

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI

SANATTA YETERLİK TEZİ

**BELLEK, SAHNELEME VE HAKİKAT: SANATIN YENİDEN
MADDELEŞTİRİLMESİ OLARAK PERFORMATİF EYLEM**

**ŞAFAK TUBA ÇATALBAŞ MİHARBİ
08724201**

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. RIFAT ŞAHİNER**

2023

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI

SANATTA YETERLİK TEZİ

**BELLEK, SAHNELEME VE HAKİKAT: SANATIN YENİDEN
MADDELEŞTİRİLMESİ OLARAK PERFORMATİF EYLEM**

ŞAFAK TUBA ÇATALBAŞ MİHARBİ
08724201
ORCID NO: 0000-0002-1802-1040

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. RIFAT ŞAHİNER

MART 2023

Şafak Tuba Çatalbaş Miharbi tarafından hazırlanan “Bellek, Sahneleme ve Hakikat: Sanatın Yeniden Maddeleştirilmesi Olarak Performatif Eylem” başlıklı çalışma, **03/03/2023** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Programında **SANATTA YETERLİK** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman

İmza

Prof. Dr. Rıfat Şahiner

Jüri Üyeleri

İmza

Doç. Dr. İnci Eviner

Doç. Dr. Zeynep Sirel Günsür Yüceil

Doç. Dr. İbrahim Orton Akıncı

Doç. Dr. Sernaz Demirel Temel

ÖZET

BELLEK, SAHNELEME VE HAKİKAT: SANATIN YENİDEN MADDELEŞTİRİLMESİ OLARAK PERFORMATİF EYLEM

"Bellek, Sahneleme ve Hakikat: Sanatın Yeniden Maddeleştirilmesi Olarak Performatif Eylem" adlı bu tez çerçevesinde selfie çekme eylemi sanat pratiğinin bir otoportresi olarak yeniden kavramsallaştırılırken, tez metninin bölümlerinin düzenlenmesi sürecinde Vsevolod Meyerhold'un oyuncu eğitimine fiziksel ve incelikli bir yaklaşım olan biyomekanik yönteminden esinlenilmiştir. Yöntemin uygulama alanı, yazma eylemi gibi zihinsel faaliyetleri de kapsayacak şekilde genişletilerek, *otkaz*, *posil* ve *stoika* ilkeleri metni filizlendiren düşünce sürecini yapılandırmak için temel öğeler olarak yeniden işlevselleştirilmiştir.

Radikal yaklaşımlarıyla sanatın sürece dayalı bir pratik olarak kavranmasına önemli katkıları olan sanatçıların—Tino Sehgal, Andrea Fraser, Yves Klein, Lygia Clark ve Douglas Davis'in—çalışmaları üzerinden tartışılan performans ve dokümantasyonu, ancak ikiliklerin ötesinde kavranabilen dinamik bir çerçeve olarak sunulurken, bu anlayışın canlı sanat alanındaki potansiyellerine işaret edilmektedir. Sanat tarihsel referanslarla birlikte bu tezi ortaya çıkaran sanatsal araştırma bağlamında sunulan tüm eserler, ikilik olarak tanımlanan ayrımların, söylemsel olanın bedenselleştirilme olanaklarını genişletmek amacıyla yoğunlaştırılmış bir dikkatle incelendiği performatif eylemler olarak ele alınmaktadır.

Özne ile öznenin bağlamı arasındaki ilişkileri çok boyutlu olarak düşünmenin gerekliliğine işaret eden bu tezde, sanatın yeniden maddeleştirilmesi olarak performatif eyleme vurgu yapılırken, canlılık ve ölüm, doğal ve toplumsal, zihin ve beden, spiritüellik ve medya ekseninde performans ve dokümantasyonu ele alınmış ve bu ikililerin dahil olduğu çerçeveler dinamik olarak tanımlanmıştır. Belleğin performatifliğini açığa çıkaran bir mecra olarak *re-make* pratiklerinin kullanıldığı süreç boyunca sanat pratiğiyle ilişki Rosi Braidotti'nin önerdiği göçebe anımsama bakışıyla kurulurken, bedenleşmiş özneye dair içe gömülü bir bakış açısı olarak radikal içkinlik kavramıyla birlikte, Stacy Alaimo'nun ekolojik bedeninin bir uzantısı olarak önerdiği beden-ötesilik kavramı performatif eylemlerle araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Performativite, Belgeleme, *Re-make*, Kendilik, Beden-ötesilik

ABSTRACT

MEMORY, ENACTMENT AND TRUTH: PERFORMATIVE ACT AS REMATERIALIZATION OF ART

Within the framework of this thesis titled "Memory, Enactment and Truth: Performative Act as Rematerialization of Art", the performative act of taking selfies is reconceptualized as a self-portrait of art practice. The layout of the thesis as well as the writing process was inspired by Meyerhold's biomechanical method, a physical and subtle approach to actor training. The scope of application of this method was expanded to include mental activities, so that the principles of otkaz, posil and stoika can be used as basic elements that structure the thought process that germinates the text.

Radical approaches of artists examined in this thesis—such as Tino Sehgal, Andrea Fraser, Yves Klein, Lygia Clark and Douglas Davis who contributed to art's gaining acceptance as a process-based practice—are taken as a basis of discussion for presenting performance and its documentation as a dynamic framework to be conceived beyond binary oppositions. This dynamism reveals further potentials of live art. All the works presented in the context of the artistic research that led to this thesis, together with art historical references, are treated as performative acts in which conventionally conflicting distinctions are examined with an intensified attention in order to expand the possibilities of the embodiment of the discursive.

By pointing out to the significance of the multifaceted relationship between the subject and its context, this thesis lays emphasis on performative act as rematerialization of art. Performance and its documentation are discussed along the axes of life vs. death, nature vs. culture, mind vs. body, spirituality vs. media, and the definitions of the frameworks that contain these binaries are dynamical. During this process where re-make practices are utilized to reveal the performativity of memory, the relationship to art is established by remembering in the nomadic mode as suggested by Rosi Braidotti. Together with the concept of radical immanence as a point of view embedded within the embodied subject, the concept of trans-corporeality as suggested by Stacy Alaimo as an extension of ecological body is researched through performative acts.

Keywords: Performativity, Documentation, Re-make, Self, Trans-corporeality

ÖN SÖZ

Bu çalışmanın gerçekleştirilme sürecindeki aydınlatıcı rehberliği için tez danışmanım Prof. Dr. Rıfat Şahiner'e içten teşekkürlerimi sunarım. Araştırmalarım sırasında sağladıkları verimli tartışma ortamıyla düşüncelerimi geliştirmeme destek olan İstanbul Bienali Çalışma ve Araştırma Programı (2022 dönemi) ekibine ve arkadaşlarıma, cömertçe zaman ayırdığı buluşmalarımızla derinleştirme imkanı bulduğum fikirlerin oluşma aşamasındaki katkılarından dolayı Fulya Peker'e, performatif eylemlerin belgelenmesindeki katkıları ve tüm süreç boyunca manevi desteği için Ali Miharbi'ye ve hep yanımda hissettiğim aileme de ayrıca teşekkür ederim.

Şafak Tuba Çatalbaş
Mart, 2023; İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. BELLEK	5
2.1. Fırlatmadan Önce Geriye Uzanmak: Otkaz	5
2.2. Kadrajı Belirlemek	5
2.2.1. Çerçeve ve Mesafe	6
2.3. Canlı Sanatın Belgelenme İhtiyacı.....	6
3. SAHNELEME	10
3.1. (Kendini) Fırlatma: Posil	10
3.2. Düğmeye Basmak	10
3.2.1. Gecikme ve Mevcudiyet: Tormos.....	11
3.3. Genişletilmiş Sahne, İç İç Geçen Deneyimler ve Arşivin Sahnelenmesi	11
4. HAKİKAT	14
4.1. Yeni Bir Başlangıç Olarak Sonsöz: Tochka	14
4.2. Selfie'nin Sosyal Medyaya Düşmesi ve Ötesi.....	15
4.2.1. Ara Anlar.....	16
4.3. Hakikatin Sahnesinde Karşılaşmalar: Nesnesiz Sanatsal Duyarlılıktan İlişkisel Nesnelerin Hissiliğine Süregiden Kolektif Bir Cümle.....	17
4.3.1. Yves Klein ve Nesnesiz Sanatsal Duyarlılıklar	17
4.3.2. Lygia Clark ve İlişkisel Nesnelere.....	21
4.3.3. Dünyanın En Uzun Cümlesinin Ucundan Tutmak: Bedensiz Kolektivitenin Bedensel Potansiyelleri.....	24
4.4. Sahnelemenin Hakikati, Hakikatin Sahnelenmesi, Bedenin Hafızası.....	27

5. İÇ GÖZLEMSEL ARAŞTIRMALARDAN PERFORMATİF EYLEMLERE: DİNAMİK BİR ÇERÇEVE OLARAK SANATSAL PRATİK	29
5.1. Genişletilmiş Çerçevelerde İç Gözlemsel Performatif Eylemler	29
5.2. Akışa Karşı, Akışla Beraber: Farklı Eksenlerde Kesişen Performatif Eylemler	31
5.3. Bellek, Sahneleme ve Hakikat Ekseninde Performatif Bir Eylem Olarak Yeniden-Belgeleme: Ölümüne Selfie	43
5.3.1. Salgın İçinde Salgın: Selfie Çekerken Ölenler ve İstatistikler.....	44
5.3.2. Selfie Çekerken Ölmekten, Ölürken Selfie Çekmeye Doğru Materyalist Bir Sıçrama: Beşir Fuad'ın Son Mektubu	45
5.3.3. Yöntem Üzerine Düşünceler ve Karar Anı	47
5.3.4. Suret-i Varaka'dan Kebir Defterine: Kopyalanarak Dönüşen Kendilikler ve BeşirFuadSonMektup_seans01	49
5.3.5. Bedenleşen Bilinç Davete İcabet Ederse: “Ecto Junkie Dedi Ki Bana El Verildi”.....	54
5.3.6. Kendiliğim İçin Bir Cenaze Töreni: Beden-Ötesi Karşılaşmalar	60
6. SONUÇ	68
KAYNAKÇA.....	70

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Andrea Fraser, Küçük Frank ve Sazanı / Little Frank and His Carp (2001)	12
Şekil 2. Andrea Fraser, Küçük Frank ve Sazanı / Little Frank and His Carp (2001)	13
Şekil 3. Andrea Fraser, Küçük Frank ve Sazanı / Little Frank and His Carp (2001)	13
Şekil 4. "Balcony Of Death"	16
Şekil 5. Yves Klein, Boşluğa Sıçrayış / Le Saut Dans le Vide (1960)	18
Şekil 6. Yves Klein, Boşluğa Sıçrayış / Le Saut Dans le Vide (sahne arkası, 1960).	18
Şekil 7. Yves Klein, 27 Kasım 1960 "Tek Bir Günün Gazetesi" / Dimanche 27 novembre 1960 "Le journal d'un seul jour"	19
Şekil 8. Yves Klein, Bir Resimsel Duyarlılık Alanının Claude Pascal'a Devri. Seri n°1 Alan n°06, 4 Şubat 1962 / Cession d'une Zone de sensibilité picturale immatérielle à Claude Pascal. Série n°1, Zone n°06, 4 février 1962.....	20
Şekil 9. Lygia Clark, Kendiliğin İnşası / Estruturação do Self (1976-1988).....	22
Şekil 10. Lygia Clark, Kendiliğin İnşası / Estruturação do Self (1976-88)	22
Şekil 11. Lygia Clark, Kendiliğin İnşası / Estruturação do Self (1976-88)	23
Şekil 12. Douglas Davis, Dünyanın İlk İmece Cümlesi / The World's First Collaborative Sentence (1994).....	27
Şekil 13. Çerçeve (2001).....	30
Şekil 14. Mavi Mutluluk Kuşu (2020).....	32
Şekil 15. Mavi Mutluluk Kuşu (2020).....	32
Şekil 16. Post Truth Spa Center (2017)	33
Şekil 17. Omni-antenna ile Hissi Haberler Saati (2017).....	34
Şekil 18. Omni-antenna ile Hissi Haberler Saati (2017).....	34
Şekil 19. Omni-antenna ile Hissi Haberler Saati (2017).....	35

Şekil 20. Omni-antenna ile Hissi Haberler Saati (2017).....	35
Şekil 21. Post Truth Spa Center—seance01 (2018).....	36
Şekil 22: Post Truth Spa Center—seance01 (2018).....	37
Şekil 23: Post Truth Spa Center—seance02 (2019).....	38
Şekil 24: Post Truth Spa Center—seance02 (2019).....	39
Şekil 25. Abdestbozan: Zuhur (2017).....	40
Şekil 26. Abdestbozan Söylenceleri (2017), galeride gerçekleşen performanstan görüntü	41
Şekil 27. Abdestbozan Söylenceleri (2017), galerideki yerleştirmenin genel görüntüsü.....	42
Şekil 28. Abdestbozan Söylenceleri (2017), galerideki yerleştirmeden detay	42
Şekil 29. Abdestbozan Söylenceleri (2017), galerideki yerleştirmeden detay	43
Şekil 30. “Death By Selfie”	44
Şekil 31. Beşir Fuad Bey.....	46
Şekil 32. BeşirFuadSonMektup_seans01 / Seçenekler	48
Şekil 33. BeşirFuadSonMektup_seans01 / Seçilmiş Görsel	49
Şekil 34. Beşir Fuad’ın evi.....	50
Şekil 35. Beşir Fuad’ın evinin konumu / Goad Haritaları	51
Şekil 36. Evren’den Hakikat’e Bakış	51
Şekil 37. Kebir Defteri	52
Şekil 38. Medyum Mary Marshall ve Ektoplazmik El	54
Şekil 39. Ektoplazma Seansı Belgeleri	55
Şekil 40. Ecto Junkie Dedi Ki Bana El Verildi.....	57
Şekil 41. Ecto Junkie Dedi Ki Bana El Verildi.....	57
Şekil 42. Ecto Junkie Dedi Ki Bana El Verildi.....	58
Şekil 43. Medyum Eva Carrière Ektoplazma Seansında	59
Şekil 44. Eusapia Palladino'nun Ellerinin İzi (1907-1908).....	60

Şekil 45. E.J.'nin Eli	61
Şekil 46. E.J.'nin Eli	61
Şekil 47. E.J.'nin Eli	62
Şekil 48. E.J.'nin Eli	62
Şekil 49. Deniz Salyası	64
Şekil 50. Teofani, 6 Ocak 2023, Haliç.....	65
Şekil 51. Teofani, 6 Ocak 2023, Haliç.....	65
Şekil 52. Kül Ritüeli.....	67
Şekil 53. Kül Ritüeli.....	67

1. GİRİŞ

Sözün eylemselliğini ifade eden *performatif* sözcüğü dil felsefesi alanında J. L. Austin tarafından ortaya atılıp, Judith Butler tarafından toplumsal cinsiyet teorisine taşınarak, kimliklerin kurulmasını sağlayan tekrar pratikleriyle ilişkilendirilmiştir. (Cavanaugh, 2015). Performatif ifadesi günümüz sanatında kimi pratikleri vurgulamak için *performansa benzer*, *performans gibi* anlamında kullanılsa da, gerek teorik, gerek pratik alandaki tartışmalara katkı sunabilmek için söylemsel ve maddesel olanın birbirine dolaşık¹ eylemi olarak, düalist bakışın ötesinde, karşılıklılık ilişkisi içinde kavranmalıdır. Performansı sanat bağlamında tanımlayabilmek için eylem, sahneleme ve süreç ile birlikte zaman, mekan, hareket ve beden kavramlarından bahsetmek gerekir. Genel anlamıyla özne, maddesel ve söylemsel olanın *edim-içi ilişkileriyle*² kurulur. Dolayısıyla performansın öznesi de maddesel, ilişkisel ve süreçseldir ve durmaksızın sahnelenir. Şimdi ve burada olanla doğrudan ilgili olan performans sanatının kaydedilmesi, korunması ve geleceğe aktarılmasını sağlayan dokümantasyon (belgeleme)³ ise, başlıbaşına performatif bir eylem olarak düşünüldüğünde, yani statik değil, dinamik bir süreç olarak ele alındığında, hem performansın hem de dokümantasyonunun hareket alanı genişlemeye başlar ve bu yeni durum, onları ele aldığımız çerçevenin genişlemesini gerektirir.

Sanat, günümüz toplumsallığının kriz durumlarında, norm dışı düşünme ve davranma, verili gerçeklikte kısa devreler yaratma, statükoyu sarsarak hakikati yeniden ele geçirme imkanları sağlayan bir eyleme halidir; bir sıçramadır. Sanata erişimin ve sanatın sürdürülebilirliğinin gündelik eylemlerimizle

¹ Dolaşık (entangled) kavramı, Karen Barad'ın kullandığı anlamda kullanılmıştır. Barad, kuantum fizikçi Niels Bohr'un deney düzeneğiyle gözlemlenen nesnenin birbirine dolaşık olduğu savını, madde ve anlamın dolaşıklığı olarak kavramsallaştırır.

² Karen Barad'ın "intra-action" tanımının "edim-içi ilişki", "karşılıklı eylem", "eylem-içi etki" olarak farklı Türkçe çevirileri mevcuttur. Bu yazıda "edim-içi ilişki" çevirisi kullanılmıştır (Barad, 2020).

³ Bu çalışmada zaman zaman dokümantasyon, zaman zaman belgeleme sözcüğü kullanılmıştır. Dokümantasyon sözcüğü (isim) performansın kaydı/belgelenmesi anlamında daha yaygın, belgeleme sözcüğü (fiil) ise daha kapsayıcı anlamıyla yaygın bir kullanıma sahip olduklarından, bağlamına göre iki sözcükten biri dönüşümlü kullanılmıştır.

gerçekleşebilmesinin imkanlarını araştırmak, diyalog temelli, ilişkisel ve beden odaklı, deneyim üreten pratiklerle mümkündür. Canlı sanatın⁴ deneyimlenmesi, arşivlenmesi ve geleceğe aktarılması ekseninde performans ve onun dokümantasyonu ikili bir karşıtlık içinde değil karşılıklı bir oluş içindedirler ve ancak bu yaklaşımla ele alındıklarında potansiyelleri açığa çıkmaya başlar. Zira çağdaşlık deneyimimiz içinde günümüz sanatıyla ilişkilenebilmek ancak maddesel–maddesiz, gerçek–kurgu, doğa–kültür, teori–pratik, beden–söylem, dijital–analog, sanat–sanat olmayan gibi ikiliklerin ötesine geçmemizle mümkündür. Temel problemi kavram ile yaşam arasındaki uzaklığın aşılması; düşüncenin olayla, olayın hareketiyle birleşmesi olan Gilles Deleuze’ün (Yücefer, 2006, s.8) belirttiği üzere bellek, yalnızca deneyimin hatırlanması değil, yeniyi icat etmek için yaratıcı bir güçtür. Bu anlamda bellek, geçmiş bir şimdikiyi yeniden sunmaktan ziyade, kendisini sürekli bir farklılık ve değişim süreci olarak sunar (Deleuze, 1966/2006). Belleğin performatifliği, performans sanatının ilk dönemlerindeki tekrarlanamaz eylem ve olaylarda veya özgünlük taşıma iddiasındaki modern sanat nesnelerinde değil, varlıklarını yeniden üretilerek sürdüren eserler ve pratiklerin (*re-make’ler*) döngüsellikleri içinde açığa çıkar. Bekleyen anılar olarak durağan haldeki sanat tarihi belgelerine performatif bir kavrayışla yaklaşıldığında, bu belgeler “şimdinin çağrısıyla birlikte, onları saf anılar olarak belirleyen güçsüzlükten, ulaşılmazlıktan kurtulur, ‘yeniden çağrılmaya’ uygun anı-imgeler haline gelirler. Edimselleşirler ya da ortaya çıkarlar” (Deleuze, 1966/2006, ss. 93–94). Performans ve dokümantasyonu da tıpkı madde ve bellek gibi kendi performanslarının bitmez tükenmez hareketlerinde birlikte inşa edilmiş ve iç içe geçmişlerdir.

Hareket halindeki düşünce, Kartezyen bakışın varsaydığı bu ikiliklerin ötesine geçebilme potansiyelleri bakımından önemlidir. Bu çalışmada, Deleuze ve Butler’dan hareketle, Rosi Braidotti ve Karen Barad’ın⁵ genişlettiği, sözün yaşamla bağlantısı üzerinden ikiliklerin ötesine geçilmesi düşüncesinin potansiyelleri performatif eylemle araştırılacaktır. Dolayısıyla bu sanatta yeterlik tezi, söz ile eylem, kavram ile yaşam arasındaki mesafeleri aşma girişimi olarak ele alınacaktır. Buradaki sanatsal

⁴ Canlı sanat (live art) terimi, bir sanatçı veya bir grup sanatçı tarafından bir sanat eseri olarak üstlenilen veya sahnelenen, genellikle yenilikçi ve keşfedici nitelikteki performansları veya olayları ifade eder (TATE, 2022).

⁵ Barad, Butler’ın *performativite* kuramından hareketle, “faili gerçekçilik”, “edim-içi ilişki” gibi kavramlarla geliştirdiği yeni yaklaşımı *posthümanist performativite* olarak adlandırmıştır (Barad, 2003).

önermenin temelinde, sanat pratiğinin bir otoportresi olarak yeniden kavramsallaştırılan *selfie çekme eylemi* yer almakta. Burada sanat pratiğiyle ilişkinin, Braidotti'nin önerdiği *göçebe anımsama* bakışıyla kurulması önemseniyor. Bu tür bir anımsama "temsile, hatta kendi kendini temsile dayalı hakim pratiklere alışkanlıktan ya da bu pratiklerle özdeşleşmekten vazgeçmeyi içeren radikal bir süreç" olarak "özdeşliğe/kimliğe bağlı ya da egoya endeksli değildir, aksine gayrişahsi ya da özdeşlik/kimlik sonrası bir nitelik taşıır" (Braidotti, 2002/2019, s.151). Braidotti'nin (2002/2019) vurguladığı gibi, anımsama, "bir film sekansını yeniden çeker gibi baştan almakla ilgilidir ve "asıl mesele mümkün olduğunca ve çok defa kendinden farklılaşabilmektir" (ss. 151–152). Göç, bu anlamda *dinamik bir ölüm* olarak da düşünülebilir; göçebe olmak ise sürekli bir *ölüş* halinde olmak... Bu düşüncelerle ilişkilenerken, selfie çekme eylemi, kendiliğın temsiline dayalı hakim bir pratikten, temsili bir *kendilikten vazgeçiş* eylemine dönüştürülecektir. Selfie çekme esnasında gerçekleşen ölümlerin medyada dolaşan haberlerinden yola çıktığım araştırmamdan hareketle gerçekleştirdiğim bir dizi performatif eylemle kendi pratiğimin selfie'sini çekerken—tez metnini de dahil ettiğim tüm bu çalışmayı gerçekleştirirken—dönüştüreceğim kendiliğim için bir cenaze töreni düzenleyerek, göçebe bellekte yerimi almayı amaçlamaktayım.

