

PERFORMANS SANATINDA FÜTÜRİZM VE DADA YAKLAŞIMLARI

107363

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MURAT NEDİM ÖZKOVALAK

Enstitü No: 402981009

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 15 Haziran

Tezin Savunulduğu Tarih: 3 Temmuz

Tez Danışmanı : Doç. Dr. İlknur Kolay

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Ayla Ödekan (İTÜ)

Doç. Dr. Dikmen Gürün (İ.Ü)

Haziran 2001

TEC. YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU

ÖNSÖZ

Bulunduğumuz toplumun sanat ortamının temel eksiğini kendi özgün malzememizi yeterince tanımamak ve değerlendirmemek oluşturur. Bu nedenle Batı formatlı akımların hakim konumu günümüzdeki yaklaşımları halen biçimlendirmektedir.

Performans sanatının Türkiye’deki süreci yeni olarak kabul edilebilir. Aslında Orta Oyun gibi bir geleneğe sahip kültürün söz konusu sanatla geç tanışması şaşırtıcıdır. İthal olarak aldığımız tüm sanatlar gibi performans sanatının uygulanışı, ihtiyaç veya bilgi sonucu değil moda veya dönemsel olarak gerçekleşir.

Tezimin oluşumu sırasında sorunlarımı sabırlı yaklaşımı ve değerli yorumlarından dolayı danışmanım Doç. Dr. İlknur Kolay’ a teşekkür ederim.

Bilgisi ve sanata yaklaşımı ile kendisinden çok yararlandığım hocam Prof. Dr. Ayla Ödekan’a ayrıca sonsuz teşekkür ederim.

Sanat Tarihi öğrenimim boyunca bir hocadan daha çok arkadaş tavrı ile yaklaşan Doç. Dr. Turgut Saner’e ve tüm bölüm asistanlarına ve hocalarına teşekkür ederim.

Tez aşamasın da gösterdiği dayanışma için Miligves Berivan Akbay’a ayrıca minnettarım.

Son olarak emekliliğinin son dönemine yetişebildiğimiz için kendimizi çok şanslı saydığımız ve sanat tarihi yaklaşımımızın temelini oluşturan Prof. Dr. Semra Ögel’e, bu çalışmayı ithaf etmek isterim.

Haziran 2001

Murat Özkoyalak

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No:</u>
ÖNSÖZ	ii
RESİM LİSTESİ	v
TABLO LİSTESİ	vii
ÖZET	viii
SUMMARY	x
1. GİRİŞ	1
2. TİYATRO SANATI	6
2.1. Klasik Tiyatro	6
2.1.1. Mimesis	6
2.1.2. Dramatik Eylem	7
2.1.2.1. Dram	8
2.1.2.2. Poetika' da Dram	9
2.2. Modern Tiyatro	11
2.2.1. Modern Tiyatrodaki Yenilikler	11
2.2.1.1. Antonin Artaud	14
2.2.1.2. Bertolt Brecht	17
3. PERFORMANS SANATINDA FÜTÜRİZM ve 'DADA' YAKLAŞIMLARI	20
3.1. PERFORMANS SANATI	20
3.2. MODERNİTE BAĞLAMINDA FÜTÜRİST PERFORMANSIN OLUŞUMU	25
3.2.1. Modernizm	25
3.2.2. Fütürist Performansın Oluşumu	28
3.3. PERFORMANS SANATINDAKİ FÜTÜRİST YAKLAŞIMLAR	30
3.3.1. Fütürist Gösteri Uzamı	30
3.3.1.1. Performans Sanatında Fütürist Sahne Uzamı Öğeleri	31
3.3.1.2. Performans Sanatında Fütürist Seyirci Uzamı	51
3.4. POSTMODERNİTE BAĞLAMINDA DADA PERFORMANSIN OLUŞUMU	54
3.4.1 Postmodernite	55
3.4.2 Dada Performansının Oluşumu	56
3.5. PERFORMANS SANATINDA DADA YAKLAŞIMLARI	63
3.5.1. Çokkültürel Yapı	63

3.5.2. Dönüşüm ve Süreç Modeli	67
3.5.3. İrrasyonallite ve Özne Modeli	76
4. SONUÇLAR VE TARTIŞMALAR	88
Kaynaklar	90
Ekler	95
Özgeçmiş	105



RESİM LİSTESİ

	<u>Sayfa No:</u>
Resim 3.1.1 : Dökümantal Fotoğraf: Alan Kaprow, Household	23
Resim 3.1.2 : Cindy Sherman, İsimlendirilmemiş Film	24
Resim 3.1.3 : Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir	24
Resim 3.2.2.1 : A.G.Bragaglia, Immagini in movimento	28
Resim 3.2.2.2 : A.G.Bragaglia, Dattilografia	28
Resim 3.2.2.3 : Dökümantal Fotoğraf: Marinetti, Boccioni	29
Resim 3.2.2.4 : Dökümantal Fotoğraf: Marinetti, Chiminelli	29
Resim 3.2.2.5 : Umberto Boccioni, Fütürist Suare Karikatürü	30
Resim 3.3.1.1.1 : Balla, Firework	32
Resim 3.3.1.1.2 : I.Pannaggi, Mekanik Tiyatro Karakterleri	33
Resim 3.3.1.1.3 : Dökümantal Fotoğraf: Laurie Anderson, Moby Dick	34
Resim 3.3.1.1.4 : Dökümantal Fotoğraf: Robert Wilson, Einstein	35
Resim 3.3.1.1.5 : Dökümantal Fotoğraf: Joan Jonas, Funnel	38
Resim 3.3.1.1.6 : Dökümantal Fotoğraf: Marinetti, Bases	40
Resim 3.3.1.1.7 : Dökümantal Fotoğraf: Robert Rauschenberg, Elgin Tie	41
Resim 3.3.1.1.8 : Dökümantal Fotoğraf: Joseph Beuys, How to Explain a Picture to a Dead Hare?	42
Resim 3.3.1.1.9 : Dökümantal Fotoğraf: Pina Bausch, Masurca Fogo	43
Resim 3.3.1.1.10: Marinetti, Zang Tump Tump	45
Resim 3.3.1.1.11: Dökümantal Fotoğraf: Karen Finley, A Certain Level	46
Resim 3.3.1.1.12: Russolo, The Awakening of a City	49
Resim 3.3.1.1.13: Dökümantal Fotoğraf: Luigi Russolo ve asistanı Piatti, Intonarumori ya da gürültü aletleri	49
Resim 3.2.1.1.14 : Dökümantal Fotoğraf: John Cage, Hazırlanmış bir Piano	50
Resim 3.3.1.2.1 : Dökümantal Fotoğraf: Yoko Ono, Cut Piece	53
Resim 3.3.1.2.2 : Dökümantal Fotoğraf: Maria Abromovic, Rhythm O	53
Resim 3.4.2.1 : Robert Rauschenberg, Persimmon	58
Resim 3.4.2.2 : Edouard Manet, Olympia	58
Resim 3.5.1.1 : Dökümantal Fotoğraf: Tristan Tzara, Hugo Ball, Jean Arp ve Zürih'de yaşayan diğer Dadaistler	65
Resim 3.5.1.2 : Dökümantal Fotoğraf: Yayoi Kusama, Anti-War	67
Resim 3.5.1.3 : Dökümantal Fotoğraf: Judy Chicago, Chicago Chooses Her Own Name	67
Resim 3.5.2.1 : Dökümantal Fotoğraf: Hugo Ball, Cabaret Voltaire	69
Resim 3.5.2.2 : Dökümantal Fotoğraf: J.Cage, D.Tudor, G.Mumma ve C.Brown, Variations V	71
Resim 3.5.2.3 : Dökümantal Fotoğraf, Pollock Çalışırken	72
Resim 3.5.2.4 : Dökümantal Fotoğraf: Klaus Rinke, Wasser holen	73
Resim 3.5.2.5 : Dökümantal Fotoğraf: Tehching Hsieh, Performans Serileri	75

Resim 3.5.2.6	: Dökümantal Fotoğraf: Laurie Anderson, Duets on Ice	75
Resim 3.5.3.1	: Kurt Schwitters, Merzbild 29A	77
Resim 3.5.3.2	: Dökümantal Fotoğraf: Piero Manzoni, Living Sculpture	80
Resim 3.5.3.3	: Dökümantal Fotoğraf: Piero Manzoni, Artist's Shit	80
Resim 3.5.3.4	: Dökümantal Fotoğraf: Vito Acconci, Seedbed	81
Resim 3.5.3.5	: Dökümantal Fotoğraf: Dennis Oppenheim, Parallel Stress	82
Resim 3.5.3.6	: Dökümantal Fotoğraf: Chris Burden, Trans-Fixed	83
Resim 3.5.3.7	: Dökümantal Fotoğraf: Chris Burden, Shooting Piece	83
Resim 3.5.3.8	: Dökümantal Fotoğraf: Adrian Piper, Performance for Max's Kansas City	84
Resim 3.5.3.9	: Marcel Duchamp, Mutt Fountain	86
Resim 3.5.3.10	: Sherrie Levine, Buda	86
Resim 3.5.3.11	: Serkan Özkaya, Artist as Fountain	87
Resim 3.5.3.12	: Bruce Nauman, Self-Portrait as a The Fountain	87



TABLO LİSTESİ

Sayfa No:

Tablo A.1: Dramatik ve Epik Tiyatro arasındaki Şematik Farklar	95
Tablo A.2: Modernizm ile Postmodernizm arasındaki Şematik Farklar	102



ÖZET

PERFORMANS SANATINDA FÜTÜRİZM ve 'DADA' YAKLAŞIMLARI

Aydınlanma dönemi, akıllı mutlak hakim konuma yükselterek 'özne'nin ne yaptığını bilmesini zorunlu kılar; 'özne' yapılane veya yapılmış olana eleştirisel yaklaşır. Aslında söz konusu durum Mısır sanatından bu yana tüm dönemler için benzer eğilimde gözüktür. Yunan, Ortaçağ, Rönesans veya Barok öznesinin sanatsal gelişimi, dönemsel tercihlerden ve 'bir önceki' ile ilişkisinden türerken, her sanat akımı kendini bir öncekine göre 'modern' yani 'yeni' olarak kurar. Bu 'yeni' ye doğru değişim ve gelişim, elbette kendi içinde 'eski' ye getirilen eleştirilerden de faydalanır; öznenin 'ne yaptığını' bilme konusunda ki bu hakimiyeti en az Aydınlanma sonrası kadar belirgindir. O halde aradaki fark nedir?

Aydınlanma öncesi ile sonrası arasındaki farkı belirleyen yaklaşımlar, konuyu daha çok düzenin değişimine yorarlar. Buna göre; olgusalılık, tek bir doğru olduğu varsayımının geçersizliği, akademik yönelişler, bilgi ve bununla sağlanması hedeflenen 'inanma' yerine 'bilme' tutumları genel başlıklar olarak yansıtılır. Söz konusu dönemden itibaren de sanatsal ve kültürel biçemlerin çokluğu, çeşitliliği ve önceki dönemlere göre farklılığı ne yaptığını bilen 'özne' ye mal edilir. Gerçekte özne bu denli başarılı mıdır yoksa aradaki fark çok iyi düzenlenmiş başka bir 'inanma'nın veya 'inandırılma'nın kurgusal boyutu mudur? Özne kendisi ve dünya için daha 'iyi' şeyler düşünen ve rasyonel olana bel bağlayan ise tüm dünya savaşlarının ve varolan yoklukların mevcudiyeti duruma gölge düşürmüştür. Özne kimi postmodernist teorisyenlerin ve sanatçıların iddia ettiği gibi, geçmiş ile bağlarını koparmış ve yepyeni bir duruma geçmiş ise neden bu denli geçmiş kültür malzemeleri ve kurguları kullanarak 'yeniden üretim'i hedefler? Özne iktidarda mıdır yoksa iktidar mıdır söylemlerin oluşumuna ve bilginin mevcudiyetine yön veren asıl özne?

Söz konusu tezde getirilmesi amaçlanan ana eleştiriyi, eleştirel bilincin bilginin mümkün olmasını sağlayan içsel koşullarla ilgilenmek yerine, yapılan şeyleri daimi bir ‘yeni’ başlığı altında görmesi oluşturur. Buna göre performans sanatının kullandığı temel biçem ve söylem noktalarının ana durakları olarak fütürizm ve Dada, bugünün sanatını oluşturan temel iki nokta olarak üzerinde yoğunlaşmıştır. Fütürizm ve Dadanın önemi; sanat-sanatçı-izleyici üçgeninin değişimi, bu değişimi yaratan içsel ve dışsal koşullar ve günümüz gösterilerine ve sanatına etkileri başlıkları altında toplanmıştır.

Güçlü sanat kurumları varsayımlarını yıkmak, sanat nesnesi ve uygulayıcısını gündelik hayata taşımak, sanat kavramı ile estetiğin ayrılmazlığına son vermek, sonuçtan çok sürecin sergilenmesi, yerleşik ve kabul görmüş sunum sistemlerine alternatif geliştirmek, sanat eseri, sanatçı, izleyici düzeninin yeniden yapılandırılması bugünün sanatı içinde etkin olarak yer alan hususlar ise de, söz konusu başlıkların oluşumunu XX. yüzyılın başlarındaki manifestolar, gösteriler ve eserlerin mevcudiyetine dek uzatmak, şu an için varolan sanatsal şeylerin düzenini ve ‘farklılığını’ anlamak için gerekli olacaktır.

SUMMARY

APPROACHES OF FUTURISM and 'DADA' IN PERFORMANCE ART

Enlightenment attributes human reason an absolute domination and demands a "self-awareness" from the "subject" (person); therefore the 'subject' maintains a critical approach towards anything that is created. In fact, this idealization of human reason and self awareness has shown the same inclination since the era of Egyptian art. The artistic development of the "subject" of Ancient Greece, Middle Ages, Renaissance or Baroque evolves from periodical preferences and from the interactions with the previous 'subjects', thus all art movements establish themselves as 'modern' or 'new' compared to the previous movements. This progress towards 'new', this evolution utilizes the criticisms of the 'old' that is already inherent in the 'new'. The self awareness of the 'subject', the absolute knowledge of 'act' have always been very obvious in all these artistic eras. Then, we can ask, what makes enlightenment era distinctive in respect to 'self awareness' of the 'subject'?

The approaches that explore the differences between pre and post enlightenment periods mention a distinctive change in the entire system. According to these approaches, phenomenalism, negation of the assumption of an absolute truth, scholarly developments, the superiority of knowledge over belief are some of the major topics that distinguish enlightenment from former periods. With the enlightenment, the vast amounts and variations of the produced artistic forms are started to be attributed to the self aware 'subject' who has full knowledge of his or her act. In reality, can the subject capture self awareness this successfully or is this distinctive success a fictitious aspect of a specifically designed belief system? If the subject is now capable of better and rational thinking, what, then, explains the existence of deprivation and wars?

If the subject-as some post modern artists and thinkers claim- has disconnected his or herself from the past and recreated a brand new existence, why does she or he aim a reproduction through the utilization of materials and constructs of a past culture? Does the subject have the absolute power or is the political power the real subject that shapes the discourses and the production process of knowledge?

The main criticism of this thesis targets the enlightenment's critical conscience's obsessive desire to see everything that's created as 'new' and its disinterest in the actualizing conditions of knowledge. Futurism and Dada construct the two main points of the thesis as the major providers form and discourse of the contemporary art. In this thesis, Dada and Futurism are explored under the topics of "the evolution of art-artist-audience triangle", "external and internal factors that contribute to this evolution and their impacts on contemporary art and performances".

Destruction of the presupposition of vigorous art institutions, transfer of the art object and the artist to daily life, destroying the inseparable relation between esthetics and art, displaying the process instead of the result, developing alternative presentation systems, redefinition of artwork, artist and audience are some of the issues of the contemporary art and yet all these issues find their roots tracing back to the manifestos, performances and artworks of the early 20th century. Acknowledging these roots will be essential in order to understand the contemporary art system and its distinctions.



1. GİRİŞ

Bir performans sanatı gösterisi tarihsel ve sanatsal kültür, teknolojik birikim ya da düşünsel özellikleriyle potansiyel olarak tüm XX. yüzyıl sanatsal anlayışın aynasıdır diyebiliriz. Sahip olduğu her şeyi diğer sanat dallarından ‘ödünç almak’ yoluyla resmi, tiyatroyu, filmi, müziği vb. varolan formatlarından ayırarak bencil bir şekilde yeniden kurgular. Söz konusu yeni kurgu, tiyatrodan ödünç alınan oyuncuyu bir gösteri sanatçısına (performansçıya); mimesis (yanılsama) edimini gerçekten olana; taklidi taklit etmemeye dönüştürür. Bir performans gösterisinde sergilenen bir resim tablosu sahip olduğu temayı yitirir ama performansın iletisini taşımaya başlar. Bu anlamda ‘farklı okumalara’ yol gösteren yapı bozum teriminin pratik karşılığını da oluşturmayı amaçlar.

Performans terimi sözlük anlamı itibarıyla ‘yapmak, gerçekleştirmek, başarmak, icra etmek vb.’ dir. Bu terim insanoğlunun tüm yaşayış ve varoluş eylemlerine denk geldiği içindir ki toplamında ‘eylem’ fiilini yansıtır. O halde resim yapmak, yemek yemek, oyun oynamak gibi aktivitelerin tümü bu eylemi yansıtan anlama sahiptirler. Bu terimin sonuna ‘sanat’ kelimesinin gelmesi ile yapılan her şeyin, yani yaşamın potansiyel bir sanat malzemesi olarak görülmesi tarihle koşut oluşturur. Resim, heykel veya tiyatronun da bizim şu an bahsettiğimiz sanatsal konumlarının tarihsel gelişimi incelendiğinde benzer bir denklik kurulabilir. Bir mağara ya da bir Mısır resminin ‘sanat’ olarak kabulü, söz konusu eserlerin gerçekleştiği tarihten epey uzakta kalır. O halde performans sanatı da ilk ritüellere (gösterilere) kadar gidebilir. Büyücünün hasta bir adamı iyileştirmek için kollarını dört bir yana açması, dans etmesi, kurban vermesi ve sonunda ritüelin hasta adamın iyileşip iyileşemeyeceği meselesine odaklanması süreç ve olan bitenin ‘gerçek’ olması itibarıyla tipik bir performans gösterisinin tüm öğelerini yansıtabilir. O halde günümüzde ‘yeni’ olarak sunulan şey büyük oranda göreceli bir tabana yerleşir ve sorun bir eylemin ne zaman sanata dönüşmüş olduğunu fark etmemiz noktasına gelir.

Performans sanatı başlangıcı literatürlerde sıkça 1900'lerin başları itibariyle yüzeysel olarak ilişkilendirilse de, o dönemki gösterilerde veya yazın alanında adı geçmez. 1950'li yıllardan itibaren oluşan kavramsal sanat tutumları plastik sanatları, Dada veya fütürizm örneğinde de görülebileceği gibi sürecin vurgusunu oluşturmak üzere gösteri ağırlıklı sunumlara başvurmaya iter. Oluşumlar (Happenings), yeni tiyatro kurguları, sanatsal protesto gösterileri; ırkçılık, soğuk savaş, cinsiyet ayrımı gibi 'gerçek' durumların yanılsamasız anlatımı için ilk basamağı oluşturur. Amerika Birleşik Devletleri, savaşlar veya göçler dolayısıyla oluşan veya oluşturulan farklı kültür yapısı, sanatsal olarak belirli bir üsluba sahip olmaması, her çeşit disiplinden yetkin isimlerin bir arada bulunması ve teknolojik gelişmişliği ile performans sanatı için potansiyel bir mekân oluşturur. Performans sanatı da işte tam bu karışık ve kozmopolitik yapılaşmadan dolayı alanını söz konusu disiplinler ve çok kültürlülük öğeleriyle kurar. Tüm bunlara ek olarak Antonin Artaud'nun tiyatrodaki oluşması istenen 'vücut' anlatılarının yeniden okumu ile gelen vücut göstergeli ağırlıklı sunumlar ve şiddet gösterileri, Bertolt Brecht'in epik tavrının performans sanatını tiyatrodan ayıran birincil koşul olarak yorumlanması, Marcel Duchamp ile yaygınlaşan 'sanatçı' ve 'sanat eseri' tanımlamalarının mutlak 'özne'yi oluşturması performans kültürünü genişleten pratiklere sanatsal referans noktaları oluşturur. Tıpkı Rönesans döneminin Barok sanata zemin oluşturma benzetmesi gibi. Fakat burada şu soru sorulabilir: Peki ama Rönesans'ın oluşumuna 'ne' sebep oldu? Söz konusu soru performans sanatı gibi ismi daha yeni konulmuş bir oluşum için bir laf kalabalığı olarak görülür, üstünde durulmaz ya da ihmal edilir. Tıpkı performans sanatının Amerika kanadının öncü ve yetkin isimlerinden Laurie Anderson'ın Rose Lee Goldberg'in *'Performans'* (1998) isimli antolojisinin önsözündeki açıklaması gibi: "70'lerde genç bir sanatçı olarak her şeyi ilk olarak yaptığımızı, yeni bir sanat formu icat ettiğimizi düşünüyordum...seyirciler ve eleştirmenler pek çok medya bileşeninden oluşan ve kuralları yıkan bu 'yeni' melezi tanımlamak için çırpınıyorlardı". Anderson 1979 yılında ilk baskısı yapılan Goldberg'in *'Performans: 1909'dan Günümüze Canlı Sanat'* antolojisini okuyunca durum farklılaşır ve açıklamasını şu şekilde sürdürür: "Yaptığımız işin zengin ve karışık tarihini görünce çok şaşırdım. Marinetti, Tzara, Ball ve Schlemmer sayfalarından fırladı" (Goldberg, 1998, s.6) .

Kariyer başlangıcından itibaren yaklaşık 20 sene boyunca böylesine önemli bir noktayı atlayan Anderson muhtemelen ne ilk ne de tek sanatçı örneğidir. Bunun sebeplerinden biri olarak kültür ve düşünce alanında her ‘yeni’ ürününün yalnızca kendine bir yer edinmek için değil, diğerlerini yenip yerlerini almak içinde var olduklarını belirten Edward Said, ‘*Kış Ruhu*’ (2000) adlı kitapta McBride Komisyon Raporlarına dayanarak verdiği bilgi kayda değer: “Dünyadaki enformasyonun ve iletişim akımlarının yaklaşık yüzde doksanı bir avuç büyük ve güçlü oligarşi denetlemektedir...ve bütün bunların üstü nesnellik, denge, gerçekçilik ve özgürlük belagatiyle örtülmektedir...” (Said, 2000, s.108) .

1980’lerden sonra artan bir hızla performans sanatı antolojilerinin artması ve fütürizm, Dada, Bauhaus gibi öncü akımlarının bu yapıtlarda yer alması şüphesiz sanatın tümsel incelemesi açısından, geçmiş yıllarda ayrı ayrı ele alınmasından daha faydalı bir yaklaşım oluşturmıştır. Fakat arşiv belgelerinin yetersizliği ve çoğunlukla manifestoların ya da anıların referans olarak alınması gösteri ağırlıklı incelemeler için halen bir sıkıntı teşkil etmektedir.

Performans sanatı, tezin içinde de bahsedileceği gibi ‘Açık Yapıt’ olma özelliğini gösteren ve belki de sadece bu özelliğiyle ‘yeni’yi ihtiyatlı olarak barındıran bir sanat dalıdır. Geleneksel anlamda resmin, müziğin ya da tiyatronun hazır, bitmiş, kuramsal yanlarıyla ilgilenmek yerine hazırlıksız yakalanmayı, seyirci nezdinde ‘başarılı ya da başarısız’ saptamalarına takılmamayı, kuralsız, kuramsız ve sınırsızlığı; rastlantı, seyirci, ‘an’ gibi her türlü müdahale ögesine kendini açık bırakarak ulaşmayı seçer. Umberto Eco’nun Açık Yapıt’ı tanımlayan ifadesiyle ‘gerçekleşmiş seçimler alanı olmadan önce gerçekleştirilmesi gereken bir seçim alanını’ gözetir. Sahip olduğu tanımsızlık ilkesi de bu nedenlerden ileri gelir (Eco, 1992, s.132) .

Buna göre performans sanatını tanımlamak sanatın ne olduğunu tanımlamak kadar zor ve gereksiz bir uğraş olarak kalır. Performans sanatı literatürleri ise bu tanımlamalar ile uğraşarak, kuralsızlık çıkışına kurallar getirir ve sanatı mutlak kuramsallaştırma ihtiyaçları ile donatır. Örneğin Nancy Atakan performans sanatını “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” tanımlamasıyla gösterilerini İtalyan

sahneye yerleştiren Pina Bausch, Robert Wilson, Laurie Anderson'u, seyirci olmaksızın performanslarını bir senelik sürelerle yayan Tehching Hsieh'i, galeri ve sokak dışında ev, klübe, boş arazi gibi farklı mekânları da kullanan Vito Acconci, Dennis Oppenheim'ı ya da gösterilerinde nadiren video, müzik, dans gibi öğeleri kullanan 'vücut' merkezli Marina Abramovic ve Ulay'ı bir anlamda yok saymış olur (Atakan, 1998a, s.70) .

Performansın risk alması, kendini rastlantıya bırakması, mutlaka bir sanatçı tarafından icra edilmesi gibi sınırlamalar, pek çok yetkin sanatçının son dönem çalışmalarını, birer performans sanatı örnekleri mi yoksa Aristotelesçi yapıya başkaldıran 'yeni' bir tiyatro mu olduğu tartışmalarına uzatır. Performans sanatının çıkış noktalarından birini oluşturan; 'sınırlamalar değil, özgür seçimler' tezi, bizi söz konusu tanım sınırlamalarını seçim ya da bir olasılık olarak değerlendirmemiz telkinine ulaştırır. Buna ek olarak sadece Duchamp örneğine benzer bir 'pisuar' ile ilk kez karşılaşmak dahi performans sanatının iç dinamiğini sağlamak için kimi kez yeterli olur. Üstelik bunun beklenmedik bir mekânda; galeride sergilenmesi ile oluşturulan anlık ve süreç eşliğinde gelişen 'şaşkınlık' ve 'anlam' verme/verememe eylemleri, performans sanatının 'provokatör' yapısını seyreden (seyirci) üstünden gerçekleştirir. Yeni dönem kuramsal çalışmalarında belirlediği gibi; 'şaşırmannın, eleştirmenin, provoke olmanın' performansını, sanat eseri birlikteliği ile gerçekleyen seyirci sanatçıya, evinde satranç oynayarak tüm olan biteni izleyen sanatçı (Duchamp) örneği ise ironik bir biçimde seyirciye dönüşür. Buna göre bizi eyleme geçiren şeyin ister bir galerinin içinde bulunması isterse René Magritte örneğinde olduğu gibi, geleneksel bir tablonun içinde 'görünen şeyin bir pipo olup olmadığını' sorması; eseri bitmişliği, kesinliği, sürekliliği ve toplamında ontolojik sabitliği dolayısıyla performans sanatı içine davet etmez ama yeni açılımlar ve oluşumlar için vazgeçilmez model oluşturur. Söz konusu modellerin açılımında performans sanatının nerede, nasıl, hangi kurallar, araçlar ve eylemlerle gerçekleşmesi sınırlamaları ortadan kalkarken 'konsept ve yapı olarak her yere yayılır'; 'performans perform edilendir' noktasına ulaşır.

Tiyatro sanatı kuramı, performans sanatının çıkış noktalarını oluşturması sebebiyle klâsik tiyatrodan başlayarak modern döneme dek incelenmiştir. Performans sanatının taklit ve yanılsatma karşıtı tutumunu oluşturan tiyatro kuramı, Artaud ve Brecht gibi

isimlerin etkileri doğrultusunda farklı sıçramalar yaşasa da, sahip olduğu düzenli ve kurallı yapı dolayısıyla performans sanatının iç dinamiğiyle çelişir. Artaud ve Brecht özellikle postmodern dönem etkileri gösteren tiyatro ve performans sunumlarının ana referans noktaları olarak daha ayrıntılı bir incelemeyi gerektirirler. Artaud'nun sürrealizm akımıyla olan ilişkisi, Dada söylemine paralel gelişen irrasyonelite kullanımı ile ilişkilendirilebilir: Artaud'nun sözün ve edebi metnin baskısı altında yaşayan rasyonel tiyatrodan bahsedışı ile Dadanın kuramsallık ve otorite karşıtı söylemi arasında paralellik görülür. Brecht'in epik tavrı ise en azından doğuya yakın bir coğrafya olarak bize yabancı değildir. Doğu sanatının anlatımcı ve alıntılanabilir tavrı ile bugünün Batı sanatı arasında bir kesişme saptamak da mümkündür. Performans sanatının da bu anlatımcı ve eleştirel tutumu sahiplendiği açıktır.

Fütürizm ve Dada akımlarının sanatsal yaklaşımını oluştural tarihsel durum performans sanatının niteliğini oluşturması anlamında ele alınmıştır. Bu ölçekte söz konusu akımların sanatsal yönelişi net olarak anlaşılabilir. İrrasyonelite, dinamik ortam kurgusu, öznenin belirleyiciliği, yapı bozum gibi öğeler fütürizmin ve Dadanın bugünkü sanat ortamı içindeki izleridir. Günümüz performans sanatı örneklerinin yapı olarak söz konusu akımlara benzerliği tezin yaklaşımını oluşturur.

2. TİYATRO SANATI

Aristoteles '*Poetika*' adlı eserinde tiyatronun 'bir eylemin taklidi' olduğunu belirtir. Taklit edilen eylem; dil, dekor, müzik, karakter ve öykü öğeleriyle birleştirilerek zaman, mekân ve öykü bütünlüğünün olduğu üç birlik kuralına sahip 'Klâsik Tiyatro'yu oluşturur. Tarihsel gelişimi boyunca tiyatrodaki gerek üç birlik kuralının gerekse teatrâl öğelerin kırıldığı dönemler olmuştur. Romantik dönemde Shakespeare, Goethe gibi yazarlar, modern dönemlerde ise Fütürist ve Uyumsuz Tiyatro örnekleri mevcuttur. Değişim halindeki tiyatrodaki, özü itibarıyla değişmeyen ise kavram olarak 'taklit' ve bunun 'eylemi'dir.

2.1 Klâsik Tiyatro

2.1.1 Mimesis

Mimesis yalnız sanatı belirleyen bir motif olarak değil aynı zamanda Antik Kültür dediğimiz yapıyı belirleyen bir ana kategori olarak anlaşılmalıdır. Mimesis bir görüşe göre kökü bakımından Yunanca ile değil, Hintçe *maia* sözü ve türevleriyle alakalıdır ve bu köklerde 'aldatma, yanıltma, sanılık' anlamları bulunur. Bir başka görüş ise mimesis kavramına bu anlamların yüklenmesini Platon'un '*Devlet*' adlı kitabında; 'sanatın, yararsız ve zararlı olarak tanımlanması, gerçek olandan uzaklaştırdığı' uyarısıyla olduğunu öne sürer. Aynı görüş mimesis teriminin temelde müzik, şiir, eğitim ve dil de bir mimetik olgunun varlığına işaret ettiğini belirtir. Sözü geçen kültür olaylarını ifade ederken kullanılan mimesis sözü ne aldatma, ne de yanıltma gibi bir anlama sahiptir; herhangi bir olguyu dile getirir. Bu anlam içinde kelimenin bildirdiği şey; bir şey anlatmak, bir şeyi tasvir etmek ve bu arada taklit etmektir (Hoffmann, J.B., 1950; Koler, H., 1954. aktaran Tunali, 1996, s.73-74) .

Sanatı, kendi başına bir problem olarak ele alıp tiyatro ve edebiyat konusunda ilk sistemli düşünce üreten ve mimesis kavramıyla bağlantılı bir poetika meydana getiren ilk düşünür Aristoteles olmuştur. Sanatı sorgulama ve bir sanat kuramı ortaya koyma

çabasını Aristoteles'den önce Xenophon ve Platon'da görülür. Fakat bu çabalar bir sistem kurmaktan ziyade felsefi önermelerin alt başlıkları olarak ortaya çıkar. Xenophon '*Sokrates Anıları*' adlı eserinde ressamın ve heykeltıraşın 'gözle görülebilir olan şeyin benzetme (taklit)' problemi üzerinden gider: Taklidin objesi duyulur objeler, bedenler olabildiği gibi aynı zamanda ruh ve karakter özelliklerine de yönelinmesi gerektiği çünkü bedenin ruhi tavır ve özellikleriyle birlikte taklit edilmesinin uygun olacağını öne süren fikirler geliştirir. Platon ise sanatın sosyal yeri ve politik görevini kendi 'idea' görüşü doğrultusunda değerlendirir. Bu değerlendirme altında mimesis tezi; idea dünyasının taklidinin taklidini yapan, dolayısıyla varolan gerçekten uzaklaşan ve taklit edeni de taklidin alıcısını da ahlak ve eğitim yönünden olumsuz olarak etkileyen ve insan tabiatını bozan bir sanı (doxa) olarak ortaya koyulur. Bu teze göre 'sahnede görülen gerçek değildir gerçeğin temsilcisidir ama biz gerçek sanırız (doxa)' tespitleri yapılır. Platon'un 'mimesis' inin özünde aldatma, sandırma özelliği vardır. Aristoteles'in mimesis görüşü ise Platon'dan farklıdır. Aristoteles, mimesis içtepisini insan tabiatı içine sokar ve doğuştan varolan 'taklit etmeye olağanüstü yetili olma' özelliğini, bütün bilgilerimizi sağlayan bir temel motif olarak görür. Dolayısıyla sanatı oluşturan 'mimesis' kavramını yararlı bir edim olarak ele alır (Şener, 1997, s.1; Tunalı, 1996,s.74-76,79,99) .

2.1.2 Dramatik Eylem

Eylem canlı varlıkların ortak fiilidir. Yürümek, konuşmak, ders anlatmak, anlatılan dersi dinleyip dinlememek, uyumak, hareket etmemek vb. insanlık tarihinin ortak eylemleridir. Bunların gerçekleşmesi sonucu varlık kazanırız. Gündelik yaşantıda ihtiyaç ve durum saptaması sonucu çıkan eylemler, sanatsal gerçekleştirmeler de öncelikle kavram ve öznel yorumlamalarla sanatsal kimliğe bürünür. Bir tiyatro oyununda yemek yeme eylemi gündelik fiil açısından aynı ise de, tiyatro sanatının mimesis (yansıtmataklit) edimi nedeniyle süreci ve sonucu farklıdır. Sahnede olan biten eylemin bir taklididir. Sözü geçen eylem salt sahneye aittir, salt bulunduğu uzamın gerçekliğine sahiptir, gündelik kullanım anlamından farklıdır. Bu taklit ya da anlam kaydırması sonucunda uygulayıcının (oyuncunun) her eylemi, tasarımlama ediminin sonucu olarak düşünmede oluşan kavram birlikteliğiyle uygulayıcı-seyirci tabanına yerleştirildiği andan itibaren sanatsal gösterge olarak 'Gösteri Sanatları' içinde yer alır. "İnsan zihninin somut ya da soyut bir düşünce nesnesinden

oluşturduğu ve söz konusu nesneden edindiği çeşitli algıları o nesneye bağlamasına ve o nesneye ilgili bilgileri düzene sokmasına olanak veren genel ve soyut fikir olarak'' kavram birincil olarak eylemin sanatsal özelliklerini değerlendirmeye olanak verir (Çotuksöken, 1998, s.28; Benk, 1986, s.6532) .

Eylemin varlığı ise 'oluş anının' bir 'şimdiki zaman' durumunda neden-sonuç ilişkisine dayanarak gerçekleşmesiyle mümkün olabilir. Gösteri sanatları sınıfında yer alan tiyatro, dans, opera ve performans sanatı; sahne uzamının, sahnede olup biten her şeyin, bir 'şimdiki zaman' durumunda olduğu sanat dallarıdır. Bu sanat dallarının ortak edimi canlı sanat (live art) olmaları ve bir daha 'aynı şekilde' tekrar edilememe durumlarıdır. Asal eksenini 'icra eden ve seyirci' olan, seyreden-seyredilen-uzam ilişkileriyle varolan bu sanat dallarındaki bir başka ortaklık 'dram' kelimesinde bulunur.

2.1.2.1 Dram

Dram sözcüğü eski Yunanca'daki anlamıyla hareketi imler. Bu hareket; öznesi, amacı, etkisi olan bir eylemdir: Başlar, gelişir ve bir sonuca ulaşır. Aristoteles'in Klâsik Tragedya döneminde ilk kez bir edebiyat kuramı olarak önerdiği '*Poetika*' adlı eseri, hareketi tragedyanın asal ögesi olarak saymış, başı ve sonu belli olan, belli uzunlukta, tamamlanmış bir eylem olarak tanımlamıştır (Şener, 1997, s.15) .

Aristoteles, tragedya sanatının 'dithyrambos önderlerinden' oluştuğunu ifade eder. Dithyrambos, Atina'daki demokrasi yönetiminde almış olduğu biçimiyle Dionysos şenliklerinde dinsel tören sırasında grupça söylenen bir ilahi idi. Bu törenler sırasında ilk kez bir koro oluşturulmuş, önceki dönemlerin cümbüşündeki başıboş dolaşmaların yerini belli bir noktada, altarın çevresinde, bir halka halinde toplanan elli oğlan çocuğu ya da erkekten oluşan koroyla konuşan koro yöneticisi almıştır.

