

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



FARKLI DİSİPLİNLERDEN GELEN SANATÇILARIN
SEÇİLİ İŞLERİ BAĞLAMINDA 2000 SONRASI
TÜRK PERFORMANS SANATINA BAKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gamze KARAKAYA

Drama ve Oyunculuk Ana Bilim Dalı
Sahne Sanatları Programı

MAYIS, 2023

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



FARKLI DİSİPLİNLERDEN GELEN SANATÇILARIN SEÇİLİ
İŞLERİ BAĞLAMINDA 2000 SONRASI TÜRK PERFORMANS
SANATINA BAKIŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gamze KARAKAYA
(Y2012.210007)

Drama ve Oyunculuk Ana Bilim Dalı
Sahne Sanatları Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Münip Melih KORUKÇU

MAYIS, 2023

ONAY FORMU



ONUR SÖZÜ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum ‘‘Farklı Disiplinlerden Gelen Sanatç ıların Seçili İşleri Bağlamında 2000 Sonrası Türk Performans Sanatı’’ adlı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.



ÖNSÖZ

Her insanın dünyaya bir geliş nedeni olduğu düşüncesindeyim. İnsanlık olarak dönem dönem varoluş amacımızı sorgulasak da illaki hayatı bir dönem daha yaşanılabilir kılma düşüncesinde hareket ediyor ve umutlarımızı, tutkularımızı, arzularımızı bu doğrultuda gerçekleştirme çabası içerisinde bulunuyoruz. Çocukluk yaşlarımdan itibaren yapmak istediklerim ve ruh halim arasında çok zor dönemler geçirip ikilemde kaldığımı söylemem mümkün. Uzun dönemler ciddi anlamda tiyatro yapmak ve hayatımı tiyatro ile devam ettirme düşüncesi beynimin içinde yankılanıp durdu. Tiyatro yapma fikri başlarda kolay gibi görünüyorsa da ilerleyen zamanlarda ve yaş aldıkça aslında bu sanatı yapmanın hem maddi hem de manevi olarak ne kadar büyük zorluklara sahip olduğunu gördüm. Kimi zaman maddi, kimi zaman ise manevi sebeplerden dolayı birçok kez kendimi sorguladım; ‘Gerçekten yapmak istiyor muyum ve gerçekten ayakta kalmayı başarabilecek miyim?’ İnsan denilen varlık, sürekli olarak beyni ile savaş vermek durumunda, bunu çok uzun yıllar yaşamış olduğum birçok bozukluk, rahatsızlık ve hassas olma durumları ile deneyimlemiş oldum. Ciddi anlamda bazı dönemlerde beynimin ve ruhumun içerisinde hapsoldüğümü hissettim, yeri geldi pes ettim, yeri geldi, tekrardan ayağa kalkıp mücadele etmek durumunda kaldım. İnsanın beyninin içinde verdiği savaşın ne kadar zor fakat bir o kadar da ayağa kalkıp devam ettiğinde önüne gelebilecek neredeyse tüm engelleri aşarak ilerleyebileceğine şahit oldum. Tiyatro denilen sanat, her defasında bırakmak istediğimde ‘Şimdi değil’ diyerek beni ayağa kaldırmayı başardı. Her insanın dünyaya bir geliş nedeni olduğunu söylemiştim, belki de başından beri dünyada bulunmamın sebebi tiyatroydu. Kendime, kendimi kanıtlayabileceğim en güzel, en doğru yol tiyatro diyerek devam ettim. Tezimi yazarken de konu başlığım önderliğinde birçok şeyi tekrardan sorgulayıp algılaya şansını yakaladım. Bu süreç kesinlikle iniş ve çıkışları itibarı ile bireyi hem eğitecek hem de öğretecek bir süreç. Yüksek lisans sürecine başladığımda derslerime girmiş olan sevdiğim canım hocalarım, Prof. Mehmet Birkiye, Doç. Dr. Selen Korad Birkiye ve Prof. Dr. Münip Melih Korukçu ve diğer bütün hocalarıma çok teşekkür

ediyorum. Sürecin başından beri verdikleri dersler, hayat boyu sahip olabileceğim en güzel dönemler olarak hatırlanacak. Her şey bir kenara, Prof. Dr. Münip Melih Korukçu hocama minnettarım. Tez yazım sürecinde yanımda olması, öğrettiği disiplin, azim ve nezaket samimiyet ile söyleyebilirim ki bana kendimi çok şanslı hissettiriyor. Bu süreçte ne kadar zorlansam da kıymetli Melih hocam bütün sıkıntı, endişe ve kaygılarım konusunda bana iyi niyeti ile destek olarak yüreğimi ferahlattı, kendisine bu konuda da ayrıyeten minnettarım. Tüm hocalarıma tek tek, ayrı ayrı teşekkürlerimi sunuyorum. Ailem, annem, babam, ablam başından beri yanımdaydı, hiçbir zaman pes etmemi istemeyip ellerinden ne geliyorsa yaptılar. Hatta çok daha fazlasını yaptılar, onların desteği sayesinde ayakta kaldığıma inanıyorum.





FARKLI DİSİPLİNLERDEN GELEN SANATÇILARIN SEÇİLİ İŞLERİ BAĞLAMINDA 2000 SONRASI TÜRK PERFORMANS SANATI

ÖZET

Farklı disiplinlerden gelen sanatçıların işlerinin, üretimlerinin 2000’li yıllar sonrası Türk performans sanatçıların işlerine nasıl yansıdığı ve değişerek dönüşüm gösterdiğinin incelendiği bu tez çalışmasında, performans sanatının 2000 sonrası Türk performans sanatı içerisindeki gelişmelerine açıklık getirebilmek amaç edinilmiştir. Performans sanatının nasıl ortaya çıkmış olduğuna dair süreçler incelenmiş olup geçirmiş olduğu değişimler anlatılmıştır. Performans sanatı 1960’lı yıllar itibarı ile ortaya çıkan, izleyicinin önünde canlı bir şekilde gerçekleştirilen bir sanat biçimi olmuştur Disiplinlerarası olması özelliği ile dikkat çeken performans sanatı, içerisinde birçok düşünce, felsefe ve ideolojiyi barındırmaktadır. Tarihi açıdan bakıldığında, performans sanatının ilk örneklerine 1900’lü yıllar itibarı ile Fütürizm akımının önderliğinde gerçekleşen “Fütürist Akşamlar” da rastlanmış olup devamında ise Dadaizm hareketinde Cabaret Voltaire’de sahnelenen şiir, müzik, dans gibi teatral etkinlikler ile kendine yer bulmuştur. Performans, kavram olarak ‘performative’ ilk olarak 1955 yılında John L. Austin tarafından kullanılmıştır. Performans sanatı, sanatçının arzularını, tutkularını, öfkesi, siyasi düşüncesi gibi konuları bedeni aracılığıyla seyirciye aktardığı bir sanattır. Batı’da başlamış olan performans sanatı, Türkiye’de 1990’lı yıllar itibarı ile Adnan Çoker ve öğrencilerinin önderliğinde yapılan çalışmalar doğrultusunda etkilerini göstermeye başlamıştır. 2000 öncesi 1990’lı yıllar ile başlayarak Türkiye’de performans sanatının Batı’dan gelen düşünceler ve üretimler doğrultusunda yapılan çalışmalar ve Türk performans sanatında nasıl bir bellek oluşturduğuna dair incele ve araştırmalara tez içerisinde değinilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Performans, Disiplinlerarası, Çağdaş, Sanat, Avangart, Türkiye



TURKISH PERFORMANCE ART IN THE 2000s IN THE CONTEXT OF SELECTED WORKS OF ARTISTS FROM DIFFERENT DISCIPLINES

ABSTRACT

In this study, which examines how the works and the productions of artists from different disciplines are reflected in the works of Turkish performance artists of 2000s and how they change and transform, it is aimed to clarify the developments of performance art in Turkish performance art scene after the year 2000. The process of the emergence of performance art is examined and the changes it has undergone are explained. Performance art has been a form of art that has emerged in the 1960s and is performed lively in front of the audience. Performance art, which draws attention with its interdisciplinary feature, contains various thoughts, philosophies and ideologies. From a historical point of view, the very first examples of performance art is “Futurist Evenings”, which took place with the heavy influence of Futurism movement in the 1900s and then found its place in the Dadaism movement with theatrical activities such as poetry, music and dance staged in Cabaret Voltaire. The term “performative” was first used by John L. Austin in 1955. Performance art is a form of art in which the artist conveys his/her desires, passions, anger, political thoughts to the audience through his/her body. Performance Art, which debuted in the West, started to show its effects in Turkey as of the 1990s, in line with the studies carried out under the leadership of Adnan Çoker and his students. This study deals with the researches about how performance art in Turkey has created a memory in Turkish performance art, as well as the studies carried out in line with the ideas and productions from the West, as of 1990s.

Keywords: Performance, Interdisciplinary, Contemporary, Art, Avant-garde, Turkey



İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiii
I. GİRİŞ.....	1
II. PERFORMANS SANATI.....	7
A. Performans Sanatının Tanımı	7
B. Performans Sanatının Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Süreci.....	13
1. Fütürizm	26
2. Dadaizm	31
3. Sürrealizm	40
4. Action Painting (Aksiyon-Eylem Resmi)	46
5. Body Art (Vücut Sanatı)	51
6. Fluxus.....	68
7. Happening	76
III. TÜRKİYE’DE PERFORMANS SANATININ KISA TARİHİ	83
A. 2000’ler Sonrası Türkiye’de Performans Sanatı.....	89
B. Farklı Disiplinlerden Gelen Sanatçıların Performansları.....	93
1. Şükran Moral	93
2. Nezaket Ekici.....	97
3. Ferhat Özgür.....	101
4. İnsel İnal.....	105
5. Asaf Zeki Yüksel	109
6. Genco Gülan.....	112
IV. SONUÇ	117
V. KAYNAKÇA.....	125
ÖZGEÇMİŞ	135



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Adnan Çoker ve Öğrencileri, İrticalen Çalışma, 1961	844
Şekil 2. Merhaba Gösteri Topluluğu'nun Oyunundan Bir Sahne, 1970'ler	855
Şekil 3. Grup Foseptik, Yüzen Sergi, 1986.....	877
Şekil 4. Genco Gülan, Burunlu Yıldız, 1993	88
Şekil 6. Nezaket Ekici, Atropos, 2006.....	98
Şekil 7. Ferhat Özgür, Haftanın Yedi Günü Böyleyim, 2004	1021
Şekil 8. İnsel İnal, Masaj-Mesaj, 2010	10706
Şekil 9. Asaf Zeki Yüksel, Çarmıha Gerilmiş İsa, 1989.....	11009
Şekil 10. Genco Gülan, İkiz, 2011.....	1132



I. GİRİŞ

“Farklı Disiplinlerden Gelen Sanatçıların Seçili İşleri Bağlamında 2000 Sonrası Türkiye’de Performans Sanatı” adlı tez çalışmasının amacı, farklı disiplinlerden gelen ve süreci devam ettiren, Batı kökenli olup belli başlı sanat kalıplarından ayrılarak, değişip-dönüştürülmüş olması itibari ile yaşamın içerisinde çıkarak ve yaşamın belli kalıplaşmalarından sıyrılmayı başararak, kendini ifade eden performans sanatının günümüze kadar gelmesi aşamasında, neler ile karşılaşmış evrildiği, dönüşüme uğradığı ve farklı disiplinlerden referans aldığı yöntem ve teknikler ile başta Batı ve sonrasında dünya çapında olmak üzere ve daha sonrasında 2000’ler itibarıyla Türkiye’de hangi şekil ve koşullarda ilerleme kaydettiği konusundaki gelişim ve ilerleyiş sürecine ışık tutmak ve Türkiye’deki temsilcileri ile kendini göstermiş Türk performans sanatçılarını tanıtmak, performans sanatının başta dünyada olmak üzere, daha sonrasında da Türkiye’de ne gibi koşullar ile şekillenip nereye geldiği durumuna dair bir hafıza oluşturmaktır.

Tezin adı ‘FARKLI DİSİPLİNLERDEN GELEN SANATÇILARIN SEÇİLİ İŞLERİ BAĞLAMINDA 2000 SONRASI TÜRK PERFORMANS SANATINA BAKIŞ’ olarak belirlenmiş olup tezin ilk bölümünde ‘Performans’ kelimesinin tanımına, tarih yorumcularının ve araştırmacılarının fikirlerine yer verilmiş olup bu kişilerin Performans kelimesini kullanmış ve yorumlamış olduğu alanlar, her birinin kendi alanına dair yapmış olduğu inceleme, izlenim, yorum ve araştırmalara yer verilmiştir.

Daha sonrasında gelişim sürecinde, performans sanatının köklerini içermesi amacı ile Batı’daki başlangıç sürecine odaklanılmış ve sanatın tarihler boyu süren gelişiminden itibaren ele alınarak çeşitli örneklerine değinilmiştir. 2000’lere kadar gelen süreçte, Aydınlanma döneminden itibaren sanatın zaman içerisinde hangi koşullarda evrildiği ve geliştiği konusu itibarıyla tezin başlangıç bölümüne giriş yapılmıştır. Performans sanatının gelişimini daha iyi anlayabilmek ve anlamlandırabilmek adına, sanat kavramının tarihsel dönemler içerisinde hangi koşullardan geçerek günümüze ulaştığını görebilmenin mümkün olması için tarihteki

belli dönemlere değinmek ve açıklık getirmek gerekmektedir. Çağdaş sanatın, postmodernizmin, modernizmin ve genel olarak sanatın daha sonrasında da performans sanatının kavramsal açıdan tanımlamalarını inceleyerek günümüz performans sanatının tanımını anlamlandırabilmek mümkün olacaktır.

Performans kelimesi, ilk olarak 1955 yılında John L. Austin tarafından kullanılmıştır. Performans sanatı, belirli bir zaman ve mekânda gerçekleşerek, bireyin bedeni ve yapmış olduğu eylemler sanat eseri olarak anlam bulmaktadır. Performans sanatının kaynağı, 20. Yüzyıl itibarı ile ortaya çıkan avangart akım ve hareketlere dayanmakta olup, Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm ile ilişkilendirilmektedir. Avangart akımlar, biçime ve estetik kurallara önem vermekte olan sanat kurallarına meydan okumakta ve performans sanatının temelini oluşturmaktadır. Avangart, geleneksel sanat formlarını reddetmek sureti ile hüküm süren konformist kurumun değerlerine karşı çıkmıştır. Böylece performans sanatının sosyopolitik düzenin eleştirisi olduğunu söylemek mümkündür. Performans, kişinin gerçek uzamda hareket etmesini ve konuşmasını ilgilendirdiği için, performansta yapılanlar ve söylenenler gündelik deneyimlerimizin tamamen dışında da olsa, performans bir resme bakmaktan çok gündelik hayat deneyimlerimiz ile benzerlik göstermektedir. Performans sanatının bu özelliği, avangart akımlar ile paralel ilerlemektedir. Avangardın 1848 öncesi, Romantizm akımının isyanı ile ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Tarih içerisindeki değişim ve dönüşümlerin sonucunda gittikçe evrilmekte olan sanatın özerklik kazanmasına koşul anlamda modern bir durum alır ve modernizm ile aynı yola girer. Ruh ve bilinç temel alınarak, sanatçının topluma ve kendine yabancılaşması ile burjuva zihniyetini karşısına alarak tavrını ortaya koymuştur.

Performans sanatı, 20. Yüzyıl itibarı ile disiplinlerarası olması özelliğiyle dikkat çekmektedir. 20. Yüzyıl başında yaşanan savaşlar, toplum üzerinde birtakım izler bırakmış ve aynı zamanda çok sayıda yeni sanat oluşumunun ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nın yaşanmış olduğu dönem içerisinde sosyal yapı ve toplum iç içe geçmiş, savaşın gerçekleştiği dönemde performans sanatının ilk örnekleri görülmeye başlanmıştır. Fütürizm ve Dadaizm akımlarında performans sanatına dair ilk örnekleri görmek mümkündür. Fütürizmin öncüsü Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909 yılında yayımladığı "Fütürist Manifesto" geleneksel kurallara bağlı olunmadığını ifade etmektedir. Aynı dönemde

birçok ülkede Fütürist etkinlikler gerçekleştirilmiştir. Fütürizm birçok akımın doğması ve şekillenmesi kapsamında bir dönüm noktası niteliğindedir. İtalya’da ortaya çıkmış olan Fütürizm, teknolojinin gelişimi ve modern yaşamın hızı ile geleceğe dair heyecan ve umut duygusu ile ilerlemiştir. Fütürizm akımı, performans sanatına yenilikçi ve sıra dışı bir yaklaşım getirmiştir. Akımın temsilcileri dans, tiyatro, müzik gibi sanat alanlarında yenilikçi performanslar sergilemiş olup, gerçekleştirilen Fütürist performanslar, geleneksel sanat anlayışından koparak farklı materyaller kullanıp ve zamanın akışını yavaşlatarak ya da hızlandırarak, izleyiciyi alışılmışın dışında farklı bir deneyime davet etmiştir. Etkinliklerde izleyenlerin performans sırasında performansa katılımı, sanatın pasif bir izleyen tarafından tüketilmesi yerine, aktif bir şekilde performans içerisinde etken hale gelmesini sağlamıştır. Bu durum, performans sanatının seyirci odaklı bir yaklaşım ile ele alınmasına öncülük etmiştir. Fütürizm akımı performans sanatına yenilikçi bir yaklaşım getirerek, geleneksel sanat anlayışına meydan okumuş ve izleyici odaklı bir yaklaşıma öncülük etmiştir. Bu sebeple de akım, performans sanatı adına önemli bir öncü olmuştur. Dadaizm akımı ise 1916 yılında İsviçre’nin Zürih kentinde ortaya çıkmış bir sanat hareketidir. Akım, savaşın yıkıcılığına tepki olarak geleneksel sanat anlayışını ve dil kurallarını reddeden bir tutum sergilemiştir. Dadaizm akımı aynı zamanda sanat eserleri üretmekle kalmayıp, çeşitli performanslar sergileyen bir akım olmuştur. Geleneksel sanat kurallarına meydan okuyan Dadaist performanslar, sanat eserlerini ve sanatçıları birleştirerek, popüler kültürü ve günlük yaşamı sanatın bir parçası haline getirmiştir. Gerçekleştirilen Dadaist performanslar, genellikle absürt ve rastlantısal unsurların birleşimi ile karakterizedir. Geleneksel senaryo, metin yapısından farklı olarak daha spontane ve doğaçlama bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Bu özelliği ile tiyatrodan da ayrıldığı için performans sanatına oldukça yakındır. Performanslar içerisinde bedensel hareket, ritim, ses ve sözsüz eylemler barındırması sebebi ile performans sanatına kaynaklık etmektedir. Aynı zamanda performansların politik, toplumsal konular içermesi ve gerçekleştirilen performansların galeri, sahne gibi alanlardan taşarak, parklarda, sokaklarda gerçekleştiriliyor olması performans sanatı ile benzer bir başka özelliğidir. Performans sanatına öncülük ederek, performans sanatının gelişmesine kaynaklık ederek sanatın, kalıpların dışına çıkarak, sıra dışı eylemlerle kuralların sorgulanması adına çağrı yaparak performans sanatının gelişimine katkı sağlamıştır. Dadaist bir sanatçı olan Marcel Duchamp’ın hazır nesne kullanımı ise sanat alanında büyük bir

fark yaratmış, sanata bakışı değiştirmiş ve Kavramsal Sanat'ın temellerini atmıştır. Postmodern düşüncenin modernizm ile karşı karşıya gelmesi, cinsiyet, kimlik, toplum ve sanat gibi kavramların tanımlarının yeniden ele alınmasına neden olmuştur. Performans sanatçıları da bu anlamda birçok alanda performans gösterileri gerçekleştirmiştir. 20. Yüzyılın tarihi boyunca avangart sanatçılar, protestocu ve politik tavırlarla yaklaştıkları dönemin anlamsızlıklarını, eşit olmayışını, kafa karışıklıklarını eleştiren performanslar sergilemiştir.

Yaşanan çağın, değişen bilim ve teknoloji anlayışı beraberinde yeni bir gerçeklik algısını ve yorumunu ortaya koymuştur. Bu noktadan sonra sanat değer ya da tanrıyı temsil etmemekte, sanatçıyı dahi temsil etmeyerek yalnızca kendisini temsil eden bir noktaya gelmiştir. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olmuştur. Hayattan kopmuş ve kendine özgü bir iktidarın peşine düşmüştür. Peter Bürger'in ifade ettiği avangart kuramda ayırt eden bu kurumlaşma durumunda başlattığı sanatı yeniden hayata bağdaştırma tutkusudur. Avangart akımlar ve 1960 sonrası deneysel araştırmalar aracılığıyla, performans metninin kullanıldığı, doğaçlama ve seyirci/izleyenin katılımı ile sanatçının araç durumundan çıkıp yaratıcı olan duruma geçtiği disiplinlerarası bir sanat anlayışına geçilmiştir. Performans sanatçıları sanat ve yaşamı bir arada tutma düşüncesi ile performanslarını gerçekleştirmiştir. Bu performanslar, bireysel ve kolektif olabilme durumuna sahiptir. Buradaki nihai hedef, seyirciyi hem bilişsel hem de ontolojik olarak performansa dâhil etmek ve farkındalığı arttırmaktır. Böylece seyirci pasifleşen durumdan çıkarak etkili duruma geçmektedir. Performans sanatı; Vücut-Beden sanatı, Happening, Fluxus, Action Painting- Aksiyon/Eylem Resmi gibi başlıklardan oluşmaktadır. Performans sanatı içerisindeki her şey performansta değişen malzeme ve olanak çeşitliliği, onun yani performans sanatının disiplinlerarası özellik ve niteliklere sahip olduğunu göstermektedir. Performans sanatı alanında üretim yapan sanatçılar, sanat kurumlarının, sanat eserini metaya dönüştürmesine karşı olarak eserlerini üretmişlerdir.

Tezin diğer bölümünde, performans sanatının tarihsel süreci hakkında bilgi verilmektedir. Sanatın Aydınlanma dönemi, 18. Yüzyıl ile başlayan tarihsel sürecinin performans sanatının oluşumuna kadar geline süreci ve daha sonrası ele alınmıştır. Bu bölümde bir ifade biçimi olan performans sanatının, farklı disiplinler ile bir araya gelerek tarih boyunca ne tür gelişimler gösterdiği, evrildiği süreçte nelerin etken

olduğuna değinilmektedir. Sanatçıların gerçekleştirmiş oldukları eylemlerin temelinde yer alan fikri daha net algılayabilmek adına bazı kuram ve kavramlara yer verilmiştir. O dönemlerde sanat tarihçilerinin birbirine denk düşmeyen fikirlerde olması, tanımlamaların birbiri ardına değışerek devam etmesi, tanımlama konusunda yaşanan karmaşıklık sebebi ile avangart, çağdaş sanat, postmodernizm ve modernizm kavramları incelenmiş ve bu kavramların kendi döneminde ifade etmiş olduğu anlamlar incelenmiştir. Performans sanatının gelişimine katkıda bulunan Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi akımlar tarihsel süreçleri bağlamında incelenmiş ve bu akımların araştırma sonuçlarına yer verilmiştir. Daha sonrasında ise performans sanatının kendi içerisinde ayrıldığı formlar, başlıklar ile (Fluxus, Happening, Body art, Action Painting) açıklanmış, kendi içinde ayrılan bu formlara ait sanatçıların yapmış olduğu çalışmalar ve çalışmaların temelinde yatan düşünceler ifade edilmiştir.

Son bölüme gelindiğinde ise “Farklı Disiplinlerden Gelen Sanatçıların Seçili İşleri Bağlamında 2000 Sonrası Türk Performans Sanatına Bakış” başlığında, Türkiye’de performans sanatının tarihsel süreci, ne tür değışim ve dönüşümlerden geçerek ilerleme kaydettiğı ve ilerleyen tarihler içerisinde göstermiş olduğu değışimler, farklı disiplinlerarası eylem ve tutum sergileyen sanatçıların gelmiş oldukları alanlar ve bu alanları performans sanatına entegre ederek çalışmalarına devam ettikleri, Türk performans sanatına katkıları, 2000’ler sonrasında Türkiye’de gelişen performans örneklerinde incelenmiş, araştırılmış ve sunulmuştur.

II. PERFORMANS SANATI

A. Performans Sanatının Tanımı

Kavram olarak ‘performative’, ilk olarak John L. Austin tarafından kullanılmıştır. Austin, ‘Performative’ kavramından 1955 yılında gerçekleştirmiş olduğu ‘How to do things with words’ adlı Harvard Üniversitesi’nde gerçekleştirdiği derste bahsetmiş ve bu kavramı ilk olarak ‘performatory’ olarak kullanırken, daha sonralarında ‘performative’ olarak kullanılmasında karar veren kişi olmuştur. O, dilsel kavramların yalnızca belli bir olayı anlatmak ya da ortaya koymak amacıyla olmadığını, aynı zamanda bu kavramlar ile eylemlerin gerçekleştirildiğini fark etmiş, dilde gözlemleyici kavramların dışında, edimsel kavramların da olduğunu dile getirmiştir (Lichte, 2016: 35).

Bedensel eylemler olarak gerçekleşen edimler, (yapılan iş, eylem ve hareketler) verili şeyler ve içsel bir durum ile ifade edilmesi gereken mevcudiyet ile ilişkilendirilmedikleri sürece ‘göndergesiz’ olarak kavranmalıdır. Edimsel (performatif) adı altında adlandırılan bedensel hareket, var olmakta olan kimliği ifade etmemekle beraber, kimliği esas anlamda yaratmaktadır. Beden, kendisine özgü maddesel durumlarla ilgili belli hareketlerin tekrür edilmesi şeklinde meydana gelmektedir, böylelikle beden, kültürel ve cinsel duruş gibi durumların oluşturmalarını eylemler aracılığı ile sağlamaktadır (Lichte, 2016: 41). Austin, tam bir yıl sonrasında yazmış olduğu Türkçe adı ile *Edimsel Sözcelemler* adlı yazısında, üretmiş olduğu bu kelime için, ‘edimsel’ kelimesinin ne anlama geldiğini bilmemek, tamamı ile normal bir durum’ demiştir. ‘Perform’, yani ‘etmek’ olan fiilden türemiştir, söylemek bir ‘eylemde’ bulunmaktır (Lichte, 2016: 36) Cümleler ve cümleler içerisindeki kelime kullanımları yalnızca dile gelmemekte, aynı zamanda bir eylemi gerçekleştirmektedirler,’ Yazmış olduğu Türkçe adı ile *‘Performatif Eylemler ve Cinsiyet Yasası’* isimli yazısında Judith Butler, edimsellik kavramını kültür felsefesine sunmuş ve yazmış olduğu denemede kimliğin, önceden verilmiş biyolojik

kategoriler şeklinde değil, tikel kültürel bir şekilde ortaya çıktığından bahsetmektedir (Lichte, 2016: 36).

Bedeni yalnızca tarihi açıdan değil, devamlı olarak gelişen ve gerçekleşen oluşumlar repertuarı olarak kavrayan Merleau- Ponty’i, kendine referans almış olan Butler, kimlik durumunun performer, performans şeklinde kazanılarak, vücutta var olma sürecini bu şekilde tanımlayarak, İngilizce anlam itibarı ile embodiment adı altında kullanarak, embodiment Türkçe anlam itibarı ile zihin ve bedenin birbirinden ayrı olmasının söz konusu olmadığı, kelimenin Türkçe karşılığı ile ‘şekillenme’, ‘vücuda getirme’ anlamına gelmesi ile Judith Butler bu durumu embodiment olarak tanımlamıştır. Kültürel, tarihsel değişim ve dönüşümler performatif eylemlerin farklı üsluplar kazanarak tekrar edilmesi ile somutlaşmakta ve böylece kimlik ve beden gerçek anlamda meydana getirilmiş olmaktadır. Judith Butler’ın genel anlamda performatiflik kavramının temelinde, John L. Austin tarafından ortaya konulmuş olan performatif eylemlerin var olan ayrılıkları ortadan kaldıracı olduğu düşüncesi yer almaktadır. J. Butler’ın denemesinde yazmış olduğu performatif kuram, bedene ait olan performatif eylemlere odaklanmaktır (Lichte, 2016: 41-42). Butler, vücuda getirme (embodiment) şartlarını sahneleme şartları olarak açıklarken, kendisinin ve Austin’in kavramları arasındaki başka bir benzerliği de ortaya koymaktadır. Her ikisi de performatif eylemde bulunma durumunu ritüel hale gelmiş toplumsal sahnelemeler olarak düşünmüş ve ikisi için de performatif olan ile performans/sahneleme arasında bir tür yakınlık söz konusu olmuştur. “Performance” ve “performative” kelimeleri “to perform” kelimesinden türetilmiş olması sebebi ile performatif olan sahneleme biçiminde gerçekleşmekte ve kendini performatif eylemlerin sahneleme durumunda ortaya koymaktadır. Kullanılan dil, sözlerin, konuşmayı değiştirme gücünde etki edebileceğine inanan Austin, yaptırım gücünün varlığına dikkat çekmektedir. İnsanın doğasına, yaşama ait olan başlıklar ile paralel olan performansın, edimsellik durumunun değiştirici ve dönüştürücü yanları bulunmaktadır. Judith Butler, dil felsefesinden kültür felsefesine taşınan edimsellik kavramını açıklamak konusunda zorluk çekmiştir. Bu sebeple de net olarak bir açıklama yapmanın zor olduğunu, kavramsal tartışmaların kendi görüş ve fikirlerini de zamanla değiştirdiğini dile getirmiştir (Arslan, 2020: 10). Sonuç olarak

aktarıldığında ise, Judith Butler'ın ilk olarak performativiteyi dilsel olan bir şey ile teatral olan bir şey anlamında göstermek arasında kararsız kaldığı görülmektedir. Butler, söz edimini bir iktidar biçimi olarak yeniden değerlendirerek, performativitenin teatral ve dilsel boyutlarını ele almak hedefindedir. Toplumsal cinsiyet kimliğinde, toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz; toplumsal cinsiyet kimliğinde, o kimlik, kendisinin birer sonucu olduğu söylenen 'dışavurum ve ifadeler' tarafından performatif olarak kurulmaktadır. İfadeler, kimliğin sonucu değil, aksine performatif ifadeler kimlik ile varlık kazanmaktadır. 1960 ve 1970'li yıllardan itibaren, sosyal bilimlerin birçok dalında performans kavramına yönelik farklı bakış açıları, teoriler ve yorumlar ortaya atılmış, öyle ki günümüzde de hala performans kavramı tartışmalı kavram özelliğini korumaktadır (Lichte, 2016: 44-45). John L. Austin edimsellik kavramını yalnızca söz eylemleri olarak kullanırken, bu kavramın aynı zamanda Marina Abramoviç'in 'Lips of Thomas'taki gibi bedensel eylemlere de uygulanması ve kullanılması mümkündür. Burada özgönderimsel ve gerçekliği yaratan ve bu şekilde ne kadar farklı olursa olsun sanatçı ve seyircilerde bir dönüşüme yol açabilecek eylemler söz konusudur.

Performans kelimesi, Latince *perfunger*; Fransızca ve İngilizce *performance*, Almanca *leistung* kelimelerinde karşılık bulmaktadır. 'Başarmak, bitirmek, icra etmek, yapılandırmak' anlamlarına denk gelen bu kelime, Anglosaksonca framian kökünden gelmekte ve İngilizce *per- former – formed, form* ya da kelime parçalarının birleşimlerinden oluşmuştur. (Aydın, 2019: 11). Hala günümüzde gösteri sanatları içerisinde performans, tam olarak tanımlanması mümkün olmayan bir durumdadır. Başka versiyonlarından ayrılıyor olması, performans türünün, kavramının ne olduğu ya da ne olabileceği sorusunun cevabını zorlaştırmış, bu durumda performansların ihtiyaçları ve koşulları değiştiği için farklı tanımlar yapmak mümkün olmaktadır. Ana akım sanata bir tür karşı çıkış olarak ortaya çıkan performans, birçok disiplin ile ilişki kurmuş, birçok disiplini etkilemiş, değiştirmiş ve dönüştürmüştür.

Söz konusu olan 'performans' terimi üzerine ilk inceleme ve çalışma örnekleri 1960 ve 1970 yılları arasında görülmüştür. Bu terim üzerine yapılan çalışma ve incelemeler sıklıkla antropoloji ve sosyoloji alanında gerçekleştirilmiştir. İngiliz

antropolojist ve tiyatro kökenli olan Victor Turner ve Richard Schechner'in bu terim üzerinde yapmış oldukları incelemeler oldukça dikkat çekicidir (Arslan, 2020: 6). Victor Turner ile ortaya atılmış olan 'performativ dönüm' (performative return) terimi düşünme durumunda gerçekleştirilen performans temelli olarak, yeni düşünceyi açıklığa kavuşturmakta ve 'performatif dönüm' umumi anlamı itibarı ile birçok gündelik pratiğin bedensel ve sözel performansların anlamlarına odaklanmıştır. Victor Turner'ın yaklaşımı ile daha öncelerinde anlam itibarı ile tiyatroya dayalı örnek anlamda kullanılmakta olan performans, kendini bütün bir kültür repertuarını performans anlamını gören anlayışa bırakmıştır. (Duru, 2015: 27). Günlük etkinliklerin kültürel anlamda okuma ve anlaşılma durumunda olması 'performativ dönüm' denilenin sonucu anlamında ortaya çıkarak, böylece bu durum, gündelik hayattaki tüm etkinliklerin bir tür performans olabileceğini ve kamusal alanda bireyin kendisini ortaya koymuş olmasının da bu tarz etkinlikler ile gerçekleştirildiği düşüncesindedir. Kültürel eylem düşünceleri olarak toparlanabilecek bu tarz yönelimler, her anlamda kültürel bir geleneğin performans edilmesi olarak nitelendirilerek, performansları ve eylemleri kültürel durumların gözlemlenebilir en gözle görülebilir örneği şeklinde değerlendirmektedir (Duru, 2015: 27). Victor Turner, sosyal bilimler alanında yapmış olduğu çalışmalara, sosyal drama kavramı ile katkı yapmış, *Ritüelden Tiyatroya* isimli yazmış olduğu kitapta bu ifadeyi Arnold Van Gennep'in 'Geçiş Ritleri' üzerine kurmuş olduğunu 1908 yılında açıklamıştır (Arslan, 2020: 6). Birey ya da toplumların, bir durumdan diğerine geçişini belirlemiş olan ritüel kurulumunu incelemiş olan Gennep, tam anlamı ile sembol-simge yaratmak ile ilgilenmiştir. Bireylerin toplum içerisinde, bir rolden diğerine geçiş durumunu, anlaşılabilirliği şeklinde de çocukluk döneminden ergenliğe geçiş durumunun tanımını 'geçiş ritleri' şeklinde tanımlamaktadır. Victor Turner da bu durumu kendi sistemine uyarlayarak performans durumunun ayırt edilebilirlik olarak değil, 'arada olma' durumu olarak ele almaktadır. Turner, bir antropolog olarak çalışmalarını Ndembu köyünde yerliler ile yapmış olduğu çalışma ve eylemler ile devam ettirmiş ve kendi kuramı 'sosyal drama' adıyla anmış olduğu durumu, hep aynı dizgede devam ettirmiştir: 'ayrılma, geçiş, bütünleme' (Arslan, 2020: 7). Ortaya konmuş olan her tür düşünceyi çalışma konusu olması için odağını deneyime çekmiş olan performans düşüncesi, sonuçtan çok sürecin deneyimine odaklanma

hedefindedir. İzleyici veya seyirciye iletilmiş olan gönderide, iletişimin nasıl gerçekleştiğini önemsemektedir (Duru, 2015: 27). Richard Schechner de Victor Turner'ın 'sosyal drama' sistemini kendi modelini oluşturmak adına kullanır, kavramlar tartışılarak ve kavramlar deneysel çalışmalar ile dönüştürülerek 'sosyal drama' ve 'estetik dram' arasında bir bağlam kurularak Victor Turner ve Richard Schechner'in birlikte bir performans modeli ortaya koymuş olduğu görülmektedir (Arslan, 2020: 7-8).

Yeniden üretme ve üretebilme durumu, kendisinden bir önceki eyleme referans oluşturduğu gibi performansta dikkat çeken, davranışın, eylemin, günlük hayattan alınıyor olması durumudur. Richard Schechner, kendisinden başka biri gibi davranıyor olma durumunu, bu eylem ve performansı, 'restore davranış' olarak tanımlamıştır. Davranış, eylemi gerçekleştiren kişiden bilinçli bir şekilde ayrılmış ve her türden eylem (tiyatro oyunu, trans, Şamanizm, ritüel) olarak değerlendirmektedir. Marvin Carlson'a göre ise, 'restore davranış' durumu, yeteneklerin gösterilmesiyle ilgili performans özelliğine çağrı yapmaktan daha ziyade, sahne üzerindeki oyuncu ile rolün kendisi arasındaki benzer şekilde 'kendilik' ile davranış arasında gerçekleşen duruma vurgu yapar niteliktedir ve Marvin Carlson bu durumu şu şekilde dile getirir: "Sahne üzerindeki bir eylem, gündelik hayat içerisinde gerçekleşen eylemlere aynı şekilde benzese dahi, sahne üzerinde gerçekleştiğinde, performe/icra edilmişlik durumu söz konusudur, dışarı, gündelik hayat içerisinde ise davranış/yapılmışlık durumudur." (Arslan, 2020: 8).

Performansı yapmak ve eylemek durumunu harekete geçiren kavram bilinç ve bilinçlilik durumudur. Performe, performans durumu, beden ve mekân birleşimindeki ilişki içerisinde bulunmak üzere, genel anlamda bütün durumlara karşı yapılan bilinçlilik durumu dâhil olması ile ortaya konulma şeklidir. H. Bülent Kahraman "Performansın, beden ve mekânın iç içe geçme durumunda, bilincin belirlediği fakat bazen de bilinç durumunun belirlemiş olduğu ancak beden gerçekliğe teslim halde olduğu kurgulanmış bir müdahale şekli." diyerek, performans hakkındaki düşüncelerini bu sözler aracılığıyla dile getirmiştir (Duru, 2015: 29). Bilinç durumu, Marvin Carlson'ın aktarmış olduğu etno dilbilim alanında çalışan Richard Baumann'un düşüncelerini, bilinç ve bilinçli olma durumunun çoğu zamanda bir

kıyaslama yapılarak eylem durumunu performans haline getirip dönüştürmüş olduğunu savunmakta aynı zamanda ‘çifte bilinçlilik’ anlamında tanımlamaktadır. Richard Baumann’a göre eylem ve perform durumları, çiftleme bilinci taşımaktadır ve bir performansın gerçekleştirilmesi, o performansın potansiyel olarak, hatırlanmakta olan modellerle birlikte düşüncesele bir kıyaslama olarak görünmektedir. Bahsedilen bu durum bedeni içeren eylemlerin tanıma kavuşması için seyirciyi, mekânsal bir eylemin tanımlanıyor olması ve gerçekleştirilmesi için, deneyimleyen kişiyi koşullamaktadır. Bilinç, izleyici ve performansı gerçekleştirenin öznesi ve ortaya koyulacak eylem durumunun deneyimleyeni olmaktadır.

Performative terimi, dilbilim ve toplumsal cinsiyet üzerinde ele alındığında vurgulanmak zorunda kalınan teatral durumu, performativite kavramının tiyatro ve oyunculuktan ödünç alınmış bir kavram biçiminde görülmektedir. Jill Dolan ‘*Geography’s of Learning: Theatre Studies, Performance and the Performative*’ başlıklı bir makale yazmıştır. Bu makalede, performative kavramının oyunculığa ve tiyatroya nasıl kazandırılacağını yorumlamıştır. Metafor olarak türemiş olan performative kavramı, ötekileştirilmiş kavramlar üzerinden işlevseldir. Marjinal olan kimliklerin oluşumunun ontolojik olmaması, performatif anlamda kurulabiliyor olması tiyatrodaki rolün oluşturulma sürecine benzemektedir. Performatif olan eylem tek bir seferlik değildir, tekrarlar oluşur ve bedenle doğallaştırılmaktadır. Tiyatro kendiliğinden performatif olanı içermektedir. Sosyal bilimlerde tartışılmış olan performative kavramı uzun süredir tiyatroya ait bir terminolojinin başka alanlarda kullanılması ile gözle görülür hale gelmiştir. Performans sanatı, bir tür olarak belirginleştiği zaman içerisinde fenomenal bedeni keskin hatları ile öne çıkarırken, tiyatro da kendi performansı ile ilgili dönüşümler yaşamaktadır. Her iki sanat da bedenle olan ilişkisini temsil düzeneğinden mevcudiyet düzeneğine doğru ilerletmektedir (Arslan, 2020: 6-7).

Birçok farklı sanat tarihçisi, yorumcusu ve araştırmacısı olan kişilerin kendi alanlarına dair yapmış olduğu yorumlar ve incelemeler bulunmaktadır. Performans kelimesinin, net bir tanımı olmamak ile, ilk dönemlerden bu yana tanımı sıklıkla değişmekte olan ‘performans’ kelimesinin, günümüzde hala değişiyor olması ile ilerleyen dönemlerde de değişmeye devam edeceği gerçeği söz konusudur.

Bahsedilen bu durumdan RoseLee Goldberg tam olarak şu şekilde bahsetmektedir: “Her performans sanatçısı kendi yaptığı şeyi kendi tanımlar.” (Aşık, 2011: 5).

B. Performans Sanatının Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Süreci

Birinci Dünya Savaşı, dönemin en büyük travmasını yaşatmış; sanatçıların öncülük ettiği sorgulamaların başlangıç fitilini ateşleyen bir girişim olmuştur. Sanatçılar, bu dönem içerisinde yaşanan ve yaşamın her alanını etkilemiş olan durumları görmezden gelmemiş, değişim ve dönüşüm düşüncesi temelli işler yapmıştır. Bu süreçte performans, kesin bir tanımı olmamakla birlikte kendine yeni bir dil yaratmıştır. Yaşanan toplumsal, ekonomik ve siyasal sıkıntıların içerisinde yüksek sanat olarak adlandırılan yapıtları üretme fikrine karşı olan performans sanatçıları, sanatın açısını genişleterek, sanatın metalaşmaya yönelik durumuna karşı bir tavır sergilemişlerdir. Performans sanatı diğer sanat olarak adlandırılan eylemlerden ayrılarak kendine farklı, yeni bir dil oluşturmuştur. Genel anlamı itibarı ile belirli bir zaman ve mekânda gerçekleşerek insan bedeni ve eylemlerini direkt sanat eseri olarak kabul etmiştir. Performans sanatı başlığı adı altında farklı bir tür olarak ele alınana kadar sanat ve sanatı gerçekleştirme şekli, kalıplar içerisinde sunulan koşullar ve şartlar bağlamında ele alınmıştır. 1960’lı yıllardan itibaren beden olgusu, tuvalerden taşarak, başlı başına bir tür olarak adlandırılmaya başlamıştır. 20.Yüzyıl başındaki sanatçıların eylem ve gösterilerinden başlayarak günümüze kadar değişen zaman dilimleri ile şekillenmiş ve disiplinlerarası oluşu ile belli bir zemine oturmayarak çoğu zaman izleyicinin sınırlarını zorlamış ve isyankâr bir duruş sergilemiştir. (Gürcan,2015:9)

Performans sanatı, günümüzde hala izleyiciyi tetikte tutmaya devam etmektedir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında, ekonomik, siyasal, toplumsal durumlar gibi etkenler, performans sanatının oluşumunu güçlendiren noktalar olmuştur. Sanatçı kişinin sanatını özgürleştirme çabası ve sanatı satın alınan birer ‘meta’ durumundan kurtarma isteği ve girişimleri, sanatın alanını genişletmiştir. Parklar, sokaklar, hastaneler, bahçeler ve ev gibi alanlar, genel anlamı itibarı ile hayatın akışının gerçekleştiği her alan, sanatın ve sanatçının alanı haline gelmiş ve böylece mal değeri biçilip metalaştırılan sanat yerine, izleyici ile direkt olarak

iletişim kuran, bireyi tetikte tutan ve zihni harekete geçiren durumlar performans sanatını oluşturmuştur. Sanatçı kişi, kendisi bir bütün olarak sanat eseri konumundadır (Gürcan, 2015: 10-11). Sanatçılar gerçekleştirmiş oldukları performanslarda çeşitli materyaller kullanmış, kalıplaşan sanat algısını alaşağı etmek amacı ile hareket etmişlerdir. Performans sanatında beden, başlı başına bir ifade biçimi olarak kullanılmıştır.

20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren disiplinlerarası olma özelliğı ile dikkat çekmeye başlamış olan performans sanatı ancak 1960'larda bir tür olarak kabul görmeye başlamıştır. Performans Sanatı, Beden-Vücut Sanatı (Body Art), Happening, Aksiyon-Eylem Resmi (Action Painting), Fluxus, adlı başlıklar altında incelenmiştir. Ekonomi, sınıfsal çatışma, küreselleşme, politika, savaş gibi konuların yanında, performansın konusu aynı zamanda sanatçının arzuları, tutkuları, acıları olmuş ve sanatçı bunları aktaran ve başkaldıran olmuştur. Bir izleyen karşısında gerçekleşen bir çeşit olması ile çoğı zaman tiyatroya dair benzerliğı ile dikkat çekmiş olan performans sanatı, "Kavramsal Sanat" başlığının bir diğerk parçası anlamında gelişim göstererek, tiyatro ile bağılantılı görülen iletişiminin güzel sanatlar ile olan iletişim ve ilişki durumundan daha resmidir. Performans sanatı, tiyatro alanındaki gibi birçok dalı, mziğı, şiiri, dansı da içeren yaklaşım bütünü olarak ele alınmıştır. Performansa göre değışiklik gösterebilen bir sanatçı veya birkaç sanatçı ile gerçekleştirilen, izleyenin karşısında birkaç gün ya da saatler sürebilen, bazı durumlarda fotoğraf ve video ile kaydedilip sunulabilen performans sanatı, uluslararası nitelik gösteren sanat akımları içerisindedir (Antmen, 2021: 219). Performans sanatının farklı bir ifade biçimi olarak sanatçılar tarafından nasıl değışim ve dönüşüm gösterdiğini, farklı disiplinler ile bir araya gelerek zaman içerisinde evrilme aşamasında neler ile karşılaştığı ve koşullandığı, sınırlandırıldığı durumlarını anlamak adına sanat tarihindeki bazı noktalara değışmek gerekmektedir. Böylece sanatçıların ilgi alanlarını, tutkularını, acılarını ve esere yaklaşım hazırlığındaki ideolojisini anlamak, anlamlandırabilmek ve 'performans sanatı' denilen sanat akımının hangi zemine oturtulduğunu anlayabilmek, düşünceye yaklaşmak mümkün olacaktır.