Çevresiyle ilişki içinde sürekli hareket halinde organizmalar olarak, bireysel ve toplumsal varoluşumuzun kendilik algımızın dönüşümündeki dinamik etkisi, özgürlüğümüzün sürekli yeniden müzakeresini gerektiriyor. Dil ve eylem arasında bir deney alanı yaratan sanatın eyleminin bu bireysel/toplumsal varoluş alanlarını genişletmesi mümkün. Bu imkanı sağlayan performatif eylem, kendisine içkin düşüncenin hareketinin üçe bölünmesiyle ele alınacaktır. Bunun tercih edilmesinin nedeni, zihin-beden bağlantısını yukarıdan aşağıya, hiyerarşik olmayacak bir şekilde yeniden inşa etmenin gerekliliğidir; zira "süreçler, akışlar, arada-olma-statüsü, ciddi bir şekilde ele alınmalı, yani kavramsal temsile kavuşturulmalıdır" (Braidotti, 2002/2019). Tam da bu yüzden, bu tezin çerçevesi düşünceye de harekete yaklaşır gibi yaklaşma önerisiyle oluşturulmuştur: Vsevolod Meyerhold'un, oyuncu eğitimine hassas ve fiziksel bir yaklaşım olan biyomekanik⁶ yönteminin düşüncenin hareketine

⁶ Meyerhold'un sosyalist gerçekçiliğın zirvede olduğu 1920'ler ve 1930'lar Rusya'sında geliştirdiği, dil ya da illüzyondan ziyade harekete dayanan bir oyunculuk sistemi olan biyomekanik, 20. yüzyılın fiziksel tiyatrosunun büyük bir kısmının öncüsü ve etkileyicisi olmuştur. Meyerhold'un "'ruhu' ve

uygulanmasıyla, *bellek*, *sahneleme* ve *hakikat* üzerinden performatif eylem ele alınacaktır. Çalışmanın bölümlerinde birbirini takip eden hareketler olarak kavramsallaştırılacak bu başlıklar, biyomekanik yönteminde tüm hareketlerin temel yapı taşları olarak en yaygın kullanılan üç ilke *otkaz*, *posil* ve *stoika* ile eşleştirilerek, bir söylem alanı olan bu tezin içinde yeniden edimselleştirilecektir. Radikal yaklaşımlarıyla sanatın sürece dayalı bir pratik olarak kavranmasına önemli katkıları olan sanatçıların—Tino Sehgal, Andrea Fraser, Yves Klein, Lygia Clark ve Douglas Davis'in—çalışmaları üzerinden tartışılacak performans ve dokümantasyonu konusu bellek, sahneleme ve hakikat başlıklarında ele alınırken, her bir ana başlık altında öncelikle şu iki alt başlık yer alacak: İlkinde biyomekaniğin üç ilkesinden biri; *otkaz*, *posil* ve *stoika* (veya *tochka*); ikincisinde ise performatif bir eylem olarak selfie çekmenin üç bölünmüş hareketinden biri; kadrajı belirlemek, düğmeye basmak ve fotoğrafın sosyal medyada dolaşıma girmesi. Kendilik kavramını söylemsel ve maddesel olanın birbirine dolaşık eylemselliği olarak performans ve dokümantasyonu bağlamında ele almanın canlı sanat alanına katkıları, sanat tarihsel referanslarla ve beşinci bölümde kendi pratiğimle ilişkilendirilerek tartışılırken, ancak ikiliklerin ötesinde kavranabilen bu dinamik çerçevenin olası potansiyellerine işaret edilerek, tez ile bağlantılı olarak gerçekleştirilen çalışmanın sunumuyla birlikte sürecin sonuçlandırılması hedeflenmektedir.

'psikolojikleştirmeyi' aşırı vurguladığına" inandığı Stanislavski Sistemi'ne karşı biyomekanik, "reflekslerin temel yasalarını" vurgulamıştır (Gorchakov, 1957).

2. BELLEK

2.1. Fırlatmadan Önce Geriye Uzanmak: Otkaz

"Otkaz Rusça'da *reddetme* anlamına gelir ve bir oyuncunun gerçek bir eylemden önce yaptığı hazırlığı tanımlar—zıplamadan önce çömelmek veya fırlatmadan önce geriye uzanmak gibi. Bir tür jestsel önsöz de diyebilirsiniz." (Pitches, 2003, s. 55).

Bergson'un bellek düşüncesine göre, "geçmişe birdenbire yerleşmek gerekir—bir sıçramayla, bir atlayışta" (Deleuze, 1966/2006, s.88), ancak sonrasında "bir kez sıçrama gerçekleştikten sonra, anı yavaş yavaş psikolojik bir varoluş kazanır, 'virtüelden edimsel hale geçer...'" (s.88). Anının algıdan sonra değil, algıyla aynı zamanda oluştuğu fikrini savunan Bergson için "geçmiş, olmuş olduğu şimdiyle 'eşzamanlıdır' (contemporain)" ve "belleğin en derin paradoksu da buradadır" (s.89). Göçebe anımsamanın, geçmişin otoritesine endeksli olmadığını savunan Braidotti içinse, "anımsama gelecekteki bir geçmişin yaratıcı imgelemiyile ilişkili olarak meydana gelir: 'Değişmiş olacaksın', 'Adalet için savaşmış olacaksınız', 'Özgürleşmiş olacağız'" (Braidotti, 2002/2019, s.152). Her iki görüşte de, bir ivmelenme fikri mevcuttur; bellek, bu ivmelenme hareketiyle kurulur.

2.2. Kadrajı Belirlemek

Fotoğrafın çerçevesini belirlemek, ileriye dönük bir eyleme—fotoğrafi çekmek için düğmeye basmaya—hazırlık olsa da, aslında çerçevenin içini, çevresiyle ilişki içinde görebilmek için, bir adım geriye atmayı gerektirir. Geçmişle gelecek arasında salınan bu *çerçeveyi belirleme anı*, bir sıçramayla edimselleşmeden önce, tüm potansiyelleriyle oradadır; Bergson'un virtüel olarak tanımladığı bellek için bir metafor sunmaktan öte, belleğin ta kendisi olarak (Deleuze, 1966/2006, s. 87). Sanatçının pratiğinin bir otoportresi olarak sunulan bu çalışma, *selfie çekme eylemi* olarak çerçeve, mesafe, gecikme, mevcudiyet ve ara anlar üzerinden kavramsallaştırılırken, Meyerhold'un biyomekanik yönteminden hareketle, üç ana bölümde (kadrajın belirlenmesi, düğmeye basılması, sosyal medyada dolaşımın başlaması) edimselleştirilecektir.

2.2.1. Çerçeve ve Mesafe

Selfie çekmek için kadraja odaklanan kişi, odaklandığı çerçevenin dışıyla, yani çerçeveye birlikte kendisinin de dahil olduğu çevresiyle ilişkisini kaçıır, ya da yanlış algılar; telefonunun ayna işlevi gören ön kamerasından baktığı için mesafe algısını kaybeder. Örneğin arkasından gelmekte olan bir trenin gerçek hızını algılayamadığı gibi, ayna/kameradan gördüğü treni, gerçekte olduğundan daha uzak olarak algılar. Bu yüzden, örneğin hızla gelmekte olan bir treni, çekeceği riskli selfie için arka plan olarak kullanan kişi, muhtemelen zamanında raylardan çekilemez ve kaza gerçekleşir. Bu tür kazalardan kaynaklı ölümlerin araştırılmasından yola çıkan bir çalışma olan *Ölüme Selfie*, son bölümde (5.3.) ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

2.3. Canlı Sanatın Belgelenme İhtiyacı

Bu çalışmada canlı sanat olarak genişletilerek ele alınacak olan performans sanatı, tarihsel olarak bedene yapılan vurgu ile, mevcudiyet ve gerçeklik ile ilişkilendirilir; medya iletişim araçları yerine doğrudan deneyimi öne çıkarır. Buna rağmen, bugünden baktığımızda yine de ancak bu araçların sağladığı belgelerle onlara ulaşmak mümkün olabilmekte; bir fotoğraf, yazı ya da film parçasıyla; bu da bir paradoks olarak değerlendirilebilir. Elbette ki belgeler aracılığıyla bir performans ancak belirli bir bakıştan, kısıtlı diyebileceğimiz bir perspektiften ulaşabiliriz. Bedenin, rekabet eden ve çelişen kuvvetlerin bir çoğulluğu olarak kavranması, bedenin perspektife bağlılığını kabul etmek demektir; zira bedenli varlıklar olarak her şeyi aynı anda kavrayamayız ya da herhangi bir şeyi bütünlüğü içinde kavramamız mümkün değildir; yalnızca perspektifler, görünüşler, yorumlar mevcuttur (Grosz, 1994/2020, s. 188). Peki, bu etkisel ve tepkisel kuvvetlerin mücadelesi içinde, kültürün eylemini nasıl konumlandırmak gerekir? *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*'de Nietzsche'nin tartıştığı üzere, "etkiyi tepkiye döndürenin tersine çevrilmesini ve eyleme geri dönülmesini sağlamak" (s. 191) nasıl mümkün olabilir? Ya da, performansın bedenselliğinden belgelenmenin edimselliğine doğru nasıl bir yol izlenmelidir?

Bu sorularla birlikte, kültürün ilksel ve mitik kökenlerini, kişinin söz verme yeterliliğinde konumlayan Nietzsche'nin etkin bir arzu olarak tanımladığı ve etkin unutmaya istencinin karşısında konumlandığı hatırlama istenci devreye girmektedir; "bir kez istenmiş bir şeyin sürekliliğini isteme, gerçek bir istenç belleğidir"

(Nietzsche, 2001, s. 57). Bu noktada da, niyet ve sorumluluğu eyleme geçirme yetisine dikkat çeken Grosz'un (1994/2020) belirttiği gibi, "bir karşı-unutkanlığın kurulması gerekir" (s. 192). Süreç temelli sanat işlerinin belgelenmesi ve işlerin kültürel ekosistemine uygun olarak, yine canlı bir arşive dönüşmesi de ancak böyle bir istenç belleğinin eylemiyle mümkündür.

Bellek, statik değil dinamiktir; üstelik beyin veya beden ile kısıtlı kalmayıp kütüphane, data, arşivle ilişkilendirilerek dokümantasyon olarak incelendiğinde dahi, dinamik olma hali onu performatif olarak kavramamızı gerektirir. Belleğin doğası performatiftir; başka bir deyişle bellek, eylem içinde, eyleyerek kurulur. Belleğin sürekliliğini sağlayan yöntemlerden biri tekrardır; ritüeller bunun bir örneğidir. Aynı zamanda Butler'ın performativite tanımında kimlik rollerinin tekrarlarla icra edilmesiyle toplumsal hafızanın oluşması bu yönetime başka bir örnektir. Diğer bir yöntem de belleğin bir mecrada sabitlenmesidir; yazılı kültür ve sonrasında teknolojinin araçlarıyla, günümüzde arşivlemede kullanıldığı hali olarak. Fakat bu sabitleme yöntemi de belirli aralıklarla bakım veya güncellenmeyi gerektirdiğinden, aslında statik bir temsilin imkansızlığından bahsedilebilir; zaman ölçeğini genişlettiğimizde bu durum açıkça görülebilir. Öyleyse bu durumun bilinciyle, daha en baştan dokümantasyonu performatif olarak ele almak gerekir.

Belgelemenin statik bir temsilden dinamik ve edimsel bir eyleme nasıl geçebileceği sorusu, Tino Sehgal'in performans terimini kullanmadan, *kurulmuş durumlar* olarak adlandırdığı çalışmaları üzerinden tartışılabilir. Bu çalışmalar, Sehgal'in karşı olduğu statik bir arşivleme yöntemiyle değil—kendisi çalışmalarının fotoğraf, video gibi araçlarla belgelenmesini reddeder—beden odaklı, dinamik bir bellek anlayışıyla geleceğe aktarılmaktadır; tıpkı yazılı kültür öncesinin ritüelleri gibi; tekrarlarla, sözlü/bedensel aktarımlarla bu çalışmalar kolektif belleğe organik olarak eklemlenir. Doğrudanlık, dolaylı olandan daha güçlü bir aktarım biçimidir Sehgal'e göre; bedensel aktarım, müziğin öylece kulaktan girivermesi gibi, varsayılan duyumsal, bilişsel ve algısal hiyerarşileri yerinden eder. Tino Sehgal, kurulmuş durumlar olarak adlandırdığı çalışmalarında, izleyici ve sanat yapıtı arasında varsayılan hiyerarşik konumu geçersiz kılan bir diyalog zemini ortaya koyar. İddiasına dikkat çekmek için, Sehgal'in performans olarak adlandırmayı özellikle tercih etmediği bu kurulmuş durumlar, müze ve galeri ortamlarının geleneksel bağlamını reddeden, insan sesi, bedensel hareket ve sosyal etkileşime dayalı deneyimler yaratırken, cansız

maddesellik dışında geleneksel bir sanat yapıtının tüm parametrelerini yerine getirirler; müzenin çalışma saatlerinde sürekli olarak sunulurlar, alınıp satılabilirler ve tekrarlanabilir olmaları nedeniyle zaman içinde kalıcı olabilirler (Barliant & Trotman, t.y.). İzleyicinin, sanat yapıtının koşulu olan durumun bizzat aktif bir eyleyicisi olarak, oluş halindeki yapıtı dönüştürmesi ve bu yolla kendisinin de dönüşmesi söz konusudur. Bu bağlamda sanat yapıtı sanatçıyla izleyici arasındaki *yaratıcı edim* (Duchamp, 1957–75) olarak her seferinde, her sıçrayışla yeniden kurulur.

Tino Sehgal, kurulmuş durumlarının fotoğraf ve video gibi kayıt araçlarıyla belgelenmesine karşı olduğu gibi, yazılı tariflerden, yönergelerden, sözleşmelerden de kaçınır. Bütün bunları belgelemeyi imkansız hale getirmek için değil, bilakis işin/olayın tüm canlılığıyla sürdürülebilmesi, geleceğe aktarılabilmesi için yapar. Sehgal'e göre, sanatla ilişkilene pratiklerimizde hakim olan, batılı-rasyonalist bir düşünce sisteminin etkisi olarak, görme duyusudur, Hegelci bir mesafelenme ile birlikte bakıştır; adının da ima ettiği gibi, görsel sanatlar için bu özellikle böyledir. Oysaki, sözlü aktarımın, bedensel bir aradalığın, dokunmanın rolü, bilginin aktarılmasında elzemdir (wocomoCULTURE, 2020).

Sehgal'in ilk olarak 2012'de Documenta 13 için tasarladığı ve 2017'de Stedelijk Müzesi koleksiyonuna katılan *This Variation* ("Bu Varyasyon"), 2019'da yine Stedelijk Müzesi'nde yeniden gerçekleştirildi. Ziyaretçilerin, büyük bir yorumcu grubunun—Sehgal, performansçı yerine yorumcu demeyi tercih ediyor—galeriyi sürekli değişen ve şaşılacak derecede duyumsal bir manzaraya dönüştürdüğü bir alana daldığı zemin kattaki tamamen karanlık bir odada gerçekleşen bu kurulu durumda, yorumcuların ses, hareket, konuşma ve şarkı söyleme yoluyla ziyaretçilerin odağını yönlendirmesiyle duyular keskinleşir ve izleyici ile yorumcu arasındaki sınır ortadan kalkar (Stedelijk Museum, 2022).

Zamana yayılan kapsamlı bir proje olarak sürdürdüğü sanatçılarla röportajlar serisiyle, kendisi de belgeleme pratiklerinde sözlü aktarımı önemseyen küratör, sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi Hans Ulrich Obrist'e göre, Sehgal'in işlerini performanstan ayırmak önemlidir, çünkü performans süreye bağımlıdır, başı ve sonu vardır, bir olaydır. Sehgal'in canlı sanatı ise, müzenin açık olduğu saatlerin bir bileşeni olarak, açılış saatlerinden kapanışa kadar devam eder. *This Variation* (2012) işini anlattığı bir belgeselde Hegelci bir düşünce olarak mesafelenmeden bahseden

Sehgal (wocomoCULTURE, 2020), modernizmin, *görsel sanatlar* isminden de anlaşıldığı gibi duyuları birbirinden ayırıp her biriyle bir sanat formunu eşleştirdiğine, müziğin yapıtla izleyici arasında mesafe koymadan kulağa doğrudan giriverdiğine dikkat çekmektedir. Kendisi de bu gelenekten gelen rasyonalist bir toplumun parçası olduğu halde işin içine başka duyuları katmak istediğini özellikle vurgulayan Sehgal, *This Variation* işinin karanlıkta gerçekleşmesiyle, kendilerini nihayet gözlerden uzak oldukları bir durumda bulan katılanların rahatlamış hissetmeleri arasında bir bağ kurmaktadır. Irigaray'a göre, dokunulur olan, görünürün kaynağıdır, "ancak ışığın temasıyla, dokunmasıyla görebilirim" (Grosz, 1994/2020, s. 162). Bu bağlamda Tino Sehgal'in de dokunulur olanı görünür olana öncelikli olarak konumlandığı söylenebilir. "Ses, kulaktan öylece giriverir, doğrudan..." diyen Sehgal'in sözlü ifadeyi yazılı olana tercih ettiği de hesaba katıldığında, sesin dokunsallığına yaptığı vurgunun da işaret ettiği gibi, hem kurulmuş durumlar hem de bu durumların yinelenen tekrarlarında sanatçı bedensel aktarımı sanat yapıtının korunması ve sürdürülebilirliği bağlamında ilk sıraya koymaktadır.

Bu yaklaşımı takiben performans ya da geniş anlamıyla canlı sanat, bir canlının canlılığını sürdürebilmesi için karşılanması gereken ihtiyaçlarını da kapsayan karmaşık bir süreç olarak ele alındığında, belgelenmenin de performansın talep ettiği bir ihtiyaç olarak düşünülmesi mümkündür ve tıpkı canlılar dünyası gibi, belgeleme eylemi de çeşitlidir. Bu bağlamda sahneleme kavramı da tüm bileşenlerinin ilişkiselliği içinde ele alınmalıdır.

3. SAHNELEME

3.1. (Kendini) Fırlatma: Posil

"Posil (Rusça'da *göndermek* fiili) eylemin kendisidir. Bazen *gerçekleştirme* olarak da bilinen posil, önsözde önerilen şeyin, atlayışın ya da fırlatmanın kendisinin gerçek ifadesidir" (Pitches 2003, s. 55).

Barad, failliği *sahneleme* (İng. enactment) olarak tanımlar. "Faillik, dünyayı yeniden-yapılandırma olanaklarıyla ilgilidir. Dolayısıyla faillik, insanlara veya insan-olmayanlara ait bir şey de değildir. Bu bir sahnelemedir. Hem *insan-olmayanları* hem de *insanları* içerir" (Barad, 2020). Dolayısıyla fotoğraf makinesi/akıllı telefonun kamerası da, bir sahneleme olarak selfie çekme eyleminin fail/bileşenlerinden biridir.

3.2. Düğmeye Basmak

Selfie çekme eyleminde uygun/mükemmel kareye karar verildiği anda gerçekleşen düğmeye basma hareketi, kendi içinde bölümlere ayrılıp daha yakından incelenebilir. Adeta yavaş çekimde düğmeye bastığınızı hayal edin; bu basit gibi görünen hareketin ne kadar komplike olduğu farkedilecektir. *Karar anı* esnasında neler oluyor, öncesinde ve sonrasında hareket nasıl yönlüyor, bedendeki değişimler (nefesler, kan basıncı, kalp atışı vs.) neler? Rüzgarın yönünü, havanın sıcaklığını, böceklerin sesini, toprağın kokusunu aynı zamanda farkedebilmek mümkün mü? Zihinden geçen düşüncelere dikkati getirince, bedende neler oluyor, nefesin ritmi değişiyor mu? Bütün bu sorular, çevresiyle ilişki içinde bir organizma olarak, selfie çekmek için düğmeye basmak üzere olan kişinin, dikkatini ince duyumlara yönlendirmesine aracı olurlar. "Genelde, ancak top kaleye atılırken farkına varır insan kalecinin", der Bloch adlı karakter, *Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi* romanında (Handke, 1995, s. 95). Dil ile dünya arasındaki boşluğun sorunsallaştırıldığı romanda da dikkat çekildiği gibi, oyunu—ya da hayatı—kavrayabilmek için, dikkatin en çok çekildiği cazip noktanın, forvetin ve topun, daha geniş bir çerçevede algılanabilmesi gerekir ve bu da özel bir çaba gerektirir.

3.2.1. Gecikme ve Mevcudiyet: Tormos

Biyomekanik yöntemini öğrenirken, bir aktörün somutlaştıracağı ilk ilkeler *otkaz*, *posil* ve *stoika* olacaktır (*otkaz* ve *posil* ilkelerinden önceki bölümlerde kısaca bahsedildi). Bu üçü, aktörün eylemlerini oluşturmak için birlikte çalışır. “Tormos, bir oyuncunun hareketlerinin tüm yönleriyle ve daha geniş anlamda tüm performansla ilişkilendirilebilecek kapsayıcı bir ilke olarak mevcuttur” (Whitehead, 2017). "Tormos ya da gecikme, *posil*'in hareketini frenleme etkisine sahiptir ve aktörler bunu genel hareketin aşamalarını tanımlamada yardımcı bulmuşlardır" (Normington, 2005, s. 120). Tormos (fren), "kontrolü sürdürmek için *posil*'in ileri momentumuyla eş zamanlı olarak uygulanması gereken kısıtlama" (Baldwin, 1995, s. 187) olarak tanımlanabilir. "İleriye doğru ivme ve kısıtlamanın birleşimi esere bir esneklik kazandırır ve izlemesi güzel bir tür teatral gerilim yaratır" (Baldwin 1995, s. 188). Ara anlara duyarlılığı artmış bir oyuncu, mevcuttur. Mevcudiyet, tam da bu izlemesi güzel gerilimi yaratan esneklik halinin ortaya çıkma koşullarını hazırlayan haldir. Şimdi ve burada olma halini deneyimleyen aktör, ileri hareketini bir anda frenleyerek tamamen durdurabilir ve sonra tekrar devam edebilir. Harekete dair böylesi bir farkındalık, verili zamansal, mekansal ve bedensel sınırların esnetilmesiyle, eylem alanı genişletilmiş bir sahnelemenin olanaklarını açar.

3.3. Genişletilmiş Sahne, İç İçe Geçen Deneyimler ve Arşivin Sahnelenmesi

Sahnenin genişletilmiş anlamıyla ele alınması, Butler'ın tekrarlarla kurulan kimliklerden oluşan toplumun sahne olması fikriyle örtüşür. *Edimlerin stilize tekrarı* üzerinden kimlikleri icra eden bedenler her ne kadar bireysel bedenler olsa da, eylemin kendisi kamusaldir; “bu eylemlerin zamansal ve kolektif boyutları vardır, kamusal nitelikleri de önemsiz değildir” (Butler, 1999/2016, s. 230). Sahneleme eyleminin ele alınışı da buna bağlı olarak, geniş anlamıyla her türlü eylem alanı için geçerlidir. Dolayısıyla, arşiv de sahnelenebilir. Aynı zamanda sanatın deneyimlenmesi de genişletilmiş haliyle sahne kavramına dahil edildiğinde, sanatın kendi gerçekliğini kurduğu söylenebilir.