Alay ilahisi ya da başıboş cümbüşlerin bir altarda sabitleştirilmesi, 'sahne uzamını', koro yöneticisinin tanrıyı kişileştirmesi ve korosuyla bu kişileştirmeden hareketiyle konuşması, dramının 'karakter ve dil' özelliklerinin ilk biçimlerini oluşturur. George Thompson'a göre bu sabit nokta düzenlemesi ve koro yöneticisiyle koro arasında diyalog kullanılması, salt ilahiden oluşan dithyrambos'un bölünmesine ve ortaya iki farklı biçimin çıkmasına sebep oldu. Birincisi müziğin seslere egemen olduğu ve

yanılsama ögesinin bastırıldığı biçim, ikincisi ise sözlerin öne çıktığı, koro başkanının bir oyuncu olduğu ve böylece dramının ilk tohumunun atıldığı yanılsamacı biçimdir. Aiskhylos'un oyuncuların sayısını birden ikiye çıkartması ve koronun yapıttaki payını azaltarak diyaloga önem vermesi, Sophokles'in oyuncu sayısını üçe çıkartması ve sahne dekorasyonunu uygulaması, dar çerçeveli öyküden, uygun genişlikte olan bir öyküye geçilmesi dram sanatını oluşturan her bir basamağın yetkinleşmesini ve tiyatro sanatının bugünkü formunu almasını sağlayan ilk ve en önemli adımlardır (Thompson,1990, s.200-201) .

2.1.2.2 Poetika' da Dram

Poetika'da 'drama' olarak adlandırılan yapıt, taklit edilen bütün kişileri 'etkinlik ve eylem içinde gösterme yoluyla'; renk, figür, ses, harmoni, ritim ve sözü taklit aracı olarak kullanan müzik, şiir sanatı ve resimden araç olarak değil tarz olarak ayrılır. Tarzdaki farklılık; 'taklit edilen bütün kişileri etkinlik ve eylem içinde gösterme' yoluyla ortaya çıkar (Aristoteles, 1993, s.13-14) .

Homeros metinleri ya da resim sanatında, eylem içinde bulunan kişiler ve durumlar 'hikâye etme' ya da 'betimleme' yoluyla yansıtılırken, dramının ayırt edici özelliği olan 'hareketle gösterme', eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan 'tragedya, salt bir öykü (mitos) değildir bir eylemin taklididir' önermesiyle yola çıkan Aristoteles, 'eylem' in ne olduğu ya da nasıl ortaya çıkabileceğini; "eylem halindeki kişilerin, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması" gerekliliğini savunarak ve bu iki etkenle eylemlerin belli bir özellik kazandıklarını belirterek karakter ve düşünceyi trajik eylemin iki etkeni olarak ortaya koyar. Karakter, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şey; düşünce ise kendisiyle konuşanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şey olarak anlamlandırılır (Aristoteles, 1993, 14, 22-23) .

Poetika'nın altıncı bölüm dördüncü paragrafında "tragedya, bir eylemin taklididir" önermesini, beşinci paragrafın ilk cümlesinde: "O halde, bir eylemin taklidi, öyküdür" önermesi izler. Eylemin taklidini 'olayların örgüsü' olan öykü oluşturur. Sekizinci paragrafta da belirtildiği gibi karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde bir öyküsü olmayan (eyleme dayanmayan) tragedya olamaz; tragedyanın temeli ve aynı

zamanda ruhu öyküdür. Tragedyayı oluşturan diğer öğeler ise dil, dekorasyon ve müzik olarak belirtilir. Bunlardan dil ve müzik taklit araçlarını, dekorasyon taklit tarzını, öykü, karakter ve düşünceler de taklit nesnelerini oluşturur (Aristoteles, 1993, s.23-25) .

Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde sağduyuya uygunluk belirtilirken bireysel ve rastlantısal olana karşı asal ve genel olan kabul edilir. Denge, uyum ve orantı ilkeleri; tamamlanmışlık, organik bütünlük ve birlik kavramlarıyla dile getirilir. Tragedya ile gerçek arasındaki ilişki; gerçeğe benzerlik, tipiklik, olasılık, ülküsellik olarak geçer. Klâsik tragedyada olayların olası olmasıyla oyun kişilerinin tipik olması, olayların birbirini neden-sonuç ilişkisi içinde izlemesi ve sahnede yansıtılan gerçeğin akla ve mantığa uygun olması aynı sanat anlayışının göstergesidir; bilinene, uyulmuş olana uygunluk. Antik Roma'dan bu yana hep ilk kaynak olarak alınan Yunan tragedyası ve Aristoteles'in *Poetika*'sı, Epik tiyatro görüşünün ve modern uygulamaların karşı çıkışlarına rağmen Batı tiyatrosu ve estetiğinde halen egemenliğini sürdürmektedir (Şener, 1997,s.14-17) .

2.2 Modern Tiyatro

Bir kendinden geçme ya da sevinç anında kendiliğinden çıkan büyülü bir sözün, 'ilkel şiirin', dithyrambos aracılığıyla harmoniye; şarkı ve mısra ölçüsünü içine alan 'sanatça güzelleştirilmiş dile' evrimleşmesi ve buradan tiyatro sanatını oluşturan dil, oyuncu, öykü, dekor, karakter, müzik gibi taklit öğeleriyle birleşmesi sonucunda, bugün de varlığını büyük oranda sürdüren Aristotelesçi tiyatro sanatı ve tarihi, özellikle XIX. yüzyılın sonunda modern tiyatro başlığı altında, dönemsel - toplumsal koşulların değişmesi ve Aydınlanmanın gerekliliği olan eleştiri ilkesinin yaygın olarak kullanılmasıyla kendi içinde Aristoteles'in kuramına bağlı olmayan tiyatro anlayışını geliştirmiştir.

Aristotelesçi olmayan tiyatro, Aristoteles'in kuramıyla 'ayrıntıda çakışan ama temel de karşıt olan bir dramaturgi anlayışını' benimser. Aristotelesçi dram birlik kurallarını, kesintisiz sürekliliği, buna paralel gelişen nedenselliği, sahne tekniğinde içice girişimi ve öykünün temel noktası olan felaketin düğüm ve çözüm anlarını kollarken Aristotelesçi olmayan drama; sürekli, kesintisiz, birlikçi bir nedensellik yasası

gözetmeksizin yer ve zaman içinde serbestçe yayılan olaylar dizisini, bir sıra gözetken fakat her biri kendi içinde bir bütün olan sahne düzenlemesiyle gerçekleştirir.

Bu özellik Batı dramının içinde başlangıcından beri hep ikinci bir dram yapısı olarak varolan bir yapıdır. Tarih içinde Aristotelesçi olmayan tiyatrolara örnek olarak Orta Çağın Mister oyunları, Calderon'un Auto Sacramental'ini, Cizvit Tiyatrosunu, Elizabeth Dönemi tarihsel oyunlarını, Sturm und Drang- Coşkunkluk Çağı akımlarını, Orta Oyun geleneğini ve XX. yüzyıl tiyatrosunun büyük kesimini gösterebiliriz (Kesting, 1985, s.22-23) .

Her bir sanat dalının, dönemin getirdiği tarihsel ve toplumsal durumun koşutluğu içinde biçimlendiği görüşü elbette tiyatro sanatı için de geçerlidir. Müzik, dil, görsel sanatlar, mimari ve benzer birçok sanatsal uygulamalardan yararlanan ve her birinin gelişmiş formunu bünyesine katan tiyatro sanatı, XX. yüzyılın estetik değerleriyle yeni bir yoruma yönlenir. Bu değişim, Aristoteles'in *Poetika*'sında sözü edilen dram yapısına müdahale etme, üç birlik (öykü, zaman, mekân) kuralının uygulanmaması, kutu sahnenin yıkılması, yazılı metnin yerine sahne metninin önceliğidir.

2.2.1 Modern Tiyatrodaki Yenilikler

Antik ve Klâsik Dönem oyunlarında güneşin doğuşu ve batışı arasında tek bir uzamda geçen olay, Aristoteles'in öykü-zaman-mekân birliğinde üç birlik kuralını gerçekleştirir. Tapınak, ev, saray önü ya da içinde geçen, başı sonu belli ve belirli bir uzunluğa bağlı olaylar dizisiyle mekân ve zaman birliğine sadık kalınırdı. Romantik dönemde Shakespeare ve Goethe gibi oyun yazarlarında yer ve zaman birliği önemini kaybetmiş, buna karşı öykü bütünlüğü korunmuştur (Şener, 1997, s.26-27). Gerçekçi ve çağdaş oyunlarda ortaya çıkan 'durum' yapısı ise Antik Yunan'dan beri süre gelen hareketin olay gelişimiyle sağlanması ve mantık kuralları içinde neden-sonuç ilişkisine bağlı olması gerekliliğini sekteye uğratar. Beckett, Ionesco, Pinter gibi çağdaş oyun yazarlarında görülen durum kurgusu, anlatının mantığını ve birliğini oluşturur.

Aristoteles, 'sözcükler aracılığıyla bir şeyi anlatan' dil olgusuna *Poetika*'da geniş yer verir. Dilsel anlatımın gerek harf, hece, bağlaç, isim, fiil, cümle gibi dilbilgisel yönden ele alınma çabası, gerek sözü edilenlerin açık ve anlaşılabilir kurgulanmasının

zorunluluğu yazılı metnin önemini gösterir. Aristoteles'in 'öyküsü olmayan (eyleme dayanmayan) tragedya olamaz' önermesi yazılı metinle koşuttur. Yazılı metnin sağlamlığı, karakter ve düşüncenin açıklığı ve öykünün etkileyciliğini oluşturur. Tiyatronun edebiyat kurumu ve yazarla olan ilişkisini zorunlu ve kaçınılmaz kılan yazılı metne olan bağımlılığı, XX. yüzyılın getirileri doğrultusunda değişime uğrar. Tiyatro sanatının yazılı metinden sahne metnine geçişi ve bunun paralelinde görselliğin öne çıkarılmasının ana nedenleri olarak; Aydınlanma dönemiyle birlikte toplumsal alanda 'birey'in önemi ve bakış açısının vurgulanması, toplumsal çevreyle insan arasındaki etkileşimi açığa çıkaracak ortama duyulan ihtiyaç ve sonrasında teknolojik ve bilimsel alanda gerçekleşen yenilikler sayılabilir. Ses, ışık, perspektif gibi teknik öğelerin de yardımıyla sahnenin kendine ait dili yaratılmış olur. Bu sayede yeni bilincine varılan gerçekleri anlatmak kolaylaşmış, kalıplaşmış eski biçemlerin yetersizliği ve kısıtlaması aşılmış, görünen gerçeğe benzerlik koşulu ve olayların arasındaki mantık bağı kırılmıştır. Klâsik dönemde bez parçalarının göstergesiyle oluşturulan dekor ve sahne tasarımları, üç birlik kuralının yıkılması ve paralelinde kutu sahne çerçevesinin değişmesiyle özellikle XIX. yüzyılda tarihsel ve gerçekçi akımlarla oluşturulan sahne tasarımları ve "XX. yüzyılın 'yapısalcılık' özelliğiyle" sahne uzamının her bir ögesi; oyuncu, dekor, devinim, yazılı metin, ışık, sahne yeri ve ses bir göstergeler bütünü-dizgesi olarak ele alınmaya başlanmıştır (Şener, 1997, s.15; Çamurdan, 1996, s.33-37, 49; Aristoteles, 1993, s.24).

Modern tiyatro ve performans sanatının temel izleğini oluşturan Antonin Artaud gibi tiyatro düşünürlerinin 'sözün ödün vermez baskısı altında yaşayan tiyatro' eleştirisi, Bertolt Brecht gibi, Epik tiyatro kuramını oluşturan bir yönetmenin 'metnin bir temel değil gösterinin kazanımlarının yeni formülasyonlar olarak üzerine işlendiği bir enlem-boylam çizelgesi olmalı' tespiti, tiyatronun kendi uzamına ait metin oluşturmaması zorunlu kılar; bu ise sahne metnidir. Sahne metninin yaratıcısı ve sorumlusu ise yönetmendir (Artaud, 1993, s.36; Benjamin, 2000, s.91).

XVII. yüzyıldan itibaren Antik tragedyalardaki koro yöneticisinin işlevini üstlenebilecek özel bir kişinin, 'aracı bir gücün' gerekliliği belirtilir. Günümüzde de varlığını etkin olarak sürdüren bu aracı güç, Fransız yönetmen Andre Antoine'e (1858-1943) göre 'tiyatro gösterisinin asal ögesidir, yazılı metni gösteriye / oyuna

dönüştüren kişi' dir. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda tiyatro tarihinde -bugünkü anlamıyla- yönetmenlikten çok yöneticilik yapan ve teknik uygulayıcılık görevlerini üstlenen 'rejisör', metni hazır sahne ve sahneleme kalıplarına sokma eğilimindeyken XX. yüzyılda yaratıcı özelliğiyle karşımıza çıkan 'yönetmen' yazılı metni, aktarılan, yorumlanan, dönüştürülen bir yapıt olarak ele alır ve sahnenin gerekleriyle uyumlu bir üst-metne yani sahne metnine dönüştürür. İlk kuramsal ve pratik belirtileri Edward Gordon Craig (1872-1966) tarafından verilen sahne metni kuramı ve uygulaması, geleceğin tiyatrosunun devinim, dekor ve sesden oluşacağını imler (Çamurdan, s.13-14, 34, 1996) .

Meyerhold'un kırık alanlardan oluşmuş sahnelerle kutu sahneden kaçınmak isteyen konstrüktivizm ve oyuncunun hareket göstergelerini tamamlayıcı dekor anlayışı, Artaud'un uzamı bozmak, parçalamak isteği, farklı yönetmenlerce sahne uzamının dikeylik, yataylık, derinlik gibi boyutlarının kullanılması, sahne uzamı dışında seyircinin de bulunduğu uzamı kapsayan; tiyatro uzamının, sahne tasarımlarında yer alması, özellikle modern tiyatrodaki, 'uzam'ın salt oyunun geçtiği ya da oynandığı yer olarak değerlendirilmemesini ama oyunun anlamını ortaya çıkaran önemli bir öge olarak alınmasını sağlamıştır. Artaud ve Brecht, XX. yüzyıl estetiğinde farklı bakış açılarından da olsa gerek tiyatro alanında gerekse diğer sanatlarda bu tip yaklaşımlardan doğan teorik ve pratik uygulamaların baş yönetmenleri olarak örneklendirilebilir. Performans sanatındaki örneklerde rastlayabileceğimiz ritüel tutumlar, vücut göstergeleri; sözsellik yerine vücutsal ifadelerin tercihi, mazoşizm, şiddet vb. Artaud'un temelde savunduğu ilkeleri bütünlerken Brecht'in Epik ya da Diyalektik tiyatro adını verdiği ve Aristoteles'in öne sürdüğü ve Batı tiyatrosunun temel kuramları olan dramatik yanılsatma, katharsis (arınma) ve duygu ortaklığı yerine eleştirisel düşünce, müdahale etme, sorumluluklarının bilincinde olma, yabancılaştırma, yadırgatma, anlatma gibi öğeleri, performans sanatına 'direkt etkiler' olarak değerlendirebiliriz.

2.2.1.1 Antonin Artaud

"Artaud hiçbir zaman kendi tiyatrosuna ulaşamadı, belki de onun görüşünün gücü, bu tiyatronun asla ulaşamayacak, bizi sürekli ardından koşturan bir şey olmasıdır" belirlemesi çağdaş tiyatro yönetmeni Peter Brook'un dile getirdiği bir durumdur.

Artaud'un Meksika gezisinden, Doğu sanatına olan ilgisinden ve dönemin tiyatro kalıplarını eleştiren ve öneriler sunan mektuplarından oluşan XX. yüzyılın kült kitabı *'Tiyatro ve İkizi'* (1938) çağrı olarak 'Vahşet Tiyatrosu'nun gerekliliğini imler. Dönemin Dada sonrası sürrealizm akımıyla da ilintili olan söylem, 'Vahşet' sözcüğüyle "şiddeti çok, akılcılığı az, aşırılığı çok, sözü az, tehlikesi çok bir tiyatro" özlemini açığa vurur (Brook, 1990, s.67-68) .

Klâsik Antikiteden XX. yüzyıla değin sözün (metnin), psikolojinin ve salt 'taklit' ve canlandırmanın üzerine temellendirilen tiyatro sanatı, dönemin dinamikliğini ve bilincini yansıtamıyordu. Artaud, 'sözün ödün vermez baskısı altında yaşayan' tiyatrodan bahsettiği zaman alanı, ruhbilim olarak değil plastik ve fiziksel olarak tanımlar: 'Tiyatronun temel maddesi sözcükler değil de göstergeler olan fiziksel bir yeni dilin anlamının ortaya çıkması'nı, gerçek bir tiyatro oyununun; duyuların dinginliğini sarsması, bilinçaltını özgür bırakması, başkaldırıya itmesi ve seyirciyi zor bir tutum takınmaya zorlaması açısından temellendirir. Sahnenin fiziksel ve somut bir yer olduğu, bu yeri doldurmak için duyulara yönelik ve sözden bağımsız somut bir dil konuşmak gerektiği belirtilir. "Bir sahnede maddesel olarak kendini gösterebilen, anlatabilen ve sözlü dildeki gibi önce akla seslenmek yerine duyularımıza seslenen her şeye" dayanan bu dilin, öncelikle duyuları doyurduğu ve eklemliden kurtulduğu ölçüde özlenen tiyatroya ulaşabileceği savı geliştirilir (Artaud, 1993, s.36, 48) .

Artaud dilin, jestlerin, davranışların, dekorun, müziğin metafiziğini yaparak her birini belirli bir zaman ve hareket anında alabilecekleri bütün biçimlere göre değerlendirmeyi önerirken 'devinen şey' in 'açığa vurulan' olduğunu belirtir: Sahneden yola çıkılması, etkinliğin sahnede doğal yaratıcılıkla gösterilmesi, doğrudan sahneyle savaşılmaması ölçüsünde, tiyatronun yazılı ve sözlü oyundan çok bir sahneye koyma olayı olduğunu açımlayan bu belirlemeler, aynı zamanda performans sanatının izleğini de temellendiren düşüncelerdir (Artaud, s.40, 52,1993)

Tiyatronun 'birkaç kuklanın' özel yaşamını tanıtmakla sınırlı kaldığı ve seyirciyi röntgenciye dönüştürdüğü saptamalarında bulunan Artaud, fütürist ve Dada manifestolarına benzer eğilimde, sinirleri ve yüreği uyandıracak bir kitle tiyatrosuna gereksinim duyar. Geleneksel tiyatrodaki seyircinin yazar, yönetmen ve oyuncu otoritesine dayanan, sınırlı ve mutlak sunuma maruz kalması ve peşinden gelen 'mutlu'

tüketim durumu, Nietzsche ve Artaud gibi yazarlarca 'varolan ya da varolabilecek' sunumların gerçekteki hacimlerini ve derinliklerini karşılamadığı yönünde eleştirilir. Buna göre oyun ve seyirci arasında geleneksel roldeki bilincin kalkması ve yerine eleştiri ve analizin gelmesi Artaud Tiyatrosunun istemini oluşturur. Geleneksel tiyatrodaki otoriter yeri üst sıralarda bulunan 'yazar ve metni' kaldırma girişimi bu istemin bir uygulamasıdır; sahne uzamında oyuncu, yönetmen, tasarımcı vb. ile gerçekleştirilen gösterim metni, seyircinin analiz ve eleştirisiyle bütünlenen ve her gösterimde tekrar tekrar oluşturulması gereken bir 'Açık yapıt' a dönüşür.

Artaud'un önerdiği 'Vahşet Tiyatro'su açık seçiklik, sürekli yaratıcılık, bütünsel eylem ve çaba anlamında kullanılır. Oyuncu ve seyircinin oyun esnasında varoluşsal bir dönüşüm yaşaması ve bu işten de büyük hazlar alması amaçlanır. Buna göre Artaud 'Vahşet' sözcüğü ile ne sadistliği ne de kanı 'en azından salt biçimde' imlemez:

Vahşet sözcüğü, genelde kendisine yakıştırıldığı biçimde, maddesel ve yırtıcılık anlamında değil,...,dilin alışlagelmiş anlamını parçalama,...temel çatısını bozma, kısıtlayıcı zincirini kırma,...,dilin kökenbilimsel özelliklerine yeniden dönme...Vahşet tiyatrosu, seyircilerin önce duyu organlarıyla düşündüğünü ve alışılmış ruhsalbilimsel tiyatrodaki olduğu gibi, önce sağduyularına seslenmenin saçma olduğu düşüncesinden yola çıkarak, bir kitle gösterisi olacaktır; büyük kalabalıkların, heyecan içinde, gerilip birbirine gireceği ve yerinde duramayıp çırpınacağı bu tiyatrodaki,..., halkın sokaklara döküldüğü bayramların, kalabalıkların şiirinden bir parça bulunsun istiyoruz (Artaud, 1993, s.75,89) .

Artaud'un öne sürdüğü düşüncelerdeki temellendirme bir anlamda Yunan trajedisindeki 'Dionysos' ilkelerine paraleldir. 'Apollon' estetiğinde bulunan; düşünsel, kontrollü, form yapıcı ve düzenleyici öğeler yerine, Nietzsche'nin 'Tragedya'nın Doğuşu' eserinde Dionysos ilkeleri olarak sunulan ilkelik, tutku, kaotiklik, şiddet, taşkınlık, sitoniklik ve yaratıcılık üzerinde yoğunlaşılır. Martin Esslin'in belirlemesi ile Artaud, Apollon ilkelerinin tümünü reddederek, yüzünü Dionysos'un karanlık güçlerinde vuku bulan şiddet ve gizemselliğe dönmüştür (Esslin, 1976, s.80) .

Artaud'un 'vücut' ile ilişkisi, Dionysos ilkeleri doğrultusunda; ses, hareket, jest, müzik vb. ile kendini oluşturan ve ifade eden vücudun, bir göstergeler bütünü içinde tiyatro uzamını oluşturmaya ve kendisini dönüştürerek var etmesi yönündedir: Nietzsche'nin, insanın negatif ruhsal etkilerden ve estetik soy biliminden arınması için önerdiği 'yeni

psikoloji', Artaud da vücudun dönüşmesi ve yeni baştan biçimlenmesi üzerinden gelişir. Ses, bu biçimlenmede, vücuttan ayrı bir organ şeklinde düşünülerek temelde metni aktaran özelliğini; metni yaratan, inşa eden yönünde dönüştürür.

Edebi metin bağlantılı Klâsik ve Geleneksel Batı tiyatrosunda, 'ses' ve 'metin-karakter-öykü' arasındaki gösteren-gösterilen ilişkisi, taklit aracı olarak kullanılan sesin; düzgün bir diksiyon, tonlama ve uzlaşılan bir dille oyun metnini aktarmak üzere kodlanması amacına hizmet eder. Sesin salt anlam yaratma aracı durumuna indirgenmesi ile sonuçlanan ve sesin niteliğini sınırlayan bu uygulama, Vahşet tiyatrosu tercihinde sesin bir metne dönüştüğü, 'gösteren-gösterilen'in düzenlenmeksizin bütünleştirildiği ve sesin; içsel, duygusal ve refleksel bir niteliğe büründürülerek evrensel bir dil statüsüne yükseltilmesini içerir. Vücudun aktif ve reaktif tepkileri ile biçimlendirilen bu evrensel dil, bilgi ve düzenleme yerine ilkel yaratıcı enerjiyi, fiziksel olanı ve seyirci ile iletişimi öne çıkarır.

Artaud, tiyatronun 'salt söz' den kurtarılması açısından önem verdiği 'ses' ögesini; sözcüklerin dışına yayılabilmesi, uzamda gelişmesi ve duyarlılığı ayrıştırarak ve titreştirerek etkilemesi açısından değerlendirir: 'Seslerin, çılgınlıkların ve ses öykünmelerinin anlatım metafiziğini' araştırma ilkesi bugünkü tiyatro ve performans gösterilerinde sık uygulanan bir konumdur. Robert Wilson'un sesi vücuttan bağımsız bir obje olarak değerlendirmesi ile gelen mikrofon kullanımları, Meredith Monk'un 'dil öncesi' kavramı ile gerçekleştirdiği *Quarry* (1975) *Recent Ruin* (1980) örnekleri, sesin klâsik ve geleneksel tiyatrolardaki iletici ve aracı konumunu modellemez ama ses tek başına bir vücut olarak somut bir gösterge kimliğine bürünür: Metnin söylemi, ses ve bu sesin iletmediği göstergeler üzerine inşa edilir.

Vahşet tiyatrosunun bir sunum olmadığını belirten Derrida, performans sanatının da bir ölçüde tanımını oluşturan 'hayatın kendisi gibi sunumsuz' önermesini açar: "Hayat, sunumun (gösterimin) sunumsuz (gösterimsiz) orijinalidir." Derrida'ya göre Artaud seyircinin katharsis deneyimini korumasına rağmen Aristoteles'in diğer estetik kuramlarını dönüştürmüş, yansıma-yanılsama ögesini, "sanatın hayatı taklit etmediği, sahnede olan ile hayatta olanın bir kez ve benzersiz olması nedeniyle hayatla eşit olduğu" gerçeğine dönüştürmüştür (Derrida, 1978, s.234, 239) .

2.2.1.2 Bertolt Brecht

Brecht'in 'Modern tiyatro epik tiyatrodur' tezi, ilkece postmodern tiyatro, performans sanatı ve tüm yakın zamanlardaki sanatsal uygulamaların ortak özelliğini vurgular. Mimetik olgunun yanılsama ve özdeşleştirme tavırlarından sıyrılıp eleştiri, analiz ve yabancılaştırma eğilimine doğru gelişmesi 'epik' etki olarak görülebilir. Bu anlamda Aydınlanma dönemini kabaca Epik dönem olarak adlandırıp izlenimcilik ve sonrasında gelişen tüm sanat akımlarını ve eserlerini bu tanım altında örneklendirebiliriz. Brecht, Joyce'un 'Ulysses' (1922) in de hızla birbirini izleyen sahne değişimlerini; anlatı biçimi ve konusu itibarıyla, Cezanne'nı bir kâsenin çukurluğu üzerinde gereğinden fazla duran formların nedeni, Dada ve gerçeküstücülüğü de kullanılan teknik ve üsluplarıyla; 'yabancılaştırma' kavramıyla özdeşleştirir (Brecht, 1997, s.186) .

Sözü geçen örneklerin Geç Modern dönemde yer alması, epik öğesinin uygulama alanlarının yeni olduğu anlamına gelmemektedir. Antik Çağda Homeros'un 'Odysseia' ve 'İlliada' s, Orta Çağın 'Mister' oyunları, Doğu ve İslam Sanatının resim, heykel, kaligrafi, seramik gibi plastik sanatları ve Orta Oyun gibi geleneksel gösterileri yaygın olarak epik özellik gösterirler.

Brecht'in Çin tiyatrosu izlenimleri, Bilimsel Felsefe ve Marx kuramlarından faydalanarak oluşturduğu Epik Tiyatro, temelini Aristoteles'in ilkeleriyle ayrıntıda çakışan ama temelde karşıt olan dramaturji anlayışı üzerine kurar. Öykü birliği, inandırıcılık, ahlâksallık, oyuncu ögesi ve Aristoteles'in *Poetika*'da önerdiği birçok kuram, epik tiyatrodaki ayrıntıda çakışanları temsil eder; bununla birlikte sözü geçen öğelerin uygulanış tarzı, epik tiyatroyu, Kesting'in deyişiyle "ta Antik Roma'dan bu yana, hep ilk kaynağı olan Yunan tragedyası ve sanat kuramı olarak da Aristoteles'in *Poetika*'sına" bağlı olan Batı tiyatrosu ve estetiğinden ayırır (Kesting, 1985, s.21-22).

Brecht'in tiyatro yazılarında sık sık yer verdiği tutum, Aristoteles'e bağlı olan tiyatro kuramı ile Aristotelesçi olmayan tiyatroyu (Epik Tiyatro) yer yer modernizm-postmodernizm şematikliğine benzer bir tutum içinde karşılaştırdığı ve kuramını Aristotelesçi tiyatronun tanımından yola çıkarak oluşturduğu yönündedir. Buna göre Aristotelesçi dram birliği kuralları, kesintisiz süreklilik (nedensellik), sahne tekniğinde içice bir girişim ve felaketin düğüm-çözüm gibi anları kollarken epik kuram, sözü

geçen kuralları bir nedensellik yasası gözetmeksizin yer ve zaman içinde serbestçe yayılan, sahne düzeninde bir sıra gözetken fakat her biri kendi başına bir bütün olan yapı gösterir. Brecht'in *'Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur'* (1931) adlı yazısında ayrıntılarını şematik olarak sunduğu karşıtlık; “yüzde yüz karşıtlıkları değil, vurgulamada başvurulacak değişiklikleri ortaya” koyması ve “sunumun duygusal telkin ya da ussal inandırma yöntemlerinden birinin tercihi” yönünde biçimlenir (Brecht, 1997, s. 43-44) (Ek 1) .

Eposa* yaklaşan bu dramaturji anlayışı, daha geniş bir görüş açısı ve ilerici bir nesnellik olanağı sağlaması açısından dramatik aksiyona göre daha avantajlı olarak sunulur. Jestleri alıntılabilir kılma özelliğiyle akılcı bir biçimde izlenen ve içindeki şeylerin fark edilmesi yönünde bir yapı sunan epik oyun, Benjamin'in deyişiyle jسته dayanır ve asıl işlevinin, metnin eylemini sergilemek ya da ilerletmek değil kesintiye uğratarak durumlar sergilemek olduğunu belirtir:

...sahne dünyayı simgeleyen dekorlar değil kullanışlı bir sergi alanı, izleyici hipnotize edilmiş denekler yığını değil talepleri karşılanması gereken ilgili kişiler topluluğu, metin gösteri için virtüözce bir yorum değil sıkı bir denetim aracı, gösteri için temel değil gösterinin kazanımlarının yeni formülasyonlar olarak üzerine işlendiği bir enlem-boylam çizelgesi, yönetmen komutlar değil karşısında tavır alacağı tezler getiren biri, oyuncu taklitçi değil rolün dökümünü yapmak zorunda olan bir görevli.... (Benjamin, 2000, s.16-17) .

Yüzyılın başından itibaren yoğun biçimde avangart hareketlerin merkezinde olan epik deyim, ideolojik kökenine aldırmaksızın çağdaş tiyatronun ve performans sanatının evrensel dili haline gelmiştir. Klâsik tiyatro uygulamalarının parçalandığı, oyuncunun, oyun yönetmeninin, yazarın, izleyicinin hiyerarşik ayrımlarının etkisizleştiği, anlatısal ve temsili olmayan bir gösterinin; montaj, epik anlatı, çeşitli görsel ve işitsel efekt teknikleri, vücut ve ses kullanımları ile oluşturulduğu günümüz performans sanatı, Artaud ve Brecht'in temellendirmesi ve dans, müzik, resim, mimari, video ve heykel gibi uygulamaların birleşiminde yeni söylem olanakları keşfetmiştir. Yeni teatrâlliğin temel malzemesinin mekândaki beden hareketleri ile oluşturulan; fiziksel devinimler, ses kullanımları ve bunun kesintiler ve atlamalar yoluyla gerçekleştirilmesi ve teknolojiyle ortaya çıkan olanaklar, Heiner Müller'in *'Hamletmachine'* (1977), The

* epos: hikâye eden şiir, hikâye eden taklit. (Aristoteles, 1993, s.71).

Wooster Group'un '*Route 1&9*' (1981) ve Pina Bausch, Robert Wilson, Stelarc, Laurie Anderson, Marina Abramovic gibi sanatçıların performans alanındaki tüm işlerinde görmek mümkündür: Bedeni çözümlemeye / çözünlenmeye maruz bırakmak, mekânın deneysel bir nesne olarak kullanılması ve sanatçı-seyirci-nesne sınırlarının daimi bozumu, Artaud ve Brecht'i performans sanatının temel izleği haline getiren temeldeki söylem okumalarıdır.



3. PERFORMANS SANATINDA FÜTÜRİZM VE 'DADA' YAKLAŞIMLARI

3.1 Performans Sanatı

'Gösteri, temsil, fiil; yapmak, yerine getirmek, çalışmak, işlemek, efor, amel; eser vb.' anlamlarında kullanılan 'performans' kelimesinin gösteri sanatlarındaki anlamlarından biri 'eylem'dir. Sanskritçe'de 'sanat' ile eş anlama gelen 'yapmak' fiili performans kelimesiyle birleşince sanatsal her edimin ortak noktası olan 'eylem yapmak' anlamına bürünür; Plastik Sanatlar için; 'çizme, oluşturma, inşa etme', Gösteri Sanatları için; 'oynama, yönetme, tasarımlama', Müzik Sanatları için ise 'icra' eylemleri, düşünsel olanın birlikteliğiyle sanatsal olabilen eylemlerdir.

'Performans' kelimesinin semantik anlamının sanat dalları içine bu denli rahat yerleşmesi aslında yeni bir olgu olarak düşünülebilir: Örneğin XVII. yüzyıla dek teatrâl sunumun göstergesi olarak bile geçmeyen kelime, Fütüristlerin ve Dadacıların metinlerinde ve söylemlerinde de pek yer bulmaz. Postmodern estetiğin melezleme özelliğine dayanarak tüm sanatsal eylemleri 'ortak bir ad'ta birleştirme istemi ile 'eylem' yapmanın sanatsal ya da teknik bir karşılığı olarak sunulan 'performans', 1970 li yıllardan itibaren yapılan işleri anlamlandırır. Performans sanatı adı ise bu dönem içindeki tüm sanatsal eylemlerin ortak bir çatı altında sunumu ile literatür ve gösterilerde sık olarak yer almaya başlar. Tarihsel olarak Rose Lee Goldberg gibi pek çok sanat tarihçisinin fütürizm ile başlattığı oluşum, Richard Schechner gibi teorisyenlerde ilkel ritüellere kadar götürülür. Bu anlamda tarihsel bir başlangıç koyulamayacağı ama performans sanatı oluşumunun fütürizm akımıyla başladığı genel kabul görür.

Fütürist akımın getirisi olan teatrâl öğelerin yadsınması, 'şimdi ve burada' tutumunun tiyatrodan farklı olarak yanılsamasız bir şekilde uygulanması, uygulayıcı-seyreden birlikteliğinin klâsik anlamlarından uzaklaştırılarak seyircinin salt seyretme edimiyle yetinmeyen, ama işin oluşumunda da söz sahibi olan ve bir anlamda 'sanatçı' statüsüne yükseltilmesi, ilk olarak bu denli yoğun ve programlı bir şekilde Fütürist akımda

görülür. Dada ile 'irrasjonalite' üzerinden farklı bir kimliğe bürünen, Bauhaus, Fluxus, Oluşumlar (Happenings) etkilerinde genişleyen, John Cage gibi müzisyenlerle müzikal alanda, Robert Rauschenberg gibi ressamlarla resim alanında örnekleri sunulan performanslar zinciri, ilerleyen tarihlerde Vücut Sanatı (Body Art), Süreç Sanatı, Çevresel Sanat gibi alanlara genişlemiştir. Sözü geçen sanatların oluşumunda, performans sanatının uygulayıcı-seyirci birlikteliğinin yerini, sanat nesnesi-seyirci üretiminin eşzamanlılığı almış ve bu da performans sanatının uygulanış alanlarını ve tanımını genişletmiştir.

Yapı olarak tüm Gösteri Sanatlarında olduğu gibi eylem halinde bulunan kişiyle (performansçı) seyreden (seyirci) ilişkisinin, yapılan iş (performans) üzerinden olduğu modern dönem performansları, farklı ve özellikle tiyatro sanatına karşı olan yapısını, gösteri sanatlarının alışlagelmiş niteliklerini sorgulama, bozma ve yeniden oluşturma üzerine kurar. Çağımızda ilk örnekleri fütürizm akımında görülen öykü, karakter, başlangıç, gelişim, kreşendo, final gibi dramatik illüzyon öğelerine karşı bir tutum ve oyuncu yeteneğinin yadsınmasıyla teatrâl öğelerden arındırılmış yapı doğaçlama ağırlıklı, prova edilmemiş ve genelde bir defaya özgü sergilenir. Akımın politik ve sanatsal söylemi, seyreden salt seyretme aksiyonuyla yetinmemesi ama kışkırtması, provoke olması, sözselsel ve fiziksel tepkilerle kendini ifade etmesi yönünde oluşturulur. Dada ile birlikte gelen 'rastlantı' kavramı ve bu kavramın pratiğe geçirilmesiyle 'mekân, süre ve sanatçı kişiliği' nin eylem halinde bulunan kişinin eylem nedenini oluşturan temel öğeler haline getirilmesi, gösteri mekânları olarak kafe, galeri, sokak gibi uzamların tercihi, tüm sanat dallarının araçsal olarak kullanılması, kitle iletişim araçlarından faydanılması, performans sanatının alanını ve tanımını geliştiren yönlerdir. Bauhaus ile 'insan, uzam, uzay' ilişkileri, sahne konstrüktivizmi uygulamaları, Fluxus ile sanatsal oluşumda süreç vurgulamaları ve bunun nesne-insan ilişkisi boyutunda örneklenmesi, bugünün postmodern yapılanışı içinde daha geniş uygulamalara ve kavramlara sahip olan performans sanatının temel gövdesini oluşturan modern dönem etkileridir.

Postmodern dönemde, modernizmin 'ya öyle, ya böyle' önermesine karşın 'hem öyle, hem böyle' söylemi, 'tarihin içeri alınması' ile oluşan ve kimi teorisyenlere göre 'çağın değil piyasanın ruhunu yansıtan' eklektik yapısallaşma, çok kültürlülük,

postkolonizasyon, medya teorileri, cinsel kimlik çalışmaları, globalleşme gibi oluşumlar diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi performans sanatında da etkili olmuş, kullanılan yöntemler, içerik, anlatı zenginliği vb. performans sanatı çatısı altında toplanabilen farklı 'üslup'lar geliştirmiştir. Bu anlamda performans sanatının 1980 öncesi dönemiyle 1980 sonrası dönemi arasında 'içerik ve teknik' olarak büyük farklar oluşmuştur.