Çağdaş sanat, sanatın anlam ve amaçlarına ilişkin geçmiş sanat uygulamalarının devamı ve onlara karşı birer tepkidir. Sanat, bir şeylerin devamı da olsa her zaman bir diğerine karşı bir tür tepki olarak ortaya çıkmış ve zaman içerisinde evrilmeye devam etmiştir. Başından beri kendini hayvan ırkından soyutlamış, etkenler karşısında örgütlemiş olan insanın kültürel gücü sanat olmuştur. Sanat galerileri, müzeler, sanat eserlerine bakılarak eserlerin incelendiği alanlar olmuş, bireyler bu incelemeler sırasında sanat eseri üzerinde kendini bir anlam arayışında bulmuştur. Birey, resim gibi sanat türlerinde daha rahat bir anlam bulabilirken, soyut performans gibi çağdaş formlarla karşılaştığında durum öyle değildir. Çağdaş sanat hem konu hem de biçim açısından alışılmadık eserler ürettiği için, kişinin bu durumu zorlayıcı bulabildiğini söylemek mümkündür. Marcel Duchamp, 1937 yılında ABD'nin Teksas eyaletinde izleyicilerin karşısına çıkmıştır. Birinci Dünya Savaşı öncesinde kariyeri başlayan Duchamp, eski sanat eserlerine baktığında şu sonuca varmıştır: “Kötü sanat ve iyi sanat vardır, ancak izlenmeyen ve beğenilmeyen sanat, tuhaf hissettiren bir his ve yaklaşım gibi adına yaraşır bir şeydir. Fakat buradaki nihai sonuç, hangi sanatın daha değerli, hangisinin daha değersiz olabileceği düşüncesine neden ve niçin varıldığıdır.” (Whitham ve Pooke, 2022: 2).

Marcel Duchamp başta olmak üzere birçok çağdaş sanatçının düşünceleri sanata olan bakışı değiştirmiş ve sonraki süreçte nasıl evrileceğine dair öngörü oluşturmuştur. Duchamp'ın hazır nesne kavramı günümüz sanatında etkili olmaya devam etmektedir. O, geleneksel olan sanatı ironik bir dille eleştirmiş ve ortaya koyduğu eserleri hiçbir zaman sanat eseri olarak adlandırmamıştır. Onun sanatı, Dadaizm, Sürrealizm, Pop Art ve Kavramsal Sanat gibi hareketleri de etkilemiştir. Kavramsal Sanat 1960 ve sonrasında etkili olmuş olsa da özünü, Duchamp ve onun eserleri oluşturmaktadır. Duchamp estetik kaygıdan ziyade düşünsel olan ile ilgilenmiş ve onun ideolojisinin getirmiş olduğu noktaya varana dek çağdaş sanat, birçok açıdan gelişmiş ve onun olduğu döneme kadar gelişimini yıllarca devam ettirmiştir. Bu sebeple ikonik bir mesele haline gelen ve birçok şeyi değiştiren Duchamp'a gelene kadar olan süreç, performans sanatı açısından değerli olmakta ve ele alınıp tekrardan tarihi açıdan değerlendirilmelidir.

Sanatta dönem ve üslup anlamı itibarı ile terimlerin birçoğu anlam karışıklığına sebep olmaktadır. Bunun sebebi ise, sanatçıların üretmiş olduğu eserlerin daha öncesinde kalıplaşmış ya da tabiri caizse verili tanımlara uygun olmamasıdır. Ancak sanat nesnesinin bu karmaşık durumuna açıklık getirmek için eserler arasındaki üslup ve biçim açısından benzerlik ve farklılıklara bakılarak onları belli pozisyonlara oturtmak mümkün olacaktır. Bu durumda sanatçıların insan bedenini nasıl kullandığı akla gelmektedir. Çin alfabesi ve harfler oluşturabilecek şekillerde abartılan ya da kilimlere dokunan saçlar, sanatçının kendi bedeninden, vücudundan koparttığı ve babasının cesedine balmumu temsilinde yerleştirdiği saçları, yine sanatçının kendi bedeninde açtığı yaralar aracılığıyla tuvale veya kendi üzerine damlattığı kanlar ya da İsa'nın yer aldığı çarmıhlar üzerine yapılmış olan semboller ve işaretler, performans sanatı adı altında yapılan ve yaptırılan estetik ameliyatlar; pişirilen ve yenen ölü bebekler gibi daha binlerce sayılabilecek çağdaş sanat performansları ilk insan döneminden günümüze kadar geline süreçte birçok farklı örnekten bahsetmek mümkündür. Çağdaş sanat serbest bir bölgede varlığını korumakta ve günlük hayatın kurallarından, şartlarından ve daha birçok şeyden ayrı bir hayat sürmektedir. Bu serbest bölgede birçok açıdan melez, kırma bir oluşum -söz konusudur (Stallabrass, 2021: 11).

Performans kavramı, sanat anlamı ile literatüre 1960 ve 1970 tarihli olarak girse de köken olarak bakıldığında 1900'li yıllara; Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizme, hatta dönem olarak daha öncelerine dayanmaktadır. Sanatın, özellikle de çağdaş sanat ve çağdaş sanatın getirisi olan postmodernizm ve modernizm kavramlarına gelene kadar olan süreçte, performans sanatını da etkilemiş olan süreç ve dönemlerden, etkilenmiş olduğu akımları, akımların doğurduğu sanat eserlerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Sonrasında bahsedilecek olan sanatın geçirmiş olduğu dönemler ve akımlar adı altında kendine yer buluyor olması açısından 20. Yüzyıla gelene dek 18. Yüzyıl içerisinde karşımıza çıkan birçok değişim başta sanat olmak üzere, performans sanatının ortaya çıkıp gelişmesine etken olan süreçlerdir. Fütürizm ve Dadaizm akımlarına gelmeden daha öncesine bakıldığında Orta Çağ denilen dönemden bahsetmek performans ve sanatın kökeninin açıklanması açısından önemlidir. Orta Çağ adı verilen dönemden gelen belli dinsel öğretiler için zanaat adı

altında tanımlanmakta olan birçok anlayış söz konusudur. Aydınlanma dönemi filozofları, insanı ve akli merkeze koyarak, evrensel ahlak ve nesnel bir bilim içeren sanat geliştirme amacı ile Batı dünyasında kökten değişime neden olacak temelleri 18. Yüzyıl itibarı ile atmaya başlamıştır.

18. Yüzyıl itibarı ile estetik bilimin gündeme gelmesi ve içinde bulunulan dönemlerin kendi koşullarının etkisi altında sanat, farklı anlam ve işlevler kazanmıştır. Yaşamın birçok alanında etkili olan kilise olarak egemenliğin sözünün geçmiş olduğu bir zamanda başlamış olan sorgulamalar ışığında akıl ile hareket eden, geçmişten gelmiş olan değerler gibi durumların tam önünde durmakta olan anlayış hedeflenmektedir. İnsanın, akıl ve hür iradesinin temel alındığı Rönesans ve Reform hareketleri de sanatın alanlarını etkilemiş; evrilmesinde kaynaklık etmiştir. Moderniteyi şekillendiren “Aydınlanma Düşüncesi” insanın aklını temel almaktadır (Küçük, 2011: 35). Skolastik düşünceden kopuşun başlaması ile insanlığın hedefinin din adı altındaki değişmez düşünce sistemleri ile açıklanmış olmasına son verilmiş, böylece akıl ve bilim kavramları üzerinden ilerleme kaydedilmiştir. Kant’ın önderliğinde insanın akıl aracılığıyla iyiye ve özgürlüğe kavuşacağı düşüncesi savunulmuştur. Modernitenin yaşamın her alanını kuşattığı noktada, sistematik eleştiriler ortaya çıkmış ve modernin 16. ve 17. Yüzyıllar arasında başladığına inanılırken, modernizmin görsel sanatta 19. Yüzyılın sonunda başlayan model değişimi olarak görülmüştür (Küçük, 2011: 35). Bu alanda Marx, Weber ve Nietzsche’nin yaklaşımları modernizm eleştirilerinin bir tür belirleyicisi olmuştur. Modernizm diğer taraftan kendi gerçeğini inşa etmiş ve diğer taraftan da bir anlamda yıkım oluşturma düşüncesine girişmiştir. “Tanrı öldü” çıkışını yaparak, modern adı altındaki dünyada dinsel düşüncelerin toplum düzeyindeki geleneksel anlamda geçerliliğini yitirmiş olduğunu ifade eden Nietzsche, Tanrı kavramının olmadığı bir evrende tek Tanrının sanat olduğunu belirtmiş ve bahsetmiş olduğu düşüncesinde sanatı, hayatı yaşamaya daha mümkün kılan araç olarak görerek, üzgün ve umutsuz kişilerin kurtuluşu olarak düşünmüştür (Shiner, 2013: 256). Nietzsche’nin felsefesi, öncelikle kendi dönemine, daha sonrasında ise bütün dönemlere bir başkaldırı niteliğindedir. Onun düşünceleri günümüzde hala büyük etkiler uyandırmaya devam etmektedir. Moderniteye yöneltilen eleştiriler, yorumlarla rasyonalite eleştirilerinin

etkili olduğu görünen yaşama benzer olarak, sanat alanına da bir yaklaşma biçimi olarak görülmüştür. Modern sanat adı altında öncü olarak kabul edilen Romantik üslup, Klasizm'e göstermiş olduğu tavır ile akılcılık durumuna karşıt duyguların öne çıktığı bir yol izlemiş, desen arayışına karşı renklerin önemini vurgulamıştır. Daha sonrasında Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm gibi akımlar yeni ifade biçimlerinin şekillenmesinin temelinde yer almıştır. Marcel Duchamp'ın hazır nesne kavramını sanatın kullanılmakta olan alanlarının içine alması sonucuyla sanatın tanımlamaları ve tanımlanış şekilleri başka anlamlar kazanmış ve kafa karışıklığı devam etmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında sanatçıların sanat akımlarında yeni ifade biçimleri ve anlayışları etkili olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise sanatçılar gelineen noktada yeni dünya düzenini takip etmiş, Amerika bu durumda yeni bir sanat merkezi haline gelmiştir. Her dönemde sanatın ve sanat algısının değışen zamanın ruhu ile evrilmesi ve şekillenmiş olması söz konusudur.

Çağdaş sanat terimi 1980 yılından bugüne kadar üretilen eserler için kullanılmaktadır. Buradaki amaç ise günümüzdeki son dönem durumunu içeren sanat etkinliklerini, genel kelime anlamı itibarı ile modern şeklinde tanımlanan önceki anlamlarından ayırmaktır (Whitham ve Pookie, 2022: 23). 1980 yılından sonraki dönem için 'postmodernizm' ya da 'modernizm' gibi terimler kullanılmış fakat son dönemi ifade ettiğı için 'çağdaş' kelimesinin kullanılması daha yerinde olmuştur. Sanat tarihçileri 1950 ve 1970'li yıllar arasında sanatın gözle görülür bir şekilde değıştiğini ifade etmektedir. Tarihçiler, bu yıllar içerisinde geliştirilmiş sanat felsefesinin, yorumların, bugün çağdaş sanat olarak görmekte olduğumuz eserlere temel oluşturduğu konusunda hemfikirdir. Bazı tarihçiler, 'modernizm' olarak adlandırdıkları kültürel bir devrin sonucu ve 'postmodernizm' denilen başka bir kültürel devrin başlangıcı olarak nitelendirmiştir. Birbiri ardına gelen bu yorumlamalar sonrasında, postmodernizmin, modernizmin değeri yargılarına direnme şekli olduğunu savunarak durumu daha da karmaşık hale getirmiştir (Whitham ve Pookie, 2022: 27).

Modern terimi, Latince *modo* kökünden gelmekte ve kelime anlamı itibarı ile 'hemen', 'şimdi' demektir, 'burada ve şimdi' anlamı ile çağdaş kelimesinin yerine de

kullanılmaktadır. Aynı zamanda herkes yaşadığı dönemi ‘modern’ olarak tanımlamıştır. Öyle ki Rönesans döneminde yaşayan insanlar da kendi dönemlerini modern olarak adlandırmıştır. Birçok sanat ve kültür yorumcusu 1860 itibarı ile başlayan ve 1960’a kadar olan dönemi modern anlamda ifade etmiştir. Modern kavramının literatürdeki yerinin sanatın tarihi açısından bir dönemi tamamlamış olduğu düşünüldüğünde 1960 yılları itibarı ile modernin sona ermiş olduğunu kabullenerek, devamını postmodern kavramı olarak adlandırmak gerekmektedir. Birçok farklı yorumcu ve tarihçi, modernizmin bitişini ve postmodernizmin varlığı durumunu sorgulamaktadır. Modern sanat, bir üslup değildir. Modern sanat, yerleşik ve muhafazakâr sanat yapma biçimine karşı çıkan, radikal bir türü temsil etmektedir (Whitham ve Pookie, 2022: 28).

Modern teriminin yorumunu Clement Greenberg (1909-1994) şöyle nitelendirir: *“En iyi sanat, içerikten fazla biçime vurgu yaparak ortamın gelişmesine katkı saylayarak, soyutlanmaya indirgenmesi anlamına gelmektedir.”* (Whitham ve Pookie, 2022: 28). Greenberg’in yapmış olduğu tanım ile modernizm kavramı, yalnızca çağdaş sanatı ve sanat eleştirilerini etkilediği için değil; kendisine meydan okunduğu için de günümüz sanatının evrilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Birçok farklı anlama gelen modern terimini tanımlamak kolay olmadığı gibi, postmodern terimini de tanımlamak kolay değildir. Postmodern, ‘şimdiden sonra’, ‘modernden sonra’ anlamlarına gelerek, modernizmin sona ermiş bir dönem olduğunu ifade etmektedir. Greenberg’in tanımlamış olduğu modern kavramı, sanat yapıtının içeriğine ve konusuna değil, biçimine dayandığını iddia etmekte ise postmodernizm de tek bir bakış açısını kabul etmemiştir. Postmodernizm birçok dışavurumun sunumu olmuş, 20. Yüzyılın son dönemlerinde değişen ekonomik, politik ve toplumsal koşulların tekinsiz olduğunu ifade etmiştir. Performans sanatı başlığının ortaya çıkması devamlılığı durumu değerlendirilirken, moderne getirilmiş olan yorumlamalara sadık anlamda devamlılık gösteren modern sanat başlığında, avangart akımın gerçekleştirmiş olduğu etkinliklerin başta gelen performans modelleri olduğunu söylemek mümkündür. Diğer bir konu olan akımlar ve akımların yönlendirdiği, yol açtığı eserler ve eserlerin bir sonraki sanat hareketine olan etkisidir. Dadaizm, gerçeküstücülük, Rus yapısalcılığı ve Gerçekçilik gibi 20. Yüzyıl

başındaki yönelimler avangart olarak kabul edilmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın son bulması ile sonlanmış olan avangart kuramı 1968 yılında yeniden gündeme gelmiştir. Berlin, Chicago, New York ve Londra gibi şehirlerde avangart sergiler açılmıştır. Londra şehrindeki çoğu tiyatro topluluğu 'Brecht Dönemi'ne girmiş ve avangartın zirvesi denilebilecek dönem Fransa'da 1968 yılında yaşanmıştır. Bu tarihler ile ilgili tartışmaların odak noktasını 1974 yılında çıkan, Peter Bürger'in '*Avangart Kuramı*' adlı kitabı oluşturmaktadır (Bürger, 2019: 9).

Avangart, askeri bir terimdir. Siyasi diller arasına girerek 1830-1840'ların köklü değişimlerini ifade etmek adına kullanılmıştır. Sosyalist düşünceler insanın, sanatın içeriğine ulaşabileceği ve onu kavrayabileceği ideolojisindedir. Bir diğer '*Avangart Kuramı*' adlı Poggioli'nin kitabı, Peter Bürger'in kitabından birkaç yıl önce, 1968 yılında yayımlanmıştır. Onun kuramında avangart, romantizm temellidir. Avangart kuramı temelinde yabancılaşma durumunu esas almaktadır. Modernizm gelişerek avangarda evrilmiştir ve avangart burjuvaziye karşı duruşuna rağmen bütün aykırılığı ile bu sınıfa özgüdür. George Lukacs'a göre gerçekçi ve avangart arasındaki ayrılık, savaş ve barış arasındaki ayrılık ile benzerdir. Lukacs'a göre 1848 öncesindeki gerçekliğin çöküşünü ve çürümeyi ifade eden şey avangarttır (Bürger, 2019: 15).

Sanat tarihi, modernizm ve avangardı, siyasal ve sosyal formasyondan ayırmış, kendi anlatısına eklemiş ve böylece formlar başka formları geliştirerek devam etmiş; sanat, sanatı takip etmiştir. Daha sonrasında tarihçiler ve yorumcular sanatı gerçeklikten, hayattan, siyasetten ve birçok temsil etme durumundan arındırmıştır. 'Enternasyonal Modernizm' denilen eleştiri, Amerika'da siyasetten arındırma hareketinin sonlarında ilan edilmiş ve bu konunun eleştirisini yapan kişi de Clement Greenberg olmuştur. Greenberg'in ifade ettiği modernist avangart, topluma ve kendisine yabancılaşan sanatın, kendi akışına bürünüp saf ve soyut bir formu ifade etmektedir. C. Greenberg'in teorik düşüncelerinin Modern Sanat Müzesi ve galeriler tarafından kurumsallaştırılması durumunda soyut ekspresyonizm (örneğin performans sanatındaki temsili Jackson Pollock) Amerika'nın Avrupa'ya yaptığı eleştirilerin tehdidi haline gelmiştir (Bürger, 2019: 16-17). Bürger'a gelindiğinde ise avangart, sanatın kurumsallaşmaya karşı saldırısıdır. Avangartın nihai hedefi, içinde

var olduğu sanat mecrasını yok etmektir; işte o zaman avangart kendi ortamından özgürleşerek hayatı ele geçirme durumuna gelecektir. Toplumsal normların avangardı etkilemesi kadar, siyasal değerlerin de etkilediği bir gerçektir. Savaş dönemindeki kültürel politikaların o dönem içerisindeki Marksist düşüncenin zeminini hazırlayan bütün düşüncelerin, farklı avangart anlamlarını nasıl inşa ettiğİ düşüncesi akla gelmektedir. Bürger, kafasında kurmuş olduğu ideolojiyi gerçekleştiremediğİ için bu dönem boyunca kurumlara yenik düşmüştür. Peter Bürger'in Dadaizm ve Sürrealizm ile sınırlandırdığı avangart kuramı, Amerika, New York'ta 1940 ertesinde ve bu yıllardan başlayarak yalnızca modernizmi değil, Stalin ve Hitler gibi başta olanların reddettiğİ avangart kuramını merkezine, sanat ve tarihin içerisine almış ve böylece 1940 ve 1985 yılları arasında yeniden doğan avangart, Amerika'da sanatçı sayısını arttırmış ve piyasanın büyümesine yol açmıştır (Bürger, 2019: 21-22). Peter Bürger, savaşın sonrasında dışavurumu neo-avangart şeklinde adlandırmıştır. Ancak Bürger, neo-avangardı politik ve kültürel durumlara bir tür karşı çıkış olarak kullanmıştır. Ona göre neo-avangart, daha önce tarihsel avangart tarafından kullanılmış ve başarısız olarak stratejileri tekrar eden olmuştur. 'Avangart' (avant-garde), biçim anlamında gelenek durumlarını içermeyen, sanat yapıtlarını tarif edebilmek adına etiket haline gelmiştir. Bu kuram, belirli vakit içerisinde görülmemiş bir tür olarak fakat biraz daha ileri gidildiğinde klişe denilebilecek sanat adı altındaki etkinliklerin sınırlarını anlatmak için kullanılmıştır. George Lukacs gibi Marksist eleştirmenler için çöküş ile eş anlamlı olup burjuva toplumu tarafından oluşturulan huzursuzluğun kültürel bir dışavurumudur ve bu düşüncüyü savunanlara göre, zorunlu olarak çağımızın tüm sanatlarını tanımlamaktadır, aynı zamanda 'modern akıl temelinde avangarda eğilimlidir.' (Innes, 2010: 13).

1878 yılında İsviçre'de anarşist bir dergi olan L'Avant-Garde (Öncü Birlik), Bakunin tarafından yayımlanmış ve dile getirilen bu kavram ilk defa kendisi ve ona destek verenler tarafından sanat için kullanılmıştır. Estetiğİ devrimleştirmedeki nihai hedefleri toplumsal bir devrimi önceden canlandırmaktır ve avangart sanat bugün hala radikal bir politik duruşu tanımlamaktadır. Devrimci bir geleneğİ görmek, sanatsal geleneğe, kimi zaman da çağdaş uygarlık gibi onun şimdiki temsilcilerine düşman olmakla birebirdir. Yüzeysel olarak avangart ilk olarak karşı olunanlar

paydasında birleşmiş görünen bir bütündür ve toplumsal kurumların, yerleşik sanatsal gelenek ve göreneklerin reddedilmesi izleyici karşıtlığıdır. Buna karşın yalıtılmış, birbirlerine düşman olan alt gruplar, tüm olumlu programları elit ürün olarak suçlama konumundadır. Daha çok parçalı olarak görünen modern sanat, yenilikçi eserlerde kullanıldığı şekilde, manifestolarda da tanımlanmış, aynı zamanda sanayi sonrası içerisinde bulunan toplumun karmaşıklığını, felsefi anlamlara, soyutlamalara odaklanarak belirsiz eylemler bütünü olarak temsil edilmektedir. (Innes, 2010: 13-14.) Modern sanat ile toplum arasındaki birleşimi güçlendirmeyi hedeflemiş olan avangart, endüstriyel ve teknoloji alanındaki gelişme durumlarını olumlu karşılamış, akılcı bir anlayış ile montajlama ve kolaj gibi icatlarla uyum içerisinde olan yöntemleri de sanatın üretim alanına katmıştır. 1909 yılı itibarı ile ortaya çıkmış olan Fütürist isimler, bireylerin kullanabileceği teknoloji alanındaki yeniliklerin son sürat ilerlediği dönem içerisinde, yeni olana karşı istek ve ilgiyi sanatsal etkinliklerinde iten bir tür karşı çıkış olarak görmüştür. Endüstri alanındaki yaşam şeklini eserlerinde kullanan Fütürist sanatçılarda, biçimi parçalamayı öğrendikleri Kübizm etkileri görülmektedir (Lynton, 2015: 87).

20. Yüzyıl sanatını oluşturan düşünceselel nihai hedef, çağdaş sanatın getirmiş olduğu kavramları anlamlandırabilmek üzere yapısalcı, göstergebilim, yapı bozum, postyapısalcılık, performative adlı kuramların çözümlenebilmesi ve daha anlaşılır hale gelip aktarılmasıdır. Sosyal bilimlerin birçok alanında dönemin düşünsel faaliyetlerini etkileyecek önemli çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Birçok Fransız entelektüel 1960'ların sonunda, edebiyat, sanat, bilim, felsefe alanında yeni fikirler üretmiştir. Jacques Derrida (1930-2004) yeni değerlerin merkezinde yer almaktadır. Derrida'nın 'yapısöküm' kavramı, metinlerin birçok anlam taşıdığını ve hiçbirinin kesin olmadığı düşüncesini savunmaktadır. Derrida'nın bu fikirleri 1960'lı yılların son döneminde ortaya çıkmış ve bu süreç savaş karşıtlığının özellikle de Vietnam Savaşı'nın üst noktaya ulaştığı, öğrencilerin ve işçilerin hükümete karşı Paris'te sokaklara karıştığı ve karşı kültürün, Avrupa ve ABD'deki toplumsal baskıya savaş açtığı bir dönemdir (Whitham ve Pookie, 2022: 84-85). Derrida'nın düşünce ve yorumları, dünyayı anlamak ve algılamak adına izlenilen yollara şüphe ile yaklaşmayı ve her durumu farklı bakış açısı ile ele almayı teşvik etmektedir. Çağdaş

sanat, olaylara farklı bakış açılarından bakmaya çalışarak kültürel ve toplumsal kimlik alanındaki sorunlar ile ilgilenmiş ve ilerleyen zamanlarda bu kavramlar da Michel Foucault'nun çalışmalarına denk gelmiştir. Toplumun 'iktidar kurumları' politika, akademi, hukuk tarafından her zaman kontrol edildiğini düşünen ve bunu savunmakta olan Foucault, ceza sistemi ve tıp gibi 'kurumlara' odaklanıp kullandıkları dili irdelemiştir. Bu kavramlar kimliğimizi, kendimize olan algımızı ve başkaları tarafından algılanma biçimlerimizi şekillendirmektedir (Whitham, Pookie, 2022: 87). Dil bilim çalışmalarından türetilmiş kavramların toplum incelemelerine uygun hale getirilmesi, bağı olan birçok sosyal bilim alanını etkilediği açıktır. Ortaya çıkan bu idealar yorumlama ve analiz biçim durumlarının önerilme durumuna da kaynaklık etmiştir. Göstergebilim, yapı bozum kavramları da ilerleyen dönemler içerisinde belli koşul ve şartlar çerçevesinde şekillenmiştir.

Performans düşüncesinin şekillenmesi ve 1980'li yıllarda akademik konumda bulunmasının temelini oluşturan ilerleyişler ve süreçte anlam bulabilen performans, Happening ve eylem örneklerinin incelenebilmesi ile de toplum temelli incelemeler yolunda çözümleme yaklaşımlarını da hızlandırmıştır. Devingen olma durumunu içermekte olan performansın, gerçekleştirilen etkinlikler yolunda çözümlemelere gidilerek farklı düşüncelerin ortaya konması ve birbiri ardına gelen süreçlerde bu düşüncelerin sanatçı açısından benimsenerek yeni eylem ve performansların üretilmesi ışığında devingen özellikle olduğu düşüncesi yer almaktadır. Buradaki bölüme gelene kadar performatif ve performans sanatını oluşturan kavram, dönem, süreçler ve performans sanatının dönüştürülerek gelinmiş olduğu noktadaki kavram ve kavramların temellerini oluşturan özellik ve nitelikler üzerinde durulmuştur. Performatif kısırlar olarak adlandırılan örneklerden itibaren performans alanında nasıl değişimlerin olduğu ve nasıl izlerin bırakıldığı gibi konular üzerinde durulmaya devam edilecektir. İlk örneklerden günümüze kadar geline süreçte, sanat ortamını oluşturan koşullar üzerinde durulmuş ve bu koşullar aktarılmaya çalışılmıştır.

Üzerinde durulan konu ile ilgili öncesinde hazırlanmış, yayımlanmış çalışmalara bakıldığı zaman içerisinde dönüştürülerek ilerlemiş olan bu sürecin, performansın diğerlerinden farklı olarak ele alınması 1970 sürecine gelene kadar süreçlerin Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, gibi akımlar ve akımları oluşturan

sebepler, koşullar üzerinden olduğu görülmektedir. Performans sanatı, Vücut-Beden Sanatı, Happening, Fluxus, Action Painting (Aksiyon Resmi) gibi başlıklar altında incelenmiş ve birçok sanatçının gerçekleştirmiş olduğu performanslar, bu başlıklar altında toplanmıştır. Aynı zamanda performanslar, psikolojik, sosyolojik, politik performanslar ve teknoloji kullanımı adı altında şekillenmiş, diğer pek çok disiplinle olan ilişkileri üzerinden açıklamaların seçilmiş olduğu tiyatro, dans, müzik, şiir ve video gibi gruplamalar üzerinden de yapıldığı görülmüştür. Belli kavramlar ve kendi gruplamalarını sunmak amacı ile çalışmaların nihai hedeflerinin örneklerini incelemenin temel olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Bu tanım ve aktarımlar, biçim itibarı ile bir çeşit kategori oluşturma durumudur.

“Birinci ve İkinci Dünya Savaşı ve bu süreci takip etmekte olan yıllar içerisindeki toplumu ilgilendiren ekonomik, siyasal problemler, performansın, performans sanatının var olması durumuna zemin oluşturmuş noktalardır. Kadın hareket ve sol hareket, öncelikle de Avrupa içerisinde yürürlükte olan rejimlere duyulmakta olan tepkiler, eleştiriler neredeyse tüm kitleleri yakından ilgilendirmekte olan durum ve olayların yayılmasını hızlandırmıştır.” (Gürcan, 2014: 9). Gürcan’ın, kendisinin de bahsettiği gibi sanatı, toplumsal, yaşama dair konu başlıklarına bağlama kısmında performansın önemli bir rol oynadığı düşüncesi hakimdir. İkinci Dünya Savaşı’nın etkisi ile Avrupa’dan Amerika’ya doğru gerçekleşen göçler ile Amerikan performans sanatının başlangıçtaki benzerlerinin 1930 tarihli yılların son dönemlerinde Avrupa ve birçok yerden göç etmekte olan sanatçıların etkisi ve sanatçıların çalışması ile ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Diğer taraftan, soyut dışavurumcu akım hattında 1940 yıllarının sonunda Amerika’da Jackson Pollock’un öncülük yapmış olduğu, bedenin tuval üzerinde oluşan hareketli durumundan hareketle oluşmuş olan Aksiyon Resmi de performatif etkinlikler arasındadır. 1950 – 1960 yılları itibarı ile Jim Dine ve Allan Kaprow izleyenleri performansın içerisine alarak izleyenlerin eylem gerçekleştirilirken düşünmelerine ortam hazırlamış ve Happening olarak adlandırılan performansları kurgulamışlardır. Sonrasında 1960 yıllarının karşıt alanında daha fazla ilgi görmekte olan bir ifade türü olarak gelişmeye devam etmiştir.

Dünyada 1960'lı yıllar itibarı ile 'özgürlük' teması adı altında gerçekleştirilen eylemler ile sanatçılar ideolojilerini, tepkilerini ortaya koymuştur. Modernizm düşüncelerinin sorgulanarak şekil değiştirmesi ve postmodernizm adı altında biliniyor olması ile performans sanatçıların politik- sosyal performanslarını içerisine alarak devam etmektedir. Savaş ve savaşın getirdiği yıkım durumlarının eleştirilmesinden başlamış olan yaklaşım süreç içerisinde sanat ve disiplinlerin sınırını genişletmeye yönelerek, varlık konusuna odaklanılmıştır. Sonrasında bu sorgulayıcı durumlar da yerini birey olmak ve bireysellik aracılığıyla toplum ve toplumu ilgilendiren konuların eleştirisine ve yorumlamasına bırakmıştır.

John Berger, sanat tarihi ve görsel kültürün incelenmesinde, toplumsal cinsiyetin etkisi adına simge haline gelen biridir. Tam da burada yapılan ayırım, kadın bedeninin erkek düşüncesindeki bakışın objesi ya da fetiş durumuna gelmesi ile ilgilidir. 'Nü'nün Batı sanatında önemli bir tür olarak popüler olması aracılığıyla ussallaştırılmıştır. Picasso ve Matisse gibi isimler tarafından stilistik açıdan uyarlanan bu kültürel-görsel gelenekler, 20 ve 21. Yüzyılın çağdaş sanat pratiğinde etkisini devam ettirmektedir. Toplumsal cinsiyet (gender) cinsel kimlik durumunun genel bir tanımlamasıdır ve günümüz merkezinde bir tür mesele olarak ele alınmaktadır. Bireyin cinsiyeti biyolojik ve fiziksel özellikleri ile tayin edilse de toplumsal cinsiyet toplumsal temelli değer, rol ve beklentilerin tümü ile ilişkilendirilmektedir. Batının çağdaş kültüründe toplumsal cinsiyet ve kimlik, sabit olmak yerine, gittikçe daha çok 'edimsel' olması durumu ile düşünülmektedir (Whitham ve Pookie, 2022: 67). Gerçek değerinin dışında sanat; insan bilinci, düşünce ve dünyada olma eyleminin bir ifade durumudur. Tüm bunların 'politik' bir yanı vardır. Burada geçen politik kavramı, partilerin seçimlere katılması ve seçmenlerin oy kullanmasını değil; gündelik tercihleri ve içinde yaşanan toplumun değerlerini ifade etmektedir (Whitham ve Pookie, 2022: 211). Politikanın insan topluluğunun tamamlayıcı bir bölümü olması, kim olduğunun ve ne olduğunun ne olabileceğinin bir ifadesi şeklinde anlamak doğru olacaktır. 1960- 1970'li yılların karşı-kültür ve feminizm tartışmalarında güncel olmuş olan bir tanım kullanılırsa "kişisel olan her ne varsa politiktir." demek mümkündür.

Farklı disiplinlerin sınırlarını aşarak kendini var etmekte olan performans kavramı, zaman içerisinde kendi disiplinini oluşturmuş; araştırmalar, yorumlar ve tartışmalarla yayımlanan üretimler neticesinde “performans sanatı” bir tür olarak kabul edilmiştir. İlerleyen dönemlerde daha fazla çeşitlilik göstermekte olan ve “performans sanatı” adı altında sınıflandırılmış olan çalışmalar, sanatçıların birçok konuda olan birikimi, hayata bakışları, o dönemin koşulları ve dönemin teknolojik gelişmelerine göre dönüşmeye devam etmiştir. Performans sanatı disiplinler arasıdır. Birçok sanat dalını içerisinde barındıran performans sanatı, sınırları olmayan ve bir amaç doğrultusunda eylemlerini gerçekleştirmektedir. Sanatçıların duygularını, acılarını, tutkularını ve arzularını seyirciye/izleyiciye ileten bir araç olmuştur performans sanatı. Birçok dönem ve süreçten geçerek koşullar ve sınırlamalar karşısında kendini yıllar içerisinde var etme davası ile ilgilenmiştir. Performans sanatçısının seyirci/izleyen ile kurmuş olduğu bağ her zaman için gerçek olmuştur. Performans sanatının doğasında izleyen ile sanatçı karşılıklı bağlar kurmuş ve bu sayede performans gerçekleştirilmiştir.

1. Fütürizm

“Mücadele yok ise güzellik de yoktur. Saldırgan olmayan hiçbir yapıt, başyapıt mertebesine yükselemez. Şiir, bilinmez güçlere karşı şiddetli bir saldırı gibi yazılmalı, saldırı o şiddetli güç insanı bitkin ve bitik düşürene kadar durmamalıdır.”

Filippo Tommaso Marinetti- Fütürizm Manifestosu (1909) (Antmen, 2021: 71).

Genç bir şair, heyecan doludur, müzeleri ve kütüphaneleri yakmaktan söz etmektedir. “Müzelerin mezarlıktan ne farkı var!” Esip gürlemekte ve öfkeli. Bu genç şair, Milano, Londra, Paris gibi kentlerde vermiş olduğu konferanslarda ‘Fütürizm’ dediği bir kavramdan söz eder. Fütürizm, ‘gelecek’ demektir (Antmen, 2021: 65). Fütürizm, İtalya’nın geleceği demektir.

Öncülüğünü yaptığı bu harekete başlarda ‘dinamizm’, ‘elektrik’ gibi adlar düşünülmüş olsa da “Fütürizm” kelimesinde karar kılmış olan isim Filippo Tommaso Marinetti, (1876-1944) hukuk eğitimi görmüş fakat daha sonrasında şiir ve sanat alanlarında ilerlemiştir. Dönemin başlarında Milano ve Paris’te yaşayıp, simgecilik

adına birçok şiir yazmış olan Filippo Tommaso Marinetti, 1909-1920 Şubat'ta, Fransa'da yayımlanan *Le Figaro* gazetesinin baş sayfasında yayımlanmış olan ‘‘Fütürizm Manifestosu’’ adlı manifestoyu yazan ve böylece 20. Yüzyılın en önemli akımlarından biri olan Fütürizmi hayata geçirmiştir. Bu manifesto çağrı olarak kabul edilmiş ve manifestoda İtalya'yı ağırlı döneminden kurtarmaktan söz edilmektedir. (Antmen, 2021: 65). Bu büyük çağrı ile Marinetti, gelenekleri ve değerleri reddetmiştir.

Bugüne kadar edebiyat, düşünceli bir hareketsizlik, bir esrime, bir uyku içinde olmuştur. Biz onu saldırgan eylem, ateşli bir uykusuzluk, yarışının hızı, ölümcül zıplayış, yumruk ve tokat ile hizaya getireceğiz.’’

Filippo Tommaso Marinetti* Fütürizm Manifestosu (1909). (Antmen,2021: 71).

Fütürizm manifestosuna bakıldığında maddelerin genel anlamının özetlenmesi şu şekildedir: Edebiyatın o eski uyuşuk durumundan kurtularak canlanması, üzerinde durulması gereken konuların daha çok saldırgan hareketleri oluşturması ve dünyanın değişerek, yeni güzellik algısının ‘hız’ kavramı üzerinden ele alınmasıdır. İlerlemek için, savaşın gerçekleşmesi gerekliliği ve dünyanın kurtuluşunun savaş ile sağlanacağı düşüncesi manifestonun vermek istediği nihai düşüncedir.

Fütürizm, İtalyanca 'da ‘futurismo’ kelimesinden türemiş olup, İngilizcede gelecek anlamına gelen ‘futar’ kavramı ile ifade edilmektedir. İlk olarak şiir alanında bilinen Fütürizm, daha sonralarında yeni bir hayat şekli, düzeni ve yeni bir hayatın oluşturduğu teknoloji adına gelişmeler olarak anılmaya başlanmıştır. Fütürizm, avangart akımlardan bir tanesidir. Akımın zemininde, sürekli, devamlılık halinde değişim gösteren, gelişmekte olan ve yeni gelişmelerle değişen durum düşüncesi yer almakta ve Fütürizm akımı geçmişten gelen tüm durumları yok sayarak, alışlagelmiş bütün gelenekleri reddederek, İtalya sanatına yeni bir bakış açısı ve dönem kazandırma düşüncesi yer almaktadır. 20. Yüzyılın, toplum yaşamının değişmekte olan dinamik, enerjik ve tam anlamı ile vahşiliğine yoğunlaşan sanat akımına Fütürizm denilmiştir (Altay, 2011: 20).

Tarihsel açıdan, Fütürizm akımının 1789 Fransız Devrimi'ne uzandığını söylemek mümkündür. Fransız Devrimi sonrasında tüm dünya genelinde bir değişim

yaşanmış olduğu gerçeği ön plandadır ve değişimin hızlanmasındaki asıl neden ise Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesidir. Bu dönem içerisinde bilim ve teknoloji gibi alanlarda büyük gelişmeler yaşanmıştır. Fütürizm hareketi, bu dönemlerde hız kazanarak İtalya'da ortaya çıkıp daha sonrasında Fransa ve Rusya'ya nüfuz ederek gelişmeye devam etmiştir. 1900'lü yıllar itibarı ile insanlar zaman içerisinde gelişme kaydetmeye başlamış ve 1903 sonrasında ulaşım ve endüstrinin hızla ilerleme kaydettiği oluşu, Batı'da yaşayan bireylerin maddi anlamda rahatlatma dönemine girmesinde öncü olmuştur. Geometrik işlevlerin gözle görülür derecede ön plana çıkmış olması ve makinelerin gözlemlenebilir teknolojik gelişmelere sahip olması gibi konular gündeme gelmiştir (Lynton, 2015: 78). Fütürist hareket düşünürleri, uyum ve güzellik gibi duyguların egemenliğine son vermek istemişler, ahenk, uyum, güzellik gibi konuların sanatın alanına dâhil edilmesine karşı çıkmışlardır. Fütüristlerin düşüncelerinin temelinde 'hız' anlamında ilerleme kaydetme ideolojisi yer almakta olup, teknoloji güzelliğin anlamı olacak ve yıkım, savaş gibi konular güzellik getirecektir düşüncesi yer almaktadır. Onların hayran oldukları konu, sanayi toplumdur ve mekanik gelişmeler için fazlası ile çaba sarf etmişlerdir. Hız, modern ve yeni düşünce anlamına gelmekte olup, düşüncelerindeki modern ve çağdaş olanı yansıtmaya düşüncesi için anahtar kelimeler ise teknolojik gelişmeler ve hız gibi kavramlar olmuştur. Geçmiş konuları ele almak hiçbir zaman fütürist sanatçıların hedefinde olmamış, aksine yeni olan her şeye duymuş oldukları hayranlık onları Fütürizm konusunda daha isyancı ve keskin düşünür hale getirmiştir. 'Gelenek' denilen kavramı tümü ile yok saymak nihai hedefleri olmuştur.

Bizim tuvalde görünür kılmak istediğimiz, evrensel bir dinamizm içinde belirli bir sabit an değildir. Bizim görünür kılmak istediğimiz, hareketli dinamizm duygusunun kendisidir. Umberto Boccioni* Fütürist Resim: Teknik Manifesto (1910)
(Antmen, 2021: 73).

19. Yüzyıl süresince İtalya'nın, Avrupa'nın diğer ülkelerinden birçok gelişmeye yetişememiş olmasına duyduğu reaksiyondan kaynaklanmış olan saldırgan olma ve sabırsızlık durumu içerisinde olan Filippo Tommaso Marinetti'nin keskin cümlelerinden anlaşıldığı üzere o döneme kadar olan en köklü hareketlerden biri olmuş olan Fütürizmi tek ve mutlak bir sanat hareketi adı altında düşünüyor olmak

yanlış olacaktır. Öncelikle sanatsal akımlar içerisinde bu yönü ile kendisine has bir alanı olan Fütürizm, sanatsal temelini çok küçük bir zaman içerisinde Umberto Boccioni, Luigi Rossolo gibi İtalyan olan sanatçıların katılımı ile gerçekleştirmiş ve sanatçıların imzalayacak olduğu Fütürist resim ve heykel manifestolarının izlenmesi ile sonuca kavuşmuştur (Antmen, 2021: 66).

‘Yeni dünya için yeni sanat düşüncesi’, Fütürizm manifestolarında sıklıkla kullanılan bir düşünce haline gelmiştir. Adı geçen ‘yeni sanat’, hiçbir zaman mutlak anlamı ile ifade edilmemiştir. Geçmişteki sanat ile şimdiki sanat arasındaki bağların koparılmasından söz edilmektedir. Filippo Tommaso Marinetti önderliğinde toplanan genç sanatçılar için, 1910 yılında Umberto Boccioni’nin yazmış olduğu ‘Fütürist Resim: Teknik Manifesto’ adlı eser, genç fütürist sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Önde gelen temsilciler arasındaki Boccioni, yazmış olduğu manifestoda, resimlerine taşıdığı uğraşından, ışıktan, enerjiden ve ses titreşimi gibi durumlardan bahsetmektedir. Manifestoda da yazmış olduğu gibi, farklı ruh durumlarını senkronize bir şekilde sanat eserine yansıtabilmek gayesindedir. O dönemin ünlü Fransız şairi Apollinaire’in 1913 yılında yazmış olduğu ‘Fütüristlere Gelenek Karşıtlığı’ adlı yazıda Fütürist sanatçıları Picasso, Matisse, Kandinsky gibi sanatçılarla karşılaştırmış ve teknolojik gelişmelere yönelik farklı arayışlar içerisinde olan bir sanat hareketi olarak nitelendirilen Fütürizm akımının tanınıyor olmasında rol oynamıştır. Fütürizmin etkinlikleri ve eylemleri resim ve heykel ile sınırlı kalmamıştır. Marinetti, Fütürist Manifestoyu yazdığı döneme paralel olarak oyunlar yazmış ve Paris sahnelerinde yazmış olduğu oyunları sergilemiş, İtalya’ya döndüğünde ise düzenlemiş olduğu ‘Fütürist Akşamlar’ da sahnede sergilenmiş olan ve interaktif bir şekilde izleyici katılımını da içeren varyete tiyatro şeklinde performanslar gerçekleştirmiştir. Avrupa’ya edilen müdahaleler sırasında Triste’de sahneye çıkan Marinetti, militarizmi ve savaşı savunmuş, bu gösteriler esnasında da polis faktörü geçerli olmuştur. O dönem Fütürist sahnelemelerin yanında Fütürist baleler de gerçekleştirilmiş 1915 yılında başlayıp çok kısa süren ‘Sentetik Tiyatro’ başlıklı birçok anlam ifade eden Fütürist performanslar gerçekleştirilmiştir. Yapılan bu performanslar, 1950 yılı ile başlamış olan ‘Happening’ adı verilen performanslar ile paralellik göstermektedir. Tüm hareket boyunca sanatçıların eserlerinde hız,

dinamizm ve teknoloji gibi kavramlar ön planda olmuştur. Sanayi Devrimi ile hayata geçirilen savaş gemileri, uçaklar, trenler, fabrikalar ve arabalar modern hayatın getirileridir ve bu getirilerin yanında gelişen, çekilmiş olan filmler, Marinetti ve sonrasındaki diğer resim, heykel alanındaki sanatçılar için birçok çabanın da fitilini ateşlemiştir. Mekanik olan gücün insanı mutlu edeceği düşüncesi tüm hareketin kapsamı boyunca hâkim olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı ile Fütürizm, İtalya’da son bulmuştur. Bu son ile savaşın bir tür temizlik olduğunu düşünen Fütüristlerin birkaçı da bu savaşta ölere hayatına son vermiştir. Umberto Boccioni de savaş sırasında hayatını kaybeden fütüristler arasındadır. Bir başka Fütürist sanatçı olan Luigi Russolo’nun gürültü kompozisyonları adını verdiği eserleri savaş döneminde kaybolmuştur. Fütürist Manifesto ’da bahsettiği militarizm ve savaştan yana olan Marinetti, 1915 tarihinde İtalya ordusuna katılmış ve daha sonrasında madalya kazanmıştır. Fütürist Politika Partisi’ni (1918) kuran Filippo Tommaso Marinetti, Mussolini ile yakınlık kurarak Fütürizm düşüncesinin faşizm ile ilişkili olduğunu düşündürmüştür. Gerçekte öyle olmasa dahi, Fütürizmin faşizm ile bağının olduğunu söylemek ve düşünmek mümkündür. Savaş yanlısı olması ve siyasi tutumu yüzünden kısa bir dönemi içermesi gibi faktörler, Fütürizmin sonunun gelmesinde rol oynamıştır. Fütürizmi mutlak anlamda yalnızca bir sanat akımı olarak ele almaktan çok, ideolojik bir düşünce olarak ele almak daha doğru olacaktır. Umberto Boccioni, *‘Fütürist Resim: Teknik Manifesto’* adlı eserinde Fütürizmden; 1) Her türlü ahenk hor görülmelidir, her tür özgünlük büyük kıymet görmelidir. 2) Sanat eleştirmenleri bir işe yaramazlar ve zararlıdır. 3) Daha önce ele alınmış tüm konular bir kenara itilmeli, çelik, gurur, ateş ve hız dolu girdaplı yaşantımızın ifadelerine yer açılmalıdır. 4) Bütün kaşifler için söylenen ‘deli’ isimlendirmesi, bir onu ünvanı olarak değerlendirilmelidir.” Şeklinde bahsetmiştir (Antmen, 2021: 75)

Sonuç itibarı ile 20. Yüzyılın başında İtalya’da ortaya çıkan Fütürizm, İtalyan şehir yaşamının yıkıcı gücünü, teknoloji ve sanayileşmenin yükselişini anlatan bir estetik sergilemektedir. Fütürist akşamlardaki gösteriler, performanslar, eylemler performans sanatının şekillenmesinde en büyük etkilere sahip olup, ilerleyen dönemlerde performans sanatında yeni bir bellek oluşturmaya kaynaklık etmiştir.