Performatif eylemleriyle sahne kavramının kapsamını genişleten bir sanatçı olarak Andrea Fraser, işlerinde toplumsal kabullere dayalı verili gerçekliği sorunsallaştırır. 1980'lerin ortalarında Amerika Birleşik Devletleri'nde işlerini sergilemeye başlayan Andrea Fraser'ın performans temelli çalışmalarının çoğu, sanat dünyasının hiyerarşik

yapıları ve onu oluşturan unsurlar; müzeler, küratörler, koleksiyonerler, sanatçılar ve izleyiciler arasındaki ilişkilerle ilgilidir. Kurumsal eleştiri bağlamında okunan işlerinde statükoyu sarsar, dil ve beden üzerinden kurduğu altüst edici ilişkilerle görünür kıldıklarının çarpıcı etkisini kışkırtıcı ve hicivci yaklaşımıyla güçlendirir.

Fraser'ın 2001 tarihli *Küçük Frank ve Sazanı* işi, çağdaş müze mimarisinin mizahi ve incelikli bir eleştirisidir. Videosuna internetten erişilebilen bu performans (UbuWeb, t.y.) geç yirminci yüzyılın en ünlü sanat müzesi binalarından biri olan Bilbao'daki Frank Gehry tasarımı Guggenheim Müzesi için hazırlanmış sesli rehber metninden esinlenmiştir (Şekil 1). Fraser sesli rehberi "Guggenheim gibi şirketleşmiş müzelerin sanatsal ihlal ve aşkınlığı, sanatın yıkıcılığı ve duyumsallığını paketleme biçimlerinin özellikle çirkin bir örneği" olarak tanımlar ve müze binalarının içerdikleri nesnelere ve fikirleri alt etme potansiyeline dikkat çeker (Buttrose, t.y.). Performansında, müzenin sesli rehberini dinlerken, rehberin talimatlarına itaatkar ve doğrudan bir şekilde tepki veren Fraser, müzeyi tanıtan rehberin pratik niyeti bu olmasa da birebir alındığında, ünlü müze binasıyla coşkulu ve hatta şehvetli bir ilişki çağrısı yapan talimatları takip edişini parodileştirir (Şekil 2). Müze ziyaretçilerinin şaşkın bakışları arasında elbisesini sıyırıp talimatlarını dinlediği sesli rehberin dokunmayı teşvik ettiği balık formundan esinlenmiş sütuna bedenini yaslar (Şekil 3). Tüm performans müzeye dağılmış, birisi Fraser'ın, diğerleri arkadaşlarının üzerinde bulunan beş gizli kamera ile kayıt altına alınır, böylece müzedeki fotoğraf ve film çekmeye dair yasak da ihlal edilmiş olur.

Şekil 1. Andrea Fraser, Küçük Frank ve Sazanı / Little Frank and His Carp (2001)



Kaynak: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Erişim: 21.10.2022.
https://img.macba.cat/public/styles/obra_ficha/public/imagenes/obras/1860_003_1.jpg?itok=wkaTdWNS×tamp=1577370364

Şekil 2. Andrea Fraser, Küçük Frank ve Sazanı / Little Frank and His Carp (2001)



*Kaynak: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Erişim: 21.10.2022.
https://img.macba.cat/public/styles/obra_ficha/public/imagenes/obras/1860_005_l.jpg?itok=fjqLzZDy×tamp=1577370360*

Şekil 3. Andrea Fraser, Küçük Frank ve Sazanı / Little Frank and His Carp (2001)



*Kaynak: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Erişim: 21.10.2022.
https://img.macba.cat/public/styles/obra_ficha/public/imagenes/obras/1860_006_l.jpg?itok=Gh91v0zI×tamp=1577370359*

Sahneleme kavramının mevcudiyetle iç içe geçmişliği, bu örnekte iyice görünür olmaktadır. Tepkiyi geciktirmeden, doğrudan eyleme dönüştürerek, şimdi ve burada olduğunda, her yer bir sahne olabilir; faillik ise Barad'ın (2020) belirttiği gibi, sahneleme eyleminin ta kendisidir. Bu bağlamda verili gerçeklikte kısa devreler yaratan bir faillik olarak sahneleme, statükoyu sarsarak hakikati yeniden ele geçirme imkanı sağlamaktadır.

4. HAKİKAT

4.1. Yeni Bir Başlangıç Olarak Sonsöz: Tochka

"Tochka bir eylem döngüsünün bitiş noktasını işaret eder. Herhangi bir hareketin sonundaki dinlenmedir. Bunu bir tür donmuş sonsöz olarak düşünebilirsiniz, ancak her zaman yeni bir başlangıç öneren bir sonsöz" (Pitches 2003, s. 55).

Marie De Brugerolle, mecrasonrası çağda performansı bir pratik olarak ele alan, tiyatro ve anti-tiyatro, nesnelik ve nesne-olmayan, şimdi-ve-burada olma ve yeniden canlandırma gibi ikili tanımların ötesinde yeni kavramsal kökenler araştıran *Post-Performance Future* yazısında, *post-performans* kavramını, "performans teriminin izleyicinin ilgisini başka tarafa çekmeye yarayan ucuz bir araç olarak kullanılmasından ötürü içinin boşaltılmasına bir tepki olarak 2011 yılında icat ettiğini" yazar (2018). "Bu anlamda 'post' bir 'sonra' değildir; performansın sonu değil, tamamlanmamışlık ve bugünkü kapsamı hakkında sürekli bir araştırma halinde düşünmek anlamına gelir" diye devam eder. Bahsedilen bu boşluktan ötürü farklı bir kavram icat etmek önemli bir gereksinim olsa da, bu kavramı farklı kullanmak, bir bitişe, bir sona değil, *post-truth* (hakikat sonrası/ötesi) kavramının kullanımına benzer bir şekilde bir paradigma değişikliğine doğru yol aldığımızı söylemek mümkündür. Buradaki *post*, performansın nihayete ermesinden ziyade herhangi bir sonu olmayan ya da bir şeyin/sürecin sonrasına eklemlenmeyen, süregelen bir akışı ifade etmektedir. Bir anlamda başlangıç ve sonun tanımsal olarak anlamsızlığına vurgu yapmaktadır. Bu bölümde, *post-performans* veya performans sonrası kavramı birebir anlamına gönderme yapılarak, canlı sanatın, yani performansın sonrasını, yaşam sonrası olarak düşünmek için araçsallaştırılacaktır.

Canlılık kavramına bakışımız sinirbilim ve tıptaki gelişmelerle dönüşmekteyken, canlı sanata bakışımızda da buna paralel bir dönüşümden bahsedebiliriz: Performansın—ya da canlı sanatın sonu konusuna beden canlılığının sonu üzerinden bakmak, bilimdeki güncel gelişmelerle ilişkilendirme fırsatı sunarak düşünce alanımızı genişletirken, sanatta uzun süredir tartışılan maddesellik ilişkimizi yeniden kurabilmemize de olanak sağlamaktadır. Deneye dayalı olmayan, gerçek

hayattaki bir akut bakım klinik ortamında ölmekte olan insan beynine ilişkin ilk kanıtı sağlayan ve insan beyninin ölüm sürecinde koordine faaliyetler üretme yetisine sahip olabileceğini savunan verileri (Vicente, Rizzuto, Sarica ve diğerleri, 2022), post-performans kavramıyla birlikte okumak, performansın dokümantasyonunun performatifliği (Auslander, 2006) konusuna taze bir bakış getirmenin yolunu açmaktadır.

Ölüm esnasında ve sonrasında beynimize ne olduğu konusu, 2021 yılında gerçekleşen ve tıp alanında bir ilk olarak kayıtlara geçen olayla tekrar tartışıldı: Bilimsel bir *kazadan* elde edilen yeni veriler, biz ölürken hayatın gerçekten de gözlerimizin önünden geçebileceğini öne sürdü (Honderich, 2022). BBC News haber ajansından Holly Honderich'in (2022) haberine göre, bilim insanlarından oluşan bir ekip, 87 yaşındaki bir epilepsi hastasının beyin dalgalarını ölçmek için yola çıktı. Ancak nörolojik kayıt sırasında, hasta ölümcül bir kalp krizi geçirdi—böylelikle ölmekte olan bir beynin beklenmedik bir kaydı elde edilmiş oldu. Bu olay, ölüm anından 30 saniye önce ve sonra, kişinin beyin dalgalarının rüya görme veya anıları hatırlama ile aynı kalıpları izlediğini ortaya çıkardı (Honderich, 2022). Ölümün bir süreç olarak kavranabilirliğine kanıt olarak da okunabilecek bu veriler, canlılığın nerede başlayıp nerede bittiğine dair sınırların tekrar müzakere edilmesi gerekliliğini de gündeme getirdi; kalp durduğunda mı, yoksa beyin fonksiyonları işlevini yitirdiğinde mi hayat sona ermiş sayılır? Neredeyse yaşam ve ölüm arasında bile bir ara bölgenin varlığını duyuran bu deneyler, karşılaşmalar, öteden beri bir ikilik içinde konumlandırılan akıl ve duygu ilişkisine felsefi açıdan yeniden bakmamızı olanaklı kılar. Bu yeniden bakış, günümüzde bedenin toplumsal yönüne dair kuramların eleştirdiği ikilikleri sorunsallaştırdığı kadar, sanat tarihi belgelerini ele alma eylemi bağlamında da belleğin performatif bir pratik olarak kavranmasını destekler ve aynı zamanda performatif eylemin *ara anlarına* daha yakından bakmamız için de bir davet sunar.

4.2. Selfie'nin Sosyal Medyaya Düşmesi ve Ötesi

Selfie çekildikten sonra, sosyal medyada dolaşıma girebilmesi için, tıpkı fotoğrafın çekilmesi esnasında olduğu gibi, yine bir düğmeye/tuşa ihtiyaç duyar; fakat bu düğmeye basma anı, çekim esnasında düğmeye basmaktan farklıdır; bu an, bir bitiş noktasını işaret etmekle beraber, selfie'nin aynı zamanda artık kendisini çeken kişinin

kontrolünden çıktığı, algoritmalarla birlikte pek çok karmaşık sürecin içinde sosyal medyadaki yeni yolculuğunun başlangıcıdır (Şekil 4).

Şekil 4. "Balcony Of Death"



Kaynak: SteveCons Gaming. Death Due to Selfie Compilation - 2020. Erişim: 23.02.2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=hdwe-fCOuvs>

4.2.1. Ara Anlar

Hakikat, *ara anlar* içinde belirir; dikkatimizin yoğun olmadığı günlük yaşantının sıradanlığında *düşük çözünürlükte* görmeye alıştığımız dünyanın, ancak duyumların keskinleştirilmesi ölçüsünde karşılaşılabilen, odaklandıkça bize kendini açan, mütevazılığı içinde şahane, *olağan-ıçî*⁷ halleridir.

Hakikatin sahnesi olarak ortaya çıkan *ara anlar* Meyerhold'un biyomekanik yönteminin yanısıra, Butoh dansında ve Zen meditasyon pratiğinde mevcuttur. Örneğin Zen meditasyon pratiğinde iki nefes arasına odaklanmak, ara an farkındalığı edinebilmek için bir yöntemdir. Butoh'daki *Ma*, "zamanın, mekânın ve varlığın boşluklarında ve aralıklarında" anlamına gelen Japonca bir terimdir. Başka bir deyişle, paradoksla da bağlantılı olan bilinç eşiği olarak tanımlanabilir.⁸

⁷ George Perec'in *olağan-ıçî: gündelik hayatın envanteri* olarak Türkçeye çevrilmiş kitabının ismine gönderme yapılmaktadır (1989/2009). Perec gündelik yaşama dair denemelerinde her gün yinelenen, basmakalıp, sıradan olanla ilgilenir; sıradışı olansa, hiç de "olağan-dışı" olmayan bütün bu sıradanlıklarla incelikli bir dikkatle ilgilenme biçimidir.

⁸ Shadowbody Butoh Manual. 28.07.2022. Erişim: 14.01.2023. <https://butohmanual.com/space/>

4.3. Hakikatin Sahnesinde Karşılaşmalar: Nesnesiz Sanatsal Duyarlılıktan İlişkisel Nesnelere Hissiliğine Süregiden Kolektif Bir Cümle

Kimliklerin kurgusalılığından, sanatın gerçekliğine geçiş, çok bileşenli bir süreçtir. Geçmişten günümüze kitle iletişim araçlarıyla yönlendirilmekte olan gerçeklik algımız, sosyal medya sonrasında enformasyonun yoğunluğu ve hızlı akışıyla iyice yıprandı. Bedensel deneyimini yaşamadığımız birtakım kavramların, görüntülerin ve hikayelerin gerçeklik algımız üzerindeki etkileriyle, eylemlerimiz ve dolayısıyla fiziksel dünyamız da değişmekte. Kurgusalılık artık her yerde, bunun yanında sanat da kurgusal olanla kısıtlı değil. Bu bağlamda hakikate temas etmenin yolu, performatif eylemden geçiyor. Medyada dolaşımda olan sahte haberlerin gerçek dünyada etkileri olabiliyor. Zihinsel manipülasyonun etkileri, son derece fiziksel yaşanıyor. Tamamen kurgusal öğelerle oluşturulmuş bir sanat deneyimi ise, manipüle etmez, aksine, olanı olduğu gibi görmek için bir alan açar; bu bağlamda özgürleştirir, kişiyi kendi hakikati içinden eyleme geçirir. Sanat izleyicisi de bu noktada artık sahnelenene, yani olan bitene seyirci kalmak yerine, işin bir parçası olur. Sanatsal eylem, aracı olan sanatçıdan, izleyiciye aktarılırken dönüşür ve bellek üzerinden de yeni eylemselliklere zemin sağlar. Böylelikle hakikate temas etmenin yolları, sanatsal eylemin müdahaleleriyle, sürekli olarak, gündelik hayatın içinden, yeniden ve yeniden kurulur.

4.3.1. Yves Klein ve Nesnesiz Sanatsal Duyarlılıklar

Yves Klein, performans sanatının tarihselliği içinde sıkça tartışılan, çoğu zaman performans sanatının ayırıcı niteliği olarak işaret edilen gerçeklik ve mevcudiyet kavramlarını sorgulatan işleriyle bu alanda önemli bir referanstır.

Gökyüzüne imzasını atıp onu kendi sanat eseri ilan ettiği gençlik yıllarından itibaren (Klein, 1961), Yves Klein'ın bir sanat eserine—ve aynı zamanda bir bedene—sahip olmak fikrini sorunsallaştırdığını söyleyebiliriz. Paris'te bir binanın penceresinden sokağa atlarken havada asılı kalışını gösteren fotoğraf (Boşluğa Sıçrayış, 1960) sanat tarihinde dönüm noktası olarak kabul edilen bir performans olmasının yanısıra, belgenin gerçekliği üzerine düşünmemiz açısından da önemli bir referanstır (Şekil 5). Atlayış gerçektir, fotoğraf da öyle, nihayetinde ortaya çıkan görsel belge ise bir kurgu: iki fotoğrafın üst üste bindirilmesiyle oluşturulmuş fotomontaj, Klein'ı havada asılı halde gösteren bir kurgu-belgedir.

Şekil 5. Yves Klein, Boşluğa Sıçrayış / Le Saut Dans le Vide (1960)



*Kaynak: Archives Yves Klein. Erişim: 21.10.2022.
https://www.yvesklein.com/files/picture_file_1709.jpg*

Şekil 6. Yves Klein, Boşluğa Sıçrayış / Le Saut Dans le Vide (sahne arkası, 1960)



Kaynak: Stichting Trendbeheer. Erişim: 21.10.2022. <https://trendbeheer.com/wp-content/uploads/2013/11/Klein-Salto01-2.jpg>

İleri seviye bir judo pratiği olan Klein, bu atlayış için sahneyi kurmuş, denemelerini yapmış, üzerine düşeceği trampolini germiş vaziyette atlamasını bekleyen arkadaşlarını ve sanat tarihine geçecek o fotoğrafları çekecek iki fotoğrafçıyı ayarlamıştır (Şekil 6). Performansın gerçek olmasından ziyade, dokümantasyonun performatifliğinden (Auslander, 2006) bahsetmek için harika bir örnektir bu iş; zira işin asıl etkisi, dokümantasyonun izleyiciyle karşılaşmasında ortaya çıkar: 1960'ın Kasım ayında Paris'te bir Pazar günü, gazetelerini almak için sokağa çıkan şehir sakinleri, daha önce görmedikleri bir gazeteyle karşılaşır (Şekil 7); Klein'ın tek seferlik ürettiği, kurgusal bir Pazar gazetesi, manşetinde ise havada süzüldüğü haberi: "Uzayda bir adam! Uzayın ressamı, boşluğa atladı!" (Palumbo, 2020).

Şekil 7. Yves Klein, 27 Kasım 1960 "Tek Bir Günün Gazetesi" / Dimanche 27 novembre 1960 "Le journal d'un seul jour"



Kaynak: Archives Yves Klein. Erişim: 21.10.2022. https://www.yvesklein.com/files/picture_file_1710.jpg

Boşlukla uğraşmak Zen felsefesiyle ilgili bir merak gibi dursa da, Klein bu merakını her açıdan maddiyata dökmüş bir sanatçıydı aynı zamanda; 1959'dan 1962'deki ölümüne dek gerçekleştirdiği, sanatçı kitabının eşlik ettiği performanslar olarak

tanımlanabilecek, yine de bu tanımın ötesine geçen işlerinin ismi, sanatın maddesizleştirilmesine dair bir öneri; Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle—Maddesiz Resimsel Duyarlılık Alanı—ya da boşluğu satma jestinin maddeleşmiş hali; hangisi olduğunun kararı, nereden baktığınıza bağlı. İş, boş bir alanın, yazılı bir çek formundaki sahiplik belgesinin altın karşılığında satışının icra edilmesidir (Stich, 1994). Eğer alıcı tercih ederse, bir ritüel ile iş nihayetine erdirilir; alıcı çeki yakar, Klein çekin karşılığı olarak aldığı altının yarısını Seine nehrine atar.⁹ Ritüel, bir sanat eleştirmeni ya da seçkin bir sanat tacirinin, bir sanat müzesi müdürünün ve en az iki tanığın hazır bulunuşuyla gerçekleşir (Şekil 8).

Şekil 8. Yves Klein, Bir Resimsel Duyarlılık Alanının Claude Pascal'a Devri. Seri n°1 Alan n°06, 4 Şubat 1962 / Cession d'une Zone de sensibilité picturale immatérielle à Claude Pascal. Série n°1, Zone n°06, 4 février 1962



*Kaynak: Archives Yves Klein. Erişim: 21.10.2022.
https://www.yvesklein.com/files/picture_file_1956.jpg*

⁹ Diğer yarısını *Monogold* serisinde kullanacaktır.

Maddi olmayan alanları para karşılığı satmayı kabul edilemez bulan Klein, Őu takasta ısrarcıdır: “Maddi olmayanın en yųksek kalitelisi” olan resimsel duyarlılıĒa karŐılık “maddi ųdemelerin en yųksek kalitelisi” olan bir kųlçe saf altın (Klein, 1961). Aslında burada belirleyici olan, Klein'ın boŐluĒu satma jestinden çok, iŐi tamamına erdiren—ve de bu maddesizlik deneyimini yaŐamamak isteyen alıcının tercihine baĒlı olan—ritųel kısmı. Bu ritųel, bedensel bir buluŐma, bir tanıklık içeriyor. "YaŐamın kendisi ųzerinde hiçbir mųlkiyet hakkına sahip deĒiliz. YaŐamı satın almamız ancak duyarlılıĒa sahip olmamız aracılıĒıyla mųmkųndųr” (Klein, 1961), sųzleri, nihayetinde tartıŐmasız maddesel olana; bedene getiriyor meseleyi, zira bu aracı bedeninin ta kendisidir.

4.3.2. Lygia Clark ve İlişkisel Nesnelere

Geometrik soyutlamalarıyla tanınan Brezilyalı sanatçı Lygia Clark 1966'da geirdiĒi bir trafik kazasında bileĒi kırılınca, resim ve heykel aĒırlıklı ųretimini terkederek hissi nesnelere—ya da iliŐkisel nesnelere—ųretmeye baŐladı (Guggenheim Bilbao, t.y). Sanatın içinden çıkan bir sanat-olmayan olarak tanımlıyordu bundan bųyle yapmak istediĒini; sanatsal deneyimin sınırlarını geniŐletmek ancak bedensel farkındalıkla mųmkųndų, iliŐkisel nesnelere buna aracılık ediyordu. Sanatsal deneyimde nesne nihai bir amaç olmaksızın, bir geçiŐ aracı olarak iŐlemeliydi; varlıĒını bile unuttuĒumuz kendiliĒimizin gųrmezden geldiĒimiz yųnlerine nųfuz edebilen birer geçiŐ aracı olarak hissi nesnelere, beden hafızası ile doĒrudan ilgilidir. Clark'ın seanslarında gųndelik nesnelere setiĒi havayla dolu plastik torbalar, deniz kabukları, dolgulu kumaŐlar, aĒlara takılan taŐlar, sanatçının bedene dair farkındalık uyandırmayı amaçladığı çeŐitli eylem ųnerilerinin iliŐkisel nesnelere olurlar (Őekil 9, 10). Formdan deneyime geçiŐ, diyalog temelli bir yaklaŐımı da beraberinde getirir.

Lygia Clark'ın pratiĒi, sanatın potansiyelini araçsallaŐtıran kapitalist dųnyaya bir cevap niteliĒinde bir olay-iŐ olarak okunabilir (Rolnik, 2008). *Estruturação do Self (KendiliĒin İnŐası, 1976–1988)*, sanatçının, Rolnik'in ųnerdiĒi gibi, estetik, klinik ve politik alanları ayrılmaz, varoluŐsal bir gų olarak birbirine baĒlayacak bir tedaviyi hedefleyen, algısal-duyusal deneyimleri mųŐterilere aktaracaĒı ųzel oturumlardan oluŐuyordu. Evinde gerekleŐtirdiĒi seanslar, mųŐteri olarak adlandırdığı katılımcı ile birebir uygulamalar ųeklindeydi. Sessizlik ųnemliydi, konuŐma ancak seans bittikten

sonra ya da bir sonraki seansın başında, müşterinin seansın günlük hayatta gözlemlediği etkilerini de katarak bahsettiği, geri bildirimler olarak vardı.

Şekil 9. Lygia Clark, Kendiliğin İnşası / Estruturação do Self (1976-1988)



*Kaynak: Associação Cultural Lygia Clark. Erişim: 14.12.2022.
<https://portal.lygiaclark.org.br/public/upload/screen/2021-01-19/86c92c9cebb66ed3625b2089766c6bf1.jpg>*

Şekil 10. Lygia Clark, Kendiliğin İnşası / Estruturação do Self (1976-88)



Kaynak: <https://portal.lygiaclark.org.br/public/upload/screen/2021-01-19/86c92c9cebb66ed3625b2089766c6bf1.jpg>

Önermelerini fiziksel olarak deneyimlenmesi gereken diyalog temelli çalışmalar olarak değerlendiren Clark, pratiğini sanatın sınırına yerleştirdi. Bu şekilde, Rolnik'e göre, beden sanatının bir varyantı olmaktan çok uzak olan *Estruturação do Self* (*Kendiliğin İnşası*), Clark'ın bu önerisinde katılımcı için kullandığı ifadeyle 'müşteri'nin içinde bulunduğu yeni, estetik bir öznellik yaratma girişiminde bedenin yankılama kapasitesini açtı; bu önermenin katılımcıları, sonsuz bir süreç içinde öteki olmaya açık olacaktı (Larsen, Rolnik, 2019). Clark'ın bu seanslarını özel alandan, kendi evinden, sessizlik içinde gerçekleşen yoğun ve mahrem bir diyalogdan, sokağa, gündelik hayata, bedenden nesneye, nesneden bedene, bedenden bedene, kendinden ötekine, bireyselden kolektife dalga dalga yayılan bir etki olarak düşünmek mümkündür (Şekil 11).