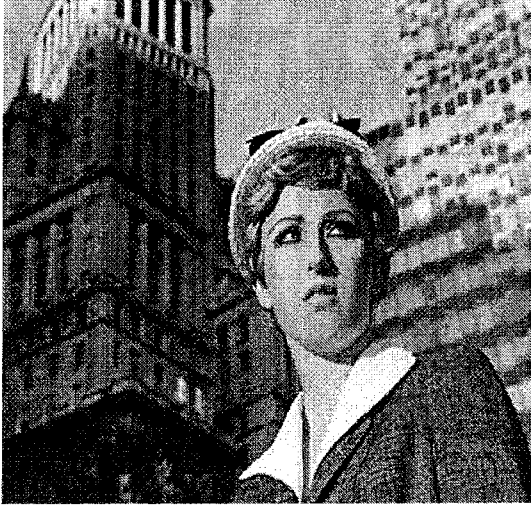
1960 yıllarından itibaren Allan Kaprow'un 'happening'leri: 'Farklı zamanlarda ve yerlerde tamamlanan ya da algılanan bir tür eylem kolajı' olarak tanımlamasıyla seyircili serbest doğaçlamalar, müdahaleler, rastlantılar ve dekorlarla oluşturulan bir sahne tasarlanmış ya da emprovize olarak sahnelenen olaylar yapılandırılmıştır. Kavramsal Sanatın gelişimi ve 'düşüncenin nesneye baskın' çıkması ve takibinde performativ öğelerin sergilenen kimi yapıtlarda yer almasıyla Peggy Phelan gibi kimi teorisyenlerin sanat nesnesiyle seyirci arasındaki performativliği baz alarak oluşan yapıyı performans sanatı içinde gösterme çabaları yaygınlaşmıştır. Örneğin çevresel, video ve fotoğraf sanatının kimi örneklerinin, performans sanatı içinde gösterilmesi, 'Performans Sanatının' ne'liği üzerinden tartışmalar başlatır. Phelian, Cindy Sherman fotoğraflarındaki 'özne' nin sunumunu temel alıp bunu 'önceden oluşmuş bir performansın hatırlanması' ile bağdaştırarak, oluşan bir 'şimdiki zaman' ve 'buradalığın' karşılığı olduğu iddiasıyla 'fotoğraf' oluşumunu performans sanatı içine dahil eder. Bu iddianın çelişkisi ise aynı yazarın '*Göze Çarpmayan: Performansın Politikaları*' (1993) adlı kitabında performans sanatının belki de tek uzlaşılan niteliği üzerine saptamalarıdır: Performansın tek yaşamının 'şimdiki an' olduğu ve bu nedenle saklamanın, kaydetmenin, belgelemenin 'sunumun sunumu' olacağı ve bunun da performanstan başka bir şey olacağı, 'performansın varoluşunun gözden kaybolması' yoluyla gerçekleşebileceği belirtilir (Batur, 1995, s.71; Peggy, 1993, s.146, 147 den aktaran States, 1996, s.8,9) .

Bert States, '*Metafor Olarak Performans*' (1996) adlı makâlesinde bu çelişki üzerinden giderek Sherman'ın fotoğraf nesnelerini 'sunumun sunumu' olarak adlandırır ve Sherman'ın fotoğraflarıyla oluşan ya da oluşturulan bir 'şimdiki zaman' kavramıyla yetinmeyip gerçekte oluşan performansın (sunumun) nerede olduğunu sorar (States, s.10, 1996) .



Resim 3.1.1: Kaprow, *Household, Happening*, Cornell University, Ithaca, New York, 1964

Bu bir anlamda performans sanatı sunumunun hangi koşullar altında olabilirliğiyle ilgili bir soruyu da bünyesinde barındırır: Oluşan ya da oluşturulan her sanatsal ‘şimdiki anın’ performans sanatına denk düşmeyeceği, örneğin bir resmin algılanmasında ya da bir kitabın okunmasında da bir ‘şimdiki zaman’ varlığının mevcudiyeti söz konusudur. Magritte’in ‘*Bu Bir Pipo Değildir*’ eseri, seyredenın karşısına resmin güzel olup olmadığıyla alakalı bir soru getirmez; imgelem, bir ‘şimdiki zamanda’ resimde görülen ‘şey’in, sanatçının dediği gibi bir pipo olup olmadığı sorusunu o anın tüm ‘gerçekliği’ ve ‘şimdiki zamanı’ içinde oluşturur. Bu anlamda oluşan ‘sorunun, bakışın, tereddüdün’ niteliklerinin performatif olabileceği söylenebilir. Çünkü söz konusu olanlar şimdiki zamanın içindeki oluşumlar ve etkilerdir ama bunlar da tek başlarına işin performans sanatı niteliğini oluşturmak için yetersiz kalırlar. Bu eksikliğin ana nedeni olarak, performans sanatının diğer tüm sanat dallarına karşı koz olarak kullanabileceği, ‘yaratım anındaki sürecin’ sunum ilkesi belirlenebilir. Resmin, tuval üzerinde fiziki olarak tamamlanmış sunumu, bir başka deyişle resmin müdahale kabul etmez konumu, seyircinin ‘imge oluşturma’ eyleminden fazlasına izin vermez. Bu tipde bir yapılanma ise performans sanatının çıkış noktalarını oluşturan oluşan ‘şey’ in ‘o anın uzamı ve zamanı’ içinde yer alması, seyirciye pasif seyretme edimi yerine ‘müdahale’ ile biçimleme olasılığı getirebilmesi ve oluşumu bir şimdiki zaman içinde açık yapıt haline getiren saklanamazlık, kopyalanamazlık, tekrarlanamazlık ilkeleri nedeniyle bütünleşmez.



Resim 3.1.2: Sherman, *İsimlendirilmemiş Film #21*, jelatin -gümüş baskı, 1978, 7 1/2 x 9 1/2" Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, N.Y.



Resim 3.13: Magritte, *Bu Bir Pipo Değildir*, 1926.

Performans sanatında bir başka tartışma konusu ise Robert Wilson, Pina Bausch, Meredith Monk, Laura Anderson gibi sanatçıların tiyatro, dans, müzik formatındaki tekrarlı gösterilerinin, kurgusal sahnelemeler ve teatrâl öğelere yer veren anlatımlarının yaygın olarak performans sanatı içinde gösterilmesidir. Bu tip yapılanmalara karşı çıkışın temelinde, performans sanatının ‘anarşik, aformal, düzensiz vb.’ özelliklerinin sözü geçen gösterilerde son derece düzenli ve uyumlu bir yapı içinde sergilenmesi yer alır. İlerideki bölümlerde bu tip yapılanmalarda varolan performativ öğeler baz alınarak gösterilerin performans sanatı içine dahil edilebileceği vurgulanacaktır.

Fütürizm ve Dada akımlarının öne sürdüğü tezlerin büyük bir bölümünü, yakın ve günümüz tarihli performanslarda gözlemek mümkündür. Bu tezler salt performans sanatı içinde değil tiyatro, resim, müzik gibi ana sanat dallarında da etkin olurlar; dinamizm ilkesi, kolaj, montaj, kitle iletişim araçlarının kullanımı, politik yapı, us dışılık, yapı bozum, ‘özne, birey’ vurgusu, eşzamanlılık vb. söz konusu akımların getirileri olarak örneklenebilir.

3.2 Modernite Bağlamında Fütürist Performansın Oluşumu

Fütürizm hareketi teknolojinin kendisiyle üreten ve teknoloji tarafından üretilen insanları, biçimleri ve matematiksel işlem tarzını önemseyen bir hareket olarak modern dünyanın son duraklarından biri olarak gözüktür. Bilim ve teknoloji alanındaki yenilikler, değişen dünya düzeni ve savaş beklentileri şu anda da geçerli olan sanatın

gelişme eğilimleri ile ilgili savları 1900'lerin başında duyurur. Yaratıcılık, sonrasızlık, mistik, deha gibi eskiden kalma birtakım kavramlar, manifestolar, gösteriler ve sunumlarla yoğun eleştiri bombardımanına tutulur. Matematiksel işlem tarzı ile düşünmek sanatın yeni ritüeli haline getirilir. Söz konusu eğilim sanat eserlerini, tapınmanın değil düşünmenin boyutuna taşır. Buna göre de sanat – sanatçı – seyirci nitelikleri ve ilişkileri 'yeni' olan her akımda görüldüğü gibi sorgulamaya alınmış, yeni değerler ve beklentiler eşliğinde 'sanat' tekrar yapılandırılmıştır. Fütürizm tüm 'izm'lerde görüldüğü üzere dönemin 'yeni'sini ararken farklılığını sanatı teknoloji ve savaş kavramlı politik bir amaç için temellendirilmesiyle sağlamıştır. Sanatlarının politik bir temele ve ideolojiye oturması modernite ve aydınlanmanın tek yanlı diyalektik yapısını örneklemesi açısından vazgeçilmez bir model oluşturur.

3.2.1 Modernizm

'Sapare aude!' modern sanat tanımını da açımlayan bir deyiş olarak aydınlanma devriminin özüdür. 'Aklını kendin kullanmak cesaretini göster' ünlemesi, XVIII. yüzyılın bir akıl çağı olarak geçmiş uygarlıkların ve dönemlerin bilgisini ve görgüsünü kullanmakla beraber Kant'ın *'Arı Usun Eleştirisi'* adlı yapıtında belirttiği gibi; "bir anlamda ve bir dereceye kadar eleştiricilik çağıdır ve her şeyinde alçakgönüllülükle bu eleştiriye boyun eğmesi gerekir" bildirisini taşır. Michel Foucault ise bu durumu açarak; Aydınlanma ile gelişen aklın, başvuru kaynağı olarak eleştiriye sahiplenmesine dikkat çeker (Kant, 1993, s.18; Foucault, 2000a) .

Modern kelimesi, Latince 'modernus' biçimiyle ilk defa V. yüzyılda, resmen Hristiyan olan o dönemi Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılır. Buna göre 'modern' terimi 'eski' den 'yeni' ye geçişin bir özdeyişi olarak, Avrupa'da yeni dönem bilincinin ortaya çıkmasını temsil eder (Jaus, 1982, s.46-48 den aktaran Habermas 1994, s.31) .

Aydınlanma Devrimi'nin oluştuğu XVIII. yüzyıl ile XVII. yüzyılın bilinç farkı, bir başka deyiş ile 'yeni' ile 'eski' Ersnt Cassirer tarafından şu şekilde belirtilir:

On yedinci yüzyılın büyük metafizik sistemleri için, Descartes ve Malebranche, Spinoza ve Leibniz için, "akıl", "edebi doğruluk" un alanıdır ve bu doğrular hem tanrının dini hem de insan tını için ortak doğrulardır... XVIII. yüzyıl ise, "akıl" a hiç de "doğuştan ideler" in,

deneyden önce gelen bilgilerin içerildiği ve bize şeylerin mutlak özünü açacak bir alan olarak bakmaz. Akıl, sadece belirli bir edinme formudur; onun işlevi bilgi edinmede, eylem ilkeleri edinmede ortaya çıkar ve bir edinme formu olarak onun duyular üstüne yönelmek gibi bir keyfi tasarrufu olamaz... Onun en önemli işlevi, her şeyi kendi gücüyle birbirine bağlamasında ve birbirinden çözmesinde belirir. O, öylesine benimsenivermiş, vahiy, gelenek ve otoriteye dayanılarak inanılmış olan her şeyi çözüp parçalar; inanılan kendiliğinden doğru sayılan her şeyi en basit elemanlarına kadar ve son motiflerine kadar analiz etmeden rahat etmez. Fakat bu çözüme, parçalama işinden, bu analizden sonra, yeniden inşa etme çalışması başlar... Parçalama ve inşa etmede, analiz ve sentezde kendini gösteren bu iki yönlü düşünme hareketi, “akıl” kavramının kendisini en mükemmel şekilde açığa çıkarır: Akıl, varlığa değil, eyleme ilişkin olarak kullanılmaktadır (Casirer, 2000, s.42) .

Fransız Aydınlanmasının, modern olma süreci, Klâsikçilerin antik fikirlere karşı çıkması ile kendini gösterir; “Modern bilimin esinlendiği bilginin sonsuz ilerleyişi” ve paralelinde “toplumsal ahlaki iyileşmenin sonsuz artışı” inancı, Romantik modernistleri XIX. yüzyılın başlarında yeni bir tarihsel dönem arayışına girmeye ve bunu Orta Çağda bulmaya iter; tek bir ‘doğru tarzının varsayımı’ ve ‘bütün bilimsel ve matematiksel çabaların buna erişmek’ için seferber edilmesi, o dönemin Voltaire, d’Alembert, Diderot, Condorcet, Hume, Adam Smith, Auguste Comte, John Stuart Mill gibi çok farklı yazarların paylaştığı bir düşünce tarzıdır (Habermas, 1994, s.32; Harvey, 1997, s.42) .

XIX. yüzyıl ortalarında ise ‘eleştircilik’ ilkesinin önderliğinde kendini bütün belirli bağlardan kurtaran ve Jürgen Habermas’ın *‘Modernlik: Tamamlanmamış bir Proje’* (1994) adlı makalesindeki belirlemesiyle bu türden bir estetik modernizmin çağdaşları olmamamızı sağlayan radikal bir modernlik bilinci doğar (Habermas, 1994, s.32). Aydınlanma düşüncesinin kategorik sabitliği konusunda artan huzursuzluk ve sonucunda gelen sorgulama, yerini ‘farklı gösterim sistemleri’ yönünde bir vurguya bırakır:

Paris’ te, Baudelaire ve Flaubert türü yazarlar ve Manet gibi ressamlar, 19. yüzyılda matematik dilin varolduğu farz edilen birliğini paramparça eden Euklidyen olmayan geometrilerin keşfedilmesine benzer biçimlerde, farklı gösterim tarzlarının olanaklarını araştırmaya başladılar. Bu ilk deneme, 1890 sonrasında Berlin, Viyana, Paris, Münih, Londra, New York, vs. gibi çok farklı merkezlerde inanılmaz bir düşünce ve deney çeşitliliğinin fişkırmasıyla sonuçlanıyor, I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde ise doruğuna erişiyordu. Yorumcuların çoğu, bu taşkın deneyciliğin, 1910 ile 1915 aralarında modernizmin doğasında nitel bir değişimle sonuçlandığı

konusunda hemfikirdir... Proust'un 'Swann'ların Semtinden (1913)', Joyce' un 'Dublinliler (1914)',..., Pound'un 'Vorticist Manifestosu (burada arı dili makine teknolojisine benzetiyordu. (1914), bu döneme damgasını vuran metinlerden bazılarıydı. Aynı dönem ünlü Armory sergisi, müzikte Stravinsky' nin 'Bahar Ayini' nin 1913' de sergilenmesi,..., yine bu dönemde Saussure'un, sözcüklerin anlamını nesnelerle ilişkileri temelinde değil, başka sözcüklerle ilişkileri içinde belirlendiğini savunan yapısalci dil teorisi 1911'de ortaya atılıyordu. Einstein'ın rölâtivizm teorisini, Eukliyen olmayan geometrilere yaslayan ve bunların maddi temellendirmesini sağlayan biçimde geliştirmesiyle fizikte de dramatik sıçramalar yaşanıyordu.... (Harvey, 1997, s.42) .

'Gelenek ve şimdi arasında soyut bir karşıtlığın' kurulduğu Modern Çağ 'yeni' yi temsil ediyordu (Habermas, 1994, s.31). Buna göre, romantizm döneminde mimari ve plastik sanatlarda yeni bir arayış ve gelenekten kurtulma denemeleri, empresyonizm akımıyla sanatçının 'bildiği'nden fazla 'gördüğü'nü önemsemesi, aydınlanmanın istediği eleştirileri oluşturur; sanatın 'ne' olduğu ya da 'şimdi' neyi temsil ettiği? (Ek 2).

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından sonra Batı bilincine egemen olan tarihsel görüş, insanları nesnelerin kökenlerini, sanatların ilk örneklerini araştırmaya yöneltir. 1870 ve 1880'lerde Doğu ülkelerinin sanat biçimleri, Afrika ve Amerika'daki ilkel kabile sanatları, toplum içindeki çocukların, amatörlerin, akıl hastalarının yapıtları incelendikçe 'güzel sanat' kavramı ve bu kavramı destekleyen kurumların kuralları gevşer. Plastik sanatlarda empresyonizm ve devamında gelen fovizm, kübizm gibi akımlar sanatçının 'sezgi' yeteneğini öne çıkarmasını, XX. yüzyılda radyo ve gramofonun ilgi görmesiyle de algı psikolojisini değerlendirmesini sağlar. Sanatın öğreticilik görevini bırakma isteği, edebi ve tarihsel konulardan kopuş ve belli bir mantığa dayanan konudan vazgeçme beraberinde 'üslup' sorununu getirir (Lynton, 1982, s.16-18) .

Geçmişin seçmeci bir doğalcılık ve matematiksel oran ilkeleriyle doğayı idealize eden ya da yansıtan üslup seçimi, yerini özellikle teknolojik alanda ortaya çıkan yeni 'inşa'lar ve kavramlarla uyumlu bir 'üsluplar' sürecine bırakır; fotoğraf makinesinin icadı (1840), film sanatının ortaya çıkışı, atomun parçalanabilirliği bulgusu, rölâtivite kuramının tartışılması, Eyfel Kulesi gibi yapıların inşası (1889), uçak tasarımları ve ilk uçuş denemeleri (1903) gibi gelişmeler ve bunların ortaya çıkardığı hız, makine, inşa

gibi kavramlar, sanat-yaşam ilişkisini klâsik çağın perspektifinden kopararak ‘şimdi’nin sorusunu oluşturan ‘yeni’ üsluplara yol açar. Performans sanatı tarihi içinde fütürizm hareketi bunun ilk adımıdır.

3.2.2 Fütürist Performansın Oluşumu

Makine Çağının dil ve duygusu, Fütürist söylemin ‘eski’ yi ‘yeni’ ye dönüştürmek üzere önemseydiği iki önemli başlıktır. Buna göre, XX. yüzyıl insanın günlük hayatında teknoloji aracılığıyla sahip olduğu optik, akustik, duysal ve bunların neticesinde düşünsel alandaki hızlı değişim dinamikleri, fütürist hareketin kaynağını oluşturmuş, sanatın ‘dil’ ve ‘duygu’su da bu bağlamda yeniden düzenlenmiştir.



Resim 3.2.2.1: Bragaglia, *Immagini in movimento* (Hareket halindeki görüntüler), 1911

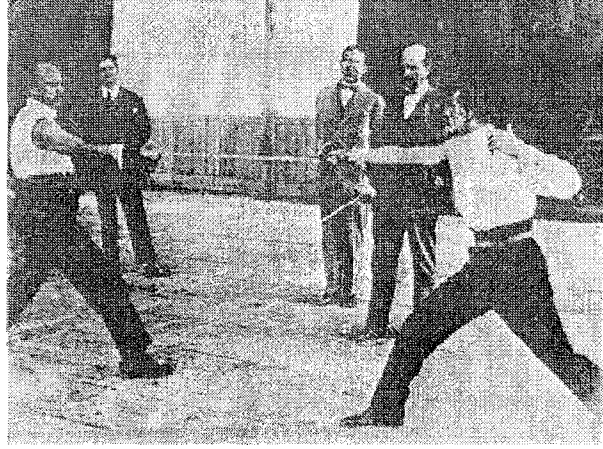


Resim 3.2.2.2: Bragaglia, *Dattilografia* (Daktilo yazısı), 1911

Kübizm ve empresyonizm gibi akımlar, dönemin teknolojileriyle ilişki kurmalarına karşın ilk olarak fütürizm gürültü, hız, makine estetiği gibi gündelik hayatın birebir yansımalarını, gerek manifestolarda gerekse şiir, gösteri, müzik, plastik sanatlar ve fotoğraf alanlarında somut olarak ifade etme gayreti içine girmiştir. Dönemin İtalya’sının, milliyetçi ve militan görüşlerini de bünyesine katan fütürizm hareketi, savaş isteği dışında, ‘İtalya’nın, profesörlerden, antikacılarından, arkeologlardan,..., çevresini saran mezarlık gibi müzelerden,..., ahlaksal, feminist ve buna benzer fırsatçı düşüncelerden kurtarılması...’ önermesini de içerir. Bu sayede ‘İtalya, miskin komplekslerinin bekçiliğini yapanlardan kurtulacak, Klâsik Antikite ve Rönesans İtalya’sının görkemine ‘geçmişe’ yaslanmadan kavuşacaktır’ tezi geliştirilir (Marinetti, 1991, s.50; Rye, 1972, s.13) .



Resim 3.2.2.3: Marinetti, Boccioni, Sant'Elia ve Sironi, 1915
1924



Resim 3.2.2.4: Marinetti gazeteci Carlo Chinelli ile düello esnasında. Sonrasında Marinetti yaralanıyor.

Yazın alanında geçmişin dil kalıpları yerine ‘durumla ortaya çıkan lirik obsesif tutum’; tiyatro alanında Aristotelesçi drama kuralları yerine ‘sentezci, irrasyonel sahneleme’; müzik alanında ise ‘konser salonlarının ürettiği sesler yerine günlük hayatın sesleri’ önermeleri, kendilerine önce manifestolarda sonrasında kafe, galeri gibi o zamana dek alışılmadık mekânlarda yer bulur.

Sentetik, Elektrik, Varyete gibi adlarla anılan Fütürist tiyatrosu ve performansları, manifestolarda dile getirilenleri en fazla karşılayan sanatsal alanlardır. Söylemin dile getirdiği dinamiklik, anti-akademik tutum, edebiyat karşıtlığı, sıradışılık, kışkırtıcılık, sentez gibi önermeler; şiir, tiyatro, resim, dans, sinema, politik söylem gibi ‘aracılar’la gerçekleştirilir. İlk Fütürist gecesi ise 12 Ocak 1910 tarihinde Avusturya-İtalya sınır bölgesi Trieste’da Rosetti tiyatrosunda düzenlenir. “Geleneksel ve ticari sanata duyulan öfkenin, milliyetçilik ve savaş övgüleriyle desteklediği manifestolar ve şiirler” yüksek sesle okunarak, hareketin ilk gösterisi polis gözetiminde tamamlanmış olur (Goldberg, 1993, s.13) .



Resim 3.2.2.5: Boccioni, *Fütürist Suare Karikatürü*, Milano, 1911

3.3 Performans Sanatındaki Fütürist Yaklaşımlar

3.3.1 Fütürist Gösteri Uzamı

Bir gösteri yapısal olarak gösteri uzamı içindeki tüm öğelerden oluşur. Tiyatro sanatında devinim, dil, müzik, dekor, ışık ve kostüm sahne uzamını oluştururken, seyretmek, algılamak, eleştiri getirmek eylemlerinin olduğu alan seyirci uzamını kapsar. İki uzamın birleşmesi sonucu ortaya çıkan ise gösterimin uzamıdır.

Fütürist Tiyatro ve performans uygulamaları bu iki uzamı birbirinden ayıran değil birleştiren ve gösterimin anlamını ortaya çıkaran yapılanmalar üzerinden temellenir. Söz konusu iki uzamın klâsik anlamda 'eyleyen ve seyreden' öğeleri, bildik uygulamalarından uzaklaşarak dönemin dinamizm ilkesi eşliğinde anlık ve performatif olana doğru genişler.

Üç boyutlu teknik sahne uygulamaları eşliğinde farklılaşan oyuncu plastiği, sahnesel zaman ve müzik kullanımı karakter, öykü gibi anlatımsal öğelerden uzaklaşır. Oyuncu öyküyü anlatan ya da aktaran değil sahne uzamı içinde yer alan plastik bir öğe, sahne öykünün geçtiği yer değil durumsal yapının olduğu bir uzam, sahne zamanı ise durumsal yapının sonucu olarak sahnede oluşturulan bir süre ya da süreç haline gelir.

Seyirci bu durum ve süreç içinde salt seyreden bir öge olarak değil katılan, oluşturan ve eleştiri getiren dinamik bir yapılanma içinde var olur. Sahne ve seyirci uzamlarının değişen öğeleri, Fütürist performansın günümüz tiyatro ve performans sanatındaki izlerini oluşturur.

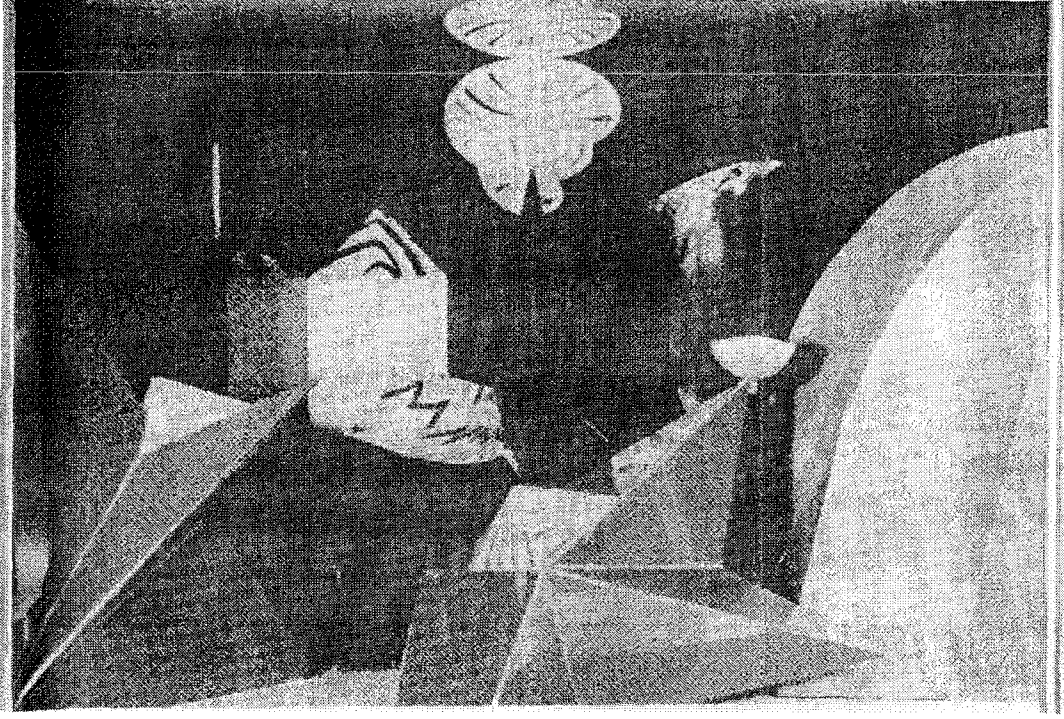
3.3.1.1 Performans Sanatında Fütürist Sahne Uzamının Öğeleri

Fütürist akımın sahnede varolan tüm teatrâl öğeleri bütünsel bir yapı altında tümleme çabası, 'fütürist sahne uzamı' yaklaşımının temel kaynağını oluşturur. Oyuncu, metin, dekor, müzik gibi teatrâl öğeler, klâsik tiyatro uygulamışlarındaki dereceli önemlerini ve 'aktaran' konumundaki işlevlerini yitirir. Bütünsel bir durum yapısı oluşturan plastik bir mekânın 'teknik ve soyut' anlatım araçları haline gelirler.

Mauro Montalti *'Yeni Bir Tiyatro İçin: "Elektrik-Titreşim-Parlaklık"'* (1920) ve Enrico Prampolini *'Fütürist Senografi'* (1915), *'Fütürist Sahne Manifestosu'* (1915) gibi Fütürist sahne tasarımcıların bildirge ve metinlerinde 'üçboyutlu, mekânîk, bireşimci, tümçül tiyatro' adları altında çok anlatımsal üçboyutlu sahne gerçekleştirme amaçları ortaya konur. Dinamik ve plastik bir mekân ve hareket biçimlendirmesi istenen bu yazılarda ışık, elektrodinamik yapı, elektro mekânîk mimari, parlak renk kullanımları ve projektörler sahnenin maddi anlatımı içindeki 'mutlak sentez'e ulaşmak için yararlanılması gereken teknik ve soyut anlatım araçları olarak önerilir. Sahne klâsik ve geleneksel kullanımında gerçekliği yansıtan ya da görelî bir sentez 'mekânı' olma yerine, "bir kurumsal sistem ve öznel senografi*" malzemesi olarak benimsenir. Sahne mekânı, sahne eylemiyle bir tutularak renk, ışık ve sahne öğeleri; "ne şairin dizelerinin ne de oyuncunun jestlerinin uyandıramayacağı duygusal değerleri ayaklandırmak" için temellenir Prampolini (1990, s.185-186):

Sahne..., parlak bir kaynaktan yayılan rengarenk akımların kuvvetle yaşam verdiği, her bir sahne eyleminin sallanan aynası ile (swing-mirror) düzenlenen ve analogik olarak koordine edilen çok renkli cam levhalarla elektrik reflektörlerinin ürettiği...bir elektronik mimari olacaktır... Bu renkli ışık demetleri ve düzlemlerinin parlak ışımasıyla dinamik birleşimleri, ışık ve gölge kesişimi,..., plastik sahne çerçeveyi devirerek hareket edecek dinamik sahne mimarileriyle birleşen bu takım, bu gerçek dışı şoklar, duyuların bu taşkınlığı sahne eyleminin yaşamsal yoğunluğunu artıracaktır. (Prampolini, 1990, s.187)

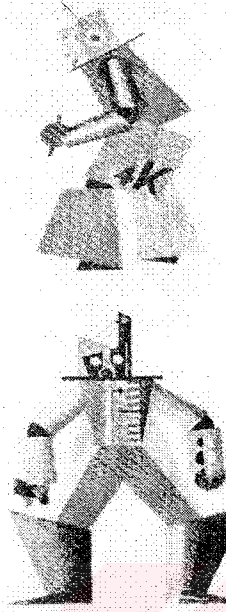
* Senografi: Sahne üstünde perspektif kullanma sanatı. Sahne düzenlemesi.



Resim 3.3.1.1.1: Balla, Stravinsky'nin 'Fireworks' sahne düzenlemesi, 1917

Dinamizm, eşzamanlılık, insan ile çevre arasındaki eylemin bütünlüğü gibi ilkelerle beslenen 'elektronik mimari' temelli sahne; mekânsal, elektrik ve mimari öğelerin önceliğinde 'geleneksel çerçeve sahne'nin yerine, çok boyutlu fütürist mekân tiyatrosunu oluşturmayı amaçlar. Buna göre elektrodinamik, üçboyutlu ışık oyunlarından oluşan çok boyutlu mimari, tiyatro alanının merkezi olarak 'Geleceğin Tiyatrosu' imasıyla sunulur. Mekânın, oyuncunun işlevini üstlenmesi ve 'kişiselleşmesine' yönelen bu yapılanmalar, Craig, Appia ve Tayrov gibi dönemin tiyatro yönetmenlerince de farklı bakış açılarından denenilen ya da denenecek olan tiyatrodaki 'yeni' arayışların içinde yer alır: Oyuncunun, oyuncu-mekâna; sahnesel bireye dönüşmesi, sahnede olması arzulan 'eşzamanlı dinamizmin' bir göstergesi olarak ortaya konur. Bauhaus'ta Gropius, Kandinsky ve Klee ile yaygınlaşan uygulamalar ve Piscator ve Meyerhold'da kaydedilmiş görüntüler eşliğinde oyunla bütünleşen projeksiyon yansımalarını yakın zamanlardaki gösterilerde rastlayabileceğimiz uygulamaların izdüşümleri olarak belgeleyebiliriz: Hareket eden bedenlerin yansımalarını çoğaltmak amacıyla sahnenin tabanına pleksiglos tabelalar yerleştirilmesi, arka plandaki projeksiyon ya da ışık yansımaları ile sahnedeki oyuncuların eylemlerinin çoğaltılmasıyla oluşturulan kesitli görüntülere ayrıştırılmış başka beden-ler göndermeleri, ışık ve renk oyunları ve en sık karşımıza çıkan bir örnek

olarak sahnede büyük planlı bir görüntü ile oyuncunun yabancılığının aktarılması; günümüzün tiyatro ya da performans gösterilerinin yaygın olarak kullandıkları teknik ve estetik miraslar olarak örneklenebilir.



Resim 3.3.1.1.2 :Pannaggi, *Mekanik Tiyatro için karakterler*,1922

Yönetmen Robert Whitman, 1965 tarihli '*Prune Flat*' isimli gösteride sahne üstünde oyuncuların figürleri ve hareketlerinin yassılaşması için ultra-viole ışık kullanır. Bu uygulamanın nedenselliği ise 'geçmiş' zaman da kaydedilmiş görüntülerin, arka plandaki projeksiyon sunumunda bizzat sahne üstündeki devinimlerle paralellik oluşturulması istemidir. Yönetmenin amacı, oyuncuların sanki perdeden çıkan ve perdedeki görüntülerle 'eşzamanlı' devinen soyut, mekân kişilikleri halini almalarıdır. Marinetti, Settimelli ve Corra'nın 'Sentetik Tiyatro' oluşumu için işaret ettiği 'iç içe geçen dekor ve eş zamanlı olarak harekete geçirilen birçok farklı zaman aralığı', yönetmenin projeksiyon perdesindeki 'geçmiş' zaman ile sahne üstündeki 'şimdi'ki zaman ve bunlarla ilintili olarak sunulan mekân kavramı uygulamaları 'dinamik eşzamanlılık' ilkesinin sahne uzamında gerçekleştirilmesidir (Goldberg, 1993, s.137; Marinetti ve diğ., 1990) .

1979 yılı itibariyle performans sanatı kültürünün yoğun olarak medya araçları eşliğinde sunulduğu görülür: Laura Anderson, John Jesurun, Jan Fabre, Falso Movimento, Robert Wilson gibi performans ve tiyatro sanatçıların, genel olarak gösterilerde arka

plana yerleştirilmiş projeksiyon perdesi ve görüntüler, mikrofon ve teknik ses araçları, ışık kullanımıyla yaratılan perspektif düzenlemeler, T.V monitörleri, bilgisayar ve internet gibi sahne üstü teknik öğeler kullanması postmodern tiyatronun ya da yakın zamandaki performans gösterilerinin 'klâsik' tutumu haline gelmiştir. Yakın tarihli bu uygulamalar, Fütüristlerin mekânı 'kişiselleştirmek, üçboyutlu, birleşimci, mekânîk, tümsel' tiyatro sahnesi yaratmak ve geleneksel sahneyi 'elektro mimari' temelli bir uzama dönüştürmek amaçlarıyla biçimsel olarak benzer eğilim gösterirler.

Performans sanatçısı Laurie Anderson'un '*Moby Dick*' (1999), '*United States*' (1982) gösterisi ve aynı paralellikte multi-media öğeler kullanan '*For Instants*' (1976), '*God Heads*' (1976) gibi erken dönem performansları; el çizimi resimler, televizyon görüntüleri, çok amaçlı ve renkli ışık kullanımları, mikrofon ve elektronik aletlerle yaratılan ses düzenlemeleriyle tipik elektronik mimari temelli sahnenin aracılığında 'dinamik eşzamanlı sunumu' gerçekleştirir. Metin, ses kullanımı, görsel efektler ve vücut göstergeleri performansçının yaratmak istediği sahne üstü dünyayı oluştururken sanatçı da bu dünyanın plastigine ait bir 'oyuncu- mekân' kişiliğinde yer alır.



Resim 3.3.1.1.3: Anderson, *Moby Dick*, Brooklyn Akademi, 1999

Robert Wilson'un tiyatro-opera-performans formatlı gösterileri ise eş zamanlı mimari mekân uygulamasını ışık, mikrofon, projeksiyon, soyut figüratif desen, nesne ve oyuncu bedeni göstergelerini, sahne üstü zaman, dil ve görüntüler eşliğinde, geniş açılı perspektif ve multi-media kullanımı ile kurar. Wagner'in ortaya koyduğu 'Gesamtkunstwerke' kavramı ile Gordon Craig'in 'Übermarinetti' yaklaşımının bir sentezini bulabileceğimiz, 5 saat ile 12 saat arasında değişen sürelerle sahip olan '*The*

Life and Times of Sigmund Freud (1969), *The Life and Times of Joseph Stalin* (1972), *A Letter for Quenn Victoria* (1974) ve *Einstein on the Beach* (1976) gösterileri, Artaud ve Brecht'in kuramsal teorilerini, Wagner'in müzik-drama uygulamalarını, Cage-Cunningham rneğinde yeni dans ve müzik pratiklerini kuramsal ve pratik olarak paylaşıır.



Resim 3.3.1.1.4: Wilson, *Einstein on the Beach*, Avignon Festivali, 1976

Wilson'un gösterileri, edebi olmayan metinlere eşlik eden görsel imaj kullanımı, alışıla gelmedik oyunculuk ritimleri, kusursuz ölçekte hesaplanmış matematiksel sahne tasarımları, müzik, dans sentezli kontrktif ve elektronik sahne kullanımlarıyla, geleneksek 'gerçekçi' sahne uygulamalarına değil 'sahne resimleri' oluşturmaya yönlendir. Sahne mimarisi, oluşturulan bu resimler üzerinden büyük ölçekli, her biri birbirinden geleneksel anlamda kopuk, salt ele alınan temanın kavramsal mantık ve duygusundan kaynaklı 'sahne durumlarına' ev sahipliği yapar. Fütüristlerin 'Bütüncül Tiyatro' sentezini gerçekleştiren ve 80'lerde büyük ölçekli tiyatro-performans gösterilerine öncülük eden bu tip yaklaşımlar; kullanılan teknik, kurgu üslubu ve tekrarlı gösterim edimleriyle minimal düzeyde kalan, tekrarsız diğer performans örnekleriyle biçim olarak benzemese de 'Açık Yapıt'ın performatif özelliklerine benzer çizgiye sahiptir.

