

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

SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI

**YENİ MEDYA SANATI ORTAMINDA
PERFORMANS VE GÖRÜNTÜ İLİŞKİSİ**

**MELTEM KARAKUYU ŞANGÜDER
12724207**

**TEZ DANIŞMANI
Yrd. Doç. MUAMMER BOZKURT**

**İSTANBUL
2017**

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

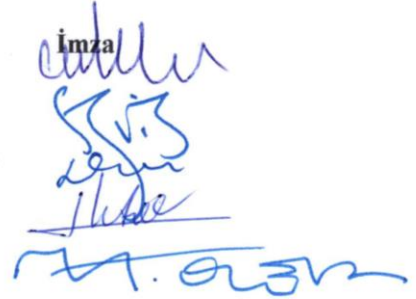
SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI

**YENİ MEDYA SANATI ORTAMINDA
PERFORMANS VE GÖRÜNTÜ İLİŞKİSİ**

**MELTEM KARAKUYU ŞANGÜDER
12724207**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:
Tezin Savunulduğu Tarih:
Tez Oy Birliği / Oy Çokluğu ile Başarılı Bulunmuştur**

Tez Danışmanı	Unvan Ad Soyad : Yrd. Doç. Muammer Bozkurt
Jüri Üyeleri	: Prof. Rifat ŞAHİNER Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU Doç. Hatice Öz PEKTAŞ Yrd. Doç. Hakan ÖZER

İmza


**İSTANBUL
TEMMUZ 2017**

ÖZ

YENİ MEDYA SANATI ORTAMINDA PERFORMANS VE GÖRÜNTÜ İLİŞKİSİ

Meltem KARAKUYU ŞANGÜDER

Temmuz, 2017

Bu çalışmada, Yeni Medya Sanatı pratikleri arasında yer alan performans sanatının “Performatif Estetik” kuramı üzerinden ele alınması amaçlanmıştır. Bu sebeple çalışma kapsamında Erika Fischer-Lichte tarafından ortaya konulan söz konusu kuramın işaret ettiği performatiflik kavramı, sahneleme kavramı, sanatçı ve seyirci bir aradalığı; bu kavramlarla bağlantılı olarak rollerin değişimi ve topluluk kavramlarının açıklanmasına çalışılmıştır. Bununla birlikte sanatta ritüel arayışlar ve Şamanizm kökenli yaklaşımlar, sanatta yeterlik eser çalışmasının temelini oluşturan Viyana performans sanatının öncülerinden Hermann Nitsch’in performanslarının bu tez bağlamında yeniden kurgulanması sırasında referans alınmıştır. Tez çalışması süresince ortaya konulan işlerle, bu yaklaşımlara ek olarak sanatta görüntüleme ve belgeleme araçlarının performans sanatındaki yeri çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda, yeni medya sanatı konusunda Christiane Paul ve Lev Manovich, performans kuramında Richard Schechner ve sanatın ritüel özelliklerinin açıklanmasında Emile Durkheim, Robertson Smith gibi düşünürlerin yaklaşımlarına başvurulmuştur. Yeni Medya Sanatı ortamında performans ve görüntü ilişkisinin performatif estetik kuramı bağlamında incelendiği sanatta yeterlik eser metninin içeriği, yine sanatta yeterlik eser çalışması kapsamında oluşturulmuş video filmler çerçevesinde belirlenmiştir. Eser metninin oluşturulması sırasında, özellikle performatif sürece girildiği düşünülen 1960’lı yıllarla birlikte performans ve video sanatında meydana gelen dönüşüm dikkate alınmıştır. Bu aşamada yeni medya sanatı pratikleri arasında yer alan bu iki sanat ortamının gelişim evreleri araştırılmış, bununla bağlantılı olarak görüntü üretim araçlarının belgesel niteliğine değinilmiştir. Bu bilgiler ışığında Nitsch’in performanslarında hedef edindiği ritüel olgusu, katarsizm ve performatiflik kavramları üzerinden değerlendirilerek sanatta yeterlik eser çalışması olarak sunulmuştur. Günümüzde performans sanatı her ne kadar yeni medya sanatı ortamında incelense de bu tez çalışması kapsamında sanatta performatif olan, ritüel öğeler taşıyan Hermann Nitsch özelinde değerlendirilerek eser üretiminde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yeni Medya Sanatı, Performans Sanatı, Görüntü, Hermann Nitsch, Performatif Estetik

ABSTRACT

PERFORMANCE AND IMAGE RELATION IN NEW MEDIA ART ENVIROMENT

Meltem KARAKUYU ŞANGÜDER

July, 2017

In this study, it is aimed to approach the performance art, which is among the practices of New Media Arts, via "The Performative Aesthetic" theory. For this reason, in the content of this study, the concept of performativity which is pointed out by aforementioned theory that put forth by Erika Fischer-Lichte, concept of staging, togetherness of performance artists and audience, in connection to these concepts the exchange of roles and concept of community are tried to be explained. At the same time, ritual quests in art and shamanism originated approaches were taken as references during reconstituting of performances that consists the basis of the work of competence in art of Hermann Nitsch who is one of the pioneers of Vienna actioanism in the context of this thesis. In addition to these approaches, efforts have been made to solve the place of performance art in visual arts and documenting tools during the thesis work. In this context, some philosophers approaches are recoured such as Christiane Paul and Lev Manovich about new media art, Richard Schechner in performance theory, and Emile Durkheim and Robertson Smith for explanation of ritual characteristics of art. The content of the competence text in art which has been examined in the context of performative aesthetic theory of performance and image relation in New Media Art environment is also determined in the frame of video films created within the scope of competence work in art. During the creation of the text, it was taken into consideration the transformation that took place in performance and video art especially in the 1960s, when it was thought to be entered the performative course. At this stage, the developmental phases of these two art media, which are among the new media art practices, have been researched and the documentary feature of image production tools has been mentioned in connection with this. In light of this information the phenomenon of ritual that Nitsch targeted in his performances, has been presented as the work of competence in art, being evaluated by the concepts of cataclysm and performativity. Nowadays, although the performance art is examined in the new media art environment, the work has been produced by evaluating in particular Hermann Nitsch, who is performative in art and carries ritual instruments within the scope of this thesis study.

Key Words: New Media Art, Performance Art, Image, Hermann Nitsch, Performative Aesthetic

ÖN SÖZ

Yeni Medya Sanatı Ortamında performans ve görüntü ilişkisini Performatif Estetik Kuramı bağlamında değerlendirdiğim bu eser metninde ve kuramın içerdiği kavramlar doğrultusunda gerçekleştirdiğim sanatta yeterlik eser çalışmalarımın hazırlanması sürecinde katkılarını esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Muammer BOZKURT başta olmak üzere, değerli jüri üyelerimiz Prof. Rıfat ŞAHİNER, Doç. Dilek TÜRKMENOĞLU, Doç. Hatice ÖZ PEKTAŞ ve Yrd. Doç. Hakan ÖZER'e, değerli bilgilerini paylaşan Yrd. Doç. İsmail TETİKÇİ'ye, kaynak ve bilgi paylaşımları için Dirimart Sanat Galerisi ve Contemporary İstanbul ekibine, son olarak manevi destekleriyle aileme ve eşim Can ŞANGÜDER'e teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul; Temmuz, 2017

Meltem KARAKUYU ŞANGÜDER

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

TEZ ONAY SAYFASI

ÖZ	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	x
1. GİRİŞ	1
2. İFADE BİÇİMİ OLARAK PERFORMANS SANATI	4
3. PERFORMATİF ESTETİK KURAMI.....	9
3.1. Söz Edim Teorisi ve Performatiflik (Edimsellik) Kavramı	16
3.2. Sahneleme Kavramı	21
3.3. Bedensel Bir Aradalık	23
3.4. Rollerin Değişimi	27
3.5. Topluluk	33
4. PERFORMATİF RİTÜEL ÇALIŞMA ÖRNEKLERİ	36
4.1. Kurban Ritüelleri	39
4.1.1. William Robertson Smith'in Kurban Ritüelleri Teorisi	40
4.2. Hermann Nitsch'in Performanslarının Topluluk Olgusu Bağlamında İncelenmesi	44
5. PERFORMANS SANATININ YENİ MEDYA SANATI ORTAMINDA GÖRÜNTÜYLE KURDUĞU İLİŞKİ	50
5.1. Canlı Performansın Yeni Medya Sanatı Ortamıyla Kurduğu İlişki	54
5.2. Performans Sanatının Belgesel Niteliği	65
5.3. Hermann Nitsch Performanslarının Belgesel Filmle Kurduğu İlişki	71
6. BU ARAŞTIRMA KAPSAMINDA YAPILAN ESER ÇALIŞMALARIM	73
6.1. No.1 Video Film Çalışması.....	73
6.2. No.2 Video Film Çalışması	75
6.3. No.3 Video Film Çalışması	76