Şekil 11. Lygia Clark, Kendiliğin İnşası / Estruturação do Self (1976–88)



Lygia Clark'ın MoMA'da gerçekleşen retrospektif sergisinden görüntü (2014).

Kaynak: *Hyperallergic*. Erişim: 14.12.2022. <https://hyperallergic.com/142956/the-radical-brazilian-artist-who-abandoned-art>

4.3.3. Dünyanın En Uzun Cümlesinin Ucundan Tutmak: Bedensiz Kolektivitinin Bedensel Potansiyelleri

"Cümlenin sonu yok. Bazen başlangıcı olmadığını düşünüyorum. Şimdi yazarlarını selamlıyorum, yani hepimizi. Vahşi, değerli, berbat, lezzetli, sevimli, trajik, bayağı, korkutucu, ilahi bir şey yapmışsınız."

—Douglas Davis, 2000 (Whitney Museum of American Art, t.y.).

Douglas Davis tarafından 1994'te, çalışmalarının bir araştırma sergisi için üretilen ve 1995'te Whitney Müzesi'ne bağışlanan *The World's First Collaborative Sentence (Dünyanın İlk İmece Cümlesi)*, bir internet sanatı klasiği olarak tanımlanmaktadır (Şekil 12). Kullanıcıların hiç bitmeyen bir cümleye katkıda bulunmalarına izin vererek, günümüzün blog ortamlarını ve süregiden akışları öngören bu metinsel ve grafik çevrimiçi performans, yıllar geçtikçe teknolojinin değişmesiyle işlevsiz hale gelmişti. Günümüzde, 2013'te yenilenen ve tekrar aktif hale getirilen "cümle", kullanıcıların katkıda bulunmasına olanak sağlayan yeni canlı versiyonu ve restore edilen tarihsel versiyonu olarak iki versiyon halinde erişime açıktır (<https://whitney.org/artport/douglas-davis>). Tarihsel versiyonu, orijinal kod daha yeni bilgisayarlarda çalıştırıldığında ortaya çıkan bozuk çıktılar ve kopuk bağlantıları gösterirken, günümüz teknolojisi bağlamında çalışır durumda olan, işin yeniden kodlanmış *re-make*¹⁰ versiyonudur. (Buskirk M., A. Jones, & C. A. Jones, 2013).

Bireyin kontrol edemediği bürokrasinin ve iktidarın ağlarına fırlatılmak suretiyle dehşet verici bir pasifliğe hapsedildiği adalet ve yargı sistemlerini eleştiren Kafka'nın *Ceza Kolonisinde* öyküsünde bahsedilen ceza makinesi, bir işkence aleti olarak işleyen basit bir yazı sistemi olarak, kendisi yaratıcı olmayan, daha önceden başka bir yerde kararı verilmiş cümlelerin, mahkumun bedenine uygulandığı bir baskı tekniğidir. Bu makine, "soyut olan ya da daha çok metin tabanlı olan yasanın bedenleşmesini, yaşam kazanmasını sağlayan transfer mekanizmasıdır" (Grosz, 1994/2020, s. 198). "Kafka'nın ceza makinesi, kelimenin iki anlamıyla da bir cümleyi/cezayı¹¹ uygular" (s. 196). Bu süreç boyunca yazılan cümleyi bilen özne

¹⁰ (İng.) *Re-make* hem yeniden yapmak hem de tekrar yapım anlamlarına gelmektedir. Hem isim hem fiil olduğundan, performans bağlamında kullanımı daha kapsayıcı bulunarak, bu çalışmada orijinal dilinde kullanılmıştır.

¹¹ Grosz burada İngilizce *sentence* kelimesinin cümle ve ceza olarak iki anlamına birden işaret etmektedir.

değil, sadece bedendir. “Ancak, yasa bedenleşemez, sabitlenemez, her zaman soyuttur, maddesizdir ve anlıktır” (s. 198). Beden yazısının, sözlü iletişimin yerine geçtiği böyle bir süreçte, bilinç de yerinden edilmiştir. Yargı sisteminin beden yazısının bir sonucu olarak bilinci oluşturduğu durumda bilinç bir yan ürün olarak, gecikmeli —ya da geriye dönük— olarak ortaya çıkmaktadır.

Belleğin kurulmasında ana terimin acı olduğunu savunan Nietzsche, uygarlığın, temel gerekliliklerini yasayı bedenlere damgalayarak zerk etmesinden söz eder. "Derinin kendisi adeta bir defter, unutulmasına izin verilmeyenle ilgili bir hatırlatma notu olarak hizmet eder. Bu süreç bilinç olarak tanınanı oluşturmak üzere içselleştirildiğinde, daha az acı ve kurban gerekir. 'Unutulmaz olan', beden üzerine kazanır" (Grosz, 1994/2020, s. 192). Peki bedeni, üzerine yasanın damgalandığı bir defter yerine, bizzat okuyan, tarayan, ayırdeden, seçen bir fail olarak düşünürsek, zaten halihazırda orada olduğundan, oluşturulmasına da gerek olmayan bilincin eyleme geçmesiyle kurban gereksizdir. Acıdan muaf olabilir miyiz? Peki bu şekilde, bedenli varlıklar olarak adaleti tesis edebilir miyiz? Bunun mümkün olabilmesi için, öncelikle zihin-beden düalitesinin ötesinde, kanun ile icrası¹² arasındaki ara-bölgeyi tanımlamak gerekmektedir; “bir tarayıcı olarak beden”¹³ tam da bu ara bölgeye yerleşmektedir (Çatalbaş, 2013, s. 36). Bu ara bölgede zihin ve beden, yazı ve söz, bireysel ve kolektif oluşlar Deleuzyen bir çerçevede birlikte eylemektedir: Bedenler ve zihinlerin sürekli hareketi içinde durmaksızın karıştırılıp dönüştürülerek tekrar edilen kanunlar ancak anlık olarak maddeleşmektedir. Sabitlenemeyen ve anlık olan şey sadece yasa değil, aynı zamanda anbean değişen bedendir. Sabit bir konumu sürdürmenin imkansızlığıyla birlikte ve buna rağmen, söz ile eylem, kanun ile icrası, zihin ile beden, kavram ile yaşam arasındaki mesafeyi katetmek yoluyla maddeleşen iç gözlemsel-performatif eylemler sayesinde ikilikleri aşabilmenin potansiyelleri belirir. Grosz’un Deleuze ve Guattari’ye atıfla belirttiği gibi, “bir kişi ikilikler yolundan geçmelidir veya ikilikleri katetmelidir, ancak onları yeniden üretmek için değil, onların operasyonlarını, bağlantılarını sarsacak terimler

¹² İngilizcedeki *act & enact* kanun ve icra etmekle bağlantılı birkaç anlama gelir: *act*, hem kanun hem eylem hem rol anlamlarına gelirken *enact* hem kanunlaştırmak hem de sahnelemek anlamlarına gelir.

¹³ Şafak Çatalbaş’ın *Kütüphaneyi Sahnelemek (Acting in the Library)*, İnci Eviner, 2012) kapsamında tasarladığı ve Tiflis Trienali *Offside Effect* açılışında kolektif olarak gerçekleştirilen *Tarayıcılar (As A Scanner)*, 2012) adlı performanstan bahsedilmektedir. Performansta, örtüsü yere kadar uzanan masanın altına ayakları dışarıda kalacak şekilde yerleşmiş bir grup, fenerler yardımıyla sessizce okudukları kanun metinlerini akıllarında kaldığı haliyle, karıştırma karıştırma, bağıra çağıra seslendirirken, masa başında daktilo yazan bir kişi de duyduklarını aklında kaldığı haliyle kayıtlara geçirmektedir.

ve modlar bulmak için ve ikili kutuplara yerleştirilmiş terimleri bağlayan ikilileştirmelerin, terimlerin, ilişkilerin ve pratiklerin imkansızlığını işaret edebilmek için” (Grosz, 1994/2020, s. 256). Ekonomik, toplumsal ve hukuksal ilişkileri kuran varsayımlar bağlamında, Deleuze'un ifadesiyle, acı “bir takas aracı, para, bir karşılık"a dönüştüğünden (s. 193), herhangi bir sözleşmenin nihai olarak, bir bedensel karşı teminat üzerine kurulu olduğu söylenebilir; borcun her zaman borçlunun bedeninden alınabileceğinin garantisi olarak (s. 194). Bu durumda, hem bu sözleşmelerin bağlamı olan ilişkiler içinde kalmaya, toplumsal yaşama katılmaya devam etmek, hem de acıdan muaf olabilmenin yolu, ancak bedeni aradan çıkarmak—bedensiz olarak eylemek—gibi görünmektedir; bu da çağımızda internet sayesinde kısmi olarak da olsa mümkündür: internetin, bedenli olma halini deneyimleyen bedensiz bir kolektivitinin kurulabilme ihtimallerini hala barındırmakta olan ağ yapısı sayesinde. Groys'a (2016/2017) göre, “internet kurmaca olmadığı, çevrimdışı gerçeklikte bir referans noktası bulunduğu varsayımıyla işler. Bir enformasyon mecrasıdır, ama enformasyon her zaman bir şey hakkında enformasyondur. Bu bir şey de her zaman internetin dışındadır, yani çevrimdışıdır” (s. 149). Burada, bedenli olma hali—bedenli-bedensiz ikiliğinin ötesine geçebilmenin imkanlarına dikkat çekmek amacıyla—herhangi bir şeyin ya da kişinin niteliği olarak değil, Barad'ın faillik¹⁴ kavramını kullandığı gibi ilişkisel anlamda kullanılmaktadır. Zira bedensel deneyimini yaşamadığımız birtakım kavramların, görüntülerin ve hikayelerin gerçeklik algımız üzerindeki etkileriyle, eylemlerimiz ve dolayısıyla fiziksel dünyamız da değişiyor. İçinde bulunduğumuz hakikat krizinin durmaksızın sorgulatmakta olduğu nesnellik, “bedenler üzerindeki izlere karşı sorumlu olmak demektir” (Barad, 2003, s. 24). Bu sorumluluk bilinciyle ilişkisel ve bedenli varlıklar olarak dünyada oluşumuzun farkına vardıkça, hakikat sonrası çağın alamet-i farikası olan manipülasyona açık olma halimizi besleyen korku temelli davranıştan özgürleşmeye başlamak, bireysel ve kolektif eyleme gücümüzü harekete geçirmenin olanaklarını sanatsal eylemle araştırmak, gerçeklikle bağımızı sürekli yeniden kurmak durumunda olduğumuz günümüz koşullarında hayati önem taşımaktadır.

¹⁴ Barad (2007) için “faillik” bir şeyin veya birinin niteliği değildir; daha ziyade, “eylemlilik” içindeki (s. 214) neden-sonuç sürecidir: “Faillik, kendi iç etkinliği içinde 'yapmak' ya da 'olmaktır” (s. 178).

Sekil 12. Douglas Davis, Dünyanın İlk İmece Cümlesi / The World's First Collaborative Sentence (1994)

Welcome to the World's First Collaborative Sentence:

I DID NOT FEEL SEPARATED I FELT VERY CLOSE EVEN THOUGH WE WERE THOUSANDS OF MILES APART AND I WAS SURROUNDED BY PEOPLE HERE I FELT CLOSE HOW ARE YOU THIS IS DURBAN WE FEEL WE ARE A PART OF THE WORLD AT LAST IN THE PALACE HERE I AM WAITING FOR THE PRESIDENT I SEND YOU GREETINGS HERE I AM IN THE GALLERY LOOKING AT THIS BIG PENCIL I AM LAUGHING COGITO ERGO SUM GO GO GO SENTENCE swing swing ring ring ring ring ring let her here everywhere GUMBOMBHELLHOL DON'T KNOW WHAT TO SAY A LITTLE LEARNING IS A DANGEROUS THING FREEDOMFREEDOMFREEDOMGET OFF ME GET OFF MY BACK SCRATCH MY ASS DOUGLAS HOW ARE YOU? FAR AWAY YET FREE DON'T COME AFTER ME PHI KAB NAUNG LANG PHAU PHI NAUNG SEX RELATIONS BETWEEN FIRST COUSINS ARE FORBIDDEN THE MOON BRIGHTENS THE BATTLE CAMP SO YOU LIKE TO LOOK AT ME PAY FOR IT YOU PAMPER ME SO MUCH YOU MAKE ME FEEL LIKE A QUEEN I SEND GREETINGS FROM FRANKFURT GOD BLESS AMERICA AMERICA NEEDS IT ANIMALS ARE GOOD TO THINK AND GOOD TO PROHIBIT BE GOOD IT IS THE TIME TO BE GOOD I LOVE EVERYBODY I HATE EVERYBODY THE SON IN LAW MUST NOT ENTER ENTER THE SLEEPING QUARTERS THROUGH THE DOORWAY OF THE PARENTS IN LAW CALL ME RIGHT NOW TO SAVE THE WORLD I LOVE YOU WORLD WORLD WHEN WILL YOU SEE HOW BEAUTIFUL YOU ARE STOP DYING WORK HERE IN THE BRONX WE HATE THE POLICE GIVE ME YOUR HAND I FEEL YOUR FINGER WHEN MANY MILES APART I THINK IN BASEL WE UNDERSTAND AND APPRECIATE YOUR WORK KEEP GOING WE ARE BEHIND YOU NO BODY CAN SWEAT SO MUCH WE FIND YOU NEAR EVEN WHEN FAR TO THE HEALTH OF DON CESARE'S WOMAN AU REVOIR MONS ENFANTS RED RED RED RED RED RED RED RED RED RED BLUE BLUE BLUE BLUE I AM SO BLUE I SAW A MAN HE HELD A STICK OUT TO ME I HOLD THIS STICK OUT TO YOU ACROSS THE WORLD I ASK YOU WHEN WILL YOU COME TO MOSCOW AGAIN DOUGLAS er mirror mirror mirage THE BUSHES TWITCHED AGAIN THE STICK BEGAN TO GROW SHORTER IN BOTH ENDS HERE IN KAUNAS WE HAVE SATAN MAKING LOVE TO AN ANGEL IS THIS WHAT DROVE HIM INTO HELL WELL This thing of writing in all caps is getting a bit tiresome and why does THIS sentence have sound so disgusting and arty who do think we are

james joyce's greatgrandchildren

or some kind of gertrude

1. stein
2. stein
3. stein

at least there are a few things that could be done to make this page look a little more attractive or at least more readable but THEN DON'T BE SO F***ING LITERAL YOU #@%#! THIS ISN'T A TYPOGRAPHY LESSON Like the one that beautiful Swedish girl gave me on the train to Gdansk and then later in the cargo hold of the ship with the moonlight on here snowy-white scandinavian breasts which made me feel so art art art This is another lustless technical test before all hell breaks loose with artists contributing scatological prose and poetry, but is this really art, or is it so what else can be said, anyway and more and more but what difference is this making WELL ISN'T IT JUST FUN TO WRITE TOGETHER LIKE THIS millennial exaggerations overstate our singularity/basic humanity is as lonely as (I'm feeling a bit spacy) there are a lot of things that could be said, but I don't know what to say but I want to say that my father is coming near have to stop now he always comes upstairs like this in the middle of the night dust follows dust in the endless progression of biological kitchen-ware 1001001 SOS 1001001 IN DISTRESS 1001001 Everything is deeply intermingled I want to be unique, just like everyone else After this, Jon decided, finally, to attempt to bring the killers to justice, in his own way, of course, and, in so doing, rid the world of a terrible scourge, reviled by all yet fascinating as well to a small, perverted subset of the community who had watched their antics progress from random, petty violence to the full-fledged sociopathic acts they had been performing, almost as if for entertainment for our benefit, for the last eight months all this mirroring the other night, when, travelling uptown on the 6 train, a man and a woman got on at 23rd street, laughing and babbling to one another in some incomprehensible language while I leaned back against the bench, trying hard not to fall asleep, and the woman sitting next to me jabbed at my arm and asked me creepily, a microphone held up to her neck because I think her larynx had been removed, "What language do you think they're talking" the problem for the revolutionary artist in the nineteenth century—perhaps it is still the problem—was how to use the conditions of artistic production with ease, in the studio, in the salon for a month, and then on the wall of a sitting room in the Faubourg Saint-Germain? how to a means of artistic distribution to bypass the art market or the exhibition? how to destroy the normal public for art, and invent another? how to make art "popular"? how to exploit one's privacy, and the insights it allowed, and yet escape from it? And of course, there, alone on a bench as the moon sunk, I sat, the darkness engulfing me in my little boat as the lake rippled around me, fish leaping, frogs croaking in the dark early morn, and still I was there, alone on a large vast sea of metaphorical water, waiting for the sun to rise and shed some light on me, the fish, the frog, the boat and the lake And of course, there, alone on a bench as the moon sunk, I sat, the darkness engulfing me in my little boat as the lake rippled around me, fish leaping, frogs croaking in the dark early morn, and still I was there, alone on a large vast sea of metaphorical water, waiting for the sun to rise and shed some light on me, the fish, the frog, the boat and the lake THERE WAS A YOUNG MAN FROM BOMBAY ON A SLOW BOAT TO CHINA ONE DAY WAS TRAPPED IN THE TILLER BY A SEX CRAZED GORILLA AND CHINA'S A LONG WAY AWAY And down went the bucket into the subconscious, BELIEVE IT IF YOU NEED IT / IF YOU DON'T JUST / PASS IT ON so the thing occurred to me that if I cut off my foot people might respect me more or at least pay attention to me limping down the highway or perhaps an eye missing and an eye patch like some Napoleonic hero with a sword rusted from continental wars and a sash of Chinese silk as red as the lips of a country wife cooking sourdough biscuits in the cool afternoon of late summer in the mountains rearing up over the shoulder of the world cool and soft like my cousin Jane that summer on the lake in the late 1950's

Kaynak: Erişim: 13.11.2022. Whitney Museum of American Art.

<https://artport.whitney.org/collection/DouglasDavis/live/Sentence/sentence1.html>

4.4. Sahnelemenin Hakikati, Hakikatin Sahnelenmesi, Bedenin Hafızası

Kavram ile yaşam arasındaki uzaklığı aşabilmek adına, düşünceye de tıpkı harekete yaklaşıp gibi yaklaşabilmenin bir yolu olarak Meyerhold'un biyomekanik yöntemini, hareketin üç bölünmesi yaklaşımıyla selfie çekme eylemine uyarlayarak, *bellek, sahneleme ve hakikat* üzerinden performatif eylemi ele aldık. Bu kavramları sanat tarihsel referanslarla, sanatçıların çalışmalarlarıyla birlikte ve alandaki tartışmalara da yer vererek inceledik.

Nesnel gerçeklerin öznel duyguların karşısında konumlandırılmasıyla karakterize edilen hakikat sonrası haller, yargılarımızı oluşturan bilişsel yönelimimiz üzerinden, algılama esnasında bize olmakta olanı farketmeye yönelik varoluşsal bir sorgulama alanı yaratmakta; hem bireysel hem kolektif boyutta. Biz kimiz ya da neyiz, şimdi, şu anda neyi istiyoruz, arzuladığımız bir gelecek var mı ya da geçmişimizi yeniden şekillendirebilir miyiz? Bu sorular, her birimizin her bir eylemiyle dönüşerek çoğalıyor ve her seferinde yeniden müzakere edilmesi gereken durumları çağırıyor. Bu bölümde incelenen sanatçılardan Lygia Clark'ın terapötik yaklaşımıyla bedensel farkındalığın estetik ve politik bağlamları içinde yeniden kavranmasına olanak sağlayan seansları da tıpkı—yine bu bölümde incelenen—Douglas Davis'in sonsuzluğa uzanan çevrimiçi cümlesi gibi, bireysel olduğu kadar kolektif, mahrem

olduğu kadar toplumsaldır da; ve “toplumsal olanla ilgili ne yazıldıysa, kökensel olarak bağlam, durum ve konum üzerinden yeniden yorumlanmaya, yeniden yazılmaya, dönüşmeye açıktır” (Grosz, 1994/2020, s.198).

Douglas Crimp’in, Walter Benjamin’e atıfta bulunarak, müzenin düzenli söylemi açısından temel önemde olan orijinallik, sahiçilik ve mevcudiyet kavramlarının, yeniden üretim teknolojisiyle baltalandığını ileri sürdüğü *On the Museum’s Ruins (Müzenin Kalıntıları Üzerine, 1993)* kitabına referansla Boris Groys (2016/2017), “yeni den üretim kavramının kışkırttığı postmodern ütopyacı coşku”yu hatırlatırken, bu coşkunun kaynağının günümüzde geçirdiği dönüşüme dikkat çeker. Groys’a göre “internet, postmodern ütopyaların hayata geçirildiği bir yer olmak yerine, mezarlığı haline gelmiştir; müzenin modern ütopyaların mezarlığına dönüştüğü gibi” (s. 158). Bir imgeyle, bir metinle, bir sanat yapıtıyla karşılaşmamız söz konusu olduğunda, çevrimdışı gerçeklikte hiçbir iz bırakmayan tefekkür eyleminin tersine, internette her tefekkür eyleminin geride izler bıraktığından bahseden Groys’a göre “kullanıcı ya da içerik sağlayıcı, internet bağlamında insan, hareket eder ve ‘gayrimaddi’ bir özne olarak değil ampirik bir kişi olarak algılanır” (s. 159). Dahası, bu mecrada da bedenli olma halimiz, önceden bize atanmış bir nitelik olarak değil, neden ve sonucun eylemlilikte ortaya çıktığı bir süreç olarak kavranmalıdır; edim-içi ilişkileri içinde yapmak veya olmak olarak anlaşılmalıdır (Barad, 2007, s. 214). “Geleneksel sanat, sanat nesnelere üretmiştir. Çağdaş sanat, sanat olayları hakkında bilgi üretir” diyen Boris Groys (2016/2017, s. 9), dijitalleşmenin görsel sanatları performans sanatlarına dönüştürdüğü iddiasıyla (s. 124), deneyimin bedenselliğine dilin imkanlarını zenginleştirerek temas etmenin sanatsal potansiyellerine kapı açmaktadır.

5. İÇ GÖZLEMSEL ARAŞTIRMALARDAN PERFORMATİF EYLEMLERE: DİNAMİK BİR ÇERÇEVE OLARAK SANATSAL PRATİK

Bu çalışma çerçevesinde sanatsal pratik, iç gözlemsel araştırmaların olası performatif ifadelerini oyunsu bir yaklaşımla ele alan eylemler olarak anlaşılmalıdır. Gündelik hayatın içinde sosyal, kamusal alanların dil benzeri yapılarına sızarak, toplumsal kabullerle kurulmuş verili gerçeklikte gedikler açabilmenin olanaklarını araştırmak, bu pratiğin kalbidir. Bu potansiyel gedikleri, baskılarla dolu günlük yaşamda nefes alanları olarak tanımlamak mümkündür. Bu yolda kavramsal olanın ötesine geçebilmenin yolu olarak, kendi zihin-bedensel yapılanmalarımı araştırdığım iç gözlemsel pratiklerden beslenmekteyim; yoga, meditasyon, dans gibi. Kişiselden yola çıkarak eylem gücünü harekete geçiren bir tavırla, iç gözlemsel ve performatif olan arasındaki dinamik ilişkinin özgürleştirici potansiyellerini araştırmak, bu pratiğin hem yöntemi hem de mecrasıdır; zira Barad'ın vurguladığı gibi, faillik bir sahnelemedir ve eylemin içinde, ilişkisellikle kurulmaktadır.