Fütürizm akımı, sahne performanslarındaki sahne tasarımı, ışık kullanımı, görsel materyal ve efektler gibi unsurlar aracılığıyla performansların hızı, ritmi ve enerjisi gibi unsurları vurgulamıştır. Bu sebeple, Fütürizm akımı sahne performanslarının daha canlı, dinamik ve görsel açıdan daha zengin olmasına kaynaklık etmiştir. Akım içerisinde gerçekleşen tiyatro ve sahne performanslarındaki sanatçının beden dili, mimikleri ve jestleri, sahnede gerçekleşen performansın daha hareketli ve etkileyici olmasını sağlamıştır. Akımın savunmuş olduğu yenilikçi teknoloji, teknolojik malzemelerin kullanımı performans sanatı içerisinde yenilikçi malzeme ve materyallerin kullanılması yönünde etkili olmuş olup, sanatçıların çeşitli malzemeleri, özellikle de teknolojik aletleri sahne performanslarında kullanmalarında teşvik edici olmuştur.

Performans sanatına yenilikçi bir yaklaşım getiren Fütürizm, mekanik ve elektronik malzemeleri desteklemesi açısından, performans sanatında bu materyallerin nasıl kullanılacağına dair bir bellek oluşturmuş, sahne tasarımında yenilikçi bir akım geliştirmiştir. Performansa yenilikçi bakış açısı getirmiş olan Fütürizm, teknoloji, hız, endüstriyel gelişme gibi modern konulara odaklanarak, performans sanatı içerisinde daha öncesinde görülmemiş bir estetik deneyim sunmuştur. İlerleyen dönemlerde Fütürizmin etkilerine, seyirci ve izleyenin sanata katılmasında öncülük eden Dadaizm hareketinde, Happening, Fluxus gibi sonradan gelecek ve gelişecek olan hareketlerde rastlanmaktadır.

“Müzeleri, kütüphaneleri ve her türlü akademiyi yıkarak, ahlakçılık, feminizm ve her türlü oportünist ve işlevselci aptallıkla mücadele edeceğiz.” Filippo Tommaso Marinetti* (1909) Fütürizm Manifestosu (Antmen, 2021: 72).

2. Dadaizm

“Arada sırada ‘sanat’ da yapardık.

Fakat asıl amacımız,

‘Sanat eylemi’ni yerle bir etmektir.”

George Grosz – Otobiyografiden: Dada (1946)

(Antmen, 2021: 131).

Sanata dahi karşı olan Dadaistler o dönem sanat konusunda hayal kırıklığı yaşamaktaydı. Bir tür avangart akım olan Dadaizm'in, Birinci Dünya Savaşı'nın sebep olduğu yıkım sonucu doğan nefretten ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Birinci Dünya Savaşı, çağın oluşumunda büyük etkisi olan ve birçok sorunu beraberinde getiren bir yıkım olmuştur. Dadaizm hareketi; savaş, toplum, ekonomi, teknolojik olan tüm gelişmeler gibi kavramları ve durumları yıkmaya düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. Dadaizm, 20. Yüzyıl ve daha sonrasında gerçekleştirilen sanatsal eylemleri tümü ile etkilemiştir. Akım, Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkmış olup, sanatın her türlü kalıp ve geleneksellik düşüncesini yıkmaya hedefli işler gerçekleştirmiştir.

Her şeye hakaret ediyor, hiçbir şeye saygı duymuyor, her şeyi tükürüyorduk, işte bu Dada'ydı. Mistisizm değildi, Komünizm değildi. Anarşizm de değildi. Bütün bu saydığım hareketlerin bir planı ve programı vardı. Biz ise tam anlamı ile nihilisttik, simgemiz hiçlik ve boşluktu, boş bir delikti.

George Grosz- Otobiyografiden: Dada (1946) (Antmen, 2021: 131).

Dadaizm genel anlamı ile burjuva sanatına bir tür karşı çıkış ve başkaldırıdır. Alman düşünür ve şair olan Hugo Ball'un 1916 yılında, İsviçre'nin Zürih kentinde, bir mahallede açmış olduğu mekân olan Cabaret Voltaire, Dadaizm'in başlamasına öncülük etmiştir (Antmen, 2021: 121). Kabare, şubat ayının başında açılmış ve şubat sonuna doğru çok daha fazla ilgi görmüştür. Zamanla sergilerin, şiir okuma gecelerinin, konserlerin ve performansların odağı haline gelen bir yer olarak kabul edilmiş ve kabarede, şair Tristan Tzara (1896-1963), ressam Marcel Janco (1895-1966), Alman, aynı zamanda Fransız asıllı heykeltıraş ve ressam Hans Arp (1886-1966) gibi isimler çeşitli performanslar ve etkinlikler gerçekleştirmiştir. Kısa zaman içerisinde kabare, alternatif sanat hareketlerinin odak noktası haline gelmiş, çeşitli disiplinlerden gelen sanatçıların tek bir çatı altında toplanarak gerçekleştirmiş oldukları performansların, performans sanatının gelişiminde büyük rol oynadığı görülmüştür.

'Dada' kelimesi, Dada sanatçısı olan Hugo Ball ve Richard Hülsenbeck'in birlikte karar vererek, Fransızca ve Almanca bir sözlükten seçtikleri rastgele bir

kelimedir. Aynı zamanda birçok farklı kaynakta da Dada kelimesinin, Dada manifestosunu yazan Tristan Tzara tarafından seçilen bir kelime olduğu düşüncesi yer almaktadır. Dada kavramı anlam itibarı ile ne ifade ettiği tam olarak bilinmeyen bir kavramdır. Birçok dilde birçok farklı anlama gelen Dada, kimilerine göre Fransızca ‘oyuncak at’, kimilerine göre Rumence ‘evet’ ve kimilerine göre de küçük bir çocuğun çıkarmış olduğu ‘da... da... da...’ sesidir. Tristan Tzara ‘Dada Manifestosu’nu 1918’de yayımlamış; ‘Dada protestodur ve yıkıcı eylemdir. Mantığı yerle bir etmektir’ ifadelerini kullanarak, ‘Belleğin, geleceğin, arkeolojinin yıkımıdır, özgürlüktür. Tutarsızlıkların, grotesk olanların, zıtların birliğinin ifadesidir.’ diyerek, Dada ile ilgili düşüncelerini aktarmıştır (Antmen, 2021: 122).

Cabaret Voltaire altı ay boyunca birçok etkinliğe şahit olup, Birinci Dünya Savaşı döneminde İsviçre’de sanatçıların performanslarını gerçekleştirdikleri sanatta yeninin ifadesi olmuştur. İsviçre Zürih’te, Dada, dünyanın parlak düşünceler adına parçalara bölünüyor olmasını saçma bularak anlamsızlık karşısında çeşitli köken ve kültüre sahip sanatçıların uluslararası dayanışma içerisinde bir araya getirilmesi düşüncesi ile hareket etmiştir. Ernest Hemingway’in ‘*Dünya üzerindeki en kötü, en ölümcül toplu dehşet*’ şeklinde adlandırmış olduğu Birinci Dünya Savaşı, burjuva değer yargılarının uzantısı ve burjuva yolsuzluğu olarak görülmüş ve Dadaist sanatçıların yorumları da muhalif olan tavrı yansıtmıştır. Birinci Dünya Savaşı’nın etkisi ile kültür, devlet, ahlak, sanat, özgürlük gibi kavramlar anlamını yitirerek, yerine içi boş ve hiçbir anlam ifade etmeyen kavramlar gelmiştir. Bu durum karşısında Dadaistlerin hedefi kuralsızlık olmuş ve özgürlük alanı denilen durumu bu şekilde dile getirmişlerdir. Dadaist sanatçılar, Tristan Tzara’nın ifade etmiş olduğu, radikal sanattan yana olarak kural bozucu özellikleri ile yeni sanatsal arayışları bulmayı hedeflemişlerdir (Antmen, 2021: 123). Dadaizm akımını anlayabilmek adına, akıma öncülük yapmış olan iki büyük sanatçı, Hugo Ball ve Tristan Tzara’nın Dada hakkındaki düşüncelerini incelemek söz konusudur.

O dönem içerisinde Hugo Ball, kız arkadaşı Emmy Hennigs ile Almanya’dan kaçmıştır. Hugo Ball’un, Ekim 1915’te Almanya’ya geldiğinde neredeyse hiç parası yoktur. Ball, Dada akımının hareketini kafasında kurgulamış ve bu hayati yoldaki mücadele hırslını hayranı olduğu iki düşünürden almıştır, bu isimler; Kandisky ve

Nietzsche'dir. Ball, 1906 yılında Münih'te felsefe okumaya başlamış, bu süreç 1910 yılına kadar devam etmiş ve o yıllarda anarşizm ve komünizm ile ilgilenmeye başlamıştır. Hugo Ball için hayranı olduğu Nietzsche'nin önemi, Dada 'ya karşı yansıtmış olduğu isyankâr tavırda saklıdır. İdeolojik ve ahlaki bütün düşüncelerin reddedilmesini savunmakta olan Nietzsche'nin bu düşüncesi, Ball üzerinde, Almanya'da gerçekleşen Prusya militarizmine, burjuvaya ve bu ahlaka karşıt bir çaba olarak yansımıştır (Bozoğlu, 2019: 72). Hugo Ball 'un üzerindeki Nietzsche etkisi sadece ahlaki ve ideolojik sisteme karşı çıkış ile sınırlı kalmamış ve Nietzsche'nin bahsettiği, bireyin kendi durumunu sınırlayan ve kişiyi, kendinden güçsüz durumların sistemine hapsedme durumuna karşı duruşu, Ball'un estetik bir devrimi düşünmesini beraberinde getirmiştir. Kişinin özgürlüğünü baskılayan ve engelleyen sistem, kişiyi dilde ve anlatıda engelleyip özgürleşmesini kısıtlıyorsa, burjuva kültürü ve ahlakı da kişiyi özgürlükten alıkoyan bir durumdur ve Hugo Ball bu durumu ortadan kaldırma hedefindedir. Dada hareketinin de nihai hedefi, ideolojisi bu yönde şekillenmiştir.

Ball'un etkilendiği bir diğer kişi olan Kandisky de Ball'un yöneldiği estetik yönelimi esas alan kişidir. Gesamtkunstwerk (bütüncül sanat eseri) kavramı, Dada'nın hareketlerine eşdeğer, paralel olan kavramdır. Gesamtkunstwerk kavramı, Alman estetik geleneğe Wagner ile adım atmış olan bütüncül sanat eseri anlamına gelmekte; sanatın tüm alanlarının toplu bir şekilde tek ve üstün bir deneyim oluşturmak adına tek bir yapıtta birleştirilmesi düşüncesini savunmaktadır. Bütüncül sanat eseri kavramı ile Kandinsky, sanat disiplinlerinin öz ifade biçimine indirgenerek, her sanat dalının benzer olarak bir piyanonun farklı tuşlarıymışçasına tek bir mecrada toplanması, yeni ve kapsayan üst sanat disiplinine dönüşmesi durumunu ifade etmiştir. Kandinsky ve Nietzsche'nin ideolojileri kapsamında kendine bir sistem oluşturmuş olan Hugo Ball, bu sistemi Dadaizm hareketi kapsamında şekillendirmiştir. Böylece Dada hareketi için düşünülen gerçekleştirilecek; birçok ifade kendi içerisinde bir anlam bulacak ve aynı zamanda tam anlamı ile nihilist, simgesi hiçlik, boşluk ve boş bir delik olacaktır. Hugo Ball'un sanata ve kendi dönemine bakış açısını anlayabilmek adına Cabaret Voltaire doğru bir yerdir. Mekân, gerçekleştirilen etkinlikler, performanslar ile kurulma amaçları ve

ilkeleri doğrultusunda önemli bir konumda yer almaktadır. Bütüncül sanat eseri kavramına uyan; zaman içerisinde tiyatro, müzik, performans, şiir-edebiyat gibi birçok dalı barındıran bir mekân haline gelmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu trajik durum, etkilerini uzun süre devam ettirmiş ve bireyler, sanatçı kişiler eserlerinde bu durumu sıklıkla işlemiştir. Savaş, mevcut olan kültürel ortama dair bir tür tiksinti oluşturmuş ve etkisini de uzun süre hissettirmiştir. Siyasal ve sanatsal devrimin aynı olduğuna inanan yazar, Tristan Tzara'nın ikisinin de aynı olduğuna inanması, onun ahlaki ve estetik her türlü baskıcı duruma karşı birçok eserinde sıkça başvurduğu bir tutum haline gelmiştir. Tristan Tzara, 16 Nisan 1896'da doğu Romanya'da, Samuel Rosenstock adı ile küçük bir kasabada, Moinesti'de doğmuştur. Varlıklı Yahudi tüccarı olan ailesi onun Moinesti ve ardından Bükreş'te eğitim görmesini sağlamış ve Tzara, matematik ve felsefe eğitimi görmüştür (Tzara, 2017: 2). Yirmili yaşlarına geldiğinde şiirler yazarak şairlik kariyerine başlamıştır. 1912'de Ion Vinea ve Marcel Janco ile *Simboul* dergisini kurmuş ve şiirleri birçok dergide yayımlanmaya devam etmiştir. Romence yazmış olduğu şiirleri, 'Tristan' ve daha sonra 'Tzara' ismi ile imzalayarak 1915'te Tristan Tzara adı ile *Chemarea* dergisinden itibaren bu isimle anılmaya başlamıştır. Tzara'yı ailesi, üniversite eğitimi için Zürih'e göndermiş ve Zürih'te, daha sonraları akımın devamını getireceği Dadaist üyeler ile tanışmıştır. Dada etkinlikleri-performansları sayıca çok fazla olup, bu sebeple de onları kayıt altına alıp listelemek neredeyse imkânsız bir durum haline gelmiştir. Tzara da bütün bu performansların odak noktasında yer almıştır. Dada akımına ait grubun ilk performans ve etkinlikleri 1916'da Cabaret Voltaire' de başlamıştır. Bu etkinlikte, Hugo Ball, Hans Arp, Marcel Janco, Tristan Tzara ve Emmy Hennings gibi isimler yer almıştır. Cabaret Voltaire, duvarlarında Picasso ve Marinetti gibi avangart sanatçıların eserlerinin asılı olduğu, Almanca ve Fransızca şarkıların söylendiği, Rimbaud ve Kandisky'nin şiirlerinin okunduğu bir sahne, materyal olarak maskelerin de kullanıldığı, gösteri ve performansların gerçekleştirildiği bir mekandır (Bozoğlu, 2019: 78).

Birinci Dünya Savaşı, Dadaist sanatçıların bu grubu kurması ve akımın ilerlemesindeki en büyük etken olmuştur. Sanatçıların gerçekleştirmiş oldukları bu performanslar protestolarının bir tür dışavurumudur. Farklı ve vahşi performanslar,

dağınık tarzda müzikler, Afrika ilahileri ve rastgele metinlerden seçilen bölümler, sanatçıların Birinci Dünya Savaşı ortasında akıl sağlığını korumak adına başvurdukları bir yöntem olmuştur. Tristan Tzara, Zürih'te geçirmiş olduğu zaman içerisinde Dada grubu ile çalışmalar yaparak, süreç boyunca akımdan etkilenen ve ilgilenen avangart ortam ile ilişki kurmaya devam etmiştir. Tzara, 1920'de Andre Breton'un ısrar etmesi üzerine Paris'te gerçekleştirilen Dada etkinliklerinde yazar, konuşmacı ve performans sanatçısı olarak yer almıştır (Tzara, 2017: 4).

Performans sanatını da etkileyen ve ona kaynaklık etmiş olan Sürrealizm akımının kurucusu olan Andre Breton, Dadaizm hareketinde de yer alan bir isimdir. Andre Breton'un 1920'de Paris'te Tristan Tzara ile iletişim kurmuş olması, Dadaizm hareketinin gelişimini kuvvetlendirmiştir. Andre Breton ve arkadaşları sürecin başlarında Tristan Tzara'nın fikir ve düşüncelerini benimsemiş, hareket kapsamında Tzara'nın düşünceleri ile ilgilenmişlerdir. Hedefledikleri, Batı'nın güzellemesini yaptığı konuların bir tarafa itilip tamamen özgürlük düşüncesi odaklı olmaktır. İlerleyen dönemlerde Andre Breton ve Tristan Tzara, yükselme hırsına bağlı sebepler ile yollarını ayırmışlardır. Bu durum Dadaizm'in zaman içerisinde dağılmasındaki sebeplerden biri haline gelmiştir. Akımın dağılmasındaki en büyük sebep ise, sanatçıların daha fazla üretmek zorunda kalmaları ve yeni yollar bulmak için çalışmaları olmuştur. Yeni yollar bulamayan ve üretemeyen sanatçılar akımın dağılmasına sebep olmuştur.

Buraya kadar gelinen süreçte şunu söylemek mümkündür; Dadaizm, mantık ve aklın reddi durumudur, tüm alt geleneklere karşıdır. Almanya'da görsel sanatlar, resim gibi alanlarda etkisini sürdüren Dada, Fransa Paris'te, daha çok edebiyat, özellikle de şiir alanında ilerlemeye devam etmiştir. Zaman içerisinde çeşitli dönüşümlere uğrayarak değişirken, bir yandan da kitlesini kaybetmeye başlamıştır. İzleyenler sanatçıların düzenlemiş oldukları ve 'Happening' adını verdikleri gösterilerden bıkmış bir hale gelmişlerdir. Bu durum karşısında 1922'de gerçekleştirilen Dada sergisine, Marcel Duchamp ve Francis Picabia eserlerini göndermemiştir. Dada, dünyayı olası mevcut durumundan birçok konuda kurtarmak hedefinde olup anarşist bir ruha sahip düşünce ile hareket etmiş; biçimsizliği bir biçim hali olarak ele almak düşüncesinde hareket etmiştir (Şahin, Akpınar, Saltık,

2019: 52) Sanatın her alanında bulunan Dadaizm, otomatizm yöntemini ilk olarak kullanan hareket olmuş ve bu teknik sonrasında Sürrealist-Gerçeküstücü kişiler tarafından kullanılmıştır. Dada için, bilinçdışının, çağrışımların, akıl ve mantık şartı olmayan etkinlikler oldukça önemli olmuştur. Anlam ve biçim olarak hiçbir bağlantı içermeyen kelimeleri kullanarak şiirler yazmış olan Dada, yayımlanmış olan dergilerle, edebiyat alanında etkili olmuştur (Daldaban, 2006: 18). Kitleleri harekete geçirmek ve yıkıcı tavrı ile birçok dönemde tepkilere neden olmaya devam etmektedir.

Dadaizm akımından en çok etkilenen ve hareketin ilke ve koşullarında eserler vermiş olan en önemli sanatçı Marcel Duchamp olmuştur. İlerleyen dönemlerde sanatçılar, Duchamp'ın eserlerinden etkilenerek üretimler yapmış ve hazır nesne kavramını yaratan Duchamp'tan etkilenmiş; sanat üretimlerinde hazır nesne kavramını kullanmışlardır. Kendi döneminin ve ilerleyen dönemlerin rol modeli, öncü sanatçısı ve kaynağı haline gelmiştir. Kendisi, geleneksel sanat kurallarına ve algısına karşı çıkarak kuralları yıkmaya girişiminde eserler üretmiştir. Marcel Duchamp, Dadaizm akımını desteklemiş, 'Çeşme' (1917) isimli eseri ile sanat mecrasında büyük bir yankı uyandırmıştır. Yaratığı eser ile hazır nesne, 'ready made' adı verilen objelerin de sanat eseri olarak sergilenebileceğini göstermiştir. Hazır nesne kavramı ile Marcel Duchamp hazır bir objenin sanat eseri olabileceği düşüncesindedir. Böylece sergilemiş olduğu eser ile kavramsal sanat adı verilen türde de fark yaratmayı başarmıştır. Sanatçılar da kendiliğinden seçmiş oldukları objeleri, sanat eseri olarak sergilemeye başlamıştır. Hazır nesne adı verilen eserleri ile sanata farklı ve ironik bir bakış açısı kazandıran Duchamp, hazır nesnelerin kendi işlevlerinin dışında, farklı bir anlam ile estetik algıdan uzak, geleneksel kurallara karşı çıkan bir tutum sergileyerek sanat eseri olarak sergilenen birçok üretim ve çalışmanın algısını değiştirmiştir.

Marcel Duchamp, sanatçı kişinin yaratma eylemi esnasında, ilkel olan duygu ve hislerini kendi malzemesi, çalışmasına aktardığını söylemiş, bu sayede malzeme ya da çalışma, bu duyguların seyirciye aktarılması durumunu sağlayan aracı şeye dönüştüğü ifade etmiştir (Kuspit, 2018: 31). Tüm sanat yapıtları, sanatçının kendisi ile karşılaşması durumunu, malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayarak

tekrardan düzenlemiş olduğu bir gösterim sergilemiş ve sanatçı, ölü olan bir nesneye duygu durumunu aktararak sanatsal yaşama dönüştürmüştür. Marcel Duchamp’a göre sanat yapıtı, sanatçı ile iletişime geçmek adına bir tür araç haline gelmiş ve seyircinin bu iletişim yolu ile sanatçı ve onun yaratıcı eylemi ile özleşmesini sağlayan bir ritüel haline gelmiştir (Kuspit, 2018: 35).

Marcel Duchamp’ın ‘Çeşme-Pisuar’ yapıtı, Dada ve çevresinde ses getiren bir yapıt olmuştur. Hasan Bülent Kahraman, bu yapıtın önemini vurgulamak adına şu yorumu yapmıştır; ‘ ‘ 1917 yılında M. Duchamp bir pisuarı duvara asmasaydı ve onu ‘çeşme’ adını verdiği bir sanat yapıtı diye sunmasaydı acaba ne olurdu? Dada ve Gerçeküstücülük Duchamp’ın ‘Çeşme’sinden akan suyla dolmuştur; bu yapıt sanat tarihinde pek az yapıta nasip olacak ölçülerde tartışılmış ve önemsenmiştir ama onu hazırlayan koşulları da en az aynı ölçülerde önemsemez ve tartışmazsak hiçbir şeyi yerli yerine oturtamayız. ’ ’ (H. Bülent Kahraman, 1991: 64 akt. Daldaban, 2006: 22).

Dada grubu dağılmış olmasına rağmen, hareketin ilkeleri ve akımdan etkilenen sanatçılar eserlerini üretmeye devam etmişlerdir. Dada hareketi, 1917 yılından itibaren Avrupa ve ABD ülkelerinde görülmeye devam etmiş ve hareketin avangart yaklaşımı kendisinden sonra gelen bütün hareketleri de etkileyerek devam etmiştir. En büyük etkilerinden biri ise 1920’li yıllar itibarı ile kendi içerisinde dağılmış olmasına rağmen, Andre Breton’un öncülüğü ile Gerçeküstücülük akımının oluşumunda görülmektedir (Daldaban, 2006: 22). Dadaizm’in hareketleri, 1924 yılında Sürrealizm akımının ortaya çıkması ile zamanla azalarak sonlanmış ve 1950 yılları itibarı ile de Amerika’da pop sanatın artması ile Allan Kaprow gibi birçok sanatçının desteği ile yeni bir Dada ortaya çıkmıştır. O dönem içerisindeki birçok sanatçı, Marcel Duchamp’ın hazır nesneleri ile sanat yapıtına yeni bir bakış açısı getirme durumunu kendi ürettikleri eserlerde işlemiştir. Eserlerin üretim sürecindeki iş gücü zaman içerisinde performans olarak görülmüş ve beden artık sanat nesnesi olarak gelişimine devam etmeye başlamıştır. Sanatçıların bedenlerini sanat nesnesi olarak görmeleri yeni bir anlayışın, yeni bir türün oluşmasında etkili olmuştur. 1940 yılından sonraki gelişim sürecinde Dadaizm’den etkilenerek ve beslenerek büyüyen

yeni sanat fikirleri oluşmuş ve birçoğu akılda kalıcı eserler üretmeye devam etmiştir (Umay, 2017: 123).

Dadaizm'in ortaya çıkışı ve akımın tüm bu gelişmelerinin performans sanatına katkısı kaçınılmaz olmuştur. Dadaist sanatçılar, sanatın birçok alanında sınırları zorlayarak, geleneksel sanat anlayışına meydan okumuş, sahne üzerinde gerçekleştirmiş oldukları performanslarda bedenlerini kullanarak bireysel ifade özgürlüğünü yansıtmış, performans sanatına yeni bir boyut ve bakış açısı kazandırmışlardır. Dadaizm hareketinin en önemli özelliği ise performans sanatına kattıkları 'Happening' adı verilen ve sahne üzerinde rastgele oluşan eylemleri içeren bir performans türünü yaratmış olmalarıdır. Çoğunlukla seyirci-izleyen ile interaktif bir şekilde gerçekleştirilen bu performanslar, Performans sanatının önemli bir özelliğini vurgulamaktadır. Bu sayede, sanatçı ve izleyen arasında bir tür etkileşim sağlanmış olup, performanslar anlamlı ve şaşırtıcı bir hal almıştır. Akımın Performans sanatına katmış olduğu bir diğer özellik ise bedenin sanatsal bir ifade aracı olarak kullanımını teşvik ediyor olması durumudur. Dadaist sanatçılar, bedenlerini bir ifade aracı olarak kullanarak, geleneksel ve alışılmış sanat anlayışına meydan okumuşlardır. Beden, sanatçılar tarafından bir kostüm, birer enstrüman, bir yüzey ve araç olarak kullanılmıştır. Performans sanatının önemli özelliklerinden biri olan politik ve toplumsal konuları sıklıkla performanslarında işlemeleri, Dadaizm hareketi ile paralellik gösteren bir diğer konudur. Dadaist sanatçılar savaşın getirmiş olduğu yıkım ve toplumun sorunlarına dair işler yaparak, sahne üzerindeki performansları ile tepkilerini dile getirmişlerdir. Dadaist sanatçılar da savaşın getirmiş olduğu yıkım sebepli işler yapmış ve performanslarında bu konuyu dışa vurmuşlardır. Performanslar genellikle absürt ve ironik temelli olup seyirciyi şaşırmayı, düşündürmeyi ve rahatsız etmeyi amaçlamıştır. Özellikle Marcel Duchamp'ın 'Çeşme-Pisuvan' adlı çalışması, geleneksel sanat anlayışı kalıplarını yıkarak sanatın tanımını genişletmiş ve diğer birçok sanatçıya ilham olmuştur. Performans Sanatçıları da toplum ve siyasi temelli işler yapıp savaşa, tüketim kültürüne, toplumdaki diğer olumsuzluklara karşı çıkmış ve bu doğrultuda performanslarını gerçekleştirmişlerdir. Dadaist sanatçıların anti-sanat ve anti-tradisyonel yaklaşımları, performans sanatının önemli bir özelliği haline gelmiştir.

Tüm bunlar düşünöldüğünde Dadaizm akımı yalnızca bir hareket ve akım değil aynı zamanda ideoloji haline gelmiş ve performans sanatının yenilikçi bir tutum sergileyerek gelişmesine büyük katkı sağlamıştır.

3. Sürrealizm

Gerçeküstücölük; gerçek ve ötesi, gerçekliğin üstünde anlamlarına gelmektedir (Dempsey, 2019: 83). Avrupa’da Dadaizm’in küllerinden doğmuş olan ‘Gerçeküstücölük (Sürrealizm)’ kavramı, 1920’li yıllarda ortaya çıkmış, Dadaizm hareketinin son bulması ve grubun dağılması ile ortaya çıkmış olan bir hareket, akımdır. Bu kavram ilk olarak, Fransız şair Guillaume Apollinaire tarafından kullanılmıştır. Apollinaire, gerçeküstücölük terimini 1917 yılında ‘‘Tiresias’ın Memeleri’’ adlı oyunda, Picasso tarafından sahne tasarımının yapıldığı ‘Geçit’ adı verilen bale gösterisinin anlatımında kullanmıştır (Antmen, 2021: 133). Dadaizm hareketi sona erdikten sonra, yazar ve şair olan Andre Breton, Dada hareketinden ayrılarak bu akımın ilahı olarak görölmeye başlamıştır. Breton, 1922 yılında modern inceleme ve soruşturmaların geleceğine karar verecek uluslararası bir kongre planladığını dile getirerek gerçeküstücölük akımının ilerleyişindeki yolun ilk temellerini atmıştır.

Peter Bürger, ‘Avangart Kuramı’ adlı kitabında gerçeküstücölük kavramından ‘toplum düzenine başkaldırı’ olarak bahsetmiştir (Artun, 2019: 195). Gerçeküstücölük – Sürrealizm akımı, burjuvanın beklentilerini kırarak, burjuvazinin sanata olan bakış açısını değiştirmek düşüncesi ile hareket etmiştir. Breton’un 1922’te yapmış olduğı çağrı ile 1924’te ‘Gerçeküstücü Manifesto’ yayımlanmış, manifestonun yayımlanmasının ardındaki süreçte Max Ernst, Paul Eluard, Robert Desnos, Rene Crevel gibi şair ve sanatçı bir araya gelerek, uyuşturucu ve hipnoz aracılığıyla ruhsal irade dışı hareketlerin gerçekleşmesini ve bu durumda gerçekleşen rüyaların da etkilerini araştırmış ve bu trans halinde olma durumunda birçok eser (resim, şiir vb.) üretmiştir (Antmen, 2021: 133). Andre Breton, gerçeküstücölüğün dışarıdan gelebilecek olan etkenlere bağılı olmadığını vurgulayarak, tamamı ile doğal bir eylem olduğunu söylemiştir. ‘Gerçeküstücü Manifesto’ nun yayımlanmış olduğı yıl Gerçeküstü Araştırma Bürosu kurularak, Andre Breton’un tutumu ile ‘La

Revolution Surrealiste’ dergisinin ilki yayımlanmıştır. Dergi kültürü, kökünü Dadaizm’den almıştır. Gerçeküstücü akımın Dadaizm’den etkilenecek ilerlemiş olduğu görülse de gerçeküstücü yaklaşımın hedefinde, bireyin düşünce yapısının ön plana çıkması, üretebilmesi ve yenilikçi olması esas alınmıştır (Büyükkaya, 2014: 43).

Gerçeküstücü olan sanatçıların düşüncelerinin, Dadaist sanatçıların düşünceleri ile karşılaştırıldığında daha gerçekçi ve hedefleri tam anlamı ile insanın özü ile ilgilenmekte olduğu görülmektedir. Gerçeküstücüler, o güne kadar yaşanmış olan savaşların ve savaşın insanın ruh durumunda bıraktığı etki ile ilgilenmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı’nın sonuçları oldukça çarpıcıdır ve etkileri hala devam etmektedir. Bu durumda sığılmaya yönelik düşünce ve ruh durumunu ortadan kaldırmak adına yeni bir sanat akımı düşüncesi belirmiştir. Gerçeküstücülük akımı ile yapılmak istenen, savaşın sonuçları ile kişinin düşüncelerinin gittikçe silikleşmesini ortadan kaldırmak ve kişinin tamamı ile içsel olarak ifade etmek istediklerine, içine dönmesi durumunu ortaya çıkarmaktır. Hedefledikleri, var oluşu tümü ile ele alarak sosyal, psikolojik ve toplumsal bir değişim yaratmaktır. Sanatçılar, bu akım doğrultusundaki tüm ideolojilerini sanatın her alanına aktarmışlar, yalnızca edebiyat ve şiir alanında değil, tiyatro, müzik, resim gibi alanlarda da birçok eser üretmişlerdir ve akımın hedefi olan toplumun tüm problemlerine çözüm bulma düşüncesi hâkim olmuştur.

Gerçeküstücülük akımına ait tüm bu hedef ve ideolojinin temelinde Sigmund Freud’un düşüncelerinin yer aldığını söylemek mümkündür. Freud’un o güne kadar yapmış olduğu tüm inceleme ve araştırmalar akılcı dünya düşüncesine karşı olmuş ve hayal (düş) durumunun yeni bir türü olarak düşünülmüştür (Büyükkaya, 2014: 41). Birçok akım ve hareketi oluşturan sanatçıların etkilendikleri birçok düşünür, filozof, felsefeci olduğu gibi Andre Breton’un da örnek aldığı düşünce ve sistemi Sigmund Freud’un teknik ve düşünceleri olmuştur. Breton, Freud’un düşünce ve incelemelerini, gerçeküstücülük ve yaşam ile bütünleştirme düşüncesinde ilerleme hedefinde hareket etmiştir. Breton’un gerçeküstü sanatçılar adına önermiş olduğu aktarım biçimi, psikanalitik tedavide kullanılan ruhsal otomatizm ile aynı etkileri taşımaktadır. Otomatizm, Breton’a göre “Düşüncelerin sahici durumda nasıl fonksiyon görmekte olduğunu söz veya yazı ile aktarabilecek ruhani otomatizm; belli

bir mantık içerisinde belli estetik ve ahlaki olan önyargının kontrolü olmaksızın düşüncelerin aktarım şeklidir.” (Antmen, 2021: 135). Rasyonalizm karşıtı olan gerçeküstücüler, gerçeğin ötesinde bir anlatım dili geliştirmiş ve dilin gelişiminde rasyonel düşünceyi reddederek bireyin yaratıcılığını engelleyen tüm sınırları kaldırmak istemiş ve bu doğrultuda da bilinçdışı teknikler ile ilgilenmiş, incelemeler yapmışlardır (Çilingir, 2020: 21). Gerçeküstücü sanatçılar, Dadaizm’den aktardığı birçok tekniği bilinçdışını merkeze koyup yorumlayarak sanatın her alanına yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır. Tristan Tzara’nın şiir yazım kılavuzu gibi, Breton da aklın kontrolünü arı hale getirecek bir metin oluşturma hedefinde ilerlemiştir. Gerçeküstücüler, bilinçdışı eylemlerin ortaya çıkartılmasında psikanaliz ile aynı amacı hedeflemiş fakat bunu sanat aracılığıyla yapmışlardır.

Gerçeküstücülük akımı, Dadaizm ya da Dadaist düşünceler gibi bir sanat biçimi olmaksızın, daha çok yaşam-hayat felsefesi olarak düşünülmüştür. Gerçeküstücü düşüncede yaşamın içerisindeki görüşü, akıl ve mantık düzlemine oturtmak yerine, tam olarak aklın ve mantığın reddedilmesi durumu söz konusu olmuştur. Andre Breton, gerçeküstücü olma durumunu, yalnızca ruhsal anlamda bir ‘ben’ hareketi şeklinde tanımlamış; iç benlik denilebilecek hiçbir düşünceye, mantıklı bir duruma dayatmaksızın, özgür ifade etme girişimi içerisinde olma sanatı olarak yorumlamıştır (Tunalı, 2008: 205). Nietzsche ve Schopenhauer da eserlerinde yaşamın iç karartan tarafından bahsederken, anlamsızlığın anlamının sanat ile algılanabileceğinden bahsetmişlerdir.

Gerçeküstücü akım bu yolda bir hedef olarak görülmüş ve bu akım için bilinçdışına tutunmak sanatın bir şartı olarak kabul görmüştür. Andre Breton insanlığın, mantığın egemenliği altında ilerlediğini ve bu egemenlik durumundan vazgeçmediği, kurtulmadığı sürece de gerçeküstücülüğün amacının da gerçekleşmeyeceğinden yakınmaktadır (Büyükkaya, 2014: 47). Bu amaç doğrultusunda gerçeküstücülüğün kaynağında psikoloji ve felsefe temel alınarak yola devam edilmiş ve sanat, mantık ile gerçek değerler üzerinden değil; içsel ruh ve düşünce yolundan ilerlenmiştir.

Akımın temsilcisi olan Salvador Dali ve Rene Magritte, düş-rüya adı altında yorumlanabilecek tablolar üretmişler ve gerçeküstü bir düşünce yaratmışlardır

(Çilingir, 2020: 22). Akımın ünlü isimlerinden biri olan Rene Magritte, 1912 yılında annesinin nehre atlayarak intihar etmesinden sonra büyük bir travma yaşamıştır. 1898'te Belçika'da doğan Magritte, Brüksel Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüş ve 1967 yılında vefat etmiştir (Thomson, 2014: 75). Annesinin nehre atlayarak intihar etmesi sonucu büyük travma yaşamış ve annesinin intihar ettiği sırada üzerinde gecelik olmasından hareketle Rene Magritte, ürettiği eserlerde örtü imgesini sıklıkla işlemiş ve günlük yaşamda kullanılan birçok nesneyi, farklı açılarda ifade etmiştir (Daldaban, 2006: 62). Magritte, eserlerinde genel olarak gökyüzü, elma, fötr şapkalı adam gibi imgeler kullanarak, günlük yaşamda bilinen imgeleri farklı anlamlarda kullanarak sergilemiştir. Ünlü eserlerinden biri olan 'The Lovers'ta, gözleri örtü ile kapalı çifti resmin merkezine almış ve resimde görünmekte olan örtü, çiftin birbirine olan temas durumunu engellemektedir. Magritte bu eserinde, iki insanın birbirini hiçbir zaman tam olarak tanıyamayacağı ve anlayamayacağını ifade etmektedir. Sürrealist resimlerde genel olarak işlenmekte olan konular, bireyin korkunç rüyalarına benzemektedir. Sürrealistler, bilinçdışını eserlerine yansıttıkları sırada, geleneksel olan sanatın biçimini değiştirmemiş ve değişime de gerek duymadığı gibi karşı çıkmıştır. Akımın sanatçıları, bilinçdışı durumunun, bilinçli yapılan bir sanatsal üretim değil; akıl-mantık ve irade durumlarının işin içerisinde olmadığı bir otomatizm sayesinde ortaya çıkacağına inanmışlardır (Çilingir, 2020: 50).

Gerçeküstücülerin uyguladıkları ve geliştirmiş oldukları sistem ve teknikler, kendilerinin genel işlevlerini oluşturmaktadır. Dadaizm etkisi ile gerçekleştirilen ready-made (hazır nesne) gibi ürünler, Freud'un yapmış olduğu bilinçdışı çalışmaları, halüsinasyonlar, hipnoz gibi yöntemler gerçeküstücülerin sıklıkla işledikleri başlıklardır. Sanatçıların seçmiş oldukları nesneler ve bu nesneleri kullanım yöntemleri arasındaki farklılıklar, onların 'gerçek' olgusunu nasıl ve ne şekilde tanımladıkları ile ilişkilidir. Seçilmiş olan nesneler, sanatçının 'ruh yaratımında' ne anlama geldiğini ifade etmektedir. Dadaizm, Marcel Duchamp ile başlamış olan ready made-hazır nesne ile sanatçıların nesnelere birçok anlam yükleme durumu Sürrealizm ile devam etmiştir. Gerçeküstücü sanatçılar, Dadaist sanatçıların yakıp yıkıcı tavırlarına karşın, bilinçdışı kavramından beslenerek

‘gerçek’ olgusunun anlamını arayarak üretimlerini devam ettirme girişiminde bulunmuşlardır (Çilingir, 2020: 56).

Freud’un rüya üzerine yapmış olduğu çalışmalar ve rüyayı şekillendiren dış etkenler, gerçeküstücü sanatçıları etkilediği oldukça açıktır. Rüya yorumları ile bireyin bilinçdışına ulaşabiliyor olması, bu akım kapsamında üretim yapmakta olan sanatçılar için büyük bir kaynaktır (Daldaban, 2006: 29). Sanatçılar için bir diğer konu olan, ‘objektif şans’ adını vermiş oldukları kavram ise, sanatçının kendi düşündüklerini etkileyen ve içinde tesadüfen bulmuş olduğu, sanatçı açısından bir uyaran niteliği taşımaktadır. Ruhsal otomatizm sırasında şans ile karşılaşabilecekleri gibi çağrışım sırasında ortaya çıkan imgeler görülebilmektedir. Jackson Pollock gibi sanatçıların, üretimleri sırasında açıklamış olduğu bazı eserler, şans faktörlü yöntemler sonucu ortaya çıkan eserlerdir. Jackson Pollock tuval üzerine delik teneke kutulardan damlatmış olduğu boyalar ile oluşturduğu tesadüf eseri gelişen çalışmaları, gerçeküstücü sanatçılar tarafından denenen, deneysel bir objektif şansın sonucu olarak algılayıp yorumlamıştır (Daldaban, 2006: 34).

Sanat nesnesinin imgelem olma süreci, seçilmiş olan nesnenin günlük yaşamdaki duyular ile simge haline getirilen anlam ve içerikten bağımsızlaştırılarak özgürleştirilmesi ile sağlanmaktadır. Sanat objesinin seçimi, algılama ve varoluşunun tamamı sanatçı ile ilgilidir. Bu gerçeklik anlayışı bilinçdışı incelemesine dönüşmektedir. Gerçeküstülük akımına yeni bir boyut kazandıran ve sonrasında sınır tanımazlığından dolayı bu hareket ya da akım olarak adlandırılan Sürrealizm ’den aforoz edilen Salvador Dali’nin yapmış olduğu çalışmalarda bilinçdışının bambaşka kullanımları görülmektedir (Daldaban, 2006: 37). Gerçeküstücülük akımı, iki savaş arasında kalarak değerlerini, yaşamın anlamını yitiren ve gittikçe yalnızlaşmakta olan bireyin geçirmekte olduğu değişim ve dönüşüm ile ilgilenmiştir. Bireyin içine, tamamı ile içgüdülerine yönelirken aynı zamanda psikoloji biliminden destek almıştır. Daha önce bahsedildiği gibi Dadaizm hareketinde, Marcel Duchamp’ın hazır nesne kullanarak ürettiği yapıtlar da gerçeküstücüler için öncü bir etkidir. Değişim düşüncesini yakıcı ve yıkıcı tavır ile gerçekleştirmek isteyen Dadaizm hareketine karşın gerçeküstücüler, bireyin içsel yönünden ilerleyerek, düş ve

gerçeğin çarpışması sonucu ortaya çıkan yansımalarla değişim göstererek üretimlerine devam etmektedirler (Daldaban, 2006: 87).

Sürrealizm, rasyonalizmi reddederek bilinçaltının, rüyaların ve hayal gücünün özgürce ifade edilebildiği bir sanat anlayışını benimsemiştir. Bu sebeple performans sanatının Sürrealizm akımından etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Sürrealist sanatçıların gerçekleştirmiş oldukları performanslar ve gösterilerde sık sık rüya gibi ve hayalperest unsurları kullanarak, gerçeklik ile bağdaşmayan sahneler yaratmışlardır. Bu sahne gösterilerinde, ses, müzik, tiyatro, dans, film ve diğer performans sanatları bir araya getirilmiş, izleyen-seyredenlerin sıradan bir hayatın ötesinde bir deneyim yaşamaları hedeflenmiştir. Fütürizm ve Dadaizm gibi Sürrealistler de performans sanatında kullanılan unsurlar arasında, bedenin kendine özgü hareketleri, koreografi sesler, objeler, kostümler ve birçok dekoratif unsuru kullanmıştır. Çeşitli unsurlar, performans sanatının sıradan ve gündelik hayattan koparak yeni bir gerçeklik oluşturmaya olanak sağlamıştır. Sürrealist performanslarda görsel imge, metafor, yaratıcı özgürlük, sıradan olanın sorgulanması, oto-sansürün kaldırılması, kendine özgü bir imgelem yaratma ve gerçekleştirme gibi kavramlar, Sürrealizmin performans sanatına büyük katkı sağladığının göstergesidir. Sürrealizm, performans sanatının keşfetme, sorgulama ve deneyimleme yönlerine farklı bir boyut getirmiş ve izleyenin farklı bir bakış açısı ile ele almasına kaynaklık etmiştir. Performans sanatı, Sürrealizmin sıra dışı, hayal gücü ile dolu, özgürleştirici olması gibi özelliklerini kendi gelişimine katarak gelişimine devam etmiştir. Sürrealizm, bilinçdışının keşfi ve serbest akış yöntemi ile hareket eden sanatçılar tarafından yönlendirilmiş ve bu yaklaşım gerçeküstücü imgelerin, rüyaların ve halüsinasyonların ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Performans sanatı da Sürrealizmin bu özelliklerinden ilerleyerek, gittikçe daha provokatif ve özgürleştirici tarza sahip bir sanat haline gelmiştir. Her iki sanat formu da toplumsal normları sorgulayarak, doğayı, insan doğası ve kimliğini, hayatın anlamını, varoluşun anlamını sorgulayarak, keşfederek ilerlemektedir. Aynı zamanda her iki sanat formu da izleyenleri, performansın içerisine çekerek, bireyin duygusal ve zihinsel deneyimlerini etkilemek adına sıklıkla etkileyici olandan yana olmuştur.