7. SONUÇ	82
KAYNAKÇA	87
EKLER	93
EK1. Hermann Nitsch'in Orgien Mysterien Theater (O. M. Theater) İçin Belirlediği Amaçlar	93
EK 2. Orgien Mysterien Theater (O. M. Theater) Manifestosu	95
EK 3. Brecht'in Epik-Dramatik Tiyatro Karşılaştırması	108
ÖZ GEÇMİŞ	109

TABLÖLAR LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 1: Brecht'in Epik-Dramatik Tiyatro Karşılaştırması.....	108

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1 :	Coco Fusco, Guillermo Gómez-Peña, Two Undiscovered Amerindians, 1992.....	30
Şekil 2 :	Prinzendorf Sarayı.....	35
Şekil 3 :	Hermann Nitsch, Performance, Vienna, 2005.....	42
Şekil 4 :	Hermann Nitsch, 122. Aktion, 2005.....	44
Şekil 5 :	Hsin-Chien Huang, The Inheritance, 2014.....	51
Şekil 6 :	Merce Cunningham Dance Company, Motion capture of BIPED Animation, 1999	52
Şekil 7 :	Blast Theory, I'd Hide You, 2012.	53
Şekil 8 :	Stelarc, Fractal Flesh, 1995.....	58
Şekil 9 :	Hermann Nitsch, Maria – Conception-Action, 1969. (Directed by Irm & Ed Sommer, Duration: 7 minutes)	72
Şekil 10 :	Meltem Karakuyu Şangüder, Film No.1 Video Film Çekimi, 2013...74	
Şekil 11 :	Meltem Karakuyu Şangüder, Film No.1 Video Film Çalışması, 2014.....	75
Şekil 12:	Meltem Karakuyu Şangüder, Film No.2 Video Film Çekimi, 2014.....	75
Şekil 13:	Meltem Karakuyu Şangüder, Film No.2 Video Film Çalışması, 2014.....	76
Şekil 14:	Meltem Karakuyu Şangüder, No.3 Video Film Çekimi, 2016.....	77
Şekil 15:	ARTANKARA Çağdaş Sanat Fuarı No.3 Video Film Çalışmasının Sergilenme Alanı	78
Şekil 16:	ARTANKARA Çağdaş Sanat Fuarı No.3 Video Film Çalışmasının Sergilenme Alanı	79
Şekil 17:	ARTANKARA Çağdaş Sanat Fuarı Kataloğu, 2017.....	80
Şekil 18:	ARTANKARA Çağdaş Sanat Fuarı Kataloğu, 2017.....	81

KISALTMALAR

CI : Contemporary İstanbul
MoMA : The Museum of Modern Art
MOO : MUD Object Oriented
MUD : Multi-User Domain
O.M. Theatre : Orgien Mysterien Theater

1. GİRİŞ

Bu araştırmada, Yeni Medya Sanatı pratikleri arasında yer alan performans sanatı, “performatif estetik” kuram bağlamında incelenmiştir. Bu bağlamda, Erika Fischer-Lichte tarafından ortaya konulan performatif estetik kuramının hareket noktası olan “Söz Edim Teorisi ve Performatiflik Kavramı”, sahneleme koşullarından “bedensel biraradalık”, sanatçı ve seyirciler arasındaki “rollerin değişimi” ve ritüele dayalı “topluluk” algısı (Hermann Nitsch’in performansları özelinde) açıklanmaya çalışılmıştır.

Tez çalışmasının ilk bölümünde performans sanatının tarihsel gelişimi ve özellikle tiyatrodaki sahnelemeye kurduğu ilişki ve karşılıklar, alana yönelik çeşitli kuramcıların görüşlerine başvurularak sunulmuştur. “Performatif Estetik Kuramı” başlıklı bölümde ise yorum bilimsel ve göstergebilimsel estetik anlayışlarının, performans sanatının açıklanması sırasında yeterli olmayacağı kaygısıyla ortaya çıkan performatif estetik kuramının gerekliliğine duyulan ihtiyaca değinilmiştir. Hermann Nitsch’e ait performanslar her ne kadar Nicolas Bourriaud’un 1980’lerin sanatını tanımlamak adına ortaya koyduğu İlişkisel Estetik kuramıyla ilintilendirilmeye çalışılsa da aslında temelde performatif estetik kuramına daha yakın durduğunun savunusu yapılmıştır. Ayrıca bu bölümde, performatif dönemeç olarak adlandırılan 60’lı yıllarda aynı zamanda yeni medya sanatı ortamının da kendini var etme çabası sırasında performans sanatına yönelik etkilerinden bahsedilmiştir.

“Söz Edim Teorisi ve Performatiflik (Edimsellik) Kavramı” başlığı altında performans sanatına, toplumsal performans alanında dilbilim teorisi tarafından yapılan katkılar arasında en etkililerinden biri olarak kabul edilen “performatiflik” kavramı ve bu kavramla birlikte geliştirilen “söz edim” kuramı, John L. Austin’nin görüşleri üzerinden açıklanmış ve tartışmanın karşılaştırmalı olması adına Judit Butler’in “performans olarak kültür” metaforuna değinilmiştir.

“Sahneleme Kavramı” başlığında ise Austin ve Butler’in sahnelemeyi performansın timsali olarak görmek konusunda ortak payda da buluşuyor olmalarından hareketle,

performans sanatında sahneleme kavramından bahsedilmiş; sonrasında sahnelemeyi meydana getiren en önemli etmelerden biri olan ve Max Herrmann'ın performansın tanımlanması adına ön koşul olarak sunduğu sanatçı ve seyircinin bedensel bir aradalığı meselesine örnekler üzerinden açıklık getirilmiştir.

Bedensel bir aradalık sonucunda oluşan “Rollerin Değişimi” ise yine bu başlık altında, sanatta özne-nesne ilişkisine değinilerek Richard Schechner ve Hermann Nitsch'in performans çalışmalarının kesişim noktaları vurgulanarak açıklanırken, bölümün detaylandırılması adına Coco Fusco ve Guillermo Gomez-Penanın yeni medya sanatı ortamıyla birleşen işbirlikçi performanslarının sahneleme koşullarına değinilmiştir.

İlerleyen bölümlerdeyse “Topluluk” başlığı altında feedback döngüsü ve sahnelemede topluluğun meydana gelmesi sonucunda dolaylı biçimde oluşan ritüele dayalı davranışlar, “Performatif Ritüel Çalışma Örnekleri” başlığı altında Emile Durkheim referansları ile açıklanırken bu bölüm, Nitsch'in performanslarında da sıklıkla karşılaşılan kurban ritüellerinin derinine inebilmek adına “William Robertson Smith'in Kurban Ritüelleri Teorisi” adlı alt başlıkla birleştirilmiştir. Tüm bu kavramlarla bağlantılı olarak Nitsch'in performanslarının bir topluluk olgusu etrafında birleştiği düşüncesi göz önünde bulundurularak “Hermann Nitsch'in Performanslarının Topluluk Olgusu Bağlamında İncelenmesi” başlığında da Sanatçının kurduğu Orgien Mysterien Theater (O.M. Tiyatrosu)'da kendi ekibiyle gerçekleştirdiği Dionysos şenlikleri ve İsa Mesih'in çarmıha gerilişinin bir topluluk etrafından yeniden üretildiği performansları ve bu performansların katarsizmle bağlantısı incelenmiştir.