5.1. Genişletilmiş Çerçevelerde İç Gözlemsel Performatif Eylemler

Sanat pratiğimin başından bu yana, sinema eğitimimden gelen temel bir kavrayışla sorunsallaştırmakta olduğum çerçeve kavramı, bu çalışmada performans ve dokümantasyonunun karşılıklı dinamik eylemliliği bağlamında yeniden ele alınmaktadır. Üniversite yıllarımda gerçekleştirdiğim *Çerçeve* (2001) adlı kısa filmimde¹⁵, kadrajdan çıkamayan bir birey konu edilmekteydi (Şekil 13). Sinematografik dile ait temel bir ögenin, kadraj/çerçevenin baş rolünde olduğu bu filmde, organizma ve çevresi arasındaki dinamik ilişki düz anlamıyla ele alınmıştı; çerçevenin sürekli değişen sınırları performansın öznesi olan oyuncunun fiziksel gerçekliğini oluştururken, harekete ve hikayeye aynı anda yön vermekteydi. Söz ile eylem, kavram ile yaşam arasındaki mesafeyi sorunsallaştırmaya devam ettiğim ileriki yıllarda¹⁶, performatif olana iç gözlemsel bir alandan yaklaşıma

¹⁵ Şafak Çatalbaş, *Çerçeve* (2001). Kısa film, renkli, sesli, 5'6".

¹⁶ *Korse* (2010) ve *Sabah Koşusu* (2019) adlı çalışmalarda da performans ve dokümantasyonu arasındaki dinamik ilişki beden ve kadrajın sınırları üzerinden kayıt ortamının refleksif özellikleriyle

yoğunlaştım; zira tıpkı dil gibi yapılanmış olan sosyal-kamusal alanlarda, verili gerçeklikte gedikler açabilmenin ihtimallerini performatif eylemlerle araştırırken öncelikle bakılması gereken yer, kendi zihin-bedensel yapılanmalarımdı. Böylelikle iç gözlemsel ve performatif olan arasındaki dinamik ilişkinin özgürleştirici potansiyellerine odaklanırken, bu çalışmada önerilen sanatsal pratiğe bakma yöntemleri de belirginleşmeye başladı. Bu bakışla üretilen işlerde ve bu çalışmanın tüm aşamalarında, zihin-bedensel sınırları, algıyı oluşturan çerçeveyi genişletme çabasıyla birlikte, organizmanın/bireyin, çevreyle/toplumla olan etkileşimiyle durmaksızın dönüşmekte olan dünyanın yaratıcı eylem yoluyla kavranmasına katkı sunmak amaçlanmıştır. Dokümantasyon, bu noktada genişleyen çerçeveye dahil oldu. İzleyicinin sanatsal eyleme dahil edildiği ölçüde, dokümantasyonun da eyleme dahil edilmesi, performansın da bu genişletilmiş çerçevede ele alınması, çevre ile organizma, birey ile toplumu ikili karşıtlıklar olmaktan çıkararak, birbirini dönüştüren, birbirine dolaşık eylemler ve oluşlardan müteşekkil karmaşık süreçler olarak kavrayabilmenin yolunu açtı. Bu anlayışla üretilen çalışmalar, bu tez çerçevesinde önerilen bakışla, kavramla yaşam arasındaki mesafeyi katetmek yoluyla maddeleşen iç gözlemsel performatif eylemler olarak tanımlanmaktadır.

Şekil 13. Çerçeve (2001)



*Kaynak: Şafak Çatalbaş, Çerçeve (2001). Kısa film, renkli, sesli, 5'6". Sanatçının Koleksiyonu.
Erişim: 25.01.2022. <http://safakcatalbas.com/tr/frame/>*

açığa çıkarılmaktadır. Sanatçının çalışmalarından örneklere web sitesinden ulaşılabilir (<http://safakcatalbas.com>).

5.2. Akışa Karşı, Akışla Beraber: Farklı Eksenlerde Kesişen Performatif Eylemler

Performatif eylem bu çalışma çerçevesinde ele alınan sanatsal önermede özellikle iki yöntemle maddeleşmektedir. İlk yöntem, kapitalist dünyadaki yinelenen tüketim akışlarını karşı eylemle kesintiye uğratmaktır. Andrea Fraser'ın Bilbao'daki Guggenheim Müzesindeki performansındaki (2001) yaklaşıma benzer şekilde, *Mavi Mutluluk Kuşu* (2020) adlı performansında, alışveriş merkezlerindeki tüketim akışı kesintiye uğratılmaktadır. Alışveriş merkezinde dinlenme alanı olarak kurgulanmış havuz ve palmiyelerden oluşan sahte doğa içinde, görünürde sunulan bir daveti kabul eder gibi—Fraser'ın sesli rehberin direktiflerini birebir alışına benzer bir yaklaşımla—düz anlamıyla aldığım bu dinlenme/rahatlama davetine cevaben, derin dinlenmeye, meditasyon oturuşuna geçerek, tüm bedenimi kaplayan mavi chroma-key kostümümle¹⁷ kendimi, alışveriş merkezinin içinden alışverişi çıkarınca geriye kalan boşluğa, anonim bir insan silüetine dönüştürmekteyim (Şekil 14, 15). Bu işin dokümantasyonunun performatifliği, sanat bağlamı dışında bir mekanda (alışveriş merkezinde) performansla karşılaşma imkanı sağlaması sayesinde rastlantısal ve anlık belgelemelere açık olmasına dayanır.

İkinci yöntem, farklı dillerin (jargonların) çerçeve olarak alındığı bir yapı içinde, bilinç akışı yöntemiyle anlatısal/metinsel içeriği uç noktalara götürerek anlamsızlaştırmak, ya da anlamı sekteye uğratmaktır. *Omni-antenna ile Hissi Haberler Saati* (2017), *Post Truth Spa Center—seance01* (2018), *Post Truth Spa Center—seance02* (2019) işlerimde sosyal medyadaki bilgi akışları, sahte haberler gibi hakikat sonrası çağa özgü haller sorunsallaştırılırken, *Abdestbozan Söylenceleri* (2017) ile aynı yöntem yeni mitolojiler oluşturmak için kullanılmıştır.

¹⁷ Normalde film endüstrisinde kullanılan, giyen kişiyi aynı renk bir arka plan (genellikle mavi ya da yeşil) ile kaynaştırıp görünmezlik efekti sağlayan kostüm; (İng.) *chroma-key suit*.

Şekil 14. Mavi Mutluluk Kuşu (2020)



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu.

Şekil 15. Mavi Mutluluk Kuşu (2020)



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu.

Omni-antenna ile Hissi Haberler Saati (2017), *Kuşla Göz Arasında* (2017)¹⁸ sergisi kapsamında *Post Truth Spa Center* adlı kurgusal mekanda (Şekil 16) gerçekleştirildi. Performansta, duvara yansıtılmış canlı Twitter haber akışındaki haberleri anında kurgusallaştırarak izleyiciye sunarken, haber spikerlerinin sunum dilini taklit ederek ve haber akışını kendi zihin akışıyla senkronize ederek, bu tanıdık formun içeriğini—haber dili çerçevesini—anlıklarımın tetiklediği absürt içerikle doldurmaktaydım. Bu arada katılımcılardan bazıları farklı müzik aletleriyle o anki hislerine göre ritme eşlik etmekteydi (Şekil 17). Aktif dinleme pratiğimin getirdiklerini, her gün maruz kaldığımız sosyal medya haber akışıyla senkronize olarak, haber spikerlerinin jargonuna bürünüp fütursuzca konuşarak adeta etrafa saçtığım bu seansta, bir yandan anteni andıran metal bir masaj aletiyle bana kafa masajı yapmakta olan izleyici/katılımcıların da sözümona bir “kumanda etme hissi” yaşaması amaçlanmış (Şekil 18, 19, 20), rahatlama ve deşarj olma hissini kolektif boyuta taşımak hedeflenmiştir.

Şekil 16. Post Truth Spa Center (2017)



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu. Fotoğraf: Ali Saruğan.

Performansın gerçekleştiği *Post-Truth Spa Center*¹⁹, gerçeklik algımızın tepetaklak olduğu günümüzde haber almakla ilişkimizi tekrar gözden geçirmemiz için farazi bir rahatlama alanı sunar. Dolaşıma girmesi için haberin gerçekliğinden ziyade duyumlara hitap etmesinin önemli olduğu günümüz ortamında “siz nasıl

¹⁸ *Kuşla Göz Arasında* (2017) sergisi Sis Kolektifi tarafından Depo, İstanbul’da gerçekleştirilmiştir.

¹⁹ *Kuşla Göz Arasında* (2017) sergisi kapsamında Şafak Çatalbaş tarafından kurgulanan alan.

hissediyorsanız öyle olsun” sloganıyla kolektif akıldışılığın nasıl da fiziksel dünyamızı kurduğuna dikkat çeker ve gönüllü olduğumuz ölçüde bunun bir parçası oluşumuzla bizi yüzleştirir.

Şekil 17. Omni-antenna ile Hissi Haberler Saati (2017)



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu. Fotoğraf: Ali Sarugan.

Şekil 18. Omni-antenna ile Hissi Haberler Saati (2017)



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu. Fotoğraf: Ali Sarugan.

Şekil 19. Omni-antenna ile Hissi Haberler Saati (2017)



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu. Fotoğraf: Ali Sarugan.

Şekil 20. Omni-antenna ile Hissi Haberler Saati (2017)



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu. Fotoğraf: Ali Sarugan.

Post Truth Spa Center performans serisi, —seance01 ve —seance02 adı altında, farklı bağlamlarda fakat ilişkili olarak, Berlin’de devam etmiştir. *Post Truth Spa Center—seance01* (2018) performansında²⁰ içi su dolu bir küvetin yüzeyine tavandan projeksiyonla yansıtılan Facebook profilime odaklanmaya davet ettiğim izleyicilerle galeri mekanında bir hipnoz seansı gerçekleştirilmiştir (Şekil 21, 22). Tipik bir hipnoterapi seansı gibi, meditatif sesli yönlendirmelerle başladığım seans, Facebook haber akışını kendi bilinç akışıyla senkronize ettiğim bir otomatik konuşma seansına dönüşmüştür. Sosyal medya akışlarının hayatın akışı üzerinde tahakküm kurmasının neredeyse sorgulanmadan normalleştirildiği *post-truth* çağında, Ekho ve Narkissos mitinde olduğu gibi, kendi aksine bakarak hipnotize olma durumu ile kendi sesinin yankısına hapsoluşun etkileri bu seans-performansla parodileştirilerek, farkındalığın oyunsu bir tavırla kişiselden kolektife yayılması amaçlanmıştır.

Şekil 21. Post Truth Spa Center—seance01 (2018)



Kaynak:Sanatçının Koleksiyonu. Fotoğraf: Oliver Möst.

²⁰ Performans Şafak Çatalbaş tarafından NO (B)ORDERS sergisi kapsamında 4 Mayıs 2018 tarihinde Kunstpunkt Berlin’de gerçekleştirilmiştir.

bir *geçiş ritüeline*²¹ davet ettim ve farkındalık metodlarıyla *post-truth* dönemin *new age*²² ifadelerini kullanarak onlara rehberlik ettim. Söz konusu serginin²³ yapısı kolektif bir performansta temelleniyordu; sergi süresince iki kez gerçekleşen bu kolektif performansta, *Bürokratik Başvuru Endişesi Terapi Acentası* danışmanlık hizmetlerinin son bölümü olan *Portal*'dan geçerek hayatlarının yeni bir dönemine başlamaya hazırlanan katılımcılar, bu bölüme gelene dek—her biri Sis Kolektifi'nin üyelerince icra edilen—bir dizi sözde-danışmanlık hizmeti almış oluyorlardı. *Post Truth Spa Center—seance02* ise, ayrıca bu mekanda, sergi sürecine dahil olan etkinlik programı kapsamında bağımsız olarak gerçekleştirdiğim ayrı bir performanstı. Yine kolektif performansta olduğu gibi geçiş ritüeli devam ediyor ve ziyaretçiler bu kez de *Portal*'ın geçiş aralığına yerleştirilmiş perdeye Instagram profilimden yansıttığım “#doorsofberlin”²⁴ ile tag'lenmiş sokak kapıları görüntülerinin akışı eşliğinde, vanalar ve hortumlarla temas etmenin de yönlendirmelere dahil olduğu seansı alarak *Portal*'dan geçmeye hazır hale geliyorlardı (Şekil 23, 24).

Şekil 23: Post Truth Spa Center—seance02 (2019)



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu.

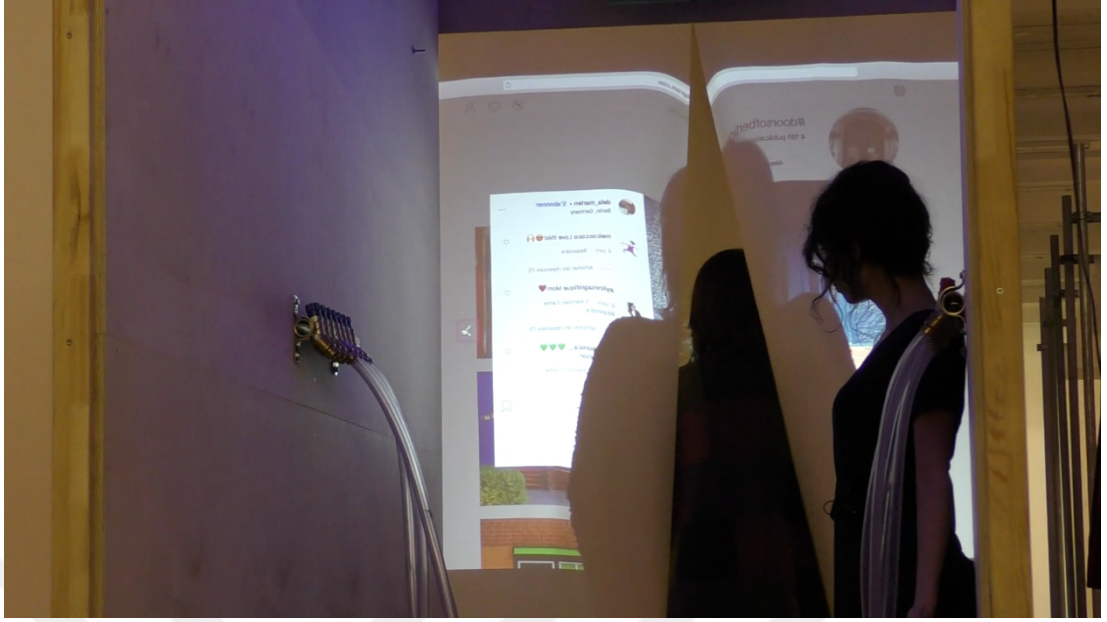
²¹ Geçiş ritüeli, bir kişinin hayatında önemli bir dönüm noktası veya değişiklik oluşturan veya bu değişikliği işaretleyen bir ritüel, olay veya deneyimdir (Merriam-Webster, t.y.).

²² Sara MacKian *new age* terimine alternatif olarak "gündelik spiritüellik" terimini önermiştir (2012).

²³ İş birlikleri kurarak ifade özgürlüğü, bürokrasi ve göç konularını tartışmaya açan Sis Kolektifi'nin başlattığı *Kuşla Göz Arasında (In the Blink of A Bird)*, ikinci sergi, 2019) nGbK Berlin'de gerçekleşti.

²⁴ (İng.) Berlin'in kapıları

Şekil 24: Post Truth Spa Center—seance02 (2019)



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu.

Omni-antenna ile Hissi Haberler Saati (2017) ile *Post Truth Spa Center—seance01* ve *—seance02*'de sosyal medya hem bir araç, hem de mecra olarak kullanılmıştır. Bu performans serisinde yöntem, performatif tekrarların (sosyal medya kurguları, sahte haberler vs.) farklı dillerin (jargonların)²⁵ çerçeve olarak alındığı bir yapı içinde, bilinç akışı yöntemiyle uç noktalara götürülerek anlamsızlaştırılması şeklinde belirginleşmektedir. Bu performansların dokümantasyonunun performatifliği, üzerinden zaman geçtikten sonra, performansın gerçekleştiği zamanın güncel haberlerini/akışlarını içeren alternatif bir arşiv olarak değer kazanması olarak karakterize edilebilir.

Abdestbozan: Zuhur (2017) İstanbul'un merkezinde yer alan, daima yoğun ve tarihi İstiklal Caddesi'nde gerçekleştirilmiştir. *Abdestbozan* karakterine büründüğüm performansın gerçekleştiği yıl olan 2017'de cadde hiç bitmeyen bir inşaat halindeydi. Bedensel ve zihinsel süreçlerin iç içeliği, günümüze dair bitmek tükenmek bilmeyen mit üretme halinin farkındalığı adeta fiziksel bir hale bürünmüş ve mitolojik karakterleri hatırlatan bir yaratık ortaya çıkarmıştı; yarı kadın yarı tenya bir tanrıça, *Abdestbozan*. Performansın gerçekleştiği İstiklal Caddesi'ni elleri üzerinde, uzun kuyruğuyla sürünerek kateden tenya-tanrıça *Abdestbozan*, kendisine hayretle bakanlara aldırmadan kararlı bir şekilde yoluna devam ediyor; sabahın erken saatleri,

²⁵ Bu performanslarda haber spikeri, hipnoterapist, şifacı gibi jenerik karakterlerin jargonları çerçeve olarak alınmıştır.

güneş yeni doğmuş, güne yeni başlayan cadde halkı Abdestbozan'a farklı tepkiler veriyor; kimisi şaşırıyor, dönüp bir daha bakıyor, kimi, fazla önemsemeden yanından geçip gidiyor, kimi upuzun kuyruğunun üzerinden atlıyor, kimisi heyecanlanıp fotoğraf çektirmek istiyor. Bir tarihin yok olma aşamasında, başka bir tarih oluşurken, arada kalmış bir zaman ve mekanda sürünerek ilerliyor tenya-tanrıça; arka planda bir zamanların İstanbul kültür sanat hayatının meşhur Narmanlı Han'ı, parlak metal inşaat levhasının arkasında saklı halde, belirsiz bir geleceğe işaret ediyor; inşaat halindeki görüntüsüyle adeta düşük bütçeli bir bilimkurgu filmi setini andıran cadde, performansın mekanını oluşturuyor; tarih olmak üzere olan bu ara bölgede, *Abdestbozan* (Şekil 25) geçmiş ile gelecek, yeraltı ile yerüstü arasında bağ kuruyor: Günümüzün mitleri, post-truth söylemler, şehrin sürekli dönüşümüyle kolektif hafızaya yapılan müdahaleler ve manipülasyonlar artık fiziksel bir hale bürünüyor; kazılarla içi dışına çıkmış şehrin bağırsaklarından, günümüz mitolojisinin ürettiği kanlı canlı, gerçek bir anti-kahraman doğuyor, sürünerek şehirde geziniyor, teyp bantlarından saçlarını oradan oraya savurarak, yeraltından getirdiklerini yerüstünde dolaşıma sokuyor, adeta bir mit üretme makinası gibi çalışıyor: Söz ve eylem, mit ve gerçeklik, zihinsel ve fiziksel bir olarak zuhur ediyor.

Şekil 25. Abdestbozan: Zuhur (2017)



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu. Fotoğraf: İpek Yeğinsü.

Bu performansta yöntem ideoloji inşa eden akışları kesintiye uğratmak şeklinde belirginleşmektedir. *Abdestbozan: Zuhur* (2017) adlı çalışmada, dış mekanda, İstiklal Caddesi'nde, şehrin hafızasını kalıcı olarak yok ederek resmi ideolojiler inşa eden süreçler, performatif eylemle kesintiye uğratılmaktadır. Bu işin performans dokümantasyonunun performatifliği, sokakta gerçekleşen performansı kaydeden kameranın sahneye dahil olması olarak karakterize edilebilir.

İç mekanda, galeride gerçekleşen performansta (*Abdestbozan Söylenceleri*, 2017) ise, daha önceki sosyal medya performanslarındaki gibi bir stratejiyle, bu sefer jargon/çerçeve olarak destan kalıplarını kullanarak, resmi dilin tekrarlarla ve bilinç akışlarıyla uç noktaya götürülmesiyle yeni mitolojiler yaratılmaktadır (Şekil 26).

Şekil 26. Abdestbozan Söylenceleri (2017), galeride gerçekleşen performanstan görüntü



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu.

Bu performansta yöntem destan jargonu çerçevesi içinde, performatif tekrarlardan oluşan anlatsal içeriği bilinç akışıyla uç noktalara götürerek anlamı sekteye uğratmak, yeni mitolojiler kurmak şeklinde belirginleşmektedir. Bu işin performans

dokümantasyonunun performatifliği, sokakta gerçekleşmiş olan performansın fotoğraflarının, video dokümantasyonunun, performansta kullanılan objelerin, künye metinlerindeki bilgilerle birlikte bulunduğu alanda (Şekil 27, 28, 29), iç mekanda (sergi mekanı olan galeride) yapılan canlı performans olarak karakterize edilebilir.

Şekil 27. Abdestbozan Söylenceleri (2017), galerideki yerleştirmenin genel görüntüsü



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu.

Şekil 28. Abdestbozan Söylenceleri (2017), galerideki yerleştirmeden detay



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu.

Şekil 29. Abdestbozan Söylenceleri (2017), galerideki yerleştirmeden detay



Kaynak: Sanatçının Koleksiyonu.

“Akışa Karşı, Akışla Beraber: Farklı Eksenlerde Kesişen Performatif Eylemler” başlığı altında, iki ayrı yöntemle maddeleştirilen performatif eylemler detaylı olarak incelenmiştir. Sanat pratiğine dair bir bakış sunabilmek amacıyla her iki yöntem farklı çalışmalarla örneklendirilirken, önceki bölümlerde bahsedilen sanat tarihsel referanslara da yer verilerek, incelenen çalışmalardaki kimi ortak yaklaşımlara işaret edilmiştir.

5.3. Bellek, Sahneleme ve Hakikat Ekseninde Performatif Bir Eylem Olarak Yeniden-Belgeleme: Ölümüne Selfie

Ölümüne Selfie adlı araştırma ile bağlantılı olarak gerçekleştirilen, birbirini takip eden performatif eylemler, bu tez kapsamında eser çalışması olarak sunulacaktır. *BeşirFuadSonMektup_seans01*, *Ecto Junkie Dedi Ki Bana El Verildi*, *Kendiliğim İçin Bir Cenaze Töreni* adlı çalışmalarla kendilik, özgür irade, nedensellik, nesnellik, maddesellik, maddeleştirme/maddesizleştirme, alıntılama, kopyalama, ritüel gibi konuları performativite kavramı ekseninde, sanat tarihsel referanslarla, bugünkü gündelik medya kullanım alışkanlıklarımızla birlikte yeniden düşünmenin olanakları araştırılmaktadır. Bu süreçte spiritüellik ve medya ilişkisi üzerinden canlılık ve ölüm, performans dokümantasyonunun performatifliği konularını ritüel kavramıyla birlikte

yeniden ele almak üzere performatif eylemler gerçekleştirilmiştir. Belgeleme eyleminin dahil edildiği bir çerçevede gerçekleştirilen performansların belgeleri de *sunum-performans* olarak canlı icra edilmek üzere tasarlanmıştır.