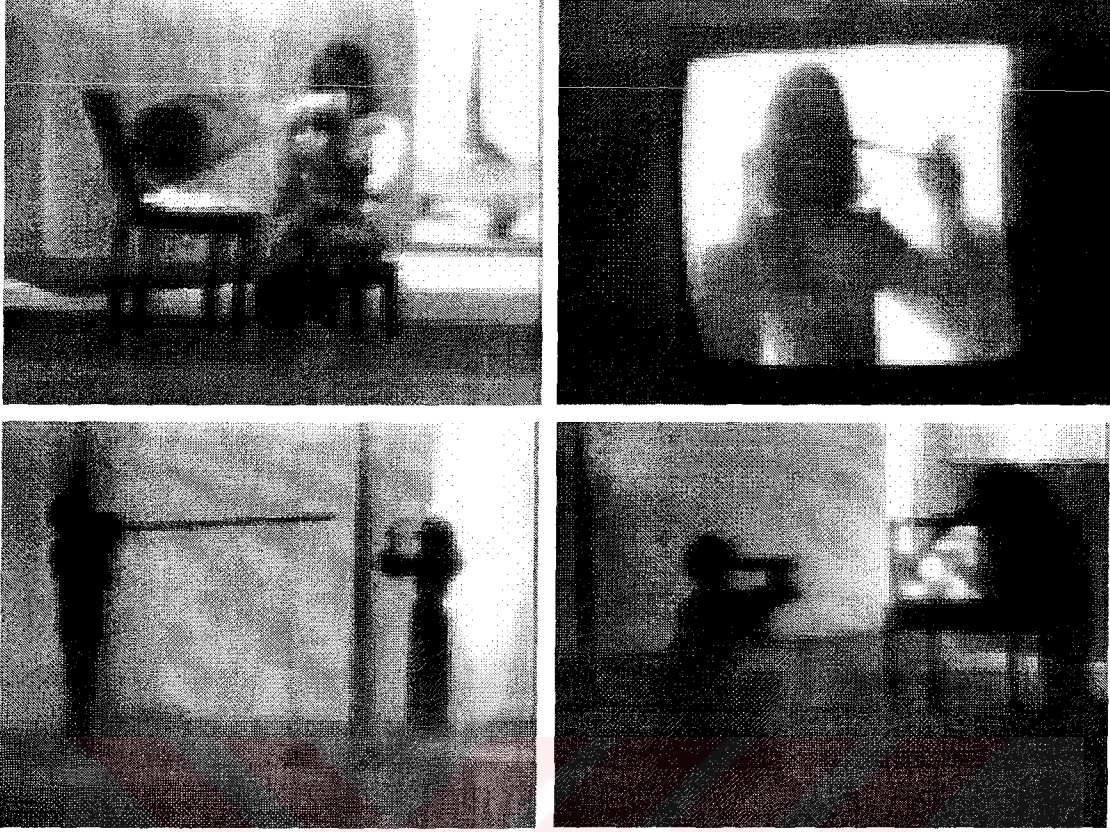
Kurgusal, uzun, masraflı ve tekrarlı gösterimleri nedeniyle kısa ve tek sunumlu gösterilerden yapısal, ticari ve teknik olarak ayrılan söz konusu gösterilerin, performans sanatı içindeki yeri 'sahne mekânı ve performansçı' performativliğinin 'o an' ve 'orada' gerçekleşen eşzamanlı birlikteliğidir. Gerçekleşen şeyin tiyatro sanatında da mevcut olan 'şimdi ve burada' ve sahne üstü performativlik yaklaşımlarıyla farklılığı ise tiyatro sanatçısının karakter, öykü, gelişim gibi yansıtma öğeleri ile 'taklit' etmeye yönlenmesi ve sahne üstü eylemini şaşırma, unutma, kaza gibi olaylar dışında önceden hesaplanmış bir şaşmazlıkta gerçekleştirmesidir. Bu anlamda; metin, sahne rejisi, oyunculuk üslubu gibi 'kapalı devreler' içinde hareket eden tiyatro performativliği, her ne kadar her anı, her sunumu tekrar tekrar oluşturma, inandırma ya da yetkinleştirme nitelikleriyle belirli bir performativliğe sahip ise de bu ancak yönetmen ya da yazarca belirlenmiş 'kapalı devre'nin sınırları ve oyuncunun bu sınırlar içindeki yaratıcılığı kadar varlık gösterir. Anderson tipi gösterilerde görülen ise halihazırda mevcut ve önceden hesaplanmış teorik kurgunun, 'taklit' edimine yer vermeyip sahnede gerçekleşen 'şey' in, performansçının yaratım ve sunum ihtiyaçlarıyla paralel, bizatihi kendisi kadar bir mevcudiyette olması ve sunum anının gerçekliğinde rastlantı faktörünü ve bunun getirebileceği potansiyeli de değerlendiren bir 'Açık Yapıt' pratiğine başvurmasıdır. Bu tipteki performativliğin niteliği ve onu teatrâl performativlikten ayıran ince çizgi ise gösterimin her tekrarlanışında söz konusu 'Açık Yapıt'ı ilerleten ya da genişleten, zaman zaman bozmaya varan toleransa sahip olmasıdır. Bu anlamda tiyatrodaki oluşan şey bitmiş, karar verilmiş, kapalı ve kuşatılmış bir yapıtın içindeki performativ öğelerin kurgusu, yapılanışı ve sunumu iken performans sanatındaki Anderson örneklerinde var olan yapı, kurgunun ve karar verilmişliğin tekrar tekrar denenmesi, sınırlarının zorlanması, anlık kararlarla ya da rastlantılarla değişebilmesi ve bir 'Açık Yapıt' yaklaşımının hiçbir zaman unutulmamasıdır.

Fütürist sahnenin, uzamı 'taklit etmek, rol yapmak, oynamak' gibi dramatik aksiyonlardan sıyrıp teknik, simülatif ve elektronik yapılanmaya taşınması, sahnede yer alan görüntülerin oyuncunun mevcudiyetinden ayrı olarak gelişebilmesi; yorumcu (oyuncu, şarkıcı, dansçı) merkezli gösteri sanatlarını, bir açıdan 'yorumlananın' merkez olduğu bir noktaya taşır. Yorumlananın baş aktörlüğünü ise ilerideki kısımlarda daha ayrıntılı örneklendirilecek seyirci üstlenir. Yorumlananın öne çıktığı

an, sanatçının bir kez ürettikten sonra 'nesne' noktasına gelen eseridir. Özellikle fotoğraf ve video sanatlarında yorumcu (sanatçı) eseri bir kez ürettikten ve eserin 'teknik yöntemlerle yeniden üretilen' nesne halini almasıyla eserin orijinalitesi kaybolur. Tıpkı orijinal bir fotoğraf filminin bir kez basıldıktan, çoğaltıldıktan ve tüm fotoğraf karelerinin aynı göstergeye sahip olmalarına benzer bir tutumda, orijinalitesini kaybeden eserin bir nesne olarak yaratanından, yani sanatçısından kopması, bağımsız ve değerlendirmeye açık bir hale gelmesi, 'yorumlanan' nesne sürecini başlatmış olur.

Joan Jonas'ın '*Funnel*' (1974) isimli gösterisi, hem performans sanatı içinde yer alması hem de video sanatı içine dahil edilmesi yönlerinden, 'yorumlananın' ilginç bir örneği haline gelir. Gösteri eşzamanlı olarak gerçek mekân (sahne) ve sanal mekânda (televizyon) performansçı (Joan Jonas), seyirci ve bir 'şimdiki zaman' katmanlarıyla sergilenir. Sanatçı sahne üstünde gerçekleştirdiği devinimlerini, bir kamera aracılığıyla ikili, çoklu ya da deforme edilmiş bir halde ekrana yansıtır. Doğaçlama hareketlerden, yazılı bir metinden ve çeşitli nesnelerin kullanımından oluşan gösteri, seyircinin hayali (ekranda olan) ile gerçek (sahne üstünde) arasındaki bağ kurma ve bütünleme işlemleri üzerine yoğunlaşır (Goldberg, 1993, s.166) .

Bu noktaya kadar performans sanatı içine dahil edebileceğimiz gösteri, kaydedilmiş görüntülerin 24 saatlik tekrarlı gösterimleri için uygun zemin hazırlanması ve sergilenmesiyle tartışma başlatır. Performansçı, seyirci ve 'şimdiki zaman' mevcudiyetleriyle oluşturulan ilk gösteri anı, bir kez bir bütün olarak kaydedildikten ve bir anlamda yeniden üretildikten sonra kimi teorisyenlerce video sanatı içine kimilerince de seyirci ve seyretme edimlerinin tekrar oluşacak niteliğinde performans sanatı içine yerleştirilir. Seyircinin etkinleştirildiği ya da etkinleştiği performans sanatının video tipi sunumlarında, performansçının (sanatçının) mevcudiyeti sanallaşırken seyircinin mevcudiyeti ve katılımı somutlaşır. Postmodern kültür teorilerinde söz konusu somutluk düzeyi seyretme edimini hâlihazırda üstlendiği aktif seyretme, sorgulama, eleştiri getirme ve zaman zaman örneklerine rastlayabileceğimiz gösteri anına bilfiil müdahale etme durumlarından dolayı seyirciyi yaratım süreciyle ilişkilendirerek performansçı statüsüne yükseltir.



Resim 3.3.1.1.5: Jonas, *Funnel (Huni)*, 5', PAL, sesli, siyah ve beyaz, 1974, Ludwig Müzesi, Cologne.

Joan Jonas ve Dan Graham'ın '*Two Consciousness Projection*' (1972), '*Present Continuous Past(s)*' (1974) ve '*Yesterday (Today)*' (1975) örneğindeki performans-video sanatı çalışmaları, bir 'şimdiki zaman' katmanında ki performansçı (seyirci) ve nesne ilişkileri konumunda performans sanatı içinde yer alır. Gösterimlerin temel yapısı, tekrarlanamazlık ve çoğaltılamazlık gibi performans sanatı ilkeleriyle ters düşse de performans sanatının 'tanımlanamazlık, kuram dışı, yapı bozum' gibi diğer başka tanımlamaları ile denk düşen sunumlar olarak oluşumu olumlu olarak genişleten tartışmalara yol açarlar.

Performans sanatında 'Açık Yapıt' temelli sunumların izleri Marinetti, Settimelli, Corro imzalı '*Sentetik Fütürist Tiyatro*' (1915) başlıklı manifestoda bulunabilir. Öneri, gösterilerin edebi form ve yazarın yeteneğine bağlı özellikler taşımaması üzerinedir. Bir fikri üç dört perdelik oyuna yayan, problem, kreşendo, çözüm, final gibi önceden üstünde fazlasıyla hesaplanmış noktaları kullanan ve bunlarla iç dünya, monoton bilinç, duygu analizleri, psikoloji yansıtan yerel tiyatro yerine hareket, kahramanlık, açık havadaki yaşam, delilik sınırını bünyesinde barındıran Varyete tiyatro tezi geliştirilir.

Buna göre tiyatro, dinamizm, simültane, doğaçlama aracılığıyla “birkaç dakikaya, kelimeye, jeste sıkıştırılmış, sınırsız sayıda durum, duygu, fikir, olgu ve sembol” üretecektir. Doğaçlamayla saat, dakika, saniyede çıkan şeylerin aylarca, yıllarca, yüzyıllarca hazırlanmış şeylerden daha değerli olduğunu öne süren bu görüş, kendi dışında bir şey yansıtmayan ‘gerçekçi ve mantıkdışı’ görüntüleri sunma çabasını gösterilerde içerir (Kirby, 1986, s.26).

Marinetti imzalı, 1913 tarihli ‘*Fütürizm ve Tiyatro*’ adlı manifesto ise Varyete Tiyatrosu ile ilgili şu görüşlere yer verir: Tüm zaman ve uzay kavramlarının yok edilmesi, akla uygunsuzluğu abartmak, zıtlıkları çoğaltmak, sahnede hüküm süren olanaksız ve absürd egemenliği kurmak, tüm klâsik sanatı sahnede örneğin tek gecede Yunan, İtalyan, Fransız tragedyalarının yoğunlaştırılmış ve komikleştirilmiş karışımını sunmak, Beethoven, Wagner, Bach, Bellini, Chopin’in yapıtlarını Napoliten şarkılar biçimine sokarak canlandırmak, Beethoven’ın bir senfonisini son notasından başlayarak tersinden çalmak, Shakespeare’i tek bir sahneye indirgemek, en trajik anlarda eğlendirici düşmeler için sahneyi sabunlamak gibi öneriler getirilir. Fedele Azari imzalı ‘*Hava Tiyatrosu*’ (1919) başlıklı manifesto ise dönemin ve belkide tiyatro tarihinin en ilginç önerilerinden birini getirir: Uçakların ve pilotların aktör, gökyüzünün sahne olacağı, gürültü ve akrobasi eşliğinde diyaloglu uçuşlar, hava pantomim ve dansı, Fütürist hava resimleri.

Francesco Canguillo imzalı ‘*İnfilak*’ (1915) isimli oyunun konusunu ise geceleyin soğuk, ıssız bir caddede geçen bir dakikalık sessizlik ve ardından duyulan silah sesi oluşturur. Metnin tek karakteri olarak sunulan ‘bir merminin’ sahne almasıyla (duyulmasıyla) oyun biter. Sahnede ‘olan’ ile ‘sunulan’ şeyler aynıdır: Bir dakikalık sessizlik, bu zaman diliminde sahne üstünde hiçbir şey ‘olmaması’nın olması ve sonrasında duyulan silah sesi. Marinetti’nin ‘*Ayaklar*’ isimli oyununun yaklaşımı ise vücudun tek bir organının duygu ve hikâye anlatımı için yeterli olabileceği üzerinedir. Buna görede oyun salt ‘ayakların’ diyalogu ile sözsüz olarak sergilenir. Marinetti’nin Bruno Corra ile yazdığı ‘*Eller*’ isimli oyunu da benzer yaklaşımlara örnek teşkil eder.

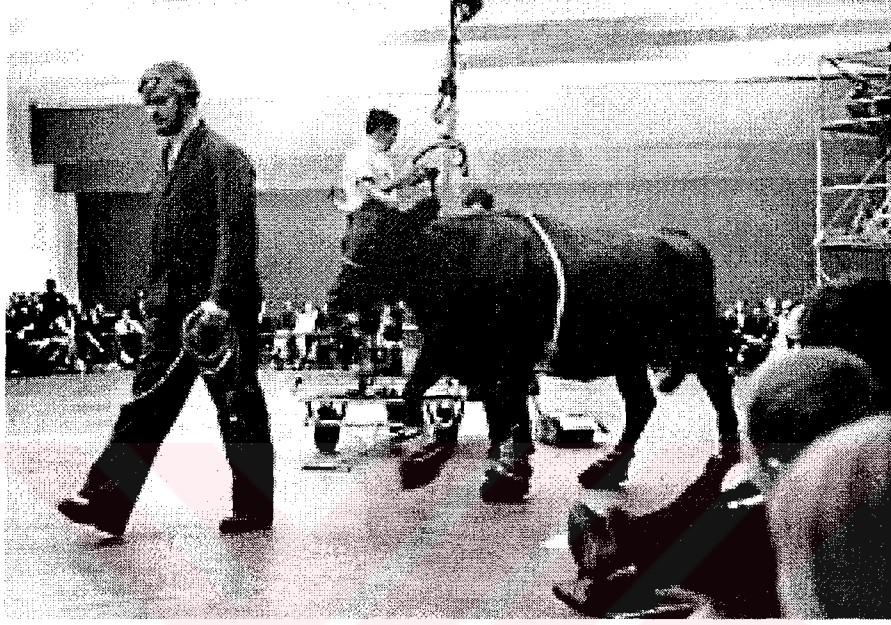


Resim 3.3.1.1.6: Marinetti, *Bases (Ayaklar)*, 1915.

Yazın alanında performatif Beckett oyunlarına benzeyen bu yapılanma, modern tiyatronun ve performans sanatının gerçekte sahnede varolan sessizlik, hareket ve durumlara olan somut ilgisini temellendiren Fütürist yaklaşımlardır. Yazılı metnin yoğun olduğu geleneksel Batı tiyatrosunun ‘gösteren’ olarak seçtiği metin, jest ve taklit, oyunun geçtiği mekânla ilişkisini dekorun salt biçimsel olarak kullanımı ya da betimlemesi ile kurarken, 1960’lı yıllardan itibaren gerek teatrâl metin yazımında gerekse gösteri sanatlarında sunumun geçtiği mekân, ses, sessizlik, sanatçının devinimi ve seyircinin varlığı ile ilişkilendirilir. ‘Gösteren’ ve ‘gösterilen’in söylemin tek zemininde, oluşan anın ve biçimin ‘gösterge’sinde toplanması ve bununla mekânda oluşan ‘şey’ in bizzat kendisini anlamlandırması ya da sembolize etmesi uzam, beden ve devinim temalı yakın tarihli gösterilerin temelini oluşturmuştur.

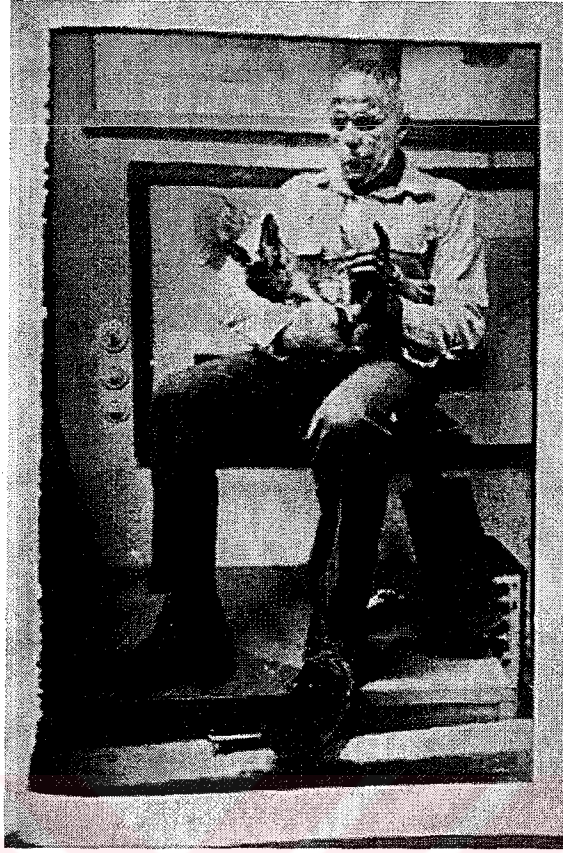
Söz konusu benzer yaklaşımın örneği Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg’in işlerinde görülebilir. Geçiciliğe, ortak çalışmaya, devinime ve izleyicinin fiziksel varlığına ilgi duyan Rauschenberg, gösterilerini gerçek zaman içine yerleştirerek üretim sürecini vurgulayan çalışmalar yapmıştır. Erken tarihli çalışmalarından biri olan ‘*Pelikan*’ (1963), Cunningham Topluluğu’ndan Caroly Brown ile Fluxus sanatçısı Olof Ultvedt’in katılımıyla bir buz pistinde sergilenir. Rauschenberg ve Ultvedt’in iki tekerleği birbirine bağlayan bir dingilin üzerine oturmuş halde elleriyle tekerlekleri döndürerek piste doğru gelmeleri, pistin öbür ucuna vardıktan sonra yere inerek sırtlarına paraşüt çantaları takmaları ve bu esnada dans eden Brown’a katılmalarına

telefon sesleri, araba kornoları, circırböceği sesleri eşlik eder. Gösteri Rauschenberg ve Ultvedt'in paraşütlerini sırtlarından çıkarmaları ve geldikleri yöntemle sahneden çıkmalarıyla sonlanır. Sanatçının farklı disiplinler ile ortak çalışmalarına girdiği benzer oluşumlara 'First Time Painting' (1961), 'Spring Training' (1965), 'Linolyum' (1966) örnek teşkil eder (Atakan, 1998b, s,17) .



Resim 3.3.1.1.7: Rauschenberg, *Elgin Tie*, Moderna Museet, Stockholm, 1964

Bu tip yaklaşımlara bir başka ve daha ritüel tarzda örnek olarak enstasyon-heykel ve performans sanatçısı Alman Joseph Beuys gösterilebilir. Beuys ikonografik obje ve malzemelerden yararlanarak performans ve enstasyona meteforik yaklaşımıyla Fluxus akımı ve sonrasındaki 'iş'lerini, sanat-yaşam ikilemi ve şimdiki zaman kipi içinde, sürpriz, risk, çevreye duyarlılık vb. formatlarında gösteriye dönüştürür. Beuys 1963 yılında Fluxus gösterileri bünyesinde, 'İki Müzisyen İçin Kompozisyon' başlıklı işinde sahnede müzikli oyuncakların zembereklerini kurarak her birinin farklı aralıklarla durmalarını bekler. 1965 tarihli 'How to Explain a Picture to a Dead Hare?' isimli gösteriyi ise kafası bal ve altın tozuyla kaplanmış halde, ölü yabani bir tavşanı kolları arasına alıp, galeride sergilenen resimlerine hayvanın ayaklarını dokundurma ve sonrasında bir tabureye oturarak tavşana resimlerini anlatma ritüelinden oluşturur (Goldberg, 1993, s.150).

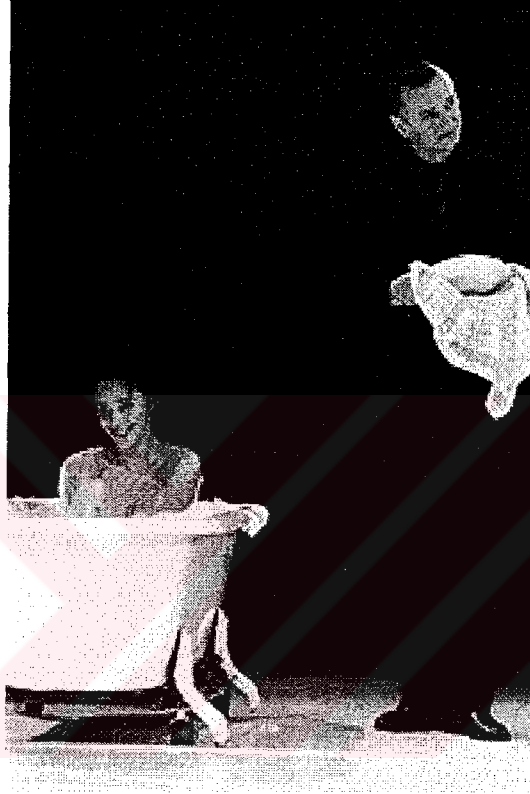


Resim 3.3.1.1.8: Beuys, *How to Explain a Picture to a Dead Hare? (Ölü bir Tavşana Resmi Nasıl Açıklarsın?)*, Gallerie Alfred Schmela, Düsseldorf, 1965.

Bu gösterilerin en önemli ögesi ise ‘şimdi’ nin deneyimidir. İngiltere’de ‘Live Art’ (yaşayan-canlı sanat), Avusturya’da ‘Time-based Art’ (zamana bağlı sanat) ile tanımlanan performans sanatının yapısı bir ‘şimdiki’ zaman içinde biçimlenir. Herhangi bir şeyin parçasını ya da konusunun soyutlanmış şeklini ‘ifade etmek-yaratmak-sunmak-sembolize etmek’ten ziyade ‘şimdi’nin deneyimi ve oluşumuyla ‘olan’ı var ederek sunmak, fütürizmin performans sanatına kazandırdığı önemli bir noktadır. Yanılsama efektlerinin yadsınması, öykü ögesinin tercih edilmemesi, sahne ve dışında ‘olan’ dan başka göndermenin oluşturulmaması, fütürizmin asıl ilgisi olan dinamizmin sahne üzerine getirilmesi, ‘her durum teatrâldır’ önermeleri, bugünün performans, dans-performans ve zaman zaman tiyatro oyunlarında sık rastlanan içeriklerdir.

Alman dans ve performans sanatçısı Pina Bausch’un yakın zamandaki işleri, yetkin dans kullanımı nedeniyle teknik olarak değilse de içerik olarak Fütürist Tiyatro söyleminin ilkeleriyle benzeşir. Gündelik hareket ve diyalog kullanımı, edebi metin kullanılmaması, doğrusal olmayan durumlarla kurgu tasarımı, karakter ve öykü

öğelerinin bulunmaması, her durumun teatrâl olabileceği savı, bugünün performans sanatı içinde en fazla varolan tutumlardır. Bausch'un dansçılarından biri 50 kere sahnenin çevresinde dolaşıp “yoruldum” dediği zaman gerçekten de yorulmuştur. Buna göre Bausch'un tercihi, ‘kurgusal ve estetik zaman-mekân sınırlarını yok etmek için tarihsel zaman yerine, öznel zamanın kullanılması yönünde’ biçimlenir (Wright, 1997, s.91) .



Resim 3.3.1.1.9: Bausch, *Masurca Fogo*, 1998

Performans sanatı içindeki tüm gösteriler için geçerli olan bu tespit, öncelikle performansçının kendi özneline ait düşünceleri, kendi mevcudiyeti ile biçimlendirmesinden ortaya çıkar. Aristotelesçi dram yapısına ait ‘öykü, yanılsatma, birlik, gelişim çizgisi’ kuralları ve önceden prova edilmiş, hesaplanmış oyunculuk (taklit) edimi, yerini ‘durum’ ya da ‘durumların’ gerçekliğine ve sanatçının bu gerçeklikler içinde gerçeklediği gösterim anının sunumuna bırakır. Zamansal yapı olarak eşzamanlılık ilkesinin önceliğinde oluşan ‘an’, tarihsel zaman akışını yadsımakta, “sanat yapıtında, öznenin son derece köktenci bir biçimde kendi başına yapayalnız bulunduğu ‘zaman dışı’ bir mekân oluşturmaktadır” (Brauneck, 1991, s.177) . Öykü, edebi metin, yazar gibi öğelerin yadsınması, sanatçıya edebi olana bağlı

kalmayan bir özgürlük ve özgünlük verirken taklit, yanılsatma, sahneleme gibi teâtral kalıpların dışlanması, sanatçıyı oyuncu, yorumcu, yönetmen virtüözlüğünden sıyrarak düşünsel virtüözlüğün ve sunumun birinci elden yapılandırmasına olanak verir.

Fütürist akımın tiyatro-performans uygulamalarında geçmişin doğrusal, neden-sonuç bağlantılı ve öykü temelli sanat dili yerine duysal halkalara bağlı, parçalı, heterojen, öznel bir yapının yeğ tutulması ve içeriğinin enerji, heyecan gibi öğelerle beslenmesi; yaşanan çağın dinamik ortamının sanat alanına aktarılmasını içerir. Bu izlekte gündelik hayatın hız ve ritmi, bir makine ya da trenin ses göstergesi, radyonun şekilsel olmayan evrensel özelliği tüm çalışmaların ortak imgeleridir. Bu imgeler aracılığıyla mekânîk dünyanın duygu ve heyecanları, yüksek teknoloji ya da savaşın getirisi olarak öne sürülen dinamik ortam önerileri, ‘doğru’ estetik ya da kural kalıplarının özellikle önemslenmemesi ile izleyiciye sunulur. Marinetti’nin 1913 tarihli ‘*Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler*’ isimli manifestosunda yer alan görüşler, durumdan yola çıkan ve kurallara bağlı kalmayan kendiliğinden imgelem, öz deneyim ve öznel ifadeleri sanatın içine sokma çabasını açılar:

...lirizm yeteneğine sahip bir arkadaşınızın, yoğun olaylardan (devrim, savaş, deniz kazası, deprem, vb.) gerçekleştiği bir yerde olduğunu ve hemen sonra gelip size izlenimlerini aktardığını düşünün. Anlatısına başlarken, salt içgüdüsellikle, bu arkadaşınız ne yapacaktır bilir misiniz? Konuşurken sözdizimin hoyratça yıkacak, cümleleri sıralayarak zaman kaybetmekten kaçınacak, noktalamay ve sıfatların düzenini hiçe sayacak, bütün görsel, işitsel, kokusal duyularını,...size boca edecektir...alışlagelmiş hiçbir düzene uymayan, ama gerekli birkaç tutam sözcük bulacaksınız böylece (Marinetti, 1998, s.77) .

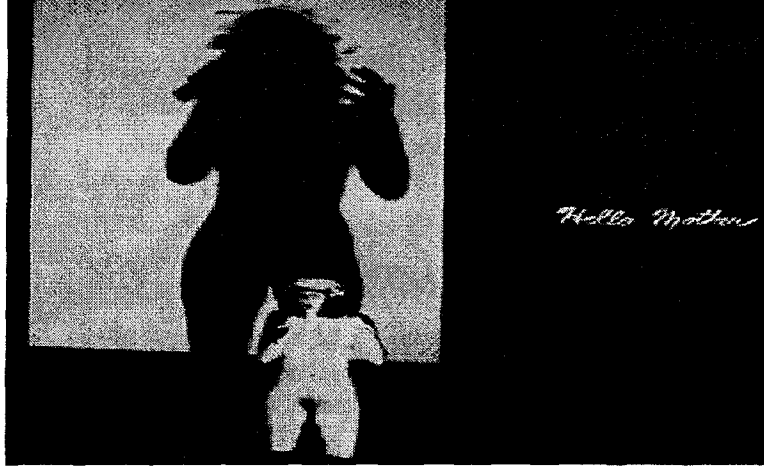
Şimdinin yüceltilmesi ve yeni bir zaman bilinci anlamına gelen bu tutum, felsefede Bergson etkisiyle (Ek 3) “toplumdaki hareketliliği, tarihteki ivmeli hızı, günlük hayatın kesintilerini dile getirmekten fazlasını yapar. Geçici, ele geçmeyen ve kısa olana yüklenen yeni değer ve dinamizmin göklere çıkarılması, lekelenmemiş, saf ve durağan bir şimdiye duyulan özlemi açığa vurur” (Habermas, 1994, s.33) .



Resim 3.3.1.1.10: Marinetti'nin manifesto bildirilerini içeren *Zang Tump Tump* başlıklı kitabın ana sayfası, 1914

Marinetti'nin bir savı olarak alabileceğimiz bireyin serbest çağrışımlarla ve durumlarla yapılandığı ve enerjisini verdiği dil ve dilsel ifadeler, performans sanatının feminist kanadının bir temsilcisi olan Karen Finley'in, 1983 yılından bu yana gösterilerinde sık sık başvurduğu bir temadır. Dilsel kullanım, feminel vücutu sahne üstünde oluşturmak üzere; doğa, kadın, erkek, toplum, aile vb. ile bağlantılı temaları, agresif ve aşağılayıcı dil ve görsel üslup birlikteliği ile yaygın olarak tek kişilik gösterilerde gerçekler. Örneğin '*Constant State of Desire*' (1986) gösterisi böyle bir nitelik taşır: Kapitalist topluma duyulan öfke ve seks konulu gösteri, Finley'in sahne üstünde soyunup yumurta, konfeti ve çelenklerden bir giysi oluşturup Wall Street'deki tüccarların cinsel üreme organlarını kesme tehdidi ile devam eder. Yarı kurgu, yarı doğaçlama ve 'seyircinin pasifliğini tabulardan bahis açmak yoluyla kırma' üzerine inşa edilen gösteriler, feminist duygu ve düşünceleri olabildiğince saldırgan ve direk bir dil üslubu aracılığıyla iletir. '*1-900-All-Karen*' (1998) adlı gösteri ise 900'lü telefonların ironisini göstermekle beraber ilan edilmiş numarayı arayan kişinin, Finley'in kaydedilmiş günlük, haftalık duygu ve düşüncelerinden cinsellik ve gezi maceralarına kadar deneyimlerini interaktif dilsel paylaşmasından oluşur. Finley'in performanslarındaki genel tema, kadın vücudunu oluşturan ve onda baskın olan psikososyal yapıları 'dil kullanımı' ile deşifre etmesidir: Dilsel saldırı, abartılı kızgınlık duyguları, görsel şiddet,

provokasyon ve feminel vücut göstergeleri gibi öğeler, 'erkek dünyası' egemenliğinde kuşatılan 'kadın dünyası'nı ifade eden ve anlamlandıran gösterilere aracılık ederler (Kostelanetz, 1994, s.35) .



Resim 3.3.1.1.11: Finley, *A Certain Level of Denial*, The Kitchen-New York, 1986

Marinetti'nin Fütürist Tiyatronun yaşamsal akımına kaynak olarak verdiği 'çağdaş, hızlı, parçalı, karmaşık, kinik, kassal yorumun hiçbir mantığa, geleneğe ve estetiğe dayatılamaz ölçüsü; vücut göstergelerini yeşil saçlar, mor kollar, gök mavisi göğüsler; sahne durumunu şarkı söyleyen birinin birden devrimci ya da anarşist bir söyleme geçişi ya da romantik bir havada giden kurgunun içine hakaretler ve kötü sözler serpiştirmesi' ile oluşturma önerileri; biçim olarak tepki çekmeyi, rahatsızlık vermeyi ya da alışıl gelmedik dil ve görsel üslup kullanımıyla hareket eden söz konusu performanslarla benzer eğilimde gözükür (Marinetti,1990, s.183) .

Kişisel psikoloji ve dil kullanımının Christopher Knowles adında otistik bir gencin aracılığıyla Marinetti'nin 'serbest çağrışım ve dilbilgisi kurallarına bağlı kalmayan dilsel oluşum' ifadesine paralel başka bir örneği ise Robert Wilson tarafından gerçekleştirilir. Knowles aralarında *'The \$ Value of Man DiaLog [2]'* (1975), *'DiaLog/A Mad Man A Mad Giant A Mad Dog A Mad Urge A Mad Face'* (1974), *'A Letter for Queen Victoria'* (1974), *'The Life and Times of Joseph Stalin'* (1973), *DiaLog [3]* (1976), *DiaLog/Network* (1977), *DiaLog/Curious George* (1980), *Einstein on the Beach* (1984), *'Reading/Performance 1969-1984'* (1985), *'The Wind'* (1998) bulunan pek çok çalışmada metin yazarı ve oyuncu olarak Wilson ile işbirliği yapar (Web 1). Otizmin estetik bir malzeme olarak gerek yazılı metinlerde

gerekse oyunculukla dışavurumu, öznesel gerçekliğin direk ve somut olarak gerçekleştirilmesine olanak sağlar.

Wilson'un '*A Letter for Queen Victoria*' gibi opera-tiyatro-performans formatlı çalışmalarında hakim olan metin yapısını; yanlış heceleme, kuraldışı dilbilgisi, uydurulmuş dil ve anlamları dışında kullanılan kelimeler oluşturur. Örneğin söz konusu gösteri metninin bir pasajı şu şekilde biçimlendirilir:

1. MANDA SHE LOVE A GOOD JOKE YOU KNOW. SHE A LAWYER TOO
2. LET'S WASH SOME DISHES
1. WHAT DOU YOU DO MY DEAR?
2. OH SHE'S A SOCIAL WORKER
1. NICE TRY GRACE
2. MANDA THERE ARE NO ACCIDENTS (Sahne 1, Bölüm 2) (Goldberg, 1993, s.187) .

Marinetti'nin 'durumdan yola çıkan, dilbilgisel kurallara bağlı kalmayan; kendiliğinden imgelem, öz deneyim ve öznel ifadeler' savı otobiyografik yapıyı önerir. Söz konusu öneri, özne kullanımının temel alındığı, monolog tarzının kullanıldığı 1960 sonrası performans yapılanmalarıyla büyük benzerlikler gösterir. Finley, Anderson, Wilson'nun monolog kullanımı anlatının, mekânın, zamanın; mantık dışı, aitsiz ve süresizliğine birer gösterge oluşturur: "Parçalanmış fikirler, birbirine teğet geçen bağlantılar ve ilişkiler, birbiriyle ilgili (ya da uzaktan ilgili) anılar ve karmaşık bir duygu ağını da kapsayan etkin bir düşünce sürecindeki sürekli değişen itkiler ve algılar" dil aracılığıyla sergilenir. "Öznenin değişen oluşumuna, parçalanışına ve çoğalışına duyulan" ilgi, Open Tiyatronun '*Terminal*' (1970), '*The Mutation Show*' (1971) gibi gösterilerinde "Brechtçi biçimde 'öykü anlatıcı' ya da 'sahne yönetmeni' rolü"nü üstlenen aktör, önceden belirlenmiş yazılı bir metin olmaksızın gösterinin 'metnini' hem tamamlar hem dengeler". Dilsel vurgu, geleneksel monolog kullanımındaki karakterlerin psikolojik gelişiminden çok grubun kolektif niteliği üzerinedir: Oyun bölümlerinde kişisel fotoğraf gösterimi ve bununla ilintili olarak anlatılan gerçek hikâyeler; oyuncu ile karakter arasındaki sınırların belirsizleşmesine, yabancılaştırmaya ve sanat-hayat ikilemini sunmaya olanak verir (Deborah 1997a, s.7; 1997b, s.37-38) .

Özne vurgusunun sanattaki yerinin görme, işitme ve toplamında düşünme edimlerinin kuramsal olandan, genel kabul görenden, mutlak doğru estetiğinden uzaklaşılması ya da tüm bunlara eleştirisel yaklaşılmasıyla paralel geliştiği görülür. Yunan sanatının Mısır sanatına, Barok Dönemin Rönesans'a eleştirisel yaklaşımında olduğu gibi XX. yüzyıl başlangıcından itibaren, bilim ve teknolojinin de yardımlarıyla plastik sanatlarda kübizm, yazın alanında Joyse, Proust, fizik de Einstein, felsefede Bergson gibi dönemdaş isim ve akımların, eski 'özne'ye karşı, yoğun ve ortak, yeni bir 'öznel'lik arayışlarını başlattığı görülür. Gösteri sanatlarında ise bu tip bir 'özne' arayışının fütürizm ile başlayıp Dada ile farklılaşarak genişleyip kısmen sürrealizm akımı ile tepe noktasına ulaştığını söyleyebiliriz. Sürrealizm akımının kısmenliği ise 'her şeyin 'özne' ile açılması ve bunun da bir süre sonra, Aydınlanmanın mutlak akıl kullanımına bel bağlamasına paralel bir çizgide 'mutlak özneye' dönüşmesine benzer. Duchamp'ın 'Hazır-nesne' olgusu ise Dada bölümünde ayrıntılı olarak ele alacağımız gibi söz konusu 'mutlak özne'yi sanatçı, nesneyi ise sanat eseri konumuna yükselten ironi temelli yaklaşıma taşır. Son dönem eserleri ve mutlak özneleri, ironinin ciddiye alınmış biçimini yaygın olarak sahiplenirler.

Günlük hayatın ritmi ve dinamiği, fütürist performansın salt gösteri alanında değil ama müzik alanında da önemseddiği bir başlıktır. Fütürist müzisyen Luigi Russolo'nun 1913 tarihli '*Gürültüler Sanatı*' adlı manifestosunda müziği 'konser salonlarının bir ürünü olarak değil günlük seslerin bir kakofonisi; makine, cadde, fabrika ve tüfek seslerinin bir karışımı' olarak tanımlaması ve bunlara ek olarak 'sesin ve hızın dünyasında, müzik de bir gürültüdür ve yapısı düzenli, akışsal değil, karışıktır ve gürültü yaşamımızın her belirtisine eşlik eder' tespitleri, günlük hayatın sesini müziğe aktarmak anlayışıyla hareket eden John Cage, Brian Eno, Philip Glass gibi modern ve postmodern müzisyenlerin temel kaynağıdır (Russolo, 1998, s.89).

Russolo adı geçen söz konusu manifestoda özellikle 1960 sonrası John Cage ile başlayan ve müzik-performans etkinliklerinde sıkça yer alan temel gürültü kategorilerini "...çok yakında mekânîk olarak gerçekleştirmeyi düşündüğümüz fütürist orkestra gürültülerinin 6 kategorisi" şeklinde yerleştirir (Russolo, 1998, s.93):

1
Gürlemeler
Patlamalar

2
Işıklar
Horultular

3
Mırıltılar
Homurtular

Dökülen suyun gürültüleri
Dalış gürültüleri
Böğürmeler

4

Gıcırdamalar
Çatırtılar
Haykırışlar, inlemeler.
Vızıltılar
Tepinmeler

Hırıltılar, Uğultular

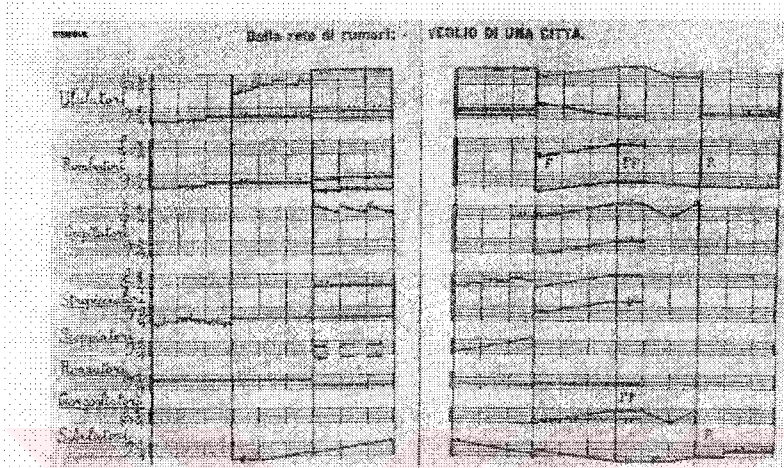
5

Metal, tahta, deri,
taş, pişmiş toprak
üzerinde vurma çalgıların
çıkardığı gürültüler vb.

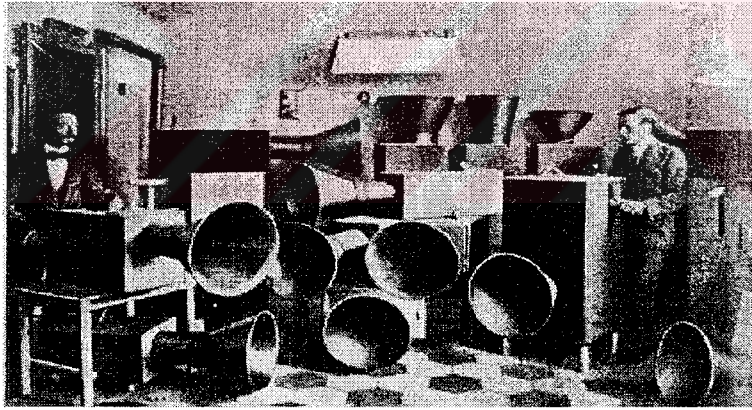
Mızıldanmalar
Dırlamalar
Gurgurlar

6

İnsan ve hayvan sesleri;
çığlıklar, gülüşler, hırıltılar,
hıçkılmalar, tıkırtılar.



Resim 3.3.1.1.12 : Russolo, *The Awakening of a City* (Bir Şehrin Uyanışı), 1914.



Resim 3.3.1.1.13: Russolo ve asistanı Piatti, *intonarumori* ya da gürültü aletleri, 1913

Russolo'nun bu alandaki denemelerinin bir karşılığını yakın zamanda John Cage oluşturur. Müziğin bestecinin duygu ve fikirlerinden özgür olması gerektiğini belirten Cage, Russolo'nun mekânîk olarak gerçekleştirmek istediği doğal ses kurgusunu, ilk olarak David Tudor tarafından 1952 yılında Woodstockda icra edilen, çoğunluğu sessizliklerden ve bekleyişlerden oluşan 4'33" (1952) adlı müzikal eserde uygular. Gösteri 4 dakika 33 saniye süresince konser salonundaki seyircinin mızıldanmaları, tıkırtıları, gülüşleri ve salonun dışından gelen seslerin bütünleyiciliğinde biçimlenir.

Cage adı geçen gösteri ile ilgili olarak seyircinin sessiz bir müzik dinlediğini sandığını, halbuki ilk adımdan itibaren dışardan gelen rüzgarın ve sonrasında çatıya vuran damlaların ve sonrasında da kendi aralarında yaptıkları konuşmaların ve salonu terk edişlerin sesini kaçırdıklarını belirtir. Bu anlamda Cage'in sanatsal tavrının müzikal ve doğal ses arasındaki ayrımının gereksizliği, sanat ve hayat arasındaki ayrımın yapay ve anlamsız olduğu ve fütürist manifestolarda sıkça geçıği üzere simültane, doğaçlama ve anlık dengelerin uygulanması üzerinde yoğunlaştığı görülür.



Resim 3.3.1.1.14: Cage, *John Cage 1950 Reunion için bir Piano hazırlıyor*, 1968

Cage'in ilerideki dönemlerinde Dadanın da etkisiyle yapıtlarında spontan gelişene verilen önemin arttığı ve çeşitli disiplinler arası ortak yaratımların bu öğeyi genişletmede ve biçimlendirmede etkin olduğu gözlenir. Ressam ve gösteri sanatçısı Rauschenberg ve dans sanatçısı Mercel Cunningham ile oluşturulan ve içinde müzik, dans, resim, edebiyat gibi çok bileşenli bir yapı vurgusunun biçimlendiği gösteriler, performans sanatının alanını genişleten oluşumlardır. Cage 1937 yılında '*Geleceğin Müziği*' adlı manifestosunda "...nerede olursak olalım, duyduğumuz şeyin çoğunlukla gürültü..." olduğunu, bunun kamyon, yağmur ya da radyo istasyonları arasındaki ses dalgalarından oluşabildiğini ve tüm bu sesleri; ses efektleri olarak değil ama birer müzikal araç olarak kullanabilmek gerektiğine işaret eder. Cage'in manifestosunda ses

örnekleri olarak önerilen; kütüphane, motor, rüzgar, kalp atışı, vb., birer ses birimleri olarak, 'Variations' gibi Cage'e ait müzikal kompozisyonlarda kullanılan temel notalar haline gelirler. (Goldberg, 1993, s.123,126)

3.3.1.2 Performans Sanatında Fütürist Seyirci Uzamı

Fütürist gösterilere performans sanatının 'ilk oluşumu' niteliğini kazandıran en önemli öge 'gösteri-seyirci ilişkisi' temelli bir yapının sunumudur. Aristoteles'in drama kuramının en önemli ögesi 'öykü' birliğinin yadsınması paralelinde gelişen bu ilişki, tiyatro tarihinde Commedia dell'Arte gibi topluluklarda ya da geleneksel Orta Oyunlarımızda rastlanan özelliklerle benzerlik gösterir: Doğaçlama ve simültane ağırlıklı, gösteri-seyirci ilişkisi temelli bu gösteriler, müzikli fantezi, kafe-tiyatro, palyaço (komik tip) gibi geleneklere uzayan formların doğmasına ve bu sayede tiyatronun kalıplaşmasına engel olmuş yapılanmalardır (Piguarre,1991, s.68). Fütürist gösteriler temelde bu öğelerle beslenirken, mantık, gelenek, estetik, teknik, sanatçı yeteneği karşılığı tüm gösterilerin 'yeni' ortak edimi haline gelir.

Fütürist tiyatro 'gösteri-seyirci' ilişkisini seyircinin seyretme eylemini 'pasif röntgencilik' olarak tanımlayıp, bunu değiştirmek için seyirciyi kışkırtma, oyuna katma, provoke etmek gibi taktikler üzerine kurar. 'Sentetik Fütürist Tiyatro' başlıklı manifestoda geçen seyirci koltuklarına yapışkan sürülmesi, aynı koltuğun birden fazla kişiye satılması, koltuklara kaşınmalara ve aksırmalara yol açacak malzemeler serpilmesi, oyun iptali, kışkırtıcı politik aksiyonlar ve polemikler önermeleri, bugün performans sanatının da varyasyonlarına zaman zaman başvurduğu çeşitli etkinlikler içinde gerçekleşir. Goldberg'ın 'Performans, 1960'dan bu yana Canlı Sanat' (1998) adlı kitabında belirttiği gibi performans sanatının temel ilkeside işte bu provokasyon özelliğidir.

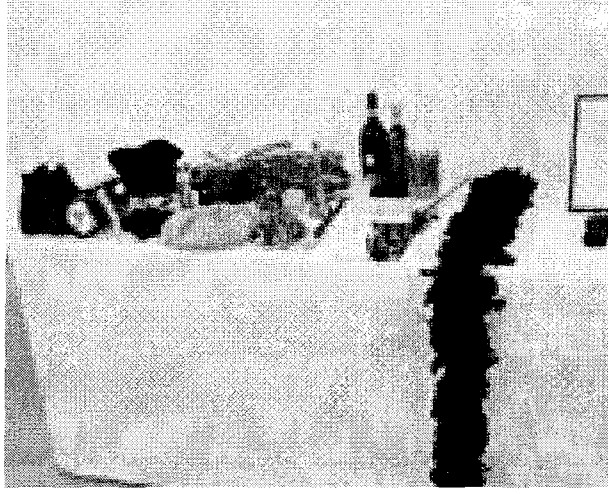
Provokasyon ögesinin tek anlamı seyircinin kışkırtması ve protesto etmesi olarak anlaşılmamalıdır. Modern eleştiri teorilerine göre bir sanat seyircisi, bir kitap okuyucusu ya da bir film seyredicisi de bulundukları durumda yaptıkları eylemlerden ötürü hâlihazırda birer performansçı; o anın gerçekliğinde sanat işlerinin olmazsa olmaz tamamlayıcıları ve "gösteri oluşumunun kinetik işbirlikçileridirler" (Goldberg, 1998, s.10) . 1960'lı yıllardan itibaren 'Happenings' (Oluşumlar), 1968'de Living

Tiyatro (Judith Malina ve Julian Beck), Performans Grup (Richard Schechner) ve Open Tiyatro (Joseph Chaikin) ile artan bir özellik olarak provokasyon, seyircinin olaya aktif katılımı ile gösteriye müdahale ederek yönlendirmesi ya da biçimlendirmesi yönünde anlamlandırılır.

Abramovic ve Ulay ikilisinin, 'Body Art' (Vücut ya da Gövdesel Sanat) olarak da adlandırılan, vücudun ritim, mekân-zaman, risk ve seyircinin aktif müdahalesi ile biçimlendirildiği *'Imponderabilia'* (1977) ya da *'Rhythm O'* (1974) gibi gösterileri, bu çeşit 'provokasyona' örnek teşkil eder. *'Imponderabilia'* isimli gösteri, Abramovic ve Ulay'ın galerinin seyirci giriş bölümünde, yüzleri birbirine dönük ve tamamen çıplak bir şekilde hareketsiz durarak aralarından geçen seyircilerin tepkileri, dokunuşları ve izlenimleri üzerinden biçimlenir. Galeriye gösteri ya da sergi için gelen izleyicinin salt kapıda hareketsiz duran sanatçıların aralarından geçmek kaydıyla istem ve istem dışı tepkileri ve müdahaleleriyle birer performansçı haline gelmelerinin tipik örneğidir *'Imponderabilia'*. *'Rhythm O'* ise seyircinin gelişim ve sonuçlanmada daha fazla aktif rol oynadığı bir başka performans örneğidir. Abramovic, bir oda dolusu seyirciye altı saat boyunca masada bulunan 72 obje ile kendisine istediği harekette bulunabilme özgürlüğünü getirir. Aralarında silah, mermi, mavi-kırmızı-beyaz boya, tarak, zil, ruj, cep-mutfak bıçağı, çatal, çiçek, ruj, pamuk, mum, eşarp, su, ayna, iğne, cam, poloraide makine, çivi, kitap, kağıt, odun parçası, bal, tuz, şeker, ayakkabı, alkol, zeytinyağı, parfüm gibi acı ve zevk nesneleri bulunan şeyler aracılığıyla gösterinin üçüncü saatinde, sanatçının elbiseleri jiletle kesilmiş, vücut derisinde yarıklar oluşmuş ve kafasına doğrultulmuş dolu bir tabanca ile baş başa bırakılmıştır. Bu andan sonra gösterinin ilerlemesini isteyen bir grup ile bu kadarının yeterli olduğunu savunan diğer bir grup arasında gelişen tartışma ve sonrasında çıkan kavga gösterinin sonlanmasına sebep olmuştur (Web 2). Yoko Ono'nun *'Cut Piece'* (1964) adlı gösterisi ise Fluxus gösterileri bünyesinde seyircinin sahne üstünde duran bir makasla sanatçının üstündeki elbiseleri kesmesinden oluşur. Sanatçının herhangi bir müdahalede bulunmadığı ve çıplak kalana değin sürdüğü gösteri, çeşitli tarihlerde ve mekânlarda tekrarlanır.



Resim 3.3.1.2.1: Ono, *Cut Piece*, DIAS, London, 1965



Resim 3.3.1.2.2: Abromovic, *'Rhythm O' nesneleri*, Sean Kelly, New York, 1974

Antonin Artaud'un 1938 tarihli *'Tiyatro ve İkizi'* adlı kitabında, gerçek bir tiyatro oyunu için önerdiği 'duyuların dinginliğini sarsması, bastırılmış bilinçaltını özgür kılması, başkaldırıya itmesi, seyirciyi zor bir tutum takınmaya zorlanması' tezleri, Fütürist performansın ve tiyatronun XX. yüzyıl başlarında amaç edindikleri ilkelerdir. Alışılmadık olanın sergilenmesiyle oluşturulan 'şaşkınlık, şok, rahatsızlık' gibi duygular, performans sanatının karakteristik özelliği olan 'provokasyon' öğesini sağlayan en önemli öğeler haline gelirler. Bu sayede fütürizm, seyircinin yaşama, aynı sahnedeki olaylara aktif, agresif, protesto edici katılımında olduğu gibi olayların farkında olan, tepkisini dile getiren, yaşamı oluşturan 'aktif' bireyler olarak katılmalarını öngörür. Ne var ki bu da manifestolarında sıkça öne sürdükleri gibi 'tek' doğru ya da doğrular üzerinden vurgulanır; geçmiş kültür yerine hız, gürültü, makine gibi bugünün göstergelerini taşıyan dinamik bir kültür ortamı, savaşın yüceliği (Ek 4) ve 'teknoloji hayatı yeni baştan yarattığı gibi, insanı da yeni baştan yaratacaktır' önermeleri makine estetiğinin 'tek' doğru olduğu varsayımı üzerinden gelişir (Kern, 1983, s.90) .

Fütürizmin tarihsel ve sanatsal oluşumları yıkma hedefi, geleceği yaratmak için yeni bir bilgi sistemi ve makine estetiğine bağlı tez önerileri için kullanılan araçlar gözden geçirildiğinde ise eleştiri getirdikleri ‘geçmişin sanatsal araçlarını kullandıkları görülür: Resimleme, kağıt üzerine basma, sahneleme vb. geçmiş kültürle bağlantılı tutumlardır. Manifestolarında dile getirdikleri görüşler ise zaman zaman kendilerinin dahi eleştirdiği doğrusal ve kurgusal bir yapılanma içinde oluşur.

Bugün yaşadığımız dijital çağa ve kapitalist mantığın izleğiyle fütürizmin asıl ilgisi olan ‘faşizan teknolojinin vücudu biçimlendirmesi ve tek tip ideolojiye hapsetmesi’ arasında bir bağıntı kurmak güç değildir. Arthur Kroker ve Michael Weinstein’ın ‘*Bilgi Çöplüğü*’ (1994) kitabındaki ‘insanlığın iflas etmesiyle oluşan anti-insanlık gerçeği durumdan ziyade bir koşuldur, sanal gerçeklik teknoloji de üstün olarak yeğ tutulmuştur’ tespitleri, bir anlamda fütürizm ideolojisinin tüm gücüyle devam ettiğini kanıtlar. Sunduğu içerik ve XX. yüzyıl sanatçıların yaşama ve onun dinamikliğine bakmaya davet eden yapısı, milliyetçi ve savaş yanlısı görüşlerine rağmen kendisinden sonra oluşan başta Dada olmak üzere tüm akımlara kaynak oluşturmıştır.

3.4 Postmodernite Bağlamında Dada Performansının Oluşumu

Adorno’nun “Sanat yapıtlarının elinden toplumsal bir işlevi bildirmek gelirse, bu olsa olsa bir işlevin yokluğunu bildirmektir” tezi, merkezine insan aklını koyan ve akılla özgürleşme arasında içsel bir bağlantı olduğunu iddia eden modernizmin, önce 1914 sonrasında 1939 tarihli iki Dünya Savaşı ardından insanlık adına pozitif gelişmelerin beklendiği, Aydınlanma kavramı üzerine eleştirilerin oluşmaya başladığı umutsuz bir dönemi betimler (Adorno, 1998, s.263) .

Bir Dünya Savaşının ancak dünya bu denli bütünleştikten sonra mümkün hale gelmesini dönemin büyük ironilerinden biri olarak saptayan Kern, iktidardakilerin telgraf, telefon, not, basın açıklamaları içinde verecekleri anlık kararları, gazetelerin halkın öfkesini körüklemeye yönelik çabalarını, çeşitli ülkelerdeki güçlerin seferberlik uygulama telaşını, küresel bir savaşın ana hatları olarak verir. David Harvey ise hem Gertrude Stein’in hem de Picasso’nun bu savaşı kübist bir savaş olarak nitelediklerini, savaşın birçok cephede ve bir o kadar farklı mekânlarda verilmesinden dolayı küresel

bir ölçekte bile bu nitelemenin makul olduğunu belirtir (Kern, 1983, s.260-261'den aktaran Harvey, 1997, s. 310-311) .

Aydınlanma ile gelen aklın mutlak hâkim konumu, sanat ve bilimin aracılığında “yalnızca doğanın denetlenmesi yönünde değil, dünyanın ve insanın benliğinin anlaşılması, ahlaki bakımdan ilerleme, kurumların adil hale gelmesi, hatta insanların mutluluğu yönünde olumlu etkiler yaratacağı türünden abartılı beklentilere” sapma durumu Habermas gibi teorisyenlerce dile getirilir. Savaş, ‘aklın’ vaat ettiği tüm olumları tek çırpıda yıkar; ilerlemeye, tarihin kendisine, evrime olan inancın kaybolmasıyla “modernist öznelliğin Avrupa’ nın 1914 de içine düştüğü krizle başa çıkmaktan aciz olduğu” yargısı, Avrupa genelinde yaygınlık kazanmaya başlar. (Harvey, 1997, s. 26, 45, 311)

3.4.1. Postmodernizm

Modernizmin görünürde her zaman “enternasyolizmin ve evrenselciliğin değerlerini savunmakla birlikte yerelcilikle ve milliyetçilikle hiçbir zaman gerçek anlamda” hesaplaşamaması tespiti ya da Lenin’in şekilsiz bir rölâtivizmin ve çok perspektifliğin yalnızca düşünsel değil ama aynı zamanda politik tehlikelerini de vurgulaması modernizme ve ortaya koyduğu değerlere ne ilk ne de son eleştirilerdir. 1917 tarihli, Horkheimer ve Adorno tarafından yazılan *‘Aydınlanmanın Diyalektiği’*, dönemin en radikal tezlerinden birini getirir: ‘Aydınlanma projesinin insanlığı özgürleştirme hedefi, evrensel bir baskı sistemine dönerek kendi amaçlarının tersine yol açmıştır’ (Harvey, 1997, s. 44, 308) .

Dönemin Hitler Almanyası ve Stalin Rusyasının ‘gölgesinde’ yazılan eser, Aydınlanma akılcılığının ardında yatan mantığın, bir hâkimiyet ve baskı mantığı olduğu, “tümelin akıl yoluyla tekil üzerindeki egemenliğinin aklın somuttaki gerçekleşmesine dönüştüğü” fikrini dile getirir: “Doğaya hâkim olma arzusu, insanlara hâkim olmaya açılıyordu; bu da sonunda ancak insanın kendi kendini hâkim aldığı bir karabasan durumu” ile son bulabilirdi” tezi geliştirilir. (Dellaloğlu, 2000; Harvey, 1997, s.26)

Adı geçen yapıttaki bir başka eleştiri ise, Aydınlanmanın özneyle doğayı birbirinden kesin olarak ayırması üzerinedir:

Aydınlanma doğayı insana tâbi kılmıştır. Bu mutlak ayırım insanın içinde varolduğu doğayı kendisine tamamen dışsal bir öge olarak algılamasına yol açmış, bu da doğanın insan için şeyleşmesine neden olmuştur. Artık bilim ve teknoloji insanın doğa üzerindeki egemenliğinin araçlarıdır. Doğa yalnızca egemenlik kurmak için hakkında bilgi edinebilecek bir nesneye dönüşmüştür. Ancak insanın doğa üzerindeki bu egemenliği, aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir baskı yaratmıştır. Çünkü insan da içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak durumundadır. Sonuçta insanı yücelten aşkın özne konumlandırması, insanın çöküşünü de hazırlamıştır.... (Dellaloğlu, 2000, s. 86)

Bu oluşuma karşı önerilerden birisi ise Adorno'nun '*Minima Moralia*' (1998) adlı eserinde geçen şu cümlelerdir:

Diyalektik düşünce, mantığın zorbalığından yine onun kendi araçlarını kullanarak kurtulma çabasıdır: Aklın kurnazlığı, diyalektiği de sultasına almak ister... Aynı anda hem diyalektik olarak hem de diyalektiğe karşı düşünce çabası (Adorno, 1998 a, s. 156-157) .

Gerek iki Dünya Savaşı gerekse ülkeler arası menfi savaşlar, dünya üzerinde gittikçe artan ekonomik eşitsizlik, açlık, sağlıksız yaşam koşulları, bilim ve teknolojinin yanlış kullanımı gibi etkenler, modernizmin refah vaat eden konumunu sorgulamaya almış, teorisyenlerin tanımı ve tarihselliği üzerinde uzlaşma sağlayamadığı, içinde piyasa ekonomisi, popüler kültür, medya, yapı bozum, kolonizasyon, cinsiyet gibi kavramları barındıran 'Postmodern' terimi günümüzü yansıtan bir başlık olarak kullanılmaya başlanmıştır (Ek 5) .

3.4.2 Dada Performansın Oluşumu

'Akıl' ile 'Aklın dışındaki'ni birlikte düşünebilme önermesi, I. Dünya Savaşı ardından Dadanın şiir, resim ve performans alanlarında sıkça örneklerini verdiği ve bugünün sanatsal oluşumunda etken bir öge olarak Dadayı önceki akımlardan radikal bir şekilde ayıran farklı bir tutumdur. İzlenimciler, Kübistler, Fütüristler geçmiş kültürle bağlarını olabildiğince kopartarak salt öne sürdükleri fikirler doğrultusunda, modernizmin 'yüce estetiği'ne ulaşmak gayretinde, mutlak aklın güvenilirliğiyle sanatlarını dogmalaştırma eğilimindeyken Dada, rasyonel ve irrasyonelliği bir arada yürüterek sanatta 'özne' aklının hâkimiyetine son vermek üzere rastlantı, kolaj ve montaj gibi 'irrasyonel' çabaları ve kendi kendileriyle alay eden, ciddiye almayan, manifestolarına karşı çıkılması gerektiğini belirten 'rasyonel' tutumlarıyla değil kendini önemli ve dogma bir

akım olarak sunmak neredeyse yıkımını müteşekkire karşılayacak bir konuma indirger.

Dada, tarihsel konumu itibarıyla postmodernitenin söz edilmediği bir dönemde oluşur. Özellikle ilk dönemlerindeki gösteriler ve uygulamalarda fütürist ve önceki akımların etkileri görülür; anlık ve spontan gelişenin önceliği, seyircinin kışkırtılması yönünde oluşturulan politik gösteriler, dönemin teknolojik araçlarının kullanımı gibi özellikler modern bir akım olarak fütürizmin temel özelliklerini bünyesinde barındırır: Gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser. Ne var ki Dada, bu barındırmayı ölküsel olanın ya da 'yüce estetiği'nin oluşumu için hedeflemez, tersine akılla oluşan bu mutlaklıkların 'dönüşümü, deformasyonu' için koşul olarak yaratır, amaç haline yükseltme araçsal olana doğru indirgenir. Bu çaba içinde Adorno'nun değişimiyle 'hem diyalektik olarak hem de diyalektiğe karşı düşünme' çabasını bulabiliriz. Bu da bir anlamda modernitenin içine düştüğü çıkmazları açma ve genişletmeyle ilgili bir tutuma denk gelir.

Crimp'in *'Müze Kalıntılarının Üstünde'* (1983) adlı yapıtında örneklediği resim alanındaki değişim, modernizm bağlamında ressam Manet ile eserleri ve gösterilerinde Dada akımının kolaj mantığı etkisi büyük oranda görülen ressam ve performans sanatçısı Rauschenberg üzerinden örneklenir:

Postmodernist hareketin öncülerinden Rauschenberg ..., Velázquez'in *Rokeby Venüsü*'nden ve Rubens'in *Süslenen Venüs*'ünden imgeler kullanıyordu. Ama sanatçı bu imgeleri çok farklı biçimde kullanmıştı: Bir sürü başka görüntüyü (kamyonlar, helikopterler, otomobil anahtarları) içeren bir yüzeye, fotoğrafik bir orijinali ipek basma tekniğiyle eklemişti. Manet yalnızca üretiyordu, Rauschenberg ise yeniden üretiyordu... Rauschenberg'i postmodernist olarak düşünmemizi gerekli kılan bu adımdır. Modernizmde bir üretici olarak sanatçıya atfedilen "ruh" burada gözden çıkarılmaktadır. Yaratılan özne efsanesi, burada yerini daha önceden varolan imgelerin açık yüreklilikle mülk edilmesine, alıntılanmasına, parçalar halinde aktarılmasına, biriktirilmesine ve tekrarlanmasına bırakır. (Crimp, 1983, s.44-45) aktaran (Harvey, 1997, s.72)

Rauschenberg'in resimlerinde kullandığı kolaj tekniği ya da Cage ile oluşturdukları performanslardaki temel mantığın öncülüğünü, Arp, Schwitters gibi Dada sanatçıları izlemek mümkündür. Söz konusu mantık 'tarihsel süreklilik ve bellek duygularının bütünüyle buharlaşması ve üst-anlatıların reddedilmesiyle oluşur'.

Modern dönemdeki yabancılaşan özne yerini parçalanmış özneye bırakır (Harvey, 1997, s.72) (Ek 6) .



Resim 3.4.2.1: Rauschenberg, *Persimmon*, yağlıboya kanvas, ve ipek baskı
167,6 x 127cm, Jean Christophe Castelli Koleksiyonu, Courtesy Guggenheim Müzesi, New York, 1964



Resim 3.4.2.2: Manet, *Olympia*, yağlıboya, kanvas,
130.5 x 190 cm, Musee d'Orsay, Paris, 1863

Harvey'e göre modernizm nezdinde Dada'nın montaj ve kolaj tekniklerine başvurusu 'zamanın mekânsallaştırılması' yönünde kullanılan bir yöntemdi ve bu da modernizmin eleştirdiği popüler kültüre zemin hazırlıyordu (Ek 7). Dada akımını modernist tarih içine yerleştiren Harvey'in eleştirisi, Dada özelliklerinin Hassan'ın ekte sunulan tablosunda (Ek 8) yer alan postmodernizmin temel içerikleriyle örtüşmesi nedeniyle çelişir. Marcel Duchamp örneği ise varılan çelişkiye delil teşkil eder. Jameson, Harvey, Lyotord ve Foucault gibi Postmodernite kuramı üzerinde söz sahibi olan isimlerin, özellikle son dönem eserlerini kodlamasıyla postmodern bir sanatçı olarak görülen Duchamp, 'hazır- nesne (ready-mades)' eserlerinin gittikçe artan popüleritesini önlemek ve başlangıçta karşı sanat olarak adlandırılan eserlerin bir müddet sonra 'değerli bir tablo' halini almalarıyla bu nesnelerin sanatsal üretimini kısıt ve bir süre sonrada tamamen sonlandırır. Bu anlamda Dadanın kolaj ve montaj teknikleri ve 'yeniden üretim' üsluplarını, Le Corbusier'in 'Yarının Kenti' (1924) metninde belirttiği gibi "yalnızca anlık bir denge" olarak almak ve bu dengenin "sonsuz kadar

tekrar ve tekrar kurulması” gerektiği saptamasını, doğru tahlil etmek gerekir: Duchamp’ın kişiliğinde sanatçının etik ve samimi tutumu, olması gereken ‘denge’ yi oluşturan ve her akım için kıtas olabilecek bir örnektir (Le Corbusier, 1929 den aktaran Harvey, 1997, s.35) .

Kolaj ve montaj tekniğinin bir başka art zamanlı uzantısı ise yapı bozumculuktur. Yapı bozumculuk, felsefi bir konum olmaktan ziyade metinler hakkında düşünme ve bunları ‘okuma’ ya ilişkin bir tarzdır; dil, görüntü, ses ve tümelinde ‘sunulan şey’in okuyucu, seyirci ya da dinleyicinin aracılığıyla işlenmesidir: “Yapı bozumculuğun saiki, bunu kabullenerek bir metnin içinde bir başkasını aramak, bir metni bir başkası içinde eritmek ya da bir metni bir başkası içinde inşa etmektir” (Harvey, 1997, s.67) .

Derrida, yapı bozumculuğun temel kurucu teorisyenlerinden biri olarak kolaj ve montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür:

...alıntılanan her unsur söylemin sürekliliğini ya da doğrusallığını kırar ve zorunlu olarak ikili bir okumaya götürür: parçanın, kaynaklandığı metinle ilişkisi içinde algılanması; parçanın, yeni bir bütün, farklı bir bütünsellik içinde yer aldığı biçimiyle okunmasıdır (Foster, 1983, s.142 aktaran Harvey, 1997, s.67) .

Öznenin parçalanması ya da hâkimiyetinin ortadan kaldırılması için kullanılan temel öge ise performans sanatında bir anlamda yapısını oluşturan rastlantı ilkesidir: ‘Süreç ve oluşumun içindeki anlık ve beklenmedik olanın, ‘o an’ gerçekleşenin ‘zamansal, mekânsal ve kurgusal’ niteliğini oluşturan ilke, sanatçının otoritesine dayanan bitmiş bir sanat nesnesinin gösterimi ya da sunumu (gösterileni) yerine ‘katılım, performans ya da oluşum’ anının tercihidir.

1910 tarihine kadar İzlenimcilerin, Kübistlerin kullandığı ‘sezgisel algı’ kavramı, rastlantısal olana doğru bir temel hazırlığıdır. 1911 tarihli Kandinski’nin ‘*Sanatta Tinsel Olan Üzerine*’ eseri, Burlin’in ‘*Genel Beğeniye Tokat*’(1912) da yayınlanan ‘*Kübizm*’ makalesi ve özellikle Vladimir Markov’un ‘*Yeni Yaratışın İlkeleri*’ adlı yazısı sezgisel, tinsel ve rastlantısal olanın sanatı biçimlendirmesi gerekliliği üzerine Rus sanatçı ve Fütüristlerinin görüşlerini yansıtır. Markov’un Doğu Sanatı konusundaki araştırmalarına dayanarak sezgisel algı kavramını ‘rastlantı’ kavramı niteliğine büründürmesini, resim sanatında o dönem için geliştirilmemiş ve kuramsal

bir boyutta kalmış olmasına rağmen Dada uygulamalarında temel baz olarak alındığı düşünülebilir. Markov'un makalesinde evrensel sanatta 'birbirlerine taban tabana karşıt iki düzeyin; kurucu olan Batı ile kurucu-olmayan Doğu arasındaki farklardan söz edilir:

Grek sanatında ve onu izleyen Avrupa sanatında, her şey akılla ortaya konmuş, her şey bilimsel olarak temellendirilmiştir; çeşitli dereceler, alttan üste geçişler her yerde apaçık biçimde belirtilmiştir; kısacası, her şey kurucudur... Michelangelo'nun *Kutsal Aile* adlı tablosunu ele alalım ve ayrıntılara, örneğin ellere dikkat edelim. Tablodaki ellerin hepsi birbirine benzer; erkeğin, kadının ya da çocuğun eli olsun, bunların her biri anatomi açısından şaşmaz ve kurucu biçimde çizilmiştir...bir VI. yüzyıl Çin heykeline bakalım. Burada, kulak da, göz de, ellerin çizgileri de anatomiye uygunluk göstermez. Bunlar kurucu ve bilimsel değildir; ama, bilimden sıyrılmış ve güzelliğin başka gizli gerekliliklerine boyun eğmişlerdir...*Rastlantı ilkesi*'ni ele alalım... Örneğin Çin köylerinde, çeşitli sözler çıkaran birçok zille donatılmış pagodalar vardır. Bütün köye tatlı bir müziğin yayılması için belli belirsiz bir esinti yeter... Bir başka esinti, bir başka ezgiyi başlatır... Ve böylece, düzenli olarak sürer gider... Bu seslerin bilerek seçilmesinin yaratamayacağı ve rastlantının ürünü olan müziksel bileşimlerden başka şey değildir..., bir rastlantı güzelliğidir... Avrupa'nın gözünde rastlantı, mantıksal düşünce için bir uyarılma ve bir çıkış noktasıdır sadece; oysa Asya için, uzak ve kurucu-olmayan bir güzellikler dizisinin ilk basamağıdır...katıksız haldeki rastlantı ilkesi, ruhun, belli bir hedefe bilinçli olarak yöneltilmiş akılsal süreçlerin sonucu olmadığı gibi, düşünce aygıtıyla düzenlenmiş olmadığı için insan elinin bir işlemi de değildir; ama, tam anlamıyla kör yabancı etkilerin bir sonucudur (Markov, 1998, s.155-158) .

Kolaj, montaj, yeniden üretim, rastlantı teknikleri, anlık olanın değerlendirilmesi ve önemsenmesi 'sabit gösterim sistemlerinin bütün yanılsamalarının sorgulanmasını' getirirken "zamansallığın, "değerlerde ve inançlarda tarihsel sürekliliğin" ve derinliğin yitimini de" bilinçli olarak tercih eder. Jameson, çağdaş kültürel üretimin büyük bölümünün 'derinliksizliğini', görünüm, yüzeyler ve zamana hiçbir dayanıklılığı olmayan 'anlık etkilerini' belirtirken aslında Dadanın ve performans sanatının özelliklerini sıralamış olur (Harvey, 1997, s.68, 74) .

Walter Benjamin '*Pasajlar*' adlı yapıtında Dadacıların kendi eserlerine yönelik ticari beğeniyi önlemek üzere sıkça başvurdukları yollardan biri olarak kullandıkları malzemelerin 'aşağılanmaya' ya da aşağılamaya yakın malzemeler olduğunu belirtir: Şiirlerin birer sözcük salatası olması, müstehcen deyimler ve dile ilişkin olarak akla

gelebilecek her türlü kötü kullanımı içermesinden ve üstüne düğmeler ya da biletler yapıştırılan tablolardan bahseder:

...Dadacıların böyle yollarla ulaştıkları hedef, yaratıların atmosferini acımasız bir biçimde yıkmaktır; böylece, bu yaratıların üstüne üretimin araçlarıyla bir yeniden-üretimin utanç damgası basılmış olur. Arp'ın bir resmi ya da August Stramm'ın bir şiiri karşısında, Derain'in bir resmi ya da Rilke'nin bir şiiri karşısında olduğu gibi bir yoğunlaşmaya, tutum almaya gidebilmek, olanaksızdır. Burjuvanın yozlaşma sürecinde toplum dışı bir akıma dönüşmüş olan derin düşünme eyleminin karşısına, toplumsal tutumun bir değişkesi niteliğiyle düşüncelerin dağıtılması eylemi çıkar. Gerçekten de Dadaist açıklamalar, sanat yapıtını bir skandalın odak noktası yapmakla, dikkatleri oldukça köktenci bir tutumla başka yönlelere çekmeyi başarmışlardır. Dadacılara göre sanat yapıtının her şeyden önce tek bir istemi, kamunun öfkesini uyandırma istemini karşılaması gerekiyordu. Daha önce insanı çağıran bir görünüm ya da ikna edici bir ton niteliğinde olan sanat yapıtı, Dadacılarda bir mermiye dönüşür. İzleyiciye çarpar. Dokunsal bir nitelik kazanır. (Benjamin, 2000, s.66).

Dadacıların sanat eserlerinin 'Aura'sını * , kült imgenin temel bir niteliği olan gerçekte yaklaşılamazlığını kırması ve bunu dokunsal bir boyuta indirgeme çabası, kültür üreticisinin otoritesini sorgulamaya ve üst-anlatıların egemenliğine son vermeye yönelik bir tutum olarak anlaşılabilir: Böylece eski kültür tüketicisinin, ilkel bir Afrika yerlisinin bir beyaz adam ya da uçak karşısındaki tapınma, korkma, yaklaşamama ya da itaat etme durumuna sahip konumu, zaman içinde sorgulama, müdahale etme, oluşumu tamamlama ya da bozma gibi 'sanatsal olanın' oluşturulmasına yönelik 'müdahaleler' zincirine doğru genişler.

Her sanat akımının kendisinden önce gelen akımlarla kaçınılmaz olan ilişkisi, Dadanın söylem olarak fütürizmi eleştiren ve benzer pratik de gitmeyen çizgisine rağmen ilerleyen dönemlerinde, özellikle de 'Berlin Dada'da fütürizmin agresif, direk ve provokasyon eğilimli üslubunu manifestolarda ve gösterilerde kullanır. Dinamizm, sentetik ve simültane öğeler çalışmalarda benzer ifade araçlarıdır. Yapıda varolan benzer tutumların özellikle 'Zürich ve New York Dada'da belirli bir program eşliğinde gelişmemesi, Dadanın fütürizmden ve kendisinden önce gelen akımlardan farklılığını ortaya koyan bir göstergedir. Fütürizm sözü geçen araçları bir program ve üslup

* "‘Aura’ nın “ bir uzaklığın, ne denli yakınında bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü” diye tanımlanması, sanat eserinin kült değerinin uzamsal-zamansalından başka birşey değildir. Uzak, (Benjamin, W., 1995. Pasajlar, s.71, Y.K.Y., İst.)

kaygısıyla kullanma eğilimindeyken Dadanın tüm programlara karşı olan yapısı temel söylemini oluşturur. İlerideki dönemlerinde Berlin, New York, Paris üzerinden devam eden ‘farklı’ etkinlikleri ve sürrealizm, Fluxus, Oluşumlar, Performans, Pop ve Kavramsal sanat gibi pek çok akıma temel olmasıyla Dada, ‘tek üslup’ ısrarıyla kısa dönemli olan pek çok sanatsal akıma karşı ‘Dadanın tek programının programsızlık’ olması özelliği ve bunun belirli bir sanatsal özgürlük ortamları oluşturmasıyla günümüzde de etkisini büyük oranda korur.

I. Dünya Savaşının sebep olduğu yıkım, belirsizlik ve endişe, akımın sanatçıları ‘şeylerin’ varolan düzenine, bu düzene hizmet eden edebiyat ve sanat biçimlerine, içeriklerine, ahlaksal olana, teknolojik gelişmeler ve bunların kullanım amaçlarına kuşkuyla bakmalarını ve bu doğrultuda, Batı tarihine egemen olan rasyonel düşünce yapısını ve onu temsil eden kurumları sorgulama sürecine yöneltir. İlk manifestolarında yer alan görüşler, ‘rasyonel akla’ bağlı olan her şeyin toptan inkarını gündeme getirir:

“...artık ressam, edebiyatçı, heykeltarihi, müzikçi, din, cumhuriyetçi, kalıcı, sömürgeci, anarşist, sosyalist, Bolşevik, politikacı,...vatan istemiyoruz, bütün bu aptallıklar yeter olsun artık; ama hiç, hiç, hiçbir şey istemiyoruz” (Genç, 1983, s.73, 89) .

Dadanın oluşumundaki basitlik ve ‘hiçbir şey ama hiçbir şey’ anlatma isteği, ‘Dada’ kelimesinin seçilmesinde de görülür. Sözlük anlamı itibarıyla Fransızca: ‘oyuncak at’, Almanca: ‘hoşçakal, düş yakamdan’, Romence: ‘onaylama ünlemleri; evet, haklısınız, tamamen katılıyorum’ gibi çok anlamlı bir kelimenin akıma denk düşen anlamı, Ball’ un Zürich’ de ilk Dada suaresinde belirttiği üzere “sadece bir kelime” olmasıdır. Özellikle Dada metinlerinde ve şiirlerinde görülen kelimelerin fonetik, kurmaca ve anlamsız yapısalıkları, kelime ya da cümle içindeki tekrarlı vurguları ‘Dada’ kelimesi içinde geçerlidir: ‘Dada’ kelimesi, sabit bir anlam göstergesine sahip olmayan, fonetik ve yazınsal olarak tekrarlı vurgudan oluşan, bünyesinde çok kültürlülüğü ve anlamlığın yanı sıra hiçbir kültür ve anlama sahip olmamayı barındırmasıyla, zıtlık, karışıklık (kaos), anlamsızlık, rasyonel ve irrasyonel olanı bir arada bulundurma özellikleriyle, genel amaç ve üslup hakkında açıklamalar içerir (Eröffnungs Manifest, 1916)

Kendisinden önce gelen modern akımların temelde toplum üzerindeki işlevsizliği ve söylemlerini dogmalaştırma eğilimleri, Dadanın manifestolarında ve gösterilerinde sıkça eleştiriye maruz kalır. Buna göre radikal bir söyleme, değişim isteğine ve Dadanın da paylaştığı ‘eski kültürün yıkımı’ önerisine rağmen fütürizmin ‘yeni kültür inşası’ söylemi, aracı olarak ‘çağın’ mantık, dil ve duygusunu kullanır. Tıpkı Rönesans, romantizm, kübizm ve kendisinden önce gelen pek çok akımın ve dönemin kullandığı kendi ‘çağsal’ özellikleri gibi. Bu anlamda önerilen ‘yeni inşa’ fikirlerinin, vitrinin ön cephesini elden geçirmekten pek de farklı olmadığı, önemli olanın vitrini oluşturan ‘rasyonel düşünce’ yapısına odaklanmak olduğu gerçeği “savaşa kesinlikle karşıydık ama, ütöpik bir barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını biliyorduk...” sözleriyle, Dadanın en önemli isimlerinden Tristan Tzara tarafından belirtilir. Kendinden önce oluşan akımların birbirinden farklı ama temelde ‘rasyonalite’ üzerine kurulu ‘üslup çoklukları’ yerine başka türlü ‘bir düşünme ve bilinç yapısı’ arayışı, Dadanın I. Dünya Savaşının çıkmasıyla “tedirgin ve mutsuz bir kuşağın kendi çağıyla hesaplaşmasını zorunlu kılan” sürecidir. Genel söylem, bu sıkıntı ve arayış üzerine temellendirilir (Genç, 1983, s.72) .

3.5 Performans Sanatında ‘Dada’ Yaklaşımları

Dadanın sanatsal tavrı irrasyonel yaklaşımları çok uluslu – kimlikli yapı ile beslerken sanatsal niteliklerin dönüşümünü üstlenmeleri günümüz sanatı için vazgeçilmez bir model oluşturur. İrrasyonel tercihi ve dönüşüm modelleri sanat eserinin varolan yapısını sorgulamaya alırken, yaratım ve sunum sürecinin sonuçtan daha önemli hale getirilmesi performans sanatının temel amacını oluşturur.

3.5.1 Çokkültürel Yapı

Dada akımının ‘irrasyonel’ mantık üzerine kurulu ‘Gerçek Dadacılar, Dada ya karşıt olanlardır’* sloganı, hareketin temel izliğini oluşturur. Hareket 1916 yılında, savaşan Avrupa’nın ortasında nötr bir şehir olan Zürih’de başlar. Kurucuları birbirleriyle savaşan ülkelerin ressam (Hans Arp, Richard Huelsenbeck), şair (Tristan Tzara, Marcel Janco), dansçı-aktör-yönetmen (Emmy Hennings, Hugo Ball) gibi sanatçı

* “ Bu manifestoya karşı olmak Dadacı olmaktır.” Dada Almanach, ed.Richard Huelsenbeck, Verlag Erich Reiss, Berlin, 1920 url:<http://cresl.lancs.ac.uk/~esarie/Dada.htm>

kimlikli kişilerinden oluşur (Ek 9) . Modern dönemde fütürist akımın getirisi olan ‘sanatçının tek bir kimliğe bağlı ve tek bir sanat dalıyla meşgul olmama’ özelliği, Dadanın da temelde paylaştığı bir tutumdur. Bu sayede Dada akımına dahil pek çok sanatçı, geçmişlerinde edindikleri ‘yetkin yetenek’ kullanımlarını, her türlü sanatsal form içinde yeni ifade tarzları oluşturmak üzere başvurulan ‘aracı’ durumuna indirger. Buna göre Ball (Alman şair, yönetmen, oyuncu, eleştirmen), Tzara (Romen şair, eleştirmen), Arp (Fransız ressam, heykeltıraş, şair) ve Marcel Duchamp, Francis Picabia, Fernand Leger, Juan Gris, Albert Gleizes gibi ilerideki tarihlerde akıma katılan pek çok sanatçı, Dada çatısı altında ‘farklı ulus ve yetkinlik’ oluşumunu, Batı sanat tarihinde bir ilk olarak gerçekleştirirler.

Dada öncesi akımlarda görülen yerel, milliyetçi ya da tek uluslu oluşumlar, belli sınırlamalarında beraberinde getiriyordu. Örneğin fütürizmin İtalya kanadı, içerik olarak parlak fikirlere sahip olsa da yönelimini İtalyan milliyetçiliği üzerinden kurup evrensellik niteliğine tam olarak sahip olamıyor keza Rus fütürizm hareketi Rus ideolojileri ile oluşturulan konstruktivizm paralelinde gelişiyor, kübizm ise yapısında İspanyol, Fransız, Rus gibi farklı uyruktan kişileri barındırmasına rağmen Paris odaklı bir Avrupa merkezliyetçiliğini yansıtıyordu. Dadanın çok uluslu -kimlikli oluşumu ve şehir olarak Zürich’in seçilmesi; bir anlamda ulussuzluk, kimliksizlik ya da aitsizlik gibi postmodern söylemlerin erken oluşumuydu. Sanatın milliyetçi bir politikaya alet edilmemesi ve salt Avrupa merkezli düşünceleri yansıtmaması; Dadanın evrensellik özelliğini oluşturan kıstasların başında gelir. Berlin ve Hanover’daki ilerleyen dönem yapılanışlarında milliyetçi bir söylem hakim olsa da özellikle New York ile devam eden evrensellik söylemi, 1960 sonrası çok uluslu politik protesto stili, yuppi kültürü, gerilla tiyatrosu ve azınlık gösterileri gibi oluşumlarda etkindir.



Resim 3.5.1.1: Tristan Tzara, Hugo Ball, Jean Arp ve Zürich’de yaşayan diğer Dadaistler

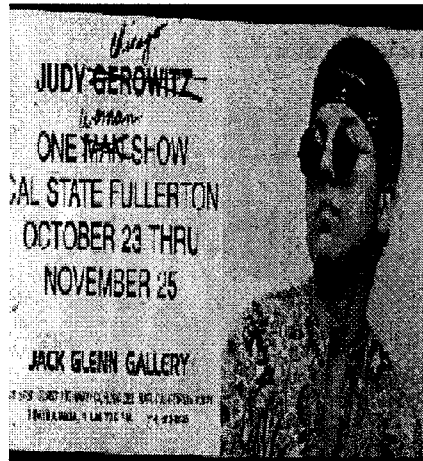
Fluxus yakın tarihli akımlar içinde belki de Dada akımına en yakın oluşum olma özelliğini gösteren bir etkinliktir. Fluxus terimi ‘akışkanlık’ göstergesinde süreç temelli gösterileri hedef alan ve 1961’de George Maciunas önderliğinde dünyanın her yerinde aktif faaliyet gösteren sanatçı, müzisyen ve yazarları olduğu kadar sanatçı olmayanları da (non-artists) oluşuma davet eden, estetik değil sosyal hedefli bir oluşum iddiasını taşır. “Her üyenin Fluxus’un ne olduğuna dair kendi fikrine sahip oluşu” ile biçimlenen gösteriler, aralarında Dick Higgins, Wolf Vostell, Yoko Ono, Joseph Beuys, Nam June Paik gibi son derece kendilerine özgü tarzda faaliyet gösteren kişilerin kolektif ve bireysel sunumlarından oluşur (Goldberg, 1998, s.49).

Fluxus akımı ile birlikte artan ‘kültürel işbirliği’ örnekleri olarak; Gustav Metzger, Wolf Vostell, Hermann Nitsch ve Yoko Ono’ nun oluşumunu üstlendiği 1966 tarihli ‘*Destruction in Art Symposium*’, Fluxus sanatçısı Maciunas asisliğinde savaş sonrası Japon kültür temalarını işleyen ‘Hi Red Center’in New York’da gerçekleştirilen ‘*Sokak-Yıkama*’ (1966) performansları, Bolonya (Boulogne), Paris ve Milano’da 1962’de gerçekleştirilen Jean-Jacques Lebel’in ‘Festivals of Free Expression’ları ve GAAG’ın Sanat Müzelerinin tutumunu protesto eden ‘*Blood Bath*’ (1969) gösterisi de dahil olmak üzere anarşik, protesto eylemli, basın odaklı sokak gösteri ve oluşumları verilebilir (Lippard, 1996, s.349-356) .

GAAG; Belçikalı sanatçı Jean Toche, John Hendricks, Poppy Johnson ve diğer sanatçı katılımlarıyla 1969 yılında ‘*New York Resim ve Heykel 1940-1970*’ sergisi açılışında bir gösteri gerçekleştirir. Gösteri bir taksiden müze merdivenlerine bir bavul bırakmasıyla başlar. Az sonra smokinli bir ‘kürotör’ ve bir ‘sanatçı’ temsilinde iki kişi merdivenlerde görülür. Bu aşamadan sonraki gelişim, ‘sanatçı’nın zorla bavula tıktırılması, süt, şampanya, çilek reçeli gibi şeylerin üzerine sıçratılması ya da zorla ağzına boca edilmesi ve halkın GAAG tarafından tedarik edilen yumurtaları ‘sanatçı’ ve sergiye gelen seyircilere fırlatmasından oluşur. Polis ve müze görevlilerinin müdahalesi ile biraz durulan gösteri, ‘kürotör’ün yiyecek balçığı ile paketlenen ‘sanatçı’yı ısrarla sergi organizatörüne teslim etme isteği ile devam eder (Henri, 1974, s.178) .

1960’ların sonlarına doğru; ‘The Artists’s and Writers’ Protest’, ‘The Art Workers’ Coalition (AWC)’, ‘Women Artists in Revolution (WAR)’, ‘The Black Emergency

Cultural Coalition', 'Guerrilla Art Action Group (GAAG) gibi New York merkezli, siyah ve beyaz ırktan, çeşitli uluslardan ve feminist kanattan sanatçı, eleştirmen, kürotör katılımıyla oluşan grupların aktif protesto hedeflerini; Vietnam Savaşı, Modern sanat müzelerinin ve benzer kurumların uyguladığı cinsiyet ve ırkçılık ayrımları, insan hakları, soğuk savaş, atom bombası temaları oluşturur. 1970'lerin ortalarında ise bir önceki dönem oluşumlarındaki performans gösterilerinin basında geniş yer alması ile 'Artists Meeting for Cultural Change (AMCC)', 'The Anti-Imperialist Cultural Union', 'Cityarts Workshop' gibi politik, aktivist sanat kurumlarının düşüncelerini performanslar aracılığıyla biçimlendirdiği görülür. Dada fikirlerinin görsel ağırlıklı sunumunda olduğu gibi Suzanne Lacy, Faith Wilding, Adrien Piper, Judy Chicago gibi sanatçılar, 'feminel kimliği' performans kültürü ile kuşatırlar. 1980'den bu yana ulusal ve uluslararası bağlantıların ve işbirliklerinin çoğalmasıyla İngiltere, Avusturya, Küba, Nikaragua gibi çeşitli ülkelerde faaliyet gösteren 'Taller Boricua', 'JAM', 'AIR' ve 'Basement Workshop'; İspanyol (Hispanic), Asya gibi kültürel sanatların ve Siyah Irk, feminizm gibi azınlık hareketlerin içeriğinde, çeşitli disiplinlerden, uluslardan ve ırklardan gelen insanların katılımında oluşan hareketlere ve yeni sanat akımlarına öncülük ederler. Bunun en belirgin örneğini ise 'Artists Call Against US Intervention in Central America' adlı farklı disiplin ve kültürlerden gelen 1100 sanatçı ile açılan 31 sergi oluşturur. Co-op galeriler, küçük ilan ve mektup sanatı, sokak çalışmaları ve gösterileri, küçük video kurumları ve yayınları; cinsel kimlik ve ırk ayrımı, kültürel işbirliği, feminizm, medya, sanatsal protesto kültürü gibi eylemlere aracılık eden yaygın ve yeni performans sanatı kullanımları haline gelirler (Lippard, 1996, s.349-356; Goldberg, 1998, s. 46) .



Resim 3.5.1.2: Chicago, *Chicago Chooses Her Own Name* (Chicago Kendi Adını Seçiyor), 1970



Resim 3.5.1.3: Kusama, *Anti-War (Karşı-Sanat)*, Brooklyn Köprüsü, 1968

3.5.2 Dönüşüm ve Süreç Modeli

İlk Dada gösterisinin, kiralanan bir kafede gerçekleştiği 1916 Şubat tarihli *Cabaret Voltaire* adlı gece, Fütüristlerinde ilk gösterilerinde olduğu gibi şiir, müzik ağırlıklı ve her sanatçının ortak bir duygu çıkarımı için yaratılarını kullanma özelliğindedir. Duvarlara ödünç alınmış birkaç reproduksiyon ve eskiz asılarak müzikal performanslar ve okumaların gerçekleştirildiği ilk gösteriler, gerçekte radikal, sert bir söylem oluşturmaz. Zaten bu da amaçlanmamıştır. Mülteci olarak yaşanan bir şehrin sınırlamaları, savaş ortamından yeni çıkılması, ortak bir 'dil' in yaratım sancısı gibi etkenler, Hugo Ball'un belirttiği gibi "Kültür ve sanatın ideallerini varyete şovları için düzenleyen bir program" çerçevesini fiziksel olarak oluşturmuş olsa da asıl kaçınılmak istenen "saldırgan bir duygusallığı maske olarak kullanmama" ve kendinden önce gelen tüm 'İzm'lerin karmaşık önermelerine karşın; basit, nahif olma ve "hiçbir şey" önerme istekleridir (Dada Artifacts, 1978, s.41; Genç, 1983, s.73) (Ek 10).

"Hennings ve Leconte, Fransız ve Danimarka şarkıları söylediler, Tzara Romanya şiirleri okudu, bir balalayka orkestrası halk dansları çaldı..., Berlin' den gelen Richard

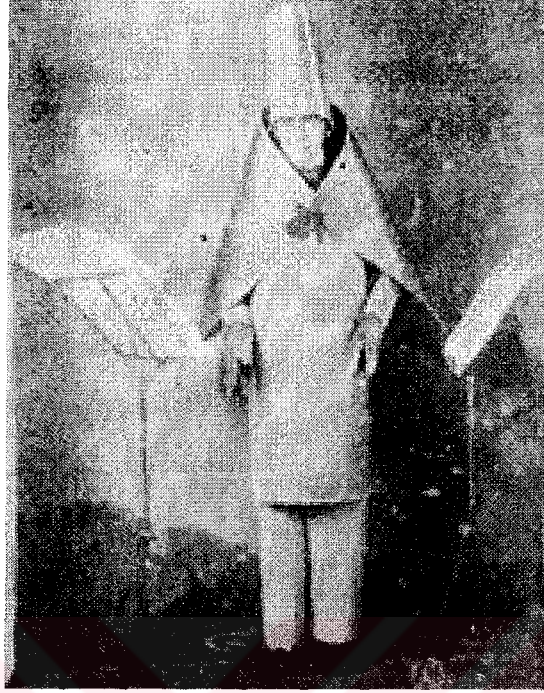
Huelsenbeck'le zenci müziği çaldık, Tristan Tzara, dünyada ilk kez yapılan ve Tzara, Huelsenbeck ve Janco'nun yer aldığı eşzamansal şiir gösterilerini başlattı'' açıklamaları, ilk gecenin Hugo Ball tarafından Mayıs 1916 tarihinde ilk Dada yayın organları olan dergilerdeki anlatımıdır. Yazı, "savaş ve ulusçuluk sınırlarını aşarak, diğer idealler için yaşayan birkaç özgürlükçü insanın 'Cabaret Voltaire'daki etkinliklerini ve buraya gösterilen ilgiyi halka duyurmak'' amacıyla yayınlanır (Ball, 1916).

Ball, Zürich'deki bu ilk geceyi, alçakgönüllülükle 'etkinlik' olarak tanımlasa da asıl niteliğin 'dönüşüm' olduğu ve bu dönüşümün performans sanatı içinde yer alan görsel, işitsel ve performativ süreç yanı vurgulanmalıdır. 'Etkinlik' burada salt becerilerin sergilendiği zaten bilinen yetkinliklerin kutlanması ya da bir tekrarın tekrarı durumuna düşmez, ama tecrübe edilmemiş, yetkin olunmayan alanlarda faaliyet gösterir. Bunlar, Zenci müziği çalma, eşzamanlı şiir okuma, Ball'un zor ve ağır bir kostüm eşliğinde doğaçlama seslerden oluşan 'yeni' bir dil yaratmasıdır.

Çok güzel şiir okuyan, resim çizen, rol yapan 'sanatçı' kodlamaları ve bununla oluşan sınırlamalar yerini; deneyen, denediğini süreç eşliğinde 'anlık' olarak sunan, edebi ve kurumsal yapıları sahne ve seyirci gibi gösteri sanatlı öğelerin eşliğinde bir 'açık yapıt' deneyimine sürükleyen sanatçı ve sanat eseri niteliklerine bırakır. Halihazırda sahip olunan ressam, şair, eleştirmen kimlikleri, bu deneyim sonucu performans sanatçısına, eserleri de birer performansla dönüşür. Bu sayede şiir, resim sanatı ya da tiyatro sunumu, salt duygu ve düşünsel çıkarım için değil ama bu duygu ve düşünselliğin süreci, yaratımı ve Ball örneğinde görülebileceği gibi 'hiç kimsenin bulmadığı sözcüklere' dönüşümü ve bu dönüşümün sunumu için araç haline gelirler.

Dönüşüm vurgusu, aynı zamanda teâtral bir gösteriye 'tanık' olmanın niteliği ve bu niteliğin tanımlanmasına paralel bir çizgide de gelişir. "Biz seyirciler olarak tiyatroya gerçeğin dönüşümüne tanıklık etmek için gideriz" tespiti ve sergilenen şeyin ya da oyuncunun "kendisi değil ve kendisinin kendisi değil"e karşılık tutulan dönüşümün niteliği; "yabancılaştırma (making strange), estrangement, Shklovsky'nin 'defamiliarization', Heidegger'in 'deconcealment' ve Iser'in 'fictionalization' terimleriyle özdeş haline gelir". Görsel ve işitsel olanı merkezde tutan gösteriler, seyirci birlikteliği, tekrarlanmama ilkesi, şiir, resim, tiyatro, müzik gibi sanatsal

ifadelerin eşzamanlı kullanımı ile süreç, an, deneyim gibi performativ öğelerin temelini atar (States, 1996, s.21).



Resim 3.5.2.1: Ball, Hugo Ball - Cabaret Voltaire (Kabare Voltaire), 1916

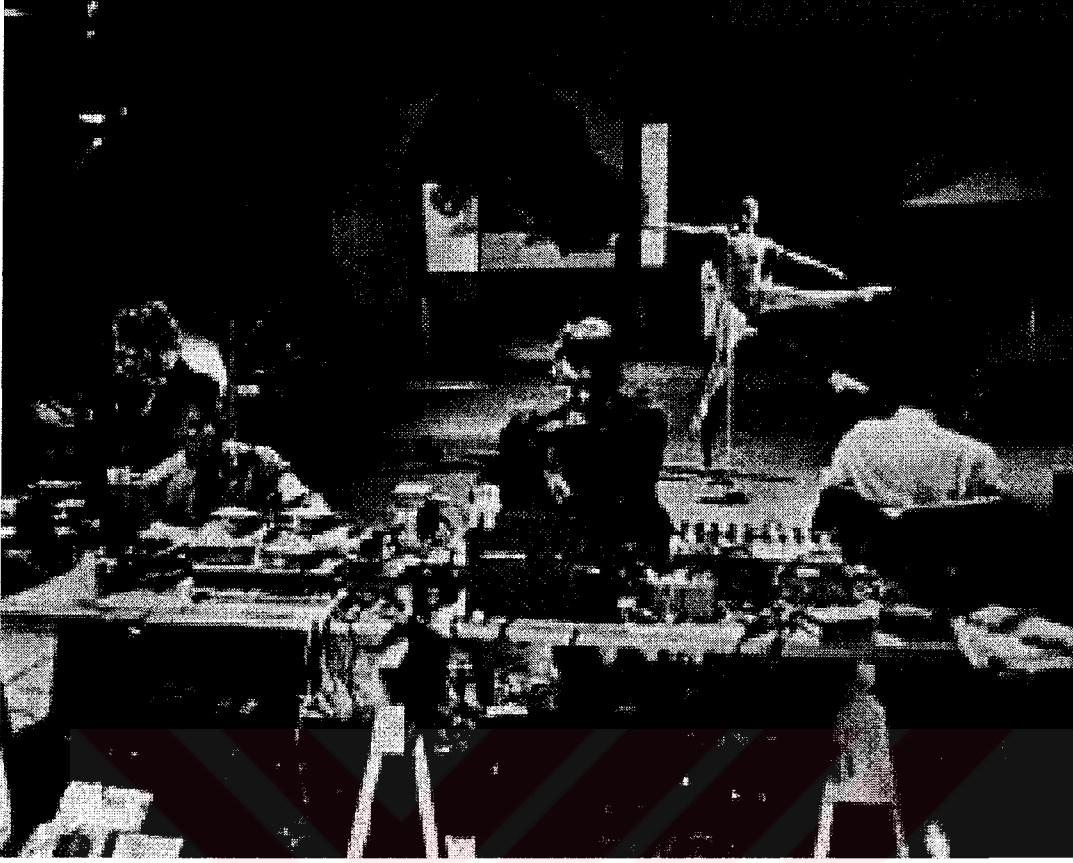
1960 sonrası Plastik sanatlar kimlikli Richard Serra, Robert Morris, Klaus Rinke ve Robert Rauschenberg gibi isimlerin film, fotoğraf, video, dans eşliğinde performans gösterileri ya da bir sanatsal ifadenin bir başka sanatsal form içinde örneğin Richard Long'un bir heykel sunumunun fotoğraf formu içinde yer alması ile oluşan zamansallık ve bunun deneyim süreci, oluşan durum, süreç ve sanatçı birlikteliğinde seyirciye 'orada olmalıydınız' mecburiyetini getirdiği görülür. Peter Campus, Dan Graham ve Bruce Nauman'ın belirli video enstasyonları, Laurie Anderson'ın ses gösterileri 'salt seyirci bulunuşunun aktifliği için değil ama bulunuş ile birlikte anlam üretmek için gerekli hale gelirler. Eleştirmen Michael Fried 'Art and Objecthood' (1967) adlı yazısında bu durumu sanatın mevcudiyeti (presentness) ile her saniyesinde kendini gerçekleyen manifestosu olarak görür (Fried, 1967).

Farklı sanat dallarının bir arada icra edilmesine örnek olarak 1952 yılında Black Mountain Kolej'de John Cage liderliğinde düzenlenen 'Untitled Event' verilebilir. Seyirci konumunun arena biçiminde yerleştirildiği gösteri, Cage'in Zen Budizminin müzik ile ilişkisi konulu bir teksi okuması ile başlar. Ardından zaman düzenekli

'Radyo ile Bir Kompozisyon'u icra eder. Bu sırada ressam Rauschenberg bir gramofonda eski plaklar çalarken müzisyen David Tudor da 'hazırlanmış piona'su ile ona eşlik etmektedir. Eşzamanlı oluşan bu icralar sırasında sunulan slayt filmlere, gösteride yer alan farklı disiplinlerdeki sanatçılardan Merce Cunningham dansçılarıyla birlikte dans ederek, Charles Olsen ve Mary Richards şiir okuyarak, kompozitör Jay Watt ise egzotik müzik aletleri ile müzik çalarak katılır. 1964 ve 1965 yıllarında icra edilen '*Variations IV*' ve '*Variations V*' daha fazla elektronik yapılanmayı ve görsel malzemeyi barındırmakla birlikte farklı disiplin kullanımları ile bir önceki örneklerle çakışır: Cage, Cunningham, Barbara Lloyd, Tudor ve Gordon Mumma sahneyi foto-elektrik hücre şebekeleri ile donatarak dansçıların sahne üstü hareketlerine göre biçimlenen ses ve ışık efektleri yaratırlar. Gösterinin teksi, gösteri bitiminden sonra başka bir zamanda tekrarına olanak verecek bir biçimde 'rastlantı'sal olarak yazılır (Goldberg, 1993, s.126,136) .

'Farklı disiplin' oluşumlarının bir başka ilginç örneğini ise ressam Rauschenberg'in Bell Telefon Şirketi İletişim Araştırma Bölümü üyelerinden Billy Klüver ile geliştirdiği ve aralarında Cage, Tudor, Deborah Hay, Steve Paxton ve Yvonne Rainer gibi müzik, dans, resim kökenli sanatçıların ve Bell Laboratuvarları'ndan mühendislerin bulunduğu '*9Gece: Ekim 1966 Altmış Dokuz Regiment Armory'de Tiyatro ve Mühendislik*' (1965) başlıklı bir dizi gösteri oluşturur. Bu girişimin arkasındaki düşünce, her biri kendi alanında profesyonel çalışan mühendis ve sanatçıları, teke tek ilişkiye sokmaktır. Sanatçıların gereksinimleri ve mühendislerin uzmanlık alanları gözönüne alınarak her sanatçıya bir mühendis verilmiş, mühendislerin sanatçının önerdiği projeyi gerçekleştirebilmesi için gerekli teknolojik sistemi geliştirmeleri istenmiştir (Atakan, 1998b) .

Söz konusu etkinliklerin ayrıntılı açılımını 'ritüel' bir sürece sahip olmaları oluşturur. Zaten Dada etkinliklerini de birer performans sanatına dönüştüren nitelik bu süreç ritüelidir. Eşzamanlı şiir okumanın ya da geleneksel zenci müziği çalmanın halihazırda yapılmış ya da yapılan sanatsal etkinlik 'ritüellerinden' farkı, yapılan işlerdeki sürecin ve bunu sergilemenin sonuçtan daha önemli hale getirilmesidir.

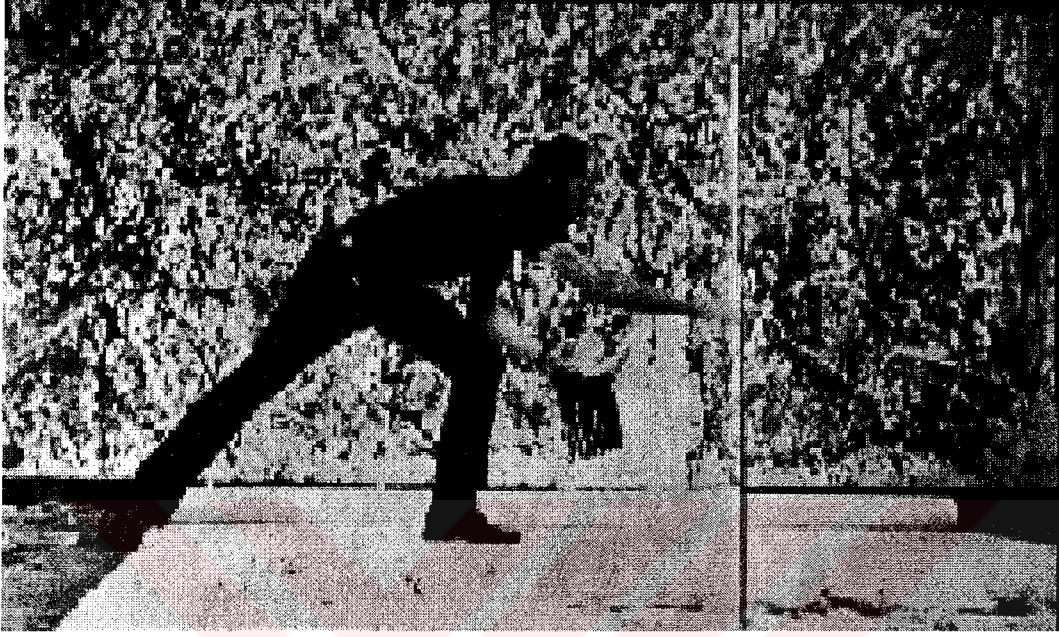


Resim 3.5.2.2: Cage, Tudor, Mumma ve Brown, *Variations V* (Çeşitlemeler V), 1965

Jackson Pollack'ın 1950'lerde bir ressam olarak 'yeni' olana denk tutulması, resimlerinin formsal başarısından çok bu formların Doğu sanatının aşına olduğu rastlantı, vücut ve anlık olanın sürecini temsil etmesinden gelir. Çalışma sırasında çekilen fotoğraflar, tekniğinin anlatıldığı yazılar ve röportajlar, Pollack'ın bildik 'resim' yapma ritüelini bir gösteriye dönüştürmesine olanak verir. Tuval kullanımını geleneksel yerleştirmeden çıkarıp yere sermesi, böylece vücudun ve görüşün daha olanaklı ve etkin olarak kullanımı, sıçratma tekniği ile gelen 'rastlantı' durumlarının değerlendirimi salt 'bitmiş' ya da 'bitecek' olan resme yönelmez ama bunun sürecini yani bir resmin yapılışını sergiler. Resmin bir resim yapma sürecine, ressamın teâtral bir atmosferde sahne olarak atölye, seyirci olarak fotoğrafçı eşliğinde performans sanatçısına 'dönüşümü', bir şair olarak Tzara'nın ya da Ball'un sanatsal tutumlarına da açıklık getirir.

Spontan gerçekleşen 'şey'in bulunan koşullara, çevreye ve eyleyen kişinin 'o' anına bağlı olan yapısı, Dadasal yaratıcılıkları sağlayan temel koşullardan en önemlisidir.

“Her spontan içtepinin saf gerçekliğe yaklaştığı” ve bu sayede “rastlantısal olanın saf refleksi dikkate alarak bilinç kontrolüne müdahale edebildiği” ve ‘o’ ana ait olan “kişiyle dünya ilişkisi” sürecini yansıtan, şiir, müzik temelli gösteriler, sanatsal oluşumdaki ‘süreç’ kavramını ‘sonuç’tan daha önemli hale getirir.



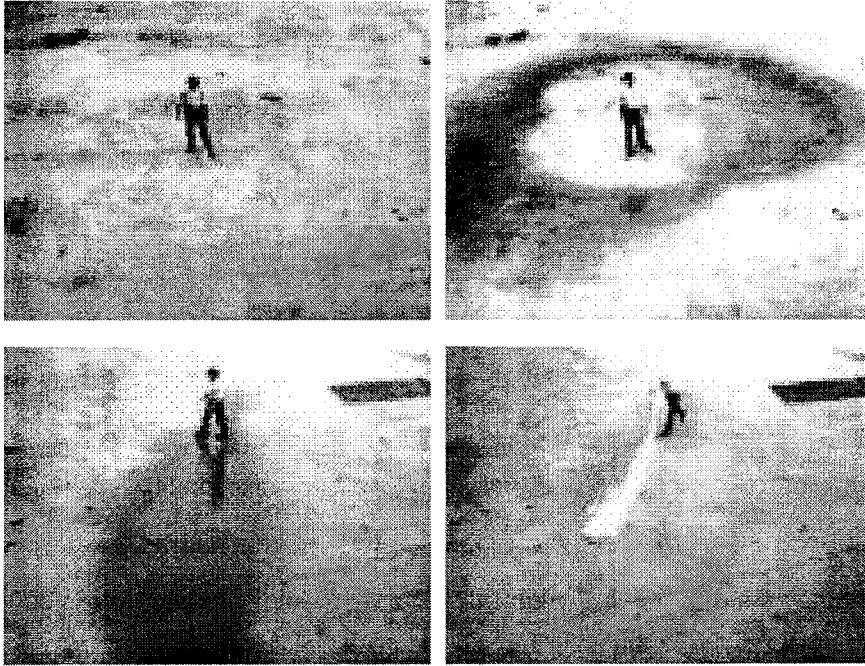
Resim 3.5.2.3: Pollock, *Pollock Çalışırken*, 1950

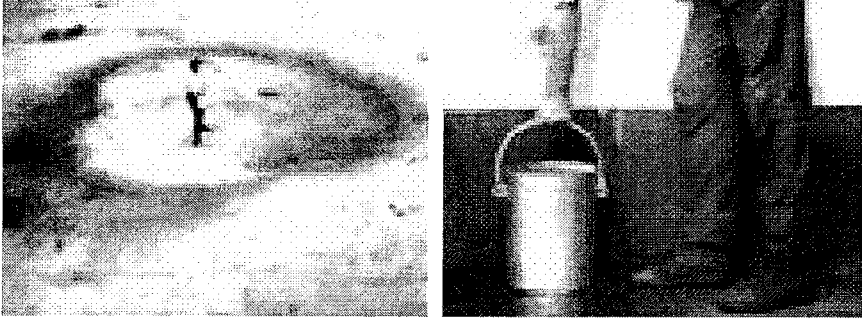
Oyunculuk edimine ait yeteneğin, vücudun ve virtüözlüğün dikkate alınmadığı, prova ve yönetmenin önemsenmediği, doğaçlamanın ve ‘o’ an kullanılan zamanın büyük önem kazandığı gösteriler, salt spontan olanın gerçekleşmesini sağlayarak ‘içsel gereklilik’ koşullarını oluştururlar (Melzer, 1980, s.59-60) .

Bu tip performanslarda, tiyatro kültürü içinde yer alan anlatıya ait dramatik ‘zaman, mekân ve karakter’ öğeleri yerine zamansal olarak ‘şimdi’, mekânsal olarak ‘şimdi’ nin geçtiği ve gösterinin olduğu ‘ora’ (bura) ve karakter olarak da eyleyen kişinin ya da kişilerin ‘mutlak kendi’ olma tercihi yapılır. Zaman, mekân ve karakterin ‘temsil’ edilmediği dolayısıyla Aristotelesçi anlamda bir öykü yapısının oluşmadığı Dada gösterileri, çağdaş performans sanatına ‘şimdi ve burada’ olanı yaratan ‘kişi’ formunu kazandırmıştır. Fütürizm ile de belirtileri görülen bu form, ilk olarak Dada sürecinde günümüz performans sanatçıları aratmayacak niteliğe bürünür. Dada sonrası performans sanatı tarihi içinde yer alan Oluşumlar (Happenings), Fluxus ve günümüzün performans sanatının çoğunluğu, spontanite birlikteliğiyle ‘süreç’ temelli

bir yapı üzerinden oyunculuk edimine sahip olmayan kişilerce, temelde yukarıda özellikleri sayılan öğelerle gerçekleştirilir. Amerikalı performans sanatçısı Laura Anderson, bir sanat tarihçisi olarak başladığı erken performansları ve Alman sanatçı Joseph Beuys'un çalışmaları ve performans sanatı tarihinde yer alan gösterilerin büyük bir kısmı yapı olarak bu özellikler üzerinden gelişir.

Örneğin Alman heykel ve gösteri sanatçısı Klaus Rinke'nin '*Primary Demonstrations*' serileri, 1970 tarihinden itibaren heykel yapımını, sahne uzamındaki gerçek zaman ve mekân eşliğinde, süreç ve mekân etkileri ile seyircinin gözü önünde oluşturmaya yönlendirir. Rinke'nin vücut dili, bu kronojik oluşum sürecinde, heykelin orantısal yapısını mekân ve zaman birliktelikleriyle oluşturmak üzere 'ölçüsel' bir kıstas olarak yer alır. Bu serilere paralel olarak akışkanlık, incinebilirlik ve dönüşüm temaları ile yönlendirilen materyal olarak 'su'yun kullanıldığı '*Pacific*', '*Wasser holen*' (1971) gibi performanslar temelde doğanın döngüsel ritmi üzerine eğilir. '*Wasser holen*' adlı gösteride sanatçı, suyu bir çeşmeden metal bir kapa taşır. Kabin dolmasıyla birlikte tüm suyu asfalta döker. Tüm performans sırasında kamera, suyun çeşmede, kovada, dolduruluş ve dökülüş esnasındaki akışkanlığını, hareketlerini ve son olarak da suyun asfalt üzerindeki birikintisini belgeler. Tüm hareketler Rinke tarafından defalarca tekrarlanmak suretiyle ana tema olarak 'suyun devri' alemi ve buna 'müdahale etme' noktaları süreç eşliğinde sembolleştirilir (Goldberg, 1993, s.160; Web 3) .

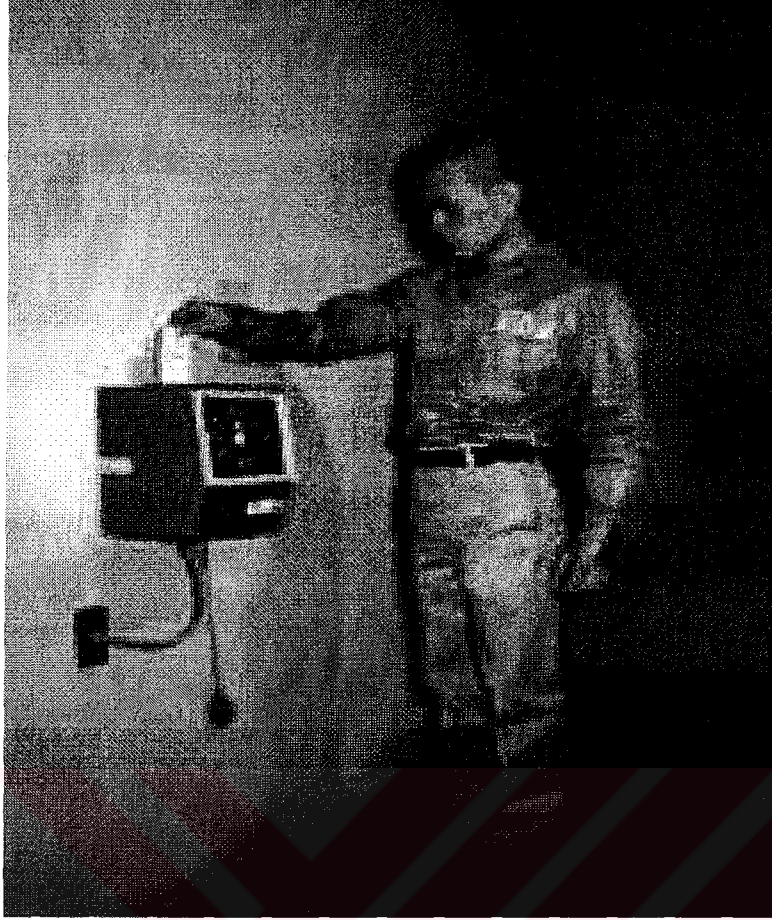




Resim 3.5.2.4: Rinke, *Wasser holen*, 6'10" , Ton, Schwarzweiss, 1971, Ludwig Müzesi, Cologne

Sürecin kesin vurgusu ve gösteri üzerindeki etkisi, Laura Anderson'un '*Duets on Ice*' (1974) gösterisinde daha belirgin olarak görülür. Sanatçı Bach kompozisyonunda bir parçayı kemaniyla, ayakları bir buz parçasının içine gömülü olduğu halde icra eder. Sanatçının gösteri esnasında buzdan dolayı oluşan tepkileri kemana bağlanmış bir cihaz aracılığıyla 'ses' olarak dışa vurulur. Buzun zaman içinde erimesi ile de gösteri sonlanır Howell (1992, s.19). Tehching Hsieh'in performansları ise sahip oldukları uzun zaman kullanımları nedeniyle sürecin özne üzerindeki etkilerini ayrıntılı gözleyebilme olanağı sağlar. Hsieh'in performans sürecini bir senelik gösteriler halinde oluşturduğu '*Cage Piece*' (1978-1979), '*One Hour*' (1980-1981) ve '*One Year*' (1981-1982) isimli çalışmalar; bir yıl boyunca çatı katı odasında yaptığı bir kafeste, hiçbir şey okumadan, yazmadan, televizyon seyretmeden ya da radyo dinlemeden kalmak, bir yıl boyunca günde yirmi dört saat her saat başı saat kartını basmak, bir yıl boyunca Manhattan'da bir kez olsun içeriye ya da bir binaya, metroya, trene, arabaya, çadıra girmeden dışarıda yaşamak ve faaliyetlerini fotoğraf çekmek yoluyla kaydetmekten oluşur (Gablik, 2000, s.213) .

Nesne-süreç ilişkili sunumların yaygınlığı ise plastik sanatlar kökenli sanatçıların gösteri odaklı çalışmalara yoğunlaşmasıyla yaygınlık kazanmıştır. Hans Haacke'nin '*Yoğunlaşma/Buharlaşma Küpü*' (1963-1965), suyun galerideki ışık ve ısı değişimine göre yoğunlaşması ya da buharlaşması, Richard Serra'nın '*Sıçratma*' (1969) adlı çalışması, duvarla zeminin birleşme noktasına dökülen eriyik haldeki kurşunun yerinde sertleşmesi süreçlerini sergiler. Çalışmalar ağırlıklı olarak süreç ve mekân biçimine bağlı nesne üretiminin göz önüne getirilmesi ile ilgili sunumlardır. (Atakan, 1998a, s.75)



Resim 3.5.2.5: Hsieh, *Bir Senelik Performans Serileri*, 1980-1981



Resim 3.5.2.6: Anderson, *Duets on Ice*, Genoa ve New York, 1974-75

3.5.3 İrrasyonelite ve Özne Modeli

Aklın, bilginin ve bilincin yüceltildiği, sanatta kübizmle birlikte ‘düşünsel’ olanın önem kazandığı bir dönemde, savaş tek başına anlamsızlığı, saçmayı, kaosu toplum yaşamına sokmuştu. Dada yaşanan bu ‘irrasyonelite’yi, sanatsal bir tutum içinde ‘kişiyi, dogmalar ve yasalar ötesinde usun tutsaklığından kurtarmak, ona gerçek kimliğini kazandırmak’ üzere çeşitli ‘irrasyonel’ araçlarla donatır; şans, kolaj, eklektik yapı, tipografi gibi uygulamalar, genel ve ideal sanatsal edimlerin dışında olan irrasyonel Dada formlarıdır. Rasyonel aklın salt yöntemine karar verdiği, üretim sürecine herhangi bir katkıda bulunmadığı bu düzenlemeler, akıl kullanımını minimuma indirgeyerek entelekti devre dışı bırakma çabalarıdır. Bu sayede, sanatsal olanın zorunlu olarak sanatçının elinden çıkma uygulaması sona eriyor, sanatçı aklı (rasyonel akıl) sanatsal olandan ayrılıyor, sanatçı zevki, tercihi, bilgisi, egosu ve buna bağlı olan tüm formal kurumlar elenebiliyordu.

Seyreden içinde durum pek farklı olmuyordu; ‘rasyonel’ öğretilerle yargıda bulunmaya alışkın insanın, ‘iyi, güzel, estetik, yararlı, ideal’ gibi tanımlamaları, izlenen irrasyonel süreci ve bu süreç paralelinde oluşan sanat yapıtını, ‘rasyonel’ olarak değerlendirebilme olanağı vermiyor böylece eski kültürün dogmatik otoriter bilgileri, yerini Dadanın istediği ‘başka türlü düşünme’ ye bırakabiliyordu. Kelimelerin bir şapka içinden ‘şans’ eseri seçilmesiyle oluşturulan şiir, birbirinden bağımsız formların bir tuval üzerinde ‘kolaj’ lanması, Dada akımının içinde yetişmiş bir kişi olarak Marcel Duchamp’ın, Dada sonrası ‘Hazır Nesne’ çalışmaları, günlük hayatın bilinçsiz, düzensiz ve herhangi sabit bir forma ait olmayan yapısını göstergeleyebiliyordu. Tzara’nın 1920 tarihli ‘*Bir Dada Şiiri Yapmak*’ adlı şiiri, rastlantı ilkelerine göre düzenlenen Dadacı eserler hakkında açıklama getirir:

Bir gazete al,

Bir makas al.

Gazeteden, yapmak istediğin şiire uyacak bir makale seç.

Makaleyi kes.

Sonra makaleyi oluşturan kelimeleri dikkatlice kes ve hepsini bir torbaya koy.

Kibarca karıştır.

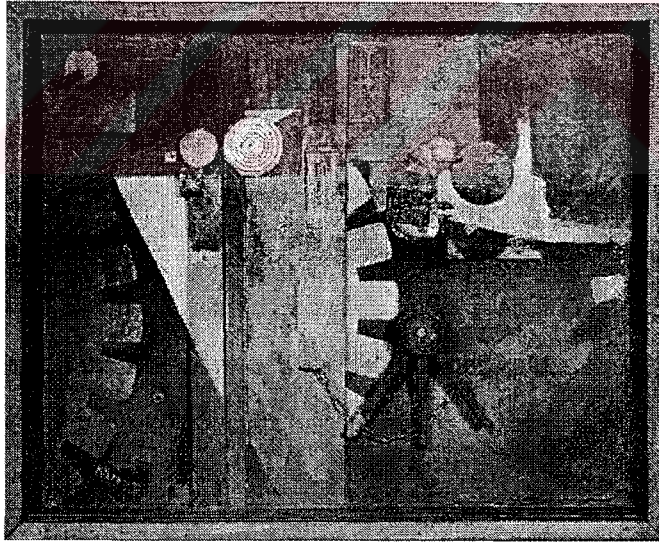
Sonra her bir parçayı peş peşe çek.

Her birinin torbadan çıkış sırasını kopyala.

Şiir seni yansıtacaktır.

Ve işte sen – büyüleyici duyarlılığın parçalara ayrılmaz orijinal yazarı, buna rağmen kaba sürü tarafından takdir edilmeyen (Tzara, 1920) .

Tüm bu çalışmalar Dadanın, sanatı yaşamın olağan ve basit bir parçası olarak ‘görme ve sunma’ eğilimini destekleyen pratiklerdir. Yaşamın içinde bulunan ‘rastlantı, kolaj, spontanite’ gibi kavramlar ve günlük nesneler, irrasyonel mantık çerçevesinde değerlendirilerek geçmiş çağlardan beri gelen sanat yapıtının ve sanatçının ‘kutsal, evrensel’ ikonu ve mistik yanı, yerini ‘yaşamın içinde’ bulunan öğeleri değerlendiren ‘kişi’ye bırakabiliyordu. Jean Arp’ın 1962 yılında ‘*Arp Retrospektifi Kataloğu*’nda geçen “buluntu ya da imalat, basit ya da komplike olan” Dada objelerinin; Çinlilerin birkaç bin yıl önce, Duchamp ve Picabia’ nın Amerika’da, Schwitters ve kendisinin 1914 yılında savaş devam ederken bulunduğunu, amaçlarının ise insanlığın akla uygun vahşi çılgınlıklarını, ‘şeylerin’ irrasyonel uygun düzenine davet etmeye yönlendirmek olduğunu belirtir. Bu anlayış doğrultusunda, Schwitters’in kolaj işlerinde görülen taş, mantar tıpası, kibrit, aşk mektupları, kutsal kitap parçaları gibi nesnelerle Dadanın basit form arayışıyla ilkel olana doğru bir yönelişe gittiği saptanabilir.



Resim 3.5.3.1: Schwitters, *Merzbild 29A*, çeşitli metaryaller, tahta ve kağıt, 85,8 x 106,8 cm, 93 x 113,5 x 17 cm, 1920 ve 1940

Hugo Ball’un “Başkalarının bulduğu sözcükleri istemiyorum” önermesi ise kendini Dada gecelerinde, sahnede spontanite sesler ve kelimeler kullanılarak yaratılan şiirlerde gösterir. Dilbilimsel olarak bir anlama sahip olmayan, edebi olarak değerlendirilemeyen, salt sahnede gerçekleştiği zaman diliminde, eylem halinde

bulunan kişinin mevcudiyeti ve ilettiği anlamla varolan bu düzenlemeler, Ball'un ifadesiyle "insan sesinin kıymeti" dir. Vokal organların bireye ait ruhu temsil ettiğini belirten Ball, şiirlerin oluşturan sesleri, "telâffuz edilemeyen, merhamete gelmeyen, kesin olanın oluşturduğu arka planı" deforme etmek için kullandığını söyler. Bu anlamda 'şiir' gösterileri; mekânîk ve rasyonel dünyaya, salt sesin ve ritmin yarattığı, insana ait 'ilkel' olanı çıkarma çabası taşır (Eröffnungs Manifest, 1916; Richter, 1965, s.31) :

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta görem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba-umf

kusagauma ba-umf (1918) (Dada Poems - Hugo Ball: "Caravan" ; Dada-Almanach)

Buna göre; sanatın biçimi, içeriği ve konusu ne olursa olsun sanatçının yaptığı şeye inanması ve ona sanat demesi, Dada akımıyla önemli hale gelir. Sanatsal faaliyetlerde tekniğin ve yöntemin sınırsız olduğunun, seçilen yöntemin herhangi bir seçenekten biri olabileceği bilincine varılmasıyla çalışmalarında geleneksel ustalık ve alışlagelmiş kompozisyon kuramlarından kaçıldığı, düzenlemelerin rastlantı ilkelerine göre tasarlandığı gözlemlenir (Genç, 1983, s.114-115) .

Her nesnenin ve her durumun kısaca 'sanatçının' olur dediği her şeyin bir sanat eseri olarak sunumu, eski kültürün tuvali yerine bir pisuarın galeride sergilenmesi, sanat objesi olarak 'sanatçı kişiliği'ni irdeleyen sanatçıyı gündeme getiriyordu. Yayımlanan Dada manifestoları ve uygulamaları, sanat yapıtını ve sanatsal eylemi 'kişilik' ile

örtüştürerek, sanat tarihinde kabul görmüş tüm formları ve sanatsal ideaları, salt bir kişilik yansımaya indirgeme eğilimi taşır. Günümüz performans sanatının da temel yapısını oluşturan bu tema, Dadanın erken manifestolarından itibaren üstünde durulan bir husustur:

Sanatta doğru ve güzel yoktur. Beni ilgilendiren şey, (sanat yapıtında) doğrudan, açık olarak yansıtılan kişiliğin yeğinliğidir. İnsan ve onun yaşamsallığıdır: Öğelere bakış açısı, duygu ve coşkuları sözcüklerde, düşünceler örgüsünde birleştirmek konusunda nelerin bilindiğidir beni ilgilendiren. (Tzara, 1981)

Fütürizm ile başlangıcı yapılan ‘kurallarından sıyrılmış’ dil kullanımı ve bununla paralel gelişen ‘öznellik’ vurgusu, Dada ile birlikte Zürich kafelerinde, sanatçıların ‘daha önce kullanılmamış’ bir dil eşliğinde içsel yaratıcılıkla biçimlendirdiği ‘özne’ye ulaşır. 1950 li yıllardan itibaren ‘özne’ açılımını destekleyen fotoğraf, projeksiyon, film gibi medya araçlarının kullanımının yaygınlaşması, Pollack ve benzeri sanatçılar ile Amerika ve Avrupa’da rastlantı, şans, kolaj, montaj gibi ‘özel’ tavrı oluşturan uygulamaların genişlemesi ve 1968 kültürünün getirdiği oluşumlar ‘özne’nin mevcudiyetini gerekli ve popüler kılan yaklaşımlardır. Bu gelişim ve özne merkezli tutum, performans sanatını olduğu kadar diğer sanat dallarına da yön verir; tiyatro sanatı bunlardan biridir. 1970 yıllarına dek, tiyatro sanatında taklit ediminin gölgesinde yaşayan özne; edebi metin, rejî (kurgu) gibi rasyonel uygulamaların sınırlamasında ve yorumcunun (oyuncunun) bu sınırlamaları açan gayretleri dışında daima ikinci planda kalır. Performans sanatı kültürünün gelişimiyle birlikte tiyatro, dans-tiyatro gibi alanlarda da ‘özne’ vurgusunun ağırlık kazandığı görülür. Pina Bausch’un dans kurguları, Jerzy Grotowski’nin oyunculuk çalışmaları ya da Peter Brook’un çok kültürlülük yaklaşımıyla farklı uluslardan oyuncu seçimi bu edim üzerinden gelişir.

Sanatçının kendi vücut göstergeleriyle oluşturduğu ve içerik olarak kişisel tarih, özne-doğa ilişkisi ve Duchamp yaklaşımları ile biçimlenen performans sununumları 1960 lı yıllardan itibaren büyük yaygınlık kazanır. Piero Manzoni’nin vücut göstergesi ya da özel sunum olarak önerdiği nefes ve dışkı işleri, uygulamanın ve sürecin sunumuyla birlikte performans sanatı içinde kendine yer edinir. Plastik sanatlar kökenli Manzoni tuvali ya da malzeme kullanımını ortadan kaldıran, salt imzası ile ‘sanatçının yaptığı şeye sanat demesinin’ önemini altını çizen eserlerini, ‘*Live Sculpture*’ (1961)

sunumuyla başlatır. Sanatsal öznelliğin, sanatçının imzasını canlı, hareketsiz duran bir insana atmak ve bu canlı insanın sunum süresince bir heykel eseri olarak kabul görmesiyle oluşması, Manzoni'yi Duchampvari bir öznelliğin performans sanatı içindeki temsilciliğine yükseltir. Sanatçının nefesi ile şişirdiği balonlar; '*Artist's Breath*' (1961) ve dışkısı ile doldurduğu kaplar; '*Artist's Shit*' (1961) sanatçının vücut göstergelerini yoğun olarak 'özne'leştirdiği ve bunları sanatsal işlere dönüştürdüğü çalışmalarıdır.



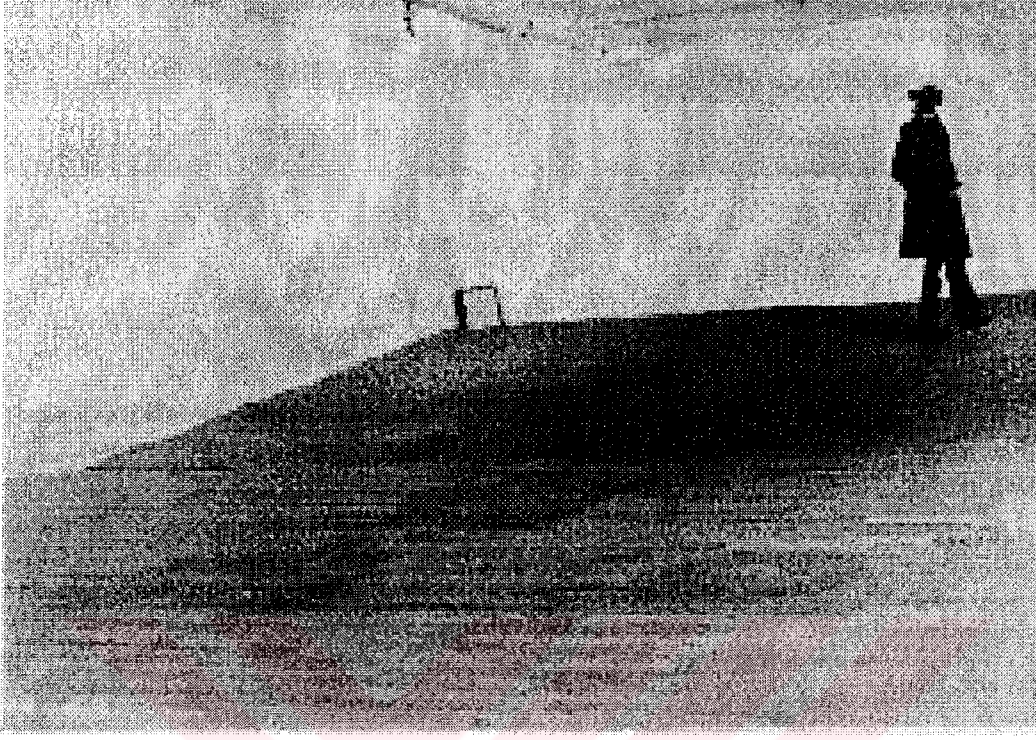
Resim 3.5.3.2: Manzoni, *Living Sculpture* (Canlı Heykel), 1961



Resim 3.5.3.3: Manzoni, *Artist's Shit* (Sanatçının Boku), 1961

Bu alandaki benzer yapılanmalar, seyirci birlikteliğini de 'özne' anlatımına dahil eden Vito Acconci'nin sunumlarıdır. '*Conversion*' (1970) isimli çalışma, sanatçının maskülen vücudunu fiziksel zorlamalarla değiştirme ya da deformasyona uğratması, '*Seedbed*' (1971) sunuma gelen seyircinin boş bir mekâna girmesi ve burada hoparlörler aracılığıyla iletilen ses ve nefesin, Acconci'nin galeri içinde inşa edilen rampa altı alanından seyircinin hayali tarifi ve bununla bağlantılı masturbasyon eyleminin yansıtması, '*Telling Secrets*' (1971) Hudson Nehri civarında inşa edilen bir

baraka içinde soğuk kış ayı sabahının ilk saatlerinde ziyarete gelen seyirciye ‘sırların fısıldanması’ndan oluşur.

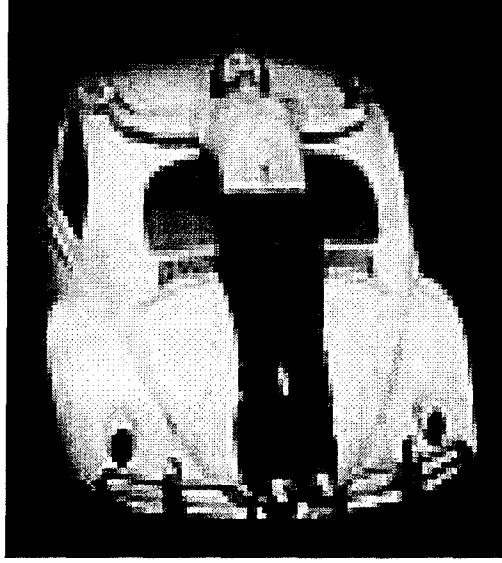


Resim 3.5.3.4: Acconci, *Seedbed*, 1972

Mekân-özne-seyirci birlikteliğinin gösterileri oluşturduğu ya da yön verdiği sunumlar, vücut ve özneyi Rinke örneğinde olduğu gibi merkezsiz ölçü konumuna yükseltir. Dennis Oppenheim’in ‘*Parallel Stress*’ (1970) çalışması ve bu sunuma benzer uygulamalar, minimalist tutumlardaki ‘nesne vurgusunun öznenin önüne geçmesine’ bir tepki niteliğinde sunulur. Bir heykel yapımında, nesnenin sahip olduğu varsayılan deneyim ve süreci ve bunlarla birlikte gelen dönüşümü, kendi vücudunda tecrübe etmek isteyen Oppenheim, büyükçe bir toprak yığını arasında, nesnenin (toprak tepeciklerinin) şekliyle uyumlu bir biçimi kendi vücuduyla oluşturur. ‘*Reading Position For a Second Degree Burn*’ (1971) çalışması, bir ressamın renk seçimine benzer bir öznelliğin, birebir vücudun bir bölümünü bir kitap ile kapayıp, açıkta kalan bölgelerin güneş altında renk değiştirmesiyle ilişkilendirilmesidir. Fiziksel göstergeler ve vücut dilinin hakim olduğu bu tip gösteriler, Body Art (Vücut ya da Gövdeseel Sanat) içine performans sanatının alt başlıkları olarak da yer alırlar.

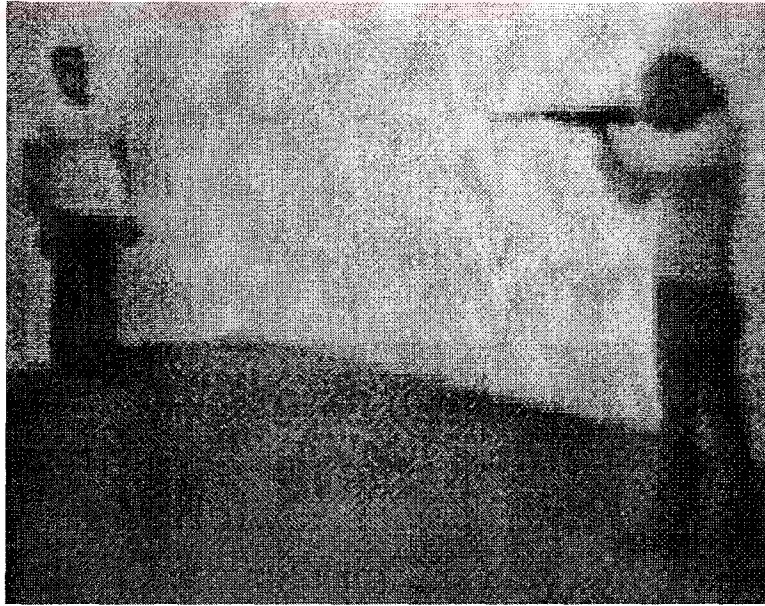


Resim 3.5.3.5: Oppenheim, *Parallel Stress (Paralel Gerilimler)*, 1970



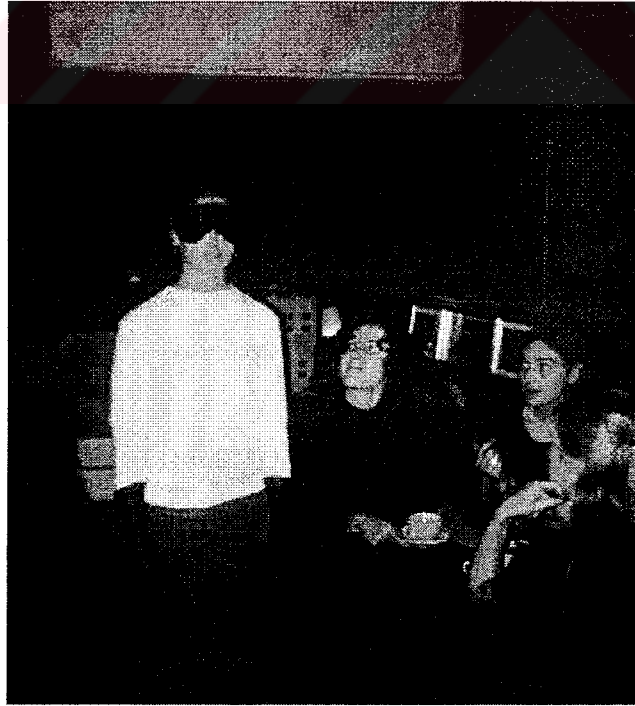
Resim 3.5.3.6: Burden, *Trans-Fixed*, 1974

Chris Burden, bu tip bir yerleştirmenin içinde öznenin fiziksel risklerle dolu süreç içinde yapılanmasıyla ilgilenir. '2'x2'x3"' (1971), Burden'ın 5 günlük süre zarfında kendini bir dolaba kilitlemesi, 'Shooting Piece' (1971) bir arkadaşı aracılığıyla 15 feet uzaklıktan sol koluna ateş açılması, 'Deadman' (1972) sıkı sıkıya bağlanmış bir kanvas çuval içinde Los Angeles'ın yoğun bir bulvarına bırakılmasını içerir. (Goldberg, 1993)



Resim 3.5.3.7: Burden, *Shooting Piece* (Vuruş Parçası), 1971

Fiziksel riskin ya da vücut göstergelerinin öznenin mutlak mevcudiyeti ile biçimlendiği gösteriler, 1970 sonlarında müzik, ses ve dil aracılığında 'özne' sunumuna doğru kayar. Anderson'un *'For Instants'* (1976) gösterimi otobiyografik öğelerin ve nesnelerin müzik ve ses aracılığında biçimlendirilmesi, Julia Heyward'ın *'Shake! Daddy! Shake!'* (1976) sunumu, kişisel geçmiş anlatımının sol elde yoğunlaştırılmasıyla çocukluk, yetişkinlik dönemleri ve yaşadığı yerlerin anlatımını müzik eşliğinde gerçekleştirilmesi, Adrian Piper'ın *'Some Reflected Surfaces'* (1976) gösterimi, New York Downtown barlarının birinde disko-dansçı olarak çalıştığı dönemdeki sahne üstü tecrübelerini canlandırarak ve bazı imgeleri projeksiyon perdesine yansıtarak anlatmasından oluşur. Örneklerin kadın sanatçılardan oluşması anlatı malzemelerinin de yoğun olarak feminel vücut göndermelerine sahip olmasını beraberinde getirir. Öznel çağrışım, hikâye, nesne ve vücut göstergelerinin aracılığında anlamlandırılan gösteriler, fütürizm kanadındaki bireysellik ve Öznenin kendi şahsına ait duygu, imge ve dil kullanımı ile Dadanın farklı disiplinleri bir arada kullanma tutumunun bir bileşeni olarak görebileceğimiz anlayışlar, sanatçının yaşadığı dönemin içsel ihtiyaç ve söylemleri ile teknik donanımların aracılığında, geçmiş öznel tarihin kurgulanma sürecini yansıtırlar.

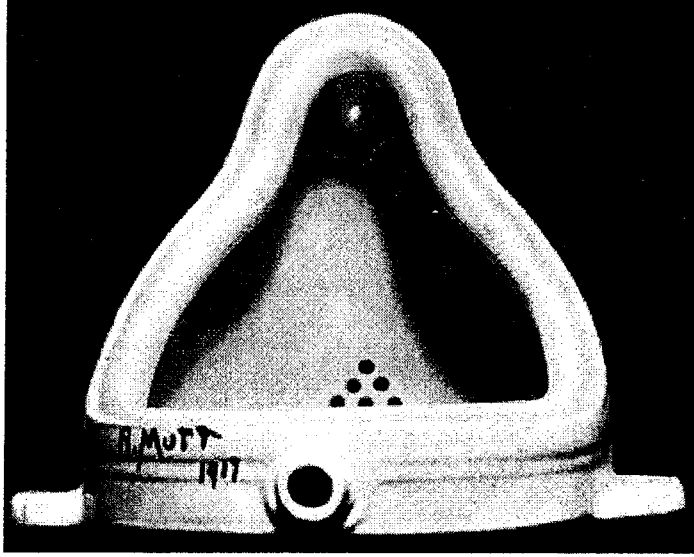


Resim 3.5.3.8: Piper, *Performance for Max's Kansas City* (Max'ın Kansas Şehri için Performans), 1970

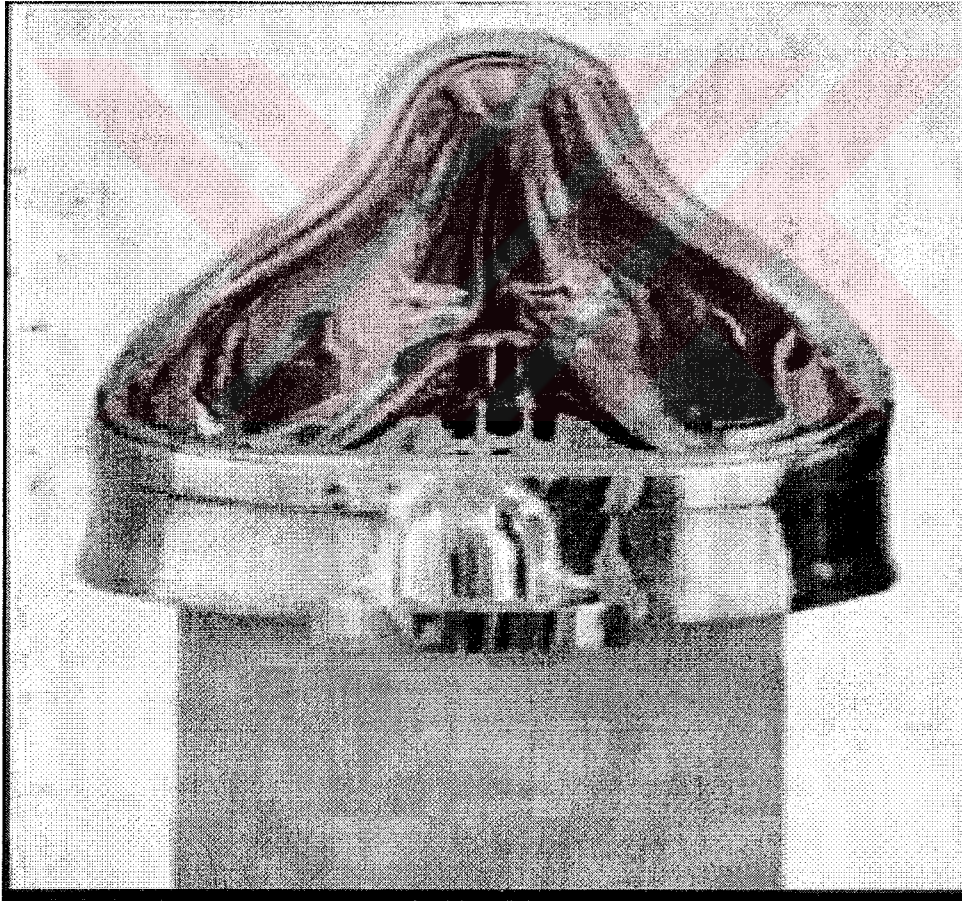
Öznenin performans sanatı ve diğer sanatsal uygulamalarda bu denli önemsenmesinin ve sınırsızca kullanılmasının altında bir sanatçı olarak imzası bulunan Marcel Duchamp, hazır-yapıt olgusunu öznenin biricik seçimine maruz bırakarak, tüm dünyayı Hazır-yapıtı dönuştüren bir estetik ve muammalı bir öznellik değerdendirme yapmıştır. Bu girişim, George Brecht'in 'Duchamp'a kadar olan dönemi, sanatta doğrusal bir gelişmeye denk gelen fakat Hazır-yapıt olgusundan sonra, doğrusallığın yerini spiral üzerindeki noktalara yönelmeye bırakan' tespitine yaklaştırır. Geçmiş zamandaki tuvalin ya da boyaların da birer 'Hazır-nesne' olduğu gerçeğini vurgulayan Duchamp'ın, XX. yüzyılda başta plastik sanatlar olmak üzere tüm sanat dallarında, zaten halihazırda mevcut olan nesne estetiğı ya da kullanımını, öznenin değerdendirmesine bırakmasının doğurduğu sonuçlardan birini; Baudrillard'ın '*Kötülüğün Şeffaflığı*' (1995) ya da benzer temayı işlediğı diğer yazılarında bahsettiğı gibi; 'Her şeyin pornografi olduğu, her şeyin şaşırttığı ya da her şeyin sanallaştığı bir yerde, cinsellikten, şaşırmadan ve sanallıktan bahsedilemez' önermesi tamamlar. Baudrillard bu mevcudiyeti, 'kalıntı, artık ve hiçlikle çalışan' sanat ortamına yerleştirir:

...Bugün sanat, alıntı yapma ve yeniden kendine mal etmeye dönuşmüş durumda. Her şey geçmişte metinleştirilmişti, her şey, her zaman için çoktan vardı. Bugün sanat kendi içinde bir hiçlik isteğı barındırmaktadır...burada herkes artuklarla, kalıntılarla, hiçlikle çalışıyor, ayrıca bayağılığı, anlamsızlığı da sahipleniyor; ve hepsi de sanatçı olmadığını düşünüyor...Ama yine de her şey gayet iyi işliyor; mekânizmanın sıkı çalıştığına, galeriler, eleştirmenler ve son olarak da, elinden anlıyormuş gibi yapmaktan başka bir şey gelmeyen halk tarafından desteklendiğine tanık oluyor...Tüm bunlar, kendi üzerine kapanan bir tür bekâr makinenin ortaya çıkmasına sebep oluyor... (Baudrillard, 2000, s.94-95)

Günümüz plastik sanatlarında atık malzeme, eski tarihli resim kullanımı; performans sanatında şahsa ait 'özel' nesnelerin, resimlerin, biyografinin sunumu, her şeyin bir 'hazır-yapıt' olarak sanat estetiğine yığımını ve bunun sanat olarak 'sunum ve kabul' kurumsallığını getirir. Dolayısıyla her şeyin hazır-yapıt ve her şeyin özne olduğu 'yer', öznenin 'her şey' ile 'hiçbir şey' arasındaki çelişkili mevcudiyetini barındırır.



