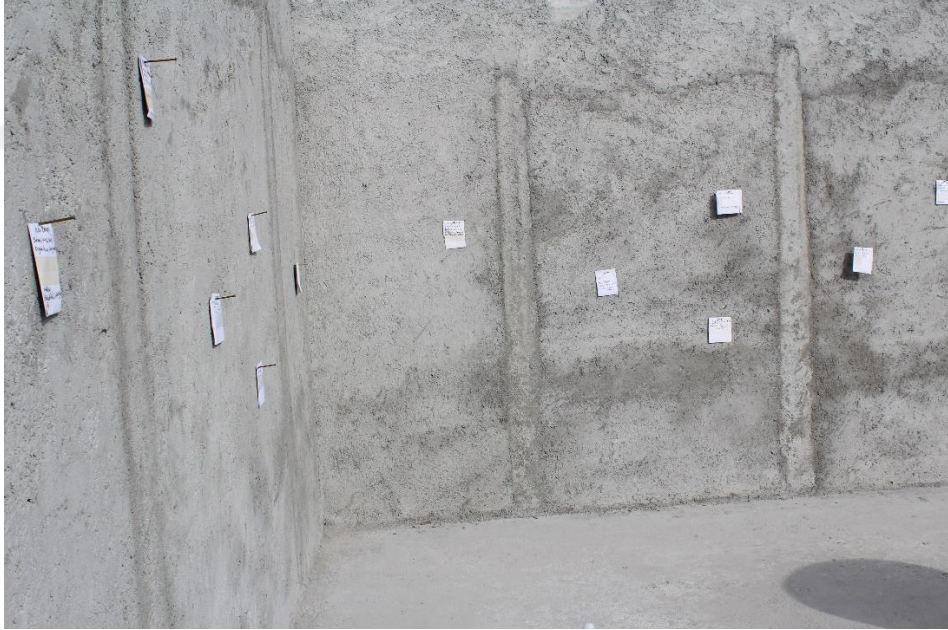


Şekil 48’de görüldüğü üzere kuma ve küle bulanmış, sayfaları özenle yırtılmış bu kitabın başlık sayfası dikkat çekmiştir. Fantastik ve bilim kurgu roman türünden olan bu eser, Margaret Weis ve Tracy Hickman’a aittir. Fantastik bu hikâyeye göre karanlığın durdurulamaz canavarları ve dünya dışı varlıkların ruhlarından beslenerek güçlenmektedirler. Karanlığın en güçlü liderlerinden ‘Dangarus’ isimli yaratık- varlık, kötülük saçarak insanlığı tehdit etmektedir. Aynı zamanda boşluğun tanrısını yeniden tahta çıkarmak için yapılan planlar ‘Loerem’ isimli yaşam yerini tehlikeye sokarak, kaos ve korkunun hakim olmasını sağlar. Ancak Boşluğun korkunç karanlığına giren cesur ve korkusuz bir kahraman, karanlığı yok etmek için ‘Hükümrân Taşını’ yeniden bir araya getirir ve Loerem’liler için bir umut kıvılcımı olur. Böylece bir aralıktaki kalan ‘Loerem’ yaşam kenti son ya da başlangıç arasında kalarak bekleyeceklerdir. “Boşluk’a Yolculuk” adlı bu yapıt bir boşluğa ya da bilinmeyen ve görünmeyen bir yere yolculuktan bahsederek umuda kıvılcım çakar. Kitabın bu küçük ve yalın özeti performatif ifadeye fantastik ve hayvansal bir uğraş getirmiştir. Bu yaratık-hayvani uğraş, performansçının yolculuğunu Resim37’deki konumlanmış dairesel formda bir yuva, barınak kurmayı betimlemektedir. Bu betimlenen yuva, gerçek olmayan evin uzaysal fragmanıdır. Mekânsızdır. Uluortalıktır.

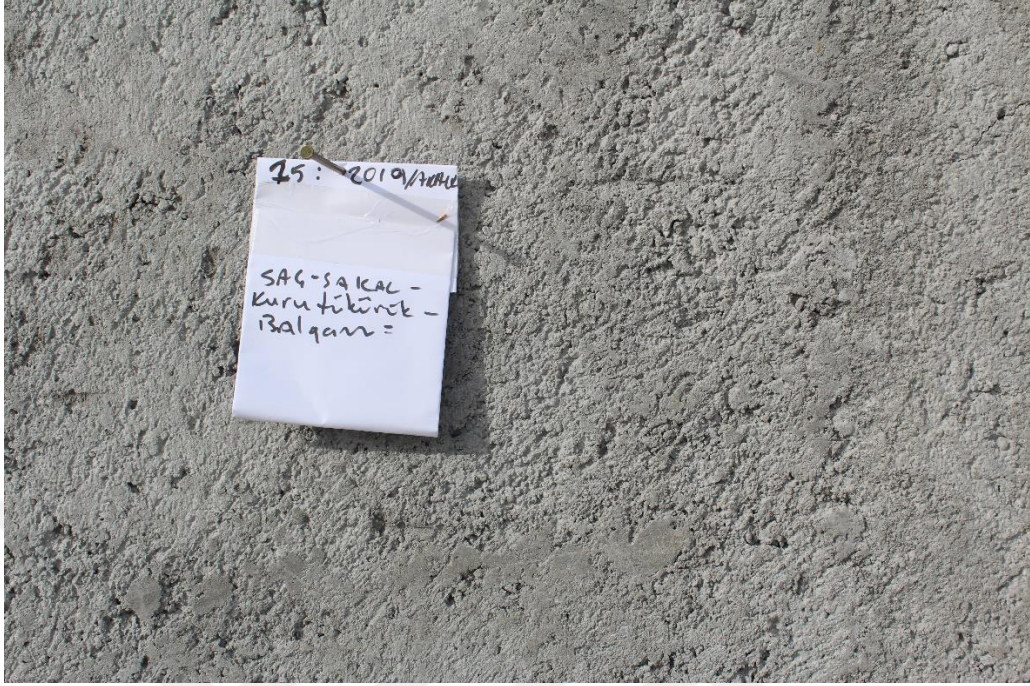
Şekil 49, Mendo, “Ara-lık” Islak Sıva Üzerinde Zarflar. Muğla, 2022