5.3.1. Salgın İçinde Salgın: Selfie Çekerken Ölenler ve İstatistikler

Bu çalışma kapsamında genişletilerek ele alınan, selfie çekerken gerçekleşen ölümler üzerine araştırmamın çıkış noktası, Covid-19 pandemisi döneminde selfie ölümlerinin artışına dair istatistik bilgilerdir (Güel, 2021). Genellikle turistik yerlerdeki doğa harikası manzaralarla birlikte ya da yükseklik, hız gibi unsurların aşırılığıyla (tren hızla yaklaşırken raylarda selfie çekmek vb.) risk olarak gerçekleştirilen bu selfie çekme eylemi zaten başlıbaşına ilginçken, üstelik son yıllarda medyada yer alan kazalarla ve ilgili güvenlik önlemleriyle dikkat çekmekteyken (Şekil 30) seyahat kısıtlamalarına rağmen bu şekilde ölenlerin sayılarının sürekli artıyor olması ne anlama geliyor olabilirdi? Bu durumun ardındaki motivasyona duyduğum ilgi, dünya halihazırda bir salgının içindeyken, selfie ölümlerinin salgın içinde salgın gibi yayılması olgusuyla pekişti.

Şekil 30. “Death By Selfie”



“Rus polisi, kendinizi öldürmeden selfie çekmeniz için bir rehber yayınladı.”
Fotoğraf: Rusya İçişleri Bakanlığı

Kaynak: Peleschuk, Dan. (2015, 7 Temmuz). Russian police published a guide to taking selfies without killing yourself. Agence France-Presse, Global Post, The World. Erişim: 09.01.2023. <https://theworld.org/stories/2015-07-07/russian-police-published-guide-taking-selfies-without-killing-yourself>

Salgınla birlikte virüs, kopyalama, çoğal(t)ma üzerine tartışmalar yeniden gündeme gelerek, araştırmamın farklı eksenlere yönelmesine yol açtılar. Sanat tarihi bağlamında düşünüldüğünde ilk akla gelenlerden Walter Benjamin ve çoğaltılabilirlik, Marshall Mc Luhan ve (sosyal) medya, Guy Debord ve *Gösteri Toplumu* ile Byung-Chul Han ve *Şeffaflık Toplumu*, Maurice Blanchot ve *Ölüm Anı* ve niceleri; hakikat sonrası, posthümanist performativite, performatif materyalizm, beden-ötesilik (trans-corporeality) gibi kavramlarla birlikte, söylem ve maddenin birbiriyle etkileşimi içinde sürekli olarak yeniden kurulan özne düşüncesine genişletilmiş bir çerçevede yoğunlaşabilme imkanı sağladı. Bu arada Wikipedia'daki *selfie çekerken ölenler* listesi²⁶ de ne yazık ki yeni ölümlerle güncellenmekteydi.

Bu çalışmada, narsisizm ve ölüm konusuna, performatif bir eylem olarak selfie çekme çerçevesinden bakılacaktır. Çoğunlukla narsisizm kavramıyla iç içe okunan selfie'nin içinden narsisizmi çıkardığımızda geriye ne kalacağı sorusundan hareketle, selfie çekerken ölmek ile ölümler selfie çekmek eylemleri, karşılıklı ilişkileri içinde, her ikisi de performans olarak ele alınacaktır.

5.3.2. Selfie Çekerken Ölmekten, Ölümler Selfie Çekmeye Doğru Materyalist Bir Sıçrama: Beşir Fuad'ın Son Mektubu

Bu araştırmanın çıkış noktalarından biri olan Beşir Fuad'a ait bilgilerle ilk karşılaşmam, bir sahaftan almış olduğum *İlk Türk Materyalisti Beşir Fuad'ın Mektupları* adlı kitap sayesinde gerçekleşmiştir. Edebiyat ve düşünce alanındaki etkisine rağmen Beşir Fuad (Şekil 31) ile ilgili pek az bilgi dolaşımda; bilimsel bir deney olarak kurguladığı intiharı dışında. 5 Şubat 1887 tarihli kısacık bir metin kalıyor bu son derece planlı, bilinçli intihardan geriye: “Ameliyatımı icra ettim, hiçbir ağrı duymadım...” diye başlayan, kendi kanıyla yazdığı söylenen birkaç cümle... 1887 İstanbul'unda, ardından bir intihar salgını başlatıyor (Şener, 2013) bu deneysel intihar—o zamanki çok kısıtlı kitle iletişim araçlarına rağmen *Werther etkisi*²⁷ ile yayılıyor intihar eylemleri, öyle ki gazetelerin bu intihar haberlerini vermeleri 6 ay süreyle yasaklanıyor—ve bu bilgi, bu araştırma bağlamında 2020'ler

²⁶ Wikipedia'daki “List of selfie-related injuries and deaths” maddesi. Erişim: 29.12.2022. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_selfie-related_injuries_and_deaths#cite_note-237

²⁷ Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* adlı eserinin 1774'te yayınlanmasının ardından yaşanan çok sayıda intihara dayanan, Werther etkisi olarak bilinen bu etki, intiharlarla ilgili medya haberlerinin ardından taklitçi intiharların ortaya çıkmasını tanımlamaktadır. Bilimsel olarak ilk kez 1974 yılında David Philipps tarafından tanımlanan bu çalışma, bugüne kadar öncü bir çalışma olarak kabul edilmiş ve çok sayıda yeni çalışma için bir başlangıç noktası oluşturmuştur (Kogler & Noyon, 2018).

Covid-19 pandemisinde selfie çekerken ölenlerin mini-salgını ile ilişkilendirilerek, bu çalışma kapsamında gerçekleşen performatif eylemlere ivme kazandırıyor. Beşir Fuad'ın bilimsel bir deney olarak gerçekleştirdiği intiharında ölümlerini kaydetmesinin, bir nevi “ölürken selfie çekmesi” olarak ele alındığı çalışma çerçevesinde oluşturulan anlatıda bu eylem, bir önceki alt başlıkta (5.3.1.) bahsedilen “selfie çekerken ölme” durumunun diğer ucuna yerleşmektedir.

Şekil 31. Beşir Fuad Bey



*Kaynak: Çelik, M.M. (2021, 14 Temmuz), Independent Türkçe. Erişim: 19.03.2022.
<https://www.indyturk.com/node/387501/kültür/kendi-intiharını-satır-satır-kaleme-alan-türk-aydını-beşir-fuat>*

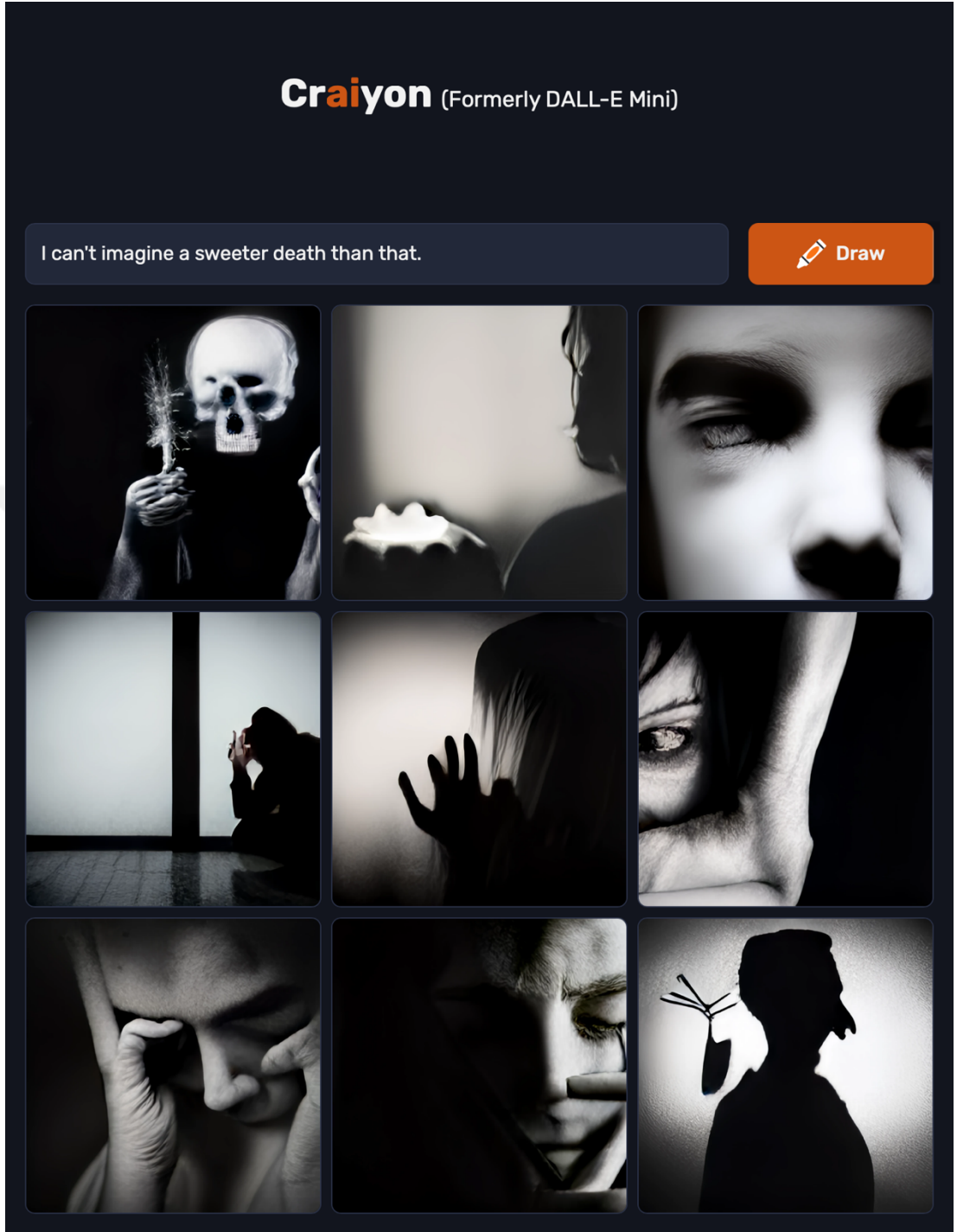
5.3.3. Yöntem Üzerine Düşünceler ve Karar Anı

Yves Klein'ın *Boşluğa Sıçrayış* işiyle performans dokümantasyonunun performatifliği (Auslander, 2006) üzerinden ele alınan çerçeve, bağlam, izleyici gibi unsurlar, bir performans olarak selfie çekme eyleminde nasıl konumlanmaktadır? Selfie çekerken, çevre ve organizma bağlamında, tam olarak ne oluyor? Çekim anını üçe bölmek bu konumlanmayı netleştirmek adına bir yol oldu; hemen öncesi (kadrajı belirlemek), o an (düğmeye basmak) ve hemen sonrası (selfie'nin sosyal medyada dolaşıma girmesi, beğeni alması vs.) olarak üçe bölünen selfie çekme eylemini, kısa bir atölyede giriş seviyesi temel prensiplerini fiziksel olarak deneyimleme fırsatı bulduğum Meyerhold'un biyomekanik yöntemiyle eşleştirerek ele almak, hareketin düşüncesini yine hareketin içinden kurmaya olanak sağladı. Böylelikle bu yöntem—ikiliklere düşmek pahasına—zihinsel denebilecek süreçlerde; yapay zeka platformlarında seçim yaparken; o esnadaki iç gözlemsel süreçlerimin farkındalığı konusunda bir rehber olarak kullanıldı.

Bilim ve teknoloji alanındaki gelişmelerle birlikte medya araçlarını gündelik hayatta kullanma biçimlerimizin evrilmesiyle, kendilik algımızın da dönüşmekte olması kaçınılmaz. Selfie ölümleri—ne yazık ki—devam etmekteyken, sosyal medyada dolaşıma giren selfie görüntülerine, yapay zeka platformlarında oluşturulmuş görseller de eklenmeye başladı. Bu araştırma sırasında, Beşir Fuad'ın ölürkenki duyularını gözlemleyerek yazdığı metni, cümlelere ayırdım (sekiz cümle) ve bu cümleleri teker teker, metinden görüntü oluşturabilen açık kaynaklı bir yapay zeka platformuna (Crayon / önceki adıyla DALL-E Mini) girdim. Türkçe veriler yeterli olmadığı için metni İngilizceye çevirdim. (Şekil 32).

Yapay zeka platformları, girilen her bir cümle için farklı görsel seçenekler sunuyor; bu çalışma çerçevesinde önerilen sanatsal pratiğin yöntemleriyle aralarından seçim yapıyorum ve bunu istediğim kadar tekrarlama imkanım var, her seferinde yeniden seçebilirim (Şekil 33). Bu noktada, seçim yapma eylemi sırasında bana neler olduğunu, seçimlerim esnasındaki zihin-beden faaliyetlerimi gözlemliyorum, her defasında daha da ince duyumlara ulaşmayı hedefliyorum. Burada, Meyerhold'un biyomekanik yöntemiyle birlikte duyumlara odaklanarak *olanı olduğu gibi görmek* amaçlanmıştır—ve bunu bir şekilde belgelemek—tıpkı Zen meditasyon pratiğindeki ya da Beşir Fuad'ın deneysel intihar performansındaki gibi.

Şekil 32. BeşirFuadSonMektup_seans01 / Seçenekler



Kaynak: Craiyon. Erişim: 09.01.2023. <https://www.craiyon.com>

Şekil 33. BeşirFuadSonMektup_seans01 / Seçilmiş Görsel



Kaynak: Craiyon. Erişim: 09.01.2023. <https://www.craiyon.com>

5.3.4. Suret-i Varaka'dan Kebir Defterine: Kopyalanarak Dönüşen Kendilikler ve BeşirFuadSonMektup_seans01

Suret-i Varaka,²⁸

Ameliyatımı icra ettim, hiçbir ağrı duymadım. Kan aktıkça biraz sızlıyor. Kanım akarken baldızım aşağıya indi. Yazı yazıyorum, kapıyı kapadım diyerek geriye savdım. Bereket versin içeri girmede. Bundan tatlı bir ölüm tasavvur edemiyorum. Kan aksın diye hiddetle kolumu kaldırdım. Baygınlık gelmeye başladı...

Beşir Fuad, 1887.²⁹ (Mithat, 1996, s. 32).

²⁸ *Suret-i Varaka* ifadesi belgenin hem kopyası hem de yüzü (fotoğrafi) olarak yorumlanmıştır. *Suret* kelimesi Arapça kökenli olup Türkçe sözlük anlamları arasında "yazı veya resim kopyası, nüsha", (halk ağzında) "resim, fotoğraf" ve "yüz, çehre" bulunmaktadır. *Varak* kelimesi Arapça kökenli olup Türkçe sözlük anlamları arasında "yazılı kağıt, varaka" bulunmaktadır. (TDK Sözlük, t.y.).

Şekil 34. Beşir Fuad'ın evi



Kaynak: Kültür Envanteri. Erişim: 20.09.2022. <https://kulturenvanteri.com/tr/yer/besir-fuad-evi/#16/41.012997/28.974901>

*BeşirFuadSonMektup_seans01*³⁰ adlı çalışmada, Beşir Fuad'ın bilimsel bir deney gibi kurguladığı intiharı esnasında ölüm sürecindeki duyularını yazarak belgelediği son mektubunun metnini sekiz cümleye ayırdım³¹ ve her bir cümleye karşılık yapay zeka programının vermiş olduğu dokuz adet görselden seçim yaparken, seçim anının öncesini ve sonrasını da dahil ettiğim seçim sürecindeki duyularımı yazarak belgeledim. Bilgisayarda yazılan metni daha sonra Beşir Fuad'ın 1887'de öldüğü evinin (Şekil 34, 35) bugünkü yerinde bulunan ve kurumsal kırtasiye malzemeleri satan handaki³² (Şekil 36) bir dükkandan almış olduğum, geleneksel olarak muhasebede kullanılan "Kebir Defteri"ne kendi el yazımla kopya ettim.

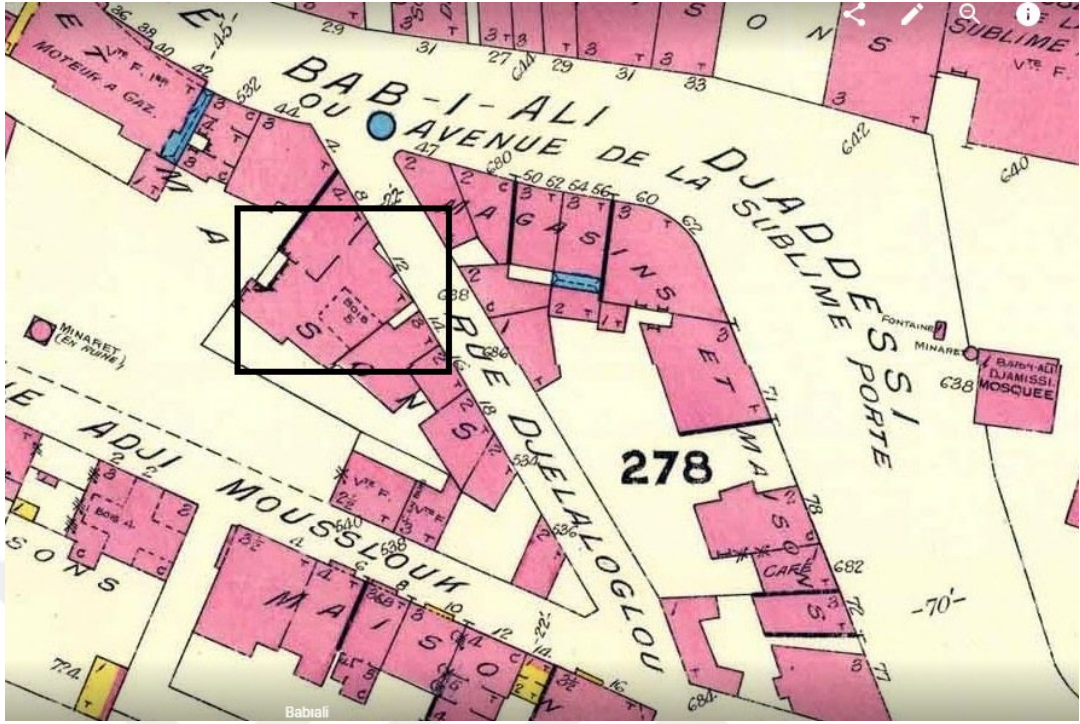
²⁹ Beşir Fuad'ın intiharı esnasında duyularını kaydetmek amacıyla yazdığı son metin.

³⁰ Seans-performanslarda metinden görüntü üreten yapay zeka programı Craiyon kullanılmıştır.

³¹ Metinden görüntü üreten yapay zeka programına girilmek üzere cümlelere ayrılarak kullanılan metnin İngilizce çevirisi "I performed my own surgery, I did not feel any pain. My arm tingles a little as the blood flows. My sister-in-law went downstairs while my blood was flowing. I said: 'I'm writing, so I closed the door', so I avoided her. Fortunately, she didn't get in. I can't imagine a sweeter death than that. I raised my arm furiously to let the blood flow. I started to feel fainting..." şeklindedir.

³² Cağaloğlu Yokuşu'ndaki Evren Çarşısı'ndan bahsedilmektedir.

Şekil 35. Beşir Fuad'ın evinin konumu / Goad Haritaları



Kaynak: Istanbulium. Goad Haritaları. Erişim: 23.12.2022.
<https://www.istanbulium.net/2016/03/goad-haritalari.html/amp>

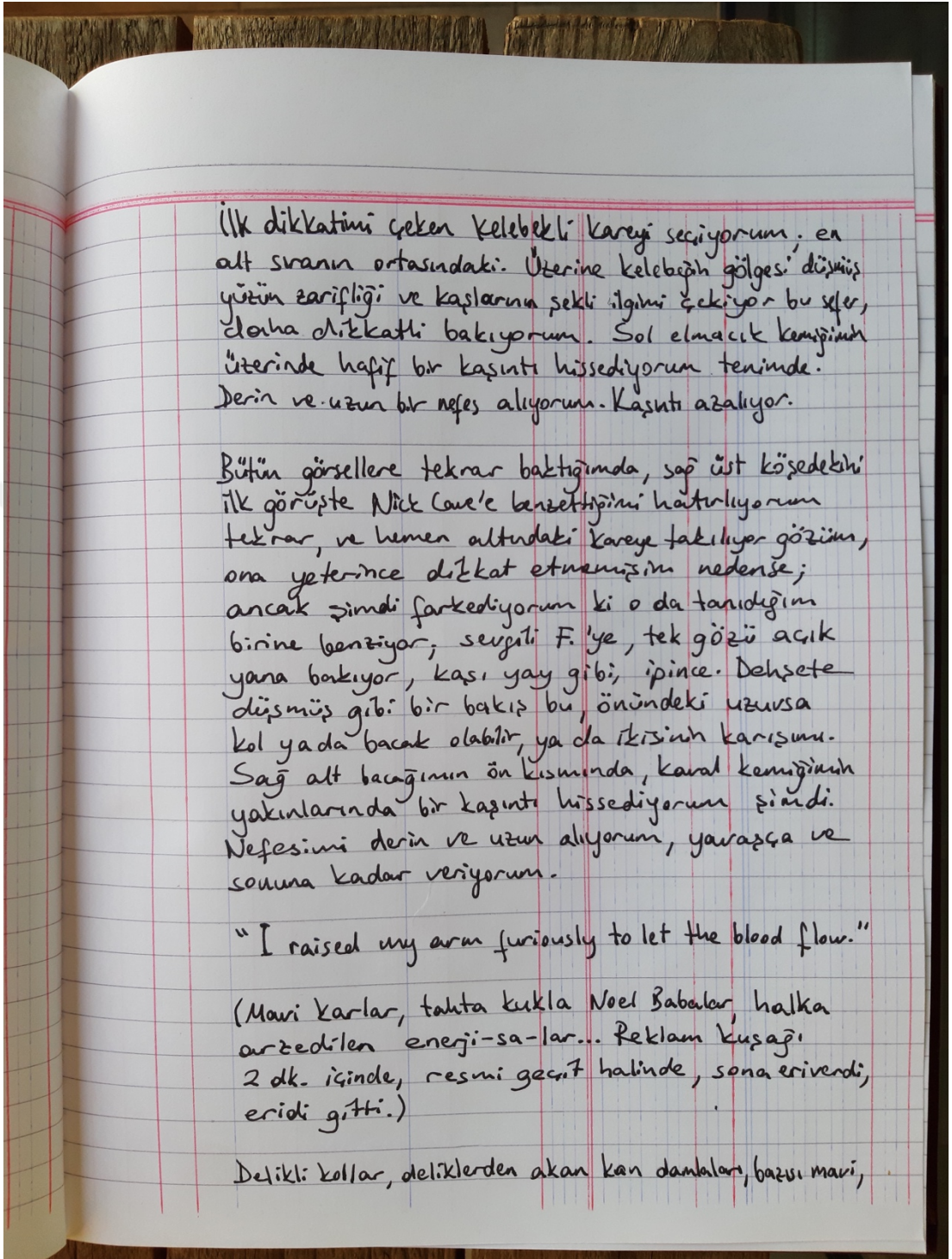
Şekil 36. Evren'den Hakikat'e³³ Bakış



Kaynak: Sanatçının Arşivi.