“Performans Sanatının Yeni Medya Sanatı Ortamında Görüntüyle Kurduğu İlişki” bölümündeysen, canlı performansa yönelik birbirine karşıt görüşlere değinilerek, performans sanatının yeni medya sanatıyla kurduğu ilişkinin olumlaması veya şüpheli bulunmasıyla ilgili düşünceler, Peggy Phelan ve Philip Auslander referanslarıyla sunulmuş; böylece Nitsch'in ilk etapta canlı performans niteliğiyle ön plana çıkan performanslarının çeşitli yeni medya araçları ile kayıt altına alınıyor olmasının çelişkili yapısına değinilmiştir. Akabindeyse Nitsch'in O.M. Theatre'ı kurduğu ilk yıllardan bu yana en az performansları kadar önemseydiği, performansın belgelenmesi durumu, “Hermann Nitsch Performanslarının Belgesel Filmle Kurduğu İlişki” başlığı altında örneklerle sunulmuştur. Son olarak da Sanatta Yeterlik Çalışmasının eser

bölümü için gerçekleştirilmiş olan video film çalışmaları, içerikleriyle birlikte anlatılmıştır.

2. İFADE BİÇİMİ OLARAK PERFORMANS SANATI

Performans sanatı, genellikle temelinde kişi veya kişilerin belirli bir zaman ve mekan içerisinde izleyiciler önünde sergiledikleri eylemlerden oluşan bir sanat ortamı olarak tanımlanmaktadır. Performans sanatının karakteristik özelliğini oluşturan beden, bu sanat ortamının temel aracı ve kavramsal materyalidir. Diğer önemli bileşenler ise düzenlenen eylemi oluşturan zaman, mekan, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişki olarak sıralayabileceğimiz eylemler üzerine kuruludur. Özünde disiplinlerarası sayılabilecek bu eylemler sırasında, görsel sanatların diğer dallarının yanı sıra müzik, dans, edebiyat, mimari, dekor veya yeni medya sanatı ortamlarından faydalandığı görülmektedir. Canlıdır ve tekrar gerçekleştirilmesi durumunda bir öncekiyle aynı olmayacaktır. Bu sebeple performans sanatçıları satın alınamaz, satılamaz konumda olan, dolayısıyla mali değeri bulunmayan bu sanat ortamını başlangıçta galerilerden, sanat piyasasından ve kapitalizmin diğer tüm yaklaşımlarından arındırmak istemişlerdir. Ancak performans sanatı her ne kadar canlı olma ilkesine dayansa da süreç içerisinde yeni medya sanatı ortamının çeşitli araçlarıyla birleşerek galeri ve müzelerde sergilenme, korunma ve dağıtılma imkanı bulmuştur. Araştırmanın bu aşamasında, temelde performatif edimler üzerine kurulduğu görülen performans sanatının tiyatro ile kurduğu ilişki, alana yönelik çeşitli kuramcılarının görüşleri üzerinden tartışılacaktır.

Performans sanatına yönelik ilk izlere, orta çağ gösterileri ve Rönesans şenliklerinde rastlanmakla birlikte; kökleri Fütürizm, Konstrüktivizm, Dada, Sürrealizm ve Bauhaus gibi 20. yüzyılın erken dönem Avangart sanat hareketleri içerisinde yer alan sanatçıların eserleriyle ilişkilendirilmektedir. Bu sanat ortamının, II. Dünya Savaşından sonra neredeyse eşzamanlı olarak Japonya, Avrupa ve Amerika'da başladığını söylemek mümkündür. Fütürist, Sürrealist, Dadacı performanslara ek olarak Bauhaus içerisinde mekan, ses ve ışık arasındaki ilişkiyi keşfetmek için kurulan sahne atölyesiyle birlikte onun uzantısı olan Black Mountain College, Soyut Ekspresyonizm ve Fluxus gibi sanat hareketleri, performans sanatına ilham vererek öncülük etmiştir.

Sanatta performans olgusunun tanımına genel olarak bakıldığında; bir veya birden çok sanatçının izleyici önünde gerçekleştirdiği dans, müzik, tiyatro gibi sanat

türlerinden oluşan sürece dayalı eylemler bütünü olarak açıklandığı görülmektedir. Ahu Antmen, performans sanatı ortamının Situasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar içerisinde de yer aldığını belirtmiş ve her ne kadar tiyatro ile benzerlik gösterse de özünde Kavramsal Sanatın bir uzantısı olarak tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamıştır.¹ Dolayısıyla özellikle 1920'li yıllarda tarihsel avangart sanat akımları içerisinde görmeye başladığımız performans sanatı, uzun soluklu ve her alana nüfus edebilen yapısı sebebiyle, birçok akım ve sanat hareketi içerisinde kendisini göstermiş; hatta zaman zaman tiyatroyla arasındaki sınırların belirsizliğinden kaynaklanan tanımsal tartışmaların odak noktası haline gelmiştir. Sanatın birçok alanına nüfus eden performans olgusunun tiyatroyla kurduğu ilişkiye bakıldığında, konuyla ilgili çeşitli yaklaşımlara rastlanmaktadır.

Cee S. Brown da bu tür kaygılardan hareketle, "Performance Art: A New Form of Theatre, Not a New Concept in Art" isimli makalesinde, toplumsal bir rol oynayan performans sanatının, sanatın genel yapısı içinde birçok soru işaretine neden olması sebebiyle açık bir tanıma gereksinimi olduğunu belirtmiştir. Brown, performans sanatını tiyatronun yeni formu olarak görmekle birlikte, sanatın genel yapısı içerisinde tamamıyla yeni bir kavram olmadığı konusunda da kesin düşüncelere sahiptir. Ona göre performans sanatının biçimi, tıpkı tiyatro ve/veya dansa olduğu gibi icracı, izleyici ve icracı tarafından izleyiciye aktarılan mesajı içermektedir.² Her ne kadar bazı sanatçılar, performanslarının tiyatro ya da dansa çok resimle ilintili olduğunu savunsa da Brown, bu sanatçıların düşüncelerine eleştirel yaklaşır. Bu karşı çıkışın sebebini de Joan Jonas ve Arleen Schloss* gibi sanatçılar üzerinden açıklar:

"Bu sanatçılar belki de gerçekten bedenleri, hareketleri ve sesleriyle görsel imgeler üretiliyor gibi görünüyor olabilirler ama aslında, kendi ifade biçimleri için seçtikleri sunum göz önünde

¹ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3. bs. (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010), 219.

² Cee S. Brown, "Performance Art: A New Form of Theatre, Not a New Concept in Art", **The Art of Performance A Critical Anthology**, ed. Gregory Battcock, Robert Nickas (New York: E.P. DUTTON, INC. ubu.com/ubu, 2010), 68.

* Brown'a göre Jonas, her ne kadar izleyiciye dans, müzik, hikaye ve resim yapma eylemlerini içeren bir performans deneyimi sunsa da özünde yaptığı sunum, tiyatroya ait bir formdur. Benzer şekilde Arleen Schloss da video monitör ve canlı performans yoluyla harfler, kelimeler ve müzik üzerinden mesajını izleyiciye aktarmaktadır. Schloss, "It's A at MoMA" (1978), performans boyunca kelimeleri, sahnede eylemini izleyiciye anlatmak için kullanır. Brown için Schloss'un söz konusu ifade biçimi, izleyicide ilk intiba olarak tiyatro etkisi bırakmayabilir; ancak sanatçının eylemi, içerik ve sunum bakımından teatraldır. Tüm bu sanatçılardan farklı olarak Brown, Kaliforniyalı performans sanatçısı Barbara Smith'in çalışmalarında performans sanatı ve tiyatro arasındaki ayrımın daha belirgin olduğunu savunur. bkz.: Brown, age, 68.

bulundurulduğunda, icra ettikleri sanat, kendiliğinden tiyatronun bir formuna dönüşmektedir.”³

Dolayısıyla Brown için performansın müzik, dans, resim gibi diğer disiplinleri içeriyor olması tiyatrodan ayrıştırılabileceği anlamını taşımamaktadır. Yine Brown’un açıklamasından hareket ettiğimizde yeni medya araçları kullanılıyor olması da eylemin başlı başına performans sanatı olarak kabul edilmesi açısından yeterli görülmediği sonucuna varmamızı sağlamamaktadır. Bununla beraber sahnede sunulan performansın, özellikle söz ve müziğe dayandırılması içerik ve sunum bakımından teatrallığe yakın olması anlamını taşımamaktadır.

Thrift ve Dewsbury içinse performans, geçmişte tiyatro ve teatrallik ilişkisine yakındır. Bununla beraber söz konusu her iki olgu, performans çalışmalarında hala büyük rol oynasa da modern performans çalışmaları, iki oluşum üzerine kuruludur.