4. Action Painting (Aksiyon-Eylem Resmi)

Aksiyon-eylem resmi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkmıştır. Savaşın etkilerini bu eğilim çevresinde üretilen eserler içerisinde görmek mümkündür. İkinci Dünya Savaşı'nın diğer tüm savaşlar gibi birey üzerinde bırakmış olduğu etki oldukça açıktır. İnsanların ruhsal durumları, toplumsal yaşam içerisindeki yıkımlar, sanatın kendi içerisinde yaşamış olduğu değişimler eylem resminin doğuşunu derinden etkilemiştir (Kınacı, 2008: 4). Var olan görüntünün biçimine aynı şekilde benzetilmesi hedefinin izlenimcilik akımının bitmesi ile başlamış olan çağdaş sanat tarihi sürecinin, soyut sanatın dışavurumu şeklinde olması durumuna esas olduğunu söylemek mümkündür. Gerçeklik durumunun temsilinden vazgeçilmesi, yalnızca renk ve şekiller aracılığıyla ifade eden sanatçı Wassily Kandinsky, Cezanne, Matisse'in soyut sanatın öncüsü olduğu kabul edilmektedir. Çağdaş soyut sanat anlayışında somut dünya üzerindeki varlıkların değil, duyu ve duyguların ön plana çıktığı bir anlayış söz konusudur. Soyut resmin önderi olarak kabul edilmiş olan Wassily Kandinsky'nin soyut resmi, sezgi ve duyularla algılanabilecek bir güce sahiptir. İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesi ile sosyokültürel ve psikolojik etki söz konusu olmuş ve bu durum sanatta da her zaman kendine bir yer bulmuştur. Realizm terk edilerek soyut dışavurumcu sanat ortaya çıkmıştır. Bütün bu akımların ortaya çıkmasında dünyada gerçekleşen savaşların payı büyüktür (Bahşi, 2018: 9).

Eylem resmi, vurguların resme yansıdığı olaylar bütünüdür. Soyut dışavurumculuğun alanından biri olan bu tür, sanatçının beden hareketlerinden yola çıkarak rastlantı yolu ile tuvale ya da Jackson Pollock gibi yere serilmiş olan tuval bezin üzerine aktardığı şekillerden oluşmaktadır. Sanatçının o anki ruh durumu, kullandığı renkler ve oluşturduğu şekiller tuval üzerine yansıtılır. Bu durumda eylem resmi içerisinde duygu ve ruh durumu oldukça önemlidir. Jackson Pollock'un çalışmalarında kaos ve koyu renk sıklıkla kullanılmıştır. Bu seçimi ile Pollock'un üretmiş olduğu eserlerde yaşamış olduğu hayatı, psikolojik ruh durumları ve bunalımlarını görmek mümkündür.

Her akım ve hareketi etkileyen birçok sebep ve kaynak bulunmaktadır, bu sanatı da etkileyen akımların başında gerçeküstücülük hareketi gelmektedir.

Otomatizm yöntemi birçok sanatçının etkilenecek eserlerinde kullanmış olduğu bir yöntemdir ve gerçeküstücülerin de başvurduğu bir yöntem olmuştur. Otomatizm, bilinçdışının sonsuz gücü ile yaratıcılıklarını ortaya koyabilmek adına geliştirmiş oldukları bir tekniktir. Eylem resminin temsilcisi olan sanatçılar da kendi çalışmalarını üretirken bu teknikten yararlanmışlardır. Gerçeküstücülük akımında sanatın önceki geleneklerinden kopulmamış ve değiştirilmeden kullanılırken, eylem resminde tam anlamı ile geçmişten kopma durumu söz konusudur. Eylem resmi ile ilgilenen sanatçılar otomatizm yöntemi başta olmak üzere, gerçeküstücülerin bireysel sanat üretimini ve bakış açılarını kendi çalışmalarına katarak ABD’de kendi üsluplarında eserler üreterek sağlam temeller yaratmışlardır.

Tuval üzerine ne yapılacağına daha önceden karar verilmeden içgüdülerin, duyuların yönlendirmesi ile oluşan imgelerde beden bir resim aracı olarak kullanılmıştır. Bu türün sanatçıları, tuval üzerindeki bütün yüzeyi kullanmaktadırlar. O dönem içerisindeki resimler parça parça izlendiği takdirde aktarılmak isteneni vermektedir fakat aynı zamanda resmin tamamının önemli olduğu kadar rastlantısallık da önemlidir. Pollock’un resimleri tamamen rastlantısallık üzerine oluşturulmuş ancak tesadüf değildir. Onun resimlerinde renklerin rastgele bir şekilde tuvale aktarıldığı görülmekte fakat sanatçı her şeyin kasıtlı olduğunu ve hiçbir şeyin tesadüf olmadığından söz etmektedir.

1950 yılı sonrasında Avrupa’da ortaya çıkmış olan ‘ruhsal doğaçlama’ ile biçime olan gayretten tamamen uzaklaşmış ve bilinçdışı üretim yapmanın söz konusu olduğu fikri hâkim olmuştur. Zihnin denetiminden uzak duran sanatçı, bilinçdışı eserler ortaya koymaktadır. 20. Yüzyıl boyu etkisini sürdürmekte olan konstrüktivizm anlayış üzerinde sanatçılar kuşku oluşturmayı amaçlayarak gittikçe nesneyi ortadan kaldırmış, biçimi yok eden çalışmalar üretmiştir. Konu ile ilgili Pollock şöyle söylemiştir;

“Kızılderili Amerikalıların sanatının plastik değerleri, beni her zaman etkilemiştir. Kızılderililer, uygun imgeleri yaratmakta ve resimsel içeriğin ne olduğu konusunda gerçek bir ressamın algısına ve kapasitesine sahipler. Kullandıkları renkler Batı’ya özgü; vizyonları ise hakiki sanata özgü olan temel evrenselliği taşıyor. Benim gerçekleştirdiğim resimlerin bazı bölümlerinde Kızılderili Amerikan

sanatından ve kaligrafiden izlenimler bulunuyor. Tüm bunları bilinçli bir şekilde gerçekleştirmedim, yüksek ihtimalle erken hafıza parçacıklarının ve heves durumlarının bir sonucudur.’’ (Antmen, 2021: 155).

Jackson Pollock, kendi atölyesinde resim yaparken bezi tuvale germek yerine yere serdiği çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu sayede daha fazla serbest hareket etme imkânı bulmuş ve böylece tam anlamı ile serbest biçimli soyutlamanın örneğini oluşturarak boya tuvale uygulandığı şekilde kalmıştır. Bedensel hareketlerin tuvale yansıyor olması sanatçının içgüdüğü tarafından bedenin araç olarak kullanılmasının sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Özer, 2019: 27). Düzenlenmiş, önceden düşünülmüş kompozisyonu reddeden eylem resmi, düşünce ile oluşturulup ortaya konan eserleri hareketin en başından beri reddetmiştir. Sanatçılar için önemli olan ifadedir. İfadeleri ne kadar güçlü olursa o kadar doğru olduğunu düşünüp, tuvallere renkli leke ve akıtmalar uygulamışlardır. Bu durumun nasıl yapıldığının en iyi örneği Jackson Pollock’tur. Kendisinin boyayı fırlatarak, dökerek ya da damlatarak uyguluyor olması tam da bu harekete uygun bir yöntemdir.

Pollock, 1947 yılında akıtma resim tekniğini geliştirerek eserlerini üretmeye devam etmiştir. Çocukluk dönemi Kaliforniya ve Arizona çevresinde geçmiş, 1920’li yılların sonlarında Los Angeles’ta Teasofi derneğinin üye kişilerinden ressam ve illüstratör Friderick John de St. Vrian Schwankovsky’nin öğrencisi olmuştur. O dönem içerisinde gerçeküstücü sanatçıların bilinçdışı düşlerinden etkilenmiştir. Pollock’un John Graham doğrultusunda 1937 yılında yazılan ‘*Primitif Sanatlar ve Picasso*’ isimli bilimsel yazıyı okumuş olması, hayatında dönüm noktası olmuş ve kendisinin ilk dönem resimlerinde mistik öğelerin bulunmasının nedeni gösterilebilecek olan makalenin Pollock’u ciddi anlamda etkilediği gerçeği söz konusu olmuştur (Bahşi, 2018: 23). O dönemlerde Jackson Pollock bilinçdışı ile ilgilenmiş ve duygu durumunu, bilinçdışını harekete geçirmiş olduğu devingen el ve kol hareketleri ile kendisi aracılığıyla bilinçli bir şekilde ortaya koymuştur. Bilinçdışının önemini arz eden bu yazı, kendi sanatı adına ruh durumuna yönelen Jackson Pollock’u etkilemiş ve Graham’ın yazmış oldukları ışığında bilinçdışındaki gizlenmiş olan duygu durumunu eserlerine aktarmasını sağlamıştır. 1930 yılları itibarı ile alkolizm ve depresyon ile boğuşan ve sorunları ile yalnız başına baş

etmenin muhtemel olmayacağını anlamış olan Jackson Pollock'un 1939 tarihinden sonra Carl Jung'un metodundan olan bir psikoterapist ile görüşmeye başlaması, sanatçının bilinçdışına olan ilgisini gittikçe arttırmıştır (Solaker, 2011).

Jackson Pollock, damlatarak yapmış olduğu çalışmaları ilk olarak 1948 yılı ocak ayında seyirci ile buluşturmuştur. Bu çalışmalarında, ruh, beyin, göz, el ile resim yapılan alan birbiri ile içten bir kaynaşım durumundadır. Eser, simgeci bir şekilde temsil edilen olma durumundan çıkarak sanatçının hareketlerini taşıyan, hareketlerinin dondurularak ve aynı zamanda bir anlamda da hareketsizliğini simgeleyen bir alan haline gelmiştir. Jackson Pollock'un yaptığı 1947 ve 1951 yılları arasındaki çalışmalar daha sıcakken, öncesinde yapmış olduğu eserler ise daha fazla şiddet temaları içermektedir (Bahşi, 2018: 24).

Pollock, yaratım süreci boyunca durmadan çalışmıştır. Çalışmalarında gözlemlenmiş olan etkin şekilde birbiri ardına gelen renk kümeleri ara vermeden yapmış olduğu çalışmasının sonucudur. Jackson Pollock, resim yapma tekniğine ve Amerikan resim sanatına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bilinçdışının en karanlık yönlerini bile resimlerine aktarmış, onun eserleri modern zamanın ve insanların primitif arzularının ilginç bir birleşimi haline gelmiştir (Bahşi, 2018: 26). Kendi simgesel iç dünyasını keşfetmeye başlamış ve bu konu üzerinde eserler vermiştir. Jackson Pollock, üretimlerinde boya kullanmasının yanında demir, cam gibi farklı malzemeler kullanarak performans süresince geleneksel olan kullanımdan çıkmış ve zemine sermiş olduğu tuvalin, bezin çevresinde gezerek resimlerini tamamlamıştır (Ulusoy, 2019: 36). Geliştirmiş olduğu kendine has tarzı ve üslubu ile resimlerinde Şamanizm'e dair sembolik izler görmek mümkündür. Resimlerini, bedeninin tamamını kullanarak gerçekleştirmiş; malzemelere yaklaşımı ve psikolojik algısı yaratım sürecini oluşturmuş ve böylece eserlerini adeta bir Şaman ritüeli görünümünde gerçekleştirmiştir. Yapmış olduğu resimlerde, yaptığı şeyin bilincinde olmadığını söylemiş fakat daha sonrasında belli bir 'biçimlenme' anından sonra gerçekleştirmek istediği şeyi görebildiğinden bahsetmiştir. Resimlerini yaparken, değişiklik yapmaktan korkmadığını, yarattığı imgenin ortadan kalkabilecek olmasından endişelenmediğini ve tablonun kendine has bir yaşamının olduğundan söz etmektedir (Ulusoy, 2019:37). Jackson Pollock'un bahsettiği bilinçsizlik durumu

‘esrime’ adı verilen bir tekniği deneyimlemektir. Rollo May’e göre bu teknik, özne ve nesne durumunun geçici anlamda aşılması, biçim ve tutku aracılığıyla düzenin ve canlılığının birlikteliği ile netlik kazanması durumudur. Bir Şaman’ın esrime deneyimi ile elde etmiş olduğu âlemler, rüyalar, bilinçler arasındaki etkileşim gibi Pollock ’da Şamanların deneyimlemiş olduğu yalın, Tanrı ile iletişime geçilen ve esrime adı verilen deneyim ile kendi resmini oluştururken belli katmanlar ile iletişime geçerek, sanatsal anlamda üretimini gerçekleştirmiş, aynı zamanda buna paralel olarak kendini sağaltma çabası içerisine girmiştir (May, 2016: 107).

Jackson Pollock, üretimlerinde sonunun nereye varacağını düşünmeden hareket etmiş, üretim sürecine odaklanmıştır. Geleneksel estetik bakıştan ziyade, eserlerin bitiminde kendine özgün olması durumuna önem vermiştir. Geleneksel olan fırça darbelerinin tuvalde bırakmış olduğu darbeler ve eşsiz dümdüz giden boya akışları ile ilgilenmemiş, boyayı dikey olarak tuvale aralıksız akıtarak, bu çalışma şekli ile kendini rahat ve özgün hissettiğini söylemiştir. Geniş kol hareketleri ile oluşturduğu akıtma resimlerinin, eylem resminin içerisinde yer alan dripping üslupsal tavrı oluşturduğu düşünülmektedir. Dripping üretimlerinin sanatçı kişinin ona ait olduğunun kesin kurallar ile belirlenmemiş olsa dahi Jackson Pollock’un geliştirmiş ve kendisinin belirlemiş olduğu düşünülmüş ve Pollock’a özgü bir tavır, üslup anlamında tanınıyor olmasına, bu üretimi kendisinin yarattığı anlamlarına gelmektedir (Bahşi, 2018: 33).

Sanayi devriminin gerçekleşmesi, Avrupa’daki sosyal düzeni temelinden değiştirmiştir. Makinelerin insan yaşamına girmesi, insanların yaşamını değiştirerek yeni bir yaşama adapte olmalarını zorunlu kılması durumu, makine ve insan ilişkisine dayalı olan bu yaşamın bireyin gelenek dışında bir durumla karşılaşmasına neden olmuş ve bireyin ruh durumunda ciddi anlamda bunalımlar yaşamasına sebep olmuştur. Geleneksel olan ve gelenekten gelen yok olmuş, yerine bambaşka bir hareket gelmiştir. Bütün bu olanlar sonucunda sanat anlayışı da gün geçtikçe değişmiş ve değişime uğramaya devam etmiştir. 20. Yüzyıl içerisinde yaşanan Birinci ve İkinci Dünya Savaşı, birçok insanın bulundukları yerden başka memleketlere göç etmelerine sebep olmuştur. Amerika ise o dönem içerisinde karışıklık ve kaostan uzak bir konumdadır. Bu durumda insanların göç ettiği yer

olmaya başlayan Amerika, sanatın merkezi olma yolunda ilerlemiş ve Paris, sanatın merkezi olmaktan çıkmış ve New York yeni sanatın merkezi haline gelmiştir. İlerleyen dönemlerde sanatçıların tuvale aktardıkları duygu ve ruh durumları tuvalden taşarak, tuval yerine insan bedeni sanatın direkt olarak kendisi haline gelmiştir. Duygular beden yolu ile imge ve çağrışımları oluşturmuş, bu süreçte de otomatizm karşımıza çıkmıştır. Otomatizm, hiçbir kural ya da koşul olmaksızın, bilinçdışı bir şekilde ortaya konan eylemlerde kullanılan bir yöntem haline gelmiştir. Yeni arayışlar ortaya çıkmaya başlamış ve eylem resmi bedenin kullanılması ile ortaya çıkan resimlere verilen isim olmuştur. Jackson Pollock, bu hareketin en önemli isimlerinden ve o dönemin öncü sanatçılarından biri haline gelmiştir. O dönemin sanatçıları eserlerini ürettikleri sırada içgüdüsel dışavurumlar ile hareket etmiş, imge ve çağrışımların ortaya çıkması sırasında bedeni esas alarak, bedeni araç olarak kullanmışlardır. Bilinçdışının serbest bırakılması durumu ile duygular özgürleşmiş ve zihin toplumsal baskıdan uzaklaşarak kendini açığa çıkartmıştır. Eylem resmi gibi diğer pek çok üslupta kullanılan beden olgusu, resmin içerisinde ve dışarısında sanata ve sanatçıya hizmet etmiştir.

5. Body Art (Vücut Sanatı)

20. Yüzyıl itibarı ile beden ve sanat arasındaki gelişme, 1960'lı yıllarla beraber bedenin ifade aracı olarak kullanıldığı bir eğilimi ortaya çıkartmıştır. 1960'lı yıllar itibarı ile ortaya çıkan bu hareket ile bedenin sanat nesnesinin kendisi haline gelmesi, özgürleşme, kişinin hak ve özgürlük mücadelesi açısından beden önemli bir konumda yerini almıştır. 1960 ve 1970'li yıllar içerisinde Amerika ve Avrupa'da yaşanan bunalımlar, ekonomik krizler, işsizlik gibi konular, kısacası sosyo-kültürel ortam, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin devam ediyor oluşu, bu sanat anlayışının ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Dadaizm, Fütürizm, Sürrealizm gibi hareketler bu performans sanatı türünün ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Dadaizm ile Cabaret Voltaire' de gerçekleşen gösteriler ve Marcel Duchamp'ın sanata yeni bir bakış açısı niteliğinde getirmiş olduğu hazır nesne kavramı, performans sanatının gelişiminde öncülük etmiş ve ilerlemesi adına yol gösterici olmuştur. Fütürizm ile gösteri sanatçısı kavramı giderek gelişmiş, Jackson Pollock'un eylem-aksiyon resmi hareketine öncülük etmiştir. (Özüdoğru, 2012: 42).

Performans sanatı ve kavramsal sanata dair benzer özellikler taşıyan vücut-beden sanatı iki başlık altında incelenebilir; biri izleyici karşısında gerçekleşen, diğeri ise gerçekleştirilen deneyimin belirli doküman kayıtlarının daha sonra seyirci ile paylaşılmasıdır. İzleyici karşısında gerçekleşen performans, performans sanatına yakinken, belirli dokümanların seyirci ile paylaşılması kavramsal sanata yakındır. Vücut-beden sanatı izleyiciyi uyarak harekete geçirmeyi ve duygularını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Vücut sanatı, psikanalizin gelişimi ile paralellik göstermektedir. Psikanalizdeki bir yöntem olan bireyi duygusal aşırılık durumlarından arındırarak topluma uyumlu bir hale getirmeyi amaçlayan psikanaliz yöntemleri ve katharsis, vücut-beden sanatçıların gerçekleştirmiş oldukları eylemleri, sanatçının kendi yaratmış olduğu kurallarla uygulamaya geçirmektedir (Kılınç, 2007:35). Postmodern dönemin, insanı tüketime odaklamış vücudun tam aksine, vücut ve beden sanatçıların performanslarında acıma, iğrenme, kaygı oluşturacak durumlar iç içedir. Gerçekleştirilen performansların amacı, acı ve endişe durumlarını sorgulamaktır. Postmodern kültürün getirisi olan tüketim kültüründe beden, mükemmel olmak üzerine kurulmuş ancak tüm bunların aksine beden sanatçıların eylemleri, beden üzerinde gerçekleştirilen yakma, kesme, vurma eylemlerine maruz bırakılmıştır.

Marina Abramoviç, Yves Klein, Hermann Nitsch, Bruce Naumann, Chris Burden, Dennis Oppenheim, Stelarc ve Orlan gibi isimler, eylemleri vasıtasıyla bedene yoğunlaşmış ve beden üzerinde çalışmalar yapmış kişilerdir. Marina Abramoviç, gerçekleştirmiş olduğu performanslarda kahramanlık, kurban edilme, acı ve ölüme yakınlık denemeleri yapmıştır. Hermann Nitsch, hayat ve sanat arasında olan eşik durumunu aşmayı amaçlamıştır. Eşik durumu ise acı ve iğrenme kavramlarıdır (Kılınç, 2007: 36) Orlan, tüketim kültürünün özellikle kadınlarda nasıl sonuçlar yarattığı ile ilgilenmiş, Chris Burden acı eşiğini, savaşları (Vietnam Savaşı) bedeninde deneyimlemek adına çarpıcı performanslar gerçekleştirmiştir.

Herman Nitsch, 1960'lı yıllar itibarı ile Viyana'da birçok performans gerçekleştirmiş; performanslarında yaşama coşkusu, sınırsız neşeyi övmüştür. Nitsch, dini değerleri tekrardan yorumlayarak sanatçı kişinin ayini ile toplumun arındırılmasını hedeflemiştir. Dini değerlerin belirlemiş olduğu rahiplik tanımını

kendi ideolojisine göre yorumlayarak iyileştirici, rehber ve şifacı konuma yerleştirmiştir. Gerçekleşen ayine katılanlar, kimliklerini terk ederek parçalanma ve tekrardan kendini bularak arındırma sürecinden geçmişlerdir (Murtezaoğlu, 1994: 45). Hermann Nitsch, 1965 yılında Otto Muehl, Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler'in de katılımı ile Viyana Aksiyoncuları (Wiener Aktionismus) grubunu kurmuştur. Bu topluluk, üretimlerinde, kendini sakatlama, bozma ve kurban etme gibi temalar işlemiştir. Şaman eylemleri ile çoğu bakımdan benzer olan bu eylemler, izleyicide şok edici durumlar yaratmayı amaçlamıştır (Murtezaoğlu, 1994: 45).

Sanatçıların amaçlamış olduğu durum ise iğrendirme veya şok etme durumları değildir. Hermann Nitsch, eylemlerini gerçekleştirdiği malzemeler aracılığıyla, amaçladığı şeyi simgelemek düşüncesinde hareket etmiştir. Et, kan gibi gündelik yaşamın içerisinde yer alan ve yaşamın devamını sağlayan şeyler Nitsch'in materyalleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kutsal olan ve tabulara sahip olan birçok şey onun aksiyonları ile yıkılmaya mahkûm edilmiştir. 1960'lı yıllarda yapmış olduğu birçok resimde boya yerine âdet kanı kullandığı görülmektedir. Kendisi, insanın nereden geldiği konusunda belli bir ciddiyet içerisinde hareket ederek, boyanın yerine dışkı ve kan kullanarak bu ciddiyetini göstermiştir. Kan ve dışkının kurduğunda aynı renge sahip olması, estetik anlamda aynı olduğunu kanıtlar niteliktedir (Kılınç, 2007: 45).

Hermann Nitsch'in 1998 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Orgien Mysterien Theater (Gizemli Âlem Tiyatrosu)* performansı, bahsedilen durumun iyi bir örneğidir. 3 gün sürmüş olan bu performans gösterisi ile kaynağı Aristo'ya kadar dayanan, Sigmund Freud'un 19. Yüzyıl içerisinde tıpta psikoterapi yöntem ve tekniği olarak kendi hastaları üzerinde uygulayarak gerçekleştirdiği katharsis (arınma) tekniği içerisinde olduğu gibi, yaratmış olduğu yöntem ve araçları ile toplumsal bir ayin yapmış olmayı hedeflemiştir. Freud'un uygulamış olduğu katharsis tekniği, hastaların hipnotize edilerek bilinç durumunun genişlemesi mantığına dayanmakta olup, hastalık belirtilerinin yok olması hedefini içererek, hasta kişiyi belirtilerin ilk olarak açığa vurmuş olduğu ruh durumuna getirerek hedefe varmayı amaçlamaktadır. Freud'un katharsis düşüncesinden farklı olarak Nitsch, kendi yöntemleri ile bireyin

arındırılmasını amaçlayarak kendine özgü materyaller kullanmıştır. Nitsch'in aksiyonları psikiyatri alanının 18. Yüzyıl itibarı ile bireyin üzerinde kurmaya çalıştığı iktidara karşı çıkış olarak nitelendirilmektedir. Michel Foucault'un da bahsettiği gibi psikiyatrik aygıtlar iyileştirmek adına değil, belirli insanlarla belirli bir küme oluşturarak, belirli bir iktidarı işletmek adına kurulmuştur (Foucault, 2003:49). Hermann Nitsch, çağdaş bireyin, günlük yaşamda bastırılmış ilkel olan saldırgan güdülerinden ve bu güdülerin dışavurumundan yoksun kalmış olduğunu düşünerek, söz konusu olan güdülerini, ayin şeklindeki eylemler ile gidermeye çalışmıştır.

Bir diğer önemli ve vücut-beden sanatı denildiğinde ilk akla gelen isim olan Marina Abramoviç, Yugoslavya doğumlu olup, resim eğitimi almıştır. Abramoviç, resim eğitimi almış olmasına karşın, kendi bedenini kullanarak beden üzerinden sanat yapma hedefindedir. Performanslarında, kendini yaralama, kırbaqlama, parçalara bölme, buz üzerinde bedenini dondurma durumlarına giderek tensel olan acıyı deneyimlemeyi amaçlamıştır. İnsan bedeni ve aklının sınırlarını deneyimlemek istediğinden bahsetmiş ve gerçekleştirmek istediği bu durumu seyirci ile paylaşmak istemiştir. Seyircinin kendisine bakıyor olmasına ihtiyaç duymuş ve seyirci aracılığıyla enerjisel bir bağ kurabileceğine inanmıştır. Daha sonralarında ise Tibet'e gidip Aborjinler ile tanıştığında ve onların kültürünün hareketlerini incelediğinde, tüm kültür içerisinde bedenin, zihinsel bir dönüşüm gerçekleştirebilmesi adına fiziksel anlamda zor durumda kalması gerektiği sonucuna varmıştır (Aydın, 2018: 37).

Abramoviç, gerçekleştirmiş olduğu performanslarda, diğer kültür ve ırkların ölümüne duymuş oldukları korkuyu, acı ve fiziksel sınırlama durumlarının becerilebilmesi adına bedenlerini kullanarak, sonuna kadar zorluk çektiklerini deneyimleyerek izleyici ile paylaşma düşüncesi ile hareket etmiştir. Kendisinin de bahsetmiş olduğu gibi ilkel toplumlarda acı, kolektif olan toplumlarda varoluş gerçeğinin ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. *İnisiyasyon*, çocukluktan ergenliğe geçiş tören ve gösterilerinde acı veren o deneyimi başarı ile tamamlama ve gerçekleştirme, çocukluk durumundan ergenlik sürecine geçişin şartı olarak görülen bir süreçtir. Bu deneyim sonrasında vücutlarında oluşan yara izi, onur kaynağı olarak kabul edilmektedir. (Çabuklu, 2004: 77). Abramoviç, birçok ilkel topluluğun ritüel

adını verdiği performanslardan ve bu süreçlerden etkilenmiş, bu eylemleri kendi performanslarında kaynak edinmiştir.

Marina Abramoviç, 24 Ekim 1975'te Innsbruck, Krinzinger Galerisinde son derece dikkat çekici olan *Lips of Thomas* adlı performansını gerçekleştirmiştir. Bu performansı tarihe geçen, son derece dikkat çekici ve yorumlayan kişiler tarafından oldukça tartışılan bir performans olmuştur. Performans, sanatçının kıyafetini çıkartması ile başlamıştır. Daha sonrasında Abramoviç, galerinin arkasına doğru ilerleyerek beş köşeli bir yıldız ile çerçevelemiş olduğu bir fotoğrafını duvara asmıştır. Bulunduğu yerden çok fazla uzaklaşmadan, bir şişe kırmızı şarap, bir kavanoz bal, kristal bir bardak, gümüş bir kaşık ve kırbaç bulunmakta olan beyaz örtü ile örtülmüş masaya ilerlemiştir. Bedenini masanın yanında bulunan sandalyenin üzerine bırakır bir şekilde, kavanoz bal ve gümüş olan kaşığa yönelmiştir. Bir kilo balı yiyip bitirmiş ve kavanozu boşaltmıştır. Sonrasında boş olan bardağa kırmızı şaraptan doldurmuş ve yavaş bir şekilde şarabın tamamını bitirmiştir. Hareketlerini şişe ve bardak boşalana dek tekrarlamıştır. Bittikten sonra ise bardağı eli ile kırmış ve elini kanatmıştır. Şarabı bitirdikten sonra yerinden kalkarak kendi fotoğrafının asılı bulunduğu duvara doğru yönelerek sırtını duvara, suratını da seyirciye dönmüş ve tıraş bıçağı ile göbeğinin üzerine beş köşeli bir yıldız kazımış ve sonucunda da o bölge durmaksızın kanamaya başlamıştır. Daha sonra kırbacı eline alarak seyirciye arkası dönük şekilde fotoğrafının altında diz çökerek sırtını sert bir şekilde kırbaçlamıştır. Devamında, kollarını açmış, buz kalıplarından oluşmuş çarmihın üzerine yatarak tavandan göbeğine doğrultulmuş olan elektrikli ısıtıcının sıcaklığı ile vücudundaki çizmiş olduğu beş köşeli yıldız sıcaklık ile tekrardan kanamaya başlamıştır. Marina Abramoviç elektrikli ısıtıcının buzu tamamı ile erir hale getirene kadar performansını devam ettirmiş, buz kütesinin üzerinde hareket etmeyecek şekilde durmaya devam etmiştir. Seyirciler, buz kalıplarına yönelmiş ve hızlı bir şekilde ilerleyerek Abramoviç'i çarmıhtan kaldırarak uzaklaştırmış ve böylelikle performansın sona ermesine neden olmuşlardır (Lichte, F, 2016: 13-14-15). *Lips of Thomas* adlı performans, toplamda iki saat sürmüştür. Abramoviç kendisini, bu performans aracılığıyla gerçekleştirmiş olduğu eylemler ile izleyenleri, bugüne kadar

kabul görmüş olan normların, kuralların ve sınırların geçerli olma halini yitirmiş olduğu ve tam anlamı ile güvensiz, eziyet içeren bir durumun içerisine sokmuştur.

Abramoviç performansı süresince gerçekleştirdiği eylemler ile seyirciyi sanat ve gündelik hayatın sınırları, şartları ve yasalar estetiği, etiğin ilkeleri arasında tutmayı başarmıştır. Bu performans ile izleyicileri bilinen davranış biçimlerine sığdırarak içerisinden çıkma durumunun muhtemel olmadığı bir tür kriz durumuna sokmuştur. Yeme ve içme süresi boyunca seyircilerin hissetmiş olduğu şaşkınlık ya da irkilme gibi duygular veya elleri ile kırdığı kristal bardağın yarattığı korku durumu gibi içsel duyguları ifade eden göstergeler sergilemişlerdir. Seyircinin Abramoviç'in performansı karşısında gösterdiği eylemler 20. Yüzyılın başlarındaki seyirciyi aktöre dönüştüren Fütürist, Dadaist ve Sürrealist akıma ait eylem ve performanslardan farklılık göstermektedir. Abramoviç'in performans süresi boyunca seyirci, kasıtlı bir şekilde uygulanan şoklar ile harekete geçirilmeye zorlanmıştır. Seyircinin aktöre dönüşmesi, söz konusu seyircinin bilinçli olarak verdiği bir kararın sonucu olarak gerçekleşmemiştir. O durum daha çok kişinin kendi isteğine bağlı olmadan tamamen önceden tasarlanmış bir mizansenin sonucudur (Lichte, F, 2016: 20).

Marina Abramoviç 1976 yılında Ulay ile tanışmış, on yıldan fazla süren ilişkileri ile performanslarını birlikte gerçekleştirmişlerdir. Ahu Antmen'in yorumuna göre ise, Marina Abramoviç, performanslarını gerçekleştirmeden hemen öncesinde bir düşünce geliştirerek daha sonrasında alan-mekân bulmaktadır. Teknik koşul ve şartlarının neler olduğu incelenip daha sonrasında performansı film kaydına alma olanaklarına da bakılarak performansın gerçekleştirilebilmesi için var olan her şey gözden geçirilmiştir. Performansın gerçekleştirileceği zaman ve mekâna karar verildikten sonra tasarlanan zihinsel kurgunun içerisine girilerek performans başlamış olur. Bedeni üzerinde her türlü şiddeti ve eylemi gerçekleştirmekten hiçbir şekilde çekinmeyen Abramoviç'in 1970'li yıllar boyunca gerçekleştirmiş olduğu performansları, fiziksel ve ruhsal şiddet aracılığı ile bedeni bilinçli hal durumundan bilinçsizlik durumuna götürmektedir.

Marina Abramoviç, bedeni aracılığıyla imgeler üretmekte ve eylemlerinde törensel simge ve semboller kullanmakta olan, kullandığı beden-vücut ritüelleri ile

bedenine ve ruhuna acı çektirme durumunu gerçekleştiren ve bu konuda hiçbir şekilde çekincesi olmayan bir sanatçı olmuştur. Marina Abramoviç'in, Napoli'de bir sanat galerisinde sergilemiş olduğu gösteri olan *Ritim 0*, sanatçının içerisinde silahların da dâhil olmak üzere 72 tane nesneyi masanın üstüne koyması, izleyicileri, masada bulunan nesneleri istedikleri biçimde kullanabilmeleri adına alana davet etmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Abramoviç'in kıyafetleri yırtılmış, bedenine birden fazla zarar verilmiş ve hemen sonrasında silahın namlusunu ağzına alması için zorlamış fakat bu durumda bir takım izleyen gösteriyi sonlandırmıştır. Abramoviç bu performansı ile ruhsal bir ölçüde kendisi adına ve izleyenlerin kendi bedenlerini algılamaları adına, sınırlarını ve insanlar arasındaki ilişkilerin giderek artan ve var olmuş olan maruz kalma durumu, aynı zamanda savunmasız hissetme duyguları gibi başlıkların incelenmesini hedeflenmiştir (Arı, 2015: 57).

Bir diğer performans sanatçısı Yves Klein, vücut-beden sanatının diğer öncü isimlerinden biridir. *Antrometri* adında yapmış olduğu bedeni boyama ve yaptığı baskılar, beden boyaması alanında bilinen performans serisidir. Yves Klein, boyayı yüzeyin üzerine uygulama sürecindeyken birçok malzemeyi deneyimlemiştir. Daha önce rulo fırça kullanmış olan Klein, yeni olarak süngerini denemek amacındadır. Yapmış olduğu çalışmalardaki kilit kısım, Yves Klein'in yapmış olduğu resim ile arasına bir mesafe koyuyor olmasıdır. Fırçadan farklı olarak kullanmış olduğu çeşitli malzemeler aracılığıyla farklı dokular elde etmek hedefindedir. Yapmış olduğu diğer çalışmalardan farklı olarak gelmiş olduğu noktada Klein, canlı bir fırça olarak kadın bedenini kullanmıştır. Judo yapıldığı esnada sporcuların minder üzerinde bırakmış olduğu izlerin görünümünden ilham almış olan Klein, fiziksel enerji ve varlığın kaydını göstermek istemiştir. Kadınlar bedenlerine boyayı sürdükten sonra, büyük ölçüdeki tuvallerin üzerine bedenlerini basmışlardır. Antrometri olarak adlandırmış olduğu çalışmaları bedenin sanat içerisindeki rolünü değiştiren örneklerden biridir. Performansın hem izleyenlerin karşısında gerçekleşiyor oluşu hem de baskıların sonrasında sergilenmesi açısından beden sanatının dikkat çekici örnekleri arasındadır (Özüdoğru, 2012: 44). Yves Klein'in en büyük farkı, baskılama yaparken fırça yerine, başka bedenleri kullanıyor olmasıdır. Böylece Klein, resim ile beden arasında bir ilişki kurmaktadır.

Başka bir vücut-beden sanatçısı olan, Amerikalı beden sanatçısı Bruce Nauman, performans, fotoğraf, heykel gibi birçok farklı disiplinde çalışmalar yapmıştır. Bedeni bir sanat nesnesi olarak kullanmış olduğu video ve fotoğraf çalışmaları “Vücut-Beden Sanatı” başlığı altında incelenmektedir. 1967 ve 1968 yıllarında yaptığı *Sanat Makyajı* isimli video üretimi 4 ayrı parçadan oluşmaktadır. 4 video içerisinde de sanatçı kendi bedenini heykel malzemesi olarak kullanmıştır. Her bir videoda kendini pembe, beyaz, yeşil ve siyah olarak farklı renklere boyamıştır. Naumann, kendi bedenini sanat nesnesi olarak kullanan ve bedenini boyayarak izleyenlere sunan bir başka performans sanatçısıdır (Özüdoğru, 2012: 59).

Bir diğer vücut-beden sanatçısı ise Dennis Oppenheim’dir. Amerikalı Dennis Oppenheim, performans, beden sanatçısı olarak eserlerini üretmiştir. 1971 yılında oğlu Eric ile yapmış olduğu *İki Aşamalı Transfer Çizim* adlı çalışmasında sırası ile birbirlerinin sırtları üzerine yaptıkları çizimleri aynı anda kâğıda aktarma performansı gerçekleştirmişlerdir. Performansın önemi, bedenin yüzey olarak algılanıyor olması ve görüyor olup taklit etmek yerine, hissetmeyi deneyimlemek açısından oldukça değerlidir.

Stelarc, performans sanatı başlığı altında vücut-beden sanatı türünde incelenebilecek bir diğer Avustralyalı performans sanatçısıdır. Stelarc, Melbourne Üniversitesi’nde sanat üzerine, Yokohama Üniversitesi’nde ise sanat, sosyoloji adında dersler görmüş ve 1960 tarihinden itibaren beden ve acı gibi kavramlar üzerinden performanslarını gerçekleştirmiştir. Dünyanın farklı ülkelerinde sunmuş olduğu düşünsel yoğunlaşma adına gerçekleştirdiği performansları, kırık cam ve kömür üzerinde yürümesi veya bedeninin çeşitli kısımlarına şiş geçirmesi gibi çeşitli eylemler içermektedir. Bu eylemleri gerçekleştirdiği sırada yüzünde acıya dair herhangi bir ifade bulunmamaktadır (Arı, 2015: 43).

Çok sayıda eylem gerçekleştirmiş olan bedeni, yabancı olan bedenden daha fazla kendisine yabancılaşmakta olan beden görünmektedir. Kancalara asılı halde olan bedeni, yerçekimini yenmiş olmanın muhtemel olabileceğinin göstergesi niteliğindedir. Sanatçı, gerçekleştirmiş olduğu eylemlerde beden ve ruhun terbiye edilmesinden çok aşılması gerektiği düşüncesini savunmaktadır (Yılmaz, 2013: 372-373). Gerçekleştirdiği ilk eylemlerde dudaklarını ve göz kapaklarını dikmiş ve bu

performansın yaratmış olduğu etkiler günler boyu konuşulmuştur. 1971 yılında kendini ip ve kancalar ile galeri duvarına asmış ve *Asılmalar* adlı serisini yaratmıştır. Bu performans, 40 dakika sürmüştür. Gerçekleştirdiği bu performanslar sonrasında bedeninde kalan izler ve yaralar haftalarca iyileşmemiştir. Ritüellerde gösterilen dinsel ya da manevi gücün tam tersine Stelarc, acı düşüncesine yüklenmiş olan mistisizm ve duygusallık durumlarını reddederek performansların gerçekleştirilmeden öncesinde ve gerçekleştirildikten sonra da aynı kişi olduğunu ifade etmektedir. Bedeninin zarar görmesi ve yıpranması durumu, teknoloji karşısında bedenin anlamsızlığını simgelemektedir. Sanatçının yorumuna göre beden, kurtulunması gereken bir giysiden daha fazlası değildir (Breton, 2021: 105-106).

Orlan ise bir diğ er vücut-beden sanatçısıdır. 1947 yılında Fransa’da doğmuş olan sanatçı, yüzünü değı ştirme süresi boyunca, günümüz teknolojilerini kullanmış ve bu imkânlardan faydalanmıştır. Lokal anestezi ile dış rahim ameliyatı olduğu sırada hem hasta hem de izleyici olarak yer alabileceğini fark etmiş, durumu performans sanatına dönüştürmek istemiştir. Orlan ameliyat süresince bilinçlidir, ameliyat sırasında kitap okumuş, yüzünde hiçbir acı belirtisi olmadan kameraya bakmıştır. Bu performans, seyirciyi oldukça etkilemiştir ve 1990’ da başladığı ameliyatlar ile sanat tarihi boyunca geleneksel estetik ve güzellik algısının temsili olarak kadın imgelerinin farklı niteliklerini kendi bedeninde uygulayarak izleyiciye sunmuştur (Arı, 2015: 48).

Botticelli’den Venüs’ünün çenesini, Boucher’den Europa’nın dudaklarını, Gerome’den Psyche’nin gözlerini, Diana’nın burnunu ve Leonardo Da Vinci’nin Mona Lisa’sını kendisinin suratında toplamıştır. Ameliyatlar süresi boyunca birçok farklı işlem uygulanmış, dudakları kesilip yarılmış ve ortaya seyirciyi hayrete düşürecek görüntüler çıkmıştır. Kadın imgelerini, belirli tarihsel ve mitolojik unsurlara dayandırarak seçmiş, Diana’nın kavga eden bir tanrıça olduğu ve erkeklere karşıt güçlü durmakta olan kadını simgelemesi, Venüs’ü yaratıcılık ve verimliliğin sembolü olarak seçmiştir. Orlan, gerçekleştirmiş olduğu performanslarda, bedenin toplum ve ahlaki yapısını irdelemiş, sınırları, otoriteyi, kuralları, iktidarın ideolojilerini reddederek kendi ideolojisi ve bakış açısını sunmak amaçlı performanslar gerçekleştirmiştir. Estetik operasyon ve ameliyatlar, gelinmek

istenilen güzellik algısını yaratmak düşüncesi ile kullanılmıştır (Arı, 2015: 49). Orlan'ın gerçekleştirmiş olduğu performanslarda postmodern kültürün dayattığı vitrindeki güzellik algısı kusursuzlaştırılmak üzerinedir. Ameliyatlar aracılığı ile beden, kusursuzlaştırılıp tüketim kültürü ve kapitalizme karşı çıkış olarak sergilenmektedir (Türkdoğan, 2014: 111). Performans sanatçısı Orlan, 1990 yılında dokuz ameliyat performansından ilkinin ger ekle tirmi tir. Rengarenk perdelerle dekore edilmiş tiyatrolarda, bilinci açık ve yerinde bir şekilde fakat lokal anestezi altında ve Paco Rabanne – Issey Miyake gibi moda tasarımcılarının imzasını taşıyan kostüm ve kıyafetler giyerek belirli şiir ve m zıklar eşliğinde estetik bir ameliyat geçirmiştir. *Omnipresence* isimli yedinci performansını ise New York sınırları içerisinde gerçekleştirmiş ve bu performansı uydu yolu ile dünya çapında canlı bir şekilde gösterime sunulmuştur. Orlan, performansları ile ilgili çalışmalarının estetik ameliyatlara değil, güzellik standartlarına, kadına ve kadın bedenine gün geçtikçe dayatılan ideolojinin dikte ettirdiklerine karşı çıkma olduğunu belirtmiştir.

Orlan, kadının hiçbir zaman  zg r ve hür olamayacağını, her daim erkek ki isine ait olacağını, cinsellik adına daima üreme durumu ve zevk görebilmek adına görev objesi olarak d   n lmeye dayalı olduğu düşüncesindedir. Kadın, o kalıpla tırılmış çerçeveden çıkmalı ancak o şekilde ne olmadığını öğrenecek baskılardan arınarak yeniden doğacaktır. Orlan, cinsel organa odaklanılarak bir kadının bedenini gösteren Gustave Courbet'in resmi olan (1863) *Dünya'nın Kökeni* 'ne karşıt olarak, 1989 yılında *Savaşın Kökeni* performansını ger ekle tirmi tir. Gustave Courbet'in çalışmasının kadınlığı sadece cinsellik için düşünmekten hariç, kimlik ve zek dan farklı değerlendirerek, kafasının olmaması şeklinin resmedilme durumunu eleştirmektedir. Orlan, kadınlara zek sının ve kimliğinin geri verilmesi gerektiği düşüncesinde olup sonuç olarak bahsettiği şey, kadın bedeni, vücudunu ve kadına  zg r olma durumunun geri verilmesi düşüncesindedir. Londra ICC'de 1996 tarihinde, Viktorya dönemi içerisindeki ill zyonistlerin ayna aldatmacasını kullanmış, ameliyatları sırasında, sesli bir şekilde, Antonin Artaud ve Julia Kristeva'nın metinlerinden alıntılar yapmaktadır. Bedeninin olmadığı, sadece kafasının görüntüsünün masanın üzerine yansıtıldığı *Kafası Olan Kadın* (Woman with Head) adlı performansını ger ekle tirmi tir (Niampira, 2018:

23). Orlan için bu performans, kadınlığa ses ve kafasını geri vermiş, onu arzulamakta olan ya da tekrardan üretilebilecek vücuttan daha fazlası olma imkânını vermiştir.

Orlan, 1977 yılında, ataerkil yapıların kadının biricik görevinin cinsellik ve üreme durumu olmasını bir obje olarak görülüp hangi şekillerde canavarlaştırıldığını tekrardan kanıtlama düşüncesindedir. Kadın stereotiplerini, kadının vücudunun erkeğin güç durumunu sergileyebileceği, üstünlüğünü gösterebileceği düşüncesini acımasızca eleştirmiş olduğu *Sanatçının Öpücüğü* (The Kiss of the Artist) performansını gerçekleştirmiştir. Bu performans süresince Orlan, bedenini halka sunmaktadır. Seyirciler, sanatçının çıplak bedeninin resmi ile oluşturup sunulmuş ve bedeni üzerine asılmış şekilde duran otomata madeni paralar atıp, sonrasında Orlan'ı öperek bu fırsatı elde etmişlerdir. Öpücüğü satın almak isteyen kişiler, Orlan'ın gövdesinden geçtikten sonra otomata beş frank atmalıdırlar. Tam o sırada da sanatçının gövdesinin üzerinde 'özenli hizmet', 'büyük lüks' gibi mesajlar bulunmaktadır. Bu performans aracılığıyla Orlan, ağzı ile dudaklarını nesnelleştirerek, bedenini de medyaya açmıştır (Niampira, 2018: 25-26).