³³ Evren Çarşısı'nın karşısında bulunan Hakikat Kırtasiye kastedilmektedir.

Şekil 37. Kebir Defteri



Kaynak: Şafak Çatalbaşı, *Kebir Defteri*, 2023. Sanatçının Koleksiyonu.

Beşir Fuad'ın deneysel intiharında ölüm sürecindeki duyularını yazarak belgeleme çabası, *karar anının genişletilmesi* ortak noktası üzerinden, sanatçının hazır görsellerden seçim yapma süreciyle paralellik kurularak, performans dokümantasyonunun performatifliği bağlamında ele alınmıştır. Seans-performansında görseller arasından seçim yaparken gözlemlendiğim duyularımı

yazdığım belge-metin, dijital ortamda klavyede yazılarak oluşturulmuş olup, daha sonra el yazısıyla—dolmakalemlerle—deftere (Kebir Defteri) geçirilmiştir (Şekil 37).

Böylelikle orijinali dijital ortamda yazılan metnin taklit edilemez bir *re-make* versiyonunun oluşturulması amaçlanmıştır. Sanatı süreç olarak ele alan performatif yaklaşıma göre, sanatsal üretimin sonunda çıkacak nihai bir objedense, üretim sürecinin kendisi esastır ve bu sürecin belgelenmesi de performatiftir, ve her ikisi de *canlıdır*. Burada seçim yapan zihin-beden süreçleri ve bu süreci belgeleyen zihin-beden süreçlerinin birbirine içkin oluşlarının açığa çıkarılması amaçlanmıştır; zira performans ve dokümantasyonu ikili karşıtlıklar değil karşılıklı bir oluş içindedirler.

Beşir Fuad'ın bu çalışmada bir performans olarak ele alınan intihar eylemi ölümü seçmek ise, hazır nesne/görüntüler arasından bir seçim yapmak da sanatçının eserini oluştururken dışarıda bıraktıkları üzerinden kendi öznelliğinin potansiyel versiyonlarından vazgeçmesi anlamına gelir. Bilinçli farkındalıkla gözlemlenen zihin-beden süreçlerinin belgelenme çabası her ikisinde de yoğunlaştırılmış bir deneyime işaret etmektedir; *karar anının genişletilmesi*, hemen göze çarpmayan ince³⁴ duyuların ayırımına varılabilmesine olanak tanır ve bir yöntem olarak kullanıldığında canlılığa yaptığı vurguyla da nesnelğin koşulu olarak bedenin sorumluluğunu almakla birlikte eylem gücünü harekete geçirir. “Çünkü gerçek olmak, vaadi tutmak demektir: masumiyetini sahiplenmek ve farkında olmadığımız tadı yeniden üstlenmek: yaşamın tadı” (Lispector, s. 150).

Metni görsele çeviren yapay zeka programının seans-performanslarda seçme eylemi için bir mecra olarak kullanılması, bu platformların işleyişinin yegane imkanının halihazırda kullanıcıların yapmakta olduğu seçme eylemlerinin devamlılığına bağlı olmasıyla birlikte anlamlandırılmalıdır. Bu seçme eylemi sırasındaki *karar anının genişletilmesi* olarak işaret edilen çaba ise, duylara hassasiyetin getirisi olan nesnellik sayesinde çağdaşlık deneyimimize özgü hakikat krizini aşabilmek için bir öneri olarak ortaya çıkmaktadır. Daha geniş bir çerçeveden bakıldığında ise gerçekleştirilen performatif eylem, döneminin resmi-dinsel ideolojisiyle uyuşmayan Beşir Fuad'ın (Hilav, 1989, s. 8) toplumsal ve kültürel nedenlerle unutulmaya terk edilmiş imgesini farklı bir yoldan dolaşıma sokma jesti olarak okunabilir.

³⁴ (İng.) subtle

5.3.5. Bedenleşen Bilinç Davete İcabet Ederse: “Ecto Junkie Dedi Ki Bana El Verildi”

Önceki alt başlıkta (5.3.4.) detaylandırılan ve *bellek* kavramıyla ilişkilendirilerek tasarlanan performatif eylemi takiben gerçekleştirilen ikinci performatif eylem, *sahneleme* kavramı ile ilişkilidir. *Ecto Junkie Dedi Ki Bana El Verildi*³⁵ adlı bu çalışmada, *BeşirFuadSonMektup_seans01*'de kullandığım yapay zeka platformunda görseller arasından seçim yaptığım esnadaki zihin-bedensel faaliyetlerimin farkındalığını *kendi bilincim* olarak adlandırıyorum ve bilincime bir beden kazandırmak üzere paranormal bir eyleme başvuruyorum: ekto plazma seansı.

Şekil 38. Medyum Mary Marshall ve Ekto plazmik El

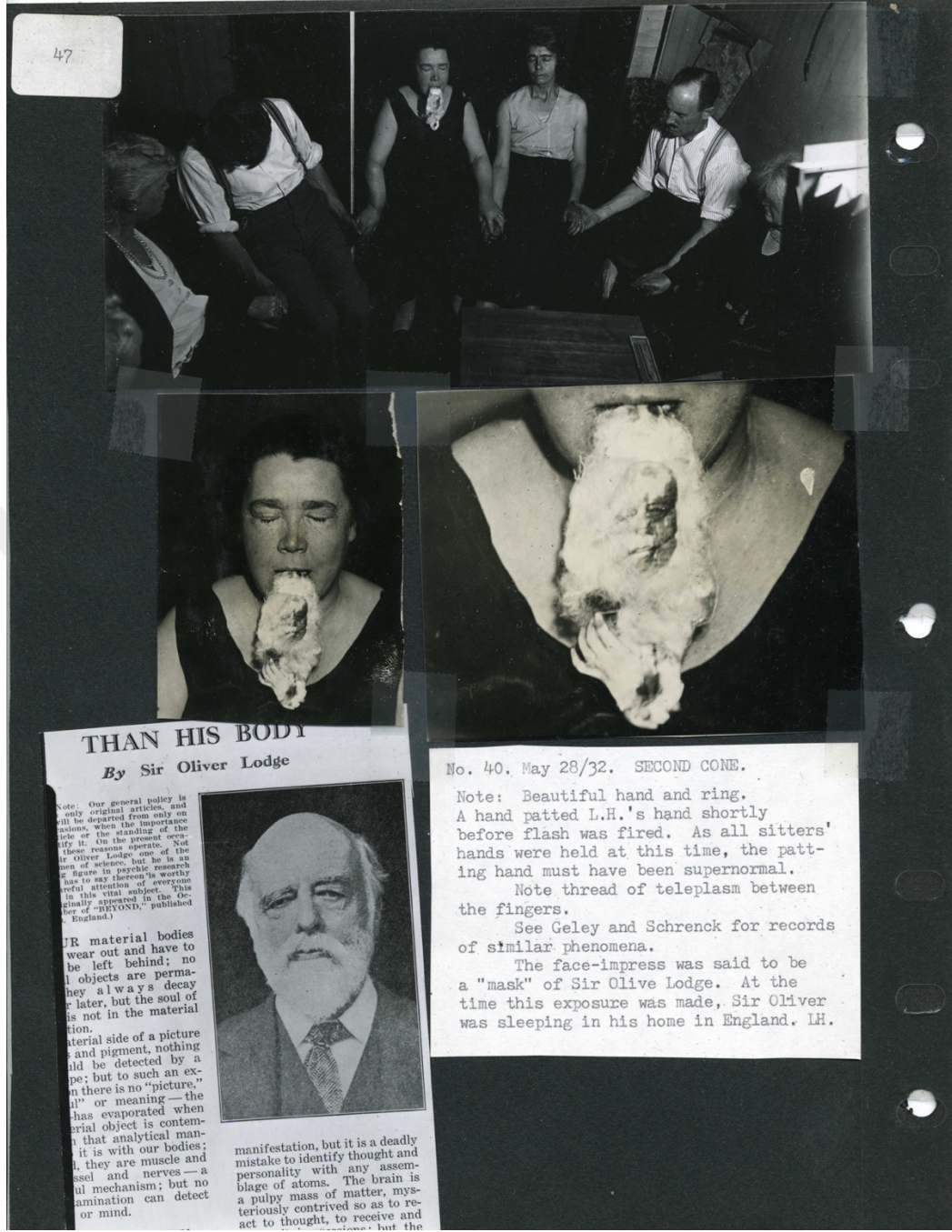


Dr. Thomas Glendenning Hamilton'ın evinde 27 Nisan 1932'de düzenlenen bir seans sırasında ağzından çıkan ve ele benzeyen ekto plazmik bir kütle ile medyum Mary Marshall'ın önden görünüşünün geniş açılı bir fotoğrafı.

*Kaynak: University of Manitoba Libraries. Hamilton Family Fonds. Erişim: 05.01.2023.
<https://digitalcollections.lib.umanitoba.ca/islandora/object/uofm%3A1410287>*

³⁵ Bu isim, yazar ve filozof Paul B. Preciado'nun *oto-teori* olarak tanımladığı *Testo Junkie* kitabının ismine atıfla seçilmiştir. Elbette çok farklı olsalar da, Preciado'nun politik ve performatif bir eylem olarak *Testogel* adlı topikal bir testosteron alma konusundaki çok yönlü ve liminal deneyimi, bedeninin sorumluluğunu alma ve sınır aşımı deneysellik bağlamında Beşir Fuad'ın bilimsel bir deney gibi ele aldığı intiharındaki liminal deneyimle bir anlamda örtüşmektedir.

Şekil 39. Ektoplazma Seansı Belgeleri



Kaynak: University of Manitoba Libraries. Hamilton Family Fonds. Erişim: 05.01.2023.
https://digitalcollections.lib.umanitoba.ca/islandora/object/uofm%3Ahamilton_family/manitoba_meta_data

1890'larda, spiritüalizm ve psişik fenomenlerle ilgilenen Avrupalı bilim insanlarından Fransız fizyolog Charles Richet, medyum Eusapia Palladino'nun, bilinçaltının bir parçası ya da bedenlenmiş bir ruh olduğu düşünülen gizli bir gayrimaddi maddeyi, maddi formda dışsallaştırdığı bir süreci tanımlarken, medyumun bedeninden formsuz olarak çıkıp daha sonra form alan bu jelatinsi yapıdaki maddenin *ektoplazma* olarak adlandırılmasını önermiştir. Richet'ye göre

ektoplazma canlı, organik, madde ya da daha spesifik olarak, son derece olağandışı koşullar altında üretilen protoplazmaydı (Brain, 2013). Seanslar fotoğraf ve sinematograf gibi dönemin yeni teknolojisi sayılan kayıt araçlarıyla belgelenirken (Şekil 38, 39), ektoplazmanın fiziksel varlığı bilimsel olarak kanıtlanmamıştır ve ektoplazma olduğu iddia edilen test örneklerinin çeşitli paranormal olmayan maddeler olduğu bulunmuştur (Keene, 1997). Medyum tarafından üretilen sözde ruh materyalizasyonlarını yakalamak için kil kalıplar da kullanmıştır (Şekil 44). Fotoğrafçılıkta olduğu gibi bu yöntemde de fenomenin net ve somut kanıtları elde edilmeye çalışılmıştır. Ancak fotoğrafa kıyasla maliyeti daha düşük olan bu yöntem üç boyutlu izlenimler elde etmeyi mümkün kılıyordu (Graus, 2016).

Ruhun bedenleşmesi/maddeleşmesi iddiasıyla, 1800'lerin sonları–1900'lerin başlarında epey yaygın bir uygulama, bir “fenomen” olarak popülerleşen ektoplazma seansları hakkındaki bilgilere belge/fotoğraflar yoluyla ulaşım, bu fotoğraflardan yola çıkarak bir *re-make* performans gerçekleştirdim (Şekil 40, 41, 42). Buradaki amaç, yapay zeka platformunda seçim yaptığım sıradaki bilinçli farkındalığının bu yolla—ruh çağırır gibi—çağırılması ve onun bedenselleştirilmesiydi. Seanslarda ektoplazma uygulayan medyumlar illüzyon etkisi için genellikle beyaz renkte tülbent vb. kumaşlardan faydalanıyorlardı. Medyumların seanslarda bedenlerinden—ağız, burun delikleri, kulak gibi deliklerden—çıkardıkları, ruhun maddeleşmesiyle ilişkilendirilen gizemli beyaz madde ektoplazmanın sözlük anlamlarından birinin³⁶ “bir sinema perdesine yansıtılan görüntü” olduğuna dikkat çeken Beckman’a (2003, s. 91) göre, ironik bir şekilde, sinema bir fikir olarak varlığını sürdürebilmek için bir araç olarak yok olmak zorundadır ve bu anlamda ancak kendisinin hayaleti olarak görünebilir. Bu performatif eylem için kullanılan kumaş da, sinema sektöründeki teknik/pratik görünmezlik efekti işlevinden saptırarak kullandığım *chroma-key* kostümümün eldivenleridir. Çevre ile bedenim arasında bir *arayüz*, görünürlük sağlayan bir görünmezlik elbisesi olarak yeniden işlevlendirilen bu kostümün kullanımına madde, bellek, bilinç ve sanat bağlamları içinde yeni bir anlam kazandırılması amaçlanmıştır.

³⁶ American Heritage Dictionary'de ektoplazmanın dört tanımı bulunmaktadır: "1. Biyoloji. Bir hücrenin sitoplazmasının sürekli fazının dış kısmı, bazen hücre zarının altında biraz sert, jelleşmiş bir tabaka olarak ayırt edilebilir. 2a. Ölülerle iletişim sırasında ruhani bir medyumun bedeninden yayıldığına inanılan görünür madde. b. Maddi olmayan bir madde, özellikle bir ruhun veya hayaletin şeffaf bedensel varlığı. 3. Gayri resmi. Bir sinema perdesine yansıtılan görüntü (Beckman, 2003, ss. 77-78).

Şekil 40. Ecto Junkie Dedi Ki Bana El Verildi



Kaynak: Şafak Çatalbaş, Ecto Junkie, 2023. Sanatçının Koleksiyonu.

Şekil 41. Ecto Junkie Dedi Ki Bana El Verildi



Kaynak: Şafak Çatalbaş, Ecto Junkie, 2023. Sanatçının Koleksiyonu.

Şekil 42. Ecto Junkie Dedi Ki Bana El Verildi



Kaynak: Şafak Çatalbaş, Ecto Junkie, 2023. Sanatçının Koleksiyonu.

Dirimselci fakat özcülük karşıtı bir içkinliğin felsefi temellerini bulmak için Spinoza'ya geri dönen Deleuze ve Guattari'ye atıfla Braidotti'nin (2002/2019) belirttiği gibi, “hem ‘doğa’ hem de ‘beden’, özcülüğe kaymaya ya da pozitivist indirgemelere yakalanmaya (ya da bunlara karşı olarak, new-age eğilimler tarafından naifçe yüceltilmelerine) açık, kaygan kategorilerdir” (s. 136). Tam da bu yüzden, “biyoçeşitlilik politikası çağında, doğal ile toplumsal olanın bağımlılığı ve zihin-beden ayrımı, düalist klasik düşünme alışkanlıklarının dışında ele alınmalıdır; burada anahtar terim, ‘radikal içkinlik’ tir, yani bedenleşmiş özneye dair içe gömülü bir bakış açısıdır” (ss. 136–137). Bu çalışmada da, bahsedilen radikal içkinlik kavramını, performatif eylemle araştırmak amaçlanmıştır. Ektoplazma seanslarında bedenin iç kısımlarının bedenin dış kısımlarına uygulanması, insan fizyolojisinin otomatik süreçlerinin, insan müdahalesi olmaksızın imgeler üreten fotoğraf ya da benzeri bir yazım aygıtının yerine geçtiğini düşündürmektedir. Seanslarda medyumun bedeninin yanı sıra maddeselleştirmeleri de kayıt aygıtıyla rolleri tersine çevirmiştir— hangisinin hangisini kaydettiğini ayırt etmek imkansızdır. Bu karışık mantık, ektoplazmanın kendisinden hayalet görüntülerin (Şekil 43) paradoksal ve bazen de gülünç bir şekilde ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu durumu kayıt ortamının

refleksif özelliklerinin bir kanıtı olarak okumak mümkündür (Brain, 2013); ve bununla birlikte performans dokümantasyonunun performatifliği—aynı zamanda canlılığı—olarak. Bu çalışmada, bedenimden çıkan *ektoplazma/yeşil chroma-key eldiveni* üzerinde zuhur eden imgeler, Beşir Fuad’ın ölürkenki duyularını kaydetme amacıyla yazmış olduğu son metninden yapay zeka aracılığıyla elde edilen görsellerdir.

Şekil 43. Medyum Eva Carrière Ektoplazma Seansında



Kaynak: *The Public Domain Review*. Erişim: 21.12.2022.

<https://publicdomainreview.org/collection/photographs-from-a-seance-with-eva-carriere-1913>

Ecto Junkie Dedi Ki Bana El Verildi adlı çalışma şu soruları tartışmaya açmaktadır: Bu performatif eylem, Beşir Fuad’ın toplumsal ve kültürel nedenlerle³⁷ unutulmaya terk edilen imgesinin, İnternet’e yüklenen imgelerle kendini sürekli olarak geliştiren,

³⁷ Beşir Fuad’ın materyalist olması ve intihar etmiş olması, yaşadığı dönem ve çevre içinde pek makbul sayılmıyordu. Hilav’a (1989) göre bu durum, “o dönemin resmi-dinsel ideolojisinin baskısıyla, B. Fuad’ın yerine bir boşluğun ve unutulmuşun geçmesine” yol açmıştı. (s. 8).

herkese açık yapay zeka platformları aracılığıyla dolaşıma girmesini sağlayabilir mi? Peki, bedeninin tıbbiyeye bağışlanmasını vasiyet eden Beşir Fuad'ın bu isteği dini gerekçelerle gerçekleştirilmemiş olup mezarı da ortadan kaybolmuşken (Okay, 1992), Beşir Fuad aracılığıyla yeniden bağlantı kurduğum *kendiliğim* için kalabalık bir cenaze töreni gerçekleştirme jestim, Braidotti'nin (2002/2019) egoya endeksli olmayan *göçebe anımsama* bakışıyla sanatta özgünlük fikrini ters yüz ederek, bireysel ve toplumsal düzeyde bir ferahlama imkanı sağlayabilir mi? Böylelikle bizi hem kendimize hem de birbirimize bir nebze olsun yaklaştırabilir mi?

Şekil 44. Eusapia Palladino'nun Ellerinizi İzi (1907-1908)



Kaynak: Luminous-Lint. Erişim: 25.12.2022. <http://www.luminous-lint.com/app/image/31154404901283186893/>

5.3.6. Kendiliğim İçin Bir Cenaze Töreni: Beden-Ötesi Karşılaşmalar

Önceki alt başlıkta (5.3.5.) detaylandırılan ve *sahneleme* kavramıyla ilişkilendirilen performatif eylemi takiben gerçekleştirilen üçüncü performatif eylem *hakikat* kavramı ile ilişkilidir. *Kendiliğim İçin Bir Cenaze Töreni* adlı bu çalışmada, chroma-key kostümümün yeşil eldiveni *kendiliğimin ektoplazmik çıktısı* olarak seanslardan sonra dönüştürülerek, *kendiliğim* için gerçekleştirdiğim cenaze töreninde *külleri* (dönüştürülme sürecinden geriye kalan, bir kısmı saklanan kurumuş parçalar) denize savrulmuştur. Performansı ve dokümantasyonu, yaşamı ve ölümü, önceyi ve sonrayı, bireyi ve toplumu, organizmayı ve çevresini daha geniş ve dinamik bir çerçevede ele almanın imkanlarını araştıran performatif bir eylem olarak bu *geçiş ritüeli*³⁸, hayat içinde belirli dönemeçlerde tekrarlanması için tasarlanmıştır.

³⁸ Bazı çağdaş din bilimciler, toplumlarının yerleşik dinlerinin kendi ihtiyaçlarına cevap vermediğini düşünen birçok birey için geçiş törenlerini yeniden icat etmeye çalışmışlardır. Disiplinlerarası ritüel çalışmaları alanını kuran Amerikalı ritüel teorisyeni Ronald Grimes, bireyleri kendi yaşamlarındaki varoluşsal krizleri ele alacak ve kişisel anlamlarını keşfetmelerini sağlayacak geçiş törenleri ve diğer

Şekil 45. E.J.'nin Eli



Kaynak: Şafak Çatalbaş, E.J.'nin Eli, 2023. Sanatçının Koleksiyonu.

Şekil 46. E.J.'nin Eli



Kaynak: Şafak Çatalbaş, E.J.'nin Eli, 2023. Sanatçının Koleksiyonu.

ritüelleri geliştirmeye teşvik ederek hayatla ilişkisi koparılmış bilimsel analizin ötesine geçmeye çalışmıştır. Grimes kendi yaşamı için yeni törenler yaratmış ve üniversite öğrencilerini de aynı şeyi yapmaları için teşvik etmiştir; çoğu yeni törenlerin yaşamlarını değiştiren olaylarla yüzleşmelerine yardımcı olmada geleneksel törenlerden daha etkili olduğunu bildirmiştir (Norbeck & Alexander, 2020).

Şekil 47. E.J.'nin Eli



Kaynak: Şafak Çatalbaş, E.J.'nin Eli, 2023. Sanatçının Koleksiyonu.

Şekil 48. E.J.'nin Eli



Kaynak: Şafak Çatalbaş, E.J.'nin Eli, 2023. Sanatçının Koleksiyonu.

Deniz salyası³⁹ olarak da bilinen ve 2021’de Marmara Denizi’ni kaplayan müsilağ görüntüleri (Şekil 49) ektoplazmatik çağrışımları nedeniyle anlatıya dahil edilirken, ekolojik bedenin bir uzantısı olarak, *trans-corporeality/beden-ötesilik* (Alaimo, 2008) kavramını tartışmaya açmayı sağlamaktadır. Stacy Alaimo (2008) *beden-ötesilik*⁴⁰ olarak adlandırdığı, insan bedenselliğinin tüm maddi ete kemiğe bürünmüşlüğüyle doğa ya da çevreden ayrılamaz olduğu zaman-mekânda yaşamayı önermektedir. Alaimo'ya göre, teorik bir alan olarak beden-ötesilik, bedensel teoriler ile çevre teorilerinin verimli şekillerde bulunduğu ve karıştığı bir yerdir. Dahası, “insan bedenselliği ve insan dışı doğa arasındaki hareket, maddi ve söylemsel, doğal ve kültürel, biyolojik ve metinsel olanın birbirine karışmış bölgelerinde dolaşan zengin, karmaşık analiz biçimlerini gerektirir” (s. 238). Çevreci-feminist bir bakış açısından, postyapısalcı ve postmodern feminizmin en talihsiz miraslarından biri olarak sosyal inşacılığa olan katı bağlılığa işaret eden Alaimo (2008), özcülüğün tüm kalıntılarını yok etme kararlılığının körüklediği hızlandırılmış *doğadan kaçış* ile belirginleşen baskın eğilimin, maddeselliğin önemini azaltmak olduğunu söyler. Baskın paradigmlar elbette bedenin maddi varlığını inkar etmese de, yalnızca çeşitli bedenlerin söylemsel olarak nasıl üretildiğine odaklanma eğilimi, bedeni pasif, plastik bir madde olarak göstermektedir. Buna karşın farklı olasılıklar mümkündür: Bunlardan biri, feminizmin uzun süredir—Kristeva’ya atıfla—*abject*⁴¹ olarak hizmet eden alanda—doğada—kök salmasıdır (Alaimo, 2008).