Teorik olarak bu iki oluşum, 1960 ve 1970’lerde sahne sanatları alanında çalışan kişilerle sosyal bilimlerin özellikle antropoloji ve sosyoloji alanlarında çalışan kişilerin birleşmesinden meydana gelmektedir. Pratikte ise aynı dönemde performansın tiyatro dışına çıkarak yayılması, dolayısıyla metnin geleneksel otoritesinden uzaklaşması, birçok yeni sanatsal türün oluşumuna yol açmıştır.⁴

Buna karşılık, söz konusu teori ve pratikler, performans sosyal bilimler ve beşeri bilimlerin merkezi haline getirmiştir. Bu anlamda tiyatro çalışmalarının geleneksel sınırlarının ötesinde, antropoloji ve sosyoloji ile bağlantılar kuran kuramcılar arasında özellikle tiyatro kökenli Richard Schechner’in, antropolog Victor Turner ve Dwight Conquergood’un ve sosyolog Erving Goffman’ın geliştirdikleri terminoloji ve stratejileri, Carlson için önem arz etmektedir.⁵

Bu kuramcılar arasından Amerikalı Antropolog Victor Turner, tiyatro, dans, opera ve türevlerinden oluşan temelinde bedenin bulunduğu, fakat teatrallik içeren türler için “Gösteri Sanatları” terimini kullanmanın uygun olacağını belirterek, performans sanatı ve gösteri sanatları arasında önemli bir ayrıma vurgu yapar. Turner’a göre performans sanatı; “taklit” olmayan, “gerçek” olandır. “Basitçe söylemek gerekirse insanlar kollarından vurulmakta, araba camları kırılmakta veya beden güneşte gerçek anlamıyla yanmaktadır”.⁶ Dolayısıyla performans sırasında fiziksel anlamda

³ Brown, **age**, 68.

⁴ Nigel Thrift, J. David Dewsbury. “Dead geographies - and how to make them live”, **Environment and Planning D: Society and Space**. c.18 (2000): 411.

⁵ Marvin Carlson, **Performans: Eleştirel Bir Giriş**, çev. Beliz Güçbilmez (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013), 33.

⁶ Victor Turner, **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play** (New York: PAJ Publications, 1984), 93.

deformasyona uğrayan sanatçının bedenindeki oluşum, illüzyondan öte, gerçek anlamdaki bedensel bir deneyime dönüşmektedir.*

Performans sanatının açık anlatımı, gelişi güzel ve değişebilen anlık yapısı nedeniyle geleneksel tiyatrodan farklı olduğuna dair görüşler de mevcuttur elbet. Sanat tarihçi RoseLee Goldberg'in bakış açısıyla performans, tarihsel açıdan hiçbir kurala uymaksızın otorite ve cinsiyet, özel ve kamu, günlük yaşam ve sanat arasındaki zorluklarla, sınırları ihlal eden bir ortam haline gelmiştir.⁷ Zaman kullanımının yanı sıra şimdi ve burada olma ilkesine dayalı olan performans sanatı, tiyatroyla karşılaştırıldığında Simon McBurney, tiyatronun şu anda yaşıyor olması bakımından, zaman kavramı ile aralarında diğer sanat dallarında olmayan bir bağın varlığına vurgu yapmaktadır.⁸ Cage ise New York'taki ilk happening örneklerinin görüldüğü New School for Social Research'te verdiği derslerde, konuyla ilgili şöyle bir spekülasyonda bulunur; “Buradan nereye gidebiliriz? Tiyatroya doğru. Bu sanat, doğayı müzikten daha fazla andırmaktadır. Kulaklarımızın yanı sıra gözlerimiz de vardır ve henüz yaşıyorken onları kullanmak görevimizdir”.⁹ Böylece Cage, tıpkı Hermann Nitsch gibi performans sanatını sinestezi ile bağlantılı bir durum üzerinden değerlendirir ve performansın tek bir öge üzerinden hareket edemeyeceğini vurgular.

Performans sanatı ve tiyatro, özellikle 60'lı yıllarda başlayan ve 70'li yıllara değin devam eden çekişmeli bir sürece girer ve bununla bağlantılı olarak performans sanatı, tiyatroya karşıt bir tavır geliştirir. Bu durumun en belirgin sebeplerinden biri, belki de performans sanatçılarının geleneksel tiyatro duyarlılığında hareket etmemesindendir; çünkü performansın rastlantısal ve geçici yapısı, sanatçıyı belirsiz ve nihai olmayan bir çerçevede tutmaktadır.

Peggy Phelan da performansı, tiyatro değil sanat bağlamında inceler ve “performatiflik” içerecek şekilde genişletir. Resim, fotoğraf, film, tiyatro, politik

* Turner'ın eylemin gerçeğe yakınlığını vurgulamak amacıyla örneklendirdiği performanslar, ABD'li sanatçı Dennis Oppenheim'in 1970 yılında gerçekleştirdiği “Reading Position for a Second Degree Burn” çalışması ve Chris Burden'in kırık camlar arasından dışarıya çekildiği veya koluna kurşun sıkıldığı performanslarındaki gibi, sanatçıların kendi bedenlerine gerçek anlamda zarar verilmesini sağlayan eylemler bütününden oluşmaktadır. Bu performanslar, aynı zamanda tez çalışmasının ilerleyen bölümlerinde inceleyeceğimiz performansın belgesel niteliğine de vurgu yapmaktadır. Çünkü belgesel film, tıpkı Turner'ın bahsettiği gibi “gerçeklik” ilkesine dayanmaktadır.

⁷ RoseLee Goldberg, **Performance: Live art since the 60s** (New York:Thames & Hudson, 1998), 20.

⁸ Jonathan Pitches, Sita Popat, **Performance Perspectives: A Critical Introduction** (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 103.

⁹ Jonathan Fineberg, **1940'tan Günümüze Sanat - Varlık Stratejileri**, çev. Göral Erinç Yılmaz, Simber Atay Eskier, ed. Arif Ziya Tunç (İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, 2014), 182.

protesto ve performans sanatını, performatif değişimin temsil formları olarak önerir. Phelan için performans, kayboluşun generatif olanaklarını tam olarak anlayabilen bir sanat formudur. Performansın ontolojisini: “yeniden üretimsiz temsil, siyasal ve estetik alana ilişkin canlı bedenlerin sınırlarını göz önünde bulundurma” olarak açıklar.¹⁰ Ontoloji ve performans arasındaki ilişki, Phelan’ın “Unmarked: The Politics of Performance” (1996) adlı kitabının temelini oluşturmaktadır. Phelan, bu kitabıyla performans ve performans sanatı hakkında provokatif fikirler sunsa da yazarın ontoloji ve performans tanımları arasındaki ilişki problematiktir. Phelan, performansın tek yaşamının şimdide olduğunu ve bir zamanların yeniden üretim ekonomisine girmeye çalışarak kendi ontolojisine verdiği söze ihanet ettiğini ileri sürer. Phelan’ın bu önermesi, ilerleyen bölümlerde “Canlı performansın Yeni Medya Sanatı Ortamında Görüntüyle Kurduğu İlişki” başlığı altında Philip Auslander’ın performansta yeni medya sanatını olumlayan bakış açısıyla birlikte değerlendirilecektir.

Josette Feral ve Lyons da performans olgusunun kendi içerisinde birçok oluşumu barındırmasına rağmen üç temel özelliğine vurgu yapar. Bunlar; ilk olarak performansta en temel ve vazgeçilmez unsur olan sanatçının bedeni üzerinde gerçekleştireceği eylemlerle ilgili düzenlemeleri, bir diğeri; yine sanatçı tarafından tasarlanan mekan, son olarak da sanatçı-izleyici arasındaki ilişki, izleyici-sanat eseri arasındaki ilişki ve sanat eseri ile sanatçı arasındaki ilişki olarak sınıflandırılmaktadır.¹¹

Dolayısıyla şu ana kadar sunulan referanslar göz önünde bulundurulduğunda, performans sanatı ve temeli performansa dayalı olan tiyatrunun birbiriyle kurduğu bağlantının kesin sınırlara sahip olmadığı sonucuna varılmaktadır. Tiyatronun metin tabanlı yapısı, belirli bir zaman ve mekana bağlı olması ve bununla birlikte sürekli tekrarlanıyor olması gibi kendine has durumları, performans sanatından ayrılmasının en belirgin sebepleri olarak sunulabilir. Çalışmanın bu aşamasında performans sanatı ortamının yeni medya sanatıyla kurduğu ilişkinin ve bu her iki sanat ortamı içerisinde Hermann Nitsch’in performanslarının değerlendirilebilmesi adına Lichte’in performatif estetik kuramına başvurmak gerekmektedir.

¹⁰ Peggy Phelan, **Unmarked the Politics of Performance** (London: Routledge, 1996), 29.

¹¹ Josette Feral, Terese Lyons, 1982. “Performance and Theatricality: The Subject Demystified”, **Modern Drama**. University of Toronto Press. vol. 25, no. 1 (1982): 171.

3. PERFORMATİF ESTETİK KURAMI

Batı kültürlerinin göz ardı edilemez boyutta performatif bir dönemece girdiği 1960'lı yıllar, bu çalışmanın başlangıç aşaması için önemlidir. Lichte'e göre bu dönüşüm, sanatın sadece belli alanlarında ya da tamamında performatifleşme içgüdüsünü beraberinde getirmemiş, aynı zamanda aksiyon* ve performans sanatı adı altında yeni bir sanat dalının da ortaya çıkmasını sağlamıştır.¹² Böylece farklı sanat dalları arasındaki sınırlar daha geçirgen hale gelmiş ve eser yerine, olaylar yaratmaya yönelik bir eğilim belirmiş; bunun uzantısı olarak da sanatçılar, kendilerini dikkat çekici biçimde sahneleyerek gerçekleştirmeye başlamışlardır.

Aynı zamanda sanat ve teknolojinin belirgin biçimde bir arada kullanılmaya başlandığı ve bilişim teknolojilerinin sanat pratikleri üzerinde denendiği bu yıllar, yeni medya sanatının başlangıcı olarak da kabul edilmektedir. Yeni medya terimi, ilk etapta büyük yayıncılar tarafından açılan yeni bölümlerin, (genellikle radyo, gazete ve televizyon gibi) daha geleneksel alanlarda faaliyet gösteren yayıncılardan, kendilerini ayırma kaygısıyla ortaya çıkmıştır. Terimin bu yeni kullanım şekliyle beraber yeni medya, yeni ortamın herhangi bir türüne karşılık gelen kapsamlı bir ifade olmaktan çıkarak, dijital medyayla yakından bağlantı kuran daha spesifik bir anlama doğru yönelmiştir. Yaşanan gelişmelerle birlikte terimin yeni yorumu, sanat çevresi ve medya kuramcıları arasında yaygın hale gelmeye başlamış ve Marshall McLuhan'dan bu yana yeni medya üzerine en kapsamlı araştırmaları yapan kişi olarak Lev Manovich 2001 yılında bu alandaki çalışmaların yapıtaşı niteliğindeki "The Language of New Media" kitabını yayınlamıştır.

* Resimde aksiyon ifadesi, ilk olarak eleştirmen Harold Rosenberg tarafından "American Action Painters" (1952) makalesinde kullanılmıştır. Bu sanat türü, bir bakıma sanatçının hisleri tarafından yönetilen jestlere bağlı olması ve yine tesadüfe dayalı yapısı sebebiyle aksiyon resim olarak adlandırılmaktadır. bkz.: The art Story, "Harold Rosenberg Art Historian and Critic", <http://www.theartstory.org/critic-rosenberg-harold.htm> [5.01.2016]. Performans sanatı içerisindeki fiziksel bir eylem olaraksa aksiyon, en az bir hareketli nesne tarafından gerçekleştirilen süreci tanımlamaktadır. Hareket halindeki bu nesne, bir veya birden çok insan grubundan oluşabileceği gibi bir araç veya robot da olabilmektedir. Sonuç olarak aksiyon terimi, performans sanatı türlerinden birine karşılık gelmektedir. bkz.: Francois Bremond, "Question #1 - What is Action?", <http://vismod.media.mit.edu/conferences/nsf-action-97/q1.html> [5.01.2016].

¹² Erika Fischer-Lichte, Performatif **Estetik**, çev. Tufan Acil (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016), 25.

Manovich, grafiklerin, hareketli görüntülerin, seslerin, şekillerin, mekanların ve metinlerin bilgisayar verisi haline gelmesiyle medyanın yeni medyaya dönüştüğünü ileri sürmektedir.¹³ Sanatın gelişimi içerisinde önem arz eden fotoğraf, sinema ve radyo gibi medya dalları ve bu teknikleri kullanarak oluşturulan yeni türler, yeni medya sanatının kaynakları olarak görülmektedir. Dolayısıyla fotoğraf, film, video, ses ve dijital teknoloji, yeni medya sanatını oluşturan etkin sanat formları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Manovich, “yeni medyanın mantığını anlamak için bilgisayar bilimine dönmemiz gerekmektedir” der.¹⁴ Bu sebeple Dixon’un aktarımıyla Manovich, “çağımızın önde gelen sanatçıları bilgisayar uzmanlarıyken, en büyük sanat eserleri de yeni teknolojinin kendisidir” savına ek olarak, internet ağının en büyük “hiper metin” (hypertext) çalışmaları temsil ettiği saptamasında bulunur.¹⁵ Ona göre, bilgisayarın sadece üretim sağlamanın ötesine geçerek aynı zamanda içeriği saklayan ve dağıtan bir cihaza dönüşmesiyle birlikte yeni medya, kavramsal bir kategori haline gelmiştir. Dolayısıyla yeni medya, aynı zaman dilimine rastlayan kitle iletişim araçları ve veri işleme teknolojilerinin birleşmesinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.¹⁶ Bu iki teknolojinin karşılaşmasıyla sadece medyanın değil, aynı zamanda bilgisayarın da kimliği değişmiş; basit bir hesap makinesinden “medya işlemcisi”ne dönüşmüştür.

Manovich, sanatı yeni medyanın ticari ve teknolojik yaklaşımlarından tamamıyla ayırmayarak aksine sanat ve medyanın, sanatçıların ve yazılımcıların yakın temas halinde çalıştıkları tek bir alanın ürünü olduğunu düşünmekte; bu sanat ortamının avangart hareketin yol açtığı devrimin gerçek mirasçısı ve hikayesinin de çağdaş sanatın gerçek hikayesi olduğu iddiasında bulunmaktadır.¹⁷ Ona göre avangart hareketin öne sürdüğü hipotezler, ne Joyce’un romanları, Brecht’in dramaları, Pollock’un resimleri ne de Rauschenberg’in sanatıyla amacına ulaşabilirdi. Bu ancak Mouse, grafik arayüzü, World Wide Web ve Photoshop’la gerçekleştirilecek bir durumdur.

¹³ Lev Manovich, **The Language of New Media** (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001), 44.

¹⁴ Manovich, **age**, 65.

¹⁵ Steve Dixon, **Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation** (England: The MIT Press, 2007), 5.

¹⁶ Domenico Quaranta, **Beyond New Media Art** (USA: LINK Editions, 2013), 27.

¹⁷ Quaranta, **age**, 28.

Yeni medyanın sanatla birleştigi nokta ise 2004 yılında kurulan online yeni medya sanatı ansiklopedi niteliğindeki Medien Kunst Netz'de* de açıklandığı gibi; Man Ray'den Nam June Paik'e, yeni medya sanatının ilk kez başladığı 60'lı yılların sonunda bilgisayarın sanatsal deneyler için kullanıldığı dönemden web ve bilgisayarın bugünkü kullanım alanına kadar devam eden periyodu kapsamaktadır.¹⁸ Medien Kunst Netz'in özellikle işaret ettiği bu yıllarda, yeni medya sanatıyla önemli ölçüde paralellik gösteren bir diğer önemli gelişme de videonun kendini sanatsal bir ifade aracı olarak göstermeye başlamasıdır. 16-milimetre filmin 20. yüzyılın başında keşfedildiği halde ancak 1960'larda üretim ve dağıtım maliyetinin düşmesi sebebiyle kullanımın yaygınlaşması, benzer şekilde düşük maliyetli Sony PortaPak video kamerasının 1960'ların sonunda sanatçıların ulaşabileceği bir cihaz haline gelmesi bu durumun sebeplerindendir. Önceleri Nam June Paik gibi birkaç öncü isim tarafından deneyimlenen video sanatı, sonrasında düşük bütçeli video ekipmanlarına ulaşılabilirliğin artmasıyla Joan Jonas, Vito Acconci, William Wegman, Bill Viola ve Bruce Nauman gibi sanatçıların da dikkatini çekmiştir. Böylece bu yeni teknolojiler, 1960 ve 1970'lerde deneysel film ve video sanatının büyümesine katkıda bulunmuştur.

Bir sonraki aşamada Web tarayıcılarının geliştirilmesiyle yeni medya bir sanat hareketi olarak ön plana çıkmış, sanatçılar taşınabilir video kameralara gösterdikleri ilgiyi bu defa internete yöneltmişlerdir. İnternet, kolay ulaşılabilirliğinin yanı sıra tüm dünyayı kapsayan özelliği ile sanatsal bir araç olarak değerlendirildiğinde, teknoloji ve kültürler arasındaki değişen ilişkilerin keşfedilmesi açısından yaratıcı bir ortam meydana getirmiştir.

Christiane Paul tarafından yapılan tanımındaysa yeni medya sanatı, özellikle katılımcı, işbirlikçi, performatif; modüler, değişken, üretken ve özelleştirilebilirdir.¹⁹ Bu sebeple, yeni medya sanatının hem diğer sanat disiplinleriyle hem de sanatçı ve izleyici arasında etkileşim kurabilen özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, bu sanat ortamının, performans sanatının bağ kuran yapısıyla paralellik gösterdiği düşünülmektedir. Yeni medya sanatının günümüzdeki tanımına bakıldığında söz

* Medien Kunst Netz, sanat ve medya teknolojisinin gelişme eğilimleri, medyada ve bu alanda yapılan sanat çalışmalarla ilgili tarihi ve çağdaş perspektifleri desteklemek ve sunmak adına 2004 yılında Rudolf Frieling ve Dieter Daniels tarafından kurulmuştur. bkz.: Medien Kunst Netz, <http://www.medienkunstnetz.de> [5.01.2016].

¹⁸ Quaranta, age, 23.

¹⁹ Christiane Paul, **New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art** (University of California Press, 2008), 3-5.

konusu terimin; çağdaş sanatta yaratım, sunum ve yayımlama sürecinde kullanılan materyal ve teknolojik gelişmelerin çeşitliliğini ifade ettiği görülmektedir.²⁰ Dolayısıyla bir sanat eserinin yeni medya sanatı olarak kabul görmesi için yaratım sürecinde yine yeni medya araçlarını kullanıyor olması gerekmektedir.

Yeni medya sanatı ve performans sanatının 20. yüzyılın ortasından günümüze değin başa baş yaşadığı gelişim sürecinin anlaşılması adına özellikle performatif anlamdaki yapısının incelenmesi için Lichte'in alana yönelik görüşleri bu çalışma açısından önemlidir. Lichte'in 60'lı yılların sanatında yaşanan performatif dönemeci açıklamak için mevcut estetik kuramların yetersiz olduğu düşüncesiyle yeni bir performatif estetik kuramın geliştirilmesi yönündeki çalışmaları, günümüzde de varlığı hala devam eden performatif sürecin anlaşılmasına kaynaklık etmektedir. Lichte, performatif estetik kuramıyla, özne-nesne ikiliğini geleneksel yapıt kavramından ayırarak, sanatçının seyirciyi de dahil ettiği olaylar yaratması durumunun günümüz sanatı açısından belirleyici olacağı görüşünü savunmaktadır. Performatif estetik, sadece sanatçılar ve sanatı alımlayan kişiler, diğer bir ifadeyle performans sanatçıları ve izleyiciler arasındaki ayrımı geçirgen hale getirerek ortadan kaldırma çabasıyla yetinmeyip, aynı zamanda sanatta varsayılan sınırları aşarak onun kültürel, siyasi ve sosyal alanlara nüfuz etmesini mümkün hale getirmektedir. Böylece sanatta sınırların aşımı geçişken ve bir daha tekrarlanamayan olaylar biçiminde kavranarak, bireysel ve toplumsal dönüşüme özgül bir katkı sunabilecektir.²¹

Lichte, performatif estetik kuramını performans kavramı üzerinden temellendirirken kapsamını, sadece sanatsal nitelikteki bir performans anlayışına odaklanarak değil, (politik, sportif, gösteri ve festival kültürü olmak üzere) diğer tüm performans türlerini çevreleyecek biçimde genişletmiştir. Ona göre 60'lı yıllardaki performatif dönemeç ve benzer şekilde yine bu yıllarda yaşanan yeni medya sanatı ortamının kendini var etme çabaları, performans sanatı türlerine çeşitlilik kazandırmıştır. Lichte bu çeşitliliği açıklarken “performansın sanatsal değeri ne olursa olsun, tüm sahnelemeler kültürün teatral ve estetik yönünün ortaya çıkarılması bakımından bizlere yeni olasılıklar kazandırmaktadır.”²² savında bulunur.

²⁰ Irish Museum of Modern Art (IMMA) Education and Community Programmes, “What is_(New) Media Art?”, 5, http://www.imma.ie/en/page_212531.htm [01. 10. 2015].

²¹ Lichte, 2016, 32-33.

²² Erika Fisher- Lichte, **The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics**, çev. Saskya Iris Jain (New York: Routledge, 2008), 181.

Performatif estetik kuramını performans sanatı özelinde incelemeye devam ettiğimizde görsel sanatlar içerisindeki performansın önceleri aksiyon sanatı (action painting) ve beden sanatı (body art) daha sonraları ise video enstalasyon gibi yeni medya sanatı ortamı aracılığıyla sahneleme özelliği kazandığını görmekteyiz. Günümüzdeyse bu sahneleme biçimlerine sanal ortamlar dahil olmaktadır. Sanatçıların bedensel eyleme dayalı performanslarında izleyici, sahnelemenin bir parçası haline gelmiş, dolayısıyla eylemi sadece seyreden kişi konumunda bırakılmayıp, eylemle etkileşime geçmeye yöneltilmiş; bu durum da sahnelemenin bir parçası haline gelmelerine olanak tanınmıştır. Bu yıllarda Joseph Beuys, Wolf Vostell gibi sanatçıların yanı sıra Fluxus sanatçıları veya Viyana Aksiyoncuları, bu yeni sanat biçiminin yaratılması konusunda etkili olmuştur. Lichte için yeni kabul edilen bu sanat türü, aksiyon ve performans sanatına karşılık gelmektedir.

60'lı yılların ortasında Viyana performans sanatının en önemli temsilcilerinden Hermann Nitsch'in tiyatrodan dilin tek başına yeterli olmadığı savıyla kurduğu Orgien Mysterien Theater (O.M. Theatre) özelinde gerçekleştirdiği topluluk olgusu ve ritüele dayalı performansları ve benzer şekilde 60'lı yılların başında Fluxus* içerisinde yer alan müzisyen ve performans sanatçılarının izleyici katılımını öneren interaktif performansları da doğası gereği hem yeni medya sanatı ile yakınlık göstermekte hem de dönemin performatif eğilimini açığa çıkarmaktadır. Yeni medya sanatının habercisi niteliğindeki ilk örnekleri görmeye başladığımız bu yıllarda, tıpkı müzik ve edebiyat gibi tiyatro da performatif bir dönemeçten geçmiştir. "O artık seyircilerin gözlemledikleri, anlamlandırdıkları ve yorumladıkları kurmaca bir dünyanın tasarımı olarak değil, aktörlerle seyirciler arasında özgül bağların ortaya çıkarılması olarak kavranmıştır."²³

Ahu Antmen, Hermann Nitsch'in O. M. Theatre'ı kurmasındaki hedeflerini, "dinsel bir ritüel olarak kurban vermek olgusunu sorgulamak, çeşitli dinler ve şiddet arasındaki ilişkiyi irdelemek kadar, toplumsal kuralların kısılcısındaki insanın

* Fluxus ve kavramsal sanat gibi 60'lı yıllara ait sanat hareketlerinin kuramsal yapısı detaylandırıldığında, bu sanat hareketlerinin de tıpkı yeni medya sanatında olduğu gibi dijital teknoloji ve interaktif medya yoluyla sanat eseri, izleyici ve sanatçının geleneksel eğilimine meydan okudukları söylenebilir. Özellikle performans sanatında izleyiciler, genellikle çalışma içerisindeki katılımcıya dönüşerek, projenin metinsel, görsel ve işitsel bileşenlerini andırmaktadırlar. Sanatçılar, bu sanat hareketleri içerisinde salt yaratıcı olmanın dışına çıkarak, izleyiciyi etkileşim veya katılım yoluyla sanat eserine dahil etmekte ve bir bakıma sanat eseri ve izleyici arasında aracı veya yönetici görevini üstlenmektedirler. Christiane Paul, **Digital Art** (London: Thames & Hudson, 2003), 10.

²³ Lichte, 2016, 25.

bastırdığı enerjiyi “sağlıklı” bir biçimde dışa vurmasını sağlamak”²⁴ olarak sıralamaktadır. Antmen bu durumu, 1980’li ve 90’lı yılların sanatını tanımlamak için kullanılan ilişkisel estetik* kuramının erken örnekleri olarak yorumlamıştır. Lichte ise bu durumu biraz daha geçmişe götürerek 1960’lı yıllarla ortaya çıkan performatifleşme itkisinin farklı sanat dalları arasındaki sınırları geçirgen hale getirerek disiplinlerarası bir eğilime yönelinmesi olarak açıklamaktadır. Yeni medya sanatı çalışmaları da benzer şekilde her ne kadar Nicolas Bourriaud’un ilişkisel estetik kuramıyla özdeşleştirilse de bu tez kapsamında performatif estetikle kurduğu bağlantının performans sanatı üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır.

Bu anlamda Lichte’in tiyatrodaki aktörler ve seyirciler arasındaki ilişkinin müzakere edilmesi yoluyla tiyatronun gerçekliğinin oluştuğu yönündeki bakış açısı; performans sanatının, performatif estetik kuramı üzerinden temellendirilerek seyirci, sanatçı ya da sanatçıların kendi aralarındaki ilişkilerin belirlenmesi konularında faydalı olacağı düşünülmektedir. Bunun sebebi tıpkı aktörler ve seyirciler arasında bir şeylerin vuku bulması sonucu tiyatronun meydana gelmesi gibi performans sanatında da sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin, bu sanat ortamını var etmesindendir. Böylece 60’lı yıllardaki performatif dönemeyle birlikte, performans sanatçısı ve seyirci arasındaki ilişki de yeni bir biçime doğru evrilmiştir.

Lichte’e göre 60’lı yıllardan beri sanatçılar, sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri ve filozoflar tarafından durmaksızın bildirilen ve gözlemlenen, sanatlardaki sınırların ortadan kaybolması, bir diğer ifadeyle disiplinler arası yapıya bürünmesi performatif süreç olarak tanımlanabilir görünmektedir.²⁵ Bunun sebebi söz konusu yıllarda görsel sanatlar, müzik, edebiyat veya tiyatro gibi yeni medya sanatının kapsamını belirleyen tüm sanat dallarının, kendilerini sahneleme biçiminde ve şeklinde gerçekleştirme eğilimine girmelerindendir. Performatifleşme süreciyle birlikte sanat eseri yaratmakla

²⁴ Ahu Antmen, “Kurban performansı bize vız gelir!..”, **Radikal Gazetesi**, 25 Kasım 2009, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/kurban-performansi-bize-viz-gelir-966017/> [25.11.2016].

* Nicolas Bourriaud, özellikle 1990’lı yıllarda başka bir forma doğru yönelen sanatı anlamak için mevcut kuramların yeterli olmadığı düşüncesiyle, karşılıklı-eylem (interactives), biraradalık ve ilişkisellik kavramlarını öne sürdüğü ilişkisel estetik kuramını ortaya koymuştur. Bkz.: Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, çev. Saadet Özen (Ankara: Bağlam Yayıncılık, 2005), 11. Bourriaud, 1998 yılında yayınlanan “İlişkisel Estetik” (RelationalAesthetics), kitabında estetiği, insanlar arasındaki ilişki üzerinden detaylandırmış ve bugünün sanatını anlamının tek yolunun insanlar arasındaki ilişkinin temelini oluşturan temsil ve üretim gibi unsurları irdelemekten geçtiğine değinmiştir.

²⁵ Lichte, 2016, 32.

yükümlü olan sanatçı anlayışı yerini, artan biçimde alıcıların, seyircilerin ve dinleyicilerin de içine dahil edildiği olaylar yaratan sanatçı anlayışına bırakmıştır. Bu durum, sanatın üretilmesi ve alımlanması için gerekli olan koşulların da değişime uğramasına sebebiyet vermiştir. Söz konusu değişimin temel noktası için getirilen açıklama ise şu şekildedir;

“Üretenden alımlayandan ayrı ve bağımsız bir şekilde oluşturulan, sanatçı ve öznenin yaratıcı etkinliğiyle bir nesne şeklinde ortaya çıkarılan ve alımlayan öznenin algı ve yorumuna bağlı kalan bir sanat eserinin artık var olmamasına dayanır. Bunun yerine, farklı öznelerin – sanatçının ve seyircinin/dinleyicinin- edimleriyle kurulan, sürdürülen ve sonlandırılan bir olay söz konusudur. Böylece, sahnelemede kullanılan nesnelerin ve gerçekleştirilen eylemlerin maddesel ve göstergesel durumları arasındaki ilişki değişmektedir. Maddesellik statüsü gösterilen statüsüne denk düşmez; maddesellik daha çok kendini ondan ayırıştırır ve bağımsız bir varoluş hakkını talep eder. Başka bir deyişle, nesnelerin ve eylemlerin *doğrudan etki etmesi*, onlara atfedilebilecek anlamlara bağlı olmadan, tamamen onlardan bağımsız bir şekilde, kısmen onlardan önce ama her zaman onları anlamlandırma çabasının ötesinde meydana gelir.”²⁶

Bu meydana gelişle birlikte interaktif yapısıyla yeni medya sanatı ve performans sanatı dahil olmak üzere farklı sanat dallarının kendilerine özgü sahneleme biçimleri, sanatçının ve seyircinin içinde olduğu tüm katılımcılara dönüşümler geçirme ve dönüşümlerini deneyimlenme fırsatı sunmuş olur. Ancak bu aşamada Lichte, yorumbilimsel ve göstergebilimsel* gibi yaygın estetik kuramların; belli açıdan kullanılabilirler dahi, sanattaki performatif dönemeci tam olarak açıklayamayacakları düşüncesindedir. Çünkü bu dönemecin en önemli noktası olan; sanat eseriyle ortaya çıkan nesne ve özne, maddesellik ve göstergesellik statüleri arasındaki ilişkilerin olay

²⁶ Lichte, 2016, 33.

* Göstergebilim terimi ilk bakışta “göstergeleri inceleyen bilim dalı” ya da “göstergelerin bilimsel incelemesi” olarak tanımlanır. Günümüzdeki etkinlik alanı ise kendini oluşturan “gösterge” ve “bilim” sözcüklerinin anlamsal toplamından fazla ve değişik bir boyut kazanmıştır. Göstergeler genel olarak kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir. İnsanı kuşatan anlamlar evreninde, bildirişim amacıyla kullanılan doğal dillerin yanı sıra davranışlar, tutkular, inanışlar, töreler, toplumsal törenler, siyasal rejimler, reklamcı-lık, moda, yazılı basım, sözlü basım, mimarlık düzenleri, bilim dilleri, resim, müzik, tiyatro, sinema, edebiyat, vb., anlamlı birimler diye tanımlayabileceğimiz göstergelerden oluşan dizgelerin (sistemlerin) bazıları. Göstergebilimin amacı da işte bütün bu anlamlı dizgeleri hem kavrayabilecek hem de yorumlayabilecek bir çözümleme ve yeniden yapılandırma modeli sunmaktır. Saussure’ün düşüncelerinden hareket eden Prag Dil Bilimi Okulu üyelerinden Jan Mukarovsky dilbilimden bağımsız bir bilim dalı olarak tanımladığı yazınbilimi, estetik ile dilbilimin karşılıklı etkileşimi içine, daha doğrusu çok daha geniş, bir göstergeler bilimi içine oturtur. Bu açıdan Mukarovsky’nin yaklaşımı (estetik işlev, estetik kural, estetik değer kavramlarını kullanır), Saussure’ün göstergebilimle ilgili görüşlerine yaklaşıp. J. Mukarovsky’nin bir başka özelliği de sanatı göstergesel bir olgu olarak tanımlaması ve sanat incelemelerini göstergebilimin bir bölümü biçiminde ele almasıdır. bkz.: Mehmet Rıfat, **Göstergebilimin ABC’si**, 3.bs., (Ankara: Say Yayınları, 2009), 8,11,36. Lichte içinse yorumbilimsel ve göstergebilimsel estetikte sanat eserindeki her şey bir gösterge olarak kabul edilmektedir. Ancak bu durum her iki estetik türünün de sanat eserinin maddeselliğini tamamen göz ardı ettiği sonucunu doğurmamaktadır. Bunun aksine, maddenin her bir ayrıntısı büyük bir dikkatle incelenmektedir. Fakat maddede algılanabilen her şey nihayetinde gösterge olarak açıklanır ve yorumlanır. Lichte, 2016, 24.