Resim 3.5.3.9: Duchamp, *Mutt Fountain* (*Mutt Çeşmesi*), 1917



Resim 3.5.3.11: Levine, *Buda*, 1966



Resim 3.5.3.12: Özkaya, *Sanatçı Olarak Çeşme*, Fotoğraf, 2000



Resim 3.2.1.21: Nauman, *'Çeşme' olarak Otoportre*, 1966-67/1970

4. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Fütürizmin ve Dadanın çıkış noktaları ve günümüz performans sanatına biçim veren görüşleri; sanatçının olur dediği her şeyin olabilirliği ve bunu sadece oluşan ‘an’ ya da sunulan ‘süreç’ zarfına bağlı kılan yapısı ile ‘rasyonel akıl kullanımının yanına irrasyoneliteyi de eşzamanlı kullanabilme önerisini iletir. Adorno’nun deyişiyle hem diyalektik olarak hem de diyalektiğe karşı düşünme çabasıdır söz konusu olan. Geleneksel tiyatronun, resmin, müziğin biçimli, şekilli, denetimli yapılarının tersine performans sanatı biçimsizlik, şekilsizlik, denetimsizlik peşinde koşar. Fütürizmin ve Dadanın mirası temelde bu yaklaşımlara denk gelir. Fütürizm ya da Dada sunumlarında denetimsizlik (irrasyonelite) bir göstergeye ulaşabiliyor ve buradan bir anlam çıkarabiliyorsa, bunun nedeni denetimsizliğin bilerek, isteyerek, denetimli (bilinçli) kullanımı ve bir yönelimin ürünü olarak yapıtı oluşturabilmesidir. Denetimsizlik, şekilsizlik, irrasyonelite, Eco’nun da belirtmiş olduğu gibi biçimin ölümünü ilân etmez tersine “...onunla ilgili daha kıvrak bir kavram yaratmaya, biçimi bir olanaklar alanı gibi düşünmeye yol açar...”. Söz konusu seçimler ‘Açık Yapıtın’ sınırsız dönüşümünü ve değerlendirilmesini mümkün kılan olanaklar yaratırlar (Eco, 1992, s.133) .

Fütürizmin ve Dadanın önemi sanat yapıtının açık olanaklarını fark etmemiz noktasında birleşir. Yapıtın olanaklarını değerlendirmek ve genişletmek; bildiğimiz, gördüğümüz, anladığımız şeyi ‘nasıl’ bilebildiğimiz sorununu merkeze taşımaktan geçer. Performans sanatını ya da postmodernite altında oluşan başka yeni sanatları ‘hangi kültür ve düşünce birikimiyle anlamlandırabiliyoruz?’ sorusudur sorulan. Bugünkü performans sanatını anlamak, açmak, genişletmek, tiyatronun düştüğü monoton, sıkıcı ve çağın özelliklerini yansıtamayan kuramsallığa dönüşmemek için performans sanatını oluşturan ‘poetikaların’ anlaşılması gereklidir. Söz konusu tez, ‘nasıl bir sanat kavramının’ bugünün sanatçılarını güdülediğini bulma çabası taşır.

Fütürizm ve Dada akımlarının içinde bulunduğu sosyal, bilimsel ve teknolojik ortamla ilişkisi ve özellikle Dada için geçerli olan Dünya Savaşı etkilerinin, ‘sanatsal biçimleri’ yaratan birincil koşul olarak ele alınması, ‘üslup’ meselinin anlaşılması için birincil koşuldur. Zira bir dünya savaşı olmadan ve bunun zararı görülmeden önce ‘irrasyonelite’ konusuna kapalı olan Batı toplumunun, savaşın getirileri doğrultusunda rasyonel olanın yanına ‘irrasyonel’ olanı eklediği görülür. Buna göre son dönem gösterilerinde biçimlenen sanatsal tavır ve üsluplarda göze çarpan öğeler olarak kaotiklik, kuramsal olandan kaçınma, geçici ve anlık yapıtlara yönelme, yapı bozum ve eklektik yapılaşma gibi öğeler saptanabilir. Performans sanatının karakterini oluşturan bu özellikler, Duchamp ile vurgunun olduğu ‘özne’ denemeleri eşliğinde, fütürizm ve Dadanın manifesto ve gösterimlerdeki söylem ile benzerdir. Bugününün farklılığı ya da yeniliği dış biçimlere etki eden teknolojik getiriler ile iç biçimlerde etkin olan sosyal değişimlerden kaynaklanır. Buna göre fütürizmin özgür dil ve çağrışım kullanımı, sentezci ve elektro mimari temelli tiyatro arayışları, dramatik yapının taklit öğelerinden sıyrılarak kurgulanması ile Dadanın ‘özne’, rastlantı, anlık olanının değerlendirimi, süreç vurgusu ve rasyonel irrasyonelite tutumları günümüz performans sanatının temelini oluşturur. Bu temelin günümüz performans sanatı sunumunda ‘düzenlenmiş’ bir iktidar mekanizmasının içine hapsolmaması için sanatçıların ‘ne yaptığını bilme’ bilincine sahip olması gerekir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W.**, 1998 a. *Minima Moralia*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T. W.**, 1998 b. Kuram XII / Toplum, *Modernizmin Serüveni* içinde, Batur, E.,(der.), Y.K.Y., İst.
- Aristoteles**, 1993. *Poetika*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Artaud, A.**, 1993. *Tiyatro ve İkizi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Atakan, N.**, 1998a. *Yeni Arayışlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Atakan, N.**, 1998b. Rauschenberg'den Hatoum'a, *Sanat Dünyamız*, 67, Y.K.Y., İst.
- Azari, F.**, 1990. Hava Tiyatrosu, *Mimesis*, 3, s.197-201, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İst.
- Ball,H.**,1916.CabaretVoltaire,ed.Ball,H.<http://www.peak.org/~Dadaist/English/Graphics/texts.html>, Zürih
- Baudrillard, J.**, 2000. Ütopya ve Öngörü Arasında Sanat, *Sanat Dünyamız*, 76, s.94-95, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 1995. *Kötülüğün Şeffaflığı*, Ayrıntı Yay., İst.
- Batur, E.(Der.)**, 1998. *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W.**, 1995. *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W.**, 2000. *Brecht'i Anlamak*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Benk, A.** (Gen. San. Yön.), 1986. *Büyük Larousse*, 11.cilt, 6532, Gelişim Yay., İst.
- Brauneck, M.**, 1991. *Fütürist Tiyatro*, 20. *Yüzyılda Tiyatro*, haz. Çalışlar, A., MitosBOYUT Yay., İst.
- Brecht, B.**, 1997. Y- Efektleri Üstüne Notlar, *Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur, Epik Tiyatro* içinde, Cem Yay., İst
- Brook, P.**, 1990. *Boş Alan*, Afa Yayınları, İstanbul.
- Canguillo, F.**, 1990. İnfilak, *Mimesis*, 3, s. 201, B.Ü.O, İst.
- Casirer, E.**, 2000. Aydınlanma Çağının Düşünce Biçimi, *ToplumBilim, Aydınlanma Özel Sayısı*, 11, s.42. ed. Dellaloğlu, B., Bağlam Yay., İst.

- Catalogue for the Arp retrospective exhibition Paris, 1962.** Musée national d'art moderne, <http://cres1.lancs.ac.uk/~esarie/Dada.htm>
- Çamurdan, E., 1996.** Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji, Mitos Yayınları, İstanbul.
- Crimp, D., 1983.** On the Museum's Ruins, *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture* içinde, Foster, H. (der.), Post Townsend, Washington.
- Çotuksöken, B., 1998.** Felsefi Söylem Nedir?, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Dada-Almanach, 1920.** <http://cres1.lancs.ac.uk/~esarie/Dada.htm>, Berlin.
- Dada Artifacts, 1978.** Sergi Kataloğu, s.41, www.lib.uiowa.edu/Dada/archive.html, Iowa City: The University of Iowa Museum of Art.
- Deborah, R.G., 1997a.** "Monolog ve Postmodern Teatrel (yeniden) Sunum", *Agon*, 10, s.7, Bayramoğlu, İ. (ed.), Doruk Yay., Ankara.
- Deborah, R.G., 1997b.** "Deneysel Tiyatro'da Monolog ve Postmodernizm Söylemleri", *Agon*, 10, s.37-38, Bayramoğlu, İ. (ed.), Doruk Y., Ank.
- Dellaloğlu, B., 2000.** Aydınlanma, Modernite, Post Modernite ve Sonrası, *"ToplumBilim, Aydınlanma Özel Sayı"*, 11, s.85, ed. Dellaloğlu B., Bağlam Yay., İst.
- Eco, U., 1992.** Açık Yapıt, Kabalcı Yay., İst.
- Eröffnungs Manifest, 1916.** 1. Dada Suaresi Açılış Manifestosu, www.peak.org/~Dadaist/English/Graphics/texts.html, Zurich.
- Esslin, M., 1976.** Artaud, John Calder Pub., London.
- Foster, H. (der.), 1983.** The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture, Post Townsend, Washington.
- Foucault, M., 2000a.** Aydınlanma Nedir?, *ToplumBilim, Aydınlanma Özel Sayısı*, 11, s.72. ed. Dellaloğlu, B., Bağlam Yay., İst.
- Foucault, M., 2000b.** Doğruyu Söyleme Sanatı, *ToplumBilim, Aydınlanma Özel Sayısı*, 11, s.77-78, (ed.) Dellaloğlu, B., Bağlam Yay., İst.
- Fried, M., 1967.** Art and Objecthood, *ArtForum*, 5, no.10, 1967
- Gablik, S., 2000.** Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları, *Sanat Dünyamız*, 75, s.213, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Genç, A., 1983.** Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin bir Yöntem Araştırması, *Doktora Tezi*, 9 Eylül Güzel Sanatlar, İzmir
- Goldberg, R.L., 1993.** Performance Art: From Futurism to the Present, Thames and Hudson, London.
- Goldberg, R.L., 1998.** Performance, Live Art since 1960, Harry N. Abr. Inc. N.Y.

- Haberbas, J.**, 1994. Modernlik: Tamamlanmamış bir Proje, *Jameson, Lyotard, Habermas Postmodernizm*, der.Zeka, N., Kıyı Yay., İst.
- Hançerlioğlu, O.**, 1993. Düşünce Tarihi, Remzi Kitapevi, İst.
- Harvey, D.**, 1997. Postmodernliğin Durumu, Metis Yayınları, İstanbul.
- Henri, A.**, 1974. Total Art, Praeger Publ., N.Y
- Hoffmann, J.B.**, 1950. Etymologisches Wörterbuch des Griechischen, München.
- Howell J.**, 1992. Laurie Anderson (American Originals), Thunder Mouth Pr., N.Y.
- International Dada Archive**, www.lib.uiowa.edu/Dada/Dadaists.html, University of Iowa Libraries.
- Jaus,** 1982. “A History of Art and Pragmatic History”, Toward an Aesthetic of Reception, University of Minnesota Press, N.Y
- Kant, İ.**, 1993. Arı Usun Eleştirisi, İdea Yay., İst.
- Kant, İ.**, 2000. “Aydınlanma Nedir?” Sorusuna Yanıt (1784), *ToplumBilim, Aydınlanma Özel Sayısı*, 11, ed. Dellaloğlu, B., Bağlam Yay., İst.
- Kern, S.**, 1983. The Culture of Time and Space, 1880-1918, Lond.
- Kesting, M.**, 1985. Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro, Adam Yayınları, İstanbul.
- Kirby, M.**, 1986. Futurist Performance, Paj Pub., N.Y.
- Koler, H.**, 1954. Die Mimesis in der Antike, Bern.
- Kostelanetz, R.**, 1994. On Innovative Performance(s), McFarland & Company, Inc., U.S.A.
- Kroker, A., Weinstein, M.**, 1994. Data Trash: The Theory of the Virtual Class, St. Martin's Press, N.Y.
- Le Corbusier**, 1929., The City of Tomorrow and its Planning, London.
- Lippard, L.R.**, 1996. Tojon Horses: Activist Art and Power, *Art After Modernism*, Ed. Wallis, B., The New Museum of Cont. Art Pub.Inc., Boston.
- Lyotard, J. F.**, 1994. Postmodernizm Nedir Sorusuna Cevap, Zeka,N.(der), *Jameson, Lyotard, Habermas; Postmodernizm*, Kıyı Yay., İst.
- Lynton, N.**, 1982. Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Marinetti, F., Settimelli, E., Corro B.**, 1990. Fütürist Sentetik Tiyatro, *Mimesis*, 3, s.189-195., İst.
- Marinetti, F.T.**, 1990. Fütürizm ve Tiyatro, *Mimesis*, 3, s.179-184., İst.
- Marinetti, F.T.**, 1991. Let's Murder the Moonshine: Selected Writings, Flint, R.W. (ed.), Sun & Moon Classics, Los Angeles.

- Marinetti, F.T.**,1998. Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler, *Modernizmin Serüveni*, Batur, E.(Der.), Y.K.Y., İst.
- Markov, V.**, 1998. Yeni Yaratışın İlkeleri, *Modernizmin Serüveni*, Batur, E. (der.),Y.K.Y., İst.
- Martin, H.**, 1979. Part One: Never change anything. Let changes fall in. Two: Never say never. A conversation with George Brecht, [www.thing.net /~grist/ld /smith-fl](http://www.thing.net/~grist/ld/smith-fl),Exit Edizioni, pp.40-42, Bologna.
- Melzer, A.**, 1980. Latest Rage the Big Drum:Dada and Surrealist Performance, Research Press, Michigan.
- Peggy, P.**, 1993. Unmarked: The Politics of Performance, Routledge, London&N.Y
- Picabia, F.(ed.)**, 1920. 391, no:12, <http://cres1.lancs.ac.uk/~esarie/Dada.htm>,Paris.
- Piguarre, R.**,1991. Tiyatro Tarihi, İletişim Yay., İst.
- Prampolini, E.**, 1991. *Fütürist Sahne Tasarımcılığı*, 20. Yüzyılda Tiyatro, haz. Çalışlar, A., MitosBOYUT Yay., İst.
- Prampolini, E.**,1990. *Fütürist Senografi*, Mimesis, 3, s. 185-188, İst.
- Richter, H.**, 1965. Dada: Art and Anti-Art, Mcgraw-Hill, New York.
- Russolo, L.**, 1998. Gürültüler Sanatı, *Modernizmin Serüveni içinde*, Batur, E.(Der.), Y.K.Y., İst.
- Rye, J.**, 1972. Futurism, Studio Vista, London.
- Said, E.**, 2000. Kış Ruhı, Metis Yay., İst
- Schechner, R.**,1988. Performance Theory, Routledge, Lond.
- Şener, S.**, 1991. Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Anadolu Üni. Yay., Eskişehir.
- Şener, S.**, 1997. Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, Y.K.Y., İst.
- States, B. O.**, 1996. Performance as Metaphor, *Theatre Journal*, **48.1**, 1-26, Susan Bennett S., Román D. (Ed.), The Johns Hopkins University Press, USA
- Thomson, G.**, 1990. Aiskhylos ve Atina, Payel Yayınevi, 1990
- Tunali, İ.**, 1996. Grek Estetik'i, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Tzara, T.**,1920. Dada Manifesto on Free Love and Bitter Love, *pers www.wlv.ac.uk/~fa1871/surrext.html*
- Tzara, T.**, 1981. Dada Manifesto.1918, *Dada Painters and Poets: An Anthology*, ed. Motherwell, R., 2nd ed, MA: G. K. Hall, Boston.

Web 1, www.robertwilson.com

Web 2, www.2000p.org, www.newmedia-arts.org

Web 3, www.newmedia-arts.org

Wright, E., 1997. ‘‘Brechtien Postmodernizm’’, *Agon*, **10**, s.88-90, Bayramoğlu, İ.
(ed.), Doruk Yay., Ankara.

Zeka, N. (der.), 1994. Jameson, Lyotard, Habermas Postmodernizm, Kıyı Yay., İst.



Ek 1

Tablo A.1: Dramatik ve Epik tiyatro arasındaki şematik fark (Brecht,1997,s. 43-44)

Dramatik Tiyatroda	Epik Tiyatroda
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci; sahnedeki aksiyona karıştırılır. Etkinliği tüketilir. Birtakım duyguların uyanması sağlanır. Bir yaşantı sunulur. Olaya karıştırılır. Duyguları olduğu gibi alıkonur. Sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir. İlgisi olayın sonu üzerinde toplanır.	Seyirci; gözlemleyici olarak tutulur. Etkinliği uyarılır. Birtakım yargılara varması sağlanır. Bir dünya görüşü iletilir. Olay karşısında tutulur. Duyguları ileriye götürülerek birtakım bilgilere ulaşması sağlanır. Sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır. İlgisi olayın ilerleyişi üzerine çekilir.
Telkinle iş görür.	Kanıtlarla çalışılır.
İnsan; bilinen bir yaratık olduğu varsayılır. Hiç değişmez.	İnsan; inceleme konusu yapılır. Değişir ve değiştirir.
Düşünce varoluşu yönetir. Duygu egemendir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir. Us egemendir.
Sahne; her sahne bir ötekisi için vardır. Organik büyür. Olaylar bir düz çizgi üzerinde, evrimsel bir zorunlulukla gelişir. İnsan durağan bir nitelik taşır.	Sahne; her sahne kendisi için vardır. Montaj tekniği ile büyür, olaylar eğrisel ve sıçramalı gelişir. İnsan oluşum süreci içinde verilir.

EK 2

Michel Foucault, 1784 yılında Moses Mendelssohn'un ‘ ‘Aydınlanma Nedir?’’ Sorusu Üzerine’ adıyla yayımlanan metnine cevap olarak yine aynı tarihten üç ay sonra Kant’ın ‘ ‘Aydınlanma Nedir?’’ Sorusuna Yanıt’ metnini değerlendirirken; ‘‘Modernliğin tarihsel bir dönemden çok bir tavır olarak göz önüne getirilip getirilemeyeceği’’ üzerinden gider:

‘‘ ‘‘Tavır’’ la, çağdaş gerçeklikle ilgili bir tarzı, insanlar tarafından yapılan gönüllü seçimleri ve sonuçta, düşünme ve hissetmenin bir biçimini, ait olma ve kendini sunmaya işaret eden rol alma ve davranışının bir yolunu kastediyorum.’’ (Foucault,2000a,s.72)

Bir başka makalede ise Foucault Kant’ın metninde ilk kez ortaya atılan sorunun şimdinin sorusu olduğunu belirtir:

‘‘Soru şimdinin sorudur, şimdi ne olduğunun sorusudur, şimdi ne olduğunun sorusudur: Şu anda ne oluyor? Bugün ne oluyor? Kendimizi içinde bulduğumuz ‘‘şimdi’’ nedir? Yazdığım anı kim tanımlıyor? ... Soru şu değildir: Şimdiki durumda bir felsefi düzenin şu ya da bu kararını belirleyen nedir? Soru şimdinin gerçekte ne olduğu üzerine eğilir; farkına varılacak, ayırdedilecek, şifresi çözülecek şimdinin belli bir ögesinin belirlemine eğilir. Şimdide felsefi düşünüm için anlam üreten ne var?... Benim şimdım nedir? Bu şimdinin anlamı nedir? Ve ben bu şimdiden bahsederken ne yapıyorum? Bana göre; bu yeni modernlik sorgulaması bu anlama geliyor.’’ (Foucault,2000b,77-78)

EK 3

Kesintisiz, bölümsüz ve sürekli akışı Bergson 'süre' olarak belirtir. Sürenin bilgisini kavramak için bu süreyle birlikte yaşamak, onun içinde olmak ve onunla birlikte akmak gerekir ki Bergson'a göre bunu ne us, ne de bilim gerçekleştirebilir:

...Us ve bilim, sinematografik olarak çalışırlar. Bir film art arda dizilmiş durgun ve bölümsel resimlerden oluşur. Us ve bilim, filmin anlayışını durdurarak bu resimleri tek tek incelerler ve bir takım bilgiler saptarlar. Ne var ki, akışın bizzat kendisini, yani yaşamı kavrayamazlar. Us ve bilim, durgun ve bölünebilir olan özdek üstünde bilgi edinebilir, yaşam üstünde değil...

Gerçeği bilme yetisini 'sezgi' olarak adlandıran Bergson, gerçeği özdeksel doğada değil ruhsal doğa ya da ruhsal yaşamın yaşamında aranması gerekliliğini vurgular. (Hançerlioğlu,1993)

EK 4

Walter Benjamin '*Pasajlar*' adlı yapıtında, sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini sanatın politika temeline oturtulmasının aldığını, politikanın estetize edilmesine yönelik bütün çabaların, tek bir noktada doruğa vardığını, bunun da savaş olduğunu ifade eder:

En büyük boyutlardaki kitle hareketlerini geleneksel mülkiyet ilişkisini değiştirmeden koruyarak belli bir hedefe yöneltmeyi, yalnızca ve yalnızca savaş sağlayabilir. Olayın politika açısından ifadesi budur. Teknik açıdan ifadesi ise şöyledir: İçinde yaşanılan zamanın bütün teknik araçlarını, mülkiyet koşullarını koruyarak harekete geçirmeyi yalnızca savaş sağlayabilir. Faşizmin savaşı yüceltme eyleminin bu kanıtları kullanmaması doğaldır. Ama bu kanıtları gözden geçirmek yine öğreticidir. Marinetti'nin, Etiyopya'daki sömürge savaşıyla ilişkin manifestosunda şöyle denilmektedir: "Yirmi yedi yıldan bu yana biz fütüristler, savaşın estetiğe aykırı diye nitelendirilmesine karşı çıkmaktayız...Bu bağlamda yaptığımız saptamalar, şunlardır:... Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafonlar, alev makineleri ve tanklar aracılığıyla insanın, boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenliğine gerekçe kazandırır. Savaş güzeldir, çünkü insan bedeninin o düşlenen konumunu, metalleştirilmesi konumunu kutsayarak gerçeğe dönüştürür. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir," "Sanat olsun- isterse dünya batsın" diyen faşizm, tekniğin değişime uğrattığı, duyusal algılamamanın sanatsal düzlemde doyuma ulaştırılmasını, Marinetti'nin itiraf ettiği gibi savaştan bekler... Bir zamanlar Homeros'ta, Olimpos Dağı'ndaki tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olmuştur. Kendine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak duruma varmıştır. Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardıdığı nokta, işte budur." (Benjamin,s.69-70,1995)

EK 5

Harvey, Batı toplumlarında ağır ağır belirmekte olan bir kültürel dönüşümün, bir duyarlılık değişiminin ifadesi olarak gördüğü 'postmodern' teriminin, deneyimi ve önermeyi daha önceki dönemden ayırdığını ifade eder Harvey(1997,s.54). Bir başka postmodern kuramcı Lyotord ise postmoderni modernin içinde gösterilemezi, bizzat gösterenin kendinde öne çıkaran olarak alır:

Uygun formların tesellisiyle imkansızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensusunu reddedendir; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezin varolduğunun daha iyi hissettirmek için araştırandır. Postmodern bir yazar ya da sanatçı, bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve *yapılmış olacak olan*' ın kurallarını oluşturmak için çalışır. Bu yüzdendir ki, yapıt ve metin olay niteliğini taşırlar. Ve yine bundan ötürüdür ki, yaratıcıları için gecikirler ya da seferberlikleri hep çok erken başlar. Postmodernizmin, 'gelecek (post) zamanın geçmişi (modo)' paradoksuyla anlaşılması gerekir. Lyotord (1994,s.57-58)

Postmodernizmin savunucularından biri olarak Jameson da, kültürde postmodernizm üzerine benimsenen her konumunu, bugünkü çokuluslu kapitalizmin doğasına ilişkin açık ya da örtük bir siyasi tavır olarak görür...

EK 6

Harvey modernist akımın getirisi olarak gördüğü yabancılaşmayı, parçalanmış değil tutarlı bir benlik duygusu olarak görür ve bu tutarlılıktan dolayı yabancılaşabildiğini ifade eder:

Bireyler ancak böyle bir merkezileşmiş kişisel kimlik duygusu temelinde projeleri zaman içinde takip edebilirler ya da bugünden ve geçmişten belirgin biçimde iyi bir geleceğin üretimi konusunda berrak biçimde düşünebilirler. Modernizm büyük ölçüde daha iyi gelecekler peşinde koşmaya ilişkindir... Ama postmodernizm, parçalanmanın ve köklü olarak farklı bir geleceği kurmak için stratejiler hazırlamak bir yana, bizi böyle bir geleceği kafamızda canlandırmaktan alıkoyan bütün o istikrarsızlıkların teşvik ettiği şizofrenik koşullar üzerinde yoğunlaşmakla, bu olasılığı tipik biçimde elimizden alır. (Harvey,1997, s. 71)

EK 7

Harvey, modernistlerin montaj / kolaj tekniklerine başvurarak, farklı zamanlardan (eski gazeteler) ve mekânlardan (sıradan nesnelerin kullanımı) gelen etkileri üst üste getirerek eşzamanlı bir etki yaratabildiklerini ve bu yoldan “anlık ve geçici olanı, sanatlarının mekânı olarak” kabul ettiklerinde, tam da karşısında tepki duydukları koşulların “kudretini kolektif biçimde onaylamış” olduklarını ve bunun estetik modanın değişimini yavaşlatmak bir yana hızlandırdığı yönünde eleştiriler getirir:

İşte İzlenimcilik, art-izlenimcilik, kübizm, fovizm, Dada, gerçeküstücülük, dışavurumculuk vb. Avangart sanatın tarihinin en berrak incelemesini yapmış olan Poggioli şöyle der: “Avangart, modanın etkisini altında, o bir zamanlar çok küçümsemiş olduğu popülerliğe ulaşmaya mahkûmdur- bu ise onun sonunun başlangıcıdır.” (Harvey, 1997,s.35)

EK 8

Tablo A.2: (Harvey, D.,1997.s.59)

Modernizm ile Postmodernizm Arasında Şematik Farklar	
Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/simgencilik	Parafizik/Dadacılık
Form (birleştirici, kapalı)	Antiform (ayrıci, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hâkimiyet /logos	Tükenme / sessizlik
Sanat nesnesi/ bitmiş yapıt	Süreç, performans
Mesafe	Katılım
Yaratma/bütünselleştirme/sentez	Yaratmayı imha/ yapıbozum/antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür/sınır	Metin/metinler arası
Semantik	Retorik
paradigma	Sentagmayntagm
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecazı mürsel
Seçme	Bileşim
Kök/derinlik	Rizom/yüzey
Yorum / okuma	Yoruma karşı / yanlış okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (okuyucuları)	Yazılabilir (yazarları)
Anlatı / büyük tarih	Anlatı karşıtı / küçük tarih
Ana kod	İdiyolekt (kişisel dil)
Belirti	Arzu
Tür	Mutant
Tenasül uzuvları / fallik	Çok-biçimli / androjin
Paranoya	Şizofreni
Köken / neden	Fark-fark / iz
Tanrı Baba	Ruhülkudüs
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirsizlik
Aşkınlık	içkinlik

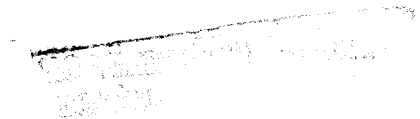
EK 9

Dada Akımına Katılan Sanatçılar

Dr Aisen, Alexandre Archipenko, Maria d'Arezzo, Céline Arnould, Louis Aragon, Walter Conrad Arensberg, Cansino d'Assens, Jean (Hans) Arp, Johannes Baader, Johannes Baargeld, Hugo Ball, Pierre-Albert Birot, André Breton, Georges Buchet, Gabrielle Buffet, Marguerite Bufret, Gino Cantarelli, Carefoot, Maja Chrusecz, Paul Citrodn, Arthur Cravan, Crotti, Dalmau, Paul Dermée, Mabel Dodge, Theo van Doesburg, Katherine S. Dreier, Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp, Jacques Edwards, Viking Eggeling, Carl Einstein, Paul Eluard, Max Ernst, Germaine Everling, Julius Evola 0. Flake, Théodore Fraenkel, Salomo Friedlaender (Mynona), Augusto Giacometti, Jefim Golyscheff, Augusto Gualert, Hapgood, George Grosz, F.Hardekopf, Raoul Hausmann, W. Heartfield, John Heartfield, Emmy Hennings, Wieland Herzfelde, Hilsum, Hannah Höch, Richard Huelsenbeck, Vincente Huidobro, Iliazd, Marcel Janco, Matthew Josephson, Franz Jung, J.-M.Junoy, Mina Loy, Walter Mehrling, Francesco Meriano, Miss Norton, Edith Olivié, Walter Pack, Clement Pansaers, Mynona (Salomo Friedlaender), Benjamin Péret, Pharamousse, Francis Picabia, Man Ray, Adya van Rees, Otto van Rees, Georges Ribemont-Dessaignes, Katherine N. Rhoades, Hans Richter, Christian Schad, Kurt Schwitters, Walter Serner, Philippe Soupault, Christof Spengemann, Alfred Stieglitz, Sophie Taeuber-Arp, Guillermo de Torre, Jan Tschichold, Tristan Tzara, Alfred Vagts, Edgar Varèse, Lasso de la Vega, Georges Verly, Mary Wigman, A. Wolkowits, Beatrice Wood (International Dada Archive, Dada-Almanach1920)

Ek 10

Picabia '391' adlı bir Dada dergisinde, kübizm akımı ile ilgili; “ilkel resimleri küplediler, Afrika heykellerini küplediler, kemanları küplediler,..., ve şimdi de parayı küplemek istiyorlar.” eleştirilerini belirttikten sonra Dada ile ilgili olarak; “ Öte tarafta, Dada hiçbirşey istemiyor, tamamen hiç birşey ve yapmak istediği halkın da “Hiçbir şey ama hiçbir şey anlamadık” demesi. Dadaistler hiçbir şeydir, hiçbir şeydir...ve tabii ki hiçbir şey de, hiçbir şey de,...başarılı olacaklardır.” açıklamalarını, “hiçbir şey, hiçbir şey...bilmeyen Francis Picabia” adı ile imzalar. (Picabia,1920)



ÖZGEÇMİŞ

Murat Özkoyalak 1972 yılında İstanbul'da doğdu. Orta ve lise öğrenimini 1991 yılında Kadıköy Anadolu Lisesi'nde tamamladı. 1998 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Metalurji Mühendisliği bölümünden mezun oldu. Aynı yıl başladığı İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi Yüksek lisans programında halen öğrenimine devam etmektedir.



- Lyon, C., 1984. Directors. Filmmakers II: The International Dictionary Of Films And Filmmakers. Perigee Books. New York.
- Macdonald, K., Cousins M., 1998. Imagining Reality. The Faber Book Of Documentary, Faber and Faber, London-Boston.
- Makal, O., 1996. Fransız Sineması. Kitle Yayınları, Ankara.
- Mamber, S., 1974. Cinema Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary, The MIT Press, Massachusettis.
- Marx K., Engels, F., 2001. Sanat Ve Edebiyat Üzerine. Birikim Yayınları, İstanbul.
- Mitry, J., 1991. Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Onaran, A.Ş., 1984, Kamuyu El Kitabı, Filiz Kitabevi, İstanbul.
- Onaran, A.Ş., 1986. Sinemaya Giriş, Filiz Yayınları, İstanbul.
- Orr, J., 1997. Sinema ve Modernlik, Ark Yayınları, Ankara.
- Oskay, Ü., 1992. Kitle İletişim Teorilerine Giriş, Der Yayınları, İstanbul.
- Parkan, M., 1993. Sinema Estetiği ve Godard, İleri Kitabevi, İzmir.
- Passeron, R., 1990. Sürealizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Pillement, G., 1991. Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Pudovkin, V.I., 1995. Sinemanın Temel İlkeleri, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Reisz, K.M., 1968. The Technique of Film Editing, Focal Press, London-New York.
- Rihard, L., 1991. Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Rotha, P., 1968. Belge Filmciliğin Bazı İlkeleri, *Türk Dil Kurumu Sinema (Zel Sayısı, 196, s.341.*
- Rotha, P., 1995. Belgesel Sinema, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Rotha, P., 2000. Sinemanın Öyküsü, İzduşum Yayınları, İstanbul.
- Rotha-Griffith, R., 2001. Sinema Yazıları, İzduşum Yayınları, İstanbul.
- Rouch, J., 1968. Geleceğin Sineması, *Türk Dil Kurumu Sinema Özel Sayısı, 196, s.498.*
- Sadoul, G., 1974. Dziga Vertov ve Yaşanan Gerçekler, *Yedinci Sanat Dergisi, 14*
- Scognamiglio, G., 1968. Robert J. Flaherty, *Yeni Sinema Dergisi, 18*

- Sérullaz, M.**, 1991. Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi. Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Shipman, D.**, 1982. The Story of Cinema. A Complete Narrative History of Begining to Present, St. Morris Press. New York.
- Teksoy, R.**, 1966. Rus Sinemasına Bir Bakış. Yeni Sinema Dergisi, 16. s.16.
- Troçki, L.**, 1976. Edebiyat Ve Devrim, Köz Yayınları, İstanbul.
- Vertov, D.**, 1968. Sinema-Göz'cülerin Devrimi, *Türk Dil Kurumu Sinema Özel Sayısı*, 196, s.295.
- Vincenti, G.**, 1993. Sinemanın Yüzyılı, Evrensel Basım Yayın. İstanbul.
- Wölfflin, H.**, 1990. Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Worringer, W.**, 1985. Soyutlama Ve Özdeşleyim, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yılmaz, E.**, 1997. 1968 ve Sinema, Kitle Yayınları, Ankara.



ÖZGEÇMİŞ

EBRU ŞEREMETLİ

1974 yılında İstanbul’da doğdu. İstanbul’da başladığı ilköğrenimini Balıkesir 6 Eylül İlkokulu’nda, ortaokul öğrenimini Balıkesir Karesi Ortaokulu’nda tamamladı. 1991 yılında Nişantaşı Kız Lisesi’nden mezun oldu. Lisans öğrenimini ise, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü’nde 1992-1996 tarihleri arasında tamamladı. 1993-1996 yılları arasında, TRT Eğitim Kültür Programları Müdürlüğü bünyesinde gerçekleştirilen 36 bölümlük ‘Uygarlıklar Ülkesi Anadolu’ adlı belgesel dizinin yönetmen ve yapım asistanlığı görevlerini üstlendi. 1996 yılında başladığı İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Yüksek Lisans Programına ise halen devam etmekte.

Mart 1997 tarihinde kurulan Belgesel Sinemacılar Birliği’nin, dört yıldır iletişim biriminde ve Festival Komitesi’nde gerçekleştirilen çalışmalarına aktif ve gönüllü olarak katılmakta. Haziran 1998 tarihinde profesyonel anlamda çalışmaya başladığı VTR Araştırma Yapım Yönetim Ekibinde ise halen Yapım Yönetmeni Asistanlığı görevine devam etmektedir.