39 Kalın bir organik madde tabakası, ilk kez görüldüğü 2007’den bu yana kayıtlara geçen en büyük salgınla 2021 yılında Marmara Denizi’nde yayılarak limanları, kıyı şeridini ve İstanbul’un güneyindeki yüzey alanlarını kapladı. Müsilağ ya da “deniz salyası” olarak bilinen ve alglerin büyümesini hızlandıran kirlilik ve küresel ısınmanın sonucu olarak çoğalan bu sümüksü maddenin bir kısmı dalgaların altına gömüldü ve deniz dibindeki yaşamı boğdu (The Guardian, 2021).

⁴⁰ Orijinal dilinde (İng.) *trans-corporeality* olarak geçen kavram, *beden-ötesilik* olarak Türkçeleştirilmiştir.

⁴¹ Julia Kristeva'ya göre *abject*, sembolik düzende anlamlandırmadan kaçan "ilkel bir düzene" işaret eder; terim, özne ile nesne ya da benlik ile öteki arasındaki ayrımın kaybolmasından kaynaklanan anlamdaki tehdit altındaki bir bozulmaya karşı insan tepkisine (korku, kusma) atıfta bulunmak için kullanılır (1982).

Şekil 49. Deniz Salyası



Kaynak: Akgül, Y. (2021, 9 Haziran). Kalın balçığı geçen kürekçiler. The Guardian. Erişim: 17.01.2023. <https://www.theguardian.com/world/gallery/2021/jun/09/sea-snot-plagues-the-turkish-coast-in-pictures>

Bütün bu bağlantıların, bir ritüel performansı içinde ve onun aracılığıyla bedenlenerek, gerçek hayatta halihazırda icra edilmekte olan bir başka ritüelin akışına eklenmek suretiyle kendi gerçekliğini oluşturması; kamusal alanda gerçekleşmekte olan bu diğer ritüelin (6 Ocak Teofani yortusu / denizden haç çıkarma ritüeli⁴²) kalabalığına karışarak (Şekil 50, 51), kurgusal ve gerçek, sembolik ve maddesel, ben ve öteki, aitlik ve sahiplik ilişkilerinin bulanıklaştığı bir anlatının parçaları olarak edimselleşmeleri amaçlanmıştır.

⁴² Teofani (Grekçe’de “görünmek” “zuhur etmek” anlamına gelen “Theophania” sözcüğünden türemiştir), Ortodoks Kilisesi’nin başlıca yortularından biri olup her yıl 6 Ocak’ta kutlanmaktadır (O.O.D.E., 2010). Hz İsa’nın doğumunun ve vaftiz edilişinin kutlandığı yortuda, suların kutsanmasını ifade eden eylemler gerçekleştirilir; kilisede yapılan sabah ayininin ardından sahile gidilir, başrahip tarafından suya atılan tahta haçı çıkarmak için hazır bekleyenler suya atlayarak haçı çıkarmak için birbirleriyle yarışır. 2023’te deniz polisi, sahil güvenlik ekipleriyle birlikte çok sayıda izleyicinin katıldığı İstanbul Balat’taki törenin yanında eş zamanlı olarak Samatya, Yeşilköy, Büyükada ve İstanbul Boğazı’nda da haç çıkarma törenleri yapıldı (Korkmaz, 2023).

Şekil 50. Teofani, 6 Ocak 2023, Haliç



Kaynak: Sanatçının Arşivi.

Şekil 51. Teofani, 6 Ocak 2023, Haliç



Kaynak: Sanatçının Arşivi.

Chroma-key kostümümün yeşil eldiveni, 1900'lerin başlarında popüler olan ektoplazma seanslarının fotoğraf belgelerinden yola çıkarak yaptığım *re-make*'in fotoğraf çekiminde kullanılmıştır. Ardından, aynı eldivenin içi, çeşitli bitkiler, su ve yeşil gıda boyasından oluşan özel bir karışımla doldurularak buzlukta dondurulmuştur. Bu şekilde kalıbı alınan buz el, eldivenden çıkarılıp erimeye bırakılmış, fotoğrafları çekilerek süreç belgelenmiş (Şekil 45, 46, 47, 48), geriye kalan katı bitki parçaları, sonraki aşama olan *Kül Ritüeli* için saklanmıştır. Ritüelde *kendiliğimden* geriye kalan kurumuş bitkilerin bir kısmı Galata Köprüsü'nden Haliç'e dökülmüş (Şekil 52, 53), diğer bir kısmı ise bu tezin savunmasına dahil olan sunum-performans sırasında çay olarak demlenerek izleyicilere ikram edilmek üzere saklanmıştır. Sanatın yeniden maddeleştirilmesi olarak bu performatif eylem, Yves Klein'in *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle (Maddesiz Resimsel Duyarlılık Alanı)* adlı eserinin bir *re-make*'i olarak tasarlanmıştır. Klein'in bir kısmını Seine nehrine döktüğü altınların diğer kısmını *Monogold* serisinde kullanmak üzere saklaması gibi, bitki parçacıklarının denize dökmediğim kısmı da sunum-performansımın malzemesi olmak üzere saklanmış, başka bir deyişle, göçebe anımsamanın gelecekteki bir geçmişin yaratıcı imgelemiyle ilişkili olarak meydana gelişle (Braidotti, 2002/2019, s.152) *geleceğe fırlatılmıştır*: Sunum performansımın izleyicileri, kendiliğimin bir parçası olarak adlandırdığım buz elden arta kalan bitkilerden demlediğim çayı içerek kendiliğimin bir kısmını kendilerine katmış olacaklar.

Ritüelleri, özellikle de kirletme ritüellerini, doğa ile toplum, semiyotik olan ile sembolik olan arasındaki net sınırları korumaya çalışmak için kullanırız, paradoksal bir şekilde ritüel eyleminde abject ile teması hem dışlar hem de yenileriz (Creed, 2000, s. 64). Bu temas, kendimizle ve dünyayla bağlantımızı nesnel olarak kurabilmemiz için hayati önemdedir—zira hayatın kendisidir—ve yeni bir başlangıç ihtimali işte tam da bu paradoksun sunduğu dönüşüm imkanındadır.

Şekil 52. Kül Ritüeli



Kaynak: Şafak Çatalbaş, Kül Ritüeli, 2023. Sanatçının Koleksiyonu.

Şekil 53. Kül Ritüeli



Kaynak: Şafak Çatalbaş, Kül Ritüeli, 2023. Sanatçının Koleksiyonu.

6. SONUÇ

Bu çalışmada sanat pratiğinin bir otoportresi olarak yeniden kavramsallaştırılan selfie çekme eylemi, Vsevolod Meyerhold'un biyomekanik yönteminin düşüncenin hareketine uygulanmasıyla bellek, sahneleme ve hakikat üzerinden performatif bir eylem olarak ele alınmıştır. Yöntemin uygulama alanının yazma eylemi gibi zihinsel faaliyetleri de kapsayacak şekilde genişletilmesiyle düşünceye de harekete yaklaşır gibi yaklaşmak ve bu yolla kavramsal olanı yaşama, bedenle, canlılık deneyimiyle buluşturmak amaçlanmaktadır. Söylemsel ve maddesel olanın birbirine dolaşık eylemselliği olarak ele alınan kendilik kavramı, performans ve dokümantasyonu bağlamında, sanat tarihinden referanslar ve kendi çalışmalarından örneklerle, canlı sanat alanındaki tartışmalara yer verilerek incelenmiştir.

Bu sanatta yeterlik tezinde *Ölümüne Selfie* adlı araştırmayla birlikte bellek, sahneleme ve hakikat kavramlarıyla ilişkili olarak *re-make* pratiklerinin kullanıldığı bir dizi performatif eylem gerçekleştirilmiştir. Süreç boyunca sanat pratiğiyle ilişki Rosi Braidotti'nin önerdiği *göçebe anımsama* bakışıyla kurulurken, bedenleşmiş özneye dair içe gömülü bir bakış açısı olarak *radikal içkinlik* kavramıyla birlikte, Stacy Alaimo'nun ekolojik bedeninin bir uzantısı olarak önerdiği *beden-ötesilik* kavramı performatif eylemlerle araştırılmıştır. Bu bakışla, sanatın sürece dayalı bir pratik olması bağlamında tezin kendisi de Meyerhold'un biyomekanik yöntemine atıfla, "her zaman yeni bir başlangıç öneren bir sonsöz" (Pitches, 2003) olarak anlaşılmalıdır. Her bir eylemimiz dünyada bir etki yaratır, dünyayı dönüştürür ve biz de bu yeni dünyadan etkilenir ve dönüşürüz; böylelikle yeni etkilere yol açarız ve süreç devam eder. Bu anlamda hayatın döngüsü, sanatın sürdürülebilir oluşunun kanıtı sayılır.

Bu tezde sorunsallaştırılan performans ve dokümantasyonu, karşılıklı ilişkileri içinde, içkinlik düzleminde incelenmiştir. Selfie çekme eylemi üzerinden, özne ve nesne birbirine içkin olarak ele alınırken, Julia Kristeva'nın *abject* kavramı da bu bağlamda performatif eylemle araştırılarak sürece dahil edilmiştir. Performatif eylemlerin belgelenmesi süreci tıpkı selfie çekme eylemindeki gibi, özne ve nesne arasındaki sınırların belirsizleştiği bir ara-alan deneyimi ortaya çıkarmış olsa da,

ancak sürekli ve yoğunlaştırılmış bir dikkatin bu alana getirilmesiyle söylemsel olanın bedenselleştirilmesi mümkün olabilmiştir. Gündelik eylemlerimiz üzerinden kendi hakikatimizle bağ kurma biçimimiz—başka bir deyişle kendiliğimiz—dünyadaki yerimiz, maddeselliğimiz, bedenimiz ve çevremizle ilişkili olarak failliklerimizdir. Bu faillik bir sahnelemedir ve kurulan bağlar tekrarlarla güçlenir.

Kavram ile yaşam arasındaki mesafeyi katetmenin bir yolu olarak, düşüncenin kendi hareketine içkin olarak ele alınmasıyla birlikte, dil ile eylem arasındaki hareket alanı, dolayısıyla sanatın imkanları genişlemektedir. Özne ile öznenin bağlamı arasındaki ilişkileri çok boyutlu olarak düşünmenin gerekliliğine işaret eden bu tezde, sanatın yeniden maddeleştirilmesi olarak performatif eyleme vurgu yapılırken, canlılık ve ölüm, spiritüellik ve medya ekseninde performans ve dokümantasyonu ele alınmış ve bu ikililerin dahil olduğu çerçeveler dinamik olarak tanımlanmıştır. Bununla birlikte doğal ile toplumsal olan birbirine bağımlıdır, tıpkı performans ve dokümantasyonu gibi. Zihin ve beden de, birbirine içkin eylemsellikleri içinde, ikili karşıtlıkların ötesinde ele alınmalıdır. Bu durum, arada-oluşları kavramsallaştırmak için yapılan ayırımlarla tezat oluşturmaz; aksine, bu ayırımları incelikli olarak ele almak, söylemsel olanın bedenselleştirilme olanaklarını genişletir. Bu tez kapsamında ele alınan tüm eserler, bu yöndeki çabaların somutlaştırıldığı performatif eylemler olarak değerlendirilmelidir.

Kendilik kavramının söylemsel ve maddesel olanın birbirine dolaşık eylemselliği olarak, performans ve dokümantasyonu bağlamında ele alınmasının açığa çıkardığı üzere, performansın öznesi maddesel, ilişkisel ve süreçseldir ve durmaksızın sahnelenir. Performans ve dokümantasyonu ise dinamik bir çerçevede, radikal bir şekilde birbirine içkindir. Bedenleşen bilinç, bireyselden kolektife, kolektiften bireysele, organizma ve çevresi arasında akışkan bir süreç olarak kavrandığında, belgeleme pratiğine yaklaşımlar da çeşitlenerek, sanata erişim ve sanatın sürdürülebilirliğinin gündelik eylemlerimiz üzerinden gerçekleşmesinin imkanlarını zenginleştirecektir. Kişiselden yola çıkarak eylem gücünü harekete geçiren bir tavırla araştırılan, iç gözlemsel ve performatif olan arasındaki dinamik ilişkinin özgürleştirici potansiyelleri, bu çalışmanın sonuçlarıyla yeniden edimselleşerek, farklı eylemlerle yeniden ve yeniden kurularak, farklı sahneleme/faillik biçimleri önermeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Alaimo, S. (2008) Trans-corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature. S. Alaimo & S. Hekman (Der.), *Material Feminisms* içinde (ss. 237–264). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28, 1–10.
- Baldwin, J. (1995). Meyerhold’s theatrical biomechanics: an acting technique for today. *Theatre Topics*, 5(2), 158–74.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28, 801–31.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, Durham.
- Barad, K. (2020). Madde Hisseder, Konuşur, Acı Çeker, Arzular, Özler ve Anımsar (Çev. Kurunç N., Karakaş Ö., Bingöl A.N.), *Terrabayt*. Erişim: 11.11.2022. <https://terrabayt.com/dusunce/madde-hisseder-konusur-aci-ceker-arzular-ozler-ve-animsar-karen-barad-ile-roportaj-1>
- Barliant, C. & Trotman, N. (t.y.). *Tino Sehgal: This Progress*. Guggenheim. Erişim: 21.10.2022. <https://www.guggenheim.org/artwork/22502>.
- Beckman, K. R. (2003). *Vanishing Women: Magic, Film, and Feminism*. Duke University Press.
- Braidotti, R. (2019). *Kadın-Oluş: Cinsel Farkı Yeniden Düşünmek*. Otonom Yayıncılık. (Orijinal çalışma 2002'de yayımlandı.)
- Brain, R.M. (2013). Materialising the Medium: Ectoplasm and the Quest for Supernormal Biology *Fin-de-Siècle Science and Art* içinde. 10.1057/9781137027252_6.
- Bruggerolle, M. D. (2018). Post Performance Future. *Mousse Magazine*, 63. Milan.
- Buskirk M., A. Jones, & C. A. Jones, (December 2013). The Year in “Re-”. *Artforum*, 52(4), 127–30.
- Butler, J. (2016). *Cinsiyet Belası*. (Çev. B. Ertür), Metis Yayınları, (5. Basım), (Orijinal çalışma 1999’da yayımlandı).
- Buttrose, E. (t.y.) *FRASER, Andrea; Little Frank and his Carp*. Qagoma Collection. Erişim: 19.10.2022. <https://collection.qagoma.qld.gov.au/stories/788>
- Cavanaugh, Jillian R. (2015). Performativity. *obo* in Anthropology. doi: 10.1093/obo/9780199766567-0114
- Creed, B. (2000). Kristeva, Femininity, Abjection. Ken Gelder, *The Horror Reader* içinde (s. 64–81). Psychology Press.

- Crimp, D. (1993). On the Museum's Ruins. G. Williams (Der.), *Documents of Contemporary Art: The Gothic* içinde (ss.201-203). London: Whitechapel, 2007.
- Çatalbaş, Ş. (2013). "Acting in the Library: İnci Eviner", H. Slager (Der.), *Offside Effect: Academy as Exhibition, 1st Tbilisi Triennial* içinde (ss. 36–37). Metropolis M Books, Utrecht.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk*. (Çev. H. Yücefer), Otonom Yayıncılık, ss. 93–94). (Orijinal çalışma 1966'da yayımlandı).
- Duchamp, M. (1957). The Creative Act. M. Sanouillet & E. Peterson (Der.), *The Essential Writings Of Marcel Duchamp* içinde (1.bs., ss. 138–140). Thames and Hudson.
- Gorchakov, N. A. (1957). *The Theater in Soviet Russia*. New York: Columbia UP.
- Graus, A. (2016). Discovering Palladino's mediumship. Otero Acevedo, Lombroso and the quest for authority. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 52(3), 211–230.
- Grosz, E. (2020). *Uçucu Bedenler: Bedensel Bir Feminizme Doğru*. (Çev. K. Güler), İstanbul: Notabene Yayınları. (Orijinal çalışma 1994'te yayımlandı).
- Groys, B. (2017). *Akısta: İnternet Çağında Sanat*. (Çev. E. Kılıç), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. (Orijinal çalışma 2016'da yayımlandı).
- The Guardian. (2021, 9 Haziran). 'Sea snot' plagues the Turkish coast – in pictures. <https://www.theguardian.com/world/gallery/2021/jun/09/sea-snot-plagues-the-turkish-coast-in-pictures>
- Guggenheim Bilbao. (t.y.) *Art as mediator*. Erişim: 26.12.2022. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know/art-as-mediator>
- Güell, O. (2021, 29 Ekim). *Rise of selfie deaths leads experts to talk about a public health problem*. EL PAÍS. Erişim: 22.12.2022. <https://english.elpais.com/usa/2021-10-29/rise-of-selfie-deaths-leads-experts-to-talk-about-a-public-health-problem.html>
- Handke, P. (1995). *Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi*. (Çev. T. Turan), Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma 1972'de yayımlandı).
- Hilav, S. (1989). Beşir Fuad ve Unutulmak. C.P. Özturan (Der.), *İlk Türk Materyalist Beşir Fuad'ın Mektupları* içinde (ss. 7–16). İstanbul: Arba Yayınları.
- Honderich, H. (2022). BBC News. Canada. Erişim: 26.10.2022. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-60495730>
- Keene, M. L. (1997). *The Psychic Mafia*. Amherst, New York: St. Martin's Press.
- Klein, Yves. (1961). Chelsea Hotel Manifesto. *Yvesklein.de*. Erişim: 20.10.2022. <http://www.yvesklein.de/manifesto.html>
- Korkmaz, A. (2023, 6 Ocak). *Haliç'te denizden haç çıkarma töreni düzenlendi*. Anadolu Ajansı. Erişim: 14.01.2023. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/halicedenizden-hac-cikarma-toreni-duzenlendi/2781365>
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on Abjection*. Columbia University Press.

- Kogler, V. & Noyon, A. (2018, 26 Kasım). *The Werther effect – About the handling of suicide in the media*. Open Access Government. Erişim: 09.01.2023. <https://www.openaccessgovernment.org/the-werther-effect/42915/>
- Larsen, L. B., Rolnik, S. (2009). On Lygia Clark's Structuring the Self. *Afterall Journal*, 15.
- Lispector, C. (2016). *G.H. 'ye Göre Çile*. (Çev. B.B. Yüce), Monokl Yayınları. (Orijinal çalışma 1973'te yayımlandı).
- List of selfie-related injuries and deaths. (2022, 28 Aralık). *Wikipedia* içinde. Erişim: 29.12.2022. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_selfie-related_injuries_and_deaths#cite_note-237
- MacKian, S. (2012). *Everyday Spirituality: Social and Spatial Worlds of Enchantment*. New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0230219397.
- Merriam-Webster. (t.y.). Rite of passage. *Merriam-Webster.com dictionary* içinde. Erişim: 09.01.2023. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rite%20of%20passage>
- Mithat, A. (1996). *Beşir Fuad*. (Çevrimyazı: N. Ahmet Özalp), Oğlak Yayınları.
- Nietzsche, F. (2001). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*. (Çev. Prof. Dr. A. İnam), İstanbul: Yorum Yayınları.
- Norbeck, E. & Alexander, Bobby C. (2020, November 10). Rite of passage. *Encyclopedia Britannica* içinde. <https://www.britannica.com/topic/rite-of-passage>
- Normington, K. (2005). Meyerhold and the new millennium. *New Theatre Quarterly*, 21(82), 118–126.
- Okay, M. O. (1992). Beşir Fuad. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. Erişim: 26.12.2022. <https://islamansiklopedisi.org.tr/besir-fuad>
- O.O.D.E. (2010, 20 Ocak). 6 Ocak Teofani Yortusu. Erişim: 14.01.2023. <https://www.oodegr.com/tourkika/eortes/Theofaneia.htm>
- Palumbo, J. (2020). How Yves Klein Tricked the World with This Iconic Photograph. *Artsy*. Erişim: 20.10.2022. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yves-klein-tricked-iconic-photograph>
- Perec, G. (2009). *Olağan-ıç: Gündelik Hayatın Envanteri*. (Çev. Z. Bengü), Everest Yayınları. (Orijinal çalışma 1989'da yayımlandı).
- Pitches, J. (2003). *Vsevolod Meyerhold*. London: Routledge.
- Rolnik, S. (2008). Politics of Flexible Subjectivity: The Event Work of Lygia Clark. O. Enwezor, N. Condee, T. Smith (Der.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* içinde (ss. 97-111). Duke University Press.
- Stedelijk Museum Amsterdam. (2019, 29 Ocak). *News&Press: Tino Sehgal: This Variation*. Erişim: 12.11.2022. <https://www.stedelijk.nl/en/news/tino-seghal-variation>
- Stich, Sidra. (1994). *Yves Klein*. Hatje Cantz.

- Şener, R. (2013). *Beşir Fuad ve İntihar Salgınımız*. Fütüristika. Erişim: 03.05.2022. <https://web.archive.org/web/20161004144440/http://www.futuristika.org/besir-fuad-ve-ilk-intihar-salginimiz/>
- TATE. Art Term: Live Art. Erişim: 26.10.2022. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/live-art>
- TDK Güncel Türkçe Sözlük. (t.y.). Suret. *Sozluk.gov.tr* içinde. Erişim: 10.1.2023
- TDK Güncel Türkçe Sözlük. (t.y.). Varaka. *Sozluk.gov.tr* içinde. Erişim: 10.1.2023
- UbuWeb. (t.y.). *Andrea Fraser - Little Frank and His Carp (2001)* [Video]. UbuWeb Film & Video. https://www.ubu.com/film/fraser_frank.html
- Vicente, R., Rizzuto, M., Sarica, C., Yamamoto, K., Sadr, M., Khajuria, T., Fatehi, M., Moien-Afshari, F., Haw, C. S., Llinas, R. R., Lozano, A. M., Neimat, J. S., & Zemmar, A. (2022). Enhanced Interplay of Neuronal Coherence and Coupling in the Dying Human Brain. *Frontiers in Aging Neuroscience*, 14, 813531. <https://doi.org/10.3389/fnagi.2022.813531>
- Whitehead, C. (2017). An explanation and analysis of one principle of Meyerhold's Biomechanics – tormos. *Theatre, Dance and Performance Training*, 8(1), 89–102, DOI: 10.1080/19443927.2016.1214890
- Whitney Museum of American Art. (t.y.). Douglas Davis: The World's First Collaborative Sentence Launched 1994, Restored 2013. *Artport*. <https://whitney.org/artport/douglas-davis>
- wocomoCULTURE. (2020, 30 Ocak). *Artist forbids any reproduction of his artworks | LIVE ART # 6 - Tino Sehgal, Palais de Tokyo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0TC0iSWCCjM>
- Yücefer, H. (2006). Deleuze'ün Bergsonculuğuna Giriş. *Bergsonculuk* içinde (ss. 7–44). İstanbul: Otonom Yayıncılık.