haline gelmesi durumunu her iki estetik kuramı da tam anlamıyla kavrayamamaktadırlar. Bununla birlikte yine birbiri içine girmiş durumdaki bu ilişkiler, geleneksel olarak üretim estetiği, yapıt estetiği ve alımlama estetiği şeklinde ayrılan bulgusal (heuristisch) sınıflandırmayı, tamamen zaman aşımına uğratmasa da sorunlu olarak göstermektedir. Dolayısıyla Lichte, sanatta performatif yaklaşımın estetik bağlamda yeterince anlaşılamayacağı kaygısıyla; “onu kendine özgü haliyle göz önüne sermek, araştırmak ve çözümlemek için yeni bir estetik –performatif bir estetik- geliştirilmelidir.”²⁷ önerisini ortaya koymuştur. Bu aşamada performatif estetik kuramına geçmeden önce Lichte’in de öngördüğü gibi söz edimleri kuramı ve edimsellik (performatiflik) kavramına açıklık getirilmesi gerekmektedir.

3.1. Söz Edim Teorisi ve Performatiflik (Edimsellik) Kavramı

Carlson’a göre modern toplumlardaki performanslara dair yazılmış çeşitli yazılara dilbilim teorisi tarafından yapılan katkılar içinde muhtemelen en etkili olanları, bir biçimde konuşma olayının toplum ölçeğinde bağlamlaştırılması ile ilgili olanlardır.²⁸ Bu durum, temelde John Langshaw Austin ve John R. Searle tarafından ortaya konulan “performatiflik” kavramı ve bu kavramın geliştirildiği “söz edim” kuramıdır. Bu kuramcılar, tıpkı Turner’ın kültürü, Goffman’ın da toplumsal davranışı bir performans olarak ele almak için birer metodoloji geliştirmesi gibi, dili bir performans olarak ele almanın metodolojisini geliştirdikleri söylenebilir. Ancak, bunun da ötesinde performanstan bile daha tartışmalı görülebilecek ve artık geniş bir biçimde dolaşıma girmiş performatiflik/edimsellik (performativite/performative) kavramı için asal zemini oluşturduklarını söylemek mümkündür.

Söz edim teorisinin temelleri, İngiliz dil bilimci John L. Austin’in 1955 yılında Harvard’da verdiği dersler sırasında geliştirilmiş, sonrasında 1962 yılında “How to Do Things with Words” (Söylemek ve Yapak) ismiyle kitaplaştırılmıştır. * Austin bu

²⁷ Lichte, 2016, 33.

²⁸ Carlson, **age**, 94.

* Austin, kuramı temellendirdiği ilk yıllarda, “performatory” (edici) terimini kullanmış; fakat daha kısa olduğu ve kulağa daha az tuhaf geldiği; bunun yanı sıra daha kolay takip edilebileceği ve daha geleneksel bir yapıya sahip olduğu düşüncesiyle “performative” (edimsel) terimini tercih etmiştir. Austin performative sözcüğü için İngilizcede kullanılan “eylemde bulunmak” anlamındaki “to perform an action” ifadesinde “action” adının fiili olarak geçen bildik bir fiilden türetildiğini söylemektedir. Ancak Türkçede “performative” teriminin karşılığı olarak kullanılan “edimsel” sözcüğü Austin de olduğu gibi “eylem” adının fiilden, yani “bulunmak” fiilinden değil, “etmek” fiilinden türetilmiştir. bkz.: John Langshaw Austin, **Söylemek ve Yapak**, çev. Levent Aysever (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), 44.

kuramında “bir şey söylemek, bir şey yapmaktır”²⁹ görüşünden yola çıkmaktadır. Bu çıkış noktası, konuşmanın her zaman bir eylem olduğunu kanıtlama çabasının ürünüdür. Austin’e göre sözcelemeler, bir şey “betimlemezler”, “aktarmazlar” ya da “saptamada” bulunmazlar; “doğru ya da yanlış” değildirler. Tümceyi söylemek, eylemde bulunmaktır ya da eylemde bulunmanın parçasıdır ve bu eylem normal olarak bir şey söylemek ya da “yalnızca” bir şey söylemek olarak betimlenmemelidir.³⁰ Bu sebeple söz edim teorisi, dilin farklı kullanım biçimleri ve işlevlerini öne çıkarması açısından, özellikle döneminin sınırlayıcı ve indirgeyici dil anlayışı göz önünde bulundurulduğunda, kapsamlı bir dil kuramı olma özelliğine sahiptir.³¹ Performativite, Carlson’a göre dilbilim teorileri tarafından kazandırılmış en etkili kavramlardan biri olarak kabul edilirken, Lichte için kavramının ortaya çıkışı, sanatın genelinde yaşanan performatif dönemeç olarak tanımladığı bir zaman dilimine denk düşmesi bakımından önemlidir.

Austin, Harvard’daki dersleri sırasında dikkatleri, “performatif” olarak isimlendirdiği sözce türüne çekmiştir. Burada odaklanılması gereken, bir performatifin dillendirilmesi sırasında kişinin sadece bir cümle kurmakla kalmayıp aynı zamanda bir edimi de yerine getiriyor olması durumudur. Tıpkı Austin’in terimi açıklamak adına verdiği; “bir gemiyi isimlendirip suya indirmek ya da evlilik yemini etmek”^{*} örneklerinde olduğu gibi. Bu noktada performatifin birincil amacı; bir şeyi söylemekten ziyade onu yapmaktır. Performans sanatında da benzer şekilde eylemler, anlam taşımaktan çok taşıdığı anlamı meydana getirmekle yükümlüdürler. Dolayısıyla Austin, buradaki başarının betimleyici cümlelerde olduğu gibi doğruluk ya da yanlışlık

²⁹ Austin, **age**,19.

³⁰ Austin, **age**, 42.

³¹ Vedat Çelebi, “Gündelik Dil Felsefesi ve Austin’in Söz Edimleri Kuramı”, **Beytulhikme An International Journal of Philosophy**, ISSN: 1303-8303 | Volume 4 Issue 1 June (2014): 74.

* Gemi şu andan itibaren “Kraliçe Elisabeth” ismini taşımaktadır ve Bayan X ile Bay Y artık bir çifttir cümleleri, sadece herhangi bir şeyi dile getirmemişlerdir, onlar aynı zamanda dile getirdikleri eylemi gerçekleştirmişlerdir. Başka bir ifadeyle onlar dile getirdikleri eylemlerin kendisini ifade ettikleri için özgönderimseldir ve dile getirdikleri sosyal gerçekliği ürettikleri için de yeni bir gerçekliği yaratmışlardır. Bu türden örnekler, biçimsel konuşma ile ilgilidir. Ancak, sadece doğru biçimleri ve kalıpları kullanıyor olmak bir sözcelemin edimsel (performatif) bir sözcelem olarak gerçekleşmesini temin etmemektedir. Buna ek olarak bir dizi öteki ve dilsel olmayan koşulların yerine getirilmesi gerekmektedir; aksi takdirde sözcelem edimsel olmanın ötesinde boş bir laf olarak kalacaktır. Örneğin “Sizleri karı koca ilan ediyorum” cümlesi nikah memuru veya bunu söylemeye yetkili biