

TC
İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON BİLİM DALI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

**BİR PERFORMANS SANATÇISININ FİLME YAKLAŞIMI:
Otoetnografik Yöntemle Film İncelemeleri**

**Leyla TOPRAK
115603003**

Prof. Dr. Feride ÇİÇEKOĞLU

**İSTANBUL
2017**

Bir Performans sanatçısının Filme Yaklaşımı:
Otoetnografik Yöntemle Film İncelemeleri

A Performance Artist's Approach to Films:
Film Reviews by Autoethnographic Method

Leyla Toprak

115603003

Tez Danışmanı: **Prof. Dr. Feride Çiçekoğlu** 

Jüri Üyesi: **Doç. Dr. İtir Erhat** 

Jüri Üyesi: **Yrd. Doç. Elif Akçalı** 

Tezin Onaylandığı Tarih :

Toplam Sayfa Sayısı:136.....

Anahtar Kelimeler

- 1) Disiplinlerarasılık
- 2) Otoetnografi
- 3) Performans
- 4) Sinema
- 5) Dans

Anahtar Kelimeler

- 1) Interdisciplinary
- 2) Autoethnography
- 3) Performance
- 4) Cinema
- 5) Dance

ÖNSÖZ

“Bir Performans Sanatçısının Filme Yaklaşımı” başlıklı bu yüksek lisans bitirme tezinde disiplinlerarası sanatın tarihî gerekliliği ve örnekleri verildikten sonra performans ve sinema sanatında disiplinlerarasılık incelenerek performans sanatçısının film yapma süreci otoetnografik yöntemle incelenmiştir. Çalışma, bu alanda teorik ve pratik deneyimi olan bazı kişilerin görüşleriyle de desteklenmiştir.

Tezi hazırlarken kaynak taramasında Nancy Atakan’ın *Sanatta Alternatif Arayışlar* ve Ahu Antmen’in *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* ile Norbert Lynton’un *Modern Sanatın Öyküsü* isimli kitabı bu çalışma için çok önemli üç kaynak olmuştur.

Tezin tüm aşamalarında engin bilgi ve tecrübeleriyle bana yol gösteren, değerli katkılarını benden esirgemeyen ve danışmanlığımı yapan sayın hocam Prof. Dr. Feride Çiçekoğlu’na teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Ayrıca görüşleriyle beni yönlendiren, katkılarını esirgemeyen sayın hocalarım Doç. Dr. Ayrin Ersöz, Dr. Hande Çayır, Tuğrul Artunkal, Dr. Aydın Çam, Berke Baş, Yeşim Burul, Yrd. Doç. Burcu Yasemin Şeyben, Aylin Kalem, Dr. Beliz Demircioğlu’na ve tezin *Sinema ve Disiplinerarasılık* bölümüne katkılarıyla dâhil olan Alin Taşçıyan, Cynthia Madansky, Fulya Peker, Aydın Çam ve Onur Kaya’ya ayrıca genel olarak desteklerinden dolayı Ruken Doğu Erdede, Pelin Balcıoğlu ve Av. Şaban Doğan’a teşekkürlerimi sunarım.

Tezi hazırlama süresince bilgi ve deneyimiyle her konuda beni destekleyen değerli arkadaşım Ümit Soylu’ya sonsuz teşekkür ederim.

Leyla TOPRAK
İstanbul, 2017

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
KISALTMALAR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
GİRİŞ	1
SİNEMADA PERFORMANS VE DİSİPLİNERARASILIK	
1.1. DİSİPLİNERARASI SANAT	6
1.2. PERFORMANS SANATI VE DİSİPLİNERARASILIK	22
1.3. SİNEMA VE DİSİPLİNERARASILIK	59
1.3.1. Sinemada Disiplinlerarasılık ve Performans İlişkisine Dair Görüşler	63
OTOETNOGRAFİK YÖNTEMLE FİLMLEİNİN İNCELENMESİ	
2.1. FİMLERİN İÇERİĞİ; TÜRÜ VE KÜNYESİ.....	76
2.2. OTOETNOGRAFİK YÖNTEM VE FİMLERE OTOETNOGRAFİK BAKIŞ AÇISI.....	79
2.3. FİMLERDEKİ DİSİPLİNERARASILIK	95
2.4. FİMLERİN YAPIM SÜRECİ VE PERFORMANŞININ DEĞİŞİMİ	107
2.5. FİMLERİN GÖSTERİM SÜRECİ, SÖYLEŞİ VE FESTİVALLER.....	108
SONUÇ.....	112
KAYNAKLAR VE EKLER	117

KISALTMALAR

bknz. : bakınız

vb. : ve bunun gibi

vd. : ve diğerleri

S.Y. : Sanat Yönetimi

R.S.T. : Radyo, Sinema ve Televizyon

Y.N. : Tez Yazarının Notu

ÖZET

Bir Performans Sanatçısının Filme Yaklaşımı adlı bu yüksek lisans çalışmasının konusu performans sanatçısının, biçimsel ve içeriksel açıdan filmlere yaklaşımının otoetnografik yöntemle incelenmesidir. Bu doğrultuda bu tez film ve performans sanatlarının kesiştiği ve ayrıştığı noktalara da odaklanmaktadır. Bunu takiben bu iki sanat disiplininin doğasında bulunan disiplinlerarasılık yaklaşımının performans sanatçısının üretim sürecine ve bu süreçteki öznel değişimine olan etkisini araştırılmıştır.

Söz konusu olan bu süreç ve bu süreçte sanat ürününün belirlenmesi, performansı otoetnografi aracılığıyla inceleme ihtiyacı doğurmuştur, çünkü hem performans sanatında hem de otoetnografide önemli olan sürecin kendisidir. Dolayısıyla sanat üretim sürecinin sanatçının değişimini kapsadığı görülmektedir. Bu nedenle bu çalışmada bu sürecin incelenmesi için otoetnografik yöntem tercih edilmiştir. Çalışmanın akışını geliştirmesi açısından bölümler görsellerle de desteklenmiştir.

Bu yöntemin seçilmesiyle sanatçının kendisi ve sanatsal üretimleriyle içinde biçimlendiği toplumsal ve kültürel yapı arasında kurduğu bağ ele alınmıştır. Bu noktadan yola çıkarak sanata konu edilen toplulukların sorunsal durumlarını ele almanın, aslında sanatçının kendi sorunsal sürecini irdelemek olduğu görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Disiplinerarasılık, Otoetnografi, Performans, Sinema, Dans

ABSTRACT

This master thesis titled as *A Performance Artist's Approach to Films* deals with a performance artist's approach to movies with regard to the form and content of the films by using the autoethnographic method. Focusing on the points where cinema and performance arts coincide and diverge, the thesis explores how the interdisciplinary approach of those art disciplines influences the creative process of the performance artist and how it has an impact on the subjectivity of the artist.

This process as well as the determination of art work in this process generate the need of analysing the performance through the autoethnography, since what is significant in both performance and autoethnography is the process itself. Accordingly, it is clear that the creative process involves the artist's conversion. That is the reason why autoethnographic method has been used for analysing this process and certain images have been attached in this thesis.

Through this method the thesis also explores the interaction the artist establishes between her/his works and the social and cultural framework which has an impact on her/him. As a consequence of this study it is highlighted that the discussion of the problems of communities represented in the arts is in fact an exploration of the artist's problematic process itself.

Key Words: Interdisciplinary, Autoethnography, Performance, Cinema, Dance

GİRİŞ

Bir Performans Sanatçısının Filme Yaklaşımı biçim ve içerik olarak otoetnografik yöntemle incelendiğinde bunu oluşturan film ve performans sanatının kesiştiği ve ayrıştığı koordinatlar fark edilmektedir. Bu iki sanat disiplinin doğasında var olan disiplinlerarasılık yaklaşımı performans sanatçısının hem üretim sürecini hem de sanatçının bu süreçteki değişimini sürekli kılmaktadır.

Söz konusu olan disiplinlerarasılık bakış açısı 19. yüzyıl sanatçılarını ve sanat alanlarını bütüncül bir yaklaşımla kaynaştırmayı amaçlayan Alman müzik teorisyeni, tiyatro yönetmeni ve opera bestecisi Richard Wagner'in söylediği *Gesamtkunstwerk* (*total art*: bütüncül sanat) kavramıyla ortaya çıkmış ve böylece disiplinler sanat yaklaşımı sorgulanmaya başlamıştır. Bunun ilk etkileri özellikle empresyonist ressam Paul Cezanne ve kübist ressam Georger Braque ve Pablo Picasso'nun eserlerinde kendini hissettirmiştir.

Sanatın, çeşitli disiplinlerle oluşturduğu bu çok geçişlilik, evrenin işleyişinden de bağımsız bir şekilde oluşmamış, aksine onunla oldukça benzerlikler taşımıştır. Farklı alanların kesişimi ve birleşimi üzerine kurulan disiplinlerarasılık yaklaşımı, sanatın, mevcut bilimsel düşüncenin oluşturduğu bakış açısına göre şekilleneceğini de gözler önüne sermiştir. Bu bağlamda Lynton, entüisyonizm (sezgicilik) akımının kurucusu Fransız filozof Bergson'dan aldığı alıntıyla birlikte düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

“Disiplinlerarasılık sanat ve bilimi bir araya getirerek yeni yeni sanat bilgisi üretmenin yollarını açıyordu. Bilimde maddenin parçalanabilen en küçük parçasının atomlar olmadığı anlaşılmış ve atom altı parçacık dünyasının belirsizliği yeni soyut bir dünyanın kapılarını aralamıştı. Çünkü atom bir nesne olduğu gibi aynı zamanda bir biçim ve enerji şekliydi. Atom-altı (kuantum) dünyası birbirinden farklı henüz tanımsız enerji biçimlerini içermekteydi. Sanatta estetik anlamda nesnenin ve biçimin parçalanmasından doğan yeni soyut ilişkileri dile getirmenin ve anlamlandırmanın bir yöntemi idi. Böylece sanat, görsel doğayı ölçü alan geleneksel anlayıştan farklı düşünceleri bir araya getirerek yeni bir ifade

gücüne ulaştı. Dünyayı anlamamızda aklın çok az ya da hiç rol oynamadığını, bilinç ve belleğimizin sağladığı bilgi ve düşüncelerle beslenen sezgilerimizin yaratıcı bir tepki gösterdiğini ileri süren H. Bergson, varlığı anlamamızda sanat bilgisinin önemine işaret eder” (1991: 66).

20. yüzyılda yaşanan savaşlar, ekonomik bunalımlar, bilimde ve eğitimdeki ilerlemeler dünyayı yeniden biçimlendirmiştir. Bu durum sanatı da etkilemiş, zaten var olan sanat yapılarını yeniden şekillendirerek yeni sanat kuramlarının oluşmasını sağlamıştır. Bu kuramlardan hareketle ortaya çıkan yapıtlar yaşamın gerçekliğini daha derinden sorgular duruma gelmiştir. Bu durum, hayatı ve sanatı sorgulama, bunların sentezine dikkat çekme gibi sonuçlar da ortaya çıkarmıştır. Böylece disiplinlerarası sanatın yayılmasının da zemini oluşmuş; fütürizm, dadaizm, sürrealizm, pop sanat, fluxus, oluşum, arazi sanatı, yoksul sanat-yeryüzü sanatı, vücut sanatı, performans sanatı ve kavramsal sanat gibi alanların oluşmasının yolu açılmıştır.

Tüm bunların içinde performans sanatının kökleri 20. yüzyılın başında oluşan fütürist, sürrealist ve dadaist performanslarla atılmıştır. Bu sanattaki Performans kelimesi “İngilizce ve Fransızcadaki (16. yy.da kullanılan) tanımıyla performance sözcüğü, “tamamlama” anlamını içermektedir. Bir sanat yapıtının “tamamlanması”, bir başka deyişle “sanat performansı”, o sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelmektedir” (Germaner, 1996: 59).

1960 yılında antropolog Victor Turner ve yönetmen Richard Schechner’in yaptığı çalışmalarla performans sanatı tanımına kavuşmuştur. Schechner performansı “icra etmek, olmak, yapmak, yaptığını göstermek ve yaptığını göstermeyi açıklamak”la ilişkilendirir. Böylece günlük yaşamın her alanı performans sanatının oluşması için zemin oluşturabilir (Gümüş ve Gündoğan, 2016).

Bu hâliye performans sanatı 'şimdi' ve 'burada' olmak deneyimine odaklanır. Belirli bir mekân ve zamanda sınırlanma zorunluluğunu yok saymıştır. Bu yaklaşım sanata ait olan ile hayata ait olan arasındaki sınırları görünmez kılmış, sanatçı için yeni olan etkileşimleri yaşayabileceği taze ve özgür bir ortam

sunmuştur. Bu ortam farklı zorluklarıyla sanatçının yaratım sürecini tetiklemiştir. Bu sürecin doğal bir getirisi olarak da disiplinlerarasılık oluşmuştur.

Performans sanatının özellikle 20. yüzyılda birçok sanat disiplininin ve akımının ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Bu sanat disiplinlerinden biri olan sinemanın disiplinlerarasılık içermesi, kendisinden önce var olan resim, edebiyat, müzik, tiyatro gibi birçok sanat disipliniyle ilişki içinde olduğunu göstermiştir.

“Tuhaftır ki; bütün sanatlar çıplak doğarken, sanatların en genci baştan aşağı giyinik olarak dünyaya geldi.

Söyleyecek bir şeyi olmadan önce her şeyi söyleyebilir oldu” (Woolf, 1950: 61)

Virginia Woolf bu sözüyle sinemanın içeriğinde var olan sanatların tümünü kapsayarak oluşturduğu disiplinlerarasılığa dikkat çekmiştir. Diğer yandan Sinema sanatındaki yenilikçi ve deneysellik odaklı yaklaşımlar (Avangard ve Exbanded sinema vd.) gelişmiş, bu süreç sinema ve performans sanatı ilişkisini daha görünür kılmıştır. Buna dair hem film yapım süreçlerinde hem de tez yazım sürecinde karşılaşılan bazı kişilerin görüşlerine yer verilmiştir.

Bir performans sanatçısının filme yaklaşımını otoetnografik yöntemle inceleme tercih edilerek sanatçının kendisi ve içinde biçimlendiği toplumsal ve kültürel yapıyla kurduğu bağ ele alınmıştır.

Bu bağlamada etnografik olan ile otoetnografik olan arasındaki bağı Liamputtong ve Rumbold şöyle tarif etmişlerdir (2008):

“Antropolojik bir yaklaşım olan etnografi, ‘kültür ve gündelik hayatın anlamına’ odaklı bir araştırma yöntemidir. Otoetnografi ise, yaygın biçimde ve kısaca araştırmanın konusuna yönelik olarak araştırmacının, bulunduğu çevrede, içinde bulunduğu olay ya da olguda kendini araştırması olarak anlaşılmaktadır.”

Bu noktadan yola çıkarak sanata konu edilen toplulukların sorunsal durumlarını ele almanın, aslında sanatçının kendi sorunsal sürecini irdelemek olduğu bir gerçektir. Bu yönüyle bu kavramı yöntem olarak seçmek, bir sürece ve sürecin biçim vererek oluşturduğu sonuca da dâhil olmayı gerektirmektedir. Bu durum otoetnografinin performansla olan ilişkisine de bakma ihtiyacı doğurmuştur. Otoetnografik yaklaşımla incelenen ve gerçekleşen sanat üretim sürecinin sanatçının değişimini gayriihtiyarî kapsadığı görülmektedir.

“Otoetnografi yapmak ve yazmak isteyen bir araştırmacı, otobiyografi ve etnografyanın ilkelerini kullanır. Bu nedenle otoetnografinin, bir yöntem olarak, hem bir süreç hem de bir ürün olduğu belirtilmektedir” (Ellis vd. 2011)

Bu belirleme ile otoetnografinin yaşamla kurduğu doğrudan bağ ve performansın ‘şimdi’ ve ‘anda’ olma gerçekliği örtüşmektedir. Bu hâliyle:

“Artık otoetnografi yazma, otoetnografik performans olarak anılmaya başlanmış, yaratıcılık öne çıkmıştır” (Spry, 2001: 706).

Bu belirlemeler ışığında performans sanatçısı, sinemanın çoğunlukla önceden belirlenmiş esaslar üzerine inşa edilen üretim sürecini, performans sanatının refleksleriyle ihlal etmiş, ikisi arasında geçişliliğe izin veren ve bu alanların yer yer birleşmesi ve ayrışmasıyla değişen dinamik ve kolektif bir yapı var etmiştir.

Bu yapı, performans sanatının anlık gerçekliği, bireysel deneyime dayalı biçimi ile sinemanın kurgusalılığını, mekân ve zaman sınırsızlığını birleştirerek birbirine karşıt olan iki sanat dilini bir araya getirmenin önünü açmıştır.

Bu çalışmada, film yapma sürecinin kendisinin bir performans sanatı olarak değerlendirilmesi doğrutusunda, bu sürecin hayata geçirilmesi ve sürdürülmesini takiben ortaya çıkan sanatsal formun ve bu formu biçimlendiren disiplinlerarası sanat yaklaşımının incelenmesi ve sanatçının değişim sürecinin ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Ayrıca sanatçının, farklı sanat disiplinlerini kendi içlerindeki katı üretim koşullarından sıyrıp bunları aynı üründe kesitirerek yaratıcılık alanını genişletmesinin önemi belirtilmiştir.

Bu çalışma söz konusu filmlerdeki farklı sanat disiplinlerinin (dans, resim, fotoğraf, müzik, ses tasarımı), anlatının kurucu unsuru olarak nasıl kullanıldığını incelerken aynı zamanda film yapım süreci üzerine de bir soru sormaktadır. Filmlerin izleyici üzerindeki etkisi hep bir tartışma konusuyken filmi yapan kişilerin üzerinde oluşturduğu etki ve bu kişilerin film yapım sürecinde yaşadıkları değişim genellikle göz ardı edilmiştir. Bu nedenle bu çalışma, bir performans sanatçısı olan Leyla Toprak'ın kendi filmlerinin (*Kırmızı Mendil*, *Uzak mı...* vd.) yapım sürecinde edindiği deneyim ve değişimi otoetnografik bir

yöntemle incelerken, aynı zamanda yukarıda belirtilen göz ardı edilmiş soruya da bir cevap aramaktadır.

SİNEMADA PERFORMANS VE DİSİPLİNERARASILIK

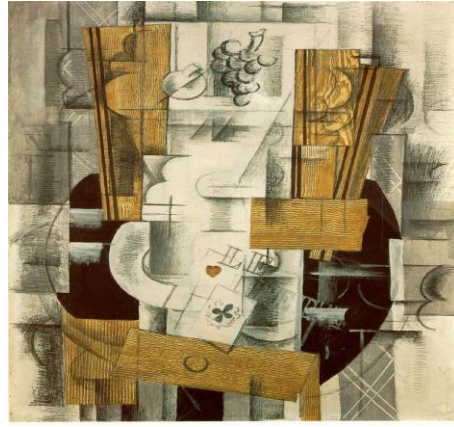
1.1. DİSİPLİNERARASI SANAT

19.yüzyıl sanatçıları ve sanat alanlarını bütüncül bir yaklaşımla kaynaştırmayı amaçlayan Alman müzik teorisyeni, tiyatro yönetmeni ve opera bestecisi Wagner tarafından ortaya atılan *Gesamtkunstwerk* (*total art*: bütüncül sanat) kavramıyla disiplinlerarası sanat yaklaşımı sorgulanmaya başlamış ve bu sorgulamanın etkileri özellikle empresyonist ressam Cezanne ve kübist ressamlar Braque ve Picasso'nun üretimlerinde kendini hissettirmiştir. Bu hâliyle disiplinlerarası sanatın ilk belirtileri modern sanatın içinde belirmiştir.

Fransa'da oluşmuş bu sanat akımlarından kübizm, empresyonist sanat yaklaşımının esas aldığı koşullardan sıyrılıp temsile dayalı sanat yapma tavrının yerine daha çok tasarıma dayalı sanat üretmeye yönelmiştir. Bu tasarımın ilk örnekleri olan *kolajlar*, disiplinlerarası sanatın da ilk örnekleri olarak sayılabilir. Bu kolajlar mevcut resim türlerini ve perspektif esasını geride bırakarak bambaşka bir yapı oluşturmuştur. Bu yapı, birbiriyle çelişen renklerin, biçimlerin ve hazır nesnelerin kaotik olarak yerleştirilmesi sonucu meydana gelmiştir.



Görsel 1: George Braque - Meyve Tabağı (1912) - Kâse, Kolaj

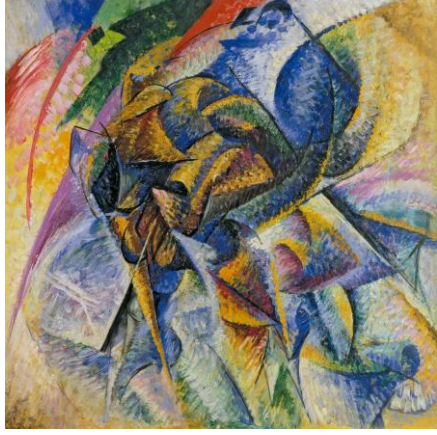


Görsel 2: Pablo Picasso - Meyve Keman (1913) - Kâse, Kolaj

Kübizm, 20. yüzyılın ilk yarısında sıra dışı yaklaşımları ve burjuva bireyciliğinin yoğun hissedildiği modern sanat formlarına olan eleştirisiyle birlikte disiplinlerarasılığın ilk örneklerini vermiştir. Kübizm ve ardıllarının biçimsel olarak getirdikleri yenilikleri daha köklü bir değişime taşıyıp sanatın

tarihini değiştirmeyi amaçlayan fütürizm, dadaizm, sürrealizm, oluşum (happening), performans sanatı, kavramsal sanat gibi akımlar ortaya çıkmıştır. Mevcut siyasi atmosferin yarattığı geniş ölçekteki ütopya yitirimi ve hayal kırıklığı sonucunda, bu gidişatın eleştirisi üzerine kurulan ve kuramsal sınırları çeşitlenerek değişen sistemin karşıtı bir tavırla bu sanat akımları devrim niteliğinde bir farklılaşma yolunu tercih etmişlerdir. Bu farklılaşma; sanatın biçimsel formunu, konunun seçimini ve üretim sürecini bütünüyle değiştirmeyi içermiştir.

Bu süreç dönemin sosyal, siyasi ve bilimsel gelişmeleriyle doğrudan ilişkilidir. Dünya savaşlarının yarattığı yıkım, karamsarlık, hayal kırıklığı sanat dünyasında da eleştirel karşılığını bulmuştur. Bu bağlamda sanat tarihinin kronolojisinde öncül olan fütürizmin temelde işaret ettiği referanslar ve düşüncelerini temellendirdiği zemin, sanayi devriminin sonuçları olmuştur. 1909 yılında İtalya’da Filippo Tommaso Marinetti’nin öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Marinetti, oluşturduğu manifestoda modern sanatın sosyal hayatın ve siyasi temsiliyetin, geçmişe ait estetik değerlerini ve geleneklerini tümüyle terk ederek yerine kentleşme, modernlik, medeniyet ve teknolojik yeniliklerin sosyal hayata kazandırdığı hızla birlikte makineleşme gibi kavramlara da yer vermiştir. Böylece bu akımın temsilcileri sürekli değişen bir yaşam önermesiyle yola çıkmışlardır. Bu yaşamı oluşturmak için dünyaya hâkim olan umutsuzluk, karamsarlık ve durgunluktan sıyrılıp insanın aklına ve yaratıcılığına güç verip onu maksimize edecek teknolojiyi kullanmanın koşullarını oluşturmayı ve insanları buna teşvik etmeyi hedeflemişlerdir. Dünyanın zengin kaynaklarını sömürgeleştiren ve burada üretilen malları tekrar sömürgelerine satarak sermaye oluşturan belli devletlerin ve toplumların (İngiltere başta olmak üzere Avrupa ülkeleri) kontrol mekanizmasından çıkmak gerektiği tespitinde de bulunmuş, tüm söylemlerinde sanayi devrimine olan ilgi, sanayi girişimciliği, makineleşme, dinamizm, hız, başkaldırı, savaş ve şiddet gibi kavramlara yakınlıklarını ifade etmişlerdir.



Görsele 3: Umberto Boccioni - Bisikletçinin Dinamizmi (1913), Kübo-Fütürist Peggy Guggenheim, Venedik



Görsele 4: Kazimir Malevich - The Knife Grinder (1912-1913)

Bu akım sürerken ortaya çıkan diğer bir sanat akımı ise dadaizmdir. I. Dünya Savaşı sırasında (1916) Zürih'te Hugo Ball'un açtığı Cabaret Voltaire'de ortaya çıkan dadaizm Almanya'da devam etmiştir. Dadaistlerin yazdıkları manifesto sanatsal önermeler içermekle kalmamış, başlı başına siyasi birer bildiri olma özelliğini de taşımıştır. I. Dünya Savaşı'nın temel odağı olan sömürgecilik, silahlanma, milliyetçilik gibi kavramların insanlığa mutsuzluk ve acıdan başka bir şey getirmediği ve bunun sonucunda oluşan umutsuzluk, inanç yoksunluğuyla birlikte burjuva yaşam tarzının sabitlediği değerlere ve onun yarattığı sanat yaklaşımına güçlü bir tepki olarak meydana geldiği görülmüştür. Tüm bu verili düzenin sağladığı estetik biçimciliği, oluşturduğu akli ve mantıksal çerçeveyi reddetmiş, sanatı burjuvazinin kendini temize çıkarma aracı olmaktan kurtarıp halkçı bir yaklaşıma indirgemeye çalışmışlardır. Buradan hareketle sanatın işlevi ve hayatla olan ilişkisi daha derinden sorgulanarak sanat ve hayat ikilemini ortadan kaldırmanın yolları aranmaya başlamış, Hegelci yaklaşımla sanatın yok edilmesi değil, aksine yaşamsal eylemlere dönüştürülmesi hedeflenmiştir. Bu durum mevcut sanatsal yapının tümüyle değişeceği anlamına da gelebilir. Dadaizmin başlıca temsilcileri Tristan Tzara, Jean Arp, Richard Hülsenbeck, Marcel Janco, Emmy Hennings'tir.



Görsel 5: Jean Arp - Orman (1917)



Görsel 6: Emmy Hennings - Cabaret Voltaire Performansında Gösterdiği Kuklasıyla (1916), Zürih

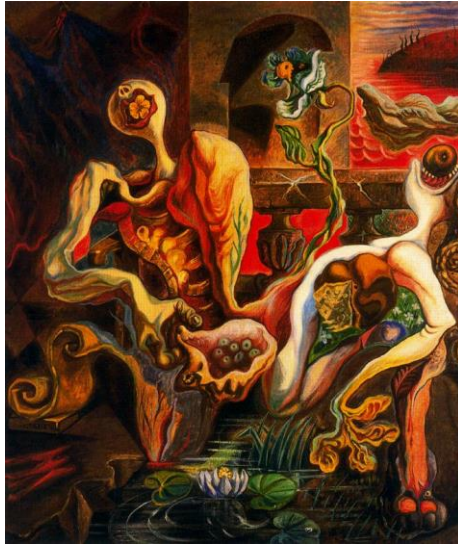
Öte yandan dadaizmin son dönemlerinde ortaya çıkan bir diğer sanat akımı ise sürrealizmdir. Sürrealizm dadaizmden yoğunca etkilenmiş, fakat bazı farklı önermelerde öne sürmüştür. Sürrealizmin doğduğu siyasal zemine baktığımızda I. Dünya Savaşı sonunda imza edilen antlaşmalar ve Milletler Cemiyeti'nin çalışmaları, özelde Avrupa, genelde dünyada savaşın izlerini silme ve yeniden huzur ve güven ortamını tesis etmeye dönük çabalar olduğu gözlemlenmiştir. Bu dönem aynı zamanda akılcılık üzerine yükselen, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yoğunca yaşandığı bir süreç olmuştur. Bilimselliğin bu denli öne çıkması insanın manevi yönünü ve iç dünyasını oldukça törpüleyerek duygu dünyasını zayıflatmıştır. Oluşan bu manevi boşluk yeni arayışların kapısını aralamış ve bunun ilk etkileri sanatta ortaya çıkmıştır. Bu sosyal ve siyasal ortamın etkileri Fransa'da da büyük oranda hissedilmiş ve Fransız şair Andre Breton sürrealizmin temel ilkelerini kaleme alarak düşüncelerini şöyle ifadelendirmiştir:

"Gerçeküstüçülük, ister söz, ister yazı ile ya da başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya çıkarmak için başvurulan, içinden geldiği gibi yazma yöntemidir. Bu, aklın denetimi olmaksızın (rüyada olduğu gibi) her türlü estetik ve ahlak kaygısı dışında düşüncenin yazılışdır" (Çetişli, 2006: 138).

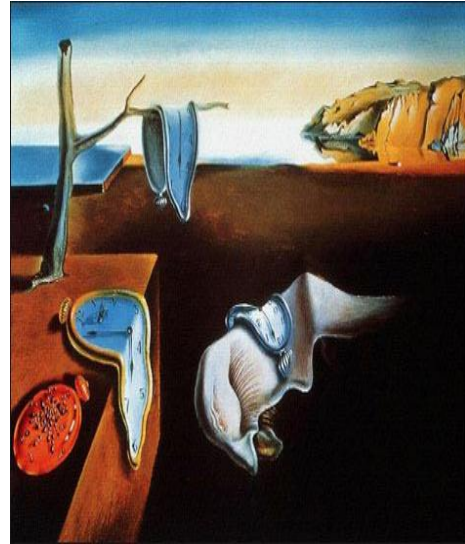
Buna göre akımın temel argümanı, aklın ve iradenin dışında kendiliğinden meydana çıkan ruhsal olayları, bilinçaltından gelen çağrışımları ve rüyaları hiçbir müdahaleye maruz bırakmadan aktarmak olmuştur. Freud'un bilinçaltı kuramından beslenen sürrealistler, sanatı, bilinçaltındaki duyguların ve ihtirasların ifade bulduğu semboller olarak tanımlamışlardır. Diğer bir deyişle:

"Sürrealistlere göre sanattaki her türlü gerçek, yaratışın kaynağı olan bilinçaltındadır. Bugüne kadarki dönemde insan, hayat ve sanatın hemen hemen tek belirleyicisi ve yönlendiricisi akıl, zekâ ve mantık olmuştur. Hâlbuki böyle bir tavır, insanın son derece eksik ve tek yönlü olarak tanınmasına sebebiyet vermiştir. Üstelik bu tanım, onun yapmacıklı veya maskeli yanıdır. Bu yolla saf ve asıl insana; onun gerçekliğine ulaşmak mümkün değildir. Gerçek insana ulaşmak, öncelikle onun şuuraltına inilmesi ve şuuraltının boşaltılması ile mümkün olabilir. Bunun tek yolu ise rüyadır. İnsan rüyada tam bir hürriyet içindedir"(Çetişli, 2006: 138).

Sürrealizm akımının başlıca temsilcileri arasında ise André Masson, Joan Miro, Salvador Dali, Jean Arp, Andre Breton ve Louis Aragon sayılabilir.



Görsel 7: André Masson - Métamorphose Des Amants (1938)



Görsel 8: Salvador Dali – Belleğin Azmi (1931)

Sanayi devrimi ve I. Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal dokunun eleştirisi üzerine hayat bulan bu sanat akımları (fütürizm, dadaizm, sürrealizm) sanatın birçok alanında üretimlerde bulunmuşlardır. Zamanla sanat da kendi

ilerleyişini devam ettirerek, üretkenliğini sağlayabilmek için mevcut sanat yapısını ve işlevini sorgulayarak yıkıcı ama yenilikçi fikirlerle varoluşunu sürdürmüştür. Sanattaki bu esas kuşkusuz ki dönemin hâkim felsefesi olan egzistansiyalizmin yarattığı bireysellik esnasından gücünü almış, aynı zamanda insanlık tarihinin en kanlı savaşı olan II. Dünya Savaşı'na ve bu savaşın insanda yarattığı derin tahribata karşı bir tepki olarak örgütlenmiştir.

1950 ve 1970 yılları arasında oluşan sanat yapıları, birbirlerinin karşıtlığı ve kimi zamanda revize edilmeleri üzerine ilerlemiştir. Bu durum, çağdaş sanatın temellerinin oluşmasını sağlamıştır.

Tüm bu süreç içinde boy veren diğeri bir sanat türü ise *pop sanatı* (*pop art*) olmuştur. Bu sanat 1950'lerde İngiltere ve ABD'de ekspresyonizme karşı bir tepki olarak şekillenmiş, 1956 yılında İngiliz sanatçı Richard Hamilton ve John McHale'nin *Just what is that makes today's homes so different, so appealing?* isimli kolajı ilk örneğini ortaya çıkarmıştır.



Görsel 9: Richard Hamilton - John McHale - Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing? (1956)

1958 yılında ise Lawrence Alloway'ın *Architectural Design* dergisinde yayınlanan *The Arts and The Mass Media* isimli makalesinde pop sanatı kavramının ilk kez kullanıldığı görülmüştür. Bu sanat gerçek ile görüntünün ayrımını en çarpıcı biçimde ele alarak hazırıcı ve tüketici insanın eleştirisiyle şekillenmiştir.

1960'larda ise bu sanat türü bir akım hâline dönüşmüştür. Aslında bu akımın hazırlayıcı zemininde yer alan Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere sanat

eseri olarak sunmasının önemini de görmek gerekir. Pop sanat sanatçıları; gündelik nesnelere, medyayı, reklamları, televizyon ve sinema karakterlerini, çizgi roman karelerini ve kamusal alan nesnelere kullanmış, renk seçimlerinde parlak ve canlı renkleri tercih etmişlerdir. 1960'larda Amerikan pop sanatının önde gelen temsilcileri arasında şu isimler sayılabilir: Andy Warhol, Tom Wesselmann, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Jim Dine, Edward Ruscha, Wayne Thiebaud, Mel Ramos, David Hockney.

1960 yılında sanattaki sorgulamalar sonucunda alternatif anlatım dilleri oluşturarak mevcut toplumsal yapıya karşı bir direniş özelliği taşıyan üretimler gerçekleştirmişlerdir. Bu üretimlerin daha ilerici bir yaşam ideolojisi yaratma ve yayma işlevi görmeleri amaçlanmıştır. Diğer yandan sanattaki bu iddialı çıkışlar, 1970'lerde şekillenecek olan post modern dönemin de zeminini oluşturmuştur.

Bu sürecin (modernizm - post modernizm) tam dönüm noktasında yer alan *fluxus* sanat akımı 1960 yılında Litvanyalı-Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından John Cage ve çevresindeki sanatçı ve müzisyenleri tanımlamak için kullanılmış, sanatta devrimsel bir çıkışın gerekliliği üzerine mevcut tartışmalar içerisinde yerini almıştır. Bu akıma göre doğa sürekli akış hâlinindedir ve doğanın bir parçası olan insanın da statik olması düşünülemez. Sürekli ve kesintisiz olarak süren ve hiç tamamlanamayacak olan bu değişim sürecinin sanatta da benzer yapıda sürdüğünü ifade etmişlerdir. Bu sanat akımı; nükleer silah, atom bombası ve yok edici teknolojinin insanlığa ve doğaya karşı bu kadar yıkıcı kullanılması karşısında sanatın da bu duruma tepkisinin bu denli yıkıcı olması gerektiğini savunmuştur. Ayrıca bu yıkıcı tavır bu akımın sanat üretimine ve sanatçıya bakışında da kendini hissettirmiştir. Buna göre galeri ve müzelerde saklanmak ve sergilenmek üzere sanat üretmek yerine insanın zihnine doğrudan etki edip kişisel ve toplumsal bellekte yer edecek deneyimi esas almışlardır. Bununla birlikte her insanın sanatçı olabileceğini savunmuşlardır.

Buna paralel olarak akımın sanatsal zeminini Huyssen şöyle tarif etmiştir:

“II. Dünya Savaşı sonrası modernlik karşıtı (anti-modernist) düşüncenin gelişimi ve avangard eylemler, sanat/yaşam birlikteliği ile sonuçlanacak bir çizgiye doğru ilerlemekteydi. Bu birliktelik hedefinin başarısız olması ya da farklı

bir nitelikle sonuçlanması konusu bir yana bırakılırsa, bu sürecin gerçekliği, sanatın “metalaştırılmaktan uzaklaştırılması” ve ‘ustalıkla seçilmiş, ayrıcalıklı malzemeler ile gerçekleştirilen sanat nesnesi’ merkezli bir sanat üretiminden, ‘aksiyon, performans özlü ve geçici (ephemeral) ve ucuz malzeme ile yapılan bir sanat’ üretimine doğru olan akıştır” (Kahraman, 2005:166).

Bu sanat akımının başlıca temsilcileri Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Wolf Vostell, Dick Higgins’dir.



Görsel 10: Joseph Beuys - Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni (1974), New York



Görsel 11: Nam June Paik / Charlotte Moorman - TV Bra for Living Sculpture (1969)



Görsel 12: Allan Kaprow - 18 Happenings in 6 Parts (1958)



Görsel 13: Allan Kaprow (Centre, with beard) and Participants in His “Yard” (1967), Los Angeles

Fluxus etkisinin yaygın olarak hissedildiği bu yıllarda bir başka sanat akımı olan ve fütürizm ile dadaizmden esintiler taşıyan *oluşumlar (happening)* boy göstermiştir. Bunu destekler nitelikte happening'in önemli temsilcilerinden olan John Cage verdiği konferanslarda dada etkisinin altını her defasında çizmiştir. Diğer birçok akımda olduğu gibi bunda da dönemin toplumsal ve politik koşullarına, bunun yarattığı sınırlamalara ve sabitlenmiş geleneksel düşünce kalıplarına karşı çıkış niteliğinde oluşmuştur. Oluşumlar ilk kez 1959'da Allan Kaprow'un New York Reuben Galerisi'ndeki *6 Bölümde 18 Olay* adlı gösterisiyle hayat bulmuştur. Kaprow bu sanatı şu sözlerle açıklamıştır: "Farklı zamanlarda ve yerlerde tamamlanan ya da algılanan bir tür eylem kolajıdır, eylemin sanatçı açısından açık seçik hiçbir anlamı olamaz" (YKY, 1995: 71).

Bunların dışında, Claes Odenburg'un *Dükkân (Store)* 1961, *Oto-bedenler (Autobodies)* 1963, *Yıkamalar (Washes)* 1965, Robert Rauschenberg'ün *Harita Odası II (Map Room II)* 1965, Robert Whitman'ın *Amerikan Ayı (The American Moon)* 1960 ve Kaprow'un *Çağrı (Calling)* 1965 isimli eserleri önemli oluşumlar arasında sayılabilir.

Oluşumlarda sanatçılar bir olay başlığının altında birçok sanat disiplinini birlikte icra etmişlerdir. Bir taraftan resim çizilirken ya da müzik yapılırken, diğer taraftan metinler okunmuş, pantomim, dans ve tiyatroya hareketler sergilenmiştir. Bir çeşit birleştirme (kolaj) olarak da algılanan bu durum seyircinin gözünde adeta bir sirk mekânı gibi yorumlanmıştır. Ayrıca bu ortam, seyircilerin serbest dolaşımına sunulan bir alan olarak da işlev görmüştür. Sanatçı ile seyirciler arasında daha doğrudan bir bağ oluşmuş, böylece galerilerin seyirciyi edilgen kılan konumlarına bir eleştiri olmuştur. Diğer bir deyişle oluşumlar seyirci ile sanatçı ve sanat ile hayat arasındaki sınırları belirsizleştirmeye çalışmış seyirciyi daha etken bir noktaya çekerek katılımcı olarak tanımlamıştır. Oluşumlar tekrarlanmama özelliğinden dolayı fluxus'tan ayrılmış, daha çok performans sanatına yaklaşmıştır.

Oluşumlar akımı 1960'ların sonunda kendi içinde farklı ve yeni sanat yapılarının doğmasına zemin hazırlamıştır. Bunlar: yeryüzü sanatı/yoksul sanatı

(*arte povera*), arazi sanatı (*land art*), vücut sanatı (*body art*) ve performans sanatıdır.

1967'de İtalya'da ortaya çıkan bir başka sanat akımı ise *yoksul sanat-yeryüzü sanatı (arte povera)*'dir. Bu akım, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prunive Gilberto Zoria'nın Cenova'da katıldığı bir sergide topluluğun sözcüsü Germano Celant'ın bu sanatı tarif eden cümleleriyle ilan edilmiştir. Bu sanat alanı, sadece sanatın kurumsallaşmış yapılarına (müzeler, galeriler, geniş ölçekli sanat pazarları ve buradaki alım gücünü oluşturan dengeler) ve anlayışlarına karşı çıkmakla kalmamış, aynı zamanda sanatçının bireysel ifadesi ve tasarısı olarak yorumlanan sanatın ne kadar etik olup olmadığını da tartışmıştır. Ayrıca sanatın, asıl sanat olan yaşamı kavrayıp deneyimlemek için bir işlev gördüğünü savunmuş ve sanatçının doğada yer alan ağaç, nehir, ateş, yerçekimi, gökyüzü vb. unsurlarla bütünleşerek onu daha derinden anlama ve hissetmenin yollarını keşfetmesi gerektiğini öne çıkarmıştır. Sanatçının bu deneyimi edinmesiyle mevcut toplumsallıktan kurtulabilir olduğu düşünülmüştür.



Görsel 14: Jannis Kounellis - 11 At (1969), Roma



Görsel15: Jannis Kounellis- PamukHeykel (1967)

Bu sanat akımına oldukça yakın olan ve sanatsal bir yapı olarak ifade bulan *arazi sanatı (land art)* ise 1960'ların sonunda ABD'de ortaya çıkmış ve tüm Batı ülkelerinde etkisi görülmüştür. II. Dünya Savaşı'nın yarattığı ortamın eleştirisi üzerine kurulan bu yenilikçi sanat yaklaşımı, birçok sanat disiplinin katı

sınırlarını ortadan kaldırmış ve sınırsız malzeme olanağı sağlayan çevreyi bir sanat alanı olarak görmeyi sağlamıştır. Bu yapıda o dönemin diğer sanat akımları gibi galeri, müze vb. sanat sunum mekânlarını reddetmiştir. Buna karşın doğada bulunan malzemelerin (toprak, taş, çamur, odun, ses, ışık vb.) doğanın uyumu doğrultusunda kullanılması, bu oluşan sanat yapıtının zaman faktörüyle varoluşsal bir akış hâlinde değişmesi ve tekrarlanamamasıyla oldukça dikkat çekmiştir. Ayrıca bu sanat icrası birçok sanatı da kendi içinde barındırmakta bu yönü onun disiplinlerarası bir içeriğe sahip olduğunu göstermektedir.

“Arazi sanatı; sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzemelerin kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle “happening”le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı’yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri “artakalan” malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir” (Antmen, 2009: 253).

Bu sanatın en önemli örnekleri Robert Smithson, Michael Heizer ve ABD’li heykeltıraş Georde Segal tarafından verilmiştir.



Görsel 16: Robert Smithson – Sarmal Anafor (1969-1970), Utah Gölü



Görsel 17: Michael Heizer - Double Negative (1970)



Görsel18: Vito Acconci - Tescilli Markalar (1972)

Yine aynı dönemin bir başka sanat yapısı olarak 1965'den sonra Avrupa ve ABD'de ortaya çıkan *vücut sanatı* (*body art*), kaynağını daha çok 1950'lerde ekspresyonistlerin resim yaparken oluşturdukları gösterilerden, Fransa'daki yeni realistlerin boyaya sürülmüş kadın vücutlarını tuvale aktarmalarından, dadacıların gösteri üslubundan, performans sanatının beden vurgusundan ve oluşumlardaki ortaya çıkış hâline almıştır. Bu sanat ABD'de Willoghby Sharp'ın yayımladığı *Avalanche* isimli dergi, Bruce Nauman'ın *Yüz Buruşturmaları*, Larry Smith'in *Koldaki Uzun Yara İzi* ve özellikle Vito Acconci'nin *Isırıklar* isimli eserlerini yazı ve resimlerle anlatıp vücut sanatını gündeme getirmiştir.

Bu sanat, kurumsallaşmasını Fransa'da *Artitudes* dergisinde François Pluchart'ın *L'Art Corporel* isimli çalışmasının farklı anlatımları ve Michel Joumiac, Gina Pane ve Urs Lüthi gibi sanatçıların çalışmalarıyla sağlamıştır.

Vücut sanatı, sanatçının kendisini bir sanat malzemesi hâline dönüştürerek sanat ve sanatçı arasındaki sınırları belirsizleştirmiştir. Sanatçı bu sanatı icra ederken bedenini her türlü riskle karşı karşıya getirmiş, yer yer kendine fiziksel zarar vermek ve acı çekmek gibi eylemlerde de bulunmuştur.



Görsel19: Gina Pane Azione - Sentimentale (Sentimental Action) (1973)

Örneğin, Gina Pane bu çalışmasında vücudunda oluşturduğu jilet darbelerini sildiği pamuğu sergilemiştir. Bu sanat bedeni bir sanat nesnesine dönüştürerek bedenin toplumsallığına vurgu yapmış ve seyircinin dikkatini çekerek bazı toplumsal sorunlara odaklanmasını amaç edinmiştir. 1970’lerde ise oldukça yaygınlaşan performans sanatının içinde erimiş ve onunla bütünleşmiştir.

Performans Sanatı’nın kökleri 20. yüzyılın başında oluşan fütürist, sürrealist ve dadaist performanslarla atılmış ve vücut sanatının önemli örneği olan Jackson Pollock’un aksiyon resminde ifade bularak devam etmiştir.



Görsel20: Jackson Pollock - Action Painting (1960)

En belirgin hâlde 1960’lı yıllarda antropolog Victor Turner ve yönetmen Richard Schechner’in yaptığı çalışmalar sonucunda tanımına kavuşmuştur. Bu tanıma göre, *performans kuramı* sadece sanatın icrasını içermez, toplumun analizine de olanak sağlar. Schechner performansı, “icra etmek, olmak, yapmak, yaptığını göstermek ve yaptığını göstermeyi açıklamak”la ilişkilendirir. Böylece günlük yaşamın her alanı performans sanatının oluşması için zemin oluşturabilir (Gümüş ve Gündoğan, 2016).

Bu sanat aynı sürecin sanatları olan *fluxus*, *oluşum* ve *vücut* sanatlarıyla da yakından ilişkilendirilmiştir. Bu sanat da dönemin siyasal söylemlerine ve kalıplaşmış reflekslerle hayatı ve sanatı biçimlendirmeye tepki olarak çıkmış, seyirciyi sanatın sürecine ve sonucuna dâhil ederek onun bilincinde değişimi ve kalıcılığı güçlendirmeyi amaçlamıştır. Bu sanat çoğunlukla metinden bağımsız olarak o an içinde olup biter ve aynı biçimiyle bir tekrarı söz konusu olmaz. Bu

sanatı sahne ve gösteri sanatlarından ayıran temel noktayı Marina Abramoviç şöyle ifade eder:

“Tiyatroda bir rolü prova eder ve oynarsın. Tiyatro da kan ketçaptır ve bıçak gerçek bir bıçak değildir. Performansta her şey gerçektir. Bıçak, gerçek bıçak ve kan kandır.”



Görsel 21: Marina Abramoviç - UlayImponderabiliaThe Space in Between (1977)

1970’lerde performans sanatları fikirleri önceleyen *kavramsal sanat* (*conceptual art*)’la bağlantılı olarak devam etmiştir. 1961’de Henry Flynt malzemesi kavram olan bir sanattan söz ederek *kavramsal sanat* terimini kullanmıştır. Bu sanat, sanatın yapısını oluşturan biçimsel öğelerle ilgilenmemiş, ele alınan ve yansıtılan anlamla ilgilenmiştir. Kullanılan hazır nesnelere (video, fotoğraf, harita, belge, metin vb.) yaratılan boyut sayesinde oluşan durum, sorgulama ve çözümlenme zemini yaratmıştır. Bu sorgulama sadece sanatçının kendisine dönük olmamış, yaşamın genelini ele alan bir tavra dönüşmüştür. Düşüncenin gücünün sanat yapıtının çok üstünde olduğu fikri Marcel Ducham’dan beri süregelen bir yaklaşımdır.

Ayrıca Amerikalı sanatçı Sol Lewitt, *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) isimli yazısında kavramsal sanata dair düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: “Düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur”.

Bu bağlamda sanat yapıtlarıyla kavramlar üreten ve analizler içeren sanatçılar, seyredeni, oluşan anlama ve bu anlamı düşüncesiyle tamamlamaya davet eder. Bu hâlde sanat maddi bir varlık olarak ortada yoktur. Aslında bu sanat yaklaşımına gelene kadar bazı sanatçıların arayışlarında ve üretimlerinde kavramsal sanatın temelleri hissedilmektedir. Schwitters ve beraberindekilerin edebiyat ile sözlü anlatımın müziğine el atmaları, sanatın ve sanatçının toplumdaki yerine karşı Duchamp'ın başkaldırısı ve sürrealist ressam Rene Magritte'nin ön cepheden yaptığı resimlerin altına yazdığı sözcüklerle anlattıkları, örnekler arasına girebilir.



Görsel 22: Marcel Duchamp – 'Bisiklet Tekerleği' Adlı İşiyile (1968)

Yukarıda bahsi geçen ve sanat tarihi akışında yer alan bu sanat akımları ve türleri var olduğu dönemin sosyal, siyasal, felsefik ve bilimsel gelişmelerinden doğrudan etkilenmiş ve bu sistemin eleştirisi üzerine kendi argümanlarını oluşturmuştur. Bu sanat akımları mevcut toplumsal söylemlerin yarattığı etkiye karşın bir tepki olarak kendini örgütlemiş, dillendirdikleri düşünceler ve bu düşünceler etrafında oluşturdukları sanatsal üretimlerle toplumsal yapıyı da etkiler hâle gelmiştir. Hayatı ve sanatı farklı derecelerde aynı düzleme taşıma ve yaşamda gerçek olanı sorgulamayla yollarına devam etmiş olan bu sanat akımları, çoğunlukla sıralı olarak ilerlememiş ve aynı sanat içinde birçok sanat yaklaşımı boy göstermiştir. Bu etkileşim, üretilen yapıtlarda birçok farklı disiplinin hem malzeme hem de üslup olarak bir arada kullanılmasına zeminini hazırlamıştır.

Sanatın, sanat ve bilimdeki farklı disiplinlerle (edebiyat, resim, heykel, fotoğraf, video vb.; psikoloji, sosyoloji, medya, kamusal alanlar, coğrafik yerleşmeler vb.) oluşturduğu bu çok geçişlilik, evreninde işleyişinden bağımsız şekillenmemiş, aksine onunla oldukça benzerlikler taşımıştır. Farklı alanların birleşimi ve ayrışımı üzerine kurulan disiplinlerarasılık yaklaşımı, sanatın, mevcut bilimsel düşüncenin oluşturduğu bakış açısına göre şekilleneceğini de gözler önüne sermiştir. Bu bağlamda Lynton, *entüisyonizm (sezgicilik)* akımının kurucusu Fransız filozof H.Bergson'dan aldığı alıntıyla birlikte düşüncelerini şöyle ifade etmiştir:

“Disiplinlerarasılık sanat ve bilimi bir araya getirerek yeni yeni sanat bilgisi üretmenin yollarını açıyordu. Bilimde maddenin parçalanabilen en küçük parçasının atomlar olmadığı anlaşılmış ve atom altı parçacık dünyasının belirsizliği yeni soyut bir dünyanın kapılarını aralamıştı. Çünkü atom bir nesne olduğu gibi aynı zamanda bir biçim ve enerji şekliydi. Atom-altı (kuantum) dünyası birbirinden farklı henüz tanımsız enerji biçimlerini içermekteydi. Sanatta estetik anlamda nesnenin ve biçimin parçalanmasından doğan yeni soyut ilişkileri dile getirmenin ve anlamlandırmanın bir yöntemiymi. Böylece sanat, görsel doğayı ölçü alan geleneksel anlayıştan farklı düşünceleri bir araya getirerek yeni bir ifade gücüne ulaştı. Dünyayı anlamamızda aklın çok az ya da hiç rol oynamadığını, bilinç ve belleğimizin sağladığı bilgi ve düşüncelerle beslenen sezgilerimizin yaratıcı bir tepki gösterdiğini ileri süren H. Bergson, varlığı anlamamızda sanat bilgisinin önemine işaret eder” (1991: 66).

Disiplinlerarası yaklaşımın bilimle kurduğu bu ilişki onun varoluşsal kodlarını da açıklamış, bu bağlamda birbirinden bağımsız alanların karşılaşmaları, birleşmeleri ve kesişmeleri sonucu oluşmuş olması daha anlaşılır hâle gelmiştir.

Çoklu araçları (mültimedya) bir arada düşünerek yaratılmış bu sanat yapıtları, teknolojinin sunduğu olanaklar sayesinde, yaratılan imgenin anlam katmanlarını, bu katmanlar arasındaki geçişleri, bu geçişlerin benzer olmayan yapılarını ve bu yapıların meydana getirdiği kolajları oluşturmuştur. Hayat ile sanat ve sanatçı ile seyirci arasındaki ikiliği ortadan kaldırmaya dönük

refleksleriyle sanatın seyirciye (katılımcı) ulaştırılması bakımından geleneksel yöntemleri reddeden daha yenilikçi yollara davet etmiştir.

Disiplinlerarasılığın kavramsallaşması 19. yüzyılda görülürken, 20. yüzyılda ortaya çıkan akımlar, türler ve yapılarla değişerek bugünkü hâlini almıştır. Bu sanat alanları, birbirlerinin eleştirisi üzerine kurulmuş, yer yer aynı sanat alanından türemiş farklı sanat kolları olarak ortaya çıkmıştır. Tüm bu yapılar, içinde yaşadıkları dönemin siyasal, sosyal, ekonomik ve bilimsel gelişmelerinden etkilenirken ait oldukları toplumsal yapıyı da etkilemişlerdir. Buradan hareketle sanatçı, bu gelişmelerin insan ruhunda ve bilincinde yarattığı yıkımı hissetmiş, buna karşı bir tepki olarak kendini, sanatı örgütlemiş ve her defasında yeniden konumlandırmıştır. Sanatçının bu özelliği aslında sanatı ve sanatçıyı oluşturan denklemin temel ögesinin, var olma ihtiyacı ve arayışı olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda günümüz sanatına baktığımızda mevcut birçok sanatın içinde var olan disiplinlerarası sanat yaklaşımının kuramsal ve üretimsel olarak hızla ve etkin bir şekilde ilerlediği görülmektedir.

1.2. PERFORMANS SANATI VE DİSİPLİNLERARASILIK

Performans sanatının temeli olan *performans* sözcüğü günlük kullanımda bir iş-oluş-eylem anlamında kullanılsa da asıl anlamı şöyle tarif edilmektedir:

“İngilizce ve Fransızcadaki (16. yy.da kullanılan) tanımıyla *performance* sözcüğü, 'tamamlama' anlamını içermektedir. Bir sanat yapıtının 'tamamlanması' bir başka deyişle 'sanat performansı', o sanat yapıtının, hiçbir özel beceri gerektirmeden, özel bir işlev ve ifade yüklenmeden seyirci tarafından tamamlanması anlamına gelmektedir” (Germaner, 1996: 59).

Atakan'a göre; “Gösteri sanatı, müzik, dans, şiir, tiyatro ve videodan yararlanılarak canlı bir izleyici kitlesi önünde yapıldığı için tiyatroyu ya da dansı anımsatmakla birlikte, bu disiplinlerden farklı olarak sanat galerilerinin içinde ya da dış mekânlarda yapılır” (2008: 69-70).

I. ve II. Dünya Savaşları'nın ana rotası olan milliyetçilik ve sömürgeciliğin insanlığın ortak değerlerinde yarattığı tahribatın, oluşturduğu psikolojik ve

toplumsal yıkımın etkileri ve tepkileri kuşkusuz ki sanatla da ifadesini bulmuştur. Bu ifade özellikle 1960'lara gelindiğinde mevcut verili koşulların, ekonomik, politik, toplumsal ve sanatsal yönlerinin eleştirisini, yer yer devrimsel nitelikteki değişimini içeren fiziksel ve kavramsal sanat eylemlerine dönüşmüştür. Burjuva yaşam tarzı ve onun yansıması olan sanat üretme yöntemi, amacı ve sunma biçimi, teorize ettiği hissel ve düşünsel yapı reddedilmiş, aksine sanat ve yaşamın ayrıştırılan yollarını birleştirmenin arayışları denenmiştir.

Bu arayış performans sanatına giden yolun kapsamını aralamış ve ilk olarak 20. yüzyılın başlarında çoğunlukla eğlence amacıyla yapılan yarı tiyatral gösterilerle başlamış, daha sonra fütürizm, konstrüktivizm, dadaizm ve sürrealizm gibi aynı yüzyılın öncü akımlarıyla devam etmiştir. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise *performans sanatı* ayrı bir sanat disiplini olarak tanımlanmaya, bu isimle sanat işleri üretmeye ve bunları insanlara ulaştırmaya başlamıştır.

Bu sanatın şimdi ve burada olma deneyimiyle oluşan anlık gerçekliği, onun hayatın diyalektiği içinde bir unsur olarak var olmasını sağlarken, diğer yandan seyirciye (katılımcı) sanata ait olan ile hayata ait olan arasındaki sınırları sorgulamanın ve oluşmuş keskin sınırları belirsizleştirmenin zeminini oluşturmuştur. Bu zemin sanatçı için farklı ve beklenmedik etkileşimleri kendi özgünlüğüyle deneyimleyebileceği yepyeni özgür bir alanı ortaya çıkarmaktadır. Bu alan hem pek çok yeni olasılığı içinde barındırmakta hem de farklı zorluklarıyla sanatçının yaratım sürecini kışkırtmaktadır.

Performans, sanatı hayata katmanın çabasıyla sosyal değişiklikler için bir araç olma özelliğinin yanı sıra toplumsallığı ve yaşamla var olması onu güncel politik, sosyolojik, felsefi konulara daha çok yaklaştırmıştır. Kişisel olanın politik olmasından hareketle sanatçı içinde geçtiği sürecin yarattığı etkilere sanat ile bir karşı duruş, eleştiri, protesto tavrı yüklenerek performansını gerçekleştirir.

Bunu gerçekleştirirken sanatçının bedeni oluşan sanatsal tavrın merkezindedir ve beden aracılığıyla çeşitli sorunsalların aktarımı söz konusudur. Bu aktarım sırasında aldığı risklerle ve yaptığı tercihlerle bedenin sınırlarını zorlayarak performans sürecini var eder. Böylece performansın temel ögesi olan sanatçı, sanatsal eylemiyle sanat oluşumunu gerçekleştirmiş olur.

Performe edilen tüm bu süreçte seyirci mevcut sanatsal eylemin bir bileşeni olarak yerini alır. Bu noktada seyirci, edilgen sahasından çıkıp bizzat sanatın öğelerinden biri hâline dönüşür. Bu sonuç sanatçı, seyirci ve sanat eserinin geleneksel sınırlarını aşarak daha bütünleştirici bir yaklaşımla hep birlikte var olmanın fırsatını sunmuştur.

Bu varoluşun farklı zaman dilimlerinde (önceden tasarlanmış ya da tasarlanmamış) olarak tekrarlanabileceği gibi aynı zamanda belirli bir mekân sınırlaması ve kısıtlaması da yoktur. Mekândaki bu sınırsızlık geleneksel sanat sunumunun bir eleştirisi olarak ifadesini bulmuştur.

“Performans birçok sağlam ve somut fikirleri hayata getirmenin bir yolu olarak düşünülmekte, buradaki yaşam hareketlerini müzelerde kurulan sanat düzenine karşı sürekli bir silah olarak kullanmaktadır” (Goldberg, 1996: 71).

Sınırları belirlenmiş kurallarla işletilen galeri ve müzelerin varoluş biçimi, içindeki sanat eserinin kutsallığına olan inançla şekillenmiş ve seyircinin sanata ulaşması için önüne çalınacak kapılar silsilesi dizilmesine sebep olmuştur. Performans sanatının mekânsızlığı ise yıllardır süre gelen müzecilik ve galericilik gibi sanatı salt mekânlara sığdırmak yerine, onu yaşanan çevrenin her köşesine yaymayı ve böylece sanatı hayata, yani doğal olan akışa dâhil etmeyi prensip hâline getirmiştir.

İşte bu noktada performans hayatın tam da kendisi oluvermiştir “...sanatçılar yeni göstergeleri ve kategorileri yıkmanın bir yolu olarak performansla dönmüştür” (Goldberg, 1996: 71).

Sanatın yıkıcı ve yenilikçi değişimi ve her defasında oluşturduğu yeni estetik, onun sunum yapılarının da değişmesini zorunlu kılmıştır.

“Sanat değiştiğinde müze de estetiğin temel kurumu olarak düşüşe geçebilir ve sanat ile yaşamın müzenin izin verdiği çok daha yakın biçimde örülü olduğu, Culture in Action’ın örneklemediği türden müze dışı sergiler norm haline alabilir. Ya da bizatihi müze, bugün belirli cinsel, ekonomik ve ırksal tiplerin yetki alanı biçiminde anlaşılan egemen sanatsal kültür olma özelliğini hala koruyan kültür karşısında kabileleşerek estetik anlamda marjinalleşebilir” (Danto, 2010: 228).

Performans sanatının yaşamla iç içeliği, bunu performe ederken sanatçının bedeniyle kurduğu ilişki ve sanatın önemli unsuru olarak konumlanan seyircinin sürece dâhiliği ile performansın oluşum mekânlarının belirsizliği ve sınırsızlığı içinde birçok performans sanatçısı bu sanatın önemli duraklarını oluşturmuştur.

Performans sanatına yön veren kişi ve çeşitli grupların yanında daha da geçmişine inildiğinde Bauhaus ve Black Mountain College gibi okulların önemi büyüktür. Bunun yanı sıra performans sanatının hem öncülüğünü yapmış hem de önemli taşıyıcılarından olan bazı isimler bu sanatın everenselleşmesi ve dünyaca tanınmasını sağlamıştır. Bunlardan Vito Acconci, Marina Abramoviç, Chris Burden yaptıkları sanat eylemleriyle bu sanatın politik ve kavramsal altyapısıyla dikkat çekmektedirler. Bunların yanı sıra Stelarc ve Orlan bedenlerine cerrahi operasyonlarla implantlar yaparak vücutlarını birer sanat nesnesi olarak işlemiş ve sergilemişlerdir.



Görsel 23: Vito Acconci - Seedbed (1972)



Görsel 24: Marina Abramoviç - Rhythm 0



Görsel 25: Chris Burden - Shoot (1971)



Görsel 26:Stelarc - Third Hand (1981)



Görsel 27: Orlan - Plastic Surgery Transformations

Türkiye’de ise 1990’lı yıllarda kendini hissettiren performans sanatı, Şükran Moral, Nezaket Ekici, Kutluğ Ataman, Şener Özmen, Halil Altındere, İnel İnal, Genco Gülan, Canan gibi sanatçılarla görünür hâle gelmiştir.



Görsel 28: Şükran Moral - Bordello II (2011)



Görsel 29: Nezaket Ekici - Hullabelly



Görsel 30: Kutluğ Ataman -The Enemy Inside Me (2011)



Görsel 31: Şener Özmen - Bayrak (2010)



Görsel 32: Halil Altındere - Tabularla Dans (1997)



Görsel 33: İnel İnan - Old Prison (2012)



Görsel 34: Genco Gülan - Ich bin ein Museum (2012)



Görsel 35: Canan - Şeffaf Karakol (2013)

Performans sanatının bireysel icrasının örnekleri olan bu isimlerin yanı sıra çeşitli gruplar tarafından da gerçekleştirilmektedir. Bunlardan biri olan Guerilla Girls 1985'te yedi kişiden oluşmuş ve New York'ta ortaya çıkmış ırkçılık ve cinsiyetçilik eleştirisine odaklanan sanat çalışmaları yapmıştır. Bu sanat çalışmalarında ağırlıklı olarak cinsiyet ayrımına dikkat çekmek için posterler hazırlamış ve maskeleriyle protestolarda bulunmuştur. Bunun dışında Japon Gutai grubu, Viyana Aksiyonistleri ve ikili eylemleriyle dikkat çeken Gilbert ve George'dan da bahsedilebilir.

Performans sanatının ilk örneklerine 20. yüzyılın öncü akımlarından olan fütürizm, konstrüktivizm, dadaizm ve sürrealizmde rastlamaktayız. Bu sanat akımları birçok sanat disiplini performansın söylem ve eylem birlikteliğiyle kesiştirmiş ve bu zeminde gerçekleştirilen sanat yapıtları geleneksel yöntemlerin dışında seyirciye ulaştırılmıştır.

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

1960’lı yıllarda ise ayrı bir sanat disiplini olarak sanat tarihindeki yerini alan performans, birçok sanat türüyle üretimde bulunmuş ve özellikle sanatçının bedeniyle seyirci karşısında canlı ve doğrudan bir ilişki kurularak performanslar yapılmıştır. Diğer yandan bu sanat günümüze kadar dünyanın farklı yerlerinde ve farklı biçimlerde gelişim göstermiş; *oluşum (happening)*, *eylem resmi (action painting)*, *fluxus* ve *vücut sanatı (body art)* gibi sanat yapıtlarında oluşan performanslarla devam etmiştir. Bu açıdan performans sanatının farklı sanat disiplinleriyle olan ilişkisi ve farklı sanat akımları içindeki varoluş biçimi onu çok yönlü bir oluşum hâline getirmiş, disiplinlerarasılık özelliğini öne çıkarmıştır.

“Gösteri sanatı, sanat etkinliklerini görsel iletişime dönüştürme isteğiyle sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtararak, bir yandan tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinler arasındaki sınırları yıkarken, bir yandan da kullanılabilecek ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmiştir” (Kuspit, 2006: 72).

Bu sanatın icrasında hayata yaklaşma arzusu, an içinde var olma ve sonlanma özelliği onun tekrarını imkânsızlaştırdığı için fotoğraflanarak ya da video kamerayla kayıt altına alınarak arşivlenmiştir.

“Performans sanatı tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür. Bir ya da birkaç sanatçıyla; izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak; birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen; zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenebilen Performans Sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır” (Antmen, 2009: 219).

20. yüzyılda Jockson Pollock’un aksiyon resminde olduğu gibi tuvalden hayatın içerisine doğru akan performans sanatı, bir eyleme dönüşmeden önce psikolojik, siyasal ve sosyal bir düşünceden beslenerek şekillenmiş, bunu farklı sanat disiplinleriyle birleştirerek bir anlatı dili oluşturmuştur. Bu anlatı dili farklı sanat disiplinlerinin belirlenmiş tanımlarına yeni anlamlar yüklerken, bir yandan da onların verili sahalarından çıkarıp dolaşımly bir hâle dönüşmesine zemin oluşturmuştur:

“‘Performans Sanatı’, *inter-medial* (disiplinlerarası) karakteriyle, aralarında gidip gelerek ince bir ağla birbirine bağladığı, video ve fotoğrafı da kapsayan plastik sanatların, müziğin, dansın, tiyatronun kendilerine özgü dillerine de dönüştürücü etkilerde bulunmayı sürdürüyor. Nesne enstalasyonunun, videonun, müzikal öğelerin, metnin, dansın ya da gövdesel ifadenin bir arada yoğun ilişkilere girdiği performanslar, bir plastik sanat sergisinin mi, bir tiyatro oyununun mu, bir konser ya da dans gösterisinin mi gerçekleştiği sorusunu anlamsız kılıyor” (Uçkan, 2014).

Performans sanatının düşünsel kısmındaki bu çok geçişkenli hâl (farklı sanat disiplinlerini birlikte düşünme), bu sanatın sunum mekânlarında, yani seyirciyle buluşma noktalarında da kendini hissettirmiş, ilk örnekleri sayılan fütürist performanslar oldukça çeşitli mekân tercihleriyle (sahne, kafe, sokak vb.) gerçekleşmiştir. Bunlar; İtalya’da Tiyatro Rossetti, Variety Theatre iken, dadaizmde ise Hugo Ball’ın kurduğu Cabaret Voltaire’de farklı kostümler ve maskelerle müzik, şiir, dansla iç içe performatik eylemler hayat bulmuştur.

“Zürih’teki dada olaylarında ise Rudolph Von Labanın deneysel dans stüdyosunun dansçıları performans yapmıştır. Bu şekilde dada performansçıları ile

dansçuların bir araya gelmesi performans sanatının disiplinlerarası anlayışının erken örneklerinden biridir” (Aydoğan, 2008: 7)

Farklı mekânlarda ve farklı sanat disiplinleriyle gerçekleşen performans sanatının tiyatroyla olan ilişkisini 1948 yılında Antonin Artaud yazmış olduğu bir mektupta açıklamış ve bu iki alanın bazı yönleriyle benzeştiğini ifade etmiştir.

“Öyle bir tiyatro tasarlıyorum ki’ der Artaud, ‘yalnızca oyunu sahneleyen oyuncunun değil, oyunu seyreden izleyicinin bedeninde kıpırtılar yaratacak; oyuncu oyunu sahnelemeyecek, sahnelerken yaratacak. Yaratının kendisi o anda ortaya konmuş olacak...’ Artaud tiyatrodaki vurguyu oyunun kendisinden oyuncunun ‘performansı’ndan “Performatif beden” üzerine çekmesi, üstelik izleyiciyi de o anki dramın bir parçası olarak görmesi, geleneksel tiyatroyu sorgulayan son derece yenilikçi bir yaklaşım olmasının yanı sıra günümüz Performans’larına ilişkin bir öngörü içermektedir” (Antmen, 2009: 222).

Bu açıdan iki sanat disiplininde seyirci karşısında yaşaması onları birbirine yaklaştırır. Hem tiyatrodaki hem de performansta tekrarlanabilirliğiyle gerçekleşen eylem ve bu eylemi seyreden bir seyirci unsuru vardır.

Bu ortak yanların yanı sıra bu iki sanat alanı bazı yönleriyle de ayrışmaktadır. Tiyatro metine dayalı olup başı ve sonu net olarak bilinir ve genellikle sahnede gerçekleşir. Performansta ise bir metin olsa dahi o metine tümüyle bağlı kalmak söz konusu değildir ve sınırsızca çeşitlenebilecek mekân olasılıklarına hızlıca uyum sağlayabilir. Ayrıca performansın olduğu an ve o anda seyirciyle oluşabilecek paylaşımlara da açıktır.

“Performans yalnızca bir an için var olur. Yaşamın en yüksek derecesini ifade ederken ölüme çok yakındır. Unutma belleğin bir parçasıdır, Performans Sanatı yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürür” (Germaner, 1996: 60).

Bu nedenle performans doğaçlamaya alan açarken, aynı zamanda hem zamansal hem de içeriksel olarak belli bir sona sahip olmak zorunda değildir. İşte performans sanatının yaşam bulduğu bu esnek yapıdan dolayı sahne ve gösteri sanatlarından farklı bir tanıma sahiptir.

“Herhangi bir özel alan ya da galeri vb. kamusal alanda yapılabilmesi de Performans’ın önemli niteliklerindedir. Performans Sanatı’nın ağırlıklı olarak

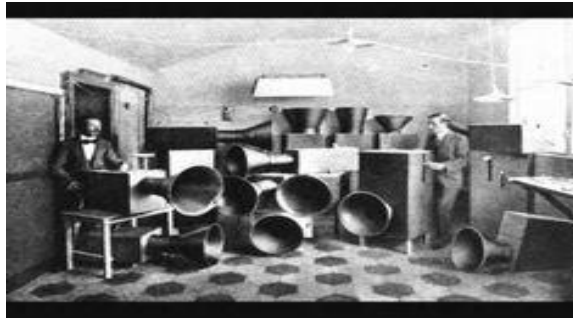
doğaçlamaya dayalı olması ve nadiren koreografi içermesi, bu üretim biçiminin kendisini metin ve mizansen odaklı sahne sanatlarından ayırabilmesini sağlıyor” (Arapoğlu, 2011).

Ayrıca bu iki sanat disiplininde sanatçının sanatını icra ederkenki varoluş biçimi de belirgin özelliklerle farklılık göstermektedir.

Performans sanatında, “Tiyatro sahnesinde genellikle başkasının yazdığı bir metni sahneleyen oyuncunun yerini, yapıtın konusunu, anlamını, görüşünü ve deneyimini kendi bedenine aktaran sanatçı almaktadır” (Antmen, 2009: 222).

Bu iki sanat alanına dair tüm bu benzer ve farklı yanlar düşünüldüğünde “İzleyici önünde ‘sahnelenen’ bir tür olması açısından tiyatroyla benzerliği gündeme gelen Performans Sanatının, özünde Kavramsal Sanat’ın bir kanadı olarak gelişim gösterdiğini, tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir” (Antmen, 2009: 219).

Performans sanatıyla çok yakından ilişkisi olan bir diğer sanat disiplini ise müziktir. Bu noktadan hareketle performans sanatının gelişim sürecinde müzikle ilişkisine dair rastlanan ilk örnek fütürist akımının sanatçısı olan Luigi Russolo’nun asistanı Piatti eşliğindeki ‘Gürültü Enstrümanları’ isimli 1913 tarihli çalışması sanayi devrimi ve bununla gelen makineleşme odağına bir tepki olarak meydana çıkmış ve Russolo bu performansta doğadaki tüm sesleri kayıt altına alarak seyircilere dinletmiştir.



Görsel 36: Luigi Russolo - Gürültü Enstrümanı (1913)

Diğer yandan kronolojik olarak ilk çalışma bu olsa da asıl bu iki sanat disiplini arasındaki ilişkiyi performatik bir düzlemde çalışan ve fluxus sanatçısı olan John Cage akla gelen ilk isimdir.



Görsel 37: John Cage - 4:33 (1952)

John Cage'in 4'33 isimli performansı Black Mountain College'ta şöyle gerçekleşmiştir: Cage salona gelir, piyanonun başına geçer, 4 dakika 33 saniye hiçbir şey yapmadan öylece durur ve o an orada kendiliğinden oluşan sesleri seyircilere dinletir. Bu performansıya, "Cage, rastlantı ve doğaçlamaya yer vererek müzisyenlerin bir notasyonu takip eden/aynen uygulayan birer 'işçi' olmasını engellemiş, onların daha 'Performatif' olmasını sağlamıştır" (Antmen, 2009: 223).

Disiplinlerarası sanatın önemli ismi olan Cage'in sanatsal perspektifi şöyle tarif edilmektedir:

"Kurgusal olanın, bilinçle kontrol edilmiş olan estetik yönelimlerden ısrarla kaçınan ve avant-garde bir tavırla eylemseli ön plana çıkaran Cage; Marcel Duchamp'ın sanatsal anlayışını farklı bir çizgide sürdürmüş; sanatçılar, dansçılar ve müzisyenlerle çalışarak, farklı sanat disiplinleri arasındaki sınırları yok eden performanslar geliştirmiştir" (Şahiner, 2008: 53).

Bir diğeri ise Allan Kaprow 1960 yılındaki '6 Bölümde 18 Oluşum' adlı çalışmasında performansın gerçekleştiği odalardaki katılımcılar oluşumun bir parçası olan müzik aletlerini çalmışlardır.

Performans sanatının yolculuğunda performanslarını ikili grup oluşturarak performe eden Gilbert ve George 1970-91 yılları arasında gerçekleştirdikleri 'Singing Sculpture' (Şarkı Söyleyen Heykeller) isimli performanslarında

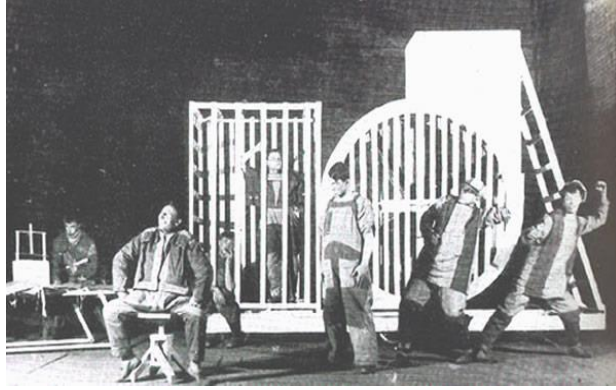
nesneleşen bedenleriyle şarkı eşliğinde dans etmişlerdir. Bu performansta müzik ve dans performe eden bedenın itici gücü olarak hissedilmektedir.

Performansın ana unsuru olan beden ve onun hareketle varoluşu, bu sanatın içinde dansın önemini vurgulamaktadır. Fakat bu dans klasik dansın hem biçim hem de anlam olarak oldukça uzağındadır. Bedenin sabitlediği bazı hareket formları olsa da performans sanatını asıl şekillendiren, o anın yarattığı etkiyle oluşan hareket dizgisidir.

“Performans sanatının yararlandığı bir başka alan ise dandır. Performans sanatının doğasına uygun olarak, dansın klasik danstan farklı bir uygulama ve anlayış kazandığı görülmüştür” (Gürcan, 2003: 17).

Performans sanatına dans perspektifinden geriye doğru bakıldığında önemli örneklerle karşılaşmaktadır.

1922 yılında Meyerhold'un yönetmenliğini yaptığı 'The Magnificent Cuckold' (Büyük Boynuzlu) çalışmasında dansçılar mekanik hareketleriyle dans ederek sahne almışlardır. Ayrıca Black Mountain College'ta Rauschenberg, 'Pelican' (Pelikan) isimli performansında sahnede dans etmiştir. Bu sanat,



Görsel 38: Meyerhold - Büyük Boynuzlu (1922)

yolculuğuna başladığı andan beri farklı sanat disiplinleriyle iç içe üreterek yoluna devam etmiştir. İşte bu yolda karşılaştığımız diğer çalışmalar ise yine Black Mountain College'ta Cage ile Cunningham dans ve müziği birleştirerek performe ettikleri çalışmalardır.



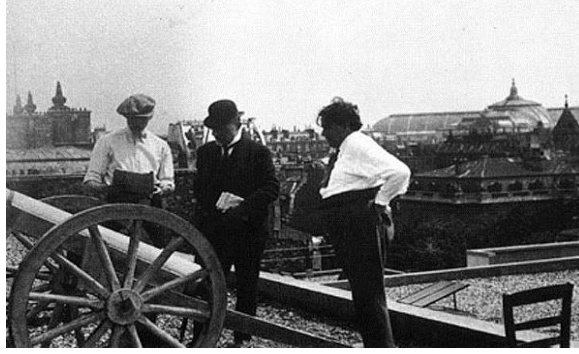
Görsel 39: Rauschenberg - Pelikan(1960)



Görsel 40: Merce Cunningham ve John Cage

Tiyatro, müzik, dans, resim, video ve diğer sanat dallarının performans sanatı içindeki varoluş biçimi, onların bir metaya dönüşmesini engellemektedir. Bu durumun, performansın var olduğu anın bileşenleriyle (sanatçı, seyirci-katılımcı vd.) anlam yaratmış olması da dışarıdan bir sahiplilik ve iktidar ilişkisinin kurulmasına izin vermemektedir.

Diğer yandan performans sanatının farklı sanat disiplinlerini kapsayıcı ve sürekli dönüştürücü zemini, onların, kendi başlarına varoluşlarının katı kurallarını sorgulatarak yeni formlar edinmesinin yolunu açmaktadır. Aynı zamanda disiplinlerarası sanatın işleyişindeki geçişkenliğin, hayatın diyalektiğine en yakın sanat olma özelliğini de beraberinde getirmektedir. Sanatın fikirsel aşamasından fiziksel aşamasına kadar kendi içinde ve dışında ayrıştırıcı değil, bütünleştirici yanını gözler önüne sermektedir. Bu yönüyle bakıldığında sürrealist bir performans olan, Picabia'nın 1924 yılında hayata geçirdiği 'Relache' (Rahatlama) isimli balesi; dansçı, yazar, akrobat, müzik, perde ve sahne gibi unsurları bir araya toplamıştır. Bu tarihsel örneklere bakıldığında performansı kesin bir çizgiyle diğer disiplinlerden ayırmak zorlaşır. (Carlson, 2004: 100)



Görsel 41: Francis Picabia - Rahatlama (1924)

Performans sanatının iç içe geçtiği bir diğer sanat disiplini ise resimdir. Geleneksel resim yapma ve onu sergileme yöntemi büyük oranda değişiklik göstermiş, bunu gerçekleştiren ressam da resim yapma sürecine bedenini dâhil ederek kendi var oluşunu boyutlandırmıştır. Kübist, sürrealist ve dadaist ressamlar yaptıkları kolajlarla ve assemblajlarla resim sanatının geleneklerine belli boyutlarda yeni yaklaşımlar getirmiştir. Buna rağmen bu yenilikçi dokunuşlar genelde tuvalin sınırları içinde kalmıştır. Zamanla bu yenilik arayışı; resmin oluşumundan sergilenme yollarına kadar oldukça çeşitlilik göstermiş, duvarda asılı kalan tuvaleri bu sabit biçimciliğin dışına çıkarmış, mekânın her yerini kullanılabilir ve değişken enstalasyonlarla sergilenebilir hâle getirmiştir.

Diğer yandan sanatın bir finans kaynağına dönüşerek metalaşması, bir alış-veriş ilişkisine dönüşüyor olması ve sanat satışının sergileme alanları olan galerilere sığdırılmasına tepki duyan sanatçılar, kendi bedenlerine bir tuval gibi yaklaşarak sanatın nesneleşmesini eleştirmiş ve bunu engellemeye çalışmıştır. Bu yaklaşımın birçok örneği arasında önemli bir yerde duran Jackson Pollock'un 'Action Painting' (Eylem Resmi) isimli çalışmasında yaptığını performans, resimden eyleme geçişle sanat tarihindeki yerini almıştır.

1954 yılında ise ressam Jiro Yoshihara tarafından Gutai dans grubu (Gutai Bijutsu Kyokai) kurulmuştur. Bu grup eylem ve resim birleşimini çift yönlü olarak uygulamış ve Zen gibi geleneksel Japon inançları ile pratikleri birleştirip kendilerini sanata vermiştir.

Bu hâliyle resimleriyle eylemleri, eylemleriyle de resimleri birlikte var etmişlerdir. Jiro Yoshihara 1956 yılında yayımladığı Gutai manifestosunda resim

malzemesinin araç olarak görülmemesi ve sanatı oluşturan ana unsurlardan biri olarak değerlendirilmesine dair fikirlerini açıklamış, malzemeyi zorlayıp ona şekil vermek yerine, olduğu değerinde kalmasıyla anlamı bütünlediğini ileri sürmüştür.

“Primitif Sanat ve bir de İzlenimcilik... bu yapıtlarda boya öyle bir beceriyle kullanılmıştır ki malzemeyi yanlısamanın arkasına saklamak mümkün olmamış. Noktacı ya da Fov resimlerde olduğu gibi, boyalar doğayı temsil etmek için kullanılsa da tam anlamıyla öldürülmemiştir” (Antmen, 2009: 227).

Buna örnek olarak Gutai grubundan Kazuo Shiraga'nın yaptığı 'Making a Work with His Own Body' (Kendi Bedeniyle Bir İş Yapmak) gösterilebilir.



Görsel 42: Kazuo Shiraga - Making a Work with His Own Body 99 (1955)



Görsel 43: Kazuo Shiraga - Making a Work with His Own Body 99 (1955)

Shiraga bu çalışmasında kum, çakıl, taş, kil, çimento, alçı ve ince dallardan oluşan karışımın içinde sadece taktığı bir peştamalle keskin ve basınçlı hareket etmesi bedeninin bazı yerlerinde yırtılmalara yol açmıştır. Bu performansta ve diğer birçok çalışmasında savaşın Japonya'da yarattığı tahribatı ve savaş sonrası durumu anlatmaya çalışmış ve savaşa olan tepkisini şöyle ifade etmiştir:

“Ben sadece kanla kaplı insanlar gördüm, ben sadece savaş kurbanları ve her yeri yanan bir Osaka gördüm. Tümüyle kana bulanmış, çamurla kirlenmiş İnsanların çoğu yardım için Osaka Kalesine geliyordu” (Namiko, 2014: 160).

Kazuo Shiraga'nın halka açık bir diğer performansı ise "Ayaklarla Boyama" isimli çalışmasıdır. Yine grup üyelerinden Saburo Murakami ise 'Passing Through' (İçinden Geçmek) isimli performansında dik olarak yerleştirilmiş altı adet kağıt tabakayı beden darbeleriyle yırtıp içlerinden geçerek oluşturduğu çalışmadır. Bunların dışında kalan diğer üyeler ise eski üsluplarına, yani bedensel eylemleriyle kullanılan malzemeyi birleştirerek resim yapmaya devam etmişlerdir.



Görsel 44: Kazuo Shiraga - Ayaklarla Boyama (1956)



Görsel 45: Saburo Murakami - Passing Through (1956)

"Kazuo Shiraga, büyük bir parça kağıt üzerine toprak boya koymuş, ayağıyla şiddetli bir biçimde dağıtmıştır... Organik yöntemle çalışan Shiraga'dan farklı olarak Shozo Zhimamoto, mekanik bir yöntemle çalışmakta, yüzeylere mekanik müdahalelerde bulunmaktadır... Beton mikseriyle çalışan Yasuo Sumi'nin ve yahut boya topakçıları kullanan Toshio Yoshida'nın yapıtları bulunmaktadır. Her iki sanatçı enerji dolu eylemler gerçekleştirmişler ve saygıyla anılmayı hak etmişlerdir... Saburo Murakami'nin işi ise içine girebileceğiniz ve gökyüzünü seyredebileceğiniz bir teleskop gibidir... Sadamasa Motonaga, su, duman gibi malzemelerle çalışmıştır" (Antmen, 2009: 228-229).

Bu grubun, performans sanatının tiyatro, dans, müzik gibi disiplinler dışında resimle de nasıl ortaklaşacağını kanıtlayan çalışmaları olmuştur. Gutai

grubu yaptığı performans ve deneysel resimlerle 1960'lı yıllarda uluslararası önem kazanmıştır.

Performans sanatının farklı sanat disiplinleriyle kesişme yolculuğunun bir başka durağı da *video sanatı* olmuştur. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan teknolojik ilerlemeyle birlikte yaygınlaşan televizyonun izleyiciyi manipüle etme ve mevcut siyasi iktidarın ideolojisini yayma aracına dönüşmesine tepki gösteren sanatçılar, bu tepkileri çağın medya araçlarından videoyu kullanarak video sanatına dönüştürmüştür. Buradan hareketle video enstalasyonları sergilenmiştir.

“1959 yılından itibaren Wolf Vostell, “de/collage” olarak adlandırdığı çalışmalarında, çalışır durumdaki televizyon setlerini kullanırken, aynı yıl içinde Nam June Paik miknatıs kullanarak, yayın akışındaki görüntüleri bozduğu televizyonlar ile deneysel çalışmalara başlamıştır. Her iki sanatçının bu yaklaşımları video sanatının erken dönem tarihi açısından önemlidir” (Arapoğlu, 2014).

Bu alanda çalışma yapan sanatçılara kronolojik olarak bakmak gerekirse:



Görsel46: Wolf Vostell - de/collage(1963)

Jackson Pollock'un 1940'ların sonlarına doğru yaptığı 'Action Painting'de (eylem resmi) tuvale fırlatılan boylarla yaptığı performans, 1950'li yıllarda John Cage 4'33 isimli sessizlik senfonisi, 1960'larda Yves Klein kadın bedenlerinden aldığı baskılarla oluşan performansı videoyla kayıt altına alınmıştır. Ayrıca Nam June Paik ilk taşınabilir video kaydedicisiyle bazı görüntüler kaydetmiş ve bunları sergilemiştir. Bunlardan biri olan “TV Buda” çalışmasında monitörlere miknatısla

yaptığı bazı müdahalelerle net olan görüntüyü bozarak deneysel amaçla yaptığı bir çalışma gerçekleşmiştir.

“Enstalasyonda monitör ve kameranın temel belirleyici rolünü gösteren en başarılı örneklerden biri Paik’in ‘Tv Buda’ adlı video enstalasyonudur. Sanatçı malzeme olarak video kamera, monitör, Buda heykeli ve toprağı kullanır” (Bozkurt, 2005: 350).

Nam June Paik’in video enstalasyonlarının yanında Vito Acconci, Rebecca Horn, Dan Graham, Shigeko Kubota gibi sanatçılar da video enstalasyonları üretmişlerdir. Bu sanatçılardan fluxus akımından gelen Kubota, Duchamp’ın ‘Merdivenden İnen Çıplak’ isimli çalışmasına ironik bir yaklaşımla 1976 yılında video enstalasyonu düzenlemiştir.



Görsel 47: Nam June Paik -
TV Buda (1974-1982)



Görsel 48: Shigeko Kubota - Duchampiana
Nude Descending a Nude (1977)

“1960’larda Kubota çalışmalarında ortamlar arası (intermedya) bir yöntem kullanan sanatçı olarak tanınmıştır. 1960’ların ortalarından sonra Fluxus grubuna katılması ve bu bağlamda nesne odaklı çalışmalar ürettiği görülmüştür. 1965 yılında Paik’in video sanatını başlatması ile birlikte Kubota’da Fluxus’tan biçimsel olarak ayrılarak video sanatı bağlamında işler üretmeye başlamıştır” (Arapoğlu, 2014).

1960’lı yıllarda video sanatı altında düzenlenen video enstalasyonları zamanla video performans, performans videosu ve video film gibi alanlara ayrılarak çeşitlenmiştir. Bunun yanı sıra performans sanatı içinde videonun varoluş biçimi bu iki alanın iç içeliğe ve birbirini tamamlaması hâline dönüşmüştür. Kamusal alanlarda ve halkın içinde yapılan performanslar video

aracılığıyla kayıt altına alınırken performans anına sanal olarak tekrar dönülmesi farklı bir gerçeklik ve hatırlama sahası da oluşturmaktadır. Video sanatının kullanım şekilleri arasından video performansı ve performans videosu daha yaygın olarak kullanılmıştır.

“‘Performans Videosu’ ile ‘Video Performans’ arasındaki fark, video performansı ‘eylem, oluşum’ performans videosunu ‘film’ bağlamında ele almakla açıklanabilir. Aynı gibi görünmekle birlikte, her iki alan birbirinden ayrılır” (Bozkurt, 2005: 128).

Bu alanlarda yaptıkları çalışmalarla Allan Kaprow, Vito Acconci, Yves Kline, Gina Pane, Claes Oldenburg, Joseph Beuys, Marina Abramoviç gibi isimler öne çıkarken, diğer yandan Türkiye’den Kutluğ Ataman ve Genco Gülan da bu sayılan isimler arasına girmektedir.

Performans sanatının ayrılmaz bir parçasına dönen video kendi başına birçok amaçla kullanılabilmiştir. Bunlardan bazıları şöyle sıralanır:

“1) Plastik unsurların araştırılmasını da kapsayan ve görsel imajlar oluşturmak amacıyla teknolojik etmenlerin kullanımı;

2) Büyük ölçüde Kavramsal Sanat eylemlerinin veya sanatçıların bedenleri üzerindeki eylemlere yoğunlaşan kayıtlar;

3) Gerilla Video;

4) Heykellerde, ‘Çevre Sanatı’nda ve enstalasyonlarda, monitör ve video kameraların kombinasyonu;

5) Video kullanılarak çekilen canlı performanslar ve iletişim çalışmaları;

6) Son olarak da, çoğunlukla bilgisayar ve videonun birlikte kullanıldığı ileri düzeydeki teknolojik araştırmaların kombinasyonları” (Şahiner, 2008: 69-70)

Bunların beraberinde özellikle performans sanatı içinde videonun kullanılmasıyla oluşan yenilikçi zemin, sanatçıya performans anında düşünsel ve hissel olarak oluşan enerjiyi biçimsel veriye dönüştürme ve daha anlaşılır kılma olanağını da sağlamaktadır.

“Video’nun performansa getirdiği en önemli yenilik, performansın amaçlarından biri olan enerjinin devreye sokulması noktasında görüntünün dili,

kurgu, hareketin sonsuz ileri-geri tekrarı, detay, çoklu bakış noktaları ile yeni bir alan yaratır’’ (Bozkurt, 2005: 128).

Bir yandan video, performans sanatı içinde performans sürecine tanıklık ederek kullanılırken diğer yandan performansı oluşturan bazı unsurları (sanatçının bedeni, dans, müzik, diyalog vb) içinde barındırarak kendi alanına dair de çalışmalar ortaya çıkarmaktadır. Bu iç içe ve zengin kullanım, oluşan sanata seyirciyi dâhil etme konusunda ayrıışmaktadır. Performansta izleyici sanatın oluşum sürecine katılmakla katılımcı sıfatını alarak etkin bir konuma yerleşmektedir. Böylece video sanatında izleyici biten bir sürecin sonucuyla karşı karşıya kalmış ve doğası gereği edilgen bir noktada konumlanmış olur.

Video performans / Performans videosu örneklerinden sayılan 1968’de Valie Export, sinemada oluşturulan kadın temsilini eleştirel bakış açısıyla kendi bedeniyle performe ettiği ‘Tap and Touch’ (Dokun ve Hafifçe Vur) isimli performansında, önüne astığı bir kutuyla caddelerde dolaşmış ve insanlardan kutunun içerisine ellerini sokarak göğüslerine dokunmalarını istemiştir.



Görsel 49: Valie Export - Tap and Touch Cinema (1968)

Ayrıca video sanatının sinemayla olan ilişkisine çift yönlü bakılabilir ve bu sanatın biçimsel ve yer yer içeriksel üslup açısından sinema sanatıyla benzeştiği yanları olduğu gibi ayrıştığı yanları da vardır. İki sanatında temel odağı görüntüdür ve ses bu görüntüyü tamamlar nitelikte önem arz etmektedir. Sinemada görsel dili kurmanın genel olarak kesin kuralları vardır ve bir senaryonun sahne akışına göre oyunculuk ve diyalogla ilerlerken video sanatı daha serbest dolaşımli, değişken ve yaratıcı bir ortam oluşturmaktadır. Bu hâliyle görüntü tekrarlanabilir, kuralsızca bölünebilir ve yeniden başlatılabilir.

Ayrıca oluşan bu videolar, sanatçının oluşturacağı her türlü yapı içinde sergilenebilir. Sinemanın genellikle belirli bir duygu ve mesaj iletmesi, öne çıkan amaçları arasındadır. Ancak video sanatında esas olan seyirci için, öğretilmiş olanın dışında farklı bakış açılarını görme ve düşündürme imkânları yaratmaktır.

Video sanatı gibi birçok sanat içinde önemli yeri olan beden, kendi başına bir sanat olma serüvenine 1960'lı yıllar itibariyle başlamıştır. Yves Kline'in aynı yılda çıplak kadın bedenlerini boyayarak ve bu bedenlerden baskılar alarak Paris'te bir sergi salonunda gerçekleştirdiği 'Anthropometries' (İnsan bedeni ile ilgili ölçüler- çalışmalar) isimli çalışması ilk örnekler arasındadır.

"1960'ların sonu ile 70'lerin başlarında kimi sanatçılar sanat malzemesi olarak kendi bedenlerini kullanabilme olanakları üzerinde yoğunlaşmaya başlamışlardı" (Atakan, 1998: 43).



Görsel 50: Yves Kline - Anthropometries (1960)

Ayrıca bu örneğe gelene kadar vücut sanatının ilk belirtileri, dadaizmde Cabaret Voltaire de Hugo Ball ve eşi Emmy Hennings'in gösterilerinde, Jackson Pollock'un Action Painting'lerinde ve George Grosz'un ölüm kılığında Berlin sokaklarında yürüme performansında görülmektedir.

Tüm bu örneklerde de görüldüğü üzere vücut sanatında sanatçının bedeni politik bir unsur olarak sanat nesnesine dönüşmekte ve onun eylemleriyle birlikte ona yapılan işlemlerle sanat üretilmektedir. Performans sanatının vücut sanatıyla olan ilişkisine bakıldığında her iki sanatın icrasında da beden temel unsur olurken, sanatsal sunum seyircinin katılımıyla gerçekleşmektedir. Fakat performans sanatında, bedene ve seyirciye yüklenen anlam, vücut sanatına göre bazı

farklılıklar içermektedir. Performans sanatı seyirciyi sürecin içine dâhil ederek ve bedeni toplumsal değişiklikler için bir araç olarak konumlandırarak hayata daha fazla yaklaşmanın yollarını ararken, vücut sanatında seyirciyi çalışmanın bir parçası olarak düşünme ve eyleme dâhil etme tercihi yoktur.

Özüdoğru'ya göre beden sanatı, “iki tür altında incelenebilir. Bunlardan bir tanesi izleyici karşısında gerçekleşir ve bu açıdan performans sanatıyla paralellik taşır, bir diğeri ise yapılan deneyimin dokümanlarının izleyiciyle paylaşılmasıyla gerçekleşir. Beden sanatı bu açıdan da kavramsal sanata yakın durmaktadır. Beden sanatı izleyiciyi uyarır, harekete geçirmeye, duygularını ortaya çıkarmaya zorlar ve tedirgin eder” (2012: 42).

Bu iki sanat ilişkisini yorumlayan başka bir görüş ise şudur:

“Vücut Sanatını, 20. yüzyılın başlarındaki Avrupa avangartlarından bir araya gelen, Performans Sanatı'nın yörüngesindeki açık uzlaşmasına ilaveten, genelde tasvirin karmaşık bir uzantısı olarak görürüm” (Jones, 1998: 13).



Görsel 51: Gilbert ve George - Şarkı Söyleyen Heykeller (1970-1991)

1960'lı yıllarda başlayıp hızla ilerleyen vücut sanatı günümüze kadar önemli temsiller yaratarak devam etmiştir. Bunlardan, vücudunun birçok yerinde ısırlıklar oluşturarak sergilediği performansıyla Vito Acconci, diğer yandan Gilbert ve George ikilisi, öncelikle ‘What Our Art Means’ (Sanatımızın Anlamları) isimli manifestolarında niyetlerinin insanların fikirlerini değiştirmek için çabalayan normları ve sosyal tabuları yıkmak olduğunu belirtmişlerdir (Lockard, 2014: 1) ve beraberinde birçok performans gerçekleştirmişlerdir. 1971 yılında ‘The Singing Sculpture’ (Şarkı Söyleyen Heykel) isimli çalışmalarında video kayıtları da alınan performansta ikilinin elleri ve yüzleri altın rengine boyanmış, takım elbiseleri içinde masa üzerinde mekanik hareketler yapmışlar. Birinin elinde eldiven,

diğerinde baston, Flanagan ve Allen şarkısına eşlik ederek masa üzerinde altı dakika kadar performanslarını gerçekleştirmişlerdir. Gilbert ve George bu eylemleriyle birlikte ve daha sonraki eylemlerinde beden aracılığıyla var olmanın hayat olduğu ve bunun da sanat olduğu inancından hareketle sanat ve sanatçıyı birleştiren bir hat belirlemişlerdir.

Bir diğer önemli grup ise Viyana Aksiyonistleri'dir. Bu grup 20. yüzyılın ortalarına doğru bir grup Viyanalı sanatçının şiddet içeren eylemler sergilemesiyle ortaya çıkmıştır. Bu grubun ilk temsilcisi olan Hermann Nitsch; kan, dışkı ve hayvan bedenlerini kullanarak performanslarını gerçekleştirmiştir. Bu performanslarda seyirci sürmekte olanın bir parçası hâline gelerek sanat oluşumu içindeki yerini almaktadır.

“Sınırları Aşan Beden’ başlığı altında gündeme gelen Performanslar, beden ve çevresi arasındaki sınırlar üzerinde durarak, bedenin içi/dışı, bir gösterge olarak beden üzerinden birey/toplum ilişkisi gibi karşılaştırmalara odaklanır. Bu tür Performans’larda sanatçı ve izleyici arasındaki sınırlar erir.” (Antmen, 2009: 225).

Nitsch’in 1957’de Avusturya’daki malikânesinde çeşitli eylemlerle vücut sanatının dikkat çekici örneklerini sergilerken asıl olarak insanın iç dünyasında var olan, doğasından gelen ve şiddet içeren ilkel güdülerin tatminini sağlayarak katarsis bir yöntemi oluşturmuştur.



Görsel 52: Hermann Nitsch - Gizemli Alem Tiyatrosu’ndan Günlük Aksiyon Görüntüleri 1998

1960’lardan beri Hermann Nitsch’in kuzu parçalamak gibi çeşitli eylemleri, sadece sanatçıları değil, aynı zamanda izleyicileri de nesnelere iletişim

hâline geçirmiştir, hatta onlara bizzat yasaklanan bedensel eylemleri deneyimletmiştir" (Lichte, 2008: 19).

“Nitsch’in aksiyonlarında, aşırılıkları baskı altına alınarak değil, tam tersine (eylemin kontrolörünün çizdiği sınırlar çerçevesinde) olabildiğince özgür bırakılarak arındırıldığı bir sürecin içindedir. Çünkü Nitsch, çağdaş insanın, gündelik yaşamda bastırılmış ilkel saldırgan güdülerini dışa vurma olanağından yoksun kaldığı görüşündedir ve bu yoksunluğu törensel eylemler ile gidermeye çalışır. Modernliği bireyselleştirici bir anlayışın tersine Nitsch, toplumsal beden kavrayışı ile tabulara ve normalleştirme araçlarına karşı kolektif bir bilinç yaratmanın olanaklarını kendine özgü estetik anlayışı çerçevesinde sorgular” (Kılınç, 2007: 47).

Bu grubun diğer üyeleri olan Otto Mühl, Günter Brus, Heinz Cibulka ve Rudolf Schwarzkogler için ise şu değerlendirmelere rastlanmaktadır:

“Viyana’lı olan Gunter Brus’un pislikle ilgili dürtüleri uyandırmaya yönelik çoğu kez çıplak olarak gerçekleştirdiği eylemler ve Rudolf Schwarzkogler’in hırpalanmış, zedelenmiş bir modelin vücudunu kullanarak gerçekleştirdiği çarpıcı görüntülere dayalı çalışmaları Beden Sanatı’nın belirgin örnekleri olarak sayılabilir” (Uzunkaya, 2014: 1).

Bir diğeri ise vücut sanatının resimle olan ilişkisini kuran grup üyelerinden Otto Mühl, 1964 yılındaki Materyal aksiyon manifestosunda “Materyal aksiyon, hareket halindeki resimdir. Kendi kendini iyileştirmenin görünür kılınmasıdır... her şey bir madde olarak kullanılabilir” demiştir (Antmen, 2009: 234).

Bunların dışında ayrıca Dennis Oppenheim, Chris Burden ve daha sonraki yıllarda elektronik implantları vücudunun yetersiz bulduğu organlarına yeni yetiler kazandırmak için ekleyen Stelarc, verili güzellik kavramını sürekli sorgulayan, bunun için kendi bedenine estetik müdahalelerde bulunan ve bunu videoyla kayıt eden Orlan ile bedenin tüm sınırlarını zorlayan ve oldukça riskli performanslar yapan Marina Abramoviç’ten söz edilebilir.

Tüm bu sanatçıların performanslarında ana eksen ve uygulama alanı, sanatçıların kendi bedenleri olmuştur. Aydınlanma çağından beri öne çıkan aklın

ve onun biçimlendirdiği insanın unuttuğu beden ve onun hafızası sanatçılar tarafından deneyim esaslı sanatsal eylemlerle yeniden öne çıkarılmak istenmiştir.

“Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür/doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bu sanatsal anlayış içinde akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük takınmaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir. Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması da buna bağlanabilir... yaşam içgüdüleriyle ölüm içgüdüleri, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau-Ponty’nin dediği gibi ‘insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği’ gerçeği üzerine kuruludur” (Antmen, 2009: 222-223).

Bedeni ve onun varlığını toplumsallık içinde olması gereken hakikate ulaştırmaya çalışan diğer bir sanat alanı ise *feminist sanattır*. Bu sanat, 1960’lı yıllarda birçok sanat akımının çıkış noktası olan savaş, sanayileşme, kimlik ve cinsiyet ayrımı gibi toplumsal olguların insan ve doğa üzerinde yarattığı yıkıma bir tepki olarak şekillenmiştir. Bu toplumsal sorunlar içinde belki de en köklü olan kadının toplumsallaşmasının ve eşit hak ve özgürlük standardına erişmesinin önündeki engel, ataerkil sistemin demokratikleşememesidir. Toplumun tüm katmanlarında olması gereken yerde olamayan kadın için sanat dünyasında da bu gerçeklik değişmemiştir. Söz konusu yıllar boyunca farklı sanat alanlarından çıkan birçok sanatçı kadın sanatıyla bu soruna dikkat çekmiş ve feminist perspektiften bakarak toplumsal değişime ivme kazandıracak ya da onu harekete geçirecek sanatsal çalışmalar üretmiştir.

“Sanat ve sanatçı, kimlik ve topluluk konularındaki sınırlayıcı tanımlamaların çöküşü elbette kuramsal gelişmeler kadar... toplumsal hareketler (vatandaşlık hakları, çeşitli feminizmler, eşcinsellik politikaları, çok kültürlülük) tarafından da hızlandırılır” (Foster, 2009: 230).

“1960’lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın sorgulanmaya başlandığı toplumsal muhalefet ortamından doğan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareket ederek kadınların davasının yoğun bir biçimde gündeme gelmesinde önemli rol

oynamıştır... Amerikalı Sanatçı Linda Nochlin'in (1931-) 1971'de yayımlandığında kadın sanatçılar ve tarihçiler arasında büyük yankı uyandıran 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok' başlıklı makalesi, çığır açıcı bir öneme sahiptir" (Antmen, 2009: 239).

Feminist sanat, dünyanın birçok yerinde birçok kadın sanatçı tarafından temsil edilirken sanatsal form olarak tercih ettikleri çeşitlilik de bu sanatın disiplinlerarasılık yönünü öne çıkarmıştır. Tüm bu formların yoğun olarak performansla hayat bulması bu iki sanatın (feminist sanat ve performans sanatı) ortaklaşan koordinatlarını da bize göstermektedir.

Feminist sanatçılar ve gruplar; çeşitli performanslar, videolar, eylemler, kolaj-resimler ve enstalasyonlarla savundukları görüşleri açığa vurmuşlardır. Örneğin; Miriam Schapiro ve Joyce Kozloff gibi sanatçılar kumaş yardımıyla çeşitli işler üretmişlerdir. Feminist sanatın ilk kuşağındaki Carolee Schneeman, Monica Sjoo gibi sanatçılar kadın bedeninden çok, onu kuşatan kültürel kodların eleştirisine yönelmiştir. Sonraki kuşak sanatçılar arasında da Cindy Sherman, Sherrie Levine ve Barbara Kruger kadın bedeninden çok, bedeni kültürel olarak çözümleme yolunda sanatsal ifadelerle yüklenmişlerdir (Antmen, 2009: 242).

"ABD'de Eleanor Antin, Judith Barry, Lynda Benglis, Judy Chicago, Guerilla Girls, Harmony Hammond, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Ana Mendieta, Yvonne Rainer, Faith Ringgold, Hannah Wilke, Miriam Schapiro, Cindy Sherman, Nancy Spero, Sue Williams, Ghada Amer... Almanya'da Rebecca Horn, Ulrike Rosenbach, Rosemarie Trockel... Avusturya'da Valie Export, İngiltere'de Helen Chadwick, Mary Kelly... Polonya'da Magdalena Abakanowicz... gibi isimlerle karşılaşılmaktadır" (Antmen, 2009: 239).

Bu isimlerden Ana Mendieta 'Siluetler' serisinde, doğanın içinde var olan çamur, yaprak, toprak vb. malzemelerle bedenini örterek doğanın içerisinde konumlanır. Mendieta'nın bu işleri yeryüzü performansları olarak da bilinmektedir. Bir diğer feminist sanatçı Gina Pane, performanslarında vücuduna jiletlerle kesikler atarak kanayan tenini pamuklarla silip o pamukları sergilemiştir.

"Kendi bedeninin kanatarak tarihin kadın bedenine uyguladığı şiddete metaforik bir yanıt verdiği 'Ruh Hali'(1974) gibi performanslar, yalnızca

Feminist Sanat'ın değil, Performans Sanatı'nın da belli başlı örnekleri arasında sayılabilir” (Okan, 2011: 81).

Günümüz performans sanatçılarından olan ve politik yaklaşımıyla dikkat çeken Marina Abramoviç toplumsal cinsiyet ve roller ekseninde birçok feminist sanat performansları oluşturmuştur. Bunlardan ‘Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful’ (Sanat Güzel olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı) performansında saçlarını tarayan Abramoviç, Batı dünyasındaki kadın bedeninin temsiline eleştirel ve bedensel bir söylem yaratmaktadır.



Görsel 53: Sanat Güzel olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı (1975)

Diğer yandan birçok çalışmasında sanat alanını (Oluşum, vücut sanatı ve performans sanatı) bir arada kullanan Carolee Schneeman ise ‘Meat Joy’ (Et Şenliği) isimli feminist performansı da sekiz kişiden oluşan çıplak kadın ve erkek grubunun çiğ balık, çiğ tavuk, sosis, kağıt parçaları ve boyalar eşliğinde yerde veya ayakta dans edip oynamalarından oluşur. Schneemann, doğaçlama olup düzenden uzak bu eylemini ‘Erotik Ayin’ olarak tanımlar.

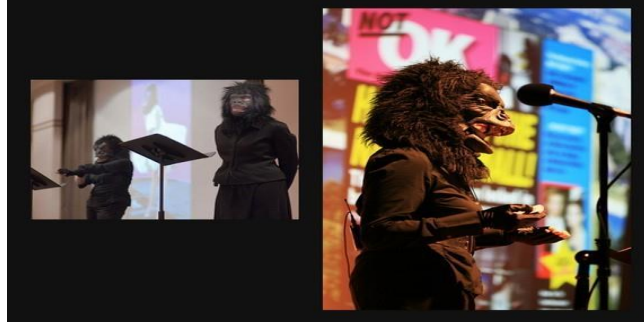


Görsel 54: Carolee Schneemann - Et Şenliği (1964)

Grup olarak çalışan ve 1984’te yedi feminist kadın sanatçı tarafından New York’da kurulan Guerilla Girls cinsiyet ayrımı-eşitsizliği ve ırkçılık gibi

konularda kamusal alanlarda birçok performans gerçekleştirmişlerdir. Yapılan performanslarda grubun ismi ile sanat eylemleri arasında bir bağlantı görülmektedir.

“Gerilla ismini alma nedenlerini gerilla savaşının korkusuyla oynamak istemeleri ve insanların bunlar kim olabilir ve bir sonraki vuruşları nerde olabilir düşüncesini yaratmak istemememizdi şeklinde açıklamışlardır” (Günay, 2014).



Görsel 55: Guerilla Girls - Goril maskeleriyle Gerilla Kızları

“Gerilla Kızlar, Nisan 1985’te New York’ta beyaz erkek sanatçıları, sanat galerilerini, sanat eleştirmenlerini eleştiren posterleriyle seslerini duyurmaya başlarlar. Kendilerini ‘sanat dünyasının vicdanı’ olarak tanımlarlar. Sanat pratikleri aktivizm temellidir. Bunun için çeşitli gerilla taktikleri uygularlar. Bu taktikler anonim üyelik, gizli sayım, sürpriz hareketler ve kamusal alanlara yasa dışı olarak posterler iliştiirmektir. Kısa bir süre sonra sanat dünyasında ve basında ciddiye alınırlar. Okullara, sanat konferanslarına, çeşitli etkinliklere katılımcı olarak davet edilirler” (Özüdoğru, 2010: 116)

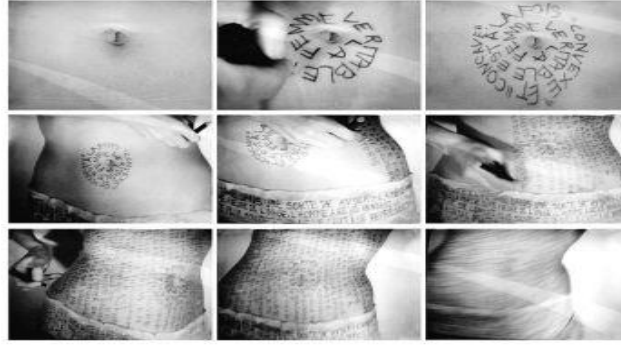
Gerilla kızlar taktıkları maskelerle kimliklerini gizlemeyi amaçladıklarını açıklarken bunun sebebini şöyle ifade etmişlerdir;

“Eğer kim olduğumuz bilinirse bizim kadın sanatçılar olarak mücadelemiz değil, kişisel yaşamlarımıza ilgi gösterilir. Bu açıdan kendimizi 'kişiliksizleştiriyoruz'. Kim olduğumuz değil ne yaptığımız önemsenin istiyoruz” (Hamsici, 2014).

Ayrıca Gerilla Kızlar 1998 yılında ‘Batı Sanatı Tarihine Gerilla Kızlar Başucu Kitabı’, 2003 yılında ise ‘Orospu, Aptal ve Güzel Kadınlar’ isimli iki adet kitap çıkarmışlardır. Grup 1999 yılında Guerilla Girls Inc. (GGI), Guerilla Girls Broad Band (GGBB) ve Guerilla on Tour (GGoT) olarak üçe ayrılmıştır. Diğer

yandan Türkiye’de ise feminist sanat alanında Nil Yalter’in video ve performansları dikkat çekmektedir.

“İlk interaktif çalışmaları üreten sanatçı, daha çok insan hakları ve feminizmle ilgili çalışmalar üretmiştir. Çalışmalarında kendi fotoğraflarını, belgeleme, bilgisayar, video ve performanstan yararlanmıştır. İlk video işi “Başsız Kadın” ya da “Göbek Dansı” (1974) olarak bilinir. Yalter, bu işinde yaklaşık bir saat boyunca bir yandan kalçasına ve göbeğine feminizm ve kadın cinselliği ile ilgili sözler yazarken, bir yandan da çekim yapmıştır. Filmin sonuna doğru yazı sarmallaştıkça, sanatçı erotik bir oryantal dans yapar gibidir. Diğer çalışmaları arasında ‘Les Rituels’ (Alışkanlıklar – 1980), ‘Historie de Peau’ (Bedenin Tarihi – 2003) bulunmaktadır” (Atakan, 2008: 163).



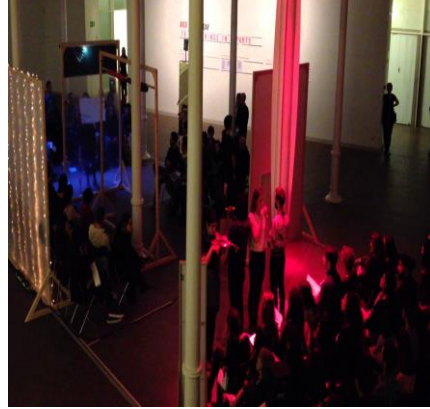
Görsel 56: Nil Yalter, The Headless Woman (Belly Dance) (1974)

Feminist sanatın performans sanatıyla olan bu yakın ilişkisi aynı yıllar içinde oluşan bir diğer sanat türü olan *oluşum*la daha da yakınlaşmıştır. Özellikle 20. yüzyılının ikinci yarısından itibaren sanatın işlevine, bu işlevi biçimlendiren formuna ve bu formu ortaya çıkaran sanatsal malzemeye dönük peşi sıra yenilikçi yaklaşımlar sürerken ve tüm bu yeni sanat yapılarının içinde doğrudan ya da dolaylı olarak performans yer etmişken bu durum performansa oldukça yakın olan *oluşum*la devam etmiştir. En önemli oluşum örneği Allan Kaprow’un ‘18 Happenings in 6 Parts’ (6 Bölümde 18 Oluşum) çalışmasıdır. Kaprow bu çalışmayı yapmadan önce John Cage ve Duchamp gibi önemli isimlerden etkilenmiştir.

Kaprow 1957’den sonra iki yıl Cage’in deneysel müzik derslerini izlemiş, burada Zen Budacılığını, Duchamp’ı, Artaud’yu tanımıştır. 1958’de ise Ruben Galerisi’nde halka açık ilk oluşumunu gerçekleştirmiştir (Atakan, 2008: 69-70).



Görsel 57: Allan Kaprow - 18 Happenings in 6 Parts (1958)



Görsel 57: Allan Kaprow - 18 Happenings in 6 Parts (1958)

Bu oluşumda Kaprow'un olay dizgisi ve her şeyin anlık ve tekrarsız olması, seyircinin deneyiminin göreceliğiyle özgün ve değişken olarak tamamlanma özelliğine sahiptir. Bu hâliyle bu çalışmanın oluşum noktaları şöyle tarif edilmiştir:

Ruben Galerisi'ne Kaprow tarafından davet edilenler, galeriye geldiğinde üç ayrı bölümden oluşan odalar görürler. Odaların içi renkli ışıklarla ve farklı yönlere bakan iskemlelerle donatılmıştır. İlk iki odaya boy aynası, üçüncü odaya ise denetim merkezi kurulmuştur. Ziyaretçilere talimatların olduğu üç küçük kağıt verilir. Bu kâğıtlarda gerçekleşecek altı bölümün eşzamanlılığı ve başlangıcının bir sesle bildirileceği belirtilir. İzleyiciler doksan dakikalık sürede sırasıyla önce askerî adımlarla yürür, sonra bir süre hareketsiz kalır, penceredeki storları kapatır, afişleri okur, müzik aleti çalar ya da on sekiz eylemi astarlanmamış tuvale aktarır. Bitişte kadın ve erkek gruplar 'ama' ve 'eh' gibi seslerle mırıldanır ve sonunda onlara yukarıdan dört tane üç metrelik rulolar sarkıtılır (Atakan, 2008: 70).

Claes Oldenburg, Yves Kline, Jim Dine, Pierre Manzoni gibi sanatçılar bu çalışmadan etkilenerek ürettikleri sanatın eylemselliğini kendi performanslarıyla ifade etmişlerdir. Bu performanslar doğrultusunda da bu sanatın performans sanatıyla olan yakınlığı yer yer ayrılamayacak düzeydedir. Her iki sanatta da hayat ile sanat arasındaki sınır belirsizleşir ve seyirci yaptığı eylemlerle olayın bir parçası hâline gelir ve katılımcıya dönüşür. Oluşumlar çoğu kez günlük hayatın sıkıcılaşıp anlamsızlaştığı durumlarda insanın yeni bir eylem içinde yeniden yaşamla bağımlı güçlendirme alanı olarak da görülebilir.

Kuspit'e göre "aslında happening, günlük umutsuzluğun derinliklerinden gelen yaratıcı umuttur... en iyi olasılıkla hayal gücünün küçük bir edimidir" (Kuspit, 2006: 146).

Bu iki sanatın ayrıldığı nokta ise oluşumların tekrarlanamaması ve performans sanatının tekrara açık olmasıdır.

Performans sanatıyla iç içe olma özelliği gösteren bir diğer sanat alanı ise *fluxus*'tur. 1961'de George Maciunas tarafından oluşturulan *fluxus* terimi, sürekli hareket ya da akma anlamında kullanılmıştır. Bu sanatın oldukça direngen ve dönüşümcü olan dadaizm ve sürrealizm gibi akımlardan beslendiği görülmektedir.

Maciunas bildirisinde "I. Dünya Savaşı'ndan sonra Dada neyse, II. Dünya Savaşı'ndan sonra da Fluxus odur diyebiliriz" (Şahiner, 2008: 52).

Bu sanat akımları gibi fluxus da oluştuğu toplumsallık içinde gittikçe yaygınlaşan endüstrileşmenin insanı ve her şeyi maddeleştiren bir bakış açısına sahip olduğunu görmüş, bunun alternatifini olarak hayatın içindeki basit nesnelere yönelerek muhalif bir tavırla sanat üretmiştir. Bunu yaparken Cage'in, gündelik sesleri müzik olarak kullanmasından ve Duchamp'ın, hazır nesnelere görünür kılmasından etkilenmişlerdir.

"George Maciunas (1931-78) yazdığı 'Fluxus Manifestosu'nda;...Fluxus, özünde, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur, demiştir" (Antmen, 2009: 203).

"Kullandığı gündelik nesnelere, tükenmeye yüz tutmuş yayınlar, kimi sertifikalar ya da eskizler, ilginç müzik aletleri ve o günün 'Performans, Happening' gibi sanatsal sunumlarını bünyesinde birleştiren Fluxus, bu çoğulcu arayışlarla 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişen sanatı önemli ölçüde etkisi altına almıştır. Bu anlamda; sadece bir sanat hareketi değil düşünsel bir devrim sürecidir" (Şahiner, 2008: 52).

Fluxus'un bir diğer önemli özelliği ise sanatın yüceltilerek metalaşmasına ve hayattan koparılmasına karşı duruşudur. Buna göre sanatın yapılması için özel bir yere ihtiyaç yoktur, her yerde yapılabilir ve her insanda sanatsal bir yön vardır.

Fluxus sanatçıları, dada ruhunu yeniden yaşatmaya yönelik çalışmalarında herkesin sanatçı olduğuna sürekli olarak işaret eder. (Kuspit, 2006: 145)

Bu alanda dünyanın birçok yerinde dönemin önemli isimleri yer almıştır.

“1960’lardan 1970’lere uzanan tarihi içinde Fluxus’la uzaktan/yakından ilişkilendirilen çok sayıda sanatçı olmuş; bunların arasında özellikle Amerikalı besteci John Cage (1912-92), Alman sanatçı Joseph Beuys (1912-86) ve Koreli sanatçı Nam June Paik (1932-2006) gibi kolay kolay kategorize edilemeyen isimler, ya da aynı dönemde başka akımlar dâhilinde de gündeme gelen İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri (1930-) gibi isimler yer almıştır” (Antmen, 2009: 204).

“George Brecht, Dick Higgins, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell, La Monte Young, Yoko Ono gibi besteci/müzisyen/sanatçıların yanı sıra Trisha Brown, Yvonne Rainer, Henry Flynt, Walter De Maria, Robert Morris... Ray Johnson gibi sanatçılar Maciunas’ın kısa bir süre açık kalan New York’taki galerisinde aksiyonlar, dans performansları ve deneysel müzik dinletileri düzenleyen sanatçılar arasında yer almıştır” (Antmen, 2009: 204).

Fluxus sanatçılarından George Brecht’in ‘Drip Music’ (Damlama Müziği) isimli çalışması fluxus’un ilk örnekleri arasındadır.



Görsel 59: Georg Brecht - Drip Music (1962)

Bu çalışmada Brecht elinde bir merdiven ve bir kova suyla sahneye çıkar. Merdivenin üzerine çıkarak yerde duran boş teneke kovaya elindeki suyu döker ve su döküldükçe suyun sesi duyulmaya başlar. Su bitince merdivenden iner, bir orkestra şefi edasıyla seyirciyi selamlar ve salondan çıkar. Böylece günlük olağan bir ses olan suyun akışı, müziğin bir parçası olarak seyirciye dinletilmiştir.

Yani “her değişik kap materyaline ve boyutuna göre farklı ses çıkarır, bu durum müziğin sadece müzik aletleriyle yapılmayacağı önermesini yinelerken,

farklı müzik aletlerinden farklı ses çıkmasına da göndermede bulunur” (Yavuz, 2009: 34).

Bir diğer önemli sanatçı ise 1964’te yaptığı ‘Cut Piece’ (Kesip Bıçme İşi) performansıyla Yoko Ono’dur. Sanatçı sahneye oturarak seyircilerden üzerindeki elbiseden birer parça kesmelerini istemiştir ve elbise üzerinden dökülene kadar devam etmiştir. Bu istekle seyirciyi hem sürece dâhil etmiş hem de onları şaşırtacak bir performansa ortak etmiştir.



Görsel 60: Yoko Ono - Cut Piece (1964)

Fluxus sanatçıları içinde çok önemli isimlerden biri olan Joseph Beuys ise sanatsal eylemlerinde politik tavrıyla öne çıkmış ve savaşın yarattığı yıkıma dikkat çeken çalışmalar yapmıştır. Ayrıca sanatı toplumsal iyileşme ve dönüşüm yaratacak bir araç olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

“Fluxus Performanslarının anlık etkisinin çok ötesine uzanan Beuys’un “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır” Amerika Beni Seviyor Ben De



Görsel 61: Joseph Beuys - Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı (1965)

Amerikayı” gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğa yönelik duyarlılıklarını ifade eder” (Antmen, 2009: 207).

Fluxus örneklerine bakıldığında bu sanatın performansla sıkı bir bağı olduğu görülmektedir. Hem seyircinin etkin katılımı hem sanatçının eylemselliği ve bu öznelerin birlikte o an içinde ortak bir düşünsel pratiği yaşamaları, fluxus'un hayata yakınlığına da işaret etmektedir. Ayrıca gündelik malzemelerin kullanılması ve onlar üzerindeki yapı-bozum tercihiyle performansa varan edimsellikleriyle fikirler ifade edilmiştir. Fluxus'un yarattığı bu yenilikçi ve çok geçişli ortam, bir başka sanat alanı olan *arazi sanatının (land art)* da doğmasına zemin oluşturmuştur.

Sanatın, doğanın içinde olduğuna inanan ve doğanın malzemeleriyle onun içinde sanat üreten Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, Richard Long gibi sanatçıların öncülüğünde 1970' yıllarda Amerika'da başlayan *arazi sanatı* doğanın dengesinin bozulması ve çevre kirliliğine dikkat çekmiştir.

Bu sanatın en önemli isimlerinden olan Robert Smithson, doğadaki değişkenliği şöyle ifade etmiştir:

“Esas amaç, büyük ve fiziksel olarak öyle yeterli bir şey yapmak ki bu çevreyle ilişki kurabilsin ve her türlü değişiklikle başa çıkabilsin. Eğer iş yeterli fizikselliğe sahipse, herhangi bir değişiklik eseri zenginleştirmeye yönelik olacaktır” (Karavit, 2008: 44).

Buna paralel olarak Smithson ‘Sarmal Anafor’ isimli etkileyici büyüklükteki işini gerçekleştirmiştir.



Görsel 62: Robert Smithson - Sarmal Anafor (1969-1970), Utah Gölü

“1968 tarihli denemesinde dile getirdiği gibi, Smithson çalışmalarını galeri mekânının dışına taşıyarak, sanatın ticari değerini sorgulamıştır. Sanatçı yalnızca galeri sisteminin dışında çalışmakla kalmamış, aynı zamanda sergilerinin

parametrelerini kendisi belirlemiş ve çalışmalarıyla ilgili belgeleri kendisi seçerek, sergi düzenleyicisi rolünü de üstlenmiştir. Smithson, hem galeri, hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakarak müzelerin yapıtlarını nesnelere ya da yüzeylere dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını göstermiştir” (Atakan, 2008: 63-64).

Bu alanının sanatçılarından bir diğeri olan Michael Heizer’in ‘Yerinden Edilen- Yerine Konulan Kütle’ çalışması şöyle ifade edilmektedir:

Michael Heizer de arazi üzerinde Smithson gibi büyük ölçekli çalışmalar yapmıştır. “Michael Heizer’in çalışmaları da mekân/uzam, manzara/doğal görünüm ve jeolojik zamanlarla ilgilidir...1969 tarihli Yerinden Edilen-Yerine Konulan Kütle adlı işinde sanatçı, üç büyük granit kaya parçasını Sierra Dağlarından 100 Kilometre uzaklıktaki Nevada Çölüne taşımış ve bunları zeminde açtığı betonla sıvalı çukurlara yerleştirmiştir” (Atakan, 2008: 64).

Yine başka bir isim Walter de Maria ise doğal afetlerin, görkemli sanat parçalarını oluşturduğuna dikkat çekmiş, bu sanatın, müze kavramını tamamen ortadan kaldıran bir yaklaşımı olduğunu söylemiştir. Sözü edilen sanatçıların dışında bu sanatı performans sanatına en çok yakınlıklaştıran kişi ise Richard Long’dur. Sanatçı İngiltere, İrlanda, Kanada, Büyük Sahra, Hindistan, Afrika, Japonya, Moğolistan ve Bolivya’da doğa yürüyüşleri düzenlemiş ve yürüyüşleri sırasında yollardan topladığı doğanın parçalarından oluşturduğu heykeller, çizgiler yapmıştır. Long’un doğa yürüyüşleri, yeryüzü sanatı dâhilinde gerçekleşmiş birer performans niteliğindedir. Burada sanatçının bedeni sanatsal eylemin eyleyenidir, sürecin sanatsal yaratımda belirleyici olması da bunun kanıtıdır.

“Yürüme eylemini insan hareketinin kusursuz bir sembolü olarak gören Long’a göre, sanat bir yolculuk, sanat yapıtlarının kendisi ise yürüme eyleminin bir parçasıdır. Kuşkusuz yürümek ve her zaman yeni amaçlarla dünyanın uzak bir köşesinde yeniden yollara düşmek, sanatçının doğayla bütünleşmesinin bir yoludur” (Kedik, 2010: 109).



Görsel 63: Richard Long – Sahra'da Bir Çizgi(1988)

“Yürüyüşün en önemli yaşantısı zamanın akışının ve çeşitlenmesinin yaşanmasıdır. Burada yapıt sanatçının kendisidir. Sanatçı hem aktör, hem yaratan hem de yaratılındır. Kendi sınırı ve dünyanın sınırı bu yürüyüşte bütünleşir. Her adım bir anın saptamasıdır ve sanatçı bedeniyle her anı saptayandır" (Kedik, 2010: 113).

Yaptıkları sanatta doğayı hem bir sanat malzemesi hem de bir esin kaynağı olarak gören arazi sanatı sanatçıları, bu sanatı, doğanın hayat olduğu gerçeğine bakıldığında performans sanatıyla doğrudan ilişkili olarak düşünmüşlerdir. Tüm bu sanat alanları sanat üretmek için malzeme olarak farklı tercihlerde bulunsalar da (dadaizmde hazır nesnelere, fluxus'ta buluntu nesnelere vb.) genel olarak birçoğu beden aracılığıyla sanatını icra etmiştir. Bu da birçok sanatın, performans sanatıyla kopmaz bir ilişki hâlinde olduğunu göstermiştir.

Sanatın ifadesini bir nesneye indirgeyen hâkim sanat anlayışı 1960'lı yıllarda sorgulanmaya, sanatın düşünsel oluşumunun aşamaları olan dil, sözcükler ve kavramlar da öne çıkmaya başlamıştır. Bu sorgulama 1970'lere gelindiğinde özellikle düşünsel aşamayı oluşturan dil, seçilen sözcükler ve oluşan kavramların kendi başına sanat olabilme niteliği taşıdığı fikrini ortaya çıkarmıştır.

“İlk olarak 1960'ların başında Henry Flynt tarafından bir Fluxus yayınında kavram sanatı olarak anılmıştır. Kavram sanatı, Joseph Kosuth ve Art and Language grubu tarafından daha sonra farklı anlamlarda kullanılmış, 1970'lerden itibaren ise 'kavramsal sanat' kullanımı yaygınlaşmıştır” (Yılmaz, 2012: 14).

Bu sanatın icrası ve dayandığı teorik yapı şöyle ifade edilmiştir:

“Kavramsal sanatçılar, sanatı, Ludgit Wittgenstein, Ferdinand dé Saussure, Claude Levi-Strauss ve Roland Bearthes’in geliştirdiği dilbilimsel çözümler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlenmeye çalışmışlardır” (Atakan, 2008: 46).

Kavramsal sanatın en önemli ismi Joseph Kosuth sanatın anlamı ve sanatçının işlevini şöyle ifade etmektedir: “Sanatın kendisinin doğasını sorgulamak” (Danto, 2010: 37).

Bu belirlemeden hareketle bu yaklaşımı savunan birçok sanatçı bu sanat teorisini ve analizini esas alan dergilerde çalışmalarda bulunmuşlardır.

Kosuth’un editörlüğünde Mayıs 1969’da çıkarılan ‘Art and Language’ isimli dergi, aynı yıl ‘Theoretical Art and Analysis’ ve 1971’de ‘Analytical Art Journal, Art & Language’ ile birleşmiştir. Dergi dâhilinde çalışmalar yapan sanatçılar arasında Herry Atkinson, Ian Burn, Mel Ramsden, Philip Pilkington, David Rushton, Charles Harrison, Lynn Lemaster, Sandra Harrison, Graham Howard, Paul Wood, Michael Corris, Paula Ramsden, Mayo Thompson, Christine Kozlov, Preston Heller, Andrew Menard ve Kathryn Bigelow yer alır (Atakan, 2008: 46).



Görsel 64: Joseph Kosuth - Bir ve Üç İskemle(1965)

Kosuth, bu çalışmasında bir iskemleyi, onun fotoğrafını ve sözlükteki iskemle tanımını sergilemiştir. Bir nesne, imgesiyle ve aslında bildiğimiz tanımıyla tekrar edilmiştir. Böylece Kosuth, nesnesin somut yönünün değil, dilsel ve düşünsel yapısının oluşturduğu anlamları seyirciye göstererek bunların arasındaki ilişkiyi düşündürmek istemiştir. Bu örnekten de anlaşılacağı gibi kavramsal sanatçıları, düşünsel ve hissel birikimin oluşturduğu sanat nesnesine odaklanmak yerine, onu vareden düşünceye odaklanmanın önemini vurgulamışlardır. Bu hâliyle düşünsel sürecin ürettiği kavramlar üzerinden

seyirciyle bir paylaşım alanı oluşturmuşlardır. Böylece seyircinin zihinsel alışkanlıklarını zorlayarak söz konusu kavramı anlama ve kendi içinde yorumlamanın, onun konumunu aktifleştirdiği ifade edilmiştir. Sürece verilen önem ve seyirciyle ortaklık yaklaşımı dışında, kavramsal sanat, sanatın galerilere sığdırılmaması düşüncesinde de performans sanatıyla birleşmiştir. Bu iki sanat alanının da asıl bağlamı anlam yaratmaktır ve kavramsal sanatçılar sanatı dilbilimsel çözümler yoluyla gerçekleştirerek anlam oluştururken performans sanatçıları bunu eylemler yoluyla yapmaktadır.

1.3. SİNEMA VE DİSİPLİNERARASILIK

“Tuhaftır ki; bütün sanatlar çıplak doğarken, sanatların en genci baştan aşağı giyinik olarak dünyaya geldi.

Söyleyecek bir şeyi olmadan önce her şeyi söyleyebilir oldu” (Woolf, 1950: 61).

Sinema, kendisinden önce var olan birçok sanat disipliniyle (resim, edebiyat, müzik, tiyatro vd.) ilişki içinde olmuştur ve bu sanat disiplinleri bir yandan sinemanın oluşmasında önemli bir rol oynarken diğer yandan onun sürdürülebilmesini de büyük oranda sağlamıştır. Bu sanat disiplinlerinden ilki olan resim insanlık tarihi boyunca işlev değiştirerek var olmuştur. Önceleri iletişim kodu olarak var olan resim, uygarlaşmayla birlikte sanat olma tanımını edinmiştir. Bu süreç içinde ortaya çıkan sinema sanatının resim sanatı ile olan iç içeliği oldukça güçlü bir bağla kurulmuştur. Sinemanın görsellik odaklı bir sanat olması ve hareketli resimlerden oluşması resim sanatıyla olan ilişkisinin derinliğini göstermektedir.

Resim ve sinema arasındaki temel ayrışım devingenlik ve durağanlıktır. Resim sanatı kompozisyon (çerçeveleme) düzleminde devingenlik içermektedir. Sinema ise pelikül üzerine ardışık olarak kayıt edilmiş sayısız resmin art ardalığından ve bu görüntü parçalarının kurguyla birleştirilmesinden dolayı devingendir. Sinemanın kurgudan başka sahip olduğu diğer devingen güçler: kamera hareketleri, çekim ölçekleri ve çekim açıları olarak özetlenebilecek “sinemasal anlatımın temel öğeleri”dir (Karakaya, 2005, 1-11).

Sinemanın doğrudan ilişkide olduğu bir diğer alan ise edebiyattır. İnsanlık tarihinin yazıya geçmesiyle birlikte temel iletişim aracı olan edebiyat bu işlevini sinema sanatı içinde de korumuştur. Ayrıca sinemanın kendi başına bir kitle iletişim aracı olması bu yönüyle edebiyatla benzeşen yanlarının olduğunu göstermektedir. Bu iki sanat alanı kurdukları iletişim ortamıyla kültürün dönüşmesine doğrudan etki etmektedir.

Diğer yandan genel olarak sanattaki biçim-içerik ilişkisi, biçimsel unsurların içeriksel unsurlarla birleşmesiyle oluşmaktadır. Sinema sanatı içinde bu ilişkinin içeriksel unsurunu oluşturan anlatı edebiyatla kurulmaktadır. Bununla birlikte sinema, edebi anlatım biçimlerini kendine özgü kurgu yöntemleri (geriye dönüş, ileriye gitme) kullanarak kurduğu yapıyı katmanlandırıp romanın düşsel yönünü sinemanın zaman-mekân denklemiyle çeşitlendirmektedir. Bunun sonucunda dünya edebiyatına ait birçok öykü, sinemada ya mevcut metine bağlı kalarak ya da ondan esinlenerek uyarlanmıştır. Bu iki sanat alanının kurduğu ilişki şöyle tarif edilmektedir:

“Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağını resim, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar...” (Monaco, 2000: 47).

Sinemanın müzikle olan ilişkisi sessiz sinema döneminde başlamış, gelişen teknoloji ve değişen sinema yöntemleri bu sanatın kullanım biçimini de dönüştürmüştür. Sinemanın ilk yıllarında perdedeki görüntüye eş zamanlı olarak piyanoyla doğaçlama müzik yapılırken, ilerleyen yıllarda bunun yerini orkestra almıştır. Sinemada sesin kullanılmasıyla müziğin sinemadaki biçimi de değişmiştir. Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş ve müziğin sinemada kullanılmasının ilk örnekleri şöyle sıralanabilir:

"Edison ile W.K.L Dickson, 1890'lı yıllarda Kinetoskop'u geliştirirken yalnızca görüntü üzerinde değil ayrıca ses üzerinde de durmuşlardı. Kinetoskop ile Edison'un daha önceden icat etmiş olduğu Fonograf'ın birleştirilmesi ile meydana getirilen Kinetophone, bu amaç doğrultusunda hazırlanan en son modeldi. Bu model için hazırlanan filmlerin çoğunluğunu genellikle müzikhollerde, revülerde çalışan sanatçıların gösterileri oluşturmaktaydı.

Dolayısıyla müzik özgün bir biçimde olmasa da ilk sesli film örneklerinde bulunmaktaydı. Film müziği açısından önem taşıyan iki önemli olay vardır. Biri, 1919'da Almanya'da Josef Engel, Joseph Massole ve Hans Vogt adlı üç kişinin geliştirdiği Tri-Ergon adını verdikleri sesli film sistemi; diğeri de Lee De Forest'in 1922'de geliştirdiği Phono film sistemi. Buluşunun ertesini New York'ta Lee De Forest, sessiz film müzik bestecisi Hugo Reisenfeld ile birlikte De Forest Phono film Őirketi'ni kurmuş ve 1927 sonuna kadar Phono film her hafta bir-iki bobinlik sesli film gösterileri düzenlemişti. nl kişilerin konuşmalarını gösteren filmlerin yanı sıra eski gelenek devam ediyor, yine operalardan sahneler, ünlü müzisyenlerin çalışmaları vb. gösteriliyordu" (Komralp, 2004: 29-31).

Sinema tarihi boyunca gelişen teknoloji hem sinemanın yapılıma araalarını geliştirmiş hem de bu sanat içinde müziğin kullanım formlarını çeşitlendirmiştir. Bu gelişmelerle birlikte sinemanın içindeki konu, algı ve duyguyu oluşturan ana unsurlardan birinin de müzik olduğu görülmektedir.

Sinemanın farklı sanat disiplinleriyle olan bu yakınlığı, tiyatroyla olan ilişkisinde de hissedilmektedir. Bu iki sanat disiplinini yakınlılaştıran temel öğe oyunculuktur. Sinema var olduğu günden itibaren seyirci üzerinde yarattığı anlamın taşıyıcıları oyuncular olmuştur. Bu oyuncular sinemanın ilk yıllarından bu yana dönem dönem değişen yoğunlukta da olsa tiyatro oyuncularıdır. Bu iki sanat disiplininin de doğası gereği oluşan oyunculuk tekniğinin farklı olması gerektiği anlaşılana kadar tiyatro oyuncululuğu kendi ritmiyle sinema içinde yer almıştır. Bu durum sinemada yaratılmak istenen anlamı ve seyircinin bu sanatı doğru tanımlamasını olumsuz yönde etkilemiştir.

Bir fotoğraf görüntüsüyle başlayan Yedinci Sanat dekor, makyaj, aydınlatma, çerçeveleme, kurgu ve oyuncusuyla bir dil oluşturmuştur. Sinemada anlamı oluşturan öğelerden biri de kuşkusuz oyuncudur. Çünkü yönetmen ile izleyici arasında iletişimi kuran kişidir oyuncu. İzleyici ister istemez perdede iletiyi aktarmaya çalışan oyuncuda dikkatini yoğunlaştırır. Oyuncunun başarısızlığı iletinin istenilen biçimde ulaşmamasında önemli bir yer tutar. Çünkü oyuncu, öykü içinde yer alan insanları canlandıran kişidir. Bundan dolayı oyuncu görüntünün en canlı öğesidir. Canlandırdığı kişiliğe, doğal çevresi içinde,

hareketleriyle, ulaşarak gerçekliği yakalamaya çalışır oyuncu. Ancak sinemanın ilk yıllarında oyunculuk abartılmış tavrı ve mimiklerle sınırlı kalmıştır. Bunda tiyatronun büyük etkisi vardır. O dönemin oyuncuları önce tiyatrodaki yetişmişler daha sonra sinemaya geçmişlerdir. Böylece tiyatrodaki varolan oyunculuk anlayışı sinema oyunculuğunu uzun yıllar etkilemiştir (Bobler, 1974: 155).

Sinemanın resim, edebiyat, müzik, tiyatro vd. sanat disiplinleriyle olan bu yakın ilişkisi, ona, disiplinlerarası bir perspektifle var olmasını sağlayan temel düşünce biçimini kazandırmıştır. Bu düşünce sistemi bir yandan sinemayı var ederken diğer yandan değişen politik, sosyal, ekonomik ve teknolojik değişimlerin yarattığı ortamda oluşan yenilikçi yaklaşımlarla mevcut olan biçim-içerik formlarının da dönüşmesine olanak sağlamıştır.

"Sinema ilkel dönemlerin by ve ritüellerinin, tüm sanatların yüzlerce yıllık birikimlerinin, pek çok farklı bilimsel araştırmanın üzerine inşa edilmiş bir teknolojinin ürünüdür" (Onaran, 1994: XI).

Birçok sanat disiplinine sahip sinemanın sorgulamaya ve deneyselliğe açık bir sanat disiplini olma özelliği kendi içinde birçok yaklaşımın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunlardan bir olan Avangard sinema ise fütürizm, kübizm, sürrealizm ve dadaizm gibi akımların oluşturduğu sanat üslubunun sinema üzerindeki yansımaları olarak yorumlanmıştır. Bu yansımalarla sinemanın bütün araçları (kamera, projeksiyon, pelikül vd.) değişmiş, yer yer genişletilmiş ve bazıları da yok edilmiştir. Avangard sanatlar ekranı bölmüş, projeksiyonu farklı duvarlara yerleştirerek çoklu ekranda görüntü denemeleri yapmışlardır. Bu akımın ilk döneminin en önemli temsilcileri ressam Viking Eggling, Hans Richter, Marcel Duchamp, Fernand Lger, Oskar Fischinger, Salvador Dalı, Len Lye ile ressam ve mimar Walter Ruttmann'dır. Bu alanda; Fernand Lger'in 'Ballet Mchanique'i, Duchamp'ın 'Anemic Cinema' filmi, Ren Clair'in 'Entr'acte'si, Luis Buņuel ve Salvador Dalı'nın ortak alışması 'Un Chien Andalou' ve Maya Deren'in 'Meshes of the Afternoon' ile önemli örnekler verilmiştir.

Avangard sinemadaki bu gelişmeler sürerken, bu yaklaşımın yeniden yorumlanması üzerine oluşan Expanded sinema ortaya çıkmıştır. Bu kavram ilk kez Gene Youngblood'un yazdığı Expanded Cinema kitabında kullanılmıştır.

Expanded Sinema, mevcut sinemayı oluşturan her şeyin genişlemesi üzerine kurulmuştur. Burada söz konusu olan sadece materyal ve işlevinin genişletilmesi değil, bir bilinç genişlemesidir. Bu genişleme, sadece sinemaya değil, insanın kendisine ve dışındaki her şeye olan bakışına yansımıştır.

Sheldon Renan Expanded Sinema'yı 'bir sorgulama ruhu' olarak tanımlarken, Gene Youngblood ise expanded sinema tanımı yapmaya 'genişletilmiş (expanded) bilinç' olarak başlamıştır (Uroskie, 2014).

Sinemadaki bu genişlemeyle insan bedeninin limitleri yeniden gözden geçirilirken beden daha kapsamlı şekilde düşünülmüştür. Böylece sinemadaki mekân kavramı da değişmiş, gösterimler sinema salonlarını aşip galerilere, tiyatro salonları, sokaklara taşınmıştır. Bu yaklaşımla seyirciyle kurulan iki boyutlu ilişki uzamsal olarak genişlemiş ve seyirciyi daha kapsar hâle gelmiştir. Diğer yandan bu bakış açısı mevcut kurgu ve senaryo tekniğini de sorgulayarak farklı deneysel yöntemler oluşturmuştur.

Sinemanın farklı sanat disiplinlerini içermesi ve hatta onlarla birlikte var olması içindeki deneysellik doğrudan ilişkilidir. Bu yaklaşım sinema tarihinin farklı dönemlerinde farklı akımların var olmasını da sağlamıştır.

1.3.1. Sinemada Disiplinlerarasılık ve Performans İlişkisine Dair Görüşler

Performans sanatının hayatla kurduğu bağın, *şimdi* ve *anda* olma gerçekliğinin, otoetnografik yöntem tercih edilerek oluşan bu tezin yazım sürecine yansımaları düşündüğümde, buna 'bir performans süreci olarak bakma' yaklaşımı gelişmiş oldu. Ayrıca Performans ile otoetnografinin süreci temel alan yönü ve bu sürece dâhil olan insanları kapsama özelliği söz konusu iki alanın iç içeliğine işaret ediyordu.

Bu esaslardan hareket ederek ilgili süreçte farklı sebeplerle tanışma koşulları oluşan bu insanların (Sinemada performans ve disiplinlerarasılık konusunda belli teorik ve pratik deneyimi olanlar, diğer yandan sadece izleyici konumunda yer alan kişi) görüşlerine tezde yer verme ihtiyacı hissettim. Ayrıca bu kişiler tezde inceleme konusu olarak ele alınan filmleri izlemiş, yorumlarını

paylaşmışlardır. Bu haliyle filmler aracılığıyla kurulan bu ilişkiler, tez aracılığıyla daha da güçlenmiştir. Bu da sanatı ve onu yazma sürecinin hayata nasıl sirayet ediyor olduğu noktasında benim için dikkat çekici olmuştur. Yine aynı sebepten (süreci bir performans olarak düşünme) hareketle söz konusu kişilerin görüşlerinin yer aldığı katılımcı bir bölüm tasarlamış olup böylece hem tez üzerindeki kendi otoritemi kırma isteğimi, hem de sürecin bana getirdiği bu insanları görmezden gelmemem gerektiği hissini esas almış oldum.

Bir araya getirdiğim bu insanları, sinemanın yaratıcı sahasını farklı boyutlarda oluşturan temel unsurlar olarak düşünerek, onların her birinin edindikleri mesleki konumda (seyirci konumunda olan da dâhil) bu sanatı algılama ve tekrara yorumlama yoluyla yeniden ürettikleri duygusuna kapıldım. Biraz somutlamak gerekirse görüşlerde yer alan bir yönetmen, oyuncu, sinema yazarı, öğretim üyesi ve seyirci her birinin edindiği unvanların gereği olarak bir filmi farklı biçimlerde yaratıp o filme farklı boyutlar kazandıran birer göz olarak da tanımlanabileceğini düşündüm.

Ayrıca görüşlerine yer verdiğim bu insanların aynı konu (sinema) çatısı altında farklı uzmanlık alanlarında (yönetmen, oyuncu, sinema yazarı, öğretim üyesi ve seyirci) ürettiklerinden ve oradan hareketle konuyu yorumlamış olmalarının disiplinlerarası bir bakış oluşturabileceğine inandım.

Son olarak Türkiye'de bu alanda (Sinema ve disiplinlerarasılık) yaygın bir deneyim oluşmamış olmasından (daha çok video performans örnekleri var) bu yaklaşıma dair ilgi duyan ve kendi alanında düşünen, yazan bu kişilere tez içinde yer vererek onları hayatın birer izdüşümü olarak yansıtmak istedim.

Alin Taşçıyan (04 Haziran 2017):

Sinema Eleştirmeni

Kökenini Dadaist kabarelere dek uzatabileceğimiz performans sanatının sinemadaki örnekleri son derece kısıtlıdır. Bugün tanımladığımız şekliyle performans sanatı 70'li yıllarda happening'in ardından sanat âleminde yaygınlaştı. Sinemanın icadından beri var olan deneysel çalışmaların bir parçası olarak filmlere de yansıdı. Sinema, her daim ticari ana akımı güçlü ve son derece popüler

bir sanat dalı olduğu için her anti-konvansiyonel örneği avangard ya da deneysel olarak adlandırılır geldi. Performans sanatı ana akım sinemanın alanına girmedi ve bütün güncel sanat işleri gibi marjinalize oldu.

Kayıt edilen performansların ötesinde filmin bu sanata hizmet ettiği, onunla iç içe geçtiği örnekler pek az. Günümüz sanatçıları, teknolojiyi daha etkin kullanabilmekle birlikte sanat tarihindeki öncülerinin izinden gidiyor, hâlâ. 'Her yaptığımız müziktir' diyen ve non-art anlayışını ileri süren John Cage'in 4'33" adlı kısa filmi, piyano çalmayan piyanistin hareketsizliği üzerine kurulu bir performans filmidir. Ortaya çıkan esere değil, yaratım sürecine odaklanan Cage'in derslerinden etkilenen New York merkezli Fluxus hareketinden George Brecht'in Entrance to Exit adlı yedi dakikalık işi, bir filmin temel öğelerini filmin ana teması hâline getirir. Entrance ve Exit yazılarının görüldüğü iki planın arasında uzun beyaz bir plan yer alır. Fluxus filmlerinde bir anlatı bulunmaz, kamera hareketleri yoktur... Yüksek sanata karşı olan Fluxus akımı sanatçıları özellikle anlamsız ve önemsiz kısa filmler üretirken bu üretim süreci bazı çalışmalarda manifestolarının bir tür film-performansı hâlini alır.

Günümüz sinemasında avangard / deneysel sinema genellikle bienaller misali geniş kapsamlı çağdaş sanat etkinliklerinde, müze ve galerilerde sergilenme olanağı buluyor. Berlin Film Festivali'nin 2006 yılında açılan "film, video, enstalasyon ve performatif çalışmalar"ı şehir sathında sergileyen Forum Expanded bölümü başta olmak üzere bazı festivallerin bölümleri ve yine Berlin'den Bogota'ya, Florida'dan Londra'daki Experimenta'ya dek birçok Batı şehrinde düzenlenen deneysel film festivalleri bu sanat dalının varoluş alanları. Sinema dünyası ve geniş izleyici kitlesi tarafından öncelikli olarak takip edilmeyen, ama kendine özgü bir çevresi ve meraklıları olan bölümler bunlar. 60'lı yıllarda Stan Vanderbeek tarafından ortaya atılan ve Gene Youngblood'ın ilk kez videoyu bir sanat formu olarak kabul eden ve sunan 1970 tarihli kitabının da adı olan Expanded Cinema kavramından yola çıkılarak adlandırılırlar. Sinemanın hâlâ pelikül üzerine kaydedildiği dönemlerde ağırlıklı olarak elektronik ve dijital sinemaya, video art'a yer verirdiler. Artık bu ayrımın kalmadığı bir dönemdeyiz...

Bu bölümlerde performans sanatına ayrıca bir başlık açılmamakla birlikte diğer bütün avangard / deneysel çalışmalarla birlikte örneklerine rastlanır.

Expanded Cinema alanında Valie Export ve Peter Weibel'in "instant film" kavramı, kısa ve uzun filmleri sinemanın kamera tarafından peliküle kaydedilen, perdeye projeksiyonu yapılan bir sanat dalı olarak fiziksel sınırlarını ortadan kaldıran ilginç örneklerdi. Hemen her birinin yapımı da, gösterimi de birer performanstı.¹

Bugün Expanded Cinema, Londra'daki Tate Modern galerisinden Amsterdam'daki çağdaş sinema mekânı Eye Enstitüsü'ne dek birçok sanat kurumunda geniş kapsamlı sergilerde izlenebilen sanatçı filmlerini tarif ediyor. Canlı izleme kontekstini harekete geçiren, sinemanın tarihi ve kültürel algı mimarisini heterojen, performatif ve değişken bir hale dönüştüren bir film ve video pratiği olarak tanımlanıyor. 2015 Melbourne Film Festivali'nde Sally Golding'in izleyiciye alışılmadık bir izlemeye deneyimi yaşatan Breaching Transmissions'ı misali birçok çalışma da geleneksel festival yapısı içinde yer bulabiliyor.²

Expanded gösterimler metro istasyonlarından bina cephelerine dek çok çeşitli mekânlara yayıldığı için sadece biletli müşteri ve bilinçli izleyiciyle değil rastlantısal olarak çevre sakinleriyle de gündelik yaşamın akışında buluşma olanağı yaratır. Fluxus'tan başlayan yüksek sanat karşıtı tavrın günümüzde sinemayı da multiplex'lerden, kırmızı halılı festival saraylarından dışarı çıkarabilen bir formu olarak değerlendirilebilir bu anlamda. Ancak naratif bir yapıya sahip olmayan bu işler hedef aldığı halkta '60'lardan bu yana amaçladığı etkiyi yaratmadı. Bu yüzden marjinal ve 'anlaşılmaz' olduğu algısı yaygın. Tam da bu nedenle her daim güncel sanat alanında ele alınıyor, sinema dünyasının gündemine girmiyor...

Sinema bütün sanat disiplinlerini içinde barındıran, her birinin niteliklerini kendi dilinde buluşturan, disiplinlerüstü bir sanat dalıdır. Diyebiliriz ki sinema,

¹ Bknz.

http://sensesofcinema.com/2003/peter-tscherkassky-the-austrian-avant-garde/expanded_cinema/

² Bknz. <http://theconversation.com/breaching-transmissions-can-expanded-cinema-expand-your-mind-45307>

bütün sanat dallarını iştahla yutan ve her birinin özünü kendi bünyesine sindiren bir devdir. Bir film, teknik olarak kameraya kaydedilen tek bir hareketli görüntüden üretilebilir. Ama sinema sanatı, ister kurmaca olsun ister belgesel ister canlandırma türünde edebiyat, müzik, sahne sanatları ve plastik sanatların bileşiminden oluşan çok daha kompleks bir yapıyı ifade eder. Konu, tema ve naratif itibariyle doğrudan bir başka disiplinle birebir ilişki kuran filmler bir yana, sinemada disiplinlerarasılık filmin dilini oluşturan teknik ve sanatsal bileşenleri ifade eder. Prodüksiyon, çekim ve post-prodüksiyon gibi başlıca aşamalara nüfuz eden her unsurda başka bir disiplinin de katkısı vardır.

Öncelikle her film bir fikrin ve / veya bir duygunun ifade edildiği bir metin olarak ortaya çıkar. Ardından senaryoya dökülür. Bu metin bazen uyarlanacak bir roman ya da destan kadar uzun ve girift de olabilir. Senaryoya gerek bırakmayacak bir tiyatro eseri de olabilir. Doğaçlama oynanacağı / sözsüz çekileceği için diyaloglara ihtiyaç duyulmayan bir tretman düzeyinde de kalabilir... Ama edebiyat yazılı ya da yazısız olarak sinemaya önyak olur.

Sinemanın kayıt esası optiktir. Işık, renk, kompozisyon, çerçeve bilgisi ise resimden gelir. Fotoğraf sanatı da bu bilgiyi resimden aldığı için teknik olarak sinemanın öncülü ancak artistik olarak resmin mirasçısıdır. Diğer tüm plastik sanatlardan daha fazla resimle akrabadır, sinema. Bir yandan da dönem filmleri ve ressam biyografileri misali çalışmalarda daha spesifik vurgularda bulunulur. Belirli bir tarihi dönem sanatçılarının yapıtlarından yola çıkarak tasarlanır. Bir ressamın tabloları onun üslubuyla yeniden sette yaratılabilir. Filmin mekânlarının inşası, film setinin dekoru (gerçek mekân olsa dahi), filmin diğer öğelerin arka planını oluşturarak anlam ve anlatımı işlevsel kılan, zaman ve uzam bilincini oluşturan plastik sanatlardır. Tek tek bütün plastik sanatlar dallarıyla sinemanın kurduğu ilişkiye örnek gösterilebilecek yüzlerce film bulunmakla birlikte ve bu filmlerin birçoğu naratiflerinde de ele aldıkları disiplinden dolayı olarak esinlenmiş olmakla birlikte, sinemanın yapısal olarak plastik sanatları özümseme, kendi dilinin bileşeni olarak yeniden üretme biçimidir önemli olan.

Sinemada müzik esasen ses kullanımı ifade eder. Sinema sessiz olduğu dönemde dahi filmlere eşlik etmek üzere canlı ya da kayıt müzik kullanılırdı.

Bunun asıl nedeni ses efektleri ve kurgusu yapılamadığı için duyguları ve hareketleri vurgulamaktı. Filmde müzik bazen büyük orkestraların çaldığı besteleri bazen atmosfer yaratmak için kullanılan sesleri (rüzgâr, su, hayvanlar, trafik, makineler, çarpışmalar, çığlıklar, inlemeler), sessizliği, hepsini birden ya da bir kısmını ifade eder. Sesli filmlerdeki geleneksel özgün beste kullanımının dışında da müziğin bir dönemin, bir hayat tarzının, bir coğrafyanın temsili olarak kullanımına sıkça rastlanır. Döneme damgasını vuran, karakterin ruh halini ya da filmin geçtiği coğrafyanın kültürünü yansıtan müzik türü ve şarkılar soundtrack’i filmin görsel ve sözel anlatımını bütünleyen bir niteliğe büründürür. Kimi zaman da yaratıcılarının tercihiyle bağlı olarak geleneksel müzik kullanımı da filmin genel niteliklerinin üstüne çıkarak, adeta onları bastırarak anlam yaratmada öncelikli rol üstlenir. Korku, gerilim, aksiyon, melodram gibi türlerde izleyicinin duygularına doğrudan hitap etmek ve filmin etkisini arttırmak için müzik baskın biçimde kullanılır.

Müzikal ise sahne müzikallerini de aşan bir çeşitlilik, kamera ve kurgunun sağladığı anlatım zenginliğiyle sinemanın başlıca türleri arasında yer alır. Denebilir ki sinema dilinin esnekliği ve olanakları müzikali sahne üzerinde olduğundan çok daha üstün bir noktaya taşımıştır. Sinema ve müzik arasındaki disiplinlerarası çalışmaların tepe noktasıdır müzikal filmler. Bazen bir dönemin ‘su perisi’ Esther Williams’ın havuzda, denizde su balesi ve akrobasisi yaptığı filmlerdeki gibi fiziksel sınırları genişletir. Bazen efsanevi rock grubu Pink Floyd’un aynı adlı eserinden yola çıkarak şarkının ve albümün isyanını canlı aksiyon ve canlandırma karması bir yapıyla yansıttığı The Wall ile kültür statüsüne ulaşır. Bazen Shirley Clarke’ın Ornette Amerikan Malı’nda başardığı gibi bir müzisyen (cazci Ornette Coleman) hakkındaki belgesel anti-konvansiyonel bir üslupla ve müziği asıl metni oluşturacak şekilde kullanan müzikale dönüşür. Bazen müzikal performansın kendisi bir müzisyenin hakkındaki biyografik filmin öznesi olur François Girard’ın Glen Gould Üzerine 32 Kısa Film’indeki gibi. Film yapıldığında çoktan ölmüş olan Glen Gould’un Bach kayıtları üzerinden 32 kısa filmin bir araya geldiği yapısıyla bir müzik eserini andırır filmin kurgusu. Klasik opera, bale veya oyun uyarlamalarının yanı sıra müzikaller ya da müzikle

sinemanın bir şekilde iç içe geçtiği müzikli filmler saymakla bitmeyecek bir çeşitlilik arz eder.

Ancak dünya çapında onlarca festivalin adandığı dans filmlerine bir alt başlık açmak gerekir. Kameranın sadece bir kayıt cihazı olarak kalmadığı ve modern dansçıların yaratıcılığıyla modern sinemacıların yaratıcılığının buluştuğu hemen her metrajda örneğine rastlanan dans filmleri başlı başına bir türdür. Sinema ve dans disiplinlerinin hareket ve koreografi kavramları tıpkı dansçılar gibi uyum içinde birlikte hareket eder.

Cynthia Madansky (5 Haziran 2017)³:

Yönetmen

Bütün filmler bir şekilde performans sanatını içerir. Dilerseniz belgesel, dilerseniz kurgu film, deneysel film veya etnografik film çalışın ya da bunların farklı kombinasyonlarını, hepsi bir şekilde performans sanatını içerecektir. Kurgu bir filmde ana kahramanlarla çalışırsınız. Bu durum belgeseller için de geçerlidir. Diyelim ki, belgeseliniz manzara üzerine. O durumda ana kahraman manzaradır ve onun performansı geçerli olur. Her zaman söz konusu olan performanstır. Performanssız sinema olmaz. Örneğin Paul Sharits'in en deneysel ışık ve boyamayla yaptığı filmlerde dahi ışığın, rengin, yansımanın performansı vardır.

Performans sanatı çeşitli film türlerinde örneğin belgesel, kurmaca veya deneysel farklı formlar alır. Örneğin Marina A. canlı olarak gerçekleştirdiği performansı ve bu performansın filme alınmış yapısını birbirinden ayırır ve farklılaştırır. Bir diğer örnek ise Ma filmi. Ana karakter Meryem Ana'nın feminist bir versiyonunu oynamakta. Filmdeki koreografiye dayalı bir dans sahnesi tıpkı bir Hitchcock filmi planı gibi çekilmiş. Harekette bir anlatı oluşturulmuş hiç söz kullanılmadan. Örneğin benim yaptığım birkaç dans filminden Anna Pina Terasa, Tarlabası ve Elle de performans sanatçısı ve manzara arasında her zaman bir gerilim var, bu dans eden beden ve mekân arasında oluşan bir gerilim hissi. Cassavetes'in filmlerinde ise performansla doğaçlama bir değer kazandırılmıştır. Bu da size her an gözünüzün önünde gerçekleşen oldukça şaşırtıcı, oldukça

³ Görüşmeyi İngilizce aslından çeviren Ruken Doğu Erdede'dir.

deneysel bir kamera işi izleme hissini sunar. Her film belirli bir performans metodolojisini dikte eder, bu nedenle her yönetmen performansın konseptini en iyi şekilde ifade eden formu bulmak zorundadır.

Video art, expanded cinema veya video enstalasyonlarında performans tamamen farklı bir boyut kazanır. Bu üçüncü bir boyut olarak performansın canlı olarak mekânda performe edilmesidir. Yakın zamanda Chicago'da Merce Cunningham'ın film ve dans videolarını içeren bir sergi gezdim. Ve serginin yerleştirmesi izleyiciye aynı performansı farklı açılardan ve farklı alan derinliklerinden deneyimleme imkânı sunmaktaydı. Bugünlerde Expanded sinemada alanında sinematik projeksiyon performansçı ve bunların birbiriyle etkileşimi üzerine işler yapılmakta. Beden projeksiyonla ve tabii ki izleyiciyle etkileşim hâlinde olmuş oluyor. Rosa Barbara sinema, performans ve ses kullanımıyla sahnedeki üçüncü duvarı yıkıyor ve performansının her ögesi harekete ve bu hareketin izleyiciyle etkileşimine dönüştürüyor.

Dr. Aydın Çam (4 Haziran 2017):

R.S.T. Bölümü Öğretim Üyesi

Daha ilk elden, salt ürüne baktığımızda bile sinemanın disiplinlerarası bir sanat olduğunu önermek yanlış olmayacaktır. Sanat ürünü olarak film, bir istisna olarak heykel sanatını dışarıda bırakmak kaydıyla, kendinden önceki tüm güzel sanatlardan bir şeyleri içerir. Örneğin, omuz üzeri çekim, eğik açı (*Dutch angle*) ya da açı-karşı açı (*shot-reverse shot*) gibi sinemanın kendine has birkaç çerçevelemesi dışında sinematografik ilkeler resim ya da fotoğraf sanatının ilkeleriyle ortaktır. Bu nedenledir ki, sinema aydınlatmasından ya da aydınlatma estetiğinden bahsettiğimizde klasik resim sanatının ustaları Caravaggio ve Rembrandt'ın aydınlatmasından, genel çerçeveleme ilkelerinden söz ettiğimizde 1/3'lük oran ya da altın oran gibi, yine klasik resim ve fotoğraf sanatına dair görüntü düzenleme ilkeleri hakkında konuşuruz aslında. Sahneleme ya da sahneye koyma ilkelerini ise büyük oranda tiyatro sanatına borçluyuz, setler ve platolar ise mimariden beslenmekte. Sinema sanatının müzikle ilişkisi zaten açık; edebiyat,

retorik, poetika ya da mitler ve oyunlarla ilişkisi de öyle. Bugün, kadim anlatılarla bir biçimde ilgisi kurulamayacak bir filmle nadiren karşılaşıyoruz.

Sinemasal evrenin fizikî evrenle ilişkisi de bizi disiplinlerarası bir çözümlenmeye mecbur kılıyor; bu, sıradan bir *gerçek-temsil* ilişkisinin çok ötesinde. Filmler fizikî gerçekliğe dair bilişsel haritaları oluşturuyor artık. Özne(ler) bugünün imgeler dünyasında, üzerinde hareket ettiği, kendini çevreleyen, kişisel ve toplumsal alanın kesiştiği mekânla sinema aracılığıyla etkileşime geçmekte ve kendini toplumsal olana karşı konumlamaktadır. Ekonomik, politik, kültürel, toplumsal, psikolojik, ideolojik vb. yapı setlerinin düzenlenmesiyle meydana gelen bilişsel haritalar, bireyin kendini çevreleyen mekânı anlamlandırmasına, tanınmasına ve kendini bu mekân üzerinde konumlandırmasına olanak verir. Dolayısıyla bir film hakkında düşünmek, sadece o filmin sinemasal evreni hakkında ya da salt bir sanat yapıtı üzerine düşünmek değil artık: Bir film üzerine düşünmek, sosyal bilimlerin hemen her alanını kapsayan bir eylemdir.

Sinemanın erken dönemindeki gösterim biçimlerini göz önünde bulundurduğumuzda bir kez daha bu sanat biçimini disiplinlerarası bir yaklaşımla irdelemek gerektiğini anlıyoruz. Örneğin, 1909'da Kadıköy Zamboğlu Bahçesi'ndeki gösterinin ilânından Mösyö Weinberg idaresindeki Pathé Frères Sinematograf Tiyatrosu'nun kadınlara mahsus bir gösteri gerçekleştireceğini okuyoruz. Bu gösterinin ince saz takımıyla icra edileceğini de... Yine aynı yıl, Feyziye Kiraathanesi'ndeki gerçekleştirilen bir gösterinin kanto ve duetto bir arada gerçekleştirileceğini de... (aktaran Gökmen, 1989, s. 22). Sadece ulusal ölçekte değil, uluslararası alanda da sinema gösteriminin mekânı, gösterimin yapısını dönüştürecek kadar belirleyicidir. Fuarlar, panayırlar, sirkler, tiyatrolar, barlar, kahvehaneler... Türkiye'de erken dönem sinema mekânları kiraathaneler, birahaneler ya da çay bahçeleriydi çoğunlukla. Ve film gösterileri de bu mekânların genel-geçer eğlence yapısına uygun bir biçimde, bazen ortaoyunu ya da gölge oyunuyla, bazen ince saz takımının icrasıyla, bazen bir meddah eşliğinde gerçekleştiriliyordu. İngiltere'de *music-hall*'lerde, Fransa'da *café-uncert*'lerde ya da Birleşik Devletler'de *smoking-concerts*'lerde benzer biçimlerde film

gösterimleri diğer eğlence biçimleriyle iç içe geçti. Tüm bunlar, sinemayı sadece bir sanat yapıtı olarak değil, onun diğer sanatlarla ve fizikî dünyayla olan karmaşık ilişkisini de gösteren örneklerdir. Ve kuşkusuz böylesine karmaşık ilişkileri disiplinlerarası bir yaklaşım olmadan çözümlenmeye girişmek bile düşünülemez.⁴

Fulya Peker (22 Mayıs 2017):

Tiyatro Sanatçısı

Dramatik oyunculuk yaklaşımlarında karşımıza çıkan -miş gibiliğin ve edebiyat hâkimiyetiyle oluşan neden-sonuç ilişkisine dayalı hikâye anlatıcılığının sahnede kırılmaya başlaması, yani fiziksel tiyatronun dansa ve vokal ifadenin deneysel müzik ve ses çalışmalarına yaklaşmasıyla, deney ve deneyim fikirlerinin merkeze alınması sürecinde performans sanatının kıvılcımlarıyla karşılaşyoruz. Buna benzer bir kırılmadan ve açılımdan sinemada kamera gözünün yanılısama yaratma ilkesinden sapmasıyla, kurguda içerik yerine devinime, süreselliğe ve fotoğrafa yönelik yaklaşımlarla, yani alışlagelen yanılısamanın kırılmasıyla, izleyenin şimdiye ve buraya davet edilmesiyle olduğunu söylemek mümkün.

Kendi serüvenimde aklımda yer etmiş örneklerden biri Peter Watkins'ın Munch adlı filminden bir sahne. Kamera yanılısamayı kırmamak için oyuncular kamera lensine direkt bakmazlar, hep minimal bir açı ile lensin yanına bakarlar. Bu filmde oyuncular bu teknik ile devam ederken bir sahnede bir oyuncu kameranın yanından geçerken yine minimal bir bakışla lense direkt bakar. Bu an, seyirci ve oyuncu arasındaki zaman ve uzam illüzyonunu kırarak ciddi bir performans açılımına itmişti beni. Oyuncunun seyirciye “orada olduğunu biliyorum” demesi yahut “orada mısınız?” demesi gibi... Lensin çatlaması, perdenin yırtılması... Beyaz perdedekilerin seyircilerle aynı uzamı paylaşmıyor olmasının seyirciye verdiği güvenli alan kırılarak ortak uzamda bir açılma yaşanmıştı. Unutmadığım anlardan biridir. Burada önemli olan neyi kırdığını da göstermektir. Yani hep lense baksalardı bu etki oluşmazdı elbette. Bu ve buna

⁴ Y.N.: Verilen kaynakça Çam'ın görüşmesinde aynen bulunmaktadır: Gökmen, M. (1989), *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*, İstanbul: Denetim Ajans.

benzer yöntemlerle sinemayı performatif alana çekmek mümkün. Yine Chris Marker, La Jetee'deki fotoğraf dizilimiyle seyirciye göz kırpmalarıyla eşlik eden bir yaklaşımı didikleterek önemli bir açılıma imza atmıştır. Bela Tarr süresellik fikrini bu anlamda oldukça yerinde kullanan yönetmenlerden; Satan Tango'daki süresel uzunluk bir örnek olabilir. İşitsel olanın önemini de yine Turin Horse gösteriminde seyirci perdeye bakarken bir sahnede 35mm.nin kararıp bir süre seyircinin sadece seslerle baş başa kalması, anın içine çekilerek yahut anın içinden çıkarak imgelemin tahrik edilmesiyle örneklendirebilirim. Sinemada performansı yakalayabilmek için zaman, uzam ve süre algısıyla oynamak, oyuncunun gerçekliğini görünür kılmak gerekli diye düşünüyorum, belgesel kaymadan yanılmayı kırmak ve seyirciyle ortak bir AN deneyimi yaşamak... Baş ve son yerine arada olan, olmakta olanı yansıtabilmek... Sinemada saklanan kısımları, editlenen anları, kamera hareketi, açısı ile ilgili seçimleri sezilebilir kılmakla da mümkün olabilir belki bu. Dördüncü duvarın yıkılması gibi kamera lensinin kırılması. Burada elbette akla Brecht'in yabancılaştırmaları; birinci ve üçüncü tekil kişinin birliği geliyor. Ama kastım bundan biraz daha öte bir de konstrüksiyon, yapılan seçimlerin görünürlüğü, "yaptığını göstermek", deneyimin paylaşılabilirliği.

Sinema doğası gereği disiplinlerarasıdır zaten. Wagner'in bütünlüklü sanat algısından söz ettiğimizde ister istemez disiplinlerarasılığın kapıları açılır. Metaforik düşünceye önem verme nedenim de bu disiplinlerarasılığı ifade etmek. Konu bakımından değil de teknik olarak disiplinlerarası olma durumundan söz ediyorum elbette. Bir matematik formülü konusunda film yapmak o filmin disiplinlerarası olabilmesi için yeterli değildir; filmin o matematik formülünün sistemine dayanarak çekilmesi, o formüle dönüşmesi, o formülün uygulaması hâline gelmesi gereklidir. Burada yaygın bir Godard alıntısı yapmak mümkün: Politik filmler yapmak yerine filmleri politik yapmak... Örneğin Teshigahara'nın Woman in the Dunes'da bir ressam/mimar olduğunu söylememek için bir neden var mıdır? Sinema özellikle işitsel ve görsel olarak resim ve müziği ciddi anlamda içeriyor. Yönetmeni bir mimar, bestekâr, koreograf, filozof, ressam, yazar olarak

görmek için bir sebep yok. Ama disiplinler birbirine bulaşmaktan çekiniyor biraz sanki. Uzmanlık romatizması...

Bu sınırlar bu kadar keskin değil aslında Antik Yunan veya Avant Garde dönem yaklaşımlarında. Ritüel bu nedenle performans alanında önemli bir açılamdır. Yakın zaman örneklerine gelirsek, Park Avenue Armory’de Peter Greenaway, da Vinci’nin Last Supper’ını bir yerleştirme olarak hayata geçirdi. Büyük bir alanda tabloya yaklaşırken hem ses hem seyircinin katılımcılığı dikkat çekiciydi. Tablonun reproduksiyonu için yapılan uzun ve ayrıntılı çalışmanın yanında, benim asıl dikkatimi çeken ışık tasarımı yardımıyla seyircinin gözünün tablo üzerinde yönlendirilmesi idi. Ressamlar bunu sıklıkla yapar aslında, seyir gözünü yönlendirirler. Yönetmenin de yaptığı bu değil midir? Yön - etmek. Bir diğer örnek, benim de içinde yer aldığım projelerden biri... David Michalek’in Portraits in Dramatic Time adlı Lincoln Center’da sergilenen yerleştirmesi. Oyuncular dramatik geçiş anlarını yansıttıkları 10 saniyelik sahneler oluşturdu. Bunlar yavaşlatılarak 5-10 dakikalık kliplere dönüştürüldü. Durmakta olduğu sanılacak kadar yavaş bir devrimin dev bir ekrandaki görüntüsü ve ayrıntılar, ister istemez, seyirciyi zaman algısında katılımcı bir deneyime sürükledi. Seçimlerin görünürlüğü dikkat çekiciydi. Biyokimya, psikanaliz gibi. Mercek altına yerleştirilmişlik hissi. Kurgusallık yerine deneyim ve deneyin ön plana çıktığı birçok çalışmadan söz etmek mümkün aslında. “Ben yaptım, oldu!” demek yerine, denemek fikrinden söz etmek gerekiyor. Olay burada bitiyor asıl.

Onur Kaya (1 Haziran 2017)

S. Y. Yüksek Lisans Öğrencisi

Performans sanatının doğası gereği uçucu olması, eylemin yapıldığı kısa bir süre zarfında deneyimlenmesi, bir daha tekrarlanamaması, belirli bir zaman ve mekân için üretilmesi gibi unsurlar performans sanatının müze ve galeri gibi kurumlarda sergilenmesine dair bir takım zorluklar getirebiliyor. Son dönemlerde video ve fotoğraf kayıtları ve performans objeleri gibi medya ve arşiv kalıntıları aracılığıyla bu zorluklar bir nebze olsun aşılabiliyor. Son dönemlerde performans sanatı happening dışında performatif yapılara sahip video-

performans ya da fotoğraf-performans gibi medyumlarla kurumsallaşmaya başladı. Sinema ve performans sanatı arasındaki ilişki belki de bu dökümantasyonlar üzerinden kurulabilir.

Özellikle süreç sanatını (process art) içine dâhil eden ilk dönem sanatçı filmleri sinemaya taze bir heyecan getirerek deneysel sinema altında konumlanmıştır. Andy Warhol'un Empire State binasını sekiz saat, beş dakika boyunca slow motion kayıt altına aldığı Empire filmi bu filmler arasında gösterilebilir. Özellikle son yıllarda birçok video sanatçının klasik anlamda filmler çekmesi ve bazı sinemacıların da çağdaş sanat alanındaki video art deneyimleri bu iki disiplin arasında yakınlaşmalar ortaya çıkarmıştır. Shirin Neshat, Steve Mcqueen gibi çağdaş sanatçıların sinema filmleri ve Tsai Ming Liang gibi sinemacıların video art çalışmaları bu yakınlaşmaya örnek gösterilebilir. Özellikle Tsai Ming Liang'ın Xi You (Batıya yolculuk) filmi hem süreç sanatını hem de performans sanatını içerisine dâhil etmesiyle performans sanatı ve sinema arasındaki ilişkiyi irdelleyen bir yapıt olarak karşımıza çıkıyor. Bir keşişin gerçek zamanla ve hayatla uyumlu olarak ağır bir şekilde ilerlemesini kaydeden yönetmen bu anlatım dilini yavaşlık sineması olarak adlandırıyor.

Yavaşlığıyla izleyicinin sınırlarını zorlayan ve sinema izleyicisinin edimlerini, alışkanlıklarını yeni bir tanıma zorlayan bu film performatif yapısıyla izleyiciye meditatif bir deneyim yaşatıyor. Sinema ve performans gibi medyumlar arasında disiplinlerarası bir yapı oluşturan bu film ile birlikte izleyici de tıpkı yönetmen gibi yavaşlığı deneyimler. Performans sanatının izleyiciyi sürece dâhil etmesi ve izleyiciyi performansın bir parçası hâline getirmesi stratejisine benzer bir yaklaşım bu filmde de deneyimlenir.

OTOETNOGRAFİK YÖNTEMLE FİLMLERİNİN İNCELENMESİ

2.1. FİMLERİN İÇERİĞİ; TÜRÜ VE KÜNYESİ

Kırmızı Mendil:



Görsel 65: Kırmızı Mendil (Red Handkerchief) Film Afişi (2015)

Konu / İçerik: Sınırlandırmış zaman ve mekânda yaşamak zorunda kalan insanlar eylemdeydiler. Ve halay; bir birliktelik biçimi, sınırlı mekânda sınırsızlık hissi, omuz omuza aynı ritimle senkronize olmuşluk hâli, kolektif hareket etmenin yarattığı sinerjiydi ve çoğunlukla iyileştirici, bütünleştirici ve çözücüydü.

Tür: Belgesel - Kurmaca

Yer: Diyarbakır

Yıl: 2015

Süre: 16:20

Dil: Türkçe

Alt Yazı: Kürtçe - İngilizce

Katılımcılar: Ramazan Morkoç, Sara Aktaş, Hasan Yağız Mehmet Akdoğan, Sevi Demir, Pero Dünder, Besime Konca, Herdem Kızılkaya, Şaban Tan, Hasan İnatçı

Yönetmen / Senarist / Yapımcı: Leyla Toprak

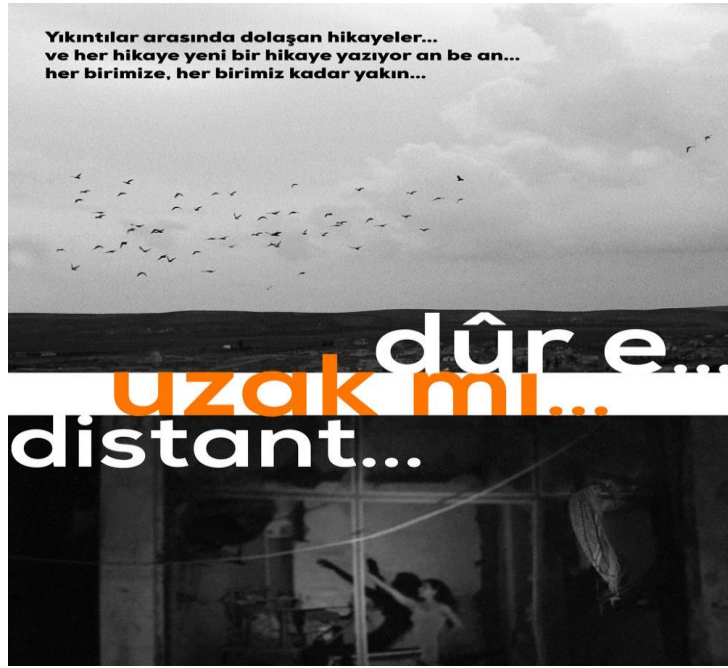
Kurgu: Leyla Toprak, Utku Kaya

Görüntü Yönetmeni: Mustafa Köksalan

Kamera: Mustafa Köksalan, Özkan Küçük

Ses: Mir Mustafa Baydemir

Uzak mı... :



Görsel 66: Dûr e... (Uzak mı... / Distant...) Film Afîşi (2015)

Konu / İçerik: Direnen kadınlarının, binlerce yıldır baskın toplumsal tanımlamalarda kadının tarihsel yaratımlarını hiçleştiren zihniyete karşı duruşunun yanı sıra, bölgedeki yıkım ve savaşın insanlar ve doğa üzerindeki etkilerine de bir gözlem niteliği taşıyor.