Orlan, diğer tüm performans sanatçıları gibi sanatçının direnen kişi olduğunu ortaya koymaktadır. Sanatçının ele aldığı bir diğer tutum ise 'kimliksizleştirme' politikası olmuştur. 'Ben benim olan değilim' diyerek kimliksizleşme politikasını yaratmıştır. Kimlik, sonralarında başkaları tarafından bize verilendir. Orlan da performansları aracılığıyla bize verilen tüm kimliklerin bedensel hayali bir imgeden ibaret olduğunu göstermektedir. Güzellik algısı adı altında dayatılan tüm tutumlar üzerine geçirmiş olduğu birçok estetik ameliyat, performansın karışımı olan bir gösteri haline gelmiştir. Tüm bu ameliyatlar, operasyonlar Orlan'ın kontrolü altında gerçekleşmiştir. Orlan, tüm performanslarında kadına yöneltilmiş, benimsetilmiş olan kimlikleri, erkek egemen toplumun kadın üzerinde kurduğu baskıyı, kadın bedeni üzerindeki tutumunu kırma amacı ile hareket etmiştir. Bedeninin sınırlarını zorlayarak sınırları belirlemiş olan güç merkezi ile mücadelesini gözler önüne sermiştir (Çağdaş, 2021: 108-113).

David Le Breton, bu durum için şunları söylemiştir; "*Bedene zarar verme durumlarının kadınlar üzerinde erkek bireylere kıyasla daha fazla görülmesi,*

kadınların kendi içlerinde acının içselleşmiş olduğunu, erkek bireylerde dışarıdaki dünyaya karşı bir tür saldırma biçimine geçtiğini göstermektedir. Erkek, zorluklar ile baş edip meydan okuyabileceğini, onur ve gururunu koruyabileceğini, acıya karşı dayanabileceğini, acının üstesinden gelebileceğini kanıtlamak düşüncesinde hareket edip, eylemlerini bu düşüncelere dayanarak sergilemektedir. Kadın ise, çekmiş olduğu acıyı içselleştirir, kendisi adına gerekli olan çekicilik ölçütleri ile kırılganlık belirtileri göstermektedir. Acıya boyun eğme, kültürel boylamı içerisinde yer almakta olan bir durumdur. Kadınlar acı durumunu, bedenine yönlendirdiğinde, kendine sıkıntı vermekte olan ve varlığını önemli değerlendirme ölçütü şekline gelen çekici olma durumunu reddeder ve erkek yapmış olduğu iş durumuna göre değerlendirilirken kadın, hassas olduğunu söyleyerek ve bazen bu durumdan sıkılarak hissettiklerini öfkeye dönüştürür. Toplum, Orlan'ın ve onun çağdaşı sanatçıların bedenleri üzerine zarar vermesine, bunu yapmış olanlar erkekmiş gibi daha fazla kin ve öfke duyarak bir tür karşı çıkış gösterirler” (Breton, 2021: 30-31).

İtalyan kökenli olan performans sanatçısı Gina Pane, beden ile yapmış olduğu çalışmalarına 1968 yılında başlamıştır. 1960'lı yıllar itibarı ile ortaya çıkan feminizm hareketinden etkilenmiş olan sanatçı, performanslarını bedeni üzerinde şiddet uygulayarak gerçekleştirmiştir (Vardar, 2015: 41). Gerçekleştirmiş olduğu performansları, film ve fotoğraf olarak doküman şeklinde kayda alan kişi fotoğrafçı François Masson'dur. *Sentimental Action* (Duygusal Eylem) performansı, Gina Pane'in 1971 yılında gerçekleştirdiği bedeninden kan akana kadar devam ettirdiği performansıdır. Gerçekleştirmiş olduğu performansları daha sonrasında izleyiciye sunan Gina Pane, şiddet içermekte olan *Sentimental Action* adlı performansını bu defa yalnızca kadın izleyicilerin olduğu 1973 yılında Galerie Diagramma'da sunmuştur. Kendisi, performanslarını gerçekleştirdiği sırada sıklıkla beyaz giymektedir. Dudaklarını ve yüzünü usturayla doğrayarak, vücuduna çiviler saplayarak, kendisini yumruklar ve kusana kadar çürük et yiyerek ve tüm sınırlarını zorlamaktır. Beyaz giysiler üzerine damlayan, sıçramış olan kan lekeleri, kontrast oluşturur. Acı kendi içinde kimlik kaybını, bedenin isyanını ve sessiz küfürleri barındırmaktadır. Performanslardaki deliliğin çeşitliliği, bedenine uyguladığı kesme ve şiddet ile açmış olduğu yaralar, bedenin temsilden, gerçeğe geçişini

simgelemektedir. Et, kan ve kesikler ile dolu bedenin dönüşümünü gösteren performansları, sanatçının kendi celladı olarak yer aldığı, izleyenlerin de katılımı ile ritüel havasını almaktadır (Vardar, 2015: 43).

1974 yılına gelindiğinde ise Gina Pane, *Psyche* isimli performansını gerçekleştirmiştir. Performans adı itibarı ile iki biçimde yorumlanabilmektedir; birinci olan ruh, ikincisi ise Yunan mitolojisi içerisinde adı geçmekte olan Girit Kralı'nın kelebek kanatları ile betimlenen kızının ismidir. Gina Pane bu performansında aynanın karşısına geçerek, suratını jiletle yaralamıştır. Kan adeta gözyaşı gibi yüzünden, yanaklarından aşağı doğru süzülmemektedir. Daha sonrasında göbeği üzerine jilet ile çizikler atarak, eline almış olduğu tenis topları ile oynar ve *Psyche*'nin kanatlarına yorulan tüyler ile bedenini okşayarak performansını devam ettirir.

Amerikalı performans sanatçısı Chris Burden, 19 Kasım 1977 tarihinde F Space, Santa Ana California'da *Shoot* adındaki performansını gerçekleştirmiştir. Arkadaşı ve asistanı olan kişi, eline almış olduğu 22'lik bir tüfek ile birbirlerinin arasında 5 metre içeren bir mesafe ile karşılıklı bir şekilde durmaktadırlar. Hem tüfek hem de mermi kullanarak gerçekleştirilmiş olan bu performans içerisinde kendi asistanı, Chris Burden'ı tam olarak kolundan yaralar. Chris Burden'ın performansında, 1970 yıllarının kavramsal sanatına temel olmuş Vietnam Savaşı düşüncesi hakimdir. Gerçekleştirmiş olduğu bu performansta acının gerçeklik durumunu betimlemeye çalışmış, bireylerin medyada, televizyonda görmüş oldukları, Amerikalı yaralı ya da ölü askerlerin görüntülerine karşı kayıtsız kalma durumlarını, vurdumduymaz tavırlarını aksine çevirme düşüncesinde olup, izleyenlerin tam olarak yüzlerine vurmak istemiştir. Chris Burden, sanatçının ne kadar ileri gidebileceğini ve izleyiciye ne derece yön verilebileceğini, izleyicide nasıl bir derinlik oluşturacağını sorgulamak ve yanıt almak niyetindedir. *Shoot* adlı performansta, son derece korkunç bir durum sergilenmiş, en korkunç olanı ise, 5 metrelik uzaklıktan, hedefin insanın bedeni olma durumu, risk faktörünü daha da arttırmıştır. Performansın sonrasında çevresi tarafından oldukça yanlış anlaşılmış ve suçlamaların hedefi olmuştur. Performans bittiğinde tedavi olması ve pansuman yapılması adına gitmiş olduğu hastane içerisinde kolunda kurşunla yaralanması

sebebi ile kendisi için polis soruşturması başlatılmıştır (Vardar, 2015: 60). Gerçek zamanlı bir kurşunlanma durumu olan *Shoot* performansı, izleyicilere gerçek olana ait olan bir durumu tekrarlatmak değil, gerçek olanı iletme mantığına sahiptir. Tehlike ve risk altında olan Chris Burden'ın bedeni, bu durumu deneyimleyene kadar zihinsel bir olgu yaratma amacı ile gerçekleştirilen bir şiddet eylemi, performansdır. Performansın hedefi, gerçek olan şiddet durumunun sanatçı kişi aracılığıyla seyirci ile aralarındaki boşluk süresince fırlatmak isteğini taşımaktadır (Lentricchia, McAuliffe, 2004: 25).

Carolee Schneeman gerçekleştirmiş olduğu performanslar ile performans sanatı içerisinde önemli bir yerde durmakta ve radikal performanslar gerçekleştirerek, 1960'lı yıllarda kendi bedenini sanat nesnesi olarak kullanan, feminist ve politik söylemler içeren performanslar gerçekleştiren, hem body art (vücut sanatı), hem Fluxus hem de feminist sanat hareketinde üretimler yapmış, performanslar gerçekleştirmiş bir sanatçıdır (Çağdaş, 2021: 101). Kendi bedenini, çıplak bir şekilde performanslarında kullanıyor olması, performans sanatında şehvet ve cinsellik konuları üzerinden birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Schneeman'ın performanslarında genel olarak erotizm ön planda olup ritüel haline gelmiştir. Schneeman, performanslarını gerçekleştirme sürecinde Jung, Freud, Artaud gibi isimlerden ilham almış Marksizm, Feminizm gibi konular üzerinden ilerleyerek performanslarının kaynağını bu şekilde belirlemiştir. Schneeman'ın performanslarında beden, direkt olarak sanatçının malzemesi haline gelmektedir.

1964 yılında *Meat Joy* (Et Şenliği) gerçekleştirmiş olduğu performansta, cinselliğin özgür kılınması, vücudun haz alması durumunu eski olan pagan geleneğine benzerlik gösterecek şekilde, coşkuyla ve canlılık ile kutsamış; insan bedeninin yasaklanmış olan cinselliğe, dogmatik olan ve baskıcı olan normlara, kurallara karşıt bir kuvvet anlamında durabileceği düşüncesi ile hareket etmiştir. *Meat Joy* adlı performansta Schneeman, tavuk, balık ve et içinde devinimler gerçekleştirmektedir (Aydoğan, 2006: 77). Carolee Schneeman'ın performanslarında vermek istediği mesaj; cinsellik, arzu, erotizm, tutku gibi kavramları kendi bedenine yükleyerek bedenine farklı bir boyut kazandırdığını göstermektir. Bir başka performansı olan ve oldukça dikkat çekici bir performans olan *İçteki Tomar*, kadın

bedeni üzerindeki baskıcı düşünce ve yönelimleri vurgulamak adına gerçekleştirdiği bir performanstır. Bu performans, kadın bedeninin kontrolünü kendi eline alması ve söz konusu olan beden üzerindeki hakkın kendi elinde olması açısından oldukça önemli bir performanstır. Schneeman bu performansı özellikle kendi âdet geçirdiği bir zaman diliminde performe etmeyi tercih etmiştir. Çıplak olarak çıkmış olduğu sahnede kendi bedeni üzerinde çeşitli yerleri boyamış bedeninin belli bölümlerini belirginleştirerek, bariz bir şekilde daha da görünür hale getirmiştir. Bel çevresine önlük benzeri bir kumaş bağlamış ve önünde duran bir kitap içerisinden belirli bölümler okumuş, daha sonrasında önlüğünü çıkarıp atarak vajinasının içerisine yerleştirmiş olduğu kâğıttan ruloyu çıkartmış, kâğıtta yazmakta olan yazıyı okuyarak performansı bu şekilde sonlandırmıştır. Sanatçının performansı sırasında okumuş olduğu metinler '*Cezanne, Büyük Bir Kadın Sanatçıydı*' adlı kendisinin yazmış olduğu kitaba aittir. Çıkarttığı rulonun üzerindeki yazılı olanları okumuş ve vajinayı fiziki ve kavramsal olarak çeşitli açı ve şekillerde, farklı anlamlarda düşündüğünü; heykelsi bir şekil, mimari bir olgu, döngü, doğum anlamında bir geçit, aynı zamanda kutsal anlamda bir bilgi kaynağı olduğunu söylemiş, metaforik açıdan bir yılanın duru ve şeffaf olacak şekilde bir odası olarak gördüğünden bahsederek görünür olma durumundan görünmezlik durumuna doğru yılanın geçişi ile keyif bulmuş dolambaçlı biçimde, hem erkeğe hem de dişi olana has, cinselliğe dair özellikleri ile arzunun biçimi ile sarılmış olduğunu söylemiştir. Eti ve ruhu birleştirmiş olan en temel gösterge, simge olduğundan bahsetmiştir (Whitham ve Pooke, 2022: 153).

Bu performans, fotoğraf ve video şekillerinde kaydedilmiş olarak çeşitli mekânlar içerisinde sunulmuştur. Schneeman'ın bu performansı, kadın bedeninin yansıtılıp gösterilmesindeki yüzyıllar ya da asırlardır devam etmekte olan kadına yüklenen rolleri farklı bakış açısı ile sorgulamaktır. Carolee Schneeman kendi bedenini, sanat nesnesi olarak sunmuş ve ataerki düzene karşı, bu düzenin kadınlar üzerinde kurmuş olduğu hâkimiyetlere, baskılara karşı direnmekte olarak sergilemiştir (Çağdaş, 2021: 101-102).

Vücut-beden sanatının ilk dönemlerindeki toplumsal hezeyanlar, Batı toplumlarının kültürel zemininde derin ve büyük sarsıntılara yol açmıştır. Vietnam Savaşı, komünist blokla çatışma, yurttaşlık hakları, öğrenci hakları ve hareketleri,

cinsel özgürlük, beden hakları ve kültürü, uyuşturucunun keşfedilmiş olması ile kadın-erkek ilişkilerinin ve asıl ahlakın sorgulanması gibi durumlar bu duruma örnektir. Toplumun temellerinde belli sarsılmalar gerçekleşmekte ve tüm bunların sonucunda, toplumun birçok özelliği değişikliğe uğramaktadır. Toplumların kendi bireylerine empoze etmek istedikleri ahlaki durum arasındaki parçalanmadan açık bir bilinç doğmuş ve toplumu dönüştürme, gündelik yaşamı değiştirme sloganları eşitsizliklere ve adaletsizliklere rağmen ayakta kalmaya çalışan dünyaya karşı eleştirel güçlerini birleştirmektedir. Gerçekleşen sonuçlar karşısında bazı sanatçı kişilerin mutsuz olma durumu açık bir şekilde gözler önüne serilmekte ve sonucunda da radikal sanatsal ifade şekilleri doğmaktadır. Sanat olgusunun eylem ve performans durumunda biçimlenmiş olması durumu, toplumun kültürel veya siyasi işleyişine doğrudan bir analiz biçimi geliştirmekte ve varoluş koşulları bedenler aracılığıyla eleştirilip performanslar dünya üstüne bir söylem haline gelmektedir (Breton, 2020:103-104).

Performans süresince üretmekte olan sanatçı ve üretilen madde, birbirlerinden ayrı düşünülmemektedir. Performansı gerçekleştiren sanatçı, kendi yapıtına tamamen kendine has ve kendine ait maddeler yaratmaktadır. Tiyatro ve oyun kuramları bu özelliği sürekli olarak dile getirmektedir. Tüm bunlardan önce oyuncunun görüngüsel bedeni, onun bedensel anlamda dünyada varoluşu ile temsil etmekte olduğu karakter arasında oluşan gerilime vurgu yapmaktadır. İnsanın bir bedeni vardır ve beden öteki nesneler gibi sürekli olarak kullanılıp suistimal edilebilmektedir. Aynı zamanda insan, bedeninin kendisidir ve vücudu öznedir. (Lichte F, 2021:131) Kendi vücuduna beş köşeli bir yıldız kazımış olan Marina Abramoviç, bedensel performansları ile herhangi bir devleti simgelemekte olan herhangi bir işaretin, o devletin vatandaşı olan bir bireyin bedeninin çizilisini anlatan sembolik bir eylem olarak algılanması anlamsız değildir. Abramoviç, gerçekleştirdiği eylemlerin kendisi olarak algılanmaktadır. Bedensel hareketler ile ilgili olan örnekler aynı zamanda mekânlar, renkler, sesler ve benzeri şeyler için de geçerlidir. Teatral olan unsurları özgür maddesellikleri ile algılamak onları özgün bir biçimde, görüngüsel varoluşlarını kendisi olarak algılamak demektir (Lichte, F, 2021: 239). Birçok toplumda genç kalmak, estetik anlamda güzel ve iyi görünümlü olma durumu

söz konusudur. Bahsedilen duruma karşı gelen, uymayan bedenler ya da yüzler aykırı olarak algılanmaktadır. Ötekileştirilen bedenler olabildiğince toplumun dışına itilmekte ve hastalık-ölüm durumları, toplum tarafından tabu olarak değil fakat lanetli bir durum olarak algılanmaktadır. Bu gibi durumlara gönderme yapmakta olan bedenler, tiksinti, bulantı, iğrençlik, korku veya utanma duygularını doğurmaktadır. Toplumdaki bireylerin çoğunda bu tarz bedenlere yüklenen anlamlar algılayan kişide tamamen bu duyguları üretmiş olup, bunlar açıkça bedensel bir şekilde dışa vurulup algılanmıştır.

Keşişlerin, rahibelerin ve daha birçok insanın 11. yüzyıldan beri gerçekleştirdikleri kendini kırbaçlama gibi eylemler, 16. Yüzyıl içerisindeki kitlesel hareketlerde azizlerin kendi bedenlerini kırbaçlamaları ve toplumdaki çağlardır süregelen kendine zarar verme eylemlerinin örnekleridir. Sözü geçen Abramoviç'in *Lips Of Thomas* ya da *Ritim 0* performansı, Abramoviç'in toplum üzerindeki belli tabuları yıktığının birer örneği niteliğindedir. *Lips of Thomas* performansında seyirciler, Abramoviç'in kendi bedeni üzerine beş köşeli yıldız kazımasına ve daha sonrasında sırtını kırbaçlamasına ya da *Ritim 0* adlı performansında izleyenlerin onu yaralamasına ve acı çektirmesine izin vermesi durumu, yine izleyenleri dehşete düşürmüş ve güçlü duygularla tepki vermelerine sebep olmuştur (Lichte, F, 2021:259). Performansta gerçekleşmekte olan anlam yaratma süreçleri feedback döngüsüne devinimsel şekilde birçok benzerlik göstermektedir. Öznenin anlam yaratma süreçleri, katılımcı kişinin sahnelemeyi belirlemesine ve aynı zamanda kendisi tarafından belirlenmesine benzeyen süreçler içermektedir (Lichte, F, 2021: 261-262).

Tüm bu durumlarda bedenin amacı, güzel olanın sorgulandığı, tenin kışkırtılması, tiksinti, iğrenme, nefret duygusunun kabul edilmesi, bedenin fişkırtılması haline gelmektedir. Vücut sanatı, çağdaş imajları içeren ve metanın dünyasında tüm mikroplardan arındırılması, beden üzerine düşüncelere karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Vücut sanatı, acının değerini yükseltmemektedir, kurtarıcı değildir, ilgisiz ve kayıtsızdır. Çağdaş teknolojiye, bedensel bir mekanizmanın protestosudur.

6. Fluxus

Kavram olarak Fluxus, ilk olarak George Macianus tarafından kullanılmış olup ‘akışkan’ anlamına gelmektedir. George Macianus, Litvanya Kültür Derneği adına çıkartılması düşünülen bir dergi için, sözlükten isim bulma girişiminde bulunmuş ve böylece fluxus hareketinin temelini atmıştır (Sucuoğlu, 2014: 24). Fluxus kelimesi, sözlük içerisinde tam olarak on yedi farklı anlama denk gelmektedir. George Macianus bulmuş olduğu fluxus kelimesini, *arındırma*, *hareket*, *akış*, *yükseliş* anlamlarına gelmesi itibarı ile seçmiştir. Tarihsel kaynağı açısından ise kelimenin temeli, Yunan filozof Herakleitos’un ünlü düşüncesi olan ‘*panta rei*’ (her şey akar) düşüncesine dayanmaktadır. Kelimenin sözlükten rastgele bir şekilde seçilmiş olması durumu da Dadaizm akımında, Tristan Tzara’nın sözlükten ‘dada’ kelimesini seçmesi ile aynı noktayı işaret etmektedir. Bu kelime, doğa içerisindeki insan yaşamının süreklilik halini, değişim ve yenilenme durumunu ifade etmektedir. Sürekli değişmekte ve gelişmekte olan evren, sanat eseri gibi tamamlanmış bir eser değil, devamlılık ve ilerleyiş göstermekte olan süreci içermektedir (Sucuoğlu, 2014: 25).

George Macianus, 1963 tarihinde *Fluxus Manifesto*’yu yayımlamıştır. Manifesto içerisinde Macianus, ‘‘*Sanatı burjuvanın hastalığından, entelektüel, ticarileşmiş kültürden arındırarak, ölmüş olan sanattan, taklit ve yapay olandan, matematiksel olandan arındırmak*’’ amacını taşıdığını belirtmektedir (Martinez ve Demiral, 2016: 186).

1963 yılında fluxus ’un üç anlamını, arındırmak, taşımak ve kaynaştırmak olarak diğer anlamları ile birleştirip üç parçalı bir manifesto yayımlamıştır. Manifestonun ilk parçasında, ‘sanatı ölü sanattan arındırma’, geri planda kalan ready-made (hazır nesne) ile bir tutmuş olduğu somut sanata çevirme düşüncesi yer almaktadır. Somut sanat kaynağı ise Marcel Duchamp’ın hazır nesneleri, John Cage’in ready-made soundu ve George Brecht’in ready-made aksiyonları olarak kabul edilmiştir. Üçlü manifestonun ilk parçasında yukarıda da manifestonun temel düşüncesinin içerdiği gibi, sanatı, burjuva kültüründen arındırmak düşüncesi yer almaktadır. George Macianus ’un ideolojisine göre fluxus, anti-profesyonel bir süreçtir ve fluxus içerisinde yer almakta olan sanat deneyimlerini, kitap okumak,

sevişmek, uyumak, çalışmak, yemek yemek, tuvalete gitmek gibi gündelik yaşam içerisindeki eylemlerden alması gerektiğini savunmaktadır. Manifestonun ilk parçası, *“Dünyayı ‘Avrupalaşma’ düşüncesinden arındırmak gerek”* şeklinde bitmektedir. (Sucuoğlu, 2014: 26).

New York’tan Almanya’ya, Avrupa üzerinde birçok yerde çalışmalarını ile dikkat çekmekte olan fluxus hareketi sanatçıları, sanat karşıtı (anti-art) bir fikre tutunmaktadırlar. Fluxusun disiplinlerarası yaklaşımı bu hareketin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Pek çok alanda sanatsal üretim yapmış ve yapmaya devam etmekte olan çeşitli disiplinlerdeki sanatçı kişiler bir yerde toplanmıştır. Sanatçılar, estetik kaygıyı bir tarafa koyarak sanat ve sanatçıyı yeni bir şekilde tanımlamaktadırlar. Fluxus hareketinin benimsemiş olduğu sanat olgusu ve sanatçı kavramı, galerilerde kendini gösterip, toplumdan kendini üstün gören tutumdan kurtulmalıdır. Sanatçılar, sanatçı olmadığını söyleyerek, bu düşünce aracılığıyla sanat fikrini yıkmaya düşüncesini tam anlamıyla başaramamış olsalar da sanat durumunda üretilmekte olan eserlerin, malzeme ve tekniklerinin geliştirilmesinde önemli bir etkiye sahip olmuşlardır.

Yukarıda da bahsedilmiş olduğu gibi, fluxusun disiplinlerarası yaklaşımı, birçok sanatçı kişinin bir araya gelerek bir hareket oluşturma düşüncesi, fluxus oluşumunun en önemli parçasıdır. Sanatçılar çeşitli alanlardan gelmektedirler. Estetik kaygıları bir kenara bırakan sanatçılar, sanat ve sanatçı kavramlarını baştan tanımlamışlardır (Yıldırım, 2021:14). Sanatçıların birçok alanda eylem ve etkinlik gerçekleştirdiği son derece açıktır. George Macianus mimar ve grafik sanatçısı, George Brecht kimya, Yoko Ono edebiyat ve müzik, Robert Watts mühendislik alanında üretim yapmakta olan kişilerdir. Nam June Paik besteci ve akademisyen, Alison Knowles ressam, Emmett Williams şair, Wolf Vostell grafikerlik alanında çalışmaktadır. Charlotte Moorman viyolonsel, Benjamin Patterson ise daha öncesinde ABD ordusuna basgitar çalmış olan bir müzisyendir. Bu oluşumun kırk yıldan fazla bir süreç içermesinin sebebi, deneysel ve eğitimsel kökenlere dayanıyor olmasıdır. 1950’li yılların sonlarında müzik eğitimi deneyleri ile bağlantılı görevlerde birbirleri ile tanışmış olan birçok fluxus hareketi sanatçısı bulunmaktadır. Buradaki eğitimler arasındaki önemli olan ise, New York’taki Sosyal Araştırmalar

Yeni Okulu'nda bulunan deneysel besteci John Cage önderliğinde 1957 ve 1959 yılları arasında sunulan müzikal kompozisyon sınıfıdır (Arapoğlu ve Yavuz, 2012: 56).

John Cage (1912-1992), Joseph Beuys (1921-1986), Nam Jun Paik (1932-2006) gibi isimler tek başına bir sanat alanının içerisine konulamayacak ve tek bir sanat alanında üretim göstermeyerek birçok alanda çalışmış ve çalışmakta olan sanatçı kişilerdir. Adı geçen sanatçılar, Fluxus hareketini benimseyerek bu alana dair eserler üretmişlerdir. Sanatçılar, video ve performans şeklinde üretilen tekniklerin yanında, organik ve inorganik materyaller ile üretme durumlarını gerçekleştirmiştir. Performanslarının ne çeşit bir kurgu ile ilerleyeceğine öncesinde karar verme durumu söz konusu değildir. Tüm materyallerin devinim içerisinde devamlılık gösterebiliyor olması, sürekliliği söz konusudur. Sanatçıların nihai hedefi, performanslarında, izleyenlerin katılım gösterebileceği, etkileşimin aktif oluşu, interaktif çalışma durumunu gerçekleştirebilmektir. (Yıldırım, 2021: 15).

1962 yılı içerisinde Almanya'nın Wiesbaden şehrinde ilk Fluxus etkinliği olan Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik (Fluxus Uluslararası En Yeni Müzik Festivali) gerçekleştirilmiştir. Festival sayesinde Fluxus hareketi gittikçe şekillenmekte iken, bazı sanatçılar fikir ayrılığı yaşaması sebebi ile gruptan ayrılmak durumunda kalmışlardır. Festival içerisinde, Benjamin Patterson'un *Paper Piece* isimli eseri, George Brecht'in *Drip Music*, La Monte Young'ın *Poem for Chairs*, Dick Higgins'in *Danger Music No.2*, Philip Corner'ın *Piano Activities* adlı eser ve çalışmaları festival ile ortaya çıkmış, seyirci ile buluşmuştur. Fluxus adına yapılan çalışmalar o dönem içerisinde medyanın da ilgisini çektiği için, Alman basını fluxus hareketini *die Fluxus leute* (Fluxus Halkı) olarak adlandırmıştır (Sucuoğlu, 2014: 28). 1962 yılında da etkinliklerinin devam ettiği süreçte Londra'da, başka bir festival olan Festival of Misfits (Aykırılıklar Festivali) gerçekleşmiştir. Etkinlik, Gallery One ve Institute of Contemporary Arts'da Daniel Spoerri'nin organize etmiş olduğu bir etkinliktir. Etkinlikte Arthur Koepcke, Emmett Williams, Robin Page, Gustav Metzger, Benjamin Patterson, Ben Vautier gibi sanatçılar yer almıştır. George Maciunas başta olmak üzere tüm fluxus hareketi sanatçıları, tüm çalışmalarını seri üretim yapabilmek adına yaratıcı eylemi kimliksizleştirmeyi, ortak çalışma, öne

çıkartma ve eşsiz bir nesne üretmekten kaçınma durumunu hedef haline getirmişlerdir. Bu hareketi benimsemiş olan sanatçıların amacı, popüler kültürü desteklemek değil; estetik düşünce sisteminden çok toplumsal olaylar ile ilgileniyor olma durumudur. Burjuva sistemini karşılarına almış olan sanatçılar, sanatın diğer dallarına kendilerini kapatmış değillerdir. Ressam, şair, heykeltıraş ve müzisyenlere kendilerini farklı ve yeni bir alan içerisinde tanıtmak, ifade etme fırsatı yaratmak düşüncesindedirler (Sucuoğlu, 2014: 27). Fluxus, insan kaynakları ve maddi kaynakların tüketimine 'dur' demek üzerine hareket eden bir gruptur. Fluxus sanatçıları, sanat nesnesinin işlev barındırmayan, sanatçı kişi için geçim kaynağı olabilsin diye alınıp satılan bir meta haline gelmesi durumuna karşı duruş sergilemişlerdir. Yukarıda da bahsedildiği üzere, anti-profesyonel olup sanatın egosunu beslemek amacı ile yapılıyor olmasına karşı çıkmışlardır. Güzel sanatlar alanı yok olana dek, sanatçılar başka alanlarda çalışmaya başlayana kadar Fluxus grubunun gösterileri devam edecektir (Antmen, 2021: 204).

Fluxus, sanatın ele alınma ve yorumlanma biçimi açısından Marcel Duchamp ve Dadaizm akımına benzer bir harekettir. Marcel Duchamp ve Joseph Beuys geleneksel olan malzemelerin haricinde değişik olan nesneleri sanat alanı içerisine dâhil etmeleri ile paralel olsa da birçok açıdan farklılık gösterme durumları da söz konusudur. Marcel Duchamp, objeyi kendi anlamından kopartarak sanat eserinin ne olup olamayacağını sorgularken, Joseph Beuys'un nesne/objesi kendi bağlamı içerisinde anlam kazanmaktadır (Yıldırım, 2021: 16). Fluxus nesnelerinin birçoğu eklektik nitelikler taşımaktadırlar. Etkisi şu an için günümüzde devam eden ve kitle kültürünün bir parçası haline gelmiş olan Fluxus, bir akımdan çok bir mit niteliğindedir. (Sucuoğlu, 2014: 33). Fluxus sanatçıları, malzemelerin engelleyici sınırlamaları, teknik zorlanmalar ve rastlantısallık durumundan kurtulmak, düşünceleri direkt olarak tanımlamak adına geleneksel sanat nesne-objesini tamamı ile kaldırmak düşüncesindedirler. Geleneksel olan malzemelerin kullanılması yerine, düşüncesel ve sanatsal etkiler yaratabilmek adına, ses, ışık, gündelik hayatta kullanılmakta olan akla gelebilecek birçok atık ve hazır malzeme kullanarak eserlerini üretmeyi amaçlamışlardır. Örneğin Fluxus sanatçısı Rebecca Horn'un sanat nesneleri, gizemli madde ve malzemelerden oluşmaktadır. Rebecca Horn, cıva,

kömür, altın gibi malzemeler kullanmıştır. Yapmış olduğu üretimlerde vermek istediği mesajı şiirsel olan sembol ve simgelerle aktarmaktadır. Tek boynuzlu hayvan, tavus kuşu ve yılan, karşıtların birleşmesini ifade etmekte olan yumurta, sanatçının sembolik anlatım biçimlerinde kullandığı malzeme bütünlerinden yalnızca bazılarıdır. ‘Duyguların Baygınlığı’ adlı üretiminde, gümüş renkte iki çekiç birbirlerine doğru hareket etmektedir ve temas edebilecekleri an içerisinde aralarında oluşan o güçlü elektrik akımının kıvılcımları ile geri düşmüşlerdir. Döngü, sürekli olarak tekrarlanmaktadır. Aynı gösteride dürbünler, merak içerisinde daireler çizerek veya bir bavulun kapağı arada bir açılarak tekrar kapanmaktadır. Rebecca Horn, fırçalardan, bıçaklardan, sivri uçlu olan tahtalardan ve tüfeklerden kendisine ait olan bir dil oluşturmuştur. Bu hareketin sanatçıları, Rebecca Horn isimli sanatçının da gerçekleştirmiş olduğu performansların benzeri şekilde, atık ve hazır nesneleri bir araya toplayarak asemblaj, Happening ve yerleştirme şeklinde sunum yapmışlardır (Zırhlı, 2009: 52). Bir başka Fluxus sanatçısı olan Yoko Ono, 1933 yılında Japonya’da dünyaya gelmiş ve performans sanatı alanında çeşitli üretimler yapmış bir performans sanatçısı, aynı zamanda da müzisyen kimliği ile bilinen bir sanatçıdır. Fluxus hareketinin önde gelen isimlerinden bir tanesidir. Gerçekleştirmiş olduğu performanslarda, geleneksel ve alışılmış olanın dışına çıkarak seyirci ve sanatçı arasında iletişim kurmuş, geleneklerin dışında işler üretmiştir. Yapmış olduğu çalışmaların kaynağında Zen, Budizm, Dada gibi hareket ve felsefelerden ilham almış ve sanat eserinin maddi bir obje/nesne olması fikrine karşı çıkmıştır. Yoko Ono’nun ürettiği performanslarda şiddete karşı savaş açmış olması dikkat çekmektedir (Kantar, 2019: 79). Yoko Ono, 1964’te ilk olarak Japonya’da, *Kesik Parça* (Cut Piece) adlı performansını gerçekleştirmiş ve 1965 tarihinde de New York Carnegie Hall’de bu performansı tekrarlamıştır.

Kesik Parça adlı performansta, Yoko Ono sahnede oturmaktadır ve izleyenlerden teker teker yanına gelmelerini, kıyafetinden bir tane parça kesmelerini istemiştir. İzleyenler, sessiz bir şekilde sahneye gelerek, Yoko Ono’nun yanında bulunan makası alarak sanatçının üzerindeki giysiden bir parça kesmişlerdir. Seyirciler sanatçının üzerindeki giysinin tamamını kesene kadar performans devam etmiş ve sonunda Yoko Ono iç çamaşırları ile kalmıştır. Daha sonrasında sanatçının

yardımcısı elinle bir bornozla Yoko Ono'nun yanına gelmiş ve performans sona ermiştir. Bu performans ile Yoko Ono, insanın içindeki, içgüdüsel olan saldırganlık durumunu vurgulamak, göstermek istemiş, seyirci ve sanat nesnesi arasındaki tek taraflı gücü de ortaya koymak istemiştir. *Kesik Parça* performansı süresince, mekân içerisindeki izleyenler tarafından sanatçıya yönelik bir hareket söz konusudur. Yoko Ono bu performansı, dünya barışı adına gerçekleştirdiğini belirtmektedir. Performans içerisinde siyah giysi kullanmış olan sanatçı, siyah rengin psikolojik etkisi ile savaşın anlamını siyah renk ile belirtmiştir. Savaş ile ilişkilendirilmiş olan siyah giysiler ve izleyenlerin o siyah giysiyi makas ile kesiyor olması, savaş kavramını parçalamaya yönelik bir tutumdur. Performans süresinde kullanılan tek obje olan makas, şiddeti çağrıştırıyor olmasına karşın, Yoko Ono'nun gerçekleştirdiği bu performansta barış anlamı ile vurgulanmaktadır. Yıkma eylemi, sanatçının öncüsü olduğu Fluxus hareketi ile bağdaşmaktadır. Bu performans ile Yoko Ono, makas objesini, daha da açık olarak tehlikeli bir objeyi performansında kullanarak ve izleyenlerin kendilerine yaklaşmasına izin vererek insanların içinde bulunulan zaman içerisinde birbirlerine güven duyması gerektiğini ya da bu güven duygusunu sorgulaması gerektiğine de ihtiyacı olduğunu vurgulamıştır (Kantar, 2019: 79-80).

Fluxus akımı ile ortaya çıkmış olan Joseph Beuys, çalışmaları teknik bakımdan diğer sanatçılar ile benzerlik gösteriyor olsa da hissetmiş olduğu sorumluluk düşüncesi ile grup içerisindeki diğer sanatçılardan birçok konuda ayrılmaktadır. Beuys, Fluxus hareketi sanatçıları gibi performanslarını seyirciden mesafeli bir durum içerisinde gerçekleştirmemiştir. Kendisini ve ruhunu dünya ve evrene adanmış olan sanatçı 'alanı ve tanımlaması genişletilmiş olan bir sanat tarafından yeryüzünün, insanın iyileştirilme durumu ve pozitif anlamda dönüştürülmesi yolunda çalışmakta olan, faaliyet gösteren Şaman ruhunda bir sanatçıdır (Yılmaz, 2013: 341).

Joseph Beuys, İkinci Dünya Savaşı sonrasında etkili ve tartışması bol olan sanatçı kişilerden biri olmuştur. Gerçekleştirmiş olduğu performanslarda Şamanizm ve Rudolf Steiner'in antropozofi öğretilerinden izler taşımakta olan ezoterik ve mistik olguları kullanmış ve bu sayede aksiyonlarını gerçekleştirmiştir. Kendisine hoca olarak gördüğü Rudolf Steiner, Avusturyalı ezoterist düşünür ve eğitimcidir. Steiner, bir çeşit spiritüel bilim olan antropozofi öğretisinin de kurucusudur. Teozofi,

Batı ezoterizmi ve Hristiyan mistisizminin karışımı niteliğindedir. Joseph Beuys, Katolik bir ailede büyümüş ve çevresinde Steiner’cı düşüncede yakınları olmuş, kendisi de Steiner’a olan ilgisini hiçbir zaman gizlememiştir. Başından beri yapmış olduğu birçok çalışmada Steiner etkisi görülmektedir.

Joseph Beuys, mistik görüşe sahip bir sanatçıdır. Böyle bir dünya görüşünde, gerçekliğin temsili maddi değil, ruhsaldır. Evren, ruhsal güçler tarafından yönetilmektedir. Fiziksel olayların ardında metafizik yasalar vardır. İnsanın da temel amacı bu evrensel metafizik yasaları kavrayıp kendi yaşamını buna uygun hale getirerek sürdürmektir. Bu durum ancak sanatsal yaratıcılıkla gerçekleşmektedir. Joseph Beuys’un fikirlerine göre, her türlü yaratıcı eylem, sanattır (Merdaner, 2016: 11). Eylemi gerçekleştiren herkes sanatçıdır ve dönüştürücü eylemlerin de toplamı toplumsal sanattır. Joseph Beuys, Steiner gibi rasyonel materyalist düşünceleri görüşleri eleştirir ve sorunları çözmek, iyileşmek adına evrendeki tinsel durumu idrak edip yaratıcı güçlerle onun evrimine katkı yapmamız gerektiği düşüncesindedir.

Beuys’un sanatı Şamanizm’den izler taşıdığı kadar, din, mitoloji, antropoloji, siyaset ve felsefe de dâhil geniş kültürel miraslar taşımaktadır. Sanatsal üretimlerinin çoğunda belirgin bir Şamanist yaklaşım görülmektedir. Savaşın ertesinde yaşadığı, bizzat deneyimlediği bireysel travmaya ve içinde bulunduğu Alman toplumunun bunalımına bir sağaltım misyonu yüklenmiş gibidir. Şamanist topluluklarda önemli bir yere sahip olan hayvanları da bu sebeple kullanmıştır. Ona göre hayvanlar, insanın bir çeşit organıdır. Bu organ aracılığıyla insanın, bağlantısının koptuğu doğayla manevi bir şekilde iletişim kurması mümkün olmaktadır. Joseph Beuys’un en etkili performansı 1965 yılında gerçekleştirdiği “Ölü Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?” adlı aksiyonudur. Beuys, bir galeri içerisinde kafası altın lifleri ile karıştırılmış bal ile kaplanmış şekilde saatlerce bir ölü tavşana resimleri anlatmaktadır. Bu aksiyon oldukça düşündürücüdür. Temel öge olan ölü tavşanın yanında başka materyaller de bulunmaktadır. Radyoya bağlanmış halde bir kemik, ayağında metal bir plaka vardır. Metal plaka, Joseph Beuys dolaştığı süre boyunca içerisinde ses çıkartmaya devam etmektedir ve plaka, Beuys’un konuşmalarının yanında diğer işitsel nesnedir. Aksiyon, tam anlamı ile sürrealist bir aksiyondur

(Merdaner, 2016: 15). Beuys, rasyonel bir analizle açıklanamayacak bir başka bilinç/algi üzerinden seslenmekte, araf durumunu düşündürmektedir. Performans boyunca mistik bir hava hâkimdir. Joseph Beuys, üç saat boyunca kucağındaki ölü bir tavşana galeriyi dolaşarak ya da zaman zaman taburenin üzerinde oturarak resimlerini açıklamaktadır (Merdaner, 2016: 87).

Performans ile ilgili olarak genel anlamı itibarı ile söylenilebilecek ilk şey, tavşan, Beuys için yeniden vücut bulmanın yani enkarnasyonun sembolüdür. Tavşanın doğum ile doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. Tavşan, insanın yalnızca zihinsel olarak yaptığını gerçek dünyada yapmaktadır: Kendisine bir yapı kazar. Dünya içerisinde kendinde vücut bulur ve bu kendi başına oldukça önemlidir. Joseph Beuys performans süresi boyunca başına bal sürmektedir. Bal sürerek düşünce ile ilgili metaforik bir çalışma yapmaktadır. İnsanın özelliği, bal üretmek değil; düşünmek ve düşünceler, fikirler üretmektir. Joseph Beuys için hayvanlar, kutsallık derecesinde önemlidir. Hayvanlar, tinselliğin taşıyıcı konumundadırlar. Tavşanın, doğurganlık, kurnazlık ya da gelişmiş duyu organları bulunmaktadır. Yeraltı tünel sistemlerini kazmak gibi bir davranış durumuna sahip olduğu için, toprağın kuvvetine ve enerjisine erişimi olduğu düşünülmektedir. Böylece tavşan simya geleneği durumuna göre araştırmacı statüsüne yükseltilmiştir. Tüm bunların yanı sıra Beuys için, enkarnasyon düşüncesinin çok açık bir ifadesidir (Merdaner, 2016: 58).

Joseph Beuys, hayvan olan tavşan ırkını kendisinin benzeri olabilecek biçimde düşünmüştür (Merdaner, 2016:84). Bir diğer ifadesine göre ise hayvanlar, insanın bir organı gibidir. İlkel yaşama vermiş olduğu önem, Joseph Beuys'u, hayvanın bilincinin, insanın bilincinden üstün olduğunu öne sürmektedir. En önemli özelliği, kendi sanatında hayvanları en fazla kullanan sanatçı olmasıdır. Birçok resminde ve 1960'lı yıllar sonrasında gerçekleştirdiği aksiyonlarda ana temaların başında hayvanların dünyası gelmiştir. Performansları sırasında en çok kullanmış olduğu hayvanlar; geyik, tavşan, mus geyiği, keçi, koyun, at ve arıdır. Onun için hayvanlar, kutsallık derecesinde önemlidir. Bir hayvan olan tavşanın Beuys'un aksiyonlarında farkı vardır ve kendini, tavşan ile özdeşleştirmiş hatta şöyle söylemiştir; "Adım Joseph Beuys. Bu bir tavşandır."

Fluxus hareketi, gerçekleştirdiği performanslar, eylem ve etkinlikler ile bir süre daha devam ettikten sonra, grup üyelerinin yavaş yavaş ayrılması ile sonlanmaktadır. Sanatın çok yönlülüğünü, disiplinlerarası olma durumunu benimsemesi, otorite, toplum, normlara karşı gelme gibi özellikleri ile bilinen ve tüm bu nitelikleri taşımış olan fluxus hareketi, o dönem içerisinde ve günümüzde de hala etkisini sürdürmekte olan bir hareket olarak konumunu korumaktadır. Beuys da bu hareket kapsamında en çok bilinen ve tanınan sanatçı olmuştur. Günümüzde de o dönem içerisinde fluxus hareketinin karşısında durduğu, sanatın metalaştırılıp satın alınan bir şeye dönüşmesi durumu, bugün hala karşımıza çıkan problemler arasındadır. Metalaştırılma durumunun şu an dahi devam ediyor olması fluxusun amacının bugün, hala yerini bulamamasına karşılık gelmektedir. Hareketin amacı, tüm bu amaçlardan, toplumsal normlardan kurtarmak istediği asıl şey ‘bireyin kendisidir’. Fluxus sanatçıları, herkesin yapabileceği bir sanat inşa edebilmek adına çalışmışlardır. George Maciunas’ın 1978 yılında vefat etmesi ile fluxusu tarihselleştirmek isteyen kişiler ile fluxusun hala akışta olduğuna inanan kişiler arasında görüş ayrılıkları ortaya çıkmıştır. 1978 sonrasında eserlerini ve üretimlerini fluxus hareketi adı altında gerçekleştiren sanatçıların varlığından söz etmek şu an için oldukça zordur (Antmen, 2021: 207).

7. Happening

Sanatın türleri ve ifade biçimleri ve şekilleri birbirlerinden farklı gözükmeye de geldikleri nokta yine aynı olacak ve birbirlerinden etkilenmeme durumları imkânsız olacaktır. 1960 tarihinden sonrasında anılmakta olan birçok sanatsal akım ve eğilimlerin ortaya çıkışı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan sanatsal alana hâkim olan “Soyut Dışavurumculuk” akımına duyulan tepkiye dayansa dahi, bu tarz eğilimlerin ilk adımları 20. Yüzyıl başında belirlenmeye başlamıştır. (Doğan, 2013: 8). Sanat ve yaşamın arasında bulunan sınırın, zaman içerisinde süreklilik halinde değişim ve dönüşüme uğraması durumu, seyircinin de eylemin içerisine dâhil olabilmesine izin verici yapısı ile sanat oluşturabilme yapısını, insan eylemlerine dönüştüren Happening, seçilmiş olan bir alan- mekân içerisinde tiyatroya benzer şekilde niteliklerde bulunma, eylemlerin gerçekleştirilmesi anlamına gelmektedir (Yigen, 2014: 48). Happening (oluşum), doğaçlama yolu ile gerçekleştirilen bir

sanatsal etkinliktir. 1960 sonrasında ortaya çıkan Happening hareketi, Fütürizm, Dadaizm, Gutai grubu ve Action Painting (Aksiyon Resmi) gibi hareketlerin birçoğu Happening'in oluşumuna kaynaklık eden sanatsal hareketlerdir. Aynı zamanda Zen, Budacılık, Vahşet Tiyatrosu da oluşuma kaynaklık eden diğer başlıklardır.

Happening hareketi için Allan Kaprow önderliğinde başlamış demek doğru olacaktır. Allan Kaprow ilk Happening gösterisini 1958 yılında, George Segal'ın New Jersey'deki çiftlikte, New York Hansa Sanat Galerisi üyeleri için düzenlenen bir piknik içerisinde gerçekleştirmiştir. Happening adı altında gerçekleştirilen performanslarda, temel öge, sanatçı kişinin kendisi olması ve sanatsal oluşum sürecinin, sanatçının eylemleri ile gerçekleştiriliyor olması ve ikisinin ayrımının güçleşmesi durumunda kalmasıdır demek doğru olacaktır. Yukarı da bahsedilmiş olduğu gibi ilk Happening performansını Amerikalı sanatçı Allan Kaprow gerçekleştirmiştir. Allan Kaprow, Happening'in ortaya çıkışına etkisi olan John Cage, Marcel Duchamp ve Antonin Artaud, bu bağlamda bahsedilmesi gereken sanatçılardandır. John Cage'in 1954 tarihinde '4:33' isimli müziksiz bir şekilde gerçekleştirdiği dört dakika otuz üç saniyelik performansı 'Kavramsal Sanat'ın da öncüsü olarak nitelendirilmektedir (Dastarlı, 2006: 14). Black Mountain College'da Merce Cunningham, John Cage, Robert Rauschenberg'in dans, resim, müzik, şiir ve plaklar ile düzenlemiş oldukları etkinlikler Happening'in ortaya çıkmasına temel hazırlamış olup o dönem içerisinde Zen düşüncesi ile ilgilenmekte olan John Cage ve etrafındaki kişiler, Zen düşüncesinden yansıyan etkiler aracılığıyla, rastlantısal ve programsız bir şekilde seyirci-izleyenlere açık bir performans sunmuşlardır (Doğan, 2013: 17).

Happening eylemlerini, kabul görmüş sanatsal kurallara karşı çıkış olan etkinlikler olarak değerlendirmek mümkündür. Performanslar sosyopolitik öğeler içermekten daha çok, ortama özgü sanatın getirmiş olduğu sınıflandırılmaları hedef almaktadır (Whitham ve Pooke, 2022: 151). Happening hareketinin ortaya çıkışı dadaist hareketlere dayanmaktadır. 20. Yüzyıl sanatının yapı taşı olarak adlandırılan Dadaizm hareketi, 1915 ve 1916 tarihlerinde Birinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu bunalım ve karamsarlık sırasında, umutlarını yitiren sanatçı kişilerin sanat düşüncesini tamamı ile değiştirerek eski olanı yok etmek düşüncesi adına oluşturulan

bir harektir. Dadaist hareketlerin ortaya ıkması ile sanatın alanları ve topluca hareketler arasında farklılık ortadan kalkmıştır. Resim, müzik, edebiyat, tiyatro, kabare, şiir, gibi birçok etkinlik bir arada kullanılacak hale getirilmiş ve bir başkaldırı durumu söz konusu hale gelmiştir. Happening, diğer tüm hareketlerin nihai amaçları gibi, gelenekselleşmiş olan sanatsal kuralları aşarak yeni bir dil yaratma mücadelesi içerisine girmiştir. Bu durum 1960'lı yıllar içerisinde toplum düzeninin aşılması, sanat alanının altüst olması gibi Amerikan ve Fransız sanatçıların hikayesi ve anarşist, göçebe olan bir tür avangart süreç olarak ele alınmıştır (Yigen, 2014: 27). Hareketin ortaya ıkmasına kaynaklık etmiş olan hareketlerden bir diğeri olan Gutai Grubu, 1950'lilerde Japonya' da kurulmuş ve gerçekleştirdikleri gösteriler ile Happening hareketi altında anılmakta olan bir gruptur (Doğan, 2013: 11). Gutai Grubu, 1964 yılında Jiro Yoshihara tarafından kurulmuş, ilk dönemlerinde birçok gösteriye şahit olmuş ve Jiro Yoshihara öncülüğündeki sanatçıların resim yapmanın eylem olarak anlamlandırdıkları bir grup olmuştur. Bu grup içerisindeki sanatçılar resim fırçalarını oyuncaklara bağlayarak tuval üzerinde sergilemiş ya da ayakları ve boks eldivenleri ile resim yapmışlardır. Gutai Grubunun 1957'de Tokyo ve Osaka'da açmış oldukları sergide, şişirilmiş balonlar ile doldurulmuş bir sahnede, bir performans sanatçısının ışıklı bir elbise giyerek gerçekleştirmiş olduğu performans da bunlardan bir tanesidir. (Doğan, 2013: 11).

Japon ressam, sanat eğitmeni, küratör ve Gutai grubu lideri Jiro Yoshihara kendi gerçekleştirmiş olduğu sanatı ve performans sanatı hakkındaki düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir;

“Sanatın günümüze gelene dek, oldukça yapmacık bir tavır takınarak üretilen sahte sanat yapıtlarından meydana geldiğini algılayabilecek bilinç düzeyindeyiz. Tapınaklarda, saraylarda, kurumlarda, salonlarda ve vitrinlerde gördüğümüz bütün o sahte yapıtlardan oluşan yığına çöpe atma zamanı gelmiştir.” (Antmen, 2021: 226-227).

Happening hareketinin ortaya ıkmasında bir diğerkaynaklık eden hareket ise Action Painting (Aksiyon Resmi) hareketidir. Dinamik resim biçimini ifade etmekte olan aksiyon resmi, 1950'li yıllarda, Amerika'da, soyut dışavurumculuk akımının tetiklenmesi sonucu ortaya ıkıştır. Happening'in ortaya ıkmasında kaynaklık

eden etkiler arasında Antonin Artaud ve onun Vahşet Tiyatrosu için son derece etkisi olan isimdir. Vahşet Tiyatrosu'nun temsilcisi olan Antonin Artaud, şiddet olgusunu büyük bir özgürleşme fikri şeklinde ele alarak vahşet ve şiddetle arınma durumunu ele almış; bireyin kendisi ile hesaplaşması ve kendi öz benliğine kavuşması ile tüm kalıplardan sıyrılması düşüncesini savunmuştur. Antonin Artaud'nun bu düşünce sistemi, izleyicinin ilkel törenlerde, büyü uygulamalarında ve ritüellerdeki kutsallıkla ilgili tedaviye paralel olan bir düşünce olması, Artaud'nun bu iyileşme durumunu sağlayabilmek adına ritüel ve eski inançlara, onların içerisinde var olan metafizik öğelere dönülerek, bahsedilen öğeler aracılığıyla farklı ve yeni bir dil oluşturmak, çağdaş kutsal bir tiyatro yaratma düşüncesine hakimdir. Tiyatro metnini sahneye koyma fikrine karşı olan Antonin Artaud, oyuncu kişilerin izleyenlerle kurmuş olduğu ilişkiye dayanan, 'şimdi ve burada' gerçekleşmekte olan eylem durumunu temel almaktadır (Özüaydın, 2011: 74).

Happening hareketinin ortaya çıkmasına kaynaklık eden bir diğer düşünce de Zen ve Budizm'dir. Ortaya çıkma sürecinin ilk aşamasında etkili olan isimlerden John Cage, Zen düşüncesi ile ilgilenerek üzerinde çalışmalar yapmış, yaşamdan farklı olmayan fakat yaşamın içerisinde bir eylem olan sanat yapmanın arayışı içerisinde olmuştur. John Cage ve etrafındaki kişiler programsız, planlanmamış performanslar gerçekleştirmişlerdir. Action painting (aksiyon resmi) sanatçılarından biri olan Mark Tobey de Zen Budacılığından etkilenmiş olup Çin ve Japonya'yı ziyaret ederek Uzakdoğu'daki bir Zen manastırında yaklaşık bir ay kalmıştır. Bu düşüncenin Happening'e olan etkisi, bahsedilen sanatçılar aracılığıyla gerçekleştirilmiş ve eylemler üzerinde izlerini sürdürmüştür. Happening'in öncü ismi olan Allan Kaprow, Zen Budacılığı ile John Cage aracılığıyla tanışmıştır (Yıldız, 2006: 30).

Happening hareketini, tiyatro benzeri sanatlardan ayırmakta olan bir diğer özellik, verilmekte olan ana fikrin sanatçı kişi-izleyen ve tekrar sanatçı kişi biçiminde bir tür diyaloga bağlı olarak değişen yapısıdır. Tiyatronun tersine mekân ve zaman sınırlaması gibi durumlar da ortadan kaldırılmıştır. Happening performansları saatler, günler, aylar ve hatta senelerce bile sürebilmekte, sürdürülebilmektedir. Tiyatro içerisindeki üslup, Happening performanslarında

kendisini söz ve kelimeden çok sese, gürültüye ve dansa bırakmaktadır. Öyküye bağlı olan bir olay durumunun belli bir düzen içerisinde gerçekleşiyor olması, akışkan olma durumu, sebep ve sonuç ilişkisi gibi durumlar terk edilenler arasında yer almaktadır (Yigen, 2017: 48-49).

Sanatçılar, sanatsal disiplinleri birbiri ile ilişkilendiren çalışmalar gerçekleştirmiş; genel algılanmakta olan geleneksel sanat anlayışına ve beden olgusuna dair farklı bakış açıları geliştirme düşüncesi ile hareket ederek farklı açılardan ele alınmasında aracı olmuşlardır. Sanat disiplinlerinden farklı yararlanılma aşamasında beden, bir sanat malzemesi nesnesi olarak sunulmuştur. Fluxus, vücut-beden sanatı (body art), aksiyon resmi (action painting) gibi başlıkların yanında Happening de bu sanatlar arasında yerini alarak performans sanatı adı altında anılmaya başlamıştır.

Fransa'da Jean Jaques Lebel, 1960 yılından itibaren, birçoğu akıllarda yer etmiş olan Happening performansları sergilemiştir. Jean Jaques Lebel, ölümsüz sanat yapıtı yaratmak yerine, bir kere oluşturulabilen performanslar gerçekleştirmeyi tercih etmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren performanslarını gerçekleştirmekte olan sanatçıların etkinlikleri sanatta geçicilik kavramına dikkat çekmektedirler. Sanat, sürekli yaşamakta olan bir eylem olarak düşünülmüştür. İzleyici/seyircinin katılımı ile sanatçının ürünü olduğu düşüncesi sorgulanmak hedef haline gelmiştir. 1958 yılında Amerika ve Avrupa avangartları arasında bağ kurma düşüncesini yüklenen ve Kaprow'un yakın arkadaşı olan Jean Jacques Lebel, Ibiza'da, bir alanda, otobüsün içerisinde ilk Happening performansını gerçekleştirmiştir. (Avrupa'da ilk kez). Yaşam ve sanat arasında bağ kurmak, o dönem içerisindeki birçok sanatçının hâkim olduğu bir düşüncedir. Amaçlarına ulaşmaları yolunda Happening en doğru yollardan bir tanesidir. Amerika'da Kaprow'dan hemen sonra Jim Din, Claes Oldenburg, Robert Whitman gibi isimler, Kaprow'un izinden ilerleyerek bu hareket biçimine yönelmiş ve Happening; sanatın ve toplumun bunalımına meydan okuma aracı haline gelmiştir (Yigen, 2014: 49).

Happening hareketinin daha önceden planlanmış verilere dayandırılmaması, anlık gerçekleştirilen bir eylem olması, tekrarlanmıyor olması ve izleyicinin de katılımının gerçekleşmesi durumu ile bahsedilen sanatsal eğilimlerden farklı bir

yerde durmaktadır (Doğan, 2013: 62). Happening hareketi ile hem sanatçı hem de seyirci, kendi bedeninin sanat içerisindeki yerini daha kasıtlı bir bilinç düzeyi ile sorgulamış, sorgulamaları neticesinde bu durum karşısında değişim göstermeye başlamıştır. Değişim ve dönüşüm hareketi, sanatçı açısından üreten ve ortaya koymaya çalıştığı bedenin, somut bir eser üretmekten ziyade, salt olarak kendi mevcudiyet durumu ile sahnede var olması durumudur. Seyirci kişi tarafından sanat ve sanatçının seyirci üzerinde yarattığı yalıtılmış olma durumundan kurtularak izleyenin, sanatçı kişi ile aynı sahneyi paylaşarak ve gerçekleştirdiği performansa ortak olarak aktif bir biçimde eserin yaratım sürecine dâhil olması durumu gerçekleştirilmektedir. Sanat, sanatçının yönetiminden çıkartılarak, ortak bir alanda kendini bulup var etmektedir (Kılınç, 2007: 30-31).

Happening hareketinin oldukça önemli isimlerinden biri olan Allan Kaprow, sanatı, heykel ve resim gibi türleri ‘yalnız alıştığımız anlamda sanatsal mekânlara sığabilecek olaylar’ olarak tanımlamış; aynı zamanda yüksek sanat olarak adlandırılan sanatın, oluşturabileceği mekânları sayılamayacak kadar zengin bulunduğunu belirtmiştir. Kaprow’un yine 1958 yılında, Reuben Galerisi içerisinde gerçekleştirmiş olduğu ‘18 Happenings in 6 Paris’ (6 Bölümde 18 Oluşum) adlı çalışması halka açık ilk Happening performansı olmuştur. Allan Kaprow’un ‘6 Bölümde 18 Oluşum’ adlı ilk açık hava gösterisi olan performans şu şekildedir:

‘Sanatçı bu performans sırasında profesyonel oyuncu kişiler yerine kendi arkadaşlarının anlık hareketlerini kullanmıştır. Allan Kaprow bu performans için öncesinde arkadaşlarına bir davetiye göndermiş, çağrılan bazı kişilere göndermiş olduğu davetiyenin içerisinde kâğıt parçaları, tahta, fotoğraf, kesip oyulmuş figürler ve performansın gerçekleştirileceği yerin krokisi bulunmaktadır. Performansın gerçekleştirileceği yere, Reuben Galerisi’ne gelen davetli kişiler, galerinin ikinci katının plastik duvarlar ile üç odaya bölündüğünü görmüşlerdir. Renkli ışıklarla çevrelenmiş olan odalar içerisindeki sandalyeler, katılan kişilerin farklı yöne bakacakları daire ve dikdörtgen şekilde düzenlenmiştir. Birinci ve ikinci odaya yerleştirilen boy aynası, üçüncü odada ise gizli bir denetim merkezi bulunmaktadır. Katılımcılar altı programında eş zamanlı başlayacağını bildiren üç adet kart verilmiştir. Davetliler programda belirtilmekte olan hareket uyarak sırası ile askeri

adımlar atarak yürümüş, daha sonrasında bir süre hareketsiz kalmış, camlarda bulunan stor perdeleri kapatmış ve afişleri okuyarak müzik aletlerini çalmıştır. 90 dakikalık süre içerisinde birbirini izleyen katılımcılar 18 eylemi astarlı tuval üzerine aktarmışlardır’’ (Doğan, 2013: 20). Allan Kaprow’un gerçekleştirmeyi amaçladığı bu performansta, Kaprow’un kurallarını öncesinde belirlediği fakat oluşum sürecini katılımcılarla birlikte tartışarak oluşturduğu, uygulamaya geçirdiği bir yapı söz konusudur. Doğaçlama bir eylem olarak tanımlanan ‘Happening’in, belirsiz yapısı olan faaliyet şeklinde tanımlanması mümkündür. Yine de performansın içeriğinde sanatçının belirlediği ve formüle etmiş olduğu bir eylem bulunmaktadır (Kılınç, 2007: 29-30). Happening hareketinde, seyirci kişi, tiyatrodaki olduğu gibi planlı bir gösteri ve oyuncu ile karşı karşıya gelmemiştir. Bundan ziyade, küratörün yönlendirmesi ile kendi sorumluluğunda algılamak-seyretmek zorunda bırakıldığı bir duygu durumuna uğratılmıştır.

Allan Kaprow’un birçok performansında, sanat nesnesi-objesinin sergileme biçimlerinin değişimine öncülük etmiş olan Marcel Duchamp’ın izleri görülmektedir. Kaprow 1962 tarihinde, New York’ta birçok araba lastiğini rastgele bir şekilde birbiri üzerine atarak gerçekleştirdiği ve de ‘Arka Bahçe’ olarak adlandırdığı performansında, gösterilerin nasıl şekil alabileceği, tümü ile orada bulunanların davranışlarına bağlı olarak gerçekleştirildiğini göstermiştir. Allan Kaprow, yapıtın kalıcılığını, usta işçiliğini reddetmiş; izleyici kişilerin katıldığı, mekândan bağımsız, özgün bir olay olarak nitelendirmiş olduğu Happening hareketinin öncü ismi olarak tarihe geçmiştir. Gerçekleştirmiş olduğu Happening’leri ile kendi dönemindeki sanatçılarda olduğu gibi ardından gelen sanatçıları da etkilemiş; 20. Yüzyıl sanatına yenilik getirmiş olan Kaprow, sanat içerisindeki etkileri ile 21. Yüzyıl’da da adından söz ettirmeye devam ettirmektedir (Doğan, 2013: 21- 24). Kaprow için sanat, yaşamın yalnızca belli bir kesiti, birimidir. Nerede ve ne zaman gerçekleştirebileceğini kestirebilme durumu yalnızca sanatçının işidir. Allan Kaprow’a göre, 1960 yıllarındaki sanatçı kişilerin, sanatçı olarak ‘ressamım’, ‘oyuncuyum’, ‘dansçıyım’ demelerine gerek yoktur. Onlar birer sanatçıdır ve aslında yaşam, sanatçıların önlerinde adeta bir yelpaze olarak açılmaktadır (Zeren, 1997: 40).

Sonuç itibarı ile ‘Happening’'in hareket unsurunu oluşturan beden, sürecin yaratıcıları olarak sanatçının ve katılımcı ile gerçekleştirilen, izleyenlerin eylemlerinde birer araç niteliğindedir. Happening’in etkileşim içerisinde bulunduğu beden, müzik, resim ve dansın devreye girmesi ile birçok sanatsal malzeme aracılığı ile gösterinin temel malzemesi, unsuru haline gelmektedir. Happeningler gündelik hayatın temsili niteliğindedir. Happening, gündelik hayatın iletişim teknolojisi ve tüketim kültüründen sıyrılarak yaratıcı bir deneyime dönüştürülmesini ifade etmektedir. Happening için bir sahneye ihtiyaç yoktur, bu durum da onu yaşama daha yakın göstermektedir. Yaşamın üzerinde görülen sanat artık hayatın içerisinde (Talas, 2017: 17-18).





III. TÜRKİYE'DE PERFORMANS SANATININ KISA TARİHİ

Tarihsel süreç içerisinde performans sanatının ilk örneklerine fütürist akım kapsamında 1910'lu yıllarda Fütürist Akşamlar'da rastlanılmış, daha sonra Dadaizm akımının Dada etkinliklerinden kendini sürrealist eylemlere bırakmıştır. Performans sanatı Rus Yapısalcılığı içinde etkilerini devam ettirdikten sonra, Bauhaus Okulu'nda Oscar Schlemmer sahnesi ile Black Mountain College'da John Cage'in yapmış olduğu çalışmalar ve üretilere doğru uzanmaktadır (Ayteş, 2014: 185). Avrupa o dönem içerisinde I ve II. Dünya Savaşı'nın bıraktığı etkiler ile uğraştığı sırada, sanatçılar da bu etki ile eserlerini üretmeye devam etmiş ve bu durumu kendi sanatlarına yansıtmışlardır. Amerika içerisinde bulunmuş olan sanatsal akımlar, Amerika-Avrupa arasında gidip gelmekte olan sanatçı kişiler aracılığıyla giderek yayılmıştır. Böylece Türkiye içerisinde yurt dışına gidip gelmekte olan sanatçı kişiler bu oluşuma sessiz kalmamış, eserlerini üretmeye devam etmişlerdir.

Batı'da görsel sanatlar ile happening etkinlikleri ile 1950'li yıllarda başlamış olan hareketlilik durumu, Türkiye'de 1970'li yıllarda kendini göstermeye başlamıştır. Türkiye'de performans sanatı örneklerine ilk Adnan Çoker ve onun öğrencilerinin yapmış olduğu etkinliklerde rastlanılmıştır. Adnan Çoker ve öğrencileri İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde izleyenler önünde müzikli bir şekilde resim gösterileri yapıldığı görülmektedir. Akademik kurallar dışında kalmış olan öğrencilerin, hocaların ve izleyenlerin bu sanatsal eylem ve etkinlikleri gerçekleştirmelerine olanak sağlamış olan gösterilerin ilkinde Gülşen Tuncal, Mehmet Güleriyüz, Metin Talayman, Doğan Türker, Ergin Kolbek, Ayla Birkan, Olcay Şanlı, Şener Akman, Metin Acar, Tayfur Candan gibi isimler yer almaktadır (Aşık, 2011: 42). Adnan Çoker ve öğrencileri, bu gösterilerde müzik eşliğinde danslar ederek, panolardaki ve yerlerdeki serili şekildeki yüzeylere yatarak, sürünerek, fırçalarını şişelere batırarak, boyayı dökerek ya da püskürterek Jackson Pollock gibi resimler yapmışlardır. Yapılan bu etkinlikler ve eylemler öğrencilerin,

yeni sanat biçimlerini öğrenmesi ve tanınması adına belirleyici adımlar olmuş ve düşünmeye sevk etmiştir. Resim ve heykel bölümünden gelen Mehmet Güler, Ayla Berkan, Metin Talayman, Doğan Türker gibi isimlerin yaptığı etkinlikler 1966 yılında sonlanmıştır. Yapılan bu gösteriler içerisindeki eylem ve etkinlikler disiplinlerarası olmanın bir göstergesi, aynı zamanda performans sanatının ilk örnekleri olan action painting (eylem resmi) hareketine götürmekte ve Jackson Pollock, Marc Tobey gibi sanatçıların performanslarını hatırlatmaktadır (Aşık, 2011: 42).



Şekil 1. Adnan Çoker ve Öğrencileri, İrticalen Çalışma, 1961

Kaynak: (Aşık,2011:43)

Adnan Çoker ve öğrencilerinin gerçekleştirmiş olduğu müzik ve resmi içeren bu etkinlikler, Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda, 1964 yılında ders vermekte olan Karl Schlamminger'in öğrencileri ile gerçekleştirdiği etkinlik ve eylemler, sanatta çağdaşlaşma yoluna gidilmesini sağlamıştır. Öğrenciler birçok farklı mekânda, açık alanlarda, gösteriler yapmış, farklı materyaller kullanarak nesneler üretmişlerdir. Karl Schlamminger'in öğrencileri bir gün ayaklarını boyaya batırmış ve boyaya batırmış oldukları ayakları ile yerdeki tuval bezin üzerinde yürümüşlerdir. Tüm bunların dışında da Tosun Bayrak, Amerika'da yaşayan 1963 yılından itibaren assemblage ve happening gibi türleri deneyen ilk Türk sanatçı olmuştur. Tosun Bayrak, Amerika'da yaşarken gerçekleştirdiği gösterilerde et, kan ve bağırsak gibi malzemeler kullanmış, heykel ve resimler yapan bir sanatçı

olmuştur. Bayrak, bir çalışmada Metropolitan Müzesi önündeki havuzu kırmızıya boyayarak kanı, savaşın göstergesi haline getirmiştir.

Amatör bir tiyatro topluluğu olan ‘Merhaba Gösteri Topluluğu’, 1978 yılında Türkiye yazarlar sendikasının 5.yıl kutlama şenliği kapsamında, Taksim galerisinde Türk Ceza Yasasına ait 141.- 142. Maddeleri protesto ederek şarkı ve dansı içeren bir gösteri yapmıştır. Türkiye’de 1980 yılı itibarı ile artan işsizlik ve ekonomik anlamdaki bunalım, yurt dışına göç durumunun artması ve darbe sonrasındaki değişim gibi etkenler birçok anlamda özgürlük durumunu kısıtlamıştır. Özgürlüğün kısıtlanmasına dair birçok etken olsa dahi, performanslar yine de gerçekleştirilmiştir. 1980’lerden başlamış olarak İstanbul’da akademi öğrencilerinin gerçekleştirmiş olduğu birçok etkinlik ve performans, Brecht tiyatro anlayışı yolundan ilerlemiş, izleyeni de gerçekleştirilen sanatın içerisine katarak, pasif olma durumundan kurtarmıştır (Ayteş, 2014: 186).



Şekil 2. Merhaba Gösteri Topluluğu’nun Oyunundan Bir Sahne, 1970’ler

Kaynak: (Aşık, 2011: 47)

1980 yılı itibarı ile sanatçı, öğrenci ve akademisyen kişiler sorgulamış olduğu kavramlar çerçevesinde hareket ederek bu kavramları ifade etmek üzere birçok grup kurmuşlardır. Birçok sanat dalından gelen öğrenci grupları kurmuş oldukları gruplar aracılığıyla sanatsal eylem ve etkinliklerini gerçekleştirmiştir. Bu gruplar arasında,

Barbart, Fosseptik, Doğa Korumacıları, Grup 9, Yeşil Sanatçılar ve Akadeğilmi gibi grupları saymak mümkündür. Caner Karavit önderliğinde 1983 yılında, Erkmén Senan, Şafak Tavkul, Mustafa Pancar, Ömer Güney adlı grafik tasarım bölümü öğrencileri, Kazancı Yokuşu'nda *'Dialog'* isimli bir performans gerçekleştirmiştir. Öğrenciler bu performans içerisinde at kafası, uyku tulumu, lamba gibi malzemeler kullanmış, değişik ve ilgi çekici kostümler yapmış ve renkli ışıklar kullanarak ilginç görüntüler sergilemişlerdir (Aşık, 2011: 49) Akadeğilmi grubu birçok performans gerçekleştirdikten sonra, 1985 yılında dağılmış ve ardından Erkmén Senan önderliğinde, 2007 yılında tekrardan kurulmuştur. Fakat grup, 1980'li yıllar içerisindeki çalışma ve üretimlerini devam ettirememiş, resim, heykel, yerleştirme gibi farklı alanlar ve formlar üzerinden ilerlemiştir. 1984 ve 1986 tarihleri arasında da temelini Akadeğilmi topluluğundan alan *'Mim Tiyatrosu'*, çeşitli performanslarla varlığını sürdürmüştür.

Fosseptik Grubu, yine adından bahsettiğimiz Caner Karavit içlerinde bulunarak kurulmuş ve Ömer Güney, Serdar Akkaya, Çağlayan Yalçın gibi isimler önderliğinde 1985 yılında kurularak aksiyon resmi, happening gibi performanslar gerçekleştirmiştir. Resim ve grafik bölümü öğrencileri ile kurulmuş olan grup, 1986 tarihinde, 'Yüzen Sergi' adında kâğıt üzerine yağlı boya ve strafor üzerine akrilik aracılığıyla happening bir performans gerçekleştirmiştir. Yapmış oldukları bu çalışmayı, Mimar Sinan Üniversitesi'nin rıhtımında, yüzdürdükten sonra suya bırakmışlardır (Aşık, 2011: 53).



Şekil 3. Grup Foseptik, Yüzen Sergi, 1986

Kaynak: (Aşık, 2011: 53)

Yapılan ilk etkinlik ve performanslar birbiri ardına eklenerek ilerlerken daha sonrasında deneysel tiyatrolar varlığını devam ettirmiştir. Ferhan Şensoy ve arkadaşları, sokakları alan olarak kullanıp Nazi kılığına girerek, sokaktan geçen kişilere kimlik sormuşlardır. Gerçekleşmiş olan darbe durumu, toplumu derinden etkileyerek siyasi olaylara ve sanatçı kişilerin de bu duruma duyarsız kalmamasına sebebiyet vermiştir. 1980 tarihli kurulmuş olan gruplar, birkaç öncü kişinin bir araya gelmesi ile kurulmuş gruplar olmuştur ve bu gruplar disiplinlerarası çalışmaları ile performans ve etkinliklerini üretmişlerdir. Kurulmuş olan grup tarihi ve kültürel olan verileri kullanmış, ilk işlevini yitirmiş olan mekânı yeniden var etme, yabancılaştırma ve mekâna yabancılaşma gibi kavramlar üzerinden ilerlemişlerdir. Aynı zamanda müzik, dans, tiyatro ve plastik sanatlar gibi alanlardan yola çıkmış ve performanslarını bu bağlamda ilerleterek performans sanatını anımsatan etkinlikler gerçekleştirmişlerdir (Ayteş, 2014: 188).

1980’li yıllarda Türkiye’de yapılmış olan birçok sanatsal eylem ve etkinlik performans sanatının varlığına ve gelişimine katkı sağlamış, 1990’li yıllarda yapılmış olan birçok disiplinlerarası performans, genç sanatçı kişilerin farklı disiplinlerden

örnekleri görmüş olması ile bakış açılarının genişlemesine ve birçok sanatçının farklı düzlemde yeni üretimler yapmasına olanak sağlamıştır. 1993 yılında 24-25 Eylül’de, İstanbul Yıldız Sarayı’nda gerçekleştirilmiş olan *Ah! Güzel İstanbul* isimli etkinlik, edebiyattan baleye, resimden müziğe, birçok farklı disiplini bir araya getirmiştir. Birçok disiplinin bir araya gelişinde sanatçı Genco Gülan ve Ali Can Yaraş, mekânın ismi olan Yıldız Sarayı’na bir gönderme yapıp, plastik değerleri ile öne çıkmakta olan *Burunlu Yıldız* isimli performansı gerçekleştirmişlerdir.



Şekil 4. Genco Gülan, *Burunlu Yıldız*, 1993

Kaynak: (Aşık, 2011: 62)

Ah! Güzel İstanbul isimli etkinlik sona ermiş ve bir daha yapılmamıştır ancak 1998’de restorasyon çalışmaları tamamlanmış olan Assos Tiyatrosu içerisinde, Hüseyin Katırcıoğlu önderliğinde 1995 tarihinde, Assos Gösteri Sanatları Festivali’nin ilk olanı gerçekleştirilmiştir. (Aşık, 2011: 63). 1995 tarihinde, Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği kurulmuş ve performans sanatının gerçekleştirilmesine, bu oluşuma katkı sağlayacak olan ‘Performans Günleri’ düzenlenmiştir. Bu dernek, Yeşim Özsoy, Nadi Güler, Alican Yaraş, Genco Gülan, Vahit Tuna, İnel İnal, Halil Altındere, Elif Çelebi, Didem Dayı, Arcan Kırıl, Gaye Yazıtunç önderliğinde kurulmuş ve yaklaşık olarak dört yıl devam ederek, kolektif olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Yaşam içerisindeki durumları performans sanatı ile görünür kılarak, tekrardan göstermeyi amaçlamış ve 90’lı yılları önemli kılan etkinlikler gerçekleştirmişlerdir. Grup, kurulmuş olduğu günden bugüne dek iki tane ‘Performans Günleri’ gerçekleştirmiş ve dağıldıktan sonra ise ilk olarak Bilgi Üniversitesi Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi ile birlikte 2003 tarihinde 3.Performans Günleri’ni gerçekleştirmiştir (Ayteş, 2014: 189).

A. 2000'ler Sonrası Türkiye'de Performans Sanatı

2000'li yılların başından itibaren Türkiye'de performans sanatı, özellikle genç sanatçılar içerisinde yükselen bir trend haline gelmiştir. Bu yıllar içerisinde birçok yenilikçi yaklaşım ve teknolojik gelişmelerin hâkim olduğu görülmektedir. Sanatçılar gelişen teknolojiyi kullanarak, performanslarına interaktif öğeler eklemeye başlamışlardır. Dans, müzik, tiyatro ve görsel sanatların bir araya geldiği performanslar ortaya çıkarak, disiplinlerarası performanslar izleyenlere çok yönlü bir deneyim sunmuştur. Dönem içerisinde İstanbul, performans sanatının merkezi haline gelmiş, pek çok uluslararası etkinlik gerçekleştirilmiş, Türkiye'de değişen sosyo-politik koşullar ile değişmiş ve gelişmiştir. (Irmak, 2017: 23-38). İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerde etkinlik ve festivaller canlılık kazanmıştır. İstanbul'da birçok galeri, müze ve kültür merkezi performans sanatı etkinliklerine ev sahipliği yapmıştır. İstanbul Bienali ve Kültür Sanat Vakfı'nın düzenlediği performans sanatı etkinlikleri, Türkiye'de performans sanatının gelişimine büyük katkı sağlamıştır (Akdağ, 2013: 197-210).

2000'ler sonrasında Türkiye'deki performans sanatı, sanatçıların farklı yaklaşımlarını denemelerine olanak tanımıştır. Geleneksel sanat formlarından farklı olarak performans sanatı aracılığıyla sanatçılar, kendilerini ifade etmek için farklı materyal ve teknikler kullanarak performans sanatına yeni yaklaşımlar getirerek, üretmeye devam etmişlerdir. Sanatçılar, son yıllarda toplumsal meselelere daha fazla odaklanmaya başlamış ve performans sanatı aracılığıyla toplumsal sorunları ele alarak, izleyenleri bu sorunlar hakkında düşünmeye ve tartışmaya teşvik etmiştir.

Türkiye'deki performans sanatı sahnesinde, özellikle Nezaket Ekici, Şükran Moral, Asaf Zeki Yüksel, Genco Gülan, İnsel İnal, Ferhat Özgür gibi sanatçılar performans çalışmalarını toplumsal, politik ve güncel konulara dair devam ettirerek seyirci ile buluşturmuştur. Özellikle 12 Eylül darbesi, cinsiyet rolleri, kimlik, aidiyet ve göç konuları gibi konular performans sanatçıları tarafından ele alınan konular olmuştur.

Performans Sanatı, 2000'li yıllar itibarı ile ivme kazanmış ve çalışmalarını son sürat gerçekleştirmeye devam etmiştir. 2000'ler bugün hala aktif bir şekilde

performans yapan, Kırşehir’de doğup, Almanya’da büyümüş 2001-2003 yılları arasında Marina Abramoviç’in öğrencisi olmuş olan Nezaket Ekici’nin performanslarına, Genç Etkinlik kapsamında performanslar gerçekleştirmiş olan Yeşim Özsoy’un sahne sanatlarına ayrılmış bir alan olarak kurulan Galata Perform’un doğuşuna (2003), kamusal alanda gerçekleştirilen ve içerisinde birçok performansın yer aldığı ‘‘Görününürlük Projesi’’ne ve 2005-2008 yılları arasında bir ekip ile beraber organize ettiği ‘‘Performans Zamanı’’na sahne olmuştur. Çağrılarında performans sanatına odaklanan Performans Zamanı’nda İnel İnal, Deniz Aygün, Jeffrey Baykal, Damla Hacaloğlu, Volkan Aslan, Batur Sönmez gibi sanatçılar performans işlerini sergilemişlerdir (Darıcıoğlu, 2020: 75). 2000’ler itibarı ile birçok bağımsız sanat mekânında farklı türlerde performanslar karşımıza çıkmış olduğu gibi aktif olarak sürdürmüyor olsa da performans sanatı ile bir dönem ilgilenmiş olan veya pratiğinde dönem dönem performans çalışmaları üreten birçok sanatçı ile karşılaşmaktadır.

2000’li yıllar itibarı Türkiye’de performans sanatı oldukça gelişerek farklı sanatçılar tarafından birçok farklı yaklaşım ile icra edilmiştir. İstanbul Bienali, 2000’li yıllar itibarı ile performans sanatının gelişerek daha fazla izleyene ulaştığı bir yer haline gelmiştir. Bienal kapsamında, yerli ve yabancı disiplinlerarası birçok sanatı performanslarını sergileme imkânı bulmuştur (<https://bienal.iksv.org/tr>) İstanbul Modern, kuruluşu itibarı ile performans sanatını, müzenin bir parçası olarak sunan ilk müzelerden biri haline gelmiştir. Bir başka kuruluş olan Taldans ise performans sanatı adına işler yapmakta olan bir diğer kuruluştur. 2003 yılında Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı tarafından resmi olarak kurulmuş olan Taldans, Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı’nın 1996 yılında Tiyatro Araştırma Laboratuvarı’nda tanışıp, ilk projeleri üzerine çalışmaları ve Kaplan’ın mühendisliği, Sızanlı’nın mimari geçmişi ile ortak bir dil oluşturmalarına kaynaklık etmiştir (<https://taldans.com>) Bir diğer örnek ise Bimeras Kültür Vakfı, performans sanatının önemli örneklerinden biridir. Bimeras Kültür Vakfı, Türkiye’nin çağdaş dans ve performans sanatları alanında uluslararası ilişkilerine destek olmak amaçlı, yaklaşık 15 yıldır faaliyetlerini sürdüren bir kuruluştur (<http://www.bimeras.org/>). Türkiye’de performans sanatının önemli örneklerinden bir diğeri olan Performistanbul, performans sanatçıları tek bir

çatı altında toplamak adına 2016 yılında kurulmuş uluslararası bir performans sanatı platformudur. İstanbul merkezli olan bu platform, dünyadaki çeşitli sanat kurumları, dijital platformlar ve sanatçılar ile iş birliği ve proje geliştirme adına oluşan bir platformdur. Performans sanatının eğitime ve gelişimine önemli katkılar sağlamak amacı ile Türkiye'nin ilk Canlı Sanat Araştırma Alanı'nı (PCSAA) kurmuştur. PCSAA aracılığıyla yabancı kaynakları Türkçeye çevirerek Türkiye'de dijital platformlarda yayınlamak ve bu alanda daha fazla kaynak sağlamak amacı taşımaktadır. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sahne Sanatları Bölümü'nde ilk "Performans Sanatı Uygulamaları" dersinin kurulması ile 2020 yılında ilk performans sanatı odaklı sanatçı misafir programını başlatmıştır (<https://www.performistanbul.org/>). Simgе Burhanoğlu tarafından 2016 yılında kurulan Performistanbul, performans sanatına adanmış bir platformdur. Sanatçıları tek bir çatı altında toplayarak, farklı disiplinlerdeki projelerle buluşturarak ve farklı kurumlarla iş birliği yaparak 'mekansız' bir kimlik ile performans sanatını daha fazla insana ulaştırmak ve kurumlara, alanlara yaymak amacı ile serüvenine başlamıştır. Platform dünya genelindeki çeşitli sanat kurumları ile iş birliği kurarak, bünyesinde bulundurduğu 11 performans sanatçısı ve 20'nin üzerindeki uluslararası bağımsız sanatçılar ile proje bazlı iş birlikleri ile ilerlemektedir. Kurulduğu günden itibaren gerçekleştirmiş olduğu 60'ın üzerindeki performans sayesinde performans sanatını daha fazla seyirci ile buluşturmaya devam etmektedir. Bu süreçte Performistanbul, Pera Müzesi, Pi Artworks, Zilberman, 15. Ve 16. İstanbul Bienali, Caroline Garden's Chapel (Londra), International Venice Performance Art Week ve Marina Abramovic Institute (MAI) olmak üzere önemli kurumlar ile iş birliği kurmuştur. Son dönemlerde ise Elgiz Müzesi, Soho House, Bilsart, Bilgi Üniversitesi, Kadın Eserleri Kütüphanesi, Poşe, Darağaç ve Live Art Development Agency gibi kurumlar ile çalışmıştır (Manyas, 2020: 62-66). Türkiye'deki performans sanatı adına önemli bir diğer oluşum ise Çıplak Ayaklar Kumpanyası'dır. Bir Düş Ülke Çıplak Ayaklar Kumpanyası, 2003 yılında İstanbul'da kuruldu. Çağdaş dans temelli dansçılardan oluşan kumpanya ilk gösterileri Why, İnçu, Çima, Neden... ile başladıkları bağımsız üretimlerini Mehmet Barış'ı Seviyor, Engin-ar, Şehirde, Ters Okyanus, Kontrol, Sen Şekil 5Balık Değilsin Ki, Kız Doğdu, Tüh!, Hayat Ağacı, Gomidas'la Yolculuk, Hiçbir Şey Yerde Değil gibi eserleri ile günümüze kadar taşımıştır. Kuruluşundan

bu yana paylaşılarak üretimin devamlılığını önemseyerek kendi dilini oluşturmak üzerine çalışmalarını devam ettirmiştir. Bu üretim; beden, hareket, gösteri ve atölye eksenlerinde genişleyerek kumpanyanın kendi seyircisini oluşturmaya, alana amatör ve profesyonel dansçılar kazandırılmasına olanak sağlamıştır. Çıplak Ayaklar Kumpanyası bugün hala çalışmalarına devam etmektedir (<https://ciplakayaklar.com>)

Türkiye’de başlayan bu değişim, güncel sanat içerisindeki ifade biçimlerini arttırarak politikayı sanatın, sanatı da politikanın içine sokarak sanatta eleştirel yaklaşıma yeni bir anlayış kazandırmıştır. Türkiye’de 2000 sonrası yapılan bienal ve performansların içeriklerinin her seferinde biraz daha politik hale geldiğini söylemek mümkündür. Bu durumda sanatta eleştirel gerçekçilik ve politik yaklaşım trend haline gelmiştir (Odabaş, 2012: 238).

Türkiye’de, 2000’li yıllarda galeri, müze gibi sanatı izleyen ile buluşturan yerlerin artması, sanatta alternatif mekanların oluşumunu sağlamıştır. Bu mekanlar sanatçıların özgürce üretebilmesini ve eserlerini seyirci ile rahatlıkla paylaşabilmesi gibi durumları beraberinde getirmiştir. Günümüzde Türk performans sanatçısı, bienal, sergi gibi sanat etkinliklerinin açılış ya da kapanış bölümlerinde performanslarını gerçekleştirebilmeleri adına özel olarak davet edilmektedir. Sanatı metaya dönüştüren bu alanlarda gerçekleştirilen performanslar, Performans sanatına aykırı bir harekettir. Başka bir açıdan bakıldığında ise sanat ortamının nabzının atmış olduğu bu etkinliklerde performans sanatının ve sanatçının medya ve basın organları ile daha fazla seyirci kitlesine ulaşabilmesi açısından oldukça önemlidir (Aşık, 2011: 109).

Batı’da performansa ait kalıntıların, fotoğraf ya da video gibi belgelerinin sergilenmesi durumu, Türk performans sanatında, 1990 öncesi gerçekleştirilen performanslarda görülmezken, 1990 ve 2000’lerden günümüze gelindikçe daha fazla görülmektedir. Bu da sanatçıların maddi kaygıları, disiplinlerarasılığı ve yeni medya araçlarının sunmuş olduğu olanaklardan daha fazla faydalanması olarak görülmektedir. Bu durumda, hiçbir geliri olmayan ve maddi imkansızlıklar içerisindeki bir performans sanatçısının yaşamını sürdürebileceği geliri elde etme gereksiniminden doğan satış ya da para karşılığında performans yapma mecburiyeti, performans sanatını, kendi doğasına aykırı olan alınıp satılma noktasında zora

sokmaktadır. Günümüzde hareketlenmiş olan sanat ortamında, video, müzik, tiyatro gibi birçok sanat disiplininin birbiri içerisine girmiş olması, yeni medya araçlarını kullanan sanat anlayışlarının gelişmesini sağlamaktadır. Gerçekleştirilen sergi, bienal, festival gibi sanat ortamlarının oluşturulması ile artan sanat üretiminde, neyin sanat olup olmadığı, gibi sorular seyirciyi ‘bu da mı sanat’ gibi şaşkınlıklara sürüklemiştir. Günümüzde bu durum sindirilmiş olarak gözüксе de neyin sanat olup olmadığı ve sanat eserinin maddi değerinin belirlenmesi gibi konular tartışmaya açık bir şekilde devam etmektedir (Aşık, 2011: 110).

B. Farklı Disiplinlerden Gelen Sanatçıların Performansları

1. Şükran Moral

1962 doğumlu olan Şükran Moral, Türkiye’de Vücut-Beden Sanatı adına akla gelen ilk örneklerden biri olmuştur. Kendisi Body-Art adına işler gerçekleştirmiştir. Gerçekleştirmiş olduğu performanslarda, politik bir duruş sergileyerek, kadın bedeninin toplumdaki yerini sorgulamış ve kadına atfedilen rolleri irdlemiştir. Performanslarını genellikle akıl hastanesi, genelev, hamam gibi alanları seçerek çalışmalar gerçekleştirmiştir. Böylece bu alanlar, kendi işlevlerinin dışına çıkarak sanatsal alan haline gelmektedir (Arı, 2015: 57). Performans sanatçıları, çalışmalarını gerçekleştirmiş oldukları alanları kendi kullanım alanından çıkartarak, beden ile gerçekleştirilen performans aracılığıyla farklı bir kullanım alanına dönüştürmüştür. Şükran Moral, topluma yerleşmiş, toplum tarafından kabul görmüş olan ahlaki kabulleri, bir tür ‘ahlaksızlıkla’ bozguna uğratma düşüncesinde hareket ederek, cesaret gerektiren eylemlerin getirmiş olduğu tehditlerin bedeli olarak hayatının belli bölümünü Roma’da geçirmiş, sanat yapmanın yanı sıra kendisini gerçekleştirme olarak görmüştür (Paftalı, 2019: 20). Seçili işlerinin incelendiği bu başlıkta, Şükran Moral’ın, Türkiye performans sanatı tarihinde kült olmuş Türk bir kadın sanatçı olarak ahlak ve ataerkilliği konu alan ve bu konuda eleştiri sunmakta olan performansları ve Türk performans sanatına katkısına değinilmektedir.

Disiplinlerarası performans olan Şükran Moral, Vücut-Beden Sanatı performans disiplininin gelmektedir. Bu disiplinden gelen sanatçılar, bedenin hareketlerini, jestlerini ve diğer fiziksel unsurları da kullanarak, performans

sanatçısının duygularını ve düşüncelerini ifade etmesine olanak sağlamaktadır. Şükran Moral, Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra gerçekleştirmiş olduğu 'Anti Christ' (1994) performansında, kendisini göğsünün açık şekilde çarmıha gerdikten sonra fotoğraflamıştır. Daha sonrasında bu performansı nedeni ile sınır dışı edilmiştir. Sanatçı, performanslarında kadın sorunlarını; çok eşlilik durumunu, trans bedeni, bakirelik ve kadına getirilen yasakları ele almaktadır. Başından beri gelenekleri, tabuları ve hiyerarşiyi sorgulamış olan Şükran Moral, tüm bedenlerin nasıl bir politik anlam taşıdığını gösterme düşüncesi ile hareket etmiştir (Arı, 2015: 58).

Şükran Moral'ın önemli olan performanslarından bir diğeri 'Bordello', 1997 yılında 5. Uluslararası İstanbul Bienali için yapmış olduğu bir performanstır. Performans, Karaköy'deki bir geneleve giderek, genelevi müze düşüncesi ile kullanmak üzerinedir. Bu performansında Moral, heteroseksüel dışı olma durumunun klişesi haline gelmiş olan sarı peruk ve transparan siyah bir elbise giyerek, genelevin kapısında durmuş ve poz vermiştir. Moral, Türkiye'de performans sanatını benimsemiş ve kendisini feminist sanatçı olarak tanımlamıştır. Var olan cinsiyet rejiminin gerçeklerini sansasyonel şekillerde tartışmaya açmış ve bu performansları ile dikkat çekmiştir. 'Bordello' performansı da radikal bir performanstır. Sanatçının, tıpkı erkekler gibi vücudunu gizlemeden çıplaklığını sergilemiş olduğu 'Hamam' performansı dışında Türkiye'de ilk kez lezbiyen ilişkiyi ve kadınların duymuş olduğu cinsel haz durumunu performansa dönüştürmüş olduğu 'Amemus' (2014) performansı yine kendisinin radikal performansları arasında yer almaktadır (Pektaş, 2017: 90).



Şekil 5. Şükran Moral, Genel Ev (Bordello), 1997

Kaynak: (Aşık, 2011: 76)

Şükran Moral'ın, Türkiye sınırları içerisinde cinsiyetten ve cinsellikten bahsettiği tavır oldukça cesaret doludur. 1990'lı yıllar genel anlamda Türkiye'de çağdaş sanatın gelişiminin revaçta olduğu yıllar olsa dahi, performans sanatı geride kalmış olan bir alan olmuştur. Ahu Antmen de 1990'lı yıllar içerisinde fotoğraf ve videonun giderek yaygınlık kazanmış olmasından bahsederken, performansın, büyük ölçüde çekince taşımakta olan bir alan olduğundan bahsetmiş ve çıplak kadın bedeninin mesaj vermek adına sergilenmesinin, Türkiye'nin kültürel koşullarından dolayı tercih edilmediğinden bahsetmiştir. Bu sebeple de Şükran Moral'ın 'Bordello' (1997), 'Hamam' (1997) performansları Türkiye içerisinde dönemin öncü örnekleri arasındadır. Moral'ın sansasyon yaratmış olan performanslarının ele almış olduğu konular ve onun sanatı toplum içerisindeki kadınlığı sorgulamaktayken, kadına ve kadına yönelik şiddete odaklanmaktadır. Bu anlamda da Şükran Moral hem feminist hem de baskın olan erkekliğin dilini kullanmış, egemen olanın gözünden dünyanın nasıl olduğuna, olabileceğine dair fikirler üretmiştir (Pektaş, 2017: 91).

'Evli, Üç Erkek' adlı 2010 yılında gerçekleştirmiş olduğu performansta, sanatçının üç erkek ile evlenmesi durumu ve oradaki kültürün tüm gelenek ve göreneklerinin tersine çevrilerek değiştirildiği bir düğün temsil edilmektedir. Mardin'de bir köyde gerçekleştirilmiş olan bu performans, video kaydı ile aynı yıl Contemporary İstanbul

da sergilenmiştir. Bu evlilik performansının feodal düzene karşı eleştirici bir dili bulunmaktadır. Müzik ve şenlik havasında yapılmış olsa dahi düzenin parodisinden öteye geçmemiştir (Pektaş, 2017: 91).

Maçka Sanat Galerisi'nde 1999 yılında gerçekleştirdiği 'Acı' adlı performansının da kaynağı geçirmiş olduğu kulak ameliyatı ve evrensel acıdır. Sanatçı, evrensel acı ile savaşa gönderme yapmaktadır. Giymiş olduğu kıyafet ve performans süresince sallanıyor olması, deliliğe gönderme olarak yorumlanmıştır. Kadın cinayetlerinin giderek artması ile 2007 yılında, 'Terni-Bir Türk Kızının Gerçek Hikayesi' adlı performansını gerçekleştirmiştir. Kocasından kaçarak babasının evine gitmiş olan bir kadın, 25 Temmuz 2006'da kocası tarafından öldürülmüştür. Suçu da kocasını terk etmiş olmasıdır. Şükran Moral bu hikâyeyi performansına konu edinerek yeniden gözler önüne sermiştir. 'Aşk ve Şiddet' performansı da 2009 yılında gerçekleştirdiği kadını ve eril hakimiyete olan eleştirisini konu almaktadır. Daha sonrasında sanatçı Moral, 2013 ve 2014 yıllarında art arda Gezi olaylarından hareketle performanslar gerçekleştirmiştir. 'Gezi' isimli, 2013 yılında gerçekleştirmiş olduğu performansında sanatçı, beyaz bir kıyafet giymiş, göbeğini jiletlemiş ve kan dökmüştür. Toplumun koymuş olduğu kuralların insan üzerinde yarattığı baskı ve baskının getirmiş olduğu acıyı simgelemektedir. 2016 yılında Contemporary İstanbul'da gerçekleştirmiş olduğu 'Vur-Kaç Kalbim' isimli performansında sanatçı, siyah bir kıyafet giymiş ve kırılğan görünmektedir. Aynı zamanda sanatçı 9 hayvan kalbini duvara çivilemiştir. Performans sona erdiğinde Moral, izleyenlere kana bulaşmış kağıtlar savurmuş, Türkiye'deki güncel politik duruma karşı durmuş ve izleyenleri de bu karşı duruşa davet etmiştir (Paftalı, 2019: 23).

Vücut- Beden performans sanatını kullanarak kendini ifade eden Şükran Moral, Türkiye sınırları içerisinde Vücut-Beden sanatının gelişimine oldukça büyük katkılar sağlamıştır. Sanatçının gerçekleştirmiş olduğu tüm performanslar politik bir duruş sergilemektedir. Moral, kadınların ezilmesi ve susturulmasına hizmet eden sistemi reddederek, ataerkilce olan dili yok sayarak, bambaşka bir dil yaratma içgüdüğü ile performanslarını gerçekleştirmiştir. Türkiye'deki diğer performans sanatçılarından farklı olarak kadın bedeni üzerinde daha cesur yaklaşımlar ile performanslarını

gerçekleştirmiş, toplumsal cinsiyet, şiddet, baskı ve seksist bakış açısı gibi konuları performanslarında sıklıkla işlemiştir. Sanatçının amacı, eril toplum tarafından kadının nasıl görüldüğünü ve bu görüntünün kabullenilme durumunu performanslarında seyirciye sunmak ve bu doğrultuda da hâkim olan eril toplum düşüncesini reddederek seyircide farkındalık oluşturmaktır. Şükran Moral Türk performans sanatı tarihi içerisinde geçmişten günümüze dek performanslarını gerçekleştiren ender isimlerden bir olmuş ve Türk performans sanatı denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri haline gelmiştir. Vücut-Beden sanatını kullanarak gerçekleştirmiş olduğu performanslar, Türkiye’de performans sanatı alanında daha fazla tartışma, eleştirel düşünce ve yaratım gücü gibi konuların kaynağı olmuştur.

2. Nezaket Ekici

1970 Kırşehir doğumlu Nezaket Ekici, üç yaşındayken ailesi ile Almanya’ya göç etmiş, Braunschweig’te bulunan Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda Marina Abramoviç’ten ders almıştır (Paftalı, 2019: 23). Almanya’da Avrupa kültürü ile yetişmiş fakat Almanya’da tutucu şekilde oluşturulan göçmen stratejilerince, göçmenlerin bulunduğu bölgede yetiştiği için Türk kültür ve geleneklerini de duyumsamıştır. Nezaket Ekici, bu bağlamda Avrupa ülkesinde; göçmenlere ait bir bölge içerisinde yetişmesi ile her iki kimliğin nosyonlarını deneyimleyebilme şansı yakalamıştır.

Ekici, Vücut-Beden performans sanatı disiplini kullanarak kendini ifade eden bir performans sanatçısıdır. Bedenini performans sanatında kullanıyor olması aynı zamanda sanatçının beden imgesi, cinsellik, toplumsal cinsiyet gibi konulara dikkat çekmesine yardımcı olmaktadır. Bedenini sanat aracı olarak kullanarak, beden konularının toplumsal algısını değiştirmelerine kaynaklık etmektedir. Nezaket Ekici’nin toplumsal cinsiyet bağlamında üretmiş olduğu performansları, sanatçıya iki kültürün kadın imgelerine dışarıdan bakabilmenin avantajını sunmuştur. Sanatı içerisinde Avrupalı bir kadın olarak Türk ya da Orta Doğu kadınının sorunlarına yaklaşabildiği gibi; Türk kimliğiyle de Avrupalı kadınların yaşayışını değerlendirebilmiştir. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadın bedenini ortaya çıkardığı performanslar, iki kimliğe de mesafeli olarak yetişmesinden dolayı kendisini ikisine de yabancı kılmaktadır. İki kimliğin kültürel tanımlayıcılarını tek bir beden üzerinde

görselleştirerek, 'kadın' bedenini iki taraf için tuhaflaştırmış, yabancılaştırmıştır. Ekici, toplumsal cinsiyet sorununa kültürel konular ve gelenek üzerinden yaklaşmış, toplumsal cinsiyet bağlamında üretmiş olduğu performanslarında sıkça sosyal performansları ve bu performansların 'normal' düzlemde işleyişini sorunsallaştırmaktır (Arafa, 2022: 96). 160'tan fazla performansını, yerleştirme ve eserlerini dört kıtadaki 40'tan fazla ülkede, 140'tan fazla kentte, çeşitli müze, galeri ve bienallerde sergilemiştir. 2013 Aralık ve 2014 Ekim tarihlerinde İstanbul'da, Tarabya Kültür Akademisi'nin konuk sanatçısı olarak bulunmuştur (Uğur, 2021: 51). Marina Abramoviç'in yanında bir süre eğitim alan sanatçı, kendisinden çok etkilenmiş ve Abramoviç'in ekolüne dair performanslar gerçekleştirmiştir. Ekici, performanslarında malzemesi olarak kullandığı bedeni, zihin aracılığıyla yönlendirmiş, zihnin sınırlarını zorlamak performansının ana yapısını oluşturmuştur. Ekici'nin gündelik hayatı ele almış olduğu performansı 'Living Spot' 2005 yılında bir iş yerinin 5.katında gerçekleştirmiş olduğu bir performanstır. Sanatçı iş kıyafeti ile beyaz balonların bulunduğu ağzına kadar dolu olan bir odanın içerisinde bulunmaktadır. Hareket edebilmek ya da nefes alabilmek zorlaşmıştır. Balonları patlatarak kendisine nefes alacak bir alan yaratmaya çalışmaktadır. Sanatçı bu performansında, insanların iş hayatı yüzünden hissetmiş olduğu sıkışık kalmışlık hissini sembolize etmektedir.

Bir diğer kendini kurtarmaya çalıştığı performansı 'Atropos'dur. Sanatçı performansı 2006 yılında gerçekleştirmiştir. Atropos, Yunan mitolojisinde 3 kader (morion) tanrısından ölümlülerin hayat ipliğini kesen Morion'dur. Nezaket Ekici performansı sırasında, saçları iplere bağlı, ipler de tavana bağlanmış şekilde bulunmaktadır. Bundan kurtulabilmesinin tek yolu saçlarının kesilmesidir. Ekici, saçlarını kesmiş ve kendi 'kaderini' eline almıştır. Bir diğer performansı 2007'de Sürrealist Max Ernst'ün 'Holy Cacilie' resminden ilham alarak gerçekleştirdiği 'Blind' adlı performansıdır. Max Ernst'ün resminde Cacilie, tanrıya olan inancı sayesinde kurtulmuştur. Ekici ise alçı ile kaplı vücudunu kurtarılacak adına beklemek yerine, alçıyı kendisi çekiçleyerek kırıp özgürlüğüne kavuşmaktadır (Paftalı, 2019: 23-24).



Şekil 6. Nezaket Ekici, Atropos, 2006

Kaynak: (Aşık, 2011: 90)

2012 yılında Pi Artwork Tophane’de ‘Imagine/Hayal Et’ adlı bir performans gerçekleştirmiştir. Gıda konsepti üzerinden performansını gerçekleştiren Ekici’nin ‘Imagine’ adlı performansı; sanat tarihi, kültür, din, gelenek gibi konuları içermektedir. Kendisinin İspanya’yı ziyaret etmesi sırasında Endülüs kültüründen etkilenmesi ve ‘acıyı haykırış’ anlamına gelen bir halk dansı olan Flamenko dansı onun, ‘Imagine’ performansı arasında bir bağlantı kurmasına kaynaklık etmiştir. Flamenko dansı eğitimcileri öğrencilerine dans figürlerini öğrettiği sırada bir elma ağacını hayal etmelerini ve elmaları ağaçtan kopartıp yere atmalarını söylemektedir. Nezaket Ekici de bu performansı sırasında, Flamenko dansını elma toplama hareketi ile ilişkilendirerek çalışmasında kullanmıştır. ‘Imagine’ adlı bu performansı ve dans arasında bağlantı kuran sanatçı, Flamenko dansını ‘cennetten kovulma’ metaforu ile ilişkilendirmiştir. Bu sayede ‘Imagine’ performansı ile izleyenleri hayal etmek üzerine teşvik etmiş ve insanlığın cennetten kovulmasını daha farklı bir kurgu ile izleyenlere sunmuştur (Büyükparmaksız ve Şakalar, 2021: 880-882).

Performanslarında sıklıkla toplumsal cinsiyet, feminizm, kimlik kavramları gibi konuları işleyerek Vücut-Beden sanatı adına işler gerçekleştiren Nezaket Ekici, son yıllarda doğa ve doğanın tahribatına dair performanslar da gerçekleştirmiştir.

Doğayı performanslarının içine yerleştirmiş ve mekân olarak kullanmıştır. Doğa ile yapmış olduğu çalışmalarda insan bedeni ve doğa arasındaki direnci sınamıştır. Bu bağlamda iki canlıyı, bedeni ve doğayı iç içe geçirerek bedenin doğasını icra etmiştir. Bedenin temel ihtiyacı olan nefesten sonra su ile olan ilişkisini merkeze aldığı 'Water to Water' (Sudan Suya) adlı performansında izleyenlere onun yaşam kaynağını hatırlatmaktadır. Berlin Zehlendorf, Haus am Waldsee'de gerçekleştirdiği bu performans süresince, gölün üzerine yerleştirilen bir kaidede durmuş, uzunca bir kuyruğa sahip elbise giymiştir. Elbisenin ikinci bedeni olduğunu düşünen sanatçı için giymiş olduğu kıyafetler son derece önemli olmuştur. Bu performansta giymiş olduğu elbise de renk ve form açısından performansın anlamını ileten önemli ifade araçlarından. Giymiş olduğu kırmızı elbisenin kuyruğu, kaide aracılığı ile ortasına konumlanmış olduğu gölün kenarına dek uzanmaktadır. Kuyruk, insan bedeni ile temiz su arasında bir köprü kurmaktadır. Kuyruğun tasarımında kumaşa dikilmiş beş adet su borusu bulunmaktadır ve su boruları da kuyruk ile paralel bir şekilde göl kenarına dek devam etmektedir. Sanatçı, bu performans süresince bir kova aracılığıyla gölden almış olduğu suyu elbisesinin kuyruğundaki borularla filtreler ve temiz suyu içme suyuna çevirerek izleyenlere ulaştırır. Kuyruğun içinden dökülen su içilmesi için bardağa doldurularak seyirciye sunulur. Kuyruğun ucundaki borular özellikle kan damarları gibi göl ve kenarındaki insanları yaşamsal anlamda birbirine bağlamaktadır. Kuyruğun beden ve su arasında kurmuş olduğu iletişim, bedenin doğadan bir parça olduğunu simgelemektedir (Arslan, 2020: 50-51).

Nezaket Ekici bu performansında, suyun insan bedeninin bir parçası olduğunu iletirken, beden ile su arasındaki ilişkiyi sınamaktadır. Ekici, suyu temizleyerek doğayı iyileştirmiş olur. Sanatçı salt suyu dönüştürmeyi değil aynı zamanda su ile doğayı da arındırma durumunu önermiştir. Bu bağlamda insanoğlunun fütursuz bir şekilde katletmiş olduğu suya tekrar ihtiyaç duyacağını hatırlamaktadır (Arslan, 2020: 50-51).

Nezaket Ekici, Vücut-Beden sanatı üzerine performanslar gerçekleştirmiş ve gerçekleştirmiş olduğu performansları ile toplum, kültür, insan bedeninin ilişkisi, toplumsal cinsiyet rolleri, kimlik politikaları, göç ve sınır gibi temaları ele alarak bu konular aracılığıyla izleyen-seyreden kişilerde farkındalık yaratmıştır. Performans

sanatı adına hem düşünsel hem de duygusal bir alan oluşturmuştur. Sanatçının her performansında bir düşünceden yola çıktığı görülmektedir. Türk performans sanatı tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olan Ekici, beden, hareket ve ritüellerin sanatsal anlatımında özgün bir dil yaratmıştır. Kendine özgü tarzı ve performansları ile ulusal ve uluslararası alanda birçok etkinliğe katılarak ödüller kazanmıştır. Bedenin sınırlarını zorlaması ve sanatsal bir şekilde ifade etmesi dikkat çekicidir.

Böylece performans sanatı içerisinde gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarla bedenini çeşitli şekillerde manipüle ederek, izleyenlere farklı bir perspektif sunmaktadır. Ekici'nin performanslarında bedeni kullanması, sanatçının bedenini zorlamasına ve bedeni sanatın bir aracı olarak kullanımı hakkında yeni fikirler üretmesine olanak tanımıştır. Bedenin sınırlarını zorlayarak performanslarını gerçekleştiriyor olması, hareketlerini kontrol edebiliyor olmasına ve izleyicilerin duygu ve düşüncelerini etkilemeleri adına kaynaklık etmektedir. Vücut-Beden sanatı adına gerçekleştirdiği performanslar, izleyenlerin sanatın gücünü ve bedenin potansiyelini daha iyi anlamalarına yardımcı olmaktadır.

3. Ferhat Özgür

Ankara doğumlu olan Ferhat Özgür, disiplinlerarası çalışan, fotoğraf ve video çalışmalarında performatif öğeler kullanan bir sanatçıdır. Sanat ve hayatın, kurgu ve gerçeğin birbiri ile iç içe geçtiği video çalışmaları ironik bir dile sahiptir. Ferhat Özgür, yaşadığı dönemin, toplumsal, siyasi ve kültürel değerlerini, modernleşme gibi kavramlar üzerinden aktarmaktadır. Başlıca Vücut-Beden sanatı ve daha sonra çağdaş bir sanat formu olan Video Sanatı üzerine performanslar gerçekleştirmiş olan Ferhat Özgür, sıklıkla birçok farklı disiplini bir araya getiren çalışmalar yapmaktadır. Ferhat Özgür'ün performansları, görsel sanatlar, hareket, müzik ve dil gibi birçok farklı disiplini bir araya getirerek, izleyenlere çok boyutlu bir deneyim sunmaktadır.



Şekil 7. Ferhat Özgür, Haftanın Yedi Günü Böyleyim, 2004

Kaynak: (Aşık, 2011: 79)

Sanatçının performanslarına yansıttığı yerelleşme ve kentsel mekân eleştirisi önemli bir yer tutmaktadır. Özgür performanslarındaki yer seçimleri, sokakların insanlarla ve objelerle olan ilişkisine dikkat çekerken, mekânsal kısıtlamaları kullanarak ve buna yanıt vererek izleyiciler ile interaktif bir bağ kurmaktadır. Çalışmaları hem fiziksel hem de zihinsel alanlarda deneyimlere açık bir yapıdadır.

Performansları içerisinde yaratmış olduğu kurgular hayatın içerisinde, güncellik durumları yansıtmaktadır (Aşık, 2011: 79). Tüm bu konuların yanı sıra, aidiyet, kentleşme projeleri, gecekondu çevresi, sokak hayatı gibi temaları da çalışmalarında işlemektedir (Şimşek, 2009: 83).

Çalışmaları, 6. Berlin Bienali, 10. İstanbul Bienali, 1. Mardin Bienali gibi uluslararası bienallerde yer almıştır. 2004'te ‘Haftanın Yedi Günü Böyleyim’ isimli video çalışmasında kırmızı ışıkta durmakta olan arabaların üzerinden yürüyerek karşıdan karşıya geçmektedir. Bu performansta, izleyeni alışık olmadığı bir durum karşısında bırakarak, sanatçının eylemi, söyleminin önüne geçmektedir.

2003 yılında katılmış olduğu ‘İyi, Kötü-Çirkin’ konseptli Performans Günleri’nde ‘İyi Küratör, Kötü Sanatçı’ isimli video performansını sunmuştur.

Sanatçı ve Küratör ilişkisinin eleştirildiği bu çalışmada sanatçının kedisinin, saçlarını yalayarak düzeltmeye çalıştığı görülmektedir (Aşık, 2011: 79).

Sanatçının ‘‘It’s Time To Dance Now’’ alışması, 2008’de Ankara Bentdere bölgesinde tekno dans etmekte olan siyah- kara  arşafly genç kızı n gösterildiği bir video çalışmasıdır. Sanatçı bu video çalışmasında kara çarşafa yönelik  n yargının, stereotipleşmenin kırılması gerektiği düşüncesinin verilmek istendiği bir çalışmadır. ‘‘I Can Sing’’ adlı çalışmada yine 2008 yılına ait, Türkiye’nin modern ve gelenek kavramları arasında sıkışıp kaldığını göstermekte olan bir video çalışmasıdır. Videoda, İngilizce şarkıyı play-back yapmaya çalışan baş örtülü bir kadın görünmektedir. şarkı seçiminin İngilizce olması, Batı’ya karşı uyum sürecini ifade etmektedir. ‘‘Metamorfoz Muhabbet’’ adlı video çalışma biri baş örtülü biri modern görünümlü başı açık iki kadının çay vakti için buluşup sohbet ettikleri bir çalışmadır. Sohbet ilerlediğinde kadınlar değiştirip, rollerini takas etmeye yönelirler. İki kadın da bambaşka kişilere dönüşmektedir. Çalışma bir tür kimlik değişimini ele alarak, kimlik sorununa çağrışım yapmaktadır. (Kontrastdergi.com, 2019).

Bir diğer fotoğraf çalışması olan ‘‘İntihar/Suicide’’, sanatçının 2003 yılında gerçekleştirmiş olduğu fotoğraf çalışmasıdır. Burada sanatçı, bir i  mekânı kullanarak onu, performans, sahneleme alanına dönüştürmüştür. Bu çalışmada kafasını, içerisinde ne olduğu bilinmeyen bir tencereye sokmuş ve intihar eden yaşlı bir kadını zincirle tutmakta olan genç bir erkek görünmektedir. Genç erkek intihar etmekte olan yaşlı kadını kurtarmak üzerine bir eylemde mi bulunmakta yoksa intiharına izin mi vermekte tam olarak bilinmemektedir (kontrastdergi.com, 2019).

‘‘Things I Point Out’’ adlı fotoğrafları, süregiden bir fotoğraf serisi gibi görünmektedir. Sanatçının 2013 yılında gerçekleştirmiş olduğu bir fotoğraf serisidir. Özgür, bu fotoğraf serisi adına her gün gazetede ki en küçük fotoğrafları seçmiş, onları gazeteden keserek toplamaya başlamıştır. Fotoğraf; savaş, siyaset, doğal afetler, ikinci sayfa haberlerinde yer alan cinayetler, intiharlar, kaza fotoğrafları gibi gündelik hayatın bir parçası haline gelmiş ve sıradanlaştığı zannedilen anlarıdır fotoğraflarıdır. Fotoğrafı çeken fotoğrafının adı ve içeriğin adı silindiğinde bakan kişi tarafından ne hissedileceğine dair bir çalışma hedeflenmiştir. Aynı zamanda Ferhat  zg r, bu fotoğraflara örneğin bir yıl sonra yeniden baktığında içeriklerine ne kadar

hâkim olabilecek bunu da deneyimlemek istemiştir. Bir başka fotoğraf serisi ‘Gates of Sur/Sur’un Kapıları’ adlı çalışma, Diyarbakır Kalesi ve Diyarbakır Surları içerisinde yer alan Sur ilçesinde, Türk Silahlı Kuvvetleri ile PKK-YPS arasında ve 2015-2016 yılları arasında yaşanan çatışmalardan arda kalanlara ilişkin kayıtları içermektedir. Fotoğraflarda Sur’un 10 kapısının beton kütleler ile kapatıldığı görülmektedir. Bu çalışmaya dair sanatçı Robert Morris bu eser ile ilgili olarak “‘şeklin sadeliğinin her zaman deneyimin sadeliği ile özdeşleştirilemeyeceğini’”, nesnenin bütünlüğünün ve tahmin edilebilirliğinin, izleyicinin esere ve ortama ilişkin farkındalığını desteklediğini öne sürmüştür. Kapatılmış kapılar, izleyende bir süre önce tanık olunmuş çatışmanın dramatik ve acılı yüzünü yansıtmaktadır. Ferhat Özgür de bu fotoğraf serisinde, dramatik etkiyi ışık ve kadrajlarla yakalamaya çalışmış ve olabildiğince minimalist bir izlenim vermeye çalışmıştır (kontrastdergi.com, 2019).

Video, statik olan sanat formlarının, örneğin resim, heykel ve fotoğrafın sağlayamayacağı efektleri yaratan zaman temelli bir ortamdır. Bir video izlemek, geçmişte görülenlerin bağlamında bazı şeylerin ortaya çıkması yönünde beklentiler ortaya çıkarabilmektedir. Film, video ve dijital sanat, zaman temelli ortamlardır ve bu halleri ile performans sanatı ile ortak zemini paylaşırlar. Bunların tümünü resim gibi daha geleneksel formlardan ayıran bir nokta, izleyicilerin görece pasif bir biçimde görüntüye bakmak yerine çok algılı bir deneyimi yaşama davet edilmesidir. Ekran tabanlı ortamlar yakın geçmişe kadar sanattan ayrı tutulmuştur fakat artık çağdaş sanatın bir parçasıdır. Film, video, dijital medyanın sanatta kullanımı, sanatın yeni teknoloji ve iletişime verdiği reaksiyonun bir işaretidir. Böylece, çağdaş sanat, sanatın her zaman yaptığı şeyi yaparak mevcut koşullara yanıt verir. Dijital medyadaki gelişmeler, sanatçıların izleyicinin katılımına dayalı eserler yaratmasına olanak tanımaktadır. Bu sayede izleyicinin estetiğin pasif bir araştırmacısından ziyade mesajların aktif bir okuyucusuna dönüştüğü iddiasına somut bir anlam katar (Whitham ve Pooke, 2022: 146).

Ferhat Özgür, çağdaş Türk sanatının önde gelen isimlerinden biri olmuştur. Beden sanatı, video sanatı, fotoğraf gibi farklı disiplinlerde çalışmalar gerçekleştirmiştir. Özellikle de fotoğraf alanında önemli çalışmalar gerçekleştirmiş

bir sanatçıdır. Fotoğrafın doğası ve imgelemin sınırlarını keşfetmek için farklı teknikler kullanmıştır. Kendine has estetiği bulunan fotoğraflarında, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırı bulanıklaştırmıştır. Eserleri genellikle kimlik, kültür, tarih ve toplumsal değişim gibi konulara odaklanmaktadır. Çalışmaları aracılığıyla insanların hayatlarına dokunmayı ve onları düşünmeye teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Ferhat Özgür, performans sanatı ve fotoğrafçılığı bir araya getirmiş, böylece performanslarında göstergebilimsel bir güç yaratmış ve bu da performans sanatına büyük bir katkı sağlamıştır. Fotoğrafları, performansın anlamını ve gücünü arttırmak için kullanarak, performans sanatında fotoğrafçılığın kullanımını da yaygınlaştırmıştır. Ferhat Özgür'ün performansları, görsel medya araçlarının performans sanatında nasıl kullanılabileceğine ve performansların belgelenmesi ve aynı zamanda yaygınlaştırılması için fotoğraf ve video gibi araçların nasıl kullanılabileceğine dair yeni fikirler sunmaktadır. Performansları, sanat tarihindeki fotoğraf ve video gibi görsel medya araçlarının performans sanatına entegrasyonu hakkında birer katkı niteliğindedir. Görsel medya araçlarının nasıl kullanılacağına dair fikir sunması performans sanatı tarihine ve en önemlisi de Türk performans sanatı tarihine oldukça önemli bir katkı sunmuş ve sunmaya da devam etmektedir.

4. İnsel İnal

1969 Avustralya doğumlu olan İnsel İnal, 1993 yılında Mimar Sinan Güzel Sanat Üniversitesi Seramik Bölümü'nde lisans eğitimi almıştır. 1996'da "Fluxus Sanat Akımı" yüksek lisans tezi ile 2002'de "Çağdaş Türkiye Sanatı'nda Üretim-Tüketim İlişkileri ve Bu İlişkilerde Aksamalar" sanatta yeterlilik tezi ile Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nden mezun olmuştur. Bir dönem "Performans Günleri" ile interdisipliner organizasyonlar ve paneller düzenlemiş olan İnsel İnal, "DAGS Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği"nin başkanlığını yapmıştır (Talas, 2017: 103). Seramik çalışmaları yapmış aynı zamanda yapmış olduğu performanslarla da tanınmıştır. Yaşama bir müdahale olduğuna inanan sanatçı, edilgen olan izleyeni etken duruma getirmek amaçlamıştır.

İnsel İnal ile ilgili Fırat Arapoğlu şöyle aktarmıştır: "İnsel İnal'ın çalışmaları, sanat tarihinden birçok çalışmaya referans olabilmektedir. Joseph Beuys'un 'herkes

sanatçıdır' ve 'düşünce plastiktir' düşüncelerini kaynak olarak birçok çalışmaya imza atmakta; arzulamış olduğu ise çalışmaları üzerinden bilgi aktarmak ve izleyen ile çalışma arasında olan farkındalık durumunu iletmeektir. Sanatın genel anlamda iletişim ağıları içerisindeki amaçlardan biri olan düşünce yolu ile iyileşme, Beuys'un yapmış olduğu gibi şamanik arınma ile sağlanabilmektedir. İnel İnal da bu nokta göstermelik eserlerin aksine, izleyici katılımını gösteriden ziyade, müdahale durumuna getiriyor (Arapoğlu, 2010, akt. Aşık, 2011: 81). İnel İnal'ın performansları, tek bir disiplini içermeyerek, çeşitli disiplinin bir araya gelerek oluşturulduğu performanslardır. İnel İnal performanslarında, dans, video, müzik ve diğer görsel sanatlar gibi birçok farklı disiplini bir araya getirerek, izleyenlere disiplinlerarası bir deneyim sunmaktadır. Gerçekleştirmiş olduğu performanslar ile performans sanatının beden hareketi, dansı ve sesi gibi unsurlarının nasıl bir araya getirilebileceğine dair fikirler sunmaktadır. Bedenin doğal ritmi ve hareketlerini kullanarak performanslarında bir tür organik estetik yaratmaktadır.

Yurt içi ve yurt dışı birçok kişisel ve karma sergiye katılan İnal'ın ayrıca birçok mimari uygulamalar dışında, İstanbul Resim Heykel Müzesi, Eczacıbaşı Koleksiyonu ile çeşitli koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır (Talas, 2017: 103). İnel İnal, 1997 yılında gerçekleşmiş olan 2.Performans Günleri'nde "Mikroorganizmal Süreç" adlı performans çalışmasını gerçekleştirmiştir. Performans süresince iki hemşire muayene masasında uzanan sanatçının yanına gelmiş ve İnal'dan beş tüp kan almıştır. Sanatçı ayağa kalktıktan sonra kan dolu tüpleri almış ve duvara yapıştırmıştır. Zamanla içerisindeki kan pıhtılaşp kurtlanarak mikroorganizmal sürecine devam etmiş olacaktır. 2005'te Galata Perform'da gerçekleştirdiği "İnce Örgü Teknikleri" isimli performansı, kadın ve erkek iktidar kavramları üzerinde duran bir performanstır. Bu performansın gerçekleştirilebilmesi adına, mekâna örgü örmeyi bilen kadınları davet etmiş olan İnel İnal, oldukça yüksek olan bir sandalyeye oturmuş ve davetli kişilerden kendisine örgü örmeyi öğretmelerini istemiştir. Fakat bu durumun gerçekleşebilmesi için örgü örmeyi öğreten kişinin yüksek sandalyenin hizasına çıkması gerekmektedir (Aşık, 2011: 82). İnel İnal, bu performans sırasında çekilmiş olan fotoğrafları daha sonra aynı mekânda ziyaretçiler ile paylaşmıştır.

Tekrardan Galata Perform'da 2007 yılında Görünürlük Projesi kapsamında gerçekleştirdiği Kendi Bahçeni Yarat isimli çalışmasında minibüs ile mekâna gelmiş, izleyenlere çiçek fidesi, saksı ve toprak dağıtmış sonrasında da izleyenlerden bu fideleri eklemelerini istemiştir. İnsel İnal daha sonrasında izleyenlerden ekmiş oldukları fideleri fotoğraflayarak kendisine mail yolu ile ulaştırmalarını istemiştir.

Cer Modern Sanat Galerisi'nde ise 2010 yılında, 'Kimlikler Lütfen' isimli sergide açılışa yaptığı 'Masaj-Mesaj' isimli performansında galeri içerisine küratör aracılığıyla bir masaj masası getirilmiş ve sanat eseri şeklinde galeriye yerleştirilmiştir. Sanatçıya elli Türk lirası karşılığında masaj yapabilecek olan pasif konumdaki seyirci harekete geçirilmiştir. 30 dakika sürmüş olan performans sona erdikten sonra çekilmiş olan fotoğraf, masaj masasının üzerine yansıtılmıştır (Aşık, 2011: 83).



Şekil 8. İnsel İnal, Masaj-Mesaj, 2010

Kaynak: (Aşık, 2011: 83)

2011 yılında gerçekleştirmiş olduğu seramik performansı Kurban-Midye performansında, Rum mezesi olan midye dolma üzerinden çeşitli okumalar yapmıştır. Kürt vatandaşların üretimine geçen midye dolma içine acı katılarak doğu kültürü ile yorumlanmıştır. Saray geleneği olan ince porselen, midye üzerinden günümüzün göç bağlamını performansın merkezine almaktadır. Midye dolma

kabuklarını porselen çamurundan tekrardan üretmiş ve ürettiği kabuklar ile hazırlanan midye dolmaları, limon ile servis ettiği seyirciye yeniden sunmuştur. Performans sona erdiğinde ise bulaşık kalıntılı kabuklar sergi sonuna kadar sergilenmeye devam etmiştir. Performanslarını diyaloglar üzerinden geliştirerek, seramik ve porselen malzemesini farklı bağlamlarla kullanarak yeni algılar ve yeni ifadeler yaratmayı amaçlamış olan İnel İnal, “Kurban-Midye” adlı performansında Rum mezesi olan midye dolma ve yaşanan göç ile birlikte bu malzemenin el değiştiren yapıcıları ve lezzetine vurgu yapmaktadır (Tansal, 2017: 109).

İnel İnal, 2011 yılında Mica Moca Berlin’de gerçekleştirdiği “Kendi Şehrini Yarat” adlı bir başka performansında katılımcılardan 1000 parça seramik legoyu sallanan bir düzeneğin üzerine dizmelerini istemiştir. Sallanan platformdan yere düşerek kırılan legolar, seyirciyi bir anlamda oyunbozan konumuna koymuştur. Bu durum ise şehirdeki gecekondu gerçeğini bize hatırlatırken, görmezden gelinen kırılan parçaların bizlere esas durumunu sorgulamamızı hatırlatmaktadır (Talas, 2017: 107-108).

İnel İnal’ın performansları, performans sanatının Türkiye’deki gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Sanatçı, Türkiye ve yurt dışında birçok performans sergilemiş ve performans sanatının tanıtımı ve yaygınlaştırılması adına çalışmalar yapmış, daha geniş kitlelere ulaşmasına ve tanınmasına katkıda bulunmuştur. Birçok farklı disiplini bir araya getirerek yapmış olduğu performanslar, izleyenleri bedeninin toplumsal normlar tarafından nasıl şekillendiği ve kimlik oluşumlarının bu normlarla nasıl ilişkili olduğu konusunda düşünmeye teşvik etmektedir. Türkiye’deki geleneksel ve normların hâkim olduğu bir toplumda, alternatif bakış açılarına ve düşüncelere açılan bir kapı olmuştur. İnal, beden kullanımı, hareket, gibi unsurların birleşiminden oluşan performansları ile performans sanatına yeni bir boyut kazandırarak, bedeninin doğal ritmi ve hareketleri ile yaratıcı potansiyelini ve ifade gücünü ortaya çıkararak, organik bir estetik kazandırması ile izleyenlere duygusal ve fiziksel olarak etkileyici bir performans deneyimi yaşatmaktadır. Performanslarında gösteri alanının fiziksel sınırlarını zorlayarak, izleyiciler ile sıkı bir iletişim halindedir. Performans sanatının önemli bir özelliği olan interaktif çalışmayı performanslarında sıklıkla gerçekleştiriyor olması, Türkiye’de performans sanatının

daha iyi bir şekilde tanınmasına kaynaklık etmektedir. Gerçekleştirdiği performanslarda izleyici ile aktif diyalog kurması, izleyenin etkilenmesini sağlamış ve unutulmaz bir deneyim yaşatmıştır. Onun işlerinde kendini ifade etme özgürlüğü, yenilikçi yaklaşım ve seyirci ile etkileşim imkânı performans sanatına katmış olduğu yeniliklerden biridir.

5. Asaf Zeki Yüksel

1962 doğumlu sanatçı Asaf Zeki Yüksel, Türkiye’de performans sanatının öncü isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. 1982 ve 1987 yıllarında Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü’nde eğitim görmüştür. Türkiye’de yapmış olduğu performans çalışmaları ile dikkat çekmiştir. Vücut-Beden sanatı, yerleştirme sanatı, enstalasyon, video ve müzik gibi birçok farklı disiplini kullanarak çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Gerçekleştirmiş olduğu performanslar, dönemin siyasi, sosyal ve kültürel koşullarını yansıtan politik ve eleştirel içeriğe sahiptir. Zaman zaman bedenini kullanarak gerçekleştirmiş olduğu performanslarıyla da ön planda olmuştur. Gerçekleştirmiş olduğu performanslar, Türk performans sanatına katkı sağlayarak Türkiye’de çağdaş sanatın gelişmesinde önemli bir rol oynamaktadır. 1989-1990 yılları arasında İstanbul ve Zürih’te, Türk ve İsviçreli sanatçılar ile ortak sergiler gerçekleştirmiştir. İlk sergisini 1990 yılında, İstanbul’da Teşvikiye Sanat Galerisi’nde açmıştır (salom.com, 2014).

Ressam olan Asaf Zeki Yüksel, trompe-l’oeil tekniğini kullanarak ile duvarlara resimler yapmıştır. Duvarların üzerine süsleme olarak da yapılan bu resim tekniğini kullanan Yüksel, duvarlarda oluşturduğu sanal mekanlarla, resmi yapmış olduğu binalara da ayrıcalık kazandırmıştır. Bu teknik aracılığıyla iki boyutlu yüzey üzerine, mekân ve mimari yapının özelliklerine göre kompozisyon oluşturarak abartılı perspektif ve sert konturlar kullanarak derinliği olan tablolar yapmıştır. Objeleri gerçek boyutları ile resme yansıtan Yüksel, yaşayan hali ile yansıtmak mümkün olmadığı için figür kullandığından bahsetmiştir. Resimleri yaparken doğadan esinlenmiş ve sipariş verildikten sonra uzman kadrosu ile çalışmalara koyularak, her biri farklı bir alanda uzman ekip elemanları ile boyama işlemini gerçekleştirmiştir (<http://asafzekiyuksel.com/>). Vücut-Beden sanatına dair gerçekleştirmiş olduğu

performanslar ise genellikle bedeni zorlayan, sıra dışı ve provokatif unsurlar içeren performanslar olarak tanımlanmaktadır. Bu performanslarda bedenini kullanarak izleyenlerin hem duygusal hem de fiziksel olarak etkilenmelerini sağlamaktadır. Aynı zamanda yerleştirme ve enstalasyon performanslarında da bedenini kullanarak, mekanlarda ve objelerde yarattığı etkileşimler aracılığıyla izleyenlerin bakış açılarını değiştirmeyi amaçlamaktadır. Asaf Zeki Yüksel'in en dikkat çekici performanslarından biri olan, 12 Eylül'de işkence görmüş ve öldürülen insanları görünür kılmak adına, Ayasofya'nın en kalabalık saatleri içerisinde, izin almadan mekânın balkonunda soyunup ve üzerine kırmızı boyalar dökerek, mekânın iki duvarı arasına kendini bağlayarak polisin müdahalesine rağmen bir süre burada kaldığı ‘Çarmıha Gerilmiş İsa’ performansı, döneminin önemli performanslarından (Darıcıoğlu, 2020: 75).



Şekil 9. Asaf Zeki Yüksel, Çarmıha Gerilmiş İsa, 1989

Kaynak: (Aşık, 2011:58)

Asaf Zeki Yüksel ve arkadaşları birlikte bir çalışma gerçekleştirmiş ve yapmış olduğu çalışma ve performanslarına 1980'li yıllar itibarı ile başlamışlar. İlerleyen dönemlerde Yüksel, çeşitli malzemelerden müzik aletleri yapmıştır: boru, kalbur ve hayvan bağırsağı vb. Yine o dönemlerde Barbart adında bir grup kurmuşlar ve sloganları da ‘hiçbir inek kutsal değildir.’ olmuştur. Grup oldukça aktivist ve politik bir grup olarak hareket etmiş, filmler çekmiş ve sahilde birçok etkinlik

gerçekleştirmiştir. Çalışmaları genel olarak doğa ve ekolojik denge ile ilgili olmuş ve performanslarını da genellikle doğada gerçekleştirmişlerdir (Aşık, 2011: 151).

Sanatçı, 90'li yıllar itibarı ile İsviçre'li sanatçılar ile tanışmış ve İsviçre'de bir dönem kültür fabrikasında kalmıştır. O dönemlerde deneysel müzik ve performanslar gerçekleştirmiştir. Kendisi şamanik ve audiovisual performanslar gerçekleştirmiştir. Yüksel, arkadaşları ile Dinar Bandosu adında bir grup kurmuş ve bu grup psychedelic rock grubu olarak anılmıştır. Asaf Zeki Yüksel, Dinar Bandosu grubunda ney, klarnet, theremin, saksafon gibi aletlerin dışında kendi yapmış ürettiği olduğu birçok enstrüman çalmış ve vokal yapmıştır. Arkadaşları ile kurmuş olduğu psychedelic rock grubu performans sanatına farklı bir perspektif kazandırmıştır. Grup, müzik ve performans sanatını bir araya getirerek izleyenlere farklı bir deneyim sunmuştur. Grubun sahne performansları, beden performansları ve canlı müzik, uyum ve etkileşim üzerine kuruludur. Beden hareketleri ve dans, performans sanatı ile etkileşimli bir deneyim sunarak, izleyenlerin sadece müzik dinlemekle kalmayıp aynı zamanda bir performansın içerisinde yer almalarına olanak sağlamaktadır. Yüksel'in uzun yıllar yurt dışında Kanada, İsviçre gibi farklı kültürleri içeren yerlerde bulunmuş olması, onun yapmış olduğu sanata oldukça büyük katkılar sağlamıştır. Bir dönem Kızılderililer ile yaşamış ve o kültürü, atmosferi deneyimlemiş olmasının etkileri daha sonrasında doğa ile ilgili gerçekleştirdiği performanslarda görülmüştür. Farklı kültürlerin hissettirmiş olduğu duygu durumları kendi resim ve müzik işlerine yansımıştır. Resim ve müzik çalışmalarını, ticari amaç ile üretmekten kaçınmış, onları tamamı ile kendi için üretmiş ve kendisini rahatsız eden toplumun veya sistemin hastalıklarını tedavi etmek, onları eleştirmek ya da dile getirmek adına gerçekleştirmiştir (<https://gaiadergi.com>, 2016). Yüksel, Dinar Bandosu grubu ile birlikte üç tane albüm yapmış ve sayısız konser vermiş ancak bu süreçte yağlı boya resimden vazgeçmemiştir. Yüksel'in resimleri, performanslarda kullanılan dekorlar, kostümler ve objeler ile kullanılarak, performansın temasını ve atmosferini pekiştirmektedir. Yapmış olduğu resimler, performanslarda kullanılan kostümler ile uyumlu renk, desen ve figürleri içermektedir.

Müzik ve farklı disiplinler ile yaptığı performanslarla beslenip, sistemin zorlu dayatmalarına karşı başkaldırabilmek adına resimlerini yapmaya devam etmiştir.

Resimlerinde, kendi yaşadığı coğrafya mitolojisi ve Sümer-Yunan mitolojilerinden yararlanmıştır. Kendisini çağdaş bir masalcı ve büyücü olarak tanımlamıştır. Eserlerini üretirken yalnızca tuval ile sınırlı kalmamış aynı zamanda balmumu, kahve telvesi, seramik pano, ahşap parçaları, sanayi atıkları gibi malzemeler kullanmıştır. Eserlerinin boyutları 4 metre ile 15 cm arasında farklılık gösterebilmekte ve kimi zaman üç dört resim birbirini tamamlayabilmektedir (<https://www.salom.com.tr>, 2014).

Asaf Zeki Yüksel, hala resim çalışmalarına devam etmektedir. Türkiye’deki çağdaş sanatçılar arasında yer alan Yüksel, kendine özgü tarzı ile dikkat çekmektedir. Yaptığı çalışmalarda kendine özgü felsefe ve düşüncelerini görmek mümkündür. Kendisi gerçekleştirmiş olduğu performanslar ve resim çalışmaları ile Türk çağdaş sanatına sıra dışı, provokatif ve cesur bir perspektif kazandırmıştır. Disiplinler arası çalışmaları aracılığıyla resim, müzik, vücut-beden sanatı gibi birçok farklı alanda çalışmalar gerçekleştirerek hem performans sanatı içerisinde hem de çağdaş sanat içerisinde yapmış olduğu performanslarla dikkat çekmiştir. Yaptığı çalışmalar ile Türk performans sanatının gelişmesine ve diğer sanatçıların daha yaratıcı olmalarına ilham vermiştir. Kendisi yurt içi ve yurt dışı festivallere katılarak, Türkiye’deki performans sanatının uluslararası alanda tanınmasına katkıda bulunmuştur.

6. Genco Gülan

1969 doğumlu olan sanatçı Genco Gülan, resim, heykel, video, gibi kavramsal çağdaş sanat yapıtlarını ‘fikir sanatı’ olarak tanımlayan sanatçı ve teorisyendir. 1980’li yıllardan başlayarak çalışmalarını mahrem ve kamusal olan, kişisel, uluslararası mitolojileri karşılaştırarak, sosyal, politik konular ve teknoloji üzerinden üretmiş, son yıllarda da genetiği kullanmıştır. Gülan, bu konu ile ilgili el üretiminden bilgi üretimine geçildiğini düşünmektedir. Böylesi bir hızın içerisinde de tanımların sıklıkla değiştiğinden bahsetmiştir. Gülan, çalışmalarında sıklıkla toplumsal konuları işlemiş, küreselleşme, günlük zorluklar, bireysel farklılıklar gibi temalar üzerinde durmuştur. Çalışmalarında mekâna özgü eserler üretmeye dikkat eden sanatçı, izleyenleri de çalışmaya dahil olan ve çalışmanın bir parçası haline gelen bir konuma

yerleştirmektedir. Postmodernizmin getirmiş olduğu sorulara cevaplar üretmek adına çalışmalarını devam ettirmiştir (Küçüköner, 2022: 157).

İlk ödölünü 1993 yılında alan Gülan, 2000 yılında New School bursu almış ve 2005 yılında EMAF ödölünü alan ekipte yer almıştır (buyukdere35.com). 2007’de Galata Perform içerisinde Performans Günleri’nde gerçekleştirdiği bir performans çalışmasında teknolojiden yararlanarak, eski olanı günümüz olanaklarında tekrardan kurgulamıştır. 2011 yılında yaptığı çıkış noktası 11 Eylül saldırılarında ikiz kulelerin yok olması olan ‘‘İkiz’’ adlı performansında, izleyenler gözleri bağlı bir şekilde, yol gösterenlerin yardımı ile bir resim sergisini gezmek üzere davet edilmişlerdir. Katılan kişinin ellerini bırakmayan, sorulara yanıt vermeyen ya da yanlış yanıt veren ikizler, katılımcılar için tehditkâr, aynı zamanda da destektir. Sanatçının ‘seyir, seyirci, seyirlik’ gibi kavramları sorguladığı bu performans ile ilgili tanıtım yazısında şöyle söylenmektedir: ‘‘Orta Çağ döneminde krallar şatoları içerisindeki galerilerde koleksiyonlarını yalnız gezerlermiş. 19. Yüzyıl’da Osmanlı Sultanları, saray tiyatrolarında gösterileri tek başlarına izlerlermiş. Günümüz ise sanat halka açılmıştır fakat deneyim süreci de kitleselleşti. 10 dakikalık bile olsa, siz de krallar gibi Salon’daki tek izleyici olacaksınız, bir farkla: Gözleriniz bağlı olacak.’’



şekil 10. Genco Gülan, İkiz, 2011

Kaynak: (Aşık, 2011: 85)

Sanatçının bir başka performansı olan ‘‘Büyük Kavuşma’’ adlı yerleştirme çalışması, geçmişte birileri tarafından kullanılmış kravatlarla mekâna özgü yapığı bir çalışmadır. Yüzlerce kravatı birbirine bağlayarak metrelerce uzunlukta bir hat oluşturup Boğaziçi  niversitesi’nin Washburn Hall’ n beş katlı merdiven boşluğuna sarkıtması ve katları birbirine bağlaması ile oluşturulmuştur. İzleyenlerin katılımına açık olarak oluşturulmuş bu çalışmada kravat eklemeye devam edilebilmektedir. Çalışmada kullanılan kravatlar farklı renk, desen ve markalardan oluşmaktadır. Yurt içi ve yurt dışından birçok kişinin katılımı ile toplanmış olan bu kravatlar, birçok ülke, kişi ve kültürün bir araya gelmesi halidir. Çalışma Genco Gülan tarafından, Yunanistan Selanik  ağdaş Sanat Müzesinde 2013 yılında, Ankara  ağdaş Sanatlar Merkezi ve İstanbul’da bir g kdelende 160 metre yükseklikten aşağı sarkıtılarak sergilenmiştir (K    ner, 2022:159).

Sanatçının yapmış olduğu bir başka çalışma olan ‘‘Kopya/Copy’’, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesinde yer alan bir laboratuvarda yaptırdığı DNA     mesi ve sonuçlarının görsellerinin büyütülmüş hallerini özel izin ile tuvallere aktardığı bir çalışmadır. Genco Gülan bu çalışması içerisinde sa  ve kan kullanmış böylece kendi DNA analizlerini görünür yaparak sergi mekânı içerisinde izleyenlerin görmesini sağlamıştır. Çalışmada, tuvallerin üzerinde asmış olduğu aynalar ve zeminde berberinden toplamış olduğu üç sıra şeklinde serdiği hem kendisinin hem de başka erkeklere ait sa lar bulunmaktadır. Bu performans izleyici de doğum, çoğalma, ölüm, kopyalanma gibi çağrışımları uyandırmaktadır. Konular yerleştirme olarak mekân içerisinde sunulmuştur. Başka bir açıdan bakıldığında ise çalışma, her bireyin anne ve babasından kopyalanarak toplum, ırk, cinsiyet gibi s rekliiliği ifade etmektedir. ‘‘Modern Art’’ adlı çalışmasında ise 1880 yılında başlayan ve 1970 yılına kadar devam eden, yaklaşık olarak bir yüzyıl sanat tarihine damgasını vurmuş olan Modern Sanat sürecinin bittiğini göstermektedir. Mezar taşı üzerine bu şekilde yazmış olmak, sanatın bittiğini bilmeyen ve hala devam ettiğini düşünenlere Modern Sanatın kesin ve net olarak bittiği algısını yerleştirmektedir. Sanatçı, modern sanatın yalnızca bir sanat akımı olarak değil aynı zamanda o dönemki buluşların, estetik algının, yaşam şeklinin de bitmiş olduğunu bu çalışması ile vurgulamaktadır (K    ner, 2022: 161).

2011 yılında Sovereign Avrupa Sanat ödülünde finalist seçilmiş olan Gülan, 2015 Ege Art Usta Sanatçı ve 2019 yılında Heykelde Yeni Keşifler, Milliyet Sanat Ödüllerine layık görülmüştür. İstanbul, İzmir, Bodrum, Berlin, New York, Zagreb ve Seul'de ise kişisel sergiler açmıştır. Gerçekleştirmiş olduğu yapıtları Paris Centre Pompidou, ZKM Karlsruhe, Pera İstanbul, MAM Rio de Janerio, Troya Çanakkale ve La Triennale Milano gibi önemli müze ve kurumlarda sergilenmiştir. Performansları ve katıldığı projeler, İKSV Tiyatro, Xchange PAP Tel Aviv, Wunderbar New Castle, Fringe New York, Moving Silence Atina ve Accente Duisbug gibi önemli festivallerde yer almıştır. Genco Gülan aynı zamanda Yale, SVA, Bilgi, New York Institute of Technology, Incheon ve Köln gibi üniversitelerde konferanslar vermiştir. Yapıtları Rhizome.org at the New Museum, İstanbul Modern, Museum Oswald, David Museum, Elgiz, Baksı, MOMus Çağdaş Sanat Müzesi, Selanik, Imago Mundi Luciano Benetton içerisinde daimî koleksiyonlar arasına girmiştir (buyukdere35.com).

Disiplinlerarası çalışan Genco Gülan, kurgulayarak oluşturduğu performanslarında, kimi zaman izleyenleri de kendi deneyimlerine ortak etmiş, kimi zaman da izleyenlerin deneyimleme sürecine kendisi katılmıştır. Performanslarında gündelik yaşamdan izler gördüğümüz kadar, fotoğraf ve video çalışmaları da performatif özellikler taşımaktadır (Aşık, 2011: 85). Sanatçının baskın bir üslup yerine çoğulcu ve katılımcı eserler üretmiş olması çağdaş sanat üretimi temellidir.

Genco Gülan, Türkiye'nin önde gelen çağdaş sanatçılarından biridir. Kendine özgü tarzı olan Gülan, farklı disiplinleri bir araya getirerek yapmış olduğu çalışmaları ile tanınmıştır. Eserleri, günümüz dünyasının farklı konu ve teknolojik gelişmelerine dair eleştirel bir bakış açısı yansıtmaktadır. Performans sanatı, yerleştirme sanatı, video sanatı gibi alanlarda eserler üretmiştir. Eserleri, uluslararası sergilerde ve bienallerde yer almaktadır. Gülan, Türkiye'nin yanı sıra ABD, Almanya, İngiltere, Japonya, İsviçre gibi ülkelerde de sergiler düzenlemiştir. Sonuç olarak Gülan'ın çağdaş sanat dünyasındaki etkisi ve çalışmaları Türkiye'nin yanı sıra uluslararası alanda da tanınmıştır. Disiplinlerarası eserleri, tüketim kültürü, teknolojik gelişmeler ve çevre sorunları gibi konulara dair eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır.



IV. SONUÇ

Bu tez çalışması, Farklı Disiplinlerden Gelen Sanatçıların Seçili İşlerinin, 2000'ler Sonrası Türkiye'deki performans sanatına katkısının değerlendirilmesine yönelik bir çalışmadır. Bu bağlamda, öncelikle performans kelimesinin tanımı incelenmiş, performans sanatının köklerinin uzandığı Batı'daki yeri, değişim ve gelişimi süreci boyunca, sanatçılardan örnekler verilerek, Türkiye'de performans sanatını gerçekleştiren ve üretimlerine devam eden sanatçılar ve sanatçıların çalışmaları incelenmiştir.

Performans kavramı ilk olarak 1955 tarihinde John L. Austin tarafından kullanılmıştır. Daha sonralarında Judith Butler gibi isimler tarafından dil felsefesine giren performans kavramı çeşitli yorum ve tarihçiler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Performans sanatının tarihi 20. Yüzyılın başlarına kadar uzanmaktadır. 20. Yüzyıl sanat tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olan performans sanatı, sanatçının bedeninin kullanılarak ve seyirci topluluğu karşısında canlı olarak gerçekleştirilen bir sanat formudur. Fütürizm hareketi ile ilk örneklerine 'Fütürist Akşamlar' da rastladığımız performans sanatı, daha sonralarında ortaya çıkan avangart akımlardan bir diğeri olan Dadaizm hareketinde, Cabaret Voltaire içerisinde gerçekleştirilen performanslarda görülmektedir. 1960 yılları itibarı ile görünürlüğünü arttıran performans sanatı, daha geniş kapsamlara ve kitlelere ulaşarak Fluxus, Happening, Aksiyon Resmi ve Body Art-Vücut Sanatı gibi hareketler ile canlılık kazanmıştır. 1960'ların başında Avrupa ve Amerika'da ortaya çıkan Fluxus hareketi, özellikle yaratıcı ve yenilikçi sanat formlarına odaklanmıştır. Bu hareket, sıradan nesne ve objelerin kullanımını içermekte ve absürt durumlar yaratmak ile ilgilenmiştir. George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik, Joseph Beuys gibi önemli isimleri içerisinde barındırmaktadır. Bir diğer hareket olan Happening ise 1960'ların sonunda başlamış olan bir başka performans sanatı türüdür. Bu hareket içerisindeki sıradan insan ve sanatçılar bir araya gelerek, belli bir olay yaratma

durumu ile ilgilenmişlerdir. Gerçekleştirilen bu olaylar bazen ritüel benzeri olmuş bazen ise izleyicilerin de olaya katılımı ile izleyicinin de bir parçası olduğu durumlar ile gerçekleştirilmiştir. Allan Kaprow- bu hareket içerisindeki performanslarını gerçekleştiren önemli isimlerdendir. Bir başka performans sanatı türü olan Body Art-Vücut Sanatı, performans sanatının en dikkat, çekici en çarpıcı türe sahip örneklerinden biridir. Bu tür içerisindeki sanatçılar, kendi bedenlerini kullanarak performanslarını gerçekleştirmiş ve vücutlarının farklı bölümlerinde farklı değişiklikler yaratmışlardır. Türün içerisindeki Marina Abramoviç, Yves Klein, Hermann Nitsch, Stelarc, Orlan, Gina Pane, Chris Burden gibi isimler, bu türdeki en dikkat çekici performanslara sahip sanatçılardır.

Ortaya çıkışını Batı'da görmüş olduğumuz performans sanatı, yine Batı'da geleneksel olan sanat koşullarına, toplumsal, politik ve sosyolojik sorunlara göre gelişim gösterirken, Türkiye'de performans sanatı, Batı'ya yönelen sanatçıların orada edinmiş oldukları sanatsal bilgi, görüş ve incelemeler doğrultusunda akademide alternatif sanat anlayışının gelişmeye başlaması ile eğitim amaçlı olarak yapılmaya başlanmıştır. Türkiye içerisinde yapılan performans çalışmalarının ilk örneklerine 1961 yılında Adnan Çoker'in İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, öğrenciler ile yapmış olduğu etkinliklerde rastlanmaktadır. Farklı alan ve birçok farklı disiplinden gelen öğrencilerin bir araya gelmesi ile yapılan çalışmalar, Türkiye'de disiplinlerarası çalışmaların ilk örneklerini ortaya koymuştur. 1990'lı yıllar itibarı ile küreselleşme ile sanat, kültür, kimlik, politik söylemler ve cinsiyetçilik gibi konular üzerinden işler üretmekte olan farklı disiplinlerdeki sanatçılar, farklı bakış açılarının oluşmasına kaynaklık etmiştir. Performans sanatının, Türkiye'de, Batı'daki gibi birbirini takip eden akım ve hareketler halinde gelişim gösterememiş olması, Türk sanatçıların performans sanatını tanımlamalarında güçlük yaratmıştır. Tiyatro, dans, plastik sanatlar, resim, müzik gibi alanlardan gelen sanatçılar, performanslarını kendi disiplinlerinin perspektifinden gerçekleştirmişlerdir. Türkiye'de Performans sanatına dair çalışmalar gerçekleştiriliyor olmasına rağmen literatür taramaları bu konuda oldukça eksiktir. Türkiye'de basımı yapılmış olarak dergi, makale, kitap gibi çok fazla kaynak bulunmamaktadır. Bu durumda kaynak yetersizliği de performans sanatının Türkiye

içerisinde tanınmasında dezavantaj yaratmıştır. Tez boyunca da internet kaynakçaları ve özellikle de yazılmış olan tezlerden oldukça yararlanılmıştır.

Türkiye’de performans sanatı, 2000’ler sonrası ve özellikle de son yıllarda oldukça gelişim gösteren ve sanat severlerin ilgisini çeken bir konuma yerleşmiştir. Gelişen teknoloji ve teknolojik materyallerin kullanımı sanatçıların üretimlerine oldukça büyük katkılar sağlamıştır. Türkiye’de bu alanda özellikle İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerde birçok performans sanatçısı faaliyet göstermektedir. Büyük şehirlerde yapılan festivaller ve etkinlikler, performans sanatçıların işlerini üretebilmeleri ve izleyici ile paylaşabilmeleri açısından oldukça önemlidir. Bu sanatçılar, genellikle farklı disiplinlerden gelerek kendine özgü performanslar ortaya koymuşlardır.

1990 ve 2000 yılları itibarı ile müze, galeri gibi sanatı seyirci ile buluşturan mekanların artması ve çeşitlilik göstermesi ile disiplinlerarasılık ve alternatif arayışlar mekanların giderek artmasını sağlamıştır. Sanatçılar bu mekanlar aracılığıyla çalışmalarını özgürce ifade edebilme imkânı bulmuş ve üretimlerini izleyici ile paylaşabilmişlerdir. Günümüz çağdaş sanatında Türk performans sanatçıları, bienal, sergi, galeri açılışlarında performans çalışmalarını sergileyebilme şansı yakalasa da bu durum, sanatı metaya dönüştüren ortamlarda sergileniyor olması adına, performans sanatının tutumuna oldukça aykırı bir hareket olarak görülmektedir. Diğer bir taraftan bakıldığında ise sanat ortamının tanınması ve gelişmesi açısından yapılan bu etkinliklerde basın yayın organlarının bulunuyor olması performans sanatının ve sanatçının medya aracılığıyla daha fazla seyirciye ulaşabilmesi konusunda destek olarak görünmekte olup, bu durum performans sanatı ve sanatçısı açısından da oldukça önemlidir.

Türkiye’de 2000’li yıllar itibarı ile gelişerek büyüyen performans sanatı adına İstanbul Bienali, Kültür Sanat Vakfı’nın düzenlediği etkinlikler, Taldans, Türkiye’nin ilk Canlı Sanat Araştırma Alanı (PCSAA) gibi kurum ve kuruluşların giderek artış ve gelişim göstermiş olması Türkiye’de birçok performans sanatçısının kendisine bir alan yaratabilmesi adına oldukça önemli bir konumdadır. Türkiye gibi sınırları olan, kapalı ve birçok şeyin kolay bir şekilde dile getirilemediği bir ülkede, birçok farklı disiplinden gelen sanatçıların birçoğunun Batı’da öğrenmiş olduğu bilgi

ve birikimleri doğrultusunda performanslarını Türkiye’de icra edebiliyor olması, Türk performans sanatı tarihi içerisinde oldukça önemlidir.

Türkiye’de performans sanatı sahnesinde, özellikle Şükran Moral, Nezaket Ekici, Genco Gülan, Ferhat Özgür, Asaf Zeki Yüksel, İnsel İnal gibi isimler, performans çalışmalarını toplumsal, politik, cinsiyetçilik ve gündelik yaşama dair konular başlığı altında üretmekte olan sanatçılardır. İsmi geçen sanatçılar farklı disiplinlerden gelen, kendilerine ait alanlarda performanslar üretmiş ve seyirci ile buluşturmuş sanatçılardır. Şükran Moral ve Nezaket Ekici Türkiye içerisinde beden odaklı çalışan ve akla gelen ilk performans sanatçılarıdır. Ekici ve Moral’ın çalışmaları Vücut-Beden sanatı üzerinedir. Kadın olarak ve de bedenleri üzerinden performanslar gerçekleştiren, sürekli üreten sanatçılar olarak Şükran Moral ve Nezaket Ekici’nin performansları, ideolojileri, seçmiş oldukları temalar ve kendilerini performans sanatına adanmış olmaları Türk performans sanatı tarihi içerisinde önemli bir konumdadır. Uzun yıllar boyunca performans sanatı adına çalışmalar yapmış olan Ekici ve Moral, çalışmalarında sıklıkla cinsiyet, toplumsal cinsiyet rolleri, ayrımcılık, bireysel özgürlük ve insan hakları gibi konuları Vücut-Beden sanatı altında bedenlerini sanat nesnesi olarak kullanıp üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Vücut-Beden sanatı üzerinden bu performanslarını gerçekleştiriyor olmaları ise bedenin toplumsal normlar tarafından nasıl kontrol altına alındığına ve bedenin özgürlüğüne dair izleyicilerde farklı bakış açıları oluşturmaktadır. Nezaket Ekici ve Şükran Moral’ın yapmış olduğu performansların birçok uluslararası festivalde yer alıyor olması, sanatçıların Türkiye’de gerçekleştirdiği performansların geniş bir izleyici kitlesi tarafından takip edilerek sanatseverler tarafından oldukça büyük ilgi görmesi Türk performans sanatı tarihi açısından oldukça önemlidir.

Bir diğer Türk performans sanatçısı olan Ferhat Özgür, Güzel Sanatlar Fakültesi eğitimini tamamlamış, Türk performans tarihi içerisinde kendisine yer bulmuş bir başka sanatçıdır. Kendisi, Vücut-Beden sanatı, çizim ve suluboya, deneysel fotoğrafçılık, fotoğrafçılık ve video gibi çalışmalar gerçekleştirmiş ve günümüz çağdaş sanatında üretimlerini gerçekleştirmeye devam etmektedir. Disiplinlerarası çalışan, birçok farklı disiplini bir arada kullanan Ferhat Özgür,

yapmış olduğu sergiler ve çalışmalar ile Türk performans sanatı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Çalışmalarında, hareket, müzik, dil, görsel sanatlar gibi birçok farklı disiplini bir araya getirerek izleyenlere farklı bir deneyim sunan Özgür'ün çalışmalarında performanslarına yansıttığı yerelleşme ve kentsel mekân eleştirisi gibi konular görülmektedir. Çalışmalarında seçmiş olduğu alanlar, sokaklar ve objeler dikkat çekerken, mekânsal kısıtlamaları da kullanarak izleyen ile interaktif bir bağ kurmuştur. Performans sanatının önemli bir özelliğı olan interaktif bağ kurma durumunu çalışmalarında sıklıkla kullanan bir sanatçıdır. Kullanmış olduğu form olan video ve fotoğraf, birçok farklı formun sağlayamadığı efektleri yaratmaktadır. Video, film, dijital medya gibi zaman temelli ortam olan bu formlar, resim gibi geleneksel olan formlardan ayrılarak, izleyicilerin pasif bir biçimde görüntüye bakmak yerine algılı bir deneyimi yaşamasını sağlamaktadır. Gerçekleştirmiş olduğu performanslarda Özgür, fotoğrafın doğası ve imgelemin sınırlarını keşfetmek adına kendine özgün bir dil yaratmıştır. Farklı bir disiplinden gelerek, birçok farklı disiplini bir araya getirerek Türk performans sanatı tarihi içerisinde disiplinlerarası üretimler yapan sanatçı konumunu korumaktadır. Performans sanatı ve fotoğrafçılığı, videoyu bir araya getirerek, performanslarında göstergebilimsel bir güç yaratması, fotoğrafları ile performansın anlamını ve gücünü arttırarak, Türk performans sanatı tarihi içerisinde farklı bir perspektif yaratarak, performans sanatına farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Görsel medya araçlarının kullanılmasına dair sunmuş olduğu yenilik Türkiye'deki performans sanatına bakışa dair önemli bir katkı sunmaktadır.

Seramik bölümü eğitimini tamamlamış olan İnel İnal, disiplinlerarası üretim yapmakta olan bir başka sanatçıdır. Türkiye performans sanatı tarihi içerisinde "Performans Günleri" ile organizasyon ve paneller düzenlemiş olması, Türkiye çağdaş sanat tarihi içerisinde önemli bir yerdedir. Fluxus akımına dair performanslar gerçekleştiren Joseph Beuys'u kendisine ilham alan İnel İnal, gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarda Fluxus akımına dair özellikler barındırmaktadır. Akımın temel özelliklerinde yer alan, günlük yaşamdaki nesnelerin ve durumların sanat nesnesi olarak kullanılması, İnel İnal'ın performanslarında rastlayabileceğimiz özelliklerdendir. Resim, heykel, video performansı gibi üretimler gerçekleştirmiş olan İnal, disiplinlerarası çalışmaları ile dikkat çeken bir başka Türk performans

sanatçısıdır. Fluxus hareketi içerisinde dikkat çeken en önemli özelliklerden biri de bu hareket içerisindeki sanatçıların tek bir alan üzerine üretim yapmamaları, her birinin kendi alanında işler gerçekleştirip, kendi alanlarını performans sanatına nasıl entegre etmiş olabileceği üzerinedir. Performans sanatının interaktif özelliğini kullanan İnal, yapmış olduğu çalışmalar ile izleyenlerin, çalışmaları ile fiziksel ve duygusal bir bağ kurmasına yardımcı olmaktadır. Bir başka disiplinlerarası çalışmalar gerçekleştiren sanatçı Genco Gülan, Galata Perform içerisinde yapmış olduğu çalışmalar ile Türk performans sanatına katkı sağlayan bir diğer önemli isimdir. Sosyal, politik konular ve teknoloji temaları üzerinden performanslar gerçekleştiren Gülan, postmodernizmin getirdiği sorulara cevaplar bulabilmek adına işler gerçekleştirmiştir. Bu yüzden de modernizmin bittiğini ve postmodernizmin yaşandığını düşünmektedir. Küreselleşmenin tek tip işler yapmayı dayatmasına bir tür başkaldırı sergilemektedir. Vücut-Beden sanatı, yerleştirme, enstalasyon, resim, heykel, video, gibi formları kullanarak, Türk performans sanatı sahnesinde çağdaş üretimler yapmaya devam etmektedir. Birçok farklı disiplini kullanarak birçok eser üretmiştir. Genco Gülan'ın eserleri, teknolojinin ve insan ilişkilerinin yarattığı sosyal, kültürel ve politik etkiler üzerine odaklanır. Gerçekleştirmiş olduğu eserleri ile yurt içi ve yurt dışı gibi uluslararası platformda adını duyuran Türk performans sanatçısı olarak yerini almıştır. Asaf Zeki Yüksel ise Türk Performans Sanatı tarihi içerisinde Vücut-Beden sanatı, müzik, enstalasyon, resim farklı disiplinleri bir arada kullanarak üretimlerini gerçekleştiren bir diğer çağdaş sanatçıdır. Birçok farklı disiplini kendi sanatında oldukça sık kullanan Yüksel, Türk performans sanatı tarihi içerisinde önemli bir başka isimdir. Kimlik, göç ve politik oluşumlar gibi konuları ele alan ve toplumsal adaletsizliklere dikkat çeken Yüksel, Türkiye performans sanatı tarihi içerisinde enstalasyon, video, müzik, yerleştirme sanatı gibi birçok farklı disiplini kendine özgü çalışmalar ile gerçekleştirerek kendi eserlerini üretmiştir.

Türk performans sanatı tarihi içerisinde ele alınıp, tez boyunca incelenen Türk performans sanatçılarının ortak noktası, performans sanatı temelli işler gerçekleştiriyor olmalarıdır. Tüm sanatçılar, gündelik yaşam, cinsiyetçilik, toplumsal roller, normlar, teknoloji gibi konuları kendi alanlarında ana tema olarak ele almışlardır. Bu sanatçılar farklı disiplinlerden gelmeleri doğrultusunda, aynı ortak

temaları işleyerek, aynı sonuç odaklı hareket ederek, kendi alanlarında kendilerine özgü üretim gerçekleştirmişlerdir. 1990 ve 2000 tarihinden itibaren performans sanatı hareketinin temsilcisi olan sanatçılar, bu sanat formunu Türkiye'ye tanıtmak ve geliştirmek adına önemli çalışmalara imza atmışlardır. Kimi video formunu kullanarak, kimi resim formunu, kimi Vücut-Beden türünü, kimi ise birçok farklı disiplini bir arada kullanarak Türk toplumunun kültürel, sosyal ve siyasal sorunlarını ele alan performanslar gerçekleştirerek, Türk performans sanatının özgün bir kimlik kazanmasına öncülük etmişlerdir. Nezaket Ekici ve Şükran Moral gibi sanatçılar, Vücut-Beden performans sanatı disiplininden gelerek, bedenlerini kullanarak Türkiye'deki toplumsal sorunlara dikkat çeken performanslar gerçekleştirirken, İnel İnel ise, toplumsal normları ele alan yerleştirme performansları ile Türk Performans Sanatı sahnesinde önemli bir yere sahip olmuştur. Ferhat Özgür kişisel ve toplumsal hafızaları konu alan kendine özgün performansları ile performans sanatına bakışın bir başka perspektifini yaratmıştır.

Tüm bunların yanı sıra Genco Gülan gibi Türk performans sanatçıları, farklı sanat disiplinleri ile keşisen performanslar gerçekleştirerek Türk performans sanatının sınırlarını genişletmiştir. Asaf Zeki Yüksel ise enstalasyon performansları ve diğer sanat disiplinlerinin kullanımı ile Türk performans sanatının yeni yönelimler kazanmasına öncülük etmişlerdir. Sanatçıların hepsi ortak bir amaç uğruna hareket ederek performans sanatının Türkiye çağdaş sanatında yer edinebilmesi hareketli işler gerçekleştirmişlerdir. Farklı noktaları ise bazı sanatçıların farklı disiplinlerden geliyor olmasıdır. Birçoğunun farklı disiplinden geliyor olması Batı'da gördüğümüz performans sanatının gelişimi bölümündeki disiplinlerarasılık durumudur. Performans sanatının en önemli özelliklerinden biri olan disiplinlerarasılık Türk performans sanatı tarihi içerisinde rastladığımız bir durumdur.

2000'ler ile canlanan sanat ortamında video, müzik, dans, tiyatro gibi sanat disiplinlerinin birbiri içerisine geçmesi ve bu anlamda yeni medya araçlarının ortaya çıkıp kullanılması, sanat anlayışını oldukça etkilemiş ve disiplinlerarası bir sanat ortamının gelişmesine kaynaklık etmiştir. Gerçekleştirilen sergi ve bienaller, sanat ortamının canlanmasını, sanat üretiminin artmasını ve sanatın ne olup, olamayacağına dair farklı tanımlamaları beraberinde getirerek, insanların sanata

bakış açısının değişmesi ve gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Türk performans sanatçılarının kendi alanlarında ve diğer birçok alanda gerçekleştirmiş olduğu performanslar, Türkiye’de performans sanatının tanınmasına kaynaklık etmektedir. 2000’li yıllar itibarı ile performans sanatının Türkiye içerisindeki en belirgin özelliği disiplinlerarasılığı, yeni arayışların, yeni ifade biçimlerinin ve yeni denemelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Türkiye’de sınırlı kaynak ile edinilen bilgi ve sanatçıların yurt dışına gidip gelerek edinmiş oldukları bilgiler ışığında performans sanatının ne olabileceğine dair tanımlamalar gittikçe çoğalmıştır. Bu tanımlamalar aracılığıyla da Türk sanatçılar kendi alanlarında kendi performans çalışmalarını yaratarak sanat ortamına sunma imkânı bulmuşlardır. Birçok etkinlik ve çalışma Türkiye’de sanat ortamını tetiklemiş ve bu sayede birçok Türk sanatçı işlerini özgürce sunabilmiştir. Farklı ifade biçimlerini ve farklı araçları keşfeden Türk sanatçılar, daha fazla organizasyonda bulunabilme şansını yakalayarak, deneysel çalışmalar yapmış ve üretimleri ile sergiler açabilmiştir. Kendi ifade dilini arayan sanatçılar için ise birbirlerinin çalışmalarını izlemek yol gösterici olmuştur. 2000’li yıllar ile performans sanatçıları grup çalışmasından ayrılarak bireysel çalışmalar üretmeye başlamıştır. Bu da sanatçıların daha özgün işler yapabilmesini öne çıkartmıştır. Günümüz medya araçları ve basın yayın organlarının verdiği imkanlar doğrultusunda dünyada ve Türkiye’de Performans Sanatının oldukça gelişmiş olduğu görülmektedir. Bu imkanları kullanan performans sanatçılarının da daha geniş kitlelere ulaşabilme ve sanatını uluslararası ortamda sunma şansı oldukça büyüktür. Sanatçılar, farklı ülkelerde gerçekleştirilen performansları görüp değerlendirebilme şansına sahip olup, gerçekleştirilen performanslardan haber almaktadırlar. Bu durum sanatçıların kendi performanslarında gerçekleştirdikleri eylemleri çeşitlilik altında sunmasına, daha fazla bilgi sahibi olmasına ve gerçekleştirilen birçok farklı performansı izledikçe, kendi çalışmasında daha fazla üretim yapabilmesi konusunda yardımcı olmaktadır.

V. KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ANTMEN, A. (2021). **Sanat ve Cinsiyet**, İstanbul, İletişim Yayınları, 7. Baskı.

ANTMEN, A. (2021). **20.Yüzyıl Batı Sanatı'nda Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 11. Baskı.

ANTMEN, A. (2017). **Kimlikli Bedenler**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 3. Baskı.

ARTUN, A. (2019). **Avangard Kuramı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2. Baskı.

BRETON, D. (2020). **Ten ve İz**, Çev. İ. Yerguz, İstanbul, Sel Yayıncılık.

CLARK, T. (2017). **Sanat ve Propaganda**, Çev. E. Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

ÇABUKLU, Y. (2004). **Toplumsalın Sınırında Beden**, İstanbul, Kanat Kitap Yayınevi, 1. Baskı.

DEMPSEY, A. (2019). **Modern Sanat**, Çev. D. Öztok, İstanbul, Hep Kitap Yayınevi.

FOUCAULT, M. (2003). **İktidarın Gözü**, Çev. I. Ergüden, O. Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

HARVEY, D. (2006). **Postmodernliğin Durumu**, Çev. S. Savran, İstanbul, Metis Yayıncılık.

HEYWOOD, A. (2021). **Siyasi İdeolojiler**, Çev. Prof. Dr. L. Köker, Ankara, Felix Kitap

- INNES, C. (2010). **Avantgarde Tiyatro**, Çev. B. Güçbilmez, Ankara, Dost Kitapevi.
- KUSPIT, D. (2018). **Modern Sanatın Sonu**, Çev. Y. Tezgiden, İstanbul, Metis Yayıncılık.
- KÜÇÜK, M. (2011). **Modernite Versus Postmodernite**, İstanbul, Say Yayınları, 1. Baskı.
- LICHTE, F. E. (2016). **Performatif Kuramı**, Çev. T. Acil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- LOREY, K. C. (2006). **Gerçeküstücülük**, Çev. M. Tahsin Yalım, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- LYNTON, N. (2015). **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. S. Öziş, C. Çapan, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- MERDANER, E. (2016). **Joseph Beuys – Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış**, İstanbul, Tekhne Yayınları, 1. Baskı.
- SHINER, L. (2013). **Sanatın İcadı**, Çev. İ. Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- STALLABRASS, J. (2021). **Çağdaş Sanat – Bir Tarihçe**, Çev. E. Soğancılar, İstanbul, İletişim Yayınları.
- TÜRKDOĞAN, T. (2014). **Sanat Kültür Politika**, Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık, 1. Baskı.
- TZARA, T. (2017). **Dada Şansonları**, (Deniz Kurt, Çev.) İstanbul, Sub Yayınları.
- WHITHAM, G. ve POOKE, G. (2022). **Çağdaş Sanatı Anlamak**, (Tufak Göbekçin Çev.). İstanbul, Hayalperest Yayınevi.

MAKALELER

AKDAĞ, H. (2013). ‘‘Performing Arts in Turkey: Contemporary Performing Arts and Festivals in Turkey.’’ **International Journal of Arts and Sciences**, 6.sayı, ss.197-210.

ARSLAN, T. (2020). ‘‘Bedenin Doğası: Nezaket Ekici’’, **Sanat Dünyamız Dergisi**, sayı 174, ss. 50-51.

DARICIOĞLU S, L. (2020). ‘‘Türkiye Performans Sanatı Tarihi: Sahi Mi?’’ **Sanat Dünyamız Dergisi**, sayı 174, ss. 75.

IRMAK, M. (2017). ‘‘From Performer To Performance Artist: The Emergence and Development of Performance Art in Turkey’’ **Journal of İstanbul Studies**, 41.sayı, ss. 23-38.

MANYAS, Y. (2020). ‘‘Performistanbul Canlı Sanat Araştırma Alanı (PCSAA)’’ **Sanat Dünyamız Dergisi**, sayı 174, ss, 62-66.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

ARAPOĞLU, F. ve YAVUZ, S. (2012). ‘‘Bir Sanatsal Biçim Olarak ‘‘Arada Olmak’’: İntermedya Üzerinde Çözümlemeler’’, s. 55-61. (Erişim Tarihi: 03.01.2023). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1214>

BENHABİB, A, Ş. (2014). ‘‘Çağdaş Masalcı Asaf Zeki Yüksel ‘Yeraltından Sesler’e Hayat Verdi’’, (Erişim Tarihi: 01.04.2023). <https://www.salom.com.tr/arsiv/haber/89621/cagdas-masalci-asaf-zeki-yuksel--yeraltindan-seslere-hayat-verdi->

BÜYÜKPARMAKSIZ M. A. ve ŞAKALAR, Y. G. (2021). “Performans Sanatı ve Ritim Özelinde Nezaket Ekici’nin “Imagine/Hayal Et” Performansının Göstergebilimsel Analizi”, s. 880-882 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1789535> (Erişim Tarihi: 05.03.2023).

EYİĞÖR, F. ve KORKMAZ, F. D. (2013). “1960’tan Günümüze Plastik Sanatlar Alanında Feminist Yansımalar”, <https://fevigorarttick.blogspot.com/2013/01/1960dan-gunumuze-plastik-sanatlar.html> (Erişim Tarihi: 12.01.2023).

MARTINEZ, E. H. ve DEMIRAL, A. (2016). “20. Ve 21. Yüzyıl da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı”, s. 180-200. (Erişim Tarihi: 03.01.2023). <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/192486>

ÖZBİRİNCİ, Y. (2016). “Psychedelic Bir Hareket Var Ama O Hareket Moda Olarak Var”. 05.02.2016 (Erişim Tarihi: 30.03.2023). <https://gaiadergi.com/psychedelic-bir-hareket-var-ama-o-hareket-moda-olarak-var/>

ÖZGÜR, F. (2019). “Ferhat Özgür – Söyleşi” Kontrast Dergi. 53. Sayı. 10.02.2019 (Erişim Tarihi: 05.03.2023). <https://kontrastdergi.com/ferhat-ozgur-i-soylesi-53-sayi/>

PEKTAŞ, N. (2017). “Cinsiyetçi İkilemler: Şükran Moral’in Üç Performansı”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Marmara Üniversitesi. (Erişim Tarihi: 01.03.2023). <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1354339.pdf>

SOLAKER, R. (2011). “Modern Zaman Şamanı: Jackson Pollock”, <https://www.arttv.com.tr/yazi/modern-zaman-saman-jackson-pollock> (Erişim Tarihi: 16.02.2023).

URL-1 “Gölgeye Dönüş”, www.asafzekiuyksel.com, (Erişim Tarihi: 28.03.2023).

URL- 2 <http://www.bimeras.org/> (Erişim Tarihi: 04.04.2023).

URL- 3 <https://www.performistanbul.org/> (Erişim Tarihi: 04.04.2023).

URL- 4 <https://taldans.com/> (Erişim Tarihi: 04.04.2023).

URL- 5 <https://www.istanbulmodern.org/> (Erişim Tarihi: 04.04.2023).

URL- 6 <https://bienal.iksv.org/tr> (Erişim Tarihi: 04.04.2023).

URL- 7 <https://ciplakayaklar.com/> (Erişim Tarihi: 10.04.2023).

TEZLER

ALTAY, Ö. (2011). ‘‘Fütürizm Sanat Akımının Seramik Sanatı Üzerindeki Etkileri’’, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

ARAFA, A. T. (2022). ‘‘Nezaket Ekici’nin Performansları Çerçevesinde Performatif Çifte-Yabancılaşma’’, Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

ARI, Ö. (2015). ‘‘Beden İmgeleri Bağlamında Acı ve İroni’’, Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi, Ankara.

ARSLAN, G. G. (2020). ‘‘Sahnedeki Dünyayı Algılamak: ‘‘Be-Have’’ Performansında İcracının Deneyimi’’, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

AŞIK, G. (2011). ‘‘İfade Aracı Olarak Beden: 1990 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Performans Sanatı’’, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

ATAN, S. (2022). ‘‘Feminist Sanatçıların Baskı Resim İşleri Bağlamında 60’Lardan Günümüze ‘Kadın’ Algısı’’, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

- AYDIN, A. (2019). “Performans Olarak Beden ve Doğa Diyaloğu”, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- AYDIN, D, H. (2016). “Feminist Sanatçıların Kadınlara Bıçılan Toplumsal Role Sanatsal Direnme Yöntemleri Açısından Türk ve Yabancı Sanatçıların Karşılaştırılması”, Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay.
- AYDIN, G. (2018). “Açık Yapıttan Öznel Deneyime: Performans Sanatı”, Yüksek Lisans Tezi, Batman Üniversitesi, Batman.
- AYTEŞ, E. (2014). “Kavram ve Eylem Boyutuyla Performans Sanatı”, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne
- BAHŞİ, A, Ş. (2018). “Jackson Pollock’un Eylem Resmi ve Dripping Üslupsal Tavrı ile Türk Ebru Sanatı Tekniklerinin Karşılaştırılarak İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
- BİLGİN, G. (2017). “Liminalite Kavramı ve Koreografik Dönüşüm: Laban Hareket Analizi Efor Prensipleri Üzerinden Değerlendirme”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- BOZOĞLU, B. (2019). “Dada ve Yeni Modernitenin İnşası: Yıkımın Estetiği”, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- BÜYÜKKAYA, T. İ. (2014). “Gerçeküstücü Resmin Yapılanmasında Bilinçdışının Rolü”, Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi, İstanbul.

- ÇAĞDAŞ, F. (2021). “Bedenin Performans Sanatında Anlatım Aracına Dönüşmesinin Toplumsal Süreç ile İlişkisi”, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.
- ÇİLİNGİR, S. (2020). “Sürrealizm Akımının Polonyalı Afiş Sanatçıları Üzerine Etkisi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul.
- DALDABAN, H, K. (2006). “Gerçeküstü Resmin Oluşumunun Nesnenin Dönüşümüne Bağlı Olarak İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- DASTARLI, E. (2006). “1970-1990 Yılları Arasında Türkiye’deki Kavram Sanatı Oluşturan Ortam, Koşullar, Tartışmalar ve Bir Kavramsal Sanatçı Olarak Fusun Onur’un Bu Süreç İçindeki Yeri ve Önemi”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- DOĞAN, H. (2013). “Türkiye’de Oluşum Sanatının (Happening Art) Ortaya Çıkışı, Müzik ve Beden Olguları Arasındaki Uyumun Resimsel Çözümlemeleri”, Yüksek Lisans Tez, Akdeniz Üniversitesi, Antalya
- DURU, D. (2015). “Performans Olgusu Bağlamında Beden Mekân İlişkilerinin Araştırılması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- ERGAZ, E. (2005). “Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar”, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- GENÇ, A. (1983). “Dadacı Sanat Hareketinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması”, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

- KILINÇ, G, M. (2007). “Bedenin, İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanatı’nda Kullanılması”, Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay.
- KINACI, V, Ş. (2008). “Soyut Eylem Resmi”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- KIROĞLU, H. (2018). “Postmodernizm Bağlamında Performans Sanatında İnanç Pratikleri”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- KÜÇÜKÖNER, H. (2022). “Çağdaş Sanatta Eser-Mekân İlişkisi”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- MURTEZAOĞLU, A. (1994). “Gösteri Olarak Sanat- Sanat Nesnesi Olarak İzlenen İnsan”, (Basılmamış) Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- MUSTAFAOĞLU, F. (2019). “Dada Hareketinin Felsefesi ve Ready-Made’in Resim Sanatına Yansımaları”, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- ODABAŞ, O. (2012). “1990 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Politik Görüntü ve Eleştiri”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Kocaeli Üniversitesi, İzmit.
- ÖZER, M. (2019). “İçgüdünün İmge ve Çağrışımlara Dönüşümünde Bedenin Araç Olarak Kullanımı”, Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay.
- ÖZÜAYDIN, U, N. (2006). “20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- ÖZÜDOĞRU, T, I. (2012). “Sanatta Beden Kavramı ve Beden Sanatı”, Sanatta Yeterlilik Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

- PAFTALI, H. (2019). ‘‘Türkiye’de Performans Sanatının Müzelerdeki Temsili’’, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- SUCUOĞLU, M. (2014). ‘‘Fluxus Bağlamında Hazır Nesne Kullanımı ve Joseph Beuys’’, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- ŞİMŞEK, Ö. (2009). ‘‘1980 Sonrası Türkiye’de Çağdaş Sanatta Bir İfade Olanağı Olarak Fotoğraf’’, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- TALAS, S. (2017). ‘‘Türkiye’de Performans Sanatları Süreci ve Anlatım Aracı Olarak Beden’’, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, İzmit.
- UĞUR, S. (2021). ‘‘Marina Abramoviç’in Türk Performans Sanatına ve Sanatçılara Etkileri’’, Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- UMAY, Ç. M. (2017). ‘‘Dadaizm Akımı Kapsamında Öncü Sanatçılar ve Eserleri’’, Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya.
- VARDAR, B. (2015). ‘‘Bir Güncel Sanat Pratiği Olarak Beden Performans Sanatı ve İtalyan Performans Sanatçıları’’, Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi, İzmir.
- YILDIRIM, C. R. (2021). ‘‘Joseph Beuys ve Anselm Kiefer’in Sanatında Hafıza ve Plastik Dil Oluşumu’’, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- YILDIZ, B. (2006). ‘‘Soyut Resmin Düşünsel Kaynakları’’, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanat Üniversitesi, İstanbul.

YILMAZ, A. H. (2014). “1980’li Yıllarda Türkiye’de Sanat ve Siyaset İlişkisi”,
Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

YİGEN, F. (2014). “Güncel Sanatta Bedenin Yer Alış Biçimleri”, Yüksek Lisans
Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

ZEREN, G. (1997). “Gösteri-Sanat İlişkisi Şeklinde Bakıldığında Happeningler’in
Çağdaş Sanat İçindeki Yeri”, Yüksek Lisans Tezi, 19 Mayıs Üniversitesi,
Samsun.

ZIRHLI, K. (2009). “Atık ve Hazır Nesnelerin Sanat Objesine Dönüşümü”, Yüksek
Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.

ÖZGEÇMİŞ