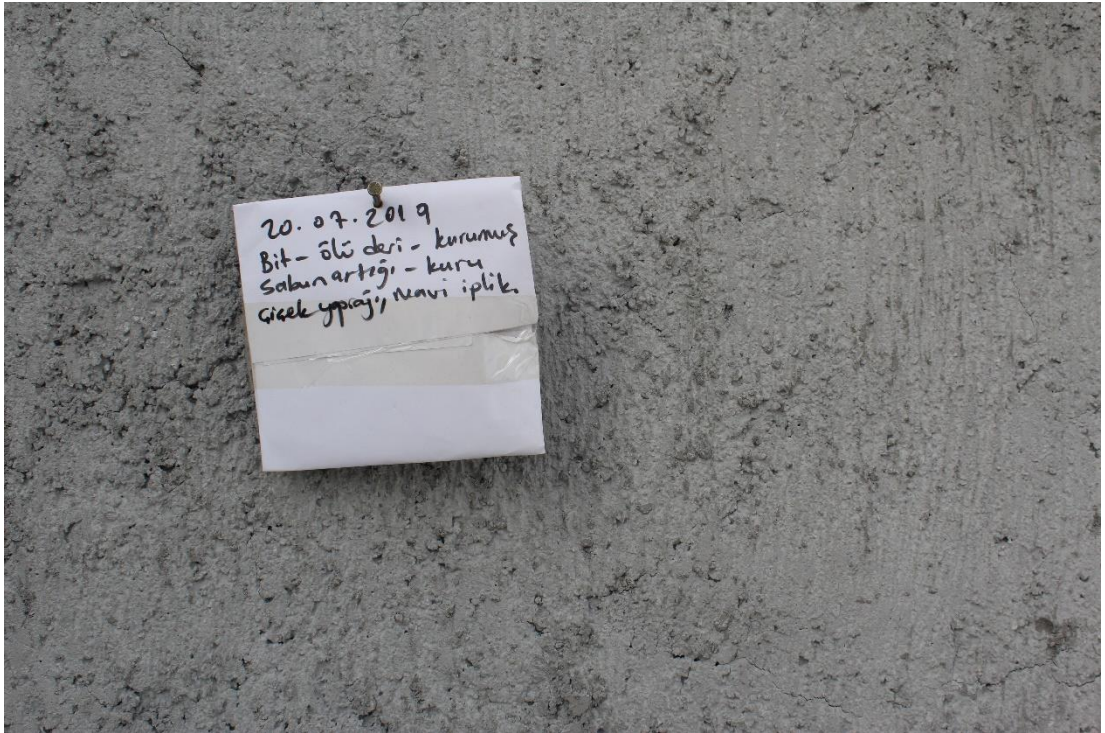
Şekil 50, Mendo, “Ara-lık” Islak Sıva Üzerinde Zarflar. Muğla, 2022



Şekil 51, Mendo, “Ara-lık” Islak Sıva Üzerinde Zarflar, Detay. Muğla, 2022



Şekil 52, Mendo, “Ara-lık” Islak Sıva Üzerinde Zarflar, Detay. Muğla, 2022



Şekil 53, Mendo, “Ara-lık” Saç Tellerim, Detay. Muğla, 2022



Şekil 49, 50, 51 ve 52’te ıslak beton sıva üzerine yerleştirilen beyaz kâğıt zarflar içinde özel hayatın gizliliğine ait insani ve organik atıklar mevcuttur. Ara-lık çalışmasının mahremiyeti sergilemeye dair izleyiciye verdiği bilgiler ve nesnelerin çağrışımı apaçıktır. Performansın ifade gücüne destek veren bu beyaz kâğıt zarflar içinde Resim 48’de ki gibi saç ve kıl yumağını barındırmaktadır. Mahremi özelliklerin geleneksel toplum yapılarında ayıp ya da pis olarak karşılanan hijyenik olmayan hatta tiksinti uyandıran kıllar özenle muhafaza edilerek Ara-lık performansı için düzenlenmeye uygun görülmüştür. Yaklaşık 2/ 3 yıllık biriken saç telleri, kasık bölgesi kılları, koltuk altı ve göğüs kılları, ölü deriler, tırnak dibi kirleri, kırık permatik parçaları, banyonun açık penceresinden dökülen kuru begonvil çiçekleri, kırılmış sabun kalıntıları, ev içinde biriken toz pamukçukları, balgam ve sümük kurusu, kesik tırnaklar, spermlı peçeteler, ekmek kırıntıları, sigara külü ve daha birçok gündelik ıvır zıvır şeyler. Bu şeyler içinde hem kişisel hem de başkalarına ait şeyler diye adlandırabileceğim “mahrem” nesneler mevcuttur. Gündelik yaşantıya ait ev içi kir ve kalıntıların halı altına süpürme deyişi gerçekleşmiştir. Halı altına süpürme işlemini beyaz zarflarda biriktirerek mahrem bir değer koruma altına

alınmıştır. Performans sanatında mahremiyetin sergilenmesi için kullanılan bu organik ve in organik nesneler banyo ve lavabo kalıntısı olarak toplanan kayda değer bir çalışma stili ile yapıt nesnesi boyutuna gelmişlerdir. Mahrem bir görüntünün kişisel temizlik ve bedensel gizliliğe ait göstergeleri uluorta gösterilmiştir.

Mekân içindeki bedenler ise, daha çok kamusal olanı ilgilendiren iş güç ilişkisinden doğan dışa açık alanlardır. Okullar, fabrikalar, hapishaneler, hastahaneler, alışveriş merkezleri gibi mekânlar örnek verilebilir. Burada mekân içindeki bedenlerden kastedilen düşünce, bir evin dışında gerçekleşen olaylar bütününe dâhil olan, tırnak içinde mekânlı bedenlerdir, fakat bedensiz mekânlardır. İşte bu düşünce beden ve mekân ilişkisine performatif anlatımla desteklenen bir kavramayı önermektedir. Performansta bedenin mekânı mimariye değin örnekler sunsa bile, bedenin cinsiyeti ve çıplaklığı mahremiyet düşüncesinden sıyrılarak, hareketle kavramsal bir mekân sürecinin nesnelleşmesi varsayılmıştır. Bu eğilimle yaklaştığım varsayımsal değer ‘Ara-lık’ performansını gerçekleştirmeme olanak sağlamıştır.

SONUÇ

Bu araştırma, performans sanatında beden ve mekânların kullanımında ilkel ve modern insanın temel yasalarına değinerek “mahremiyet” kavramına ışık tutan düşüncenin, korku ve sınırların ötesine geçerek zihin, irade, insan-toplum, soyutlanma gibi konularla karşılaştırmalar yapılarak mahremiyet algısı sorgulanmıştır.

“Performans Sanatında Mahremiyeti Sergileme” konu başlığının, beden üzerinden iktidar hâkimiyeti en açık ve sınırsız bir geçişle toplumsallaştırılmıştır. İktidar kavramının bedenle olan ilişkisini sanat hareketleri ve sanatçılar çerçevesinde incelemeye odaklanan bu çalışma, özellikle 1960 sonrasında gelişen performans sanatı örneklerinden performatif ifade üzerine temellenmiş, iktidar mekanizmaları ve mekânlar arası rollerin beden üzerindeki yansımaları dikkate alınmıştır.

Performans sanatının tarihsel kaydını tutan Rose Lee Golberg ve Tracey Warr’ın yapıtlarından referans alınarak veriler elde edilmiştir. Foucault’un ‘İktidarın Gözü’ adlı yapıtında ifade ettiği ‘iktidar ağlarının beden üzerinden güçleniyor olması, günümüzde kesin bir şeydir’ düşüncesini karşılayan Foucaultvari saptamalara girilmiştir. Foucault’a göre, modernliğin oluşturduğu mantık, bedeni ve zihni denetlemeye dayalı mekanizmaların tasarlanmasını sağlamaktadır. Böylece bedenin bu tarz soyut ve somut direnişlerle karşılaşabileceği normalleşme edimlerine karşı sanat aracılığı ile özgürlük alanını genişletmesi, mahremiyet kavramına dâhil edilmiştir. Abramoviç, Acconci, Schneemann ve Ono gibi sanatçıların performatif çabaları hem fizyolojik hem de bedensel iktidar araçları arasında makro bir düzlemde ele alınmıştır. Acconci’nin ‘Seedbad’i (Tohum Yatağı) bedenin potansiyelini yükseltmek için mekânsal göstergelerle cinselliği ifşa edip, bireyi dikizleyen konuma getiren ikinci bir gözden duyulan rahatsızlığı imler. Bu örnekteki ifşa biçimi üretilen cinsellikle mahrem bir görüntüyü birleştirmektedir. Kısacası bu birleşimin sergilenmesi, bu tez konusunu en iyi biçimde anlatır konuma getirmiştir. Bu çalışmada “Performans Sanatında Mahremiyeti Sergileme” düşüncesi bu konumdan hareket ederek, “insan, hayvan, oluş” başlığı altında Deleuzecü bir yaklaşımla biyolojik ve sosyolojik bir söylem içerdiği söylenebilir.

Geçmiş olan anın şimdiki halini göz önünde bulundurarak, bedenın kırılğanlığından hareketle, kimlik ve cinsiyet üretimini bir tarafa bırakarak sadece bedene odaklandığıın söylenebilir. Ayrıca beden bir nesneye değil bir ifadeye yön vermekle varlığını oluş bakımından nesnelleştirmektedir. Burada olmanın manasıyla uğraşarak, etik ve pornografik olandan uzakta bir sıyrıılma sergiler. Mekânla birlikte ortak bir ize tanıklık eden performatif eylemlerin mekâna konumlanan yapısı, mimari ve mimari olmayan manzaraları da içerdüğinden dolayı izleyici, burada oluşın, o anda gerçekleşen bağımsız, üçüncü bir organik kola ayrılmıştır.

Bedenlerin birbiriyle ilişkilendirilen potansiyellerini görmek, dokunmak, işitmek, hissetmek ile var etmek üzere birlikte 'inşa' gerçekleştirmek gibi çok bedenli performatif ifadelerden kavramsal bir bağ kurulmuştur.

Burada 'Spencer Tunick örnek verilebilir. Tunick, çok bedenli yapılanmaların toplum dışı birlikteliğini, yine toplum için bir araya getirilişine dair çalışmalar ortaya koymuştur.

Burada 'inşa' yapılandırma-yıkıma uğratma, bozma, çözme, kurma, çürütme gibi tepkisel bir ilişki kurmaktır. Bu tepkisellik tamamen politiktir. Bu politik tepkinin hafızasını çözmek, varacağı noktanın ne anlamda algılandığıyla ilgili bir soru, bir çözüm arayışını vurgulamak gerekmektedir. Bu gereklilik ve toplumsal hareketlilikle beraber gündelik yaşama yüklenen roller, insanları performatif olana sürüklemektedir. Tiyatro ve sinema, ekran ve sahne mekânlarında bunları açıkça görmektediriz. Fakat aralarında performatif ifadenin en rolsüz hali unutulmuş olanın açığa kendiliğinden çıkması anlatılmaktadır. Bu da 'varoluşsal' meseleyi devreye sokmaktadır. Kısaca insanın ölümden hemen saatler ve dakikalar önce sergilediği eylemi akla getirmektedir. Alelacele, can havli ve panik hali gibi etmenlerin insan doğasına ait olan açıklıktaki hayvanlığa 'şu an ve burada' olmayı ilişitirir. Performans sanatı ve mahremiyet fikrinden ev-yuva fragmanlarına ilişkin "Ara-lık" performansı Ev-yuva ve aile kavramları ile tohumları ekilen Deleuzeyen bir oluş'a sırtını dayayarak, performans sanatında bir muammayı araştırmaktadır. Çıplaklık, mekânlar arası roller, şeffaflık, uluorta ve yersiz yurtsuz gibi araştırmaların sorunsallaşın performatif ifadeler üzerinden mahrem nesneler kullanılmıştır. Bunlardan saç telleri, kına, kül, sperm, kişisel vücut bakım alan ve aletler, kumaşlar, külotlu çorap, yumurta ve kabukları, ev ve yuva arayışını simgeleyen kum yığını örnek verilmiştir. Öte yandan arzulanan mahremiyete bakış kısıtlanmadan gerçekliği sorgulanmıştır.

Bu tez, “Performans sanatında mahremiyeti sergileme” başlığı altında “Aralık” performansını doğururken; gizli saklı bir konumun dışına çıkarak kendi bedenini sınırların ötesine, ev ve yuvanın dışına taşıyarak, özgür olmayı ve bedenine sadece öznenin hükmedebileceğine olanak tanımaktadır.

Sonuç olarak; mekân ve bedenin, radikallik, yoğunluk, duygusallık, sezgisellik, felsefe, politika, anımsama, üretim, tüketim, etkileşim, izleyici, yoğunluk, zamanın tanığı, bilinç ve bilinçsizlik, bedenin sınırlarında etiklik, güçlü ve zayıf irade gibi fikirlerin sanat ile dönüşümü sağlanarak göstergesel bir pratiğe cevap vermektedir.



KİTAP KAYNAKLARI

Agamben, Giorgio. (2009). İnsan ve Hayvan. Çev: Meryem Mine Çilingiroğlu. Yayın: Yapı Kredi Yayınları. İstanbul,

Agamben, Giorgio. (2011). Nudity. (D. Kishik & S. Pedatella Trans.). Stanford University Press. (Orijinal çalışma basım tarihi 2009). Stanford, California

ANTMEN, Ahu. (2008), 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık

Arat, Necla. (2010). Feminizmin ABC'si. Yayın: Say, İstanbul

ARENDT, Hannah. (2012). İnsanlık Durumu. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arendt, Hannah.(1996) Geçmişle Gelecek Arasında. Çev: Bahadır Sina Şener, Onur Eylül Kara. İletişim yayınları, İstanbul

ARTUN, Ali. (2013), Sanat Manifestoları. İletişim Yayınları 1536, sanat hayat dizisi, Çeviri: Kaya Özsezgin, Ufuk Kılıç, Can Gündüz, Elçin Gen, Mustafa Tüzel, Ece Erbay, Melih Cevdet Anday, Sabahattin Eyuboğlu, Erdoğan Alkan. İstanbul

AYDIN, Alper. 2020, Sanat Dünyamız. Performansın Dönüşümü (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık,17.sayı)

Aydoğan, Semiha Müge ÖZBAY. (2006) Kadın Bedeni Kurguları Ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

BATUR, Enis. 1999, Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

BARBA Eugenio, NİCOLA Severese. (2017) Oyuncunun Gizli Sanatı, tiyatro antropolojisi sözlüğü. Bilgi Üniversitesi Yayınları. ÇEV: Ayşın Candan

Butler, Judith. (2014), Maddeleşen/Sorunlaşan Bedenler. Cogito, sayı 65-66, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. Erişim Tarihi: 17.01.2022

Clark, Kenneth. (1956). The Nude: A Study in Ideal Form. New York: Pantheon Books,

DADSWELL, Sarah Julie (2005) Rus Fütürizminin Gösterisi: Rus Fütürist Performansının Ortaya Çıkışı Ve Gelişimi, 1910-1914. Doktora tezi, Sheffield Üniversitesi

DELEUZE, Gilles. 2009, Francis Bacon (Duyumsamanın Mantığı) Norgunk Yayınları Çev: Can Batukan, Ece Erbay, İstanbul

Debord, Guy. (2004) “Situasyonistler ve Sanat ve Politikada Yeni Eylem Biçimleri”, Art-İst Güncel Sanat Dergisi, Sayı:1, İstanbul,

DUBERMAN, Martin. 1972, Black Mountain: An exploration in community. New York: E. P. Dutton, 1. Baskı

Duerr. Hans Peter, (1999) Uygarlaşma Sürecinin Miti 1: Çıplaklık ve Utanç. Türkçe Çev: Tarhan Onur, Yayın: Dost Kitabevi, Ankara. ISBN 975 -7501-662

Foucault, Michel, (2003) İktidarın Gözü, Çev: Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ayrıntı Ayrıntı Yayınları. İstanbul

Foucault, Micheal. (2007), Cinselliğin Tarihi. Çev: Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı yayınları, İstanbul

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

GERMANER, Semra. 1997, 1960 Sonrası Akımlar, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Giddens. Anthony, (2018). Mahremiyetin Dönüşümü, Çev: İdris Şahin, Ayrıntı yayınları. Dördüncü basım 2018

GOLDBERG, RoseLee. (1988) Performance art: From Futurizm To The Present, London, Thames and Hudson

GOLDBERG, R.L., (1988) Performance, Live Art Since 1960, Harry. N. Abr. INC. NY.

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

GÖREGENLİ, Melek. (2015) Çevre Psikolojisi – İnsan Mekan İlişkileri, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

GÜRCAN, A. Göknur. 2015, Performans Sanatı, Tekhne Yayınları

Habermas, J. (2003). Kamusalığın Yapısal Dönüşümü, (Bora,T. Sancar, M. Çev.). (5. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Han, Byung-Chul. (2020). Şeffaflık Toplumu. Çev: Haluk Barışcan, Yayın: Metis Yayınları, İstanbul

HOPKİNS, David. (2004) Dada ve Gerçeküstücülük, Çev. Suat Kemal Angı, Dost yayınları, Ankara

İPŞİROĞLU Nazan, Mazhar İpşiroğlu. (2011) Sanatta Devrim, Hayalperest Yayın Evi, İstanbul

İskender, Kemal. (1993). Çıplak, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, İstanbul: Yem Yayınları,

Jerry M. Burger, (2006) Kişilik, Çeviri: İnan Deniz ERGUVAN SARIOĞLU Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2006

Karayavuz, Ahmet Temel. (2006) Frankfurt Okulu: “Olumsuzlama” Olarak Sanat, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, yayınlanmış yüksek lisans tezi. İstanbul

Kılıçoğlu, Ahmet M. (2006). Şeref, Haysiyet ve Özel Yaşama Basın Yoluyla Saldırlardan Hukuksal Sorumluluk. Turhan Kitap evi, 5. Baskı. Ankara

Kuspit, Donald. (2010), Sanatın Sonu, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları, İstanbul

Lacan, Jacques. (1964), Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Seminer 11. Kitap. Yayına Hazırlayan: Jacques- Alan Miller. Çev: Nilüfer Erdem, Metis Yayınları. İstanbul

Marshall, Gordon. (2005). Sosyoloji sözlüğü. Çev: O. Akınhay ve D. Kömürcü. Bilim ve Sanat Dergisi, Ankara

Michel, Andree. (1995). Feminizm. Çev: Ş. Tekeli, Yayın: iletişim, İstanbul.

Maslow, A. (2017). İnsan Olmanın Psikolojisi (çev: Okhan Gündüz), Kuraldışı Yayıncılık, İstanbul.

Norbert, Lynton.(2004) Modern Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi, İstanbul

- Schechner, Richard** (2000). Performance. Teoría y prácticas interculturales). Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires
- Sennett, Richard.** (2002). Kamusal İnsanın Çöküşü. Çev: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz. Ayrıntı yayınları, İstanbul
- Sevim, Ayşe.** (2005). Feminizm. İstanbul: İnsan Yayınları
- Şişman, Nazife.**2019, Mahremiyet, Hayatın Sırları ve Sınırları. İnsan Yayınları, 1. baskı. İstanbul. Erişim Tarihi: 03.12.2021
- Tetire, Şükran.** (1992). Sanatta Çıplaklık ve Erotizm, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Eskişehir
- Uzun, Sabiha Büşra.**(2020), Mahremiyetin Dönüşümü ve Özel Alan İfşası: Instagram’ da Kadın Deneyimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, On dokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü, Eğitim Enstitüsü, Sosyoloji Ana Bilim Dalı
- Uşun, Tükel.**(1992) Dışavurumcu Resim Akımı İçinde Önemli Bir Grup. Sanat Dünyamız, sayı:47, ss.48-53, (Hakemsiz Dergi). İstanbul
- Warr, Tracey.** (2000). The Artist’s Body, yayın: Phaidon, Londra.

İTERNET KAYNAKLARI

Akan, Nesrin. 2018. Postmodernm Dönem Müziğinde Estetik Nesne Olarak Sanat Yapıtı Sorunsalı: 4'33 Örneği, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ana Bilim Dalı Sistematik Felsefe Bilim Dalı. Doktora Tezi. file:///C:/Users/bodru/Downloads/504739.pdf Erişim Tarih: 5.05.2021

AKIMAN, Özge Özbek, 2012, Charles Olson'ın Maximus Şiirlerine Bakış: Kahraman Kavramı Üzerine Bir İnceleme, Edebiyat Fakültesi dergisi, Haziran sayı 29. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/620158> Erişim Tarihi:03.05.2021

ALİYAZICIOĞLU, Özlem. 2010, Fütürizmin Sahne Tasarımına Getirdikleri. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı 4. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/203684> Erişim Tarih:14.01.2021

ARAPOĞLU, Fırat. 2009. Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi file:///C:/Users/bodru/Downloads/241036%20(1).pdf Erişim Tarih: 24.05.2021

ARAPOĞLU, Fırat. (2016) Temsilden Eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm'de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme Eylemi. Aydın Sanat Yıl 2 Sayı 4 (2016) (1 -7) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/358002> Erişim Tarihi: 21.02.2021

AVANER, Elif. 2018, Mahremiyet Nedir? Mahremiyetin Sağlık Hizmetleri Penceresinden Görünürlüğü Nasıldır? Türkiye Biyoetik Dergisi, 2018 Vol. 5, No. 3, 110-116 https://jag.journalagent.com/tjob/pdfs/TJOB_5_3_110_116.pdf Erişim tarihi: 23.12.2020

AYDIN Alper,2019. Performans Olarak Beden Ve Doğa Diyaloğu.Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı. Ankara <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/7467/PERFORMANS%20OLARAK%20BEDEN%20VE%20DO%20C4%9EA%20D%20C4%B0YALO%20C4%9EU.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Erişim Tarihi:02,01,2021

Berkup, Sezin Baysal. (2015), Sosyal Ağlarda Bireysel Mahremiyet Paylaşımı: X ve Y Kuşakları Arasında Karşılaştırmalı Bir Analiz. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Ana Bilim Dalı, Yayınlanmış doktora tezi
bfile:///C:/Users/bodru/Downloads/391357.pdf Erişim Tarihi:10.12.2021

BERNİSTEİN, David W. CHİSTOPHER Hatch, 2001. Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art. The UniverstyY of Chicago Press Chicago and London

https://monoskop.org/images/0/06/Bernstein_David_W_Hatch_Christopher_ed_Writings_through_John_Cages_Music_Poetry_and_Art.pdf Erişim Tarihi:06.05.2021

Bilginer, O. (2018). Sanat Eseri 'Üretmeye' Son Vermek: Son Avangard Sitüasyonist Enternasyonel . Sanat Dergisi , - (32) , 6-16 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/41956/494270> Erişim Tarihi:16.02.2022

BOZDEMİR, Seda. 2015, Hayata Adanmış Sanatsal 'Oluşumlar':Allan Kaprow, sanal dergi. Yayın Tarihi :20 Ocak 2009.
<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=10&articleID=456> Erişim Tarihi: 09.05.2021

Bryan-Wilson, J. (2003). Yoko Ono'nun "Kesilmiş Parça"sını hatırlamak. Oxford Sanat Dergisi, <http://www.jstor.org/stable/3600448> Erişim Tarihi: 10.01.2022

Brvar, Katja. (2009) Sanatsal Eylemde Aşırı Beden/ Sanat performansı ve Anlamı ve Onun İzleyicisi. Ljubljana Üniversitesi Sosyal bilimler Fakültesi, Yayınlanmış yüksek lisans tezi. Slovenya. <http://dk.fdv.uni-lj.si/diplomska/pdfs/brvar-katja.pdf> Erişim Tarihi:03.02.2022

CARERİ, Franceso. (2002) Anti-Walk in Land+Scape Series: Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, (Andre Parinaud, Andre Breton ile radyo röportajlarının derlemesi. İlk baskı. 1952. <https://doubleoperative.files.wordpress.com/2009/12/antiwalk1.pdf> Erişim Tarihi:21.02.2021

Ceylan, Erdem. (2019). Mimarist, Dört aylık mimarlık kültür dergisi. Sayı: 65 Yayın Türü: Yerel, süreli. İstanbul. https://www.e-skop.com/images/UserFiles/Documents/Editor/mimar.ist_65.pdf Erişim Tarihi:12.02.2022

CRAMER, Dr. Charles ve Dr. Kim Grant, 2020, “ Dada Performance”, Smarthistory, <https://smarthistory.org/dada-performance/> Erişim Tarihi:11.01.2021

Concannon, Kevin. (2008). Yoko Ono’s Cut Piece : From Text to Performance and Back Again PAJ: A Journal of Performance and Art. Cilt:30, Sayı:3, Yayın: MIT Press <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/58923231/30.3.concannon-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1641750451&Signature=UveubeUqp0o-Luv3rxebQd0T69Nz9SGFot6yOqliY9A6BaFU0k0-6SOCKnmtnfu7fc2y-At~9aEJu9TNUf11NJnxvMDB9yLpI6E1rIP6L9c52DMBbZIK7xvrv1wNx8ynFWdEjsQGth4xdcnYNOe8cmYEYUMXIhquxLRLNRclQ06DDaSBnvg6ZJqhruvdQifHyshHy~rArnT25J4XFCfejx-14iQqig74wWyKxdXwQSbCrhTQ82Ei1VxyZ5HgflYR7SiZ49FCjFTEd~OaUj32td~XajCyv1mXuMNPf5cRjUJCx0PWkpgmNGe31rhih1xMeyH3zidfMKc40XZ9tIpQ&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA> Erişim Tarihi:09.01.2022

Cüceoğlu,Ezgi Ararat, (2019). Birey Ve Öteki Bağlamında Sanat Pratiklerinde Mahemiyet Olgusu, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı, yayınlanmış yüksek lisans tezi. file:///C:/Users/bodru/Downloads/544656.pdf, Erişim Tarihi:21.12.2021

Cüceoğlu,Ezgi Ararat, Bozkurt, muammer. (2018). Birey Ve Öteki Bağlamında Sanat Pratiklerinde Mahremiyet Olgusu, Social Sciences Studies Journal dergisi. SSSjournal (ISSN:2587-1587), http://sssjournal.com/Makaleler/984749950_31_4-22.ID824.%20C%3%bcceo%4%9flu&Bozkurt_3980-3992.pdf Erişim Tarihi:16.12.2021

Derin, Özlem. (2021). Aktörel seyir ve av: Sosyal beden karşısında çıplak bedenin egemen oyunu. Humanitas, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1215116> Erişim Tarihi:27.12.2021

Duncan Ballantyne-Way (2017). Carolee schneemann: Erkek sanatındaki Amcık maskotu” Fineartmultiple dijital dergi, <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-performance-artist/>). Erişim Tarihi:08.01.2022

Diffie W.. Landau S. Privacy on the Line: The Politics of Wiretapping and Encryption, Cambridge, Massachusetts, The MIT Pres, 1998

https://jag.journalagent.com/tjob/pdfs/TJOB_1_1_25_37.pdf Erişim tarihi: 22.12.2020

Eidelberg, Alejandro.(2014), Kraliyet Parçaları, Buenos Aires, Arjantin,EOL http://www.congresamp2014.com/es/Trozos-de-real_Textos.php?file=Breve-apunte-con-epigrafe-e-imagen_Alejandra-Eidelberg.html WAP Kongresi • 14-18 Nisan 2014 • Paris • Kongre Sarayı • www.wapol.org Erişim Tarihi:24.12.2021

Finkelstein, Stephanie Lynne. (2012) Ana Mandieta-Kimlik Arayışı. Yayınlanmış yüksek lisans tezi. Missouri Üniversitesi. Kansas Şehri. ABD. <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/14640/FinkelsteinAnaMenSea.pdf> Erişim Tarihi:01.02.2022

Forster, Andrew. (2014). Impurely Applied: The Architecture And Landscape Architecture Of Vito Acconci, Canada, Racar Kanada Sanat İncelemesi https://www.academia.edu/7951566/Impurely_Applied_The_Architecture_and_Landscape_Architecture_of_Vito_Acconci Erişim Tarihi: 23.12.2021

Foster, W. Jonathan 2004.Dada Was There Before Derrida Was There: The Sound Poetry Of Hugo Ball, University Of North Carolina At Wilmington <https://libres.uncg.edu/ir/uncw/f/fosterj2003-1.pdf> Erişim Tarihi:12.01.2021

FRIEDMAN, Ken. 1998, The Fluxus Reader. Akademi Yayınları, Basım: Midsomer Norton tarafından. İngiltere. http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura_digital/arte_em_processo/Processo/Textos/Fluxus%20Reader.pdf Erişim Tarihi: 23.05.2021

Forgacs, Eva. (1991). The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics. Almanca'dan çev: John Batki, İngilizce baskı 1995'te. Press: Central European University, Budapest, Hungary. file:///C:/Users/bodru/Downloads/the-bauhaus-idea-and-bauhaus-politics_compress.pdf Erişim Tarihi:12.02.2022

Gavison, Ruth. (1980). Privacy and the Limits of Law . Yale Hukuk Dergisi. Cilt 89s. 421-471 (51 sayfa) Yayınlayan: The Yale Law Journal Company, Inc. <https://digitalcommons.law.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=6581&context=ylj> Erişim Tarihi:01.12.2021

Glancy, J. Dorothy,(1979) Gizlilik Hakkının Buluşu. Arizona Hukuk İncelemesi. Cilt,21. Sayı 1. <https://law.scu.edu/wp-content/uploads/Privacy.pdf> Erişim Tarihi:10.12.2021

Grindon, Gavin. (2011) Gerçeküstücülük, Dada ve İşin Reddi: Radikal Avangard'da Otonomi, Aktivizm ve Sosyal Katılım," The Oxford Art Journal, <https://essex.academia.edu/GavinGrindon> erişim Tarihi: 14.02.2021

Göçmen, Tuba Livberber. 2018, Toplumsal Yaşamda Bireylerin Mahremiyet Yönelimleri: Sosyal Ağ Kullanıcıları Üzerine Bir Saha Araştırması <https://afyonluoglu.org/PublicWebFiles/Reports/PDP/akademik/tr/2018-Toplumsal%20ya%C5%9Famda%20bireylerin%20mahremiyet%20y%C3%B6nelimleri.pdf>. Erişim tarihi:24.12.2020

GÜMÜŞ, Derya. 2019, Güney88, Üç Aylık Kültür Sanat Dergisi (nisan, mayıs, haziran'19)<http://guneykultursanat.org/wp-content/uploads/2019/06/guney88.pdf> Erişim Tarihi:01.05.2021

HASKINS, Rob (2012). John Cage. London: Reaktion Books
Ltd[https://books.google.com.tr/books?id=id7zFYTTefQC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=HASKINS,+Rob+\(2012\).+John+Cage.+London:+Reaktion+Books+Ltd&source=bl&ots=Hva2a3CVZf&sig=ACfU3U2U3PpFNRFPICKyIH3HPdF3xa5w&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwj_l5mix7PwAhXh_CoKHYGiCdCQ6AEwCHoECAUQAaw#v=onepage&q=HASKINS%2C%20Rob%20\(2012\).%20John%20Cage.%20London%3A%20Reaktion%20Books%20Ltd&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=id7zFYTTefQC&pg=PA4&lpg=PA4&dq=HASKINS,+Rob+(2012).+John+Cage.+London:+Reaktion+Books+Ltd&source=bl&ots=Hva2a3CVZf&sig=ACfU3U2U3PpFNRFPICKyIH3HPdF3xa5w&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwj_l5mix7PwAhXh_CoKHYGiCdCQ6AEwCHoECAUQAaw#v=onepage&q=HASKINS%2C%20Rob%20(2012).%20John%20Cage.%20London%3A%20Reaktion%20Books%20Ltd&f=false) Erişim Tarihi:06.05.2021

Hooks, Bell. (2016). Feminizm herkes içindir, tutkulu politika. Hazırlayanlar: A. K. Saysel, E. Aşan. Yayın: Bgst. İstanbul.
<https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/damla.aslan/138623/Bell%20Hooks%20-%20Feminizm%20Herkes%20%C4%B0%C3%A7indir.pdf> Erişim Tarihi:11.02.2022

HOPKINS, David,(2004). Dada ve Sürrealizm, Çok Kısa Bir Giriş. Oxford University Press Inc.,New York
https://www.academia.edu/Dada_and_Surrealism_A_Very_Short_Introduction Erişim Tarihi: 16.02.2021

Horne, Victoria. (2020).Kişisel Dağınıklık... Resimsel Dağınıklık...' Carolee Schneemann'ın İç Parşömenin Tarihini İzini Sürmek.
https://www.researchgate.net/publication/347707368_the_personal_clutter_the

[painterly mess%27 Tracing a History of Carolee Schneemann%27s Interior Scroll](#) Erişim Tarihi:08.01.2022

İsmayilov, Ebru Karadoğan, Sunal Gözde. Gözetlenen ve Gözetleyen Bir Toplumda, Beden ve Mahremiyet İlişkisi: Facebook Örneği, Akdeniz İletişim Dergisi. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/788645> Erişim Tarihi: 04.12.2021

İZGİ, M. Cumhuri, (2004), Mahremiyet Kavramı Bağlamında Kişisel Sağlık Verileri, Türkiye Biyoetik Dergisi, Vol. 1, No. 1, 25-37
https://jag.journalagent.com/tjob/pdfs/TJOB_1_1_25_37.pdf

jenkins, Amy. 1996 Vajina Boyama (1965) – Shigeko Kubota. Hiper-Heteropya, dijital kaynak, <https://hyperheterotopia.wordpress.com/2014/03/28/vagina-painting-1965-shigeko-kubota/> Erişim Tarihi:27.01.2022

KANTAR, Betül. Bedenin Ezoterik Yolculuğu, Yüksek Lisans Tezi. 2019, Ulusal Tez Merkezi. [file:///C:/Users/Bodrum/Downloads/577745%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Bodrum/Downloads/577745%20(1).pdf) Erişim Tarihi:28.04.2022

Kaiser, Michael. (2001), The Futurism: Umberto Boccioni, Münih, GRIN Verlag, <https://www.grin.com/document/18141> Erişim Tarihi: 14.01.1021

Karabaş, Pelin Avşar. Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları, Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD), Aralık, 2016; 2(2): 340-350. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/338508> Erişim Tarihi:18.12.2020

Kavukçu, E. (2016). Ütopya ve Sanat. Sanat Dergisi, 0 (27), 29-37. Retrived from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/45080/563045> Erişim Tarihi: 02.01.2021

KİSSELGOFF, Anna. (1985) Sahne: Rusya'dan İlham Alan Kabaret, New York Time Arşivleri, Bölüm C. <https://www.nytimes.com/1985/01/18/arts/the-stage-russian-inspired-cabaret.html> Erişim Tarihi:13.02.2021

Linker, Kate. (1985), *Difference: On Representation and Sexuality* The New Museum of Contemporary Art, New York December 8-February 10, Library of Congress Catalogue Card Number: 84-61735 Copyright © 1984 The New Museum of Contemporary Art 583 Broadway, New York, New York 10012 All Rights Reserved ISBN 0-915557-45-2
https://d2b8urneelikat.cloudfront.net/media/collectiveaccess/images/9/4/4209_ca_object_representations_media_9488_original.pdf Erişim Tarihi: 23.12.2021

Mazzaferro, Francesco. (2016). *Marina Abramovic, James Kaplan ile Duvarlardan Geçiyor: Bir Anı*, New York, Crown Arkeitipi. 370 sayfa inceleme.
<https://letteraturaartistica.blogspot.com/2017/01/marina-abramovic12.html> Erişim Tarihi:21.12.2021

Mukhametzyanov, R., Martynova, Y., Martynov, D., & Mingalieva, L. (2018). Cultural and Historical Roots of Performance Art. *Journal of History Culture and Art Research*, 7(4), doi :<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i4.181>. Erişim Tarihi:27.05.2021

Mulvey, Laura.(2001) *Women Artists; Künstlerinnen im 20. Und 21. Jahrhundert*, Taschen GmbH. Köln.
<http://www.vaginemuseum.at/kunstundkultur> Erişim Tarihi:04.02.2022

Noble, Kathy. (2018) *Radikal Performans (ve bir Xerox Makinesi) Memnun Olmayan Bir Ev Kadını Nasıl Kurtardı?* Dijital sanat dergisi.
<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dissatisfied-housewife-saved-radical-performance-xerox-machine> Erişim Tarihi:01.02.2022

OLGUN, Hülya Biçer. Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett'in kamusal alan yaklaşımları <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/324290> Erişim Tarihi:06.01.2021

ÖZDERİN, Süleyman.2011 *Çağdaş Soyut Sanatta Ontolojik Temeller, Sanatta Yeterlilik Tezi*, Ankara, file:///C:/Users/bodru/Downloads/280204%20(1).pdf Erişim Tarihi: 22.05.2021

ÖZKAN, Sezal Çınar. RICHARD RORTY'DE KAMUSAL ALAN-ÖZEL ALAN AYRIMI VE ELEŞTİRİSİ <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/804321>

Erişim Tarihi:06.01.2021

ÖZKOVALAK, Murat Nedim. (2001) Performans Sanatında Fütürizm Ve Dada Yaklaşımları. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi file:///C:/Users/bodru/Downloads/107363%20(1).pdf, Erişim Tarihi: 17.01.2021

ROBİN, Walz. (2012) Modernizm, Yüksek Modernizm, Roudledge tarafından. Taylor & Francis Group. 2. Baskı. https://www.csun.edu/sites/default/files/Media08-Early_20_cent_A-G.pdf Erişim Tarihi: 16.02.2021

RÜSTEMOĞLU, Hüseyin. (2012). Modern Resim Sanatında Çıplaklık ve Erotizm Olgusu. Sakarya Üniversitesi, yayınlanmış yüksek lisans tezi. file:///C:/Users/bodru/Downloads/313155.pdf Erişim Tarihi:27.12.2021

Stanley K. Laughlin Jr. 1968, Westin: Privacy and Freedom, 66 MICH. L. REV. 1064 . Available at: <https://repository.law.umich.edu/mlr/vol66/iss5/1> Erişim Tarihi:04.12.2021

Şenel, Elif. 2015, Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden. İdil dergisi, cilt 4. Sayı16 <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1430253549.pdf> Erişim Tarihi:07.05.2021

Şenkan, Eda. (2017) Beden Kullanımı ve Performans Sanatı. Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, Işık Üniversitesi, yayınlanmış tez file:///C:/Users/bodru/Downloads/1205.pdf Erişim Tarihi:15.12.2021

Şerifoğlu, Y. (2019). “Haram” ve “yasak” sözlerinin anlam ilişkisi üzerine bir inceleme. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 8(1), 122-132. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/685495> Erişim Tarihi: 09.12. 2021

TAŞ, Gün. (2016), Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri Ve Dönüşümleri. Yayın: Akademik Hassasiyetler, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/269956> Erişim Tarihi:11.02.2022

Ward, Frazer. (2012). No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience. Art: Faculty Books. 1. https://scholarworks.smith.edu/art_books/1 Erişim Tarihi:23.12.2021

Vatandaş, S. (2020). Mahremiyetin dönüşümü ve iletişim araçları. Humanitas, 8(16), 437-458 <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1130433> Erişim Tarihi:05.12.2021

Voss, Kelly. (2014). Valie Export, Gina Pane, and Orlan: Pain, Body Art, and the Question of the Feminine. Sanat tarihi yüksek lisans tezi, Cincinnati Üniversitesi, ABD. <https://docplayer.net/82565999-Valie-export-gina-pane-and-orlan-pain-body-art-and-the-question-of-the-feminine.html> Erişim Tarihi: 28.01.2022

YALUR, Refik. 2019 René Magritte'in Sürrealist Tavrının Afiř Tasarımına Etkisi. Aydın Sanat, 5. Sayı, 10 - Aralık 2019. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1074219> Erişim Tarihi:21.02.2021

YÜKSEL, Mehmet. 2003, Mahremiyet Hakkı Ve Sosyo-Tarihsel Gelişimi, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi. 58-1 <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/52579/5202.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Erişim tarihi:24,12,2020

Yüksel, Mehmet, 2009. Mahremiyet Hakkına ve Bireysel Özgürlüklere Felsefi Yaklaşımlar, Gazi Üniversitesi, SBF Dergisi <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423870227.pdf> Erişim Tarihi: 02.12.2021

Yılmaz, Funda Arslan. (2016). Vito Acconci'nin Çalışmalarında Mahremiyet Kavramının Sorunsallaştırılması. Işık Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Programı Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı, yayınlanmış tez. file:///C:/Users/bodru/Downloads/430580%20(1).pdf Erişim Tarihi: 23.12.2021

Yılmaz, Zafer. (2006) Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımının Tarihsel Temelleri (Antik Yunan). K.K.E.F.D, Sayı;14. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/31544> Erişim Tarihi: 04.2.2022

YORGANCIOĞLU. Pelin Elçik. 2016, Alternatif Bir Sanat Arayışı: Happening (Oluşum). GSF Sanat Dergisi, 0 (28) , 77-94. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/45079/563029>
ErişimTarihi:08.05.2021

(<https://smarthistory.org/dada-performance/> Erişim Tarihi:13.05.2022).

"Performans Sanatı Akımına Genel Bakış". Sanat Hikayesi Erişim tarihi: 29.12. 2020

<https://en.wikipedia.org/wiki/Performativity> Erişim Tarihi: 09.01.2021

https://tr.qaz.wiki/wiki/Performative_text Erişim Tarihi:09.01.2021

https://tr.qaz.wiki/wiki/J._L._Austin Erişim Tarihi:09.01.2021

<https://www.theartstory.org/movement/performance-art/>. Erişim tarihi: 29.12. 2020

https://en.wikipedia.org/wiki/Performance_art. Erişim tarihi: 29.12. 2020

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/transparent> Erişim Tarihi: 19.01.2022

<http://www.artcityculture.com/kultur-yasam/goyanin-bir-basyapiti-3-mayis-1808/>

<https://www.osmanlicaturkce.com/?k=mahrem&t=%40> Erişim Tarihi:09.12.2021

www.luggat.com ErişimTarihi: 09.12.202

Situasyonist Enternasyonal, Situasyonist Manifesto, www.manifesto-manifesto.blogspot.com/2008/03/situasyonist-enternasyonal.html Erişim Tarihi:16.02.2022

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ethos>

<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/training/workshops/stagecraft/>Erişim Tarihi:24.04.2021bahause metni

<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/biography/1105/> Erişim Tarihi: 13.05.2022)

<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/rape-scene> Erişim Tarihi: 01.02.2022

Tom Folland tarafından aktarılmıştır. ‘Eleanor Antin, Oyma: Geleneksel Bir Heykel’ <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture> Erişim Tarihi:01.02.2022

Post-Porn Modernist performansından Annie Sprinkle Public Serviks Duyurusu (c. 1990'lar) <https://dreamscapesphotography.wordpress.com/2015/09/13/artist-profile-annie-sprinkle/> Erişim Tarihi:03.02.2022

<https://jfrizzell93.wordpress.com> Erişim Tarihi:04.02.2022

<http://www.vaginamuseum.at/kunstundkultur> Erişim Tarihi:04.02.2022

<https://www.christies.com> Erişim Tarihi:03.02.2022

GÖRSEL KAYNAKÇA

Şekil 1: Sahne olarak bina, Dessau Stüdyo Binası, 1927, Fotoğraf: Erich Consemüller.

<https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/thebauhaus/works/stage/the-building-as-a-stage-dessau/> / Erişim Tarihi:21.02.2022

Şekil 2: Von Oskar Schlemmer, Triadiches Ballet, 19:08, 07.03.2013

(https://www.youtube.com/watch?v=r4pJlj_bteQ&t=1506s) Erişim Tarihi:16.02.2022

Şekil 3: Von Oskar Shlemeer, Berlin Metropol-Theater. 1927. Bauhaus Arşiv Berlin.

Fotoğraf: Ernst Schneider (<https://www.arkitera.com/haber/oskar-schlemmerin-triadic-balesi-bauhausa-geri-donuyor/>)Erişim Tarihi:16.02.2022

Şekil 4: Triadiches Ballet, Von Oskar Schlemmer, ‘24:08, 07.03.2013

(https://www.youtube.com/watch?v=r4pJlj_bteQ&t=1506s) Erişim Tarihi:16.02.2022

Şekil 5: <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/masters-and-teachers/xanti-schawinsky/> Erişim Tarihi:26.04.2021

Şekil 6: Allan Kaprow, ‘6 bölümde 18 olay’ gösterisi sırasında, 1959

<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/> Erişim Tarihi:22.02.2022

Şekil 7: ”Duchamp Çıplak Bir Şekilde Satranç Oynuyor (Eve Babitz)”, ‘1963’

Julian Wasser, Duchamp Restrospektifi, Pasadena Sanat Müzesi

<https://hilton-asmus.com/marcel-duchamp-playing-chess-with-eve-babitz-1964/?v=32aec8db952d> Erişim Tarihi: 24.02.2022

Şekil 8: Marina Abramović ve Ulay, Impondrebia, 1977, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, İtalya

<http://www.finkandtheelcontemporary.com/makeartandcry> Erişim Tarihi: 20.04.2202

Şekil 9: Marina Abramović ve Ulay, Imponderabilia, 1977,

Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, İtalya

<http://www.finkandtheelcontemporary.com/makeartandcry>

Erişim Tarihi: 20.04.2202

Şekil 10: Vito Acconci, SeedBed ‘tohum yatağı’ performans. Newyork, 1972’

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876> Erişim Tarihi:20.04.2022

Şekil 11: Carolee Schneemann, Interior Scroll, New York ‘1975’ Fotoğraf: Anthony McCall, (detay). <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/> Erişim Tarih:08.01.2022

Şekil 12, Carolee Schneemann, Interior Scroll, New York ‘1975’ Fotoğraf: Anthony McCall,

<https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>

Erişim Tarih:08.01.2022

Şekil 13, Yoko Ono, ‘Cut Piece’ Yamaichi Konser Salonu, Kyoto, Japonya. ‘1964’

Lenona fotoğraf arşivi, Newyork

<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/18/yokoono-s-cut-piece-explained/> Erişim Tarihi:09.01.2022

Şekil 14, Yoko Ono, Cut Piece, Carnegie Hall, NewYork‘1965’

<https://voxpopulisphere.com/2015/10/11/video-yoko-ono-cut-piece-1965/> Erişim Tarihi: 10.01.2022

Şekil 15, Shigeko Kubota, Vagina Painting’, Perpetual Fluxfest. Newyork ‘1965’

<https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/18/yoko-ono-s-cut-piece-explained/> Erişim Tarihi:09.01.2022

Şekil 16, Viyana Aksiyonistleri Oswald Weiner, Otto Mühl, Günter Brus. ‘Kunst und Revolution’. Viyana Üniversitesi, 1968. Fotoğraf: Siegfried Klein

Siegfried Klein <https://www.e-skop.com/skopbulten/paris-komununden-kuresellesme-karsiti-harekete-sanat-ve-devrim/2461> Erişim Tarihi: 28.01.2022

Şekil 17: Viyana Eylemciliği: Otto Muehl ve Günter Brus, *Piss Aktion*, 1969, Hamburg Film Festivali, Hamburg, Almanya. <https://www.dailyartmagazine.com/viennese-actionism/> erişim Tarihi:28.01.2022

Şekil 18: Gush, Rose Anne. (2017) Valie Export: Görüntü ve Vücut Alanı, VALIE EXPORT, Eros/iyon, 1971, performans, © VALIE EXPORT

<https://awarewomenartists.com/en/magazine/valie-export-image-espace-corps/>

Erişim Tarihi:28.01.2022

Şekil 19: .Barbara Smith, ‘Feed Me’ adlı performansından bir görüntü. Barbara Smith, Feed Me, 1973. Andrew Kreps Gallery'nin izniyle <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dissatisfied-housewife-saved-radical-performance-xerox-machine> Erişim Tarihi:01.02.2022

Şekil 20: Ana Mendieta, ‘Rape Scene’ Iowa City, ‘1973’ <https://artblart.com/tag/ana-mendieta-rape-scene/> Tate'in Amerikalı Patronları tarafından sunulmuştur, Latin Amerika Satın Alma Komitesi'nin izniyle 2010. Erişim Tarihi: 01.02.2022

Şekil 21: Eleanor Antin, Oymacılık: Geleneksel Bir Heykel, 148 siyah beyaz fotoğraf ve metin paneli. Koleksiyon: Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, Illinois, Amerika Birleşik Devletleri. Görünüm: <https://digital.fandm.edu/object/scholars-square3306> Erişim Tarihi: 01.02.2022

Şekil 22: ‘Öyleyse Bana Yardım Edin’ Hannah: Ray Guns Hannah Wilke ile Yakalama Çekimleri. 1978. Fotoğraf: Olivier Lussac tarafından 31 aralık 2013 yılında yayınlanmıştır. <http://artperformance.over-blog.fr/article-so-help-me-hannah-snatch-shots-with-ray-guns-hannah-wilke-1978-121840282.html> Erişim Tarihi: 03.02.2022

Şekil 23: Post-Porn Modernist performansından, Annie Sprinkle, ‘Public Serviks Duyurusu’ (1990'lar) <https://dreamscapesphotography.wordpress.com/2015/09/13/artist-profile-annie-sprinkle/> Erişim Tarihi:03.02.2022

Şekil 24: Keith Boadwee, Purple Squirt, California, ABD. ‘1995’ https://keithboadwee.com/artwork/645131_Purple_Squirt.html Erişim Tarihi:03.02.2022

Şekil 25: Elke Krystufek. ‘Saticfaction’ Kunsthall Vienna, Avusturya ‘1996’ <https://apparent-motion.net/post/24226506136/elke-krystufek-satisfaction-1994?route=%2Fpost%2F%3Aid%2F%3Asummary>

Şekil 26: Tracey Emin, ‘Exorcism Of Last Painting I Ever Made’, Galleria Andreas Brandstrom, Stockholm <https://camel76.wordpress.com/tag/tracey-emin/> erişim Tarihi:04.02.2022

Şekil 27: Oleg Gulik: 1997, ‘I Bite America And America Bites Me’, Deitch Projects, Newyork <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cezX59e> Erişim Tarihi: 04.02.2022