Tür: Belgesel – Kurmaca

Yer: Suriye

Yıl: 2015

Süre: 16:12

Dil: Kürtçe

Alt Yazı: Türkçe, İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca

Katılımcılar: Beritan, Şilan K., Şilan A., Semra Kap (Dansçı)

Yönetmen / Senarist / Koreograf / Yapımcı: Leyla Toprak

Kurgu: Leyla Toprak, Mustafa Köksalan
Görüntü Yönetmeni: Mustafa Köksalan
Kamera: Mustafa Köksalan, Aram Dildar
Ses: Semra Kap, Aram Dildar, Mahkum Abi
Müzik: Arvo Part – Für Alina

Şeker Ağacı (yapım sürecinde):

Konu / İçerik: 1992’de Ahmet’in Cizre’deki Nevroz’a katılmak üzere Viranşehir’den at arabasıyla başlayan zorlu yolculuğunun sonundaki Nevroz ve ‘o anı’ bayrama dönüştüren bir avuç şeker... Bu bağlamla birlikte 2015’de Diyarbakır’daki Nevroz’a, yani Rojin’in yolculuğuna bir bakış...

Tür: Belgesel – Kurmaca

Yer: Diyarbakır-Urfa

Yıl: 2015

Dil: Kürtçe

Alt Yazı: Türkçe, İngilizce

Katılımcılar: Ramazan Şen, Fadile Şen, Rewşan Şen, Şemsihan Şen, Dicle Şen, Ali Fırat Şen, Rojin Ulusoy, Ahmet İliş

Yönetmen / Senarist / Yapımcı: Leyla Toprak

Kurgu: Leyla Toprak

Görüntü Yönetmeni: Savaş Boyraz, Mustafa Köksalan

Kamera: Savaş Boyraz, Mustafa Köksalan

Ses: Semra Kap

İnce Gri Kent (yapım sürecinde):

Konu / İçerik: Çeşitli sebeplerle büyük şehirlere ya da farklı ülkelere göç etmiş kadınların, gittikleri yerlere psikolojik ve kültürel olarak uyumluluk-uyumsuzluk süreçlerinde gerçekleşen yaşamın ve bu yaşamın oluşturduğu mekânların içindeki bedeninin zorunlu ve sınırlı konumlanması, bu konumlanmadan (“kapatılmışlık” duygusundan) kurtulmanın bir yolu olarak zımnen tercih edilen örgü örmenin, geçmiş hafızaya bir yolculuk niteliği taşıyarak, şimdiki zamanı ya da anı zihinsel

(duygu ve düşünsel) olarak kesintiye uğratması ve çoğu kez bu ‘modern hayattan’ kurtulmanın ve unutulmanın bir aracına dönüşmesi... Bu hâliyle iki yönlü bir etki alanı oluşturan örgü örme eylemi, hem kültürel ve psikolojik olarak aitlik hissedilen geçmişi çağırarak bir araç hem de anın gerçekliğinden çıkarıp onu yaşamamaya sevk eden bir çeşit süreli ya da ansal ölüm hâli...

Tür: Belgesel - Video Performans/Belgesel-Kurmaca

Yer: İsviçre/Basel – Fransa/Marsiya – İsveç/Stockholm – İtalya/Roma – Türkiye/İstanbul

Yıl: 2015-2017

Dil: Kürtçe, Türkçe

Alt Yazı: Türkçe, İngilizce

Katılımcılar: Fiyaz Mintaş, Şirin Eldemir, Mevlüde Yılmaz

Yönetmen / Senarist / Yapımcı: Leyla Toprak

Kamera / Ses: Savaş Boyraz

2.2. OTOETNOGRAFIK YÖNTEM VE FİMLERE OTOETNOGRAFIK BAKIŞ AÇISI

Kişisel kimliğimin önemli bir kısmını oluşturan sanatsal kimlik perspektifinden otoetnografik bir bakış açısıyla bakmaya çalıştığım bir dansçı olarak başlattığım sanatsal eylemlerime bir performans sanatçısı ve bir sinemacı olarak devam etmekteydim. Bu eylemlerin sonucu olarak ürettiğim sanatın kişiselliği ile toplumsallığı arasında ayrılmaz, aksine birbiriyle var olabilen bir duyuş, düşünüş ve davranış birlikteliği olduğunu fark etmiş, buradan hareketle kişisel olanı oluşturan unsurlara odaklanarak şu sorular için cevap aramıştım:

- Kimdim ben?

- Ürettiğim sanatın içeriğini belirleyen neydi?

- Var olduğum andan itibaren hayatın hangi bariyerleri beni sanatın durulmaz sularına salıveriyordu?

- Hissettiğim sanatın bileşenleri, kaynağını nereden alıyordu?

Bu soruları düşünürken bulunacak cevapların sabitlenemeyeceğine, aksine diyalektik olarak bir bütünün parçası olduğundan sürekli değişebilir yapısallığa sahip olduğuna inanmış, fakat şu anki hâli gözlemlediğimde ve yorumladığımda süregelen iktidar mekanizmaları tarafından kültürel ve sosyal olarak yok sayılma karşısında biçimlenen varoluşsal sürecimin, bizzat kendim için, politik reflekslerle örülü sanatsal bir eylem zemini yaratmak zorunda kaldığını anlamıştım. İşte bu zorunluluk toplumsal olanla sıkı sıkıya bağlı olsa da asıl olarak, sosyal ve kültürel kimliğimi korumanın ve bunu kendime yaşamsal kılmanın, bir motivasyon aracına dönüştüğünü hissetmekteydim. Tam bu noktadan yola çıkarak sanata konu edindiğim toplulukların sorunsal durumlarına yaklaşmanın aslında kendi ve kendi sorunsal sürecime yaklaşmak olduğunu görmüş bulunmaktaydım.

Bu bağlamda etnografik olan ile otoetnografik olan arasındaki bağı Liamputtong ve Rumbold şöyle tarif etmişlerdir (2008):

“Antropolojik bir yaklaşım olan etnografi, ‘kültür ve gündelik hayatın anlamına’ odaklı bir araştırma yöntemidir. Otoetnografi ise, yaygın biçimde ve kısaca araştırmanın konusuna yönelik olarak araştırmacının, bulunduğu çevrede, içinde bulunduğu olay ya da olguda kendini araştırması olarak anlaşılmaktadır.”

Bu tanımda da ifade edildiği üzere toplumsal olan ile kişisel olan arasındaki bu kesişme hâlinin oluşturduğu bilincin çoklu katmanları içinde kültürel deneyimi anlamak amacıyla kişisel deneyimin betimlenmesi ve belli bir yapı oluşturarak analiz edilmesi, bazen de adım adım kurulan bu yapının eleştirisi üzerine biçimlenmektedir.

Kendi ve dışındaki arasında oluşan bu dolaşım, biçimsel olarak ikili ve ayrıık duran yapıların içi çeliğini kanıtlamakla kalmayıp otobiyografik olan ile otoetnografik olanın da birbirini var ettiğinin temel göstergesi olarak okunabilmektedir. Bu yönüyle bu iki yaklaşımı yöntem olarak seçmek, bir sürece ve sürecin biçim vererek oluşturduğu sonuca da dâhil olmayı gerektirmektedir.

“Otoetnografi yapmak ve yazmak isteyen bir araştırmacı, otobiyografi ve etnografyanın ilkelerini kullanır. Bu nedenle otoetnografinin, bir yöntem olarak, hem bir süreç hem de bir ürün olduğu belirtilmektedir” (Ellis vd. 2011)

Söz konusu olan süreç ve ürün belirlemesi, en yalın hâliyle etnografinin performansla olan ilişkisine de bakma ihtiyacı doğurmuştur. Bu noktada Victor Turner metnin dünyasından performans dünyasına geçişi şöyle tanımlamıştır:

“Turner, insanı “homo performans”, insanları performans icracıları (performer) olarak nitelendirmiştir. Etnografik araştırmada performansın yükselişi, teori ve metottan eyleme (act), performansa geçiş, performansa dayalı etnografya kavramını ortaya çıkarmıştır. Performans etnografisi iki temel fikir üzerinde yükselir: Kimliklerimiz ve gündelik pratiklerimiz sosyal ve kültürel kuralların çevrelediği alan içinde yapılan bir dizi (bilinçli ya da bilinçdışı) performans tercihleridir; katılım ve performans yoluyla öğreniriz”(Jones, 2005: 764, 770).

Bu belirleme ile otoetnografinin yaşamla kurduğu doğrudan bağ ve performansın ‘şimdi’ ve ‘anda’ olma gerçekliğiyle örtüşürken, diğer yandan otoetnografik yöntemle çalışmayı tercih eden kişi ile seçtiği konu arasındaki iç içelik, performansın toplumsal yaşam alanlarında varoluşu ile bu toplumsallık içindeki insanları sürece dâhil edişi, bu iki alanın yakınlığını ve yer yer aynılığını da göstermektedir. Bu hâliyle:

“Artık otoetnografi yazma, otoetnografik performans olarak anılmaya başlanmış, yaratıcılık öne çıkmıştır” (Spry, 2001: 706).

Ayrıca otoetnografik yöntemle sanat üretme tercihi, sanatçının içindeki bu sorunları anlatma ve belki de çözme aracına dönüşmektedir. Bu yolla sanatçıyı harekete geçiren ve bir soruna işaret eden cümle, farklı zaman, mekân ve bedenlerde yeniden ve yeniden üretilmekte, böylece tekil olanın çoğullaşmasını ve yoğunlaşmasını sağlarken, süreç içinde oluşan enerji çözümü de yaratma ihtimalini güçlendirmektedir. Bu hâliyle sanat ve hayat arasındaki sınırların belirsizleşip aynı rotada yol aldığı hissedilmektedir.

“Hayat hikâyelerinin sosyal, kültürel ve politik bağlamdan ayrılmasının imkânsız olduğuna işaret eden performatif olma kavramı, bu hikâyelerin anlatılma anında yeniden ve yeniden yaratıldığını da vurgulamaktadır. Bir performans olarak kişisel anlatı, sanat ve hayat arasındaki ayrımın basit bir biçimde ve çok da kolaylıkla yapılamayacağı kabulüne dayanmaktadır” (Jones, 2005: 774, 781).

Kırmızı Mendil

İşte bu hayat ve sanatın iç içeliği, yapmakta olduğum sanat üretimlerine de doğrudan yansımaktadır. Hatta bu sanat çalışmaları varoluşunu tam da bu birleşime borçlu olduğu kanısındayım. Bu bağlamdan hareketle bakıldığında bir performans sanatçısı olarak yaptığım ilk film belgesel ve kurmacayı aynı konuda birleştiren *Kırmızı Mendil* isimli çalışmadır.

Bu filmi yapmak için harekete geçiren kişisel sebeplerim nelerdir ve bu sebepler farklı zaman, mekân ve bedenlerde ne tür anlamlar türeterek toplumsal ve hatta evrensel bir yapıya dönüşmüştür.

Bu filme giden süreçte üzerine düşündüğüm ana hat, toplumsal yapılarda yuvalanmış her türlü iktidar odağını ve yapılan sınırlamalarla oluşan etkiyi görünür kılan asli unsurun mekân ve beden ilişkisi olduğudur. Bu süreç aynı zamanda mikro ya da makro düzeylerde hissedilen iktidar ağının söz konusu ilişkiye verdiği temel biçim olan ‘kapatılmışlık’ hissini anlama, açığa çıkarma ve onu çözecek ya da etkisini kıracak araçları bulma eylemi olarak da düşünülebilir.

Ekonomik ve sosyal sebeplerle kırsal ve köylülüğe dayalı bir toplumsallık içinde sahip olduğu dil ve kültürel dokunun farklılığıyla büyük şehre göç eden bir ailenin en küçük bireyiydim. Çocukluğumdan bu yana aile bireyleri arasında neredeyse bir ritüel hâlinde yaşanan halay çekme eyleminin, dışsal ve zor kullanan bir etkiyle yaşamsallığı sınırlandırılan ve zamanla yok olmaya yüz tutan anadili ve kültürü yakınlaştırma çabası olarak hissetmekle beraber, yine aynı dışsallığın (kurumsallaşan iktidar yapıları) yarattığı mekânların (toplu konut, okul, işyeri) bedeni sarıp sarmalayan yapısını kırmaya ve ondan çıkmaya dair oluşturduğum bir savunma biçimi olduğunu da düşünmekteydim.

Bu savunma biçiminin en sadık kurucuları ve sürdürücülerinin ailedeki kadınlar olması ise oldukça ilgi çekici bir nokta olarak durmaktadır. Bunun sadece kadın olmak ve onun süregelen toplumsallığın farklı derecelerde yaşattığı şiddete maruz kalmakla ve bunun karşında oluşan duyarlılıkla mutlak ve anlaşılır bir bağı olmuştur kuşkusuz. Ailenin en küçük kadın bireyi olarak günün büyük kısmını ben ve benim gibi kültürel farklılık içerenleri (hatta içermeyen okul arkadaşlarım içinde aynı etki derece farkıyla benzerdi) aynılaştırmanın araçlarını işleten ve

baskılayan bir kültürün temel üretim alanı olan okulda geçirmekteydim. Diğer yandan ailenin diğer kadınları olan ablalarım ise tüm gün sosyal haklar açısından oldukça adaletsiz ve sömürüye dayalı bir çalışma sisteminin içinde ve neredeyse bedensel olarak hareket koordinatları sabitlenmiş bir hâlde çalışmaktaydılar. Ve hepimize nazaran daha şanssız bir yaşam içinde olmak zorunda kalan annem için ise kente göç etmekle şartları daha dramatik derecede değişmişti. Tüm gün 90m²'lik betondan bir kutuda sadece kendisiyle konuşabilecek bir yalnızlık toplumsallığı içinde saatler geçirmekteydi.

Kapatılmışlığı bu denli yaşayan milyonlarca insan içinde birer örnek olan bizler, günün sonunda ortak alanımız olan eve ulaştığımızda babamın türküleri eşliğinde yoruluncaya kadar halay çeker, eğlenir ve günün bedenimiz ve zihnimizde yarattığı etkiden fark etmeden de olsa kurtulmuş olurduk. Halayın toplumsallığı süreklileştiren bazı evrelerde (düğünler, bayramlar, kutlamalar vb.) sadece coşkunun, mutlu anların ve eğlenmenin eylemi olarak ifadesini bulduğunu gözlemlerken diğer yandan tüm bu olgular içinde bir tür yaşam şekline dönüşen halayın, başka başka mekanlarda oldukça farklı ve hayati anlamlar ürettiğini görmüş oldum.

Bu mekânlardan biri de cezaevleridir. Cezaevinin anlamı ve varoluşu kapatılmışlık üzerine inşa edilmiş ve doğrudan oraya konulan bedenlerin üzerinde bir ceza aracı olarak kurgulanmıştır kuşkusuz. Bu aracın yıkıcı etkileri ve onun varoluş sebebi oraya konumlandırılan bedenlerin aldığı tavır, yüklendiği anlamla değişmekte, bazen zayıflamakta ve yer yer yok olmaktadır. İşte oluşan bu düşüncelerle *Kırmızı Mendil* filminin süreci de başlamıştır. Zaman ilerledikçe düşüncelerde boyut kazanmış, şöyle devam etmiştir:

Çocukluğumdan bu yana halay çekmek en eğlenceli anların temel resmiydi ve sabitlenmiş bir mutluluk duyusunun dışı vurum hâliydi.

Peki, halay sadece eğlenceli olan zaman ve mekânın gerçeği miydi? Bu sorunun peşinden giderken, sınırlandırılmış zaman ve mekânda yaşamak zorunda kalan insanlar, onların çektiği halaylar ve bu halayların türettiği anlamlara doğru yol alıyordum.

“Hareket uzamı, insanın hareketi dolayısıyla işgal ettiği uzamdır ve beden hareket ettikçe daimi olarak genişler ve karmaşıklaşır. Dolayısıyla insanın mekânı tasarlama ve işgal etme etkinliği bedenle başlar” (Uysal vd.).

Kimdi onlar ve halay çekmek onlar için ne demektir? Onlar düşünceleri sebebiyle cezaevinde kalmak zorunda kalan insanlardı ve halay onlar için bir örgütlenme biçimi, sınırlı mekânda sınırsızlık hissi, omuz omuza aynı ritimle senkronize olmuşluk hâli, kolektif hareket etmenin yarattığı sinerji ve çoğunlukla iyileştirici, bütünleştirici ve çözücüydü.



Görsel 67: Kırmızı Mendil (Red Handkerchief) (2015) Diyarbakır, Türkiye

Diğer yandan, her şeyin verili, kurallı ve sınırlı olduğu bu alanda bu zeminin verili olması sebebiyle belli davranış kalıpları üretmesi ve böylece doğası gereği ortak duyuş, düşünüş ve davranış kodlarıyla varlığını sürdürmesi kaçınılmazdı. Bu sürekliliği kesintiye uğratan bazı anlar vardır ki, o anlar halayla verili hareket dizgisinin dışına çıkıldığı anlardı. İşte o zaman bu insanlar tüm kimliklerinden sıyrılarak en sade hâliyle kendileri oluverirdi. Onlar bu mekânda halayla dans ederek mevcut zeminden uzaklaşıp geriye dönük tüm yaşamlarını beden hafızalarıyla çağırarak o an ve anılarla buluşup kendi kişisel tarihlerine doğru bir seyir hâline girdiler. Böylece cezaevi-beden ve halay ilişkisine dair yorumlamaya çalıştığım bu düşünceler proje sürecinde filmin konusu olan katılımcılarla yapılan söyleşilerin bir sonucudur.

Hayatlarının önemli bir kısmını cezaevinde geçirmek zorunda kalan bu insanlar sahip oldukları ortak yaşam ideolojileri için buldukları konumlarda çok yoğun çalışmaya devam etmekte, kişisel varoluşlarını tümüyle toplumsallaştırmak gibi kolay olmayan bir hayatı tercih etmekteydiler.

Tüm bunları düşünürken bu insanlarla yaşanan bu sürecin ve dolayısıyla üretilen sanatın onların hayatlarına kattığı anlamın psikolojik ve fiziksel yansımaları nelerdi? Tam bu noktada, bu insanlar yaşadıkları deneyimi anlatırken kendi kişisel tarihlerinde samimi bir yolculuk yapmış, böylece mevcut zaman, mekân ve sorumluluklardan kısa süreliğine de olsa sıyrılarak kendi içlerine ve deneyimlerine bir bakma anı yaratmıştır.

Uzak mı...

Yıkıntılar arasında dolaşan hikâyeler...

Ve her hikâye yeni bir hikâye yazıyor an be an.

Her birimize, her birimiz kadar yakın.



Görsel 68: Uzak mı? (Dûr e... / Distant...) (2015) Suriye

Uzak mı... filminin neden bu sözcüklerle başladığı düşünülürse kişisel ve toplumsal bağlamı tarif etmenin yolunu şu sorularla bulunacağı kesindir: ‘Kadın olmak’ durumu genelde tüm kadınlara, özelde de bana nasıl bir hayatın pratiğine işaret ediyordu? Bu hayatın şimdiki biçimini oluşturan tarihsel süreç nereden beslenerek bu hâle gelmiştir? Ve bu süreç içinde var olan bir kadın olarak duyuş, düşünüş ve davranış tercihlerimi biçimlendiren sosyokültürel yapı nasıl bir siyasi perspektiften besleniyordu? Hem bu etkin ve yaygın politik çerçeve içinde günbegün var olmak hem de hâkim politikalara karşı bir sanatçı kadın olarak mücadele etmek, yaptığım sanatın içeriğini ve biçimini nasıl etkiliyordu? Tüm bu sorular, çocukluktan bu yana oluşan bazı anılara bir yolculuğu da başlatmış oldu.

Simone de Beavoir'ın “kadın doğulmaz, ama kadın olunur” sözünün, içinde doğup büyüdüğüm aileden başlamak üzere yakın çevrede, parçası olduğum toplumda, farklı ulusal ve kültürel yapılarda nasıl anlaşıldığını yaşamış ve görmüş oldum. Geleneksel ağılık kültürüyle feodal ilişkilerden oluşan bir topluluk içinde yakın akraba olarak büyüyen annem ve babamın edindiği kültür nasıl bir aile olacağımızın da sinyallerini veriyordu kuşkusuz. Bu ailenin kadınlarının (anne, iki abla ve ben) diğer ailelere kıyasla daha hoşgörülü sayılabilen bir ailede varoluşlarına rağmen yine de birçok sorunla karşılaşacağı gerçeği görülebiliyordu. İlkokula yeni başladığım yıl okul dönüşü eve ulaştığımda o güne kadar hiç görmediğim bir kalabalıkla ve yabancı yüzlerle karşılaşmıştım. Şaşkınlıkla etrafıma bakmış ve şu soruyu kendime sormuştum: Kimdi bu insanlar? Bir an gözüm ablama ilişmişti. Daha 16 yaşında olan ablamın görücü usulüyle hiç tanımadığı birisiyle evlendirilme kararı alındığını anlamam çok da uzun sürmemişti. Sonuçta, tüm direnmelere karşı gerçekleşen bu evliliğin ömrü bir yıl sürmüştü. Kendi iradesi dışında zorla evlendirilen bu kadının, bir süre sonra tek başına döndüğü ‘baba evinde’ ve ataerkil bakış açısıyla şekillenen toplum içinde ortadan kalkmayan, fakat biçim değiştiren sorunlarla başa çıkmak zorunda kalacağı kesindi. Tüm bu olumsuz ve zorla dayatılan deneyimin etkilerini aza indirmek için aile içindeki tüm bireylerin (uzun yıllar yaptıkları hatanın acısını yaşayan anne ve baba dâhil olmak üzere) iyileştirici çabalarına rağmen içinde şekillenilen toplumsal yapı ‘nasıl kadın olunur’u yıkıcı bir şekilde ona ve dolaylı olarak da olsa bana da göstermiş oldu.

Yine çocukluk ve ilk gençlik yıllarına dayanan başka bir anı ise en yakın kız arkadaşım ile ilgiliydi. Bu kişi, ailenin tek kızıydı. Ailesi hiçbir şekilde pantolon ya da kısa kollu giysiler giymesine izin vermemekteydi. O da, gün içinde bizim eve gelir, benim pantolonlarımdan birini giyer ve tüm günü öyle geçirirdi. Akşam olup eve dönmesi gerektiğinde tekrar elbisesini giyer ve evine giderdi. Rutine dönen bu hâlin, onun ruhunda ve bedeninde bazı bölünmelere sebep olacağının sinyallerini usul usul hissettiriyordu hayat. Bu durum her defasında içimde dolaşan şu cümleyi ısıtıp ısıtıp zihnimin kaybeden sularına bırakıyordu.

Kadının yaşam öyküsü hep kaybolan ve erkeğin tasarısına bırakılmış bir yap-bozun eksik parçaları mıydı?

Aile kavramının belkemiği olan mülkiyet duygusunu gösteren buna benzer birçok örneğin farklı derecelerde de olsa toplumun tüm kesimlerinde yaşandığı kuşkusuzdur. Peki, ailenin ve toplumun genel olarak bakış açısı bu iken toplumu ve bireyi geliştirmeyi amaç edinen eğitim sistemi farklı bir bakış açısına sahip olabilir miydi?

Ulusal devlet olma refleksiyle kurumsallaşan bir diğer yapı olan okullar ise ataerkil yaşam biçiminin, bu yaşamdaki itaat kültürünün ve bunun yarattığı travmatik yaşanmışlıkların en canlı alanlarıydı.

Eğitimimin lise yılları sanatsal yaratımlar ve özellikle şiir üretme zamanlarının bir izdüşümü gibi yaşandı. Bir yandan iki kız arkadaşımınla birlikte okulda özellikle öğrencilerin sanata dair üretimlerine ağırlık veren ‘Yaşam Seli’ adında bir gazete çıkarıyor diğer yandan ise edebiyat uyarlamalarıyla oyun yazıyor ve oynuyorduk. Okulun son haftası etkinliği için bir Orhan Veli şiiri olan İstanbul’u dinliyorum Gözlerim kapalı’yı tiyatro oyununa uyarlamış ve yüzlerce seyirci karşında oynamıştık. Gösterim sonrası günlük kıyafetlerimizi giyerek tüm hoca ve öğrencilerin davet edildiği küçük bir partiye katılmıştık. İşte bu partiye gelen kadın öğretmenlerimizden biri ben ve iki arkadaşımızı odasına çağırmış ve bize baştan aşağı dikkatlice ve öfkeyle bakmış ve yüksek sesle şunları söylemişti:“ Siz erkek misiniz ki pantolon giyiyorsunuz!?! Bir daha pantolon giyip günah işlemeyin!”

Hayat bir an kesintiye uğramış, toplumun tüm iktidar katmanlarının dile getirdikleri demokrasi, eşit hak ve özgürlüklerin, kadına gelince 5000 yıldır çivilendiği yere ışık hızıyla geri döndüğünü ve bu söylemlerin yaşamda bir karşılığının olmadığını anlamıştım.

Sınıflı topluma geçişle birlikte farklı toplumsal yapılar içinde (köleci, feodal, kapitalist vd.), bin yıllardır kadının konumlandırıldığı bu yeri biçimlendiren siyasal, kültürel, dinsel öğretilerin etkisi oldukça güçlüdür. Buradan da anlaşıldığı üzere aslında sırf kadın olmaktan dolayı yaşamak zorunda bırakılan

kişisel hikâyelerin toplumsallıkla iç içe olduğu ve kadın olmanın biyolojik değil, sosyopolitik bir mesele olduğudur.

Toplumun oluşturan tüm birimlere sirayet eden ve süregelen iktidarların perspektifiyle biçimlenen bu yapı içinde sanatçı bir kadın olarak üretebilmenin anlamını nasıl tanımlıyordum: Bugüne değin edindiğim yaşam deneyimi içinde oluşturmaya çalıştığım sanat, hem kişisel (toplumsal olana sıkı sıkıya bağlı) travmaları iyileştirme hem de bu travmaları yaratan koşullara karşı bir direnme ve onları değiştirme hissi ve düşüncesiyle oluşmuştur.

Tüm çıkarımlar sonucunda en başa *Uzak mı...* filminin dizelerine dönmek gerekirse yıkıntı - hikâye ve yakınlık vurgusu daha anlaşılır olabilir. İnsanlık tarihinde kadının oluşturduğu tüm toplumsal değerler, yıkmak eylemiyle baş başa bırakılmış, buna karşın bu değerleri oluşturan direngen hikâyelerde o yıkıntılar



Görsel 69: Uzak mı? (Dür e... / Distant...) (2015) Suriye

arasında boy vermiş, filizlenmiştir. İşte bu hikâyelerle yakından tanışıyor olmak, onların coğrafi, kültürel ya da etnik kimliklerinden sıyrarak kadınlığın kolektif hikâyelerine dönüşmesini de sağlamıştır. Bu direniş hikâyelerinin belki de en keskin ve güçlü ifadesi bu filmde ortaya çıkmıştır. Kadını var eden her türlü değere şiddetle saldıran sistemli bir organizasyona karşı verdikleri mücadeleyle dünyanın gündemine gelen bu kadınlar psikolojik ve düşünsel olarak nasıl bir anlam içindeydiler?

Dünyanın birçok ülkesinden mevcut kurulu yaşamlarını ve o yaşamın sunduğu olanakları terk edip orada savaşmak için onları harekete geçiren duygu

neydi? Çocukluğundan bu yana kadın olmaya dair yaşadığım ya da yaşayan kişilere tanık olduğum bu kadar dramatik örnekle karşılaşmama rağmen neden orada savaşmayı tercih etmezken, o kadınlar bunu nasıl tercih etmişlerdi? Onları verili sistem içinde yaşayan diğer kadınlardan farklı kılan neydi? İşte ortaya çıkan tüm bu sorular *Uzak mı...* filmini oluşturan temel seyri de belirleyerek filmin yönünü çıkarmış oldu.

Süren bu savaşın yoğunlaştığı günlerde dünyanın gündeminde yer alan bu savaşta bulunan kadınlar ve onların amaçları zaman zaman spekülatif bir biçimde de olsa neredeyse herkesin konuştuğu bir konuydu. Günlük hayat içinde bu kadınlara dair yapılan yorumlar çoğu kez var olan hakikatin hem his hem de yaratılmak istenen anlam bakımından çok uzağındaydı.

Yine egemen olan ataerkil kültür, bu kadınların temel insani haklarını kazanmak için yürüttükleri mücadeleyi hafife alan, doğrudan ve kimi zaman dolaylı olarak görmezden gelen bir tavır içindeydi. Tüm bu yaşanılanlar içinde kadın olmaya dair kişisel olanı toplumsal olana bağlayan o ince çizgide yoğunlaşan adımlarım o kadınların adımlarına çoktan karışmıştı. Ve film sürecinde filmin içinde görülen ya da görülmeyen yollarımın kesiştiği tüm kadınların oraya geliş öyküleri, amaç edindikleri yaşam ve bu yaşam içinde ‘aşk’ın yerine dair cümleler kurulmaya başlanmıştı.

Şeker Ağacı (yapım sürecinde...):



Görsel 70: Dara Şekîr (Şeker Ağacı) (2015) Diyarbakır

Binlerce yıldır doğanın uyanışı, baharı müjdeleyen ilk ışıklarının insanın ruhuna akışı olarak anlamlandırılıp kutlanan Nevroz'a, insanların olan ilgisine duyduğum merakın peşinden giderek 2003'de Diyarbakır'a doğru yola çıkmıştım. 21 Mart sabahının ilk saatleri ve hava tam olarak aydınlanmamıştı. Nevroz alanına doğru çevre köylerden ve illerden insanlar yollara koyulmuş, akın akın geliyorlardı. Önceki geceden beri yağın yağmura aldırılmayıp çamurlu patika yolları arşınlayan yaşlı ve genç bedenler kararlılıkla Nevroz alanına doğru yürüyorlardı. El arabalarına doluşan çocuklar, at arabalarına sıkışarak oturan insanlar ve diğer yandan bu yolculuğa eşlik eden en lüks arabalar... Kadınlar rengârenk ve pullu elbiseleriyle coşku içinde alana doğru yürüyorlardı. Tüm bu olup bitene tanık olurken elimi ansızın küçük bir el tuttu ve şunları dedi: Gel abla bizim arabamıza otur, seni de götürelim, zaten yerler çamur, yürüme. Az önce at arabasıyla taşınan insanlardan biri de bendim artık. İşte o küçük kız ve o gün, birbirinden özel birçok anı hafızama not düştü.

O günden sonra düşünmeye başlamıştım. Aynı kültürel ve coğrafi kökene sahip olmama rağmen çocukluk yıllarında bu bayrama dair neden hiçbir anım oluşmamıştı? O küçük kızla beni ayırtıran etmen neydi?

1977 yılında İstanbul'a göç ettikten sonra çok fazla geçmeden gelen 80 darbesi, onun yarattığı politik atmosfer ve resmî ideoloji, var olan her türlü düşünce yapısını ve kültürel-inançsal yaşam biçimlerini sınırlamıştı. Bu farklılığı yaşamanın, demokrasi ve insan haklarının gereği sayan insanlara karşı da cezalandırmanın tüm boyutlarını sonuna kadar kullanmıştır. İşte bu darbe yaşanacak yıllarında habercisi olmuştur. Çocukluk dönemime de denk gelen bu yıllarda yasaklı dil, kültür, inanç paralelinde Nevroz'da payına düşen kısmını almıştı. İşte bu sebepten yaşadığım yer ve oranın hâkim kültürü bu bayramı kutlamayı tozlu raflara kaldırmış ve zamanla gündelik hayatlarından çıkarmıştı, ta ki Diyarbakır'daki bir Nevroz'da küçük bir kızın, kendi çocukluğuma giden yolun kapısını araladığı ana kadar... Tüm bu süreç ve bu süreçte kişisel çıkarımlarım, Nevroz'a dair bir film yapma kararına kadar beni götürmüş, böylece *Şeker Ağacı* filminin sürecini de başlatmıştır.

Diyarbakır'da yaşayan yoksul bir ailenin en küçük kızı olan Rojin'i takip ederek ailenin Nevroz bayramı için yaptıkları hazırlıkları, bu sırada oluşan duygudurum hâllerini, 21 Mart 2015 Nevroz sabahının ilk ışıklarıyla başlayan ve Nevroz alanında sonlanan yolculuğunu belgelemekle başladım. Ülkede hâkim olan barış atmosferiyle ve ülkenin genelinde coşkuyla kutlanarak yaşanmış oldu.

Peki, yıllarca bu duyguyla kutlanabilme olasılığı varken, neden yasaklanmış ve birçok insanın zarar görmesiyle sonuçlanmıştı? İşte bu soru 1992'de Cizre'deki Nevroz'u yaşayan Ahmet amcanın hikâyesine kadar beni sürüklemiş oldu.

Ahmet 65 yaşlarında, *dengbej* (halk âşığı ya da ozan diyebiliriz) bağlama çalan, hikâye ve şiir yazan ve de okuyan bir karakterdir. 1992'nin 21 Mart sabahı ailesinin tüm engellemelerine karşın Nevroz kutlamaların yasaklandığı bir ortamda Cizre'deki Nevroz'a katılmaya karar vererek Urfa/Viranşehir'den hareket eder.

At arabasına biner. Hava karlı ve soğuk, yollar ise buzludur. At arabasıyla açık havada yolculuk yapacaklarından Ahmet ellerine bez parçaları sarıp üzerine naylon poşet geçirir, rüzgâr ve soğuktan mümkün olduğunca az etkilenmek için içi saman dolu çuvalı mont gibi üzerine geçirir ve yola koyulur.



Görsel 71: Dara Şekir (Şeker Ağacı) (2015) Diyarbakır, Türkiye

Nevroz alanına geldiğinde alanda askerlerden başka neredeyse kimse yoktur. Ahmet bir akrabasının evine uğrar ve onu da Nevroz'a katılması için ikna eder, fakat akrabası kutlama alanına yaklaşp askerleri görünce gelmekten vazgeçip geri döner.

Ortalıkta on ya da on beş kişi anca vardır. Halk, alanın dışında evlerinin önünde ya da kenarlarda izleyici pozisyonundadır. Yani askerler ve çocuklardan başka pek kimse yok gibidir. Askerler ve özel güvenlik birimleri hazır bir şekilde beklemektedir. Ortam çok gergindir. Bu gergin atmosferi bir bayram kutlamasına dönüştürmek için Ahmet bakkala gidip bir iki kilo bayram şekeri alır ve avuç avuç havaya fırlatır. Şekeri gören çocuklar Ahmet'in etrafına doluşur. Sanki bir trenin vagonlarıymış gibi sıralanırlar ve Nevroz alanına girerler. Ancak bu durum fazla sürmez, müdahale başlar, 1992'nin Nevroz'u da diğerleri gibi tarihteki yerini alır.

Gelinen sonuç itibariyle, mevcut ortam sebebiyle projenin eksik çekimleri tamamlanamamış ve sonuçlandırılmamıştır. Tüm bu engellere rağmen bu filmin yolunu adımlamaya devam eden bir yolcu olduğumu görüyorum. Beni hayatlarına konuk eden bu insanların, yarım kalan hikâyelerini tamamlayarak duygularını anlatabilmeleri ve bu yolla kişisel iyileşmenin toplumsal iyileşmeye dönüşebilmesinin zeminini inşa etmem gerektiğini düşünüyorum.

İnce Gri Kent (yapım sürecinde...)



Görsel 72: İnce Gri Kent, Mavi Yelek (2013)
Viyana, Avusturya

2013 yılında arkadaş ziyareti için gittiğim Viyana'dan bir filmin oluşmasını sağlayacak kaniyla dönmüş olmak hiç beklenmedik bir durumdu. Ziyaret etmek için gittiğim arkadaşımın halasının evine konuk olmuştum ve evin kayın validesi olan 65 yaşlarında içe kapanık, az konuşan, arada bir öğütler veren ve sigara içen bir kadınla tanışmış, saatler ilerledikçe sesli ve yer yer sessizlikle kurulan derin sohbetin bir parçası oluvermişim.

Bu karakter, 30'lu yaşlarında Viyana'ya gelmek zorunda kalmıştır. Çevrelerinde hiç tanıdık kimse yoktur. Eşi işe giderken, kendisi çocuklarını büyütmeyle uğraşmış, dil bilmemesi ve öğrenmeye zaman bulamaması nedeniyle tüm yaşam alanı evi olmuştur. Çocuklar büyüdüğünde de artık yeni şeyler öğrenmek için ne yaşı ne de sağlığı elvermemiştir.

Bunları anlatırken bir süre sessiz kaldıktan sonra sadece “yalnız sokağın sonundaki markete kadar gidip gelebiliyorum, başka da bir yer bilmiyorum” dedi.

Ve tekrar sustu. Yavaşça elimi tutup büyükçe bir elbise dolabına götürdü. Dolabı açtı ve dolap boyu boyunca örülmüş rengârenk kazaklar, hırkalar, yeleklerle doluydu. Hepsi itinayla dizilmişti.

Ve bana dedi ki:

“Bunlardan istediklerini al, sana vermek istiyorum.”

Sonunda bana mavi bir yelek hediye etti. Uzun yıllar örmeye devam ettiği bu örgülerin onun için anlamını sorunca yine epeyce sustu ve gözlerimin içine bakarak “bunlar bana nefes veren zamanların izleri kızım” dedi.

İşte o günden sonra bu ve buna benzer kadın hikâyelerinin dünyanın hemen her yerinde yaşanıyor olduğunu ve bu hikâyelerdeki örgü örmenin evrensel değeri olan bir eylem olduğunu düşündüm. Bu bağlamda dönüp yakın çevreme baktığımda sosyal, ekonomik ve politik sebeplerle yaşadıkları kültürel yaşamdan çıkıp büyükşehirlere ya da başka ülkelere göç etmek zorunda kalan orta ve orta yaş üstü insanların ve özellikle de kadınların büyük bir kısmı benzer deneyimlere sahip olduğunu görmüş oldum.

Bu duruma daha da yakından bakınca annemin de yaşadığı topraklardan İstanbul'a göç etmiş olmasının o kadınların hikâyeleriyle ortaklaşan bir tarafı olduğunu görmüştüm, ancak onun sınıfsal olarak yaşadığı topluluk içinde (dönemin ağasının kızı) örgü örme gibi bir deneyimi oluşmamıştır. Bu durumun, kente göçle birlikte 90 m²'lik betondan kutuda yalnızlık ve kapatılmışlık hissiyle gün boyunca tüm odaları tekrar ve tekrar arşınlayan adımlarının peşi sıra gelen depresif zamanların habercisi olduğunu çok sonra anlayabilmıştim.



Görsel 73: İnce Gri Kent, İnci Toprak (2017) İstanbul

Bu yaşanmışlıklara daha geniş ölçekte ve teorik bir yerden bakıldığında bu proje göç eden kadınların gittikleri yerdeki psikolojik ve kültürel olarak uyumluluk-uyumsuzluk süreçlerinde gerçekleşen yaşamın ve bu yaşamın oluşturduğu mekânların içindeki beden, zorunlu ve sınırlı konumlanması, bu konumlanmadan (“kapatılmışlık” duygusundan) kurtulmanın bir yolu olarak zımnen tercih edilen örgü örmenin, geçmiş hafızaya bir yolculuk niteliği taşıyarak, şimdiki zamanı ya da anı zihinsel (duygusal ve düşünsel) olarak kesintiye uğratması ve çoğu kez bu mevcut yaşamdan kurtulmanın ve unutulmanın bir aracına dönüşmesidir. Bu hâliyle iki yönlü bir etki alanı oluşturan örgü örme eylemi, hem kültürel ve psikolojik aitlik hissedilen geçmişi çağırarak bir araç hem de anın gerçekliğinden çıkarıp onu yaşamamaya sevk eden bir çeşit süreli ya da ansal ölüm hâlidir.

Tüm bu belirlemelerden ve tanık olduğum bu örneklerden sonra, geldiğim aşama ve yaptığım çıkarımların hayatta bir karşılığı olup olmadığını anlayabilmek için bu sürece bir yerden başlamak gerektiğini düşünmüş, ilk çekimleri yapmak üzere İsviçre/Basel'e doğru yola çıkmıştım. Burada tanık olduğum hayatlar ve hikâyeler konunun yaşamla kurduğu doğrudan bağı da bana göstermiş oldu.



Görsel 74: İnce Gri Kent, Firyaz Mintaş(2016) Basel, İsviçre

2.3. FİLMLERDEKİ DİSİPLİNLERARASILIK

Söz konusu olan filmlerde kurmaya çalıştığım sanatsal yapıyı yorumlamadan önce bu yapının beslendiği sürece değinmek, gelinen aşamayı anlatabilmek için gereklilik arz etmektedir. Yaptığım sanat çalışmalarının hem biçimine hem de içeriğine yansıyan farklı sanat disiplinlerini aynı sanat üretiminin kurucu unsurları olarak kullanma eğilimi düşünsel ve deneysel olarak nereye dayanmaktaydı?

Biraz geriden başlatmak gerekirse, çocukluğumdan ilk gençlik yıllarıma kadar sanatın birçok dalıyla amatör düzeyde de olsa bir deneyimim oluşmuştu. Bir yandan şair ve müzisyen bir babanın şiirleri ve ezgileriyle, diğer yandan her gün tüm aile bireylerinin birlikte ettiği danslarla büyümüştüm. İlkokul yıllarında sınıf öğretmeni ve arkadaşlarının isteği üzerine hemen hemen her gün şarkı söyler bulmuştum kendimi ve ortaokula geldiğimde okul korosunda yer almanın yanı sıra yazdığım ve oynadığım skeçlerle birlikte her türlü spor dalındaki faaliyetlerim de bunlara eklenmişti. Lise yıllarında birkaç arkadaşımınla birlikte çıkardığımız

gazete ve bu gazetede yer alan şiir ve kompozisyonlarım okul çevresince epey dikkat çekici bulunmuştur. Daha ileriki yıllarda halk dansları ve modern dansla devam eden sanat yolculuğum akademik olarak Sahne ve Gösteri Sanatları eğitimi almaya başlamayla çeşitlenerek sürmüştür.

Eylemsel olarak farklı zamanlarda ve farklı sanat alanlarındaki bu deneyim felsefi olarak hangi ihtiyaçtan kaynaklanmaktaydı? Bu sorunun karşılığı bugüne kadar ürettiğim tüm sanat çalışmalarının ana rotası olan kapatılmışlık ya da sınırlandırılmışlık kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Toplumsal ve bireysel her türlü işleyişin, verili öğretilerle biçimlendirilmesine ve bu biçimin yarattığı yaşamın kendisinde oluşan her türlü hiyerarşiye ve sınıflandırmaya karşı durarak, bunların yerine insanın kendisiyle ve dışındaki her şeyle kuracağı ilişkiye eşitlikçi bir düzlemde bakıp özsel kabul ve ret ölçüleriyle şekillendirmesi gerekliliğine olan inancım, temel motivasyon kaynağım olduğunu ve bunun, ürettiğim sanatı da biçimlendiren temel öge olduğunu düşünmüştüm. Bu gibi cümlelerle tarifini bulan, olay ve olgular arasındaki ilişkiye birleştirici, yer yer ayrıştırıcı ve çoğu kez dönüştürücü yaklaşan düşünce sistemim daha yenilikçi bir yaşam ve sanat deneyimini edinmemi de sağlamıştır. Fakat bu yenilikçi süreç ve sonuçların, sınırlandırılmış bilginin sınırlarına takılmamak için o bilginin oluşturduğu kurumsallaşma karşısında dimdik duran sanatsal bir duruş gerektirmiştir.

İşte söz konusu bu duruşu, doğası gereği içinde barındıran ve birçok sanatı eylemsel kılan performans sanatı, bir performans sanatçısı olmaya çalışan biri olarak bende de o donanımı oluşturmuştur. Bu sanatın toplumsal olay ve olguların insan ve doğa üzerinde oluşturduğu tahribatı eleştiren yanı ve bu tahribatı ortadan kaldırmaya dönük eylemi ve sanatsal üslubuyla aynı paralelde hareket ettiğimi hissediyordum.

İşte bu eylemlilik kuşkusuz ki içinde bulduğum sosyokültürel yapıyı oluşturan her türlü mekanizmaya karşı biçimlenmiştir. Bir sanatçı olarak etkinlik alanım, ürettiğim sanatın hem içeriğini hem de biçimini belirlemiştir. Konuların kişisel yaşantımı doğrudan etkileyen yönü ve toplumsal travma içeren özelliği birleşince sanatın kişisel ve toplumsal bir iyileşme aracına dönüştüğünü de düşünüyordum.

Bu bağlamda ürettiğim sanat işlerinden biri olan *Görüldü*, cezaevine gönderilen ya da oradan gelen mektupların üzerinde yer alan ‘görölmüştür’ mührünün insanın duygu ve düşünce akışı üzerinde kurduğu baskıyı konu edinirken, ayrıca iki kişilik bir ilişki ve iletişim bağına ve bu ilişkinin cümlelerle ifadesini bulduğu sahaya (mektup) dışarıdan ve izinsiz dâhil olmanın yarattığı etkileri de konu edinmiştir. Bu çalışma kişisel ve çevresel bir gerçeklik üzerinden kurgulanmıştır. Bu gerçeklikte bir annenin, düşüncelerinden dolayı tutuklanan ve cezaevine koyulan kızına yazdığı mektuplarla oluşan gerçek bir yaşam öyküsünün dans tiyatrosuyla anlatılmasıdır.



Görsel 75: Görüldü Dans Tiyatrosu (2012) İstanbul Bilgi Üniversitesi Sahnesi, İstanbul, Türkiye

Hikâyenin sahibi olan anne ile sahnedeki anne karakteri aynı kişi olduğu gibi, yine hikâyede yer alan annenin oğlu ile sahnedeki çocuk karakter de aynı kişidir. Bu hâliyle anne de oğul da ilk kez sahneye çıkarak kendi hikâyelerini paylaşmış bu durum sahne ve sanatçı tanımına başka bir boyut getirmiştir. Bu boyut genel kabul gören ve sınırları net olarak çizilmiş sanat ve sanatçı tanımının gerçekliğine dair sorular sordurmayı hedefleyerek her insanın sanatsal bir üretimin parçası olabileceğine ve hayat ile sanat arasındaki sanal çizginin belirsizliğine dikkat çekmek istemiştir.



Görsel 76: Görüldü Dans Tiyatrosu (2012) İstanbul Bilgi Üniversitesi Sahnesi, İstanbul, Türkiye

Bu çalışmada ayrıca sanatsal form olarak, iki sanat disiplini (modern dans ve tiyatro) bir arada kullanılmış, konunun bağlamını oluşturan ortam sesleri düşünülerek projenin ses kuşağı kurgulanmıştır.

Video performans olan *Durmak Yok* isimli çalışma ise hem içerik hem de form olarak şöyle ifade edilebilir: Kapitalist hayatın yarattığı zaman algısı ve tüketim odağı ile duyuş, düşünüş ve davranış koordinasyonunda ortaya çıkan yapısal bozulmaların sonucunda zihnin ve bedenin farkındalık eşiğinin oldukça düşük seviyede seyirinin ve anda olamama hâlinin eleştirisi olarak tasarlanmıştır.



Görsel 77: Durmak Yok Performansı (2012), İstiklal Caddesi, İstanbul

Bu duygu durum hâlinin en yoğun yaşandığı kamusal bir alanda sanatçı kendi bedenini hem oradaki hâkim hareket dizgisini kesen bir konumda yerleştirmiş hem de işgal ettiği alanda rastlantıyla oluşan karşılaşmaların sonucunda beden ve söz müdahaleleriyle karşı karşıya kalmıştır.

Performans sanatının anlık gerçekliği ve dönüştürücü gücü o anın diyalektiğini oluşturan bir unsur olarak var olmasından kaynaklanmaktadır.

Sanatçının görünür kılmak ve çözümlmek için işaret ettiği sorunun merkezine bedenini yerleştirmesi de hem o sorunu gösteren bir göstergeye dönüşmesine hem de zihnen ve bedenen an içindeki tavrıyla çözümün kendisine işaret etmektedir.



Görsel 78: Durmak Yok Performansı (2012), İstiklal Caddesi, İstanbul

Tüm bu çıkarımlardan hareketle bu çalışma için tercih edilen sanat formu (performans), aynı zamanda içeriğin kendisini de oluşturduğundan, form – içerik ayrımını ortadan kaldırıp formun doğrudan anlam üretme ya da çalışmanın odağına dönüşme gerçekliğini görünür kılmıştır. Performansın, sanatçı üzerindeki duygusal etkileri de videonun olanaklarıyla görselleştirmeye çalışılmıştır.

2012-2015 yılları arasında gerçekleşen sanat üretimlerinden biri de *S-andınız* isimli çalışmadır. Bu çalışma zengin kültürel çeşitliliğe ve geçmişe sahip bir toplumun gelişim çağındaki bireyelerine, her gün tekrar ettirilen marşların toplumun duygu ve düşünce yapısı ile ruhsal ve bedensel gelişiminde oluşturduğu etkiyi ve travmayı konu edinmiştir.

Ayrıca bu marşların ürettiği söylem tek tip düşünce sistemini servis etmekle kalmamış, insanın biricikliğini, kendi özgünlüğünü ve özelliğini göz ardı ederek aynılaşan duyuş, düşünüş ve davranış kalıpları üretmiştir.

Bu çalışmanın sanat formunda ise koreografik olarak düzenlenmiş dans tasarımıyla birlikte seyirciye sunumu sırasında oluşan etkiyle gerçekleşen doğaçlama hareket kompozisyonu yer almaktadır. Ayrıca bu çalışmada söz konusu marş aynı tonlamada fakat farklı dillerde duyulurken, finale doğru gittikçe anlamsız sesler bütününe dönüşmektedir. Sesteki bu dönüşümle ırk, dil, din, cinsiyet vb. ayrımların kaynağını aldığı ulusallık zemininden çıkma, evrensel bir söylem ve anlam üretme amaçlanmıştır.



Görsel 79: S-andımız,Modern Dans (2013) Çatı Dans Stüdyosu Sahnesi, İstanbul



Görsel 80: S-andımız,Modern Dans (2013) Çatı Dans Stüdyosu Sahnesi, İstanbul

Hemen her çalışmanın ana odağı olan evrensellik teması, enstalasyon olarak hazırlanan ve fotoğrafın birbirleriyle tamamlaması şeklinde işlenen *Görünmez Bedenler (Invisible Bodies)* isimli çalışmanın sorunsalına işaret eden metinde şöyle ifade edilmektedir:

“Döngüsel zaman algısında ve diyalektik yaşam düzleminde her an değişerek yeni yeni var olma biçimleri kazandığımızı... Çoğunlukla farkına varmadan ve hep görünür olanla avduğumuz bir hayat... ya göremediklerimiz!..”

Bu çalışma; aydınlanma çağının akli yüceltip duyguları geride bırakması, Newton'un neden-sonuç esaslı fizik kuramıyla her şeyi somuta indirgeyerek anlama ve anlatma eğiliminin hâkim olduğu bir ortamda gerçekliğin sadece insan gözünün limitleriyle tarif edilmesi ve zamanın sadece doğrusal ilerleyişine olan inançla insanın kendisi ve dışındakiyle kurduğu ilişkinin sınırlı ve eksik yaşanmasına dikkat çekmiştir.

Diğer yandan duyguların ve sezgilerin gücüne, Kuantum fiziği ve atom altı parçacıklarının oluşturduğu enerjinin hayatın tümüne sirayet ettiğine ve doğadaki her şeyin döngüsel zaman algısı içinde ancak birbiriyle var olabileceğine ve tüm insanlığın oluşturduğu kolektif bilincin hayatımızı nasıl şekillendirdiğine işaret etmeye çalışmıştır.

Bu çalışmada tercih edilen form birbirini görsel olarak tamamlayan altı kare fotoğraf ile fotoğraflar üzerine yerleştirilen folyo bantlarla oluşan konseptin enstalasyonla anlatılmasıdır. Burada tercih edilen biçim, yaratılmak istenen anlama dönüşerek sanatsal anlatıyı oluşturur. Fotoğraflara bakan kişilerin folyolara yansıyan beden parçalarıyla çalışma yeniden ve sürekli olarak üretilme işlevine erişmiştir. İzleyiciyi kendisine dâhil eden bu çalışma, böylece performatif bir içerik de kazanmıştır.



Görsel 81: Görünmez Bedenler (Invisible Bodies) Enstalasyon (2014) İstanbul Bilgi Üniversitesi Sergisi, İstanbul
(Performansçılar: Cansu Kul, Leyla Toprak / Fotoğraf: Savaş Boyraz)

Performans sanatçısı olma yolunda ilerlerken üretilen bu çalışmalarda farklı sanat disiplinlerinin birlikte kullanılması ile bazen de tercih edilen sanat formunun, içeriği anlatan ana öğeye dönüşmesi deneyimlenirken, bir sonraki çalışma olan *Kırmızı Mendil*'de ise belgesel ve kurmaca filmin iç içe kullanılması öne çıkmaktadır. Performans sanatının sürecin getirisine ardına kadar açık olma özelliği, bu filmin yapısını 'nasıl performatif kılabilir' sorusu araştırılmıştır.



Görsel 82: Kırmızı Mendil (Red handkerchief), (2015)
Diyarbakır, Türkiye



Görsel 83: Kırmızı Mendil (Red handkerchief), (2015)
Diyarbakır, Türkiye

Bu filme geniş ölçekte bakıldığında, cezaevi ve sanat bağlamı üzerinden kurulmuş olan dil, özelde cezaevi ve halay ilişkisine odaklanmış, bunu mekân-beden perspektifinden yorumlamaya çalışmıştır. Filmin içinde yer edinen farklı sanat disiplinleri (edebiyat, dans, resim, ses tasarımı) filmin kurucu unsurlarını oluşturmuş ve filmin akışını belirlemiştir. Bu hâliyle “farklı sanat disiplinleri kendi başına bir filmin dramaturjisini belirleyen olay-olgu ve karakter unsurları olarak kurgulanabilir mi?” sorusunu sorma fırsatı doğurmuştur.

Ontolojik olarak farklı yapılarda olan sinema ve performansın aynı sanat üretimi içinde birleşmesi nasıl bir çerçeveye yorumlanabilir?

Performans sanatının varlığıyla ortaya çıkış biçimi her türlü tekrarlanabilir, kayıt altına alınabilir, çoğaltılabilir ve ticari bir nesneye dönüştürülebilir şeye karşı çıkışı, sinemanın ise karşı çıkılan bu yönleri içinde barındırıyor olması bu iki alanın yapısal olarak çatışık olduğunu göstermektedir.

Performans sanatının şimdi ve burada deneyimi içinde belirli bir mekâna ve belirli bir zamana dayalı olma zorunluluğunu ortadan kaldırarak sinemanın

mekân ve zaman sınırlığını aşan imkanlarını birleştirilmesinin yanı sıra performans sanatının teklifsizliği, spontane gerçekliği, bireyin özgül deneyimine dayalı biçimi ile sinemanın kurgusallığı iç içe düşünülerek *Kırmızı Mendil* filmi oluşturulmaya çalışılmıştır.

Farklı zaman, mekân, biçim ve içeriklerde üretilen bu çalışmaların ortak bağlamı olan hakikatin peşinden gidilmiş, bu yolculukta hem onun bir parçası olarak hem de onu gözlemleyen bir yerde durarak üretilmeye çalışılmıştır.

Bu süreçte sanatçının kişiselliğinden hareketle toplumsallaşması, olay ve olgular karşındaki işlevi, baskın iktidar mekanizmaları karşındaki tavrı, tüm ilişki biçimlerini belirleyen temel çelişkide (ezen-ezilen) durduğu yer ve buna karşı ürettiği sanatın sorun olarak gördüğü anlamı değiştirme gücü nasıl tarif edilebilir?

Düşünsel ve duygusal olarak ortaklaşılan politik hakikati takip eden sanatçı bunu sanat üretim sürecinde nasıl bir eylemle açıklayabilir? Burada direnişin performatifliği olarak tanımlanabilen bir sanat pratiği ortaya çıkmaktadır. Bu hem performansta hem de sinema içinde belgesel ile kurmacayı birleştiren bağlantı koordinatlarında hissedilen performatiflikte görülebilir.

Kırmızı Mendil filminde yer alan tanıklar, cezaevi ve halay ilişkisini yaşadıkları deneyimden bakarak direnişin eylemsel forma dönüşmesi olarak ifade ederlerken, diğer yandan dışarıda özgür oldukları Dicle nehrinin kenarında, adımlarının hareketi ve bedenlerinin ağırlığıyla üzerinde halay çektikleri taşların oluşturduğu seslerin eşliğinde performe ettikleri zaman dilimi yine bir direniş performansı hissiyle var oluyordu. İki farklı mekânda (cezaevi ve Dicle nehrinin yanı) aynı anlamla yapılan eylemde, anlamın büyük oranda aynı kalmasını sağlayan şey, mevcut ortamdaki hakikat bağlamıydı.

Diğer yandan bu süreçte filmi oluşturan bazı unsurlar senaryo olarak kurgulanıyor olsa da kalan kısmı performe edilen film sürecindeki yaşanmışlıkların sonucunda biçimleniyordu. *Kırmızı Mendil* filminde yer alan tanıkların filme dâhil oluş hâli ve kurduğu cümlelerin anda oluşması gibi.

Kurgulanamayan bu kısmın edineceği yer filmik olan koşulların değişkenliğine göre belirlenmekteydi. Buradan hareketle film çekim sürecinin kendisinin bir performans sanatı olarak ele alınmasının sinyalleri neler olabilirdi?

sorusunu *Uzak mı...* filmi üzerinden yorumlamak gerekirse, Filmin konusunun geçtiği yere ulaşmak için çıkılan yoldan başlamak üzere, filmin çekim mekânları ve filmde yer alan tanıkların filme dâhil olma biçimlerinin tümü rastlantısal olarak gerçekleşmişti. Söz konusu yerde yaşanan savaş ve kaos ortamı bu çalışmayı hem prodüksiyon hem de mekân ve kişi bakımından önceden kurgulamayı imkansızlaştırmıştı. Diğer yandan bir performans sanatçısının varoluşsal olarak takip ettiği hakikati arama, direnişin performatifliğine nasıl dönüşebilmekteydi?

Tüm bu belirsizlik içinde yol alırken, şimdi ve anda olma deneyimiyle oluşan yaratıcılık ve kararlaşma filmin içinde yer alan tüm unsurları (kişi, mekân, diyalog vd.) anbean netleştirmiş oluyordu. Bu netleşmeyi performans bilgisi ve doğaçlama düşünme üslubu ile karşımdaki insanın şimdi ve buradaki gerçekliği içinde ne yapılması gerektiğini, nasıl bir pozisyon alınması gerektiğini, o mekan ve zamana nasıl dâhil olunması gerektiğini bilebiliyordum. Oradaki varlığım performans sanatı bilgisiyle bir performansçı olduğum için mümkündü neredeyse. Kurgusal olana izin vermeyen bu yaşam dilimi bu hâliyle sanat ait olan ile hayat ait olan arasındaki sınırları da belirsizleştirmekteydi.

İki çatışık kavram olan performans ve sinemayı birleştiren bu çalışma, şimdi ve burada deneyimine dayalı ve ardında kayıt bırakmayan performans sanatı ile kurguya, tasarıya, kes-biçimlendire ve dahası gerçek olandan ziyade rüya olana işaret eden sinemadan oluşmaktaydı. Bu filmde yer alan ve performans ve sinemayı keşiştiren ana bağlam filmdeki dans sahneleridir. Gecenin bir vaktinde bir fener ışığında ve yıkıntılar arasında dans eden bir kadın izlenir.



Görsel 84: *Uzak mı...*(*Dûr e.../ Distant...*) (2015) Suriye

Bu sahnelerin kurgulanmasının sebebi yaratılmak istenen anlam açısından şöyle tarif edilebilir: Bir savaş ortamı insan duygusunu kolayca kendine kanalize etme ve duygusal kilitlenme yaratma özelliğine sahip olduğundan bunu engellemek amacıyla seyirciye yabancılaştırma anı oluşturmak için tasarlanmıştır. Bir diğer anlam film zamanını kesen ve kendi zamanını yaratan bu öğeyle seyirciye kişisel alan oluşturarak soyut anlatısı olan bedeninin karşısında koşullanmış düşünme pratiğinden uzaklaştırmak hedeflenmiştir. Son anlam ise o sürece tanık olan bir sanatçı olarak benim gördüğüm, fakat kameranın görme şansının olmadığı kişi, mekân ve durumlar karşısında oluşan hissel yoğunluğu anlatabilme amacı güdülmüştür.

Bu çalışma bir yandan performans sanatı ve filmi bir arada işlerken, diğer yandan sahne gösterimi, performans sanatı ve filmi birbirine bağlayan ve yer yer de ayırıştıran bir üsluba sahiptir. Başka bir deyişle karanlık bir salonda konumlanan seyirci öncelikle bir belgesel filmle karşılaşmaktadır. Bir sinema perdesi aracılığıyla filmi izlemeye başlar. Filmde yer alan dans sahnelerinden birinin sonunda ekran kararır, aynı anda salonda tümüyle karartılır. Önceden seyircilerin arasına yerleşen performansçı elindeki fenerin ışığıyla salonda dolaşarak feneri sırasıyla seyirciye, mekâna ve sahneye tutar. Bu ışıkla aydınlanan sahnede, filmde yer alan dansçı filmdeki görselliğiyle beliriverir. Filmin devamı olarak da düşünebileceğimiz bir sahne o an salonda oluşmuş gibidir. Böylece görüntü iki boyuttan çıkıp üçüncü boyuta (sahneye ve salona) taşınır.



Görsel 85: Uzak mı... (Dûr e.../ Distant...) (2015) İKSV Salon Gösterimi, İstanbul

Bu değişimle, gösterim esnasında seyirci olarak tanımlanan insanlar, Şimdi katılımcı tanımını alarak çalışmanın bileşenlerinden birine dönüşmektedir. Boyutun görsel ve hissel olarak değişimi sırasında katılımcıların yaşadıkları deneyimi ve bu deneyimin, onların duygu-durum zemininde nasıl bir değişiklik oluşturduğu gözlemlenmiştir. İşte bu nedenle bu çalışmanın ismi *Uzak mı...* yani katılımcılar tarafından tamamlanması gereken bir cümle olarak tasarlanmıştır. Böylece bu çalışma gösterildiği her yerde oradaki katılımcılarla yeniden üretilmiş olacaktır ve bu hâliyle bir son içermemektedir.

Bu film-performans çalışması, sinema ait olanın anlamına dair, sinema tarihine dönük bir referans da içermektedir. Sinemanın doğuşundaki büyülü fener geleneğine işaret eden sahnede simgesel olarak filmde çıkan performansçı, yine bir fener eşliğinde ilk ve asıl gerçekliğe geri dönmüş olmaktadır. Hayat içinde olanın perdeye yansımaları ve perdede var olanın tekrar hayata, yani salondaki performansa dönüşmesi seyircinin etkin rolüyle mümkün olmaktadır.

Sonuç olarak *Uzak mı...* yaratım süreci açısından bir performans sanatı olarak oluşmuştur. Buradaki kayıt aracı olan kameranın varoluş biçimi, sanatçının dâhil olduğu direnişin performatifliğine tanıklık ettiğinden performans videosu olarak tanımlanabilir. Ayrıca filmin içine yerleştirilen dans sahneleri, gerçek olan ile kurgusal olanı birleştirmiştir. Bu kurgusallık sinemanın biçimsel kurallarını da içerdiğinden bir belgesel film olma niteliği de kazanmıştır. Bu hâliyle bu çalışma birçok sanat alanının biçim ve içeriğini barındırmaktadır.

2.4. FİLMLEİN YAPIM SÜRECİ VE PERFORMANSININ DEğİŞİMİ

Bir fikirle başlayan yaratıcı süreç, kapsadığı tüm unsurların diyalektik olarak değişimini zorunlu kılmaktadır. Bu değişim mekân ve zaman ikiliği içinde farklı etkiler yaratarak devam etmektedir. Film yapma sürecinde sanatçının motivasyon kaynağı olan duygunun, yaşadıklarıyla anbean değişime uğraması kaçınılmazdır. Bu durumda sanatçının ele aldığı konu aynı zamanda onun dolaşım sahası olmakta ve sanatçı da her defasında yeniden oluşmaktadır.

Bu bağlamdan hareketle performans sanatçısının film yapım sürecini deneyimleyerek anbean oluşturma, filme konu olanın içine dâhil oluşu, onun bir parçası olarak hareket etme tercihi, filmi oluşturan tüm bileşenlerin değişim birlikteliğini beraberinde getirmektedir. Film yapım sürecini performe edecek olan sanatçı için farklı coğrafi, kültürel ve politik toplumsallık içinde sanat üretme pratiği onun düşünsel ve ruhsal yapısını nasıl değiştirmektedir? Sanatçı için ele aldığı konu onun yaşam ideolojisine nasıl sirayet etmektedir? Onun sanata konu olanla kurduğu ilişki farklı uzaklıklarda olabilir. Bazen sanatçının varoluşu için hayati bir öneme sahip ve kendisi kadar yakınlık hissettiği bir yerde olabilirken bazen daha uzak mesafelerde konumlanan bir ilişki düzlemi de kurulabilir.

Derece derece farklı mesafelerde konumlanan sanatçı ve sanat konusu arasındaki bağlamın sanatçının değişimine etkisi aynı oranda mı ilerlemektedir? Bu ilişkinin oluştuğu ortamdaki tüm değişkenler ve bunların performans sürecinde aldığı hâl daha çok döngüsel ilerlemekte ve daha dışsal bir bağ kurularak yapılan sanat daha derin bir değişimle sonuçlanabilmektedir. Sanatçının temel sorun olarak gördüğü konu ise daha küçük çapta bir değişim yaratabilmektedir. Bu durum sanatın; çatışık, beklenmedik ve bazen de genel geçer olan aklın akışıyla açıklanamayacak işleyiş yasalarına sahip olduğunu göstermektedir.

Söz konusu film süreçlerinde filmin konusu ve coğrafyasıyla kültürel ve politik olarak var olan yakınlığın nasıl bir niteliğe sahip olduğunu sorgulama ve gözlemeleme fırsatı oluşmuştur. Bunun sonucunda yakın olarak tarif edilen ilişkiyle performe edilen sanat sahasında karşılaşınca aslında sonsuz sayıda yakınlık izohipsleri olduğunu ve bunun sürekli olarak yer değiştirdiğini görmüş oldum. Öte yandan sanatçıya göre daha dışsal ve uzak duran bir konu, üretim alanı içinde beklenmedik büyüklükte bir yakınlık oluşturup, geniş ölçekte bir değişim sağlayabilir.

2.5. FİLMLERİN GÖSTERİM SÜRECİ, SÖYLEŞİ VE FESTİVALLER

Bir performans sanatçısı perspektifinden hareketle başladığım filmleri yapma süreci doğal olarak gösterim sürecine de sirayet etmektedir. Filmlerin

farklı coğrafyalarda ve kültürlerdeki gösterimi sırasında yaşadıklarına baktığımda hakikati ve direnişin performatifliğini takip eden bir sanatçı olarak bu süreçte düşünsel ve eylemsel açıdan edindiğim tavrı her defasında sorgulayarak yol almaya çalışmaktayım. Bu sorgulama içinde yaşadığım toplumsal yapının ve beni doğulu bir sanatçı olarak tanımlayan diğer toplumların gözünde nasıl bir yer işgal ettiğimi ya da nasıl nitelendirildiğimi de göstermektedir.

Toplumsal her türlü iktidar katmanının eleştirisi üzerinden ortaya çıkan sanatın yüklendiği anlam ve sanatçının konumu bu toplumsallık içinde kuşkusuz ki yerleşik değildir. Sanatçı maruz kaldığı bu durum içinde ürettiğini nihai amaç olan topluma ulaştırmak için mevcut araçlardan istediği ölçekte verimlilik sağlayabilir miydi? Hem bu durum içinde hareket ederek istediği verimliliği sağlayabilme çabası hem de ulaştığı sanat sunum ortamlarında düşüncelerini özgürce paylaşabilme isteğinin sınırlandırılma hissini yarattığı atmosfer sanatçı için zorlayıcı bir deneyime işaret etmektedir.

Diğer yandan Batı dünyasının doğulu bir sanatçı olarak betimlediği yerim bu yerlerde yaşanacak deneyimin de sinyallerini vermektedir. Filmlerin gösterim sürecinde yapılan söyleşilerin birçoğunda en baskın yaklaşım olan batının doğuyu tarif ettiği yerden sıyrılamamıştı. Bir sanat paylaşımı için oluşturulan ortam, bu bölgede yaşananla ilgili olarak siyasal söylem üretme sahalarına dönüşmekteydi. Bunun tüm aşamalarında ilgili ya da ilgisiz her türlü cümlenin doğrulama merkezine dönüştürüldüğümü hissetmekteydim. Bu zaman dilimlerinde seyirci-sanat ve sanatçı-seyirci arasında kurulması gereken ilişki, rotasından bir anda çıkmış oluyordu.

Biri daha yerel (yaşadığım ülke) ve diğeri daha genel olan (Batılı ülkeler başta olmak üzere diğer ülkeler) bu iki yapı içinde sanatçı olarak siyasi arenada taşıdığım anlam ve ürettiğim sanatla ne sağlayabiliyordum? Batı ve bura arasındaki konumlandırıldığı bu yer beni perçinlemiş oldu. Bu hâliyle hakikatin yaşam bulması için direnişin performatifliğini gerçekleştirerek kültürün merkezî söylemini üretmiş de olduğumu düşünmekteyim. Ürettiğim sanatın ilham verme, harekete geçirme ve böylece insan için umut inşa etme gibi sonuçlar doğurması gerektiğini hissetmekteyim.

Uzak mı... (Distant...)

- Yılmaz Güney Film Festivali / Türkiye 2015
- Minimalen Short Film Festival / Norveç 2016
- Exilfilm Film Festival / İsveç 2016
- Clermont - Ferrand International Short Film Festival / Fransa 2016
- !F İstanbul Film Festivali / Türkiye 2016
- Weld Dance Company / İsveç 2016
- Women to women / İsveç 2016
- 14. Uluslararası Film mor Kadın Filmleri Festivali / Türkiye 2016
- İsmaila Film Festival / Mısır 2016
- 2. Kürt Kültür ve Sanat Festivali / Türkiye 2016
- Nortwest Festival / Kanada 2016
- 9. Documantarist Belgesel Günleri / Türkiye 2016
- 22. İFSAK Kısa Film Festival /Türkiye 2016
- Meditaren Festival / Fransa 2016
- 59. Leipzig International Film Festival /Almanya 2016
- Fort McMurray Film International Film Festival / Kanada 2016
- 10th Psarokokalo Internation Short Film Festival / Yunanistan 2016
- 4th Duhok Film Festival /Kuzey Irak 2016
- Films Femmes Mediterranee –Marsilya/ Fransa 2016
- Grand Off World Independent Film Fest / Polonya 2016
- 12th Passaggi d'autore Mediterranean Short Film Festival / İtalya 2016
- TISFF 2016 Short Film Festival /Yunanistan 2016
- Drama 22nd International Short Film festival / Yunanistan 2016
- Lyon Üniversitesi Gösterimi / Fransa
- Venti Di Mesopotamia / İtalya 2017
- Moscow International Documentary Film Festival / Rusya 2017
- Berlin Film Society / Berlin 2017
- Roma, Casa Internazionale Delle Donne / İtalya 2017

- Still Vovies Short Film Festival / İrlanda 2017
- Babel Film Festival / İtalya 2017
- Roma Cinecitta Film Festival / İtalya 2017

- Clermont Ferrand Short Film Festival, Jury Specail Mention Prize / 2016
- 14. Uluslararası Filmmor Kadın Filmleri Festivali - Mor Kamera Umut Veren Kadın Sinemacı Ödülü / 2016
- 22. İFSAK Kısa Film Festivali, Belgesel Dalında En İyi 3. Kısa Film Ödülü / 2016
- 11st Film Femmes Mediterranee Film Festival, Audience Award / 2016
- 10th TİFSS, THESS International Short Film Festival- Cinematic Achievement Award / 2016

Kırmızı Mendil (Red Handkerchief)

- Uluslararası Performans Konferansı / Türkiye 2015
- Weld Dance Company / İsveç2016
- Filmamed Belgesel Film Festivali / Türkiye 2016
- Venti Di Mesopotamia / İtalya 2017

SONUÇ

Bir Performans Sanatçısının Filme Yaklaşımı'ni konu edinen bu çalışmada otoetnografik yöntem kullanılarak söz konusu performans sanatçısının filmleri incelenmiş, bu filmlerin yapım sürecinin sanatçının değişimi üzerindeki etkisi belirlenmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda performans ve sinema disiplinlerinin kesiştiği ve ayrıştığı noktalar temel alınarak disiplinlerarasılık bağlamında bu sanat çalışmaları biçim ve içerik açısından incelenmiştir. Kişisel kimliğin önemli bir kısmı sanatsal kimlik tarafından oluşturulduğu için otoetnografik bakış açısı kullanılmış, bu sayede üretilen sanatın kişiselliği ile toplumsallığı arasında ayrılmaz, aksine birbiriyle var olabilen bir birlikteliğe vurgu yapılmıştır.

Wagner'in farklı sanat disiplinlerini bir araya getirmeyi hedefleyen bütüncül sanat kavramıyla oluşan disiplinlerarasılık, sanat disiplinlerinin keskin hatlarını ortadan kaldırarak onları yeniden şekillendirmiştir. Bu yaklaşımın ilk örnekleri modern sanatın ressamı olan Cezanne, Braque ve Picasso tarafından verilmiştir.

Özellikle 20. yüzyılda meydana gelen dünya savaşları, yaşanan devrim süreçleri insanlık adına büyük yıkımlara sebep olmuştur. Diğer yandan sanayi devrimi ve gelişen teknolojik ilerlemeler etkisini sanat alanlarında da göstermiştir. Bu durum sanatta mevcut olanın her açıdan sorgulanmasına, kısmen ve çoğu kez tamamen değişmesine sebep olmuştur. Bu değişim sanat disiplinleri arasındaki kesin ayrımları yumuşatarak onlara disiplinlerarası bir üslup kazandırmıştır. Bunun sonucunda fütürizm, dadaizm, sürrealizm, pop sanat (pop art), fluxus, oluşum (happening), arazi sanatı (land art), yoksul sanat-yeryüzü sanatı (arte povera), vücut sanatı (body art), performans sanatı (performance art) ve kavramsal sanat (conceptual art) gibi oluşumların var olmasını sağlamıştır. Böylece bu yaklaşımla ortaya çıkan yeni sanat akımları ve alanları modernleşen dünyada kendisine yepyeni bir yol çizmiştir.

Bu dünyada gidilen yolu biçimlendiren, bir yandan dönemin sosyal, ekonomik ve politik gelişmeleri iken diğer yandan evreni yeni bir bakışla yorumlayan kuantum fiziği ile onu oluşturan atom altı parçacıklarının yarattığı

enerjinin yaşamdaki her şeyin biçim ve içeriğine yön verme gerçeğidir. Bu gerçeklik geleneksel yaklaşımla oluşturulmuş estetiği, biçim ve içerik yönünden parçalayarak yepyeni anlamlar ve sanatsal formlar oluşmasını sağlamıştır. Bu değişken zemin hayatı ve sanatı farklı derecelerde aynı düzleme taşıma ve yaşamda gerçek olanın arayışını daha da güçlendirmiştir. Bu arayış, oluşan sanat akımları ve aynı akımın içinde beliren farklı sanat yaklaşımları ile gerçekleşmiştir. Bu gidişat üretilen sanat çalışmalarında tarz ve malzeme olarak yenilikçi deneyimlerin oluşmasının ortamını yaratmıştır. Böylece birçok sanat alanının aralarında geçişkenliğine olanak sağlarken, sanatın da hayatın deviniminde yaratılabileceğine dikkat çekmiştir.

Bu doğrultuda, 20. yüzyılda gelişen ve kökeni fütürist, sürrealist ve dadaist performanslara dayanan performans sanatı, özellikle 1960'lara gelindiğinde ayrı bir sanat disiplini olma özelliği kazanmıştır. Bununla birlikte hem kendi başına bir disiplin olarak hem de disiplinlerarasılığa imkân tanıyan yapısıyla hızlı bir gelişim göstermiştir.

İçinde gerçekleştiği ânı ve mekânı bir arada ve canlı tutarak sanatta bağımsız bir alan yaratmış, bu özelliğiyle sanata ait olan ile hayata ait olanı birbirini tamamlayan bir bütün hâline getirmiştir. Performans sanatının disiplinlerarasılıktaki işlevselliği, birçok sanat üretme aracını (video, fotoğraf, resim, vd.) bir arada düşünerek yaratmaya sevk etmiştir. Bu yaratıma etki eden teknolojinin sunduğu olanaklarla aynı zamanda yaratılan imgenin anlam katmanlarını, bu katmanlar arasındaki geçişliliği, burada oluşan yapıların bir araya getirdiği kolajları oluşturmuştur. Bu da kaçınılmaz olarak sanatçıya serbest dolaşımli bir yaratım alanı oluşturarak performansçının duyuş, düşünüş ve davranış bütünlüğünü verimli bir şekilde kullanabilmesini sağlamıştır.

Aynı zamanda hayat ile sanat ve sanatçı ile seyirci arasındaki ikiliği ortadan kaldırmaya dönük refleksleriyle sanatın seyirciye (katılımcı) ulaştırılması bakımından geleneksel yöntemleri reddeden daha yenilikçi yollara davet etmiştir.

Performans sanatının doğasında yer alan disiplinlerarasılık bu sanatın birçok farklı sanat disiplininin içine kaynaşmasını ve onların hem yapım hem de sunum biçimlerini değiştirerek yeniden var olmasını sağlamıştır. Bu zeminde

üretilen önemli çalışmalardan bazıları şunlardı: John Cage - *4:33*, Allan Kaprow - *18 Happenings in 6 Parts*, Jockson Pollock - *Eylem resmi*, Chris Burden - *Shoot*, Kazuo Shiraga - *Making a Work with His Own Body*, Yves Kline - *Anthropometries*, Robert Smithson - *Sarmal Anafor*, Valie Export - *Tap and Touch Cinema*, Vito Acconci - *Tescilli Markalar*, Marina Abramoviç - *Rhythm 0*, Orlan - *Plastic Surgery Transformations*, Stelarc - *Third Hand* vd.

Performans sanatı yakın tarih içinde ortaya çıkmış olmasına rağmen hızla yayılarak evrensel boyutlara ulaştığı gibi 1990'larda Türkiye'de de kendini hissettirmeye başlamış Şükran Moral, Nezaket Ekici, Kutluğ Ataman, Canan, Şener Özmen, Halil Altındere, İnel İnal ve Genco Gülan gibi sanatçılarla ifadesini bulmuştur. Bu alan şu çalışmalarla örneklendirilebilir: Şükran Moral - *Bordello*, Nezaket Ekinci - *Hullabelly*, Şener Özmen - *Bayrak*, Halil Altındere - *Tabularla Dans* vd.

Performans sanatı içinde var olan disiplinlerarasılık perspektifi sinema sanatının varoluşunu yaratan temel zemin olmuştur. Sinema kendisinden önceki sanat disiplinlerini içinde barındırma özelliği aynı zamanda onun sürdürülebilmesini de sağlamıştır. Bu özellik onun disiplinlerarasılıktaki varlığını güçlendirmiş, diğer yandan değişen politik, sosyal, ekonomik ve teknolojik değişimlerin yarattığı ortamda oluşan yenilikçi yaklaşımlarla, mevcut olan biçim-içerik formlarının da dönüşmesiyle Avangard ve Expanded sinema gibi akımların doğmasını sağlamıştır.

Sinemanın Disiplinlerarasılık ve Performansla İlişisine Dair Görüşler başlığıyla oluşan bölüm ve burada yer alan insanlarla kurulan ilişkinin yorumlanma sebebi tez yazım sürecini bir performans süreci olarak esas almaktan kaynaklanmıştır. Performans sanatının hayatla kurduğu bağın, *şimdi* ve *anda* olma gerçekliğinin, otoetnografik yöntem tercih edilerek oluşan bu tezin yazım aşamalarına yansması ve bu iki alanın iç içe geçerek süreç esasında ilerliyor olması buna 'bir performans süreci olarak bakma' ihtiyacını doğurmuştur.

Bu esaslardan hareket ederek ilgili süreçte bu kişilerle tezde inceleme konusu olan filmler aracılığıyla kurulan ilişki, tez yazımında daha da güçlenmiştir. Bu da sanatı ve onu yazma sürecinin hayata nasıl sirayet ediyor

olduğu noktasında dikkat çekici olmuştur. Ayrıca tezi yazanın otoritesini kırmak ve sürecin getirdiği bu insanlara alan açmak için tezde katılımcı bir bölüm tasarlanmıştır. Buna ek olarak görüşleriyle tezde yer alan bu insanların aynı konu (sinema) çatısı altında farklı uzmanlık alanlarında (yönetmen, oyuncu, sinema yazarı, öğretim üyesi ve seyirci) üretmeleri ve buldukları yerden bakarak konuyu yorumlamalarıyla disiplinlerarası bir bütünlük oluşturabilme olasılığı deneyimlenmiştir.

Tüm bunların sonucunda bir performans sanatçısı olarak sinemanın farklı sanat disiplinlerini içeriyor olması gerçekliğinden hareket edilerek onun bu özelliğini kullanmak, sanatçının performans anlayışını etkilemiş ve sanatsal çalışmalar açısından verimliliğini arttırmıştır.

Otoetnografik yöntemle yazılan bu tezde performans sanatçısının sanatına konu edindiği toplulukların sorunsal süreçlerine bakıldığında, bunların sanatçının öz yaşam deneyimi içine gizlenmiş ve onun duygu dünyasını derinden etkilemiş anlardan bağımsız olmadığı anlaşılmıştır. Ayrıca sanatçının çocukluk yıllarından itibaren farklı sanat disiplinleriyle (müzik, dans, edebiyat, tiyatro, performans, fotoğraf ve sinema) sanat üretme deneyimi onun yaptığı sanatsal çalışmaların hem sürecini hem sonucunu biçimlendirmiştir.

Bu yaklaşımla sanatçı *Görüldü, Durmak Yok, S-andınız, Görünmez Bedenler* isimli dans tiyatrosu, performans, modern dans ve enstalasyon alanlarında çalışmalar üretmiş ve birçok sanat disiplini bir arada düşünülerek yaratılan *Kırmızı Mendil* ve *Uzak mı...* filmleri bu çalışmada incelenen ana örnekler olmuştur. Bu iki filmin yapım süreçlerinin kendisi bir performans olarak ele alındığında bu yaklaşımın onların biçim ve içerik olarak oluşma üsluplarını belirlemiş olduğu görülmüştür. Bu üslup filmin konusu olan kişilerle kurulan ilişkiyi şekillendirerek onlarla o anda ve orada yaratma gerçekliğini ortaya çıkarmıştır. Bu durum aynı zamanda filmlerde yer alan farklı sanat disiplinlerinin de filmi oluşturan kurucu unsurlar olmasını sağlamıştır.

Ayrıca sinemanın çoğunlukla önceden tasarımı ile planlanması, performans sanatının refleksleriyle ihlal edilmiş, iki disiplinin yer yer birleşmesi ve ayrışmasıyla oluşan dinamik ve kolektif bir yapı kurulmuştur.

Bu yapı, performans sanatının teklifsizliği, anlık gerçekliği, bireye özgü deneyime dayalı biçimi ile sinemanın kurgusallığını, mekân ve zaman sınırsızlığını bütünleyerek birbiriyle çatışık duran iki sanat dilini birleştirmeye zemin hazırlamıştır.

Bu filmlerde işlenen konuların seçilme sebeplerine bakıldığında yüzeysel toplumsal, ancak derinde kişisel bağların olduğu ve bunların filmlerdeki hikâyeleri şekillendirdiği belirlenmiştir. Filmlerin süreci incelendiğinde bu bağların, geçmişten beri süregelen otoriter bakış açısının yarattığı kültürel ve sosyal olarak yok sayılma karşısında biçimlenen var oluşsal sürecin bizzat sanatçı için kişisel reflekslerle örülü sanatsal bir eylem zemini olduğu ortaya çıkmıştır. İşte bu durumun, toplumsal olanla sıkı sıkıya bağlı olsa da asıl olarak sosyal ve kültürel kimliği korumanın ve bunu sanatçının kendisine yaşanabilir kılmasının bir motivasyon aracına dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Bu noktadan bakıldığında sanata konu edilen toplulukların sorunsal durumlarına yaklaşmanın aslında sanatçının kendi iç dünyasına girmek olduğu görülmüştür. Belki de sanatçıdaki yaratma isteğinin altında yatan asıl neden budur.

Bir fikirle başlayan yaratıcı süreç, kapsadığı tüm unsurların diyalektik olarak değişimini zorunlu kılmaktadır. Film yapma sürecinde sanatçının motivasyon kaynağı olan duygunun, yaşadıklarıyla anbean değişime uğraması kaçınılmazdır. Bu durumda sanatçının ele aldığı konu aynı zamanda onun dolaşım sahası olmakta ve sanatçı da her defasında yeniden oluşmaktadır.

Bu bağlamdan hareketle performans sanatçısının film yapım sürecini deneyimleyerek anbean oluşturma, filme konu olanın içine dâhil oluşu, onun bir parçası olarak hareket etme tercihi, filmi oluşturan tüm bileşenlerin değişim birlikteliğini beraberinde getirmektedir. Film yapım sürecini performe edecek olan sanatçı için farklı coğrafi, kültürel ve politik toplumsallık içinde sanat üretme pratiği, onun düşünsel ve ruhsal yapısında yakın olan ile uzak olan anlamların sürekli yer değiştirdiği ve birbirlerine dönüşerek anlam katmanları yarattığı görülmüştür.

KAYNAKLAR VE EKLER

- Akkaya, T. (2014), *Akademik ve Disiplinlerarası Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat.
- Akyüz, B. (2011), *1965-1970 Dönemi Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet, Bedensellik ve Dans Temsiliyetleri*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi
- Alkan, T. (der.) (2005), *Dada Manifestoları ve Seçme Şiirler*, Çev. Tozan Alkan, İstanbul: Donkişot.
- Andrew U. (2014) *Between the Black Box and White Cube, Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago: The University of Chicago
- Antmen, A. (2009), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel.
- Arapoğlu, F. (2011), “Anemus’tan Sonra Performans Sanatı”, *Genç Sanat Aylık Güzel Sanatlar Dergisi*, İstanbul, Ocak, 29-33.
- Arapoğlu, F. (2014), *İletişim Kurmak mı Güncel Durmak mı, Neden Video?* <http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/05/iletisim-kurmak-m-guncel-durmak-m-neden.html>
- Artun, A. (2013), *Sanat Manifestoları*, Çev. Kaya Özsezgin, İstanbul: İletişim.
- Atakan, N. (1998), *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir: Kara Kalem.
- Aydoğan, K. E. B., (2008), “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım Performans Sanatı”, *SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, S.1, 1-17.
- Bobker, L. R. (1974), *Elements of Film*, New York: New York University.
- Bozkurt, M. (2005), *Enstalasyon/Film/Performans: Video Sanatı*, İstanbul: Bileşim.
- Cansever, M. (1997), “Kolajlar”, *Modernizmin Serüveni*, Der. Enis Batur, İstanbul: Yapı Kredi.
- Carlson, M. (2004), *Performance a Critical Introduction*, England: Routledge.
- Chang, H. (2008), *Autoethnography as Method*, Left Coast Press.
- Corbin A. Vigarello G. ve Cortine J. J., (2015) *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl*, İstanbul: Yapı Kredi.

- Çayır, H. (2016), *Documentary as Autoethnography: A Case Study Based on the Changing Surnames of Women*, Doktora Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Bilim Dalı.
- Çelik, H. (2013), “Kültür ve Kişisel Deneyim: Bir Araştırma Yöntemi Olarak Otoetnografi”, *Istanbul Journalism of Social Sciences*, S.6.
- Çetişli, İ.(2006), *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Ankara: Akçağ.
- Danto, A. (2010), *Sanatın Sonundan Sonra*, Çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı.
- Ellis, C. A. vd. (2011), “Autoethnography: An Overview”, *Forum: Qualitative Social Research*, C.1, S. 1, January.
- Foster, H. (2009), *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*, İstanbul: Ayrıntı.
- Germaner, S. (1996). *1960 Sonrası Sanat*, İstanbul: Kabalcı.
- Goldber, R. L. (1996), *Performance Art from Futurism to the Present*, Singapur: C. Sgraphics.
- Gümüş, P. ve Gündoğan, S. (2016) “Richard Schechner ve Performans Kuramı”, *Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, S.17, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Günay, U. (2014), *Sanatta ve Hayatta Cinsel Ayrımcılığa Bir Başkaldırı Hikayesi: Gerilla Kızlar (Guerilla Girls)*, <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ugur-gunay-gerilla-kizlar>
- Gürcan, A.G. (2003), “Çağdaş TürkSanatındaPerformans”, *Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı*, Ankara.
- Hamsici, M. (2014), *Erkekler Eylemde Görsün*, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=203159>
- Jones, A. (1998), *Body Art/Performing the Subject*, U.S.A.: University of Minnesota
- Jones, S. H. (2005), *Autoethnography, Handbook of Qualitative Research*, Ed. Norman K. Denzin & Yvonna S. Lincoln, California: Sage, 763-791.

- Kahraman H. B. (2005), *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...*, İstanbul: Agora.
- Karakaya, S. (2005). "Sinema-Resim İlişkisi ve Sanat Olarak Sinemanın Resimsel Estetiği", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar,134-141.
- Karavit, C. (2008), *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, İstanbul: Telos.
- Kashani (2010), *Deconstructing the Mystique: An Interdisciplinary Introduction to Cinema*, Kendall-Hunt Publishing.
- Kedik, S. K. (2010), "Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri", *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.5.
- Kılınç, G. M. (2007), "Bedenin İktidar Kavramına Karşıt Bir Öge Olarak Vücut ve Performans Sanatında Kullanılması", *Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı*, Hatay.
- Konuralp, S. (2004), *Film Müziği Tarihçe ve Yazılar*. İstanbul: Oğlak.
- Köken, E. (2005), *Representation of Stress on the Contemporary Body*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi
- Kuspit, D. (2006), *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayınları,
- Lewitt, S. (1967), "Paragraphs on Concetepual Art", *Art Forum*.
<http://www.paulj.myzen.co.uk/blog/teaching/voices/files/2008/07/Lewitt-Paragraphs-on-Conceptual-Art1.pdf>
- Liamputtong, P. & Rumbold, J. (2008), *Knowing Differently: Arts-Based And Colloborative Research Methods*, New York: Nova Science.
- Lichte, E. F. (2008), *The Transformative Power of Performance*, U.S.A. & Canada: Routledge.
- Lockard, R.A. (2014), *Gilbert & George and George Passmore*,
http://www.glbtc.com/arts/gilbert_george.html
- Luttunca, L. R. (2001), *Creating Interdisciplinarity: Interdisciplinary Research and Teaching among College and University Faculty*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lynton, N. (1991), *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Said Öziş, İstanbul: Remzi.

- Monaco, J. (2000); *Bir Film Nasıl Okunur*, İstanbul: Oğlak.
- Namiko, K. (2014), *Shiraga Kazuo: The Hero and Concrete Violence*, https://www.academia.edu/3488984/Shiraga_Kazuo_The_Hero_and_Concrete_Violence
- Nowell-Smith, G. (2003), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabcacı.
- Okan, B. K. (2011), “Günümüz Sanatında Feminist Yaklaşımlar”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.8.
- Onaran, O. (2004) "Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: Uzak". *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*. Ed. Cem Pekman. İstanbul: Pan.
- Özüdoğru, I.T. (2012), “Sanattın Beden Kavramı ve Beden Sanatı”, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi, *Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı*, Ankara.
- Özüdoğru, Ş. (2010), “Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.6.
- Repko, A.F. (2016) *Interdisciplinary Research: Process and Theory*, Sage Publications.
- Sanouillet, M. (1997), ‘*Dadacılığın Kökleri*’, *Modernizmin Serüveni*, Çev. Turhan Ilgaz, Der. Enis Batur, İstanbul: Yapı Kredi.
- Spry, T. (2001), “Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis”, *Qualitative Inquiry*, S.6, 706-732, Sage Publications.
- Suner, A. (2015), *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis.
- Şahiner, R. (2008), *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul: Yeni İnsan.
- Tarsia, A., Blazwick, I. ve Hammonds, C. (2003), *A Short History of Performance*, Whitechapel Art Gallery.
- Uçkan, Ö. “Silinen Sınırlar, Karışan Diller: İnter-media / Performans Sanatının Dünü, Bugünü, Deneyimler...” E.T.: 23.02.2014.
<http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22212/silinen-sinirlar-karisan-diller-inter-media-performans-sanatinin-dunu-bugunu-deneyimler>

Uysal Ş. vd., *Beden ve Mekân için Arayüzler*

<http://bodyspace.amberplatform.org/?p=31>

Uzunkaya, S. (2014), *Tiyatro Makinası Üretimde, Body Art ve Performans*,
<http://tiyatromakinesi.blogspot.com.tr/2013/01/selda-uzunkaya-yazd-bodyart-ve.html>

Woolf, V. (1950), "Kaptanın Ölüm Döşegi", Çev. Meltem Ahıska, *Sinema*, S.6.

Yavuz, S. (2009), "Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi", *Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi A.B.D.*, İstanbul.

Yılmaz, S. (2012), "1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rauschenberg'in Etkiler", *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.10.

YKY, (1995), "Avant-Garde, 1945-1995", *Sanat Dünyamız*, İstanbul: Yapı Kredi.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. George Braque Meyve Tabakası 1912 Kase, Kolaj,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Collage> (11.04.2017)

Görsel 2. Pablo Picasso, Meyve Keman 1913 Kase, Kolaj,
<http://en.wikipedia.org/wiki/Collage> (11.04.2017)

Görsel 3. Umberto Boccioni, Dinamismo di un ciclista (Bisikletçinin Dinamizmi),
1913, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik
https://it.wikipedia.org/wiki/Dinamismo_di_un_ciclista (11.04.2017)

Görsel 4. Kazimir Malevich "The Knife Grinder" Kübo-Fütürist 1912-13
<http://blog.kavrakoglu.com/tag/the-knife-grinder/> (11.04.2017)

Görsel 5. Jean Arp, Forest (Orman), 1917. <https://www.wikiart.org/en/jean-arp/terrestrial-forest-form-1917> (11.04.2017)

- Görsel 6. Emmy Hennings, Cabaret Voltaire performans gösterdiği kuklasıyla, Zürih, 1916. <http://meralbostanci.blogspot.com.tr/2013/11/dadanin-mistik-annesi-emmy-hennings.html> (11.04.2017)
- Görsel7. André Masson Métamorphose Des Amants
<http://www.leblebitozu.com/bilmeniz-gereken-12-surrealist-ressam-ve-tablolari/> (11.04.2017)
- Görsel 8. Salvador Dali Belleğin Azmi, 1931,
<https://tasarimtarihi.wordpress.com/2014/01/04/salvador-dali-eserleri-ve-anlamlari/> (11.04.2017)
- Görsel 9. Richard Hamilton-John McHaleJust what is it that makes today's homes so different, so appealing? 1956
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271>
(11.04.2017).
- Görsel 10. Joseph Beuys Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni, 1974, New York <http://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677> (11.04.2017)
- Görsel 11. Nam June Paik / Charlotte Moorman – TV Bra for Living Sculptur 1969. <https://www.pinterest.com/pin/548735535828373246/>(11.04.2017)
- Görsel 12. Allan Kaprow 18 happenings in 6 parts 1958
<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>
(11.04.2017)
- Görsel 13. Allan Kaprow (center, with beard) and participants in his “Yard” (1967), at the Pasadena Art Museum. Credit Julian Wasser / Getty Research Institute, Los Angeles
<http://www.nytimes.com/2009/09/13/arts/design/13johnson.html>
(11.04.2017)
- Görsel 14. Jannis Kounellis 11 At 1969'da Roma'daki Attiko Galerisi
http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera_t.html (11.04.2017)

- Görsel 15. Jannis Kounellis, Pamuk Heykel 1967
http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera_t.html (11.04.2017)
- Görsel 16. Robert Smithson SarmalAnafor (Spiral Jetty) 1969-70, Utah Gölü.
<http://bestesakman.blogspot.com.tr/2014/01/yeryuzu-sanat-sanatc-robert-smithson.html> (11.04.2017)
- Görsel 17. Michael Heizer Double Negative 1970
<http://doublenegative.tarasen.net/double-negative/> (11.04.2017)
- Görsel 18. Vito Acconci, Tescilli Markalar,1972
<https://www.pinterest.com/pin/565624034420057480/>(11.04.2017)
- Görsel 19. Gina Pane Azione Sentimentale [Sentimental Action] , 1973
<https://www.artsy.net/artwork/gina-pane-azione-sentimentale-sentimental-action-1> (11.04.2017)
- Görsel 20. Jockson Pollock Action Painting 1960 <http://www.jackson-pollock.org/> (11.04.2017)
- Görsel 21. Marina Abramoviç - Ulay Imponderabilia The Space in Between 1977
<http://www.theartpostblog.com/en/marina-abramovic-the-space-in-between/> (11.04.2017)
- Görsel 22. Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği” adlı işi ile. (1968)
<http://dunyalidergi.com/index.php/kavramsal-sanatin-babasi-marcel-duchamp/> (11.04.2017)
- Görsel 23. Vito Acconci seedbed-1972
http://www.dailymotion.com/video/x7yGPC_vito-acconci-seedbed-1972_creation (07.05.2017)
- Görsel 24. Marina Abramoviç Rhythm 0
<http://boingboing.net/2016/12/02/marina-abramovic-describes-her.html>
(07.05.2017)

Görsel 25. Chris Burden Shoot 1971

<http://www.openculture.com/2015/05/watch-chris-burden-get-shot-for-the-sake-of-art-1971.html> (07.05.2017)

Görsel 26. Stelarc. Third Hand, 1981

<http://www.biomagazine.gr/index.php/site/article/32/37/BIO%20Interview/Extended-Body:-Interview-with-Stelarc> (07.05.2017)

Görsel 27. Orlan. Plastic-surgery-transformations

<http://www.providr.com/extreme-plastic-surgery-transformations/2/>
(07.05.2017)

Görsel 28. Şükran Moral, Bordello II, 2011. Pigment Print 80x120cm

<http://www.electronicbeats.net/art-collection-telekom-presents-sukran-moral-on-the-power-of-provocation/>(07.05.2017)

Görsel 29. Nezaket Ekici „Hullabelly“, 0 H x 0 W x 0

<https://www.saatchiart.com/account/artworks/1620> (07.05.2017)

Görsel 30. Kutluğ Ataman The Enmey Inside Me , 2011.

<http://qamaraobscura.blogspot.com.tr/2011/06/kutlug-ataman-enemy-inside-me.html> (07.05.2017)

Görsel 31. Şener Özmen Flag-Bayrak 2010

<http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/24> (07.05.2017)

Görsel 32. Halil Altındere Tabularla Dans 1997

<http://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/> (07.05.2017)

Görsel: 33 İnel İnan Old Prison 2012 <http://sinopale.org/insel-inal/> (07.05.2017)

Görsel 34. Genco Gülan "Ich bin ein Museum" 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=jy03asYaICc> (07.05.2017)

Görsel 35. Canan Şeffaf Karakol 2013 (03.06.2017)

Görsel 36: Luigi Russolo –Gürültü Enstürmanı / Noise macines

1913<https://www.pinterest.com/pin/291185932126704672/> (09.05.2017)

- Görsel 37: John Cage 4:33 1952 <http://mentalfloss.com/article/27084/late-movies-9-performances-john-cages-433>(09.05.2017)
- Görsel 38: Meyerhold The Magnificent Cuckold' 'Büyük Boynuzlu' 1922
<http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/constructivist/costructivist.htm> (09.05.2017)
- Görsel 39: Rauschenberg 'Pelican' (Pelikan) 1960
<http://www.dance.nyc/listings/community-calendar/view/Sundays-on-Broadway-presents-Julie-Martin-and-works-by-Robert-Rauschenberg/2016-11-13/>(09.05.2017)
- Görsel 40: Merce Cunningham ve John Cage 1952
<http://www.laphamsquarterly.org/roundtable/i-dont-being-great>
(09.05.2017)
- Görsel 41: Francis Picabia 'Relache' 'Rahatlama' 1924
<http://www.futuristika.org/rene-clair-entracte/>(09.05.2017)
- Görsel 42: Kazuo Shiraga, "Making a Work with His Own Body" 99 1955
<http://valuedideas.blogspot.com.tr/2009/12/making-work-with-his-own-body.html>,(13.04.2017)
- Görse 43: Kazuo Shiraga, "Making a Work with His Own Body" 99 1955
<https://news.artnet.com/market/ben-davis-on-why-kazuo-shiraga-was-one-of-the-worlds-most-radical-painters-and-still-is-260194>,(13.04.2017)
- Görsel 44: Kazuo Shiraga, "Ayaklarla Boyama", 1956. <http://x-traonline.org/article/godzilla-is-not-a-joke/> (13.04.2017)
- Görsel 45: Saburo Murakami, "Passing Through, 1956,
<http://jacindarussellart.blogspot.com.tr/2013/03/gutai-splendid-playground-at-guggenheim.html>(13.04.2017)
- Görsel46: Wolf Vostell, "de/collage" 1963,
<http://www.medienkunstnetz.de/works/television-decollage/>(09.05.2017)
- Görsel 47: Nam June Paik, "TV Buda", 1974-82,

- (Rıfat, Şahiner, a.g.e., s.99)(13.04.2017)
- Görsel 48: Shigeo Kubota, “Duchampiana Nude Descending a Nude”, 1977,
http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81792,
(13.04.2017)
- Görsel 49: Valie Export, “Tap and Touch Cinema”, 1968, 75
<http://fyeahfeministart.tumblr.com/post/11994212054/tap-and-touch-cinema-performance-valie-export>, (13.04.2017)
- Görsel 50: Yves Kline, “Anthropometries”, 1960,
<http://tambonation.blogspot.com.tr/2011/05/yves-klein.html>, (15.04.2017)
- Görsel 51: Gilbert ve George ‘Singing Sculpture’ (Şarkı Söyleyen Heykeller) 1970-91 <http://www.artbrain.org/gilbert-and-george-the-singing-sculpture/>(09.05.2017)
- Görsel 52: Hermann Nitsch, ‘Orgien Mysterian Theater’ “Gizemli Alem Tiyatrosu’ndan Günlük Aksiyon Görüntüleri”, 1998
http://www.dilekkutzli.com/hermann_nitsch_t.html, (15.04.2017)
- Görsel 53: ‘Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful’ (Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı) 1975,
<http://newyork.carpediem.cd/events/1065456-marina-abramovi-art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful-at-dixon-place/>(07.05.2017)
- Görsel 54: Carolee Schneemann, “Enjoy Meat”, 1964 80
<http://www.caroleeschneemann.com/meatjoy2.html>,(07.05.2017)
- Görsel 55: Guerilla Girls, Goril maskeleriyle Gerilla Kızları,
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ugur-gunay-gerilla-kizlar/>,(15.04.2017)
- Görsel 56: Nil Yalter, The Headless Woman (Belly Dance), 1974, Black-and-white videotape, 24 minutes. Courtesy of the artist.
<https://cwah.rutgers.edu/special-projects/fertile-crescent/artists/>(09.05.2017)

- Görsel 57: Allan Kaprow, “18 Happenings in 6 Parts”, 1958
<https://www.pinterest.com/pin/376754325050218812/>(09.05.2017)
- Görsel 58: Allan Kaprow, “18 Happenings in 6 Parts”, 1958
<https://www.youtube.com/watch?v=FoWebd-dAaI>(09.05.2017)
- Görsel 59: George Brecht, “Drip Music”, 1962
http://www.mperience.com/view/George_Brecht, (09.05.2017)
- Görsel 60: Yoko Ono, “Cut Piece”, 1964
<http://florica.wordpress.com/2007/09/11/yoko-ono-cut-piece/>,(09.05.2017)
- Görsel 61: Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı”, 1965
(Rıfat, Şahiner, a.g.e., s.65) (09.05.2017)
- Görsel 62: Robert Smithson, “Sarmal Anafor” (Spiral Jetty), 1969-70, Utah Gölü.
(Nancy, Atakan, a.g.e., s.63) (09.05.2017)
- Görsel 63: Richard Long, “Sahrada Bir Çizgi”, 1988
<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/sahaline.html>,
(09.05.2017)
- Görsel 64: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç İskemle”, 1965
Nancy, Atakan, a.g.e., s.57(09.05.2017)
- Görsel 65: Kırmızı Mendil (Red Handkerchief) Film Afişi (2015) (23.05.2017)
- Görsel 66: Dûr e... (Uzak mı... / Distant...) Film Afişi (2015) (23.05.2017)
- Görsel 67: Kırmızı Mendil (Red Handkerchief) Set Fotoğrafı (2015) Diyarbakır,
Türkiye (23.05.2017)
- Görsel 68: Dûr e... (Uzak mı... / Distant...) Set Fotoğrafı (2015) Suriye
(23.05.2017)
- Görsel 69: Dûr e... (Uzak mı... / Distant...) Set Fotoğrafı (2015) Suriye
(23.05.2017)
- Görsel 70: Dara Şeker (Şeker Ağacı) Set Fotoğrafı (2015) Diyarbakır, Türkiye
(23.05.2017)

- Görsel 71: Dara Şekir (Şeker Ağacı) Set Fotoğrafı(2015) Urfa, Türkiye
(23.05.2017)
- Görsel 72: İnce Gri Kent, Mavi Yelek (2016) Viyana, Avusturya (23.05.2017)
- Görsel 73: İnce Gri Kent, İnci Toprak (2016) İstanbul, Türkiye (23.05.2017)
- Görsel 74: İnce Gri Kent, Fıryaz Mintaş, Set fotoğrafı (2016) Basel, İsviçre
(23.05.2017)
- Görsel 75: Görüldü Dans Tiyatrosu Gösterim Fotoğrafı (2012) İstanbul Bilgi
Üniversitesi Sahnesi, İstanbul, Türkiye (23.05.2017)
- Görsel 76: Görüldü Dans Tiyatrosu Gösterim Fotoğrafı (2012) İstanbul Bilgi
Üniversitesi Sahnesi, İstanbul, Türkiye (23.05.2017)
- Görsel 77: Durmak Yok Performans Fotoğrafı (2012) İstiklal Caddesi, Taksim,
İstanbul, Türkiye (23.05.2017)
- Görsel 78: Durmak Yok Performans Fotoğrafı (2012) İstiklal Caddesi, Taksim,
İstanbul, Türkiye (23.05.2017)
- Görsel 79: S-andınız Modern Dans (2013) Çatı Dans Stüdyosu, İstanbul, Türkiye
(23.05.2017)
- Görsel 80: S-andınız Modern Dans (2013) Çatı Dans Stüdyosu, İstanbul, Türkiye
(23.05.2017)
- Görsel 81: Görünmez Bedenler (Invisible Bodies) Enstalasyon (2014) İstanbul
Bilgi Üniversitesi Sergisi, İstanbul (23.05.2017)
- Görsel 82: Kırmızı Mendil (Red Handkerchief) Set fotoğrafı (2015) Diyarbakır,
Türkiye (23.05.2017)
- Görsel 83: Kırmızı Mendil (Red Handkerchief) Set fotoğrafı (2015) Diyarbakır,
Türkiye (23.05.2017)
- Görsel 84: Dûr e... (Uzak mı... / Distant...) Set fotoğrafı (2015) Suriye
(23.05.2017)

Görsel 85: Dûr e... (Uzak mı... / Distant...) İKSV Salon Gösterim
Fotoğrafi (2015)İstanbul, Türkiye (23.05.2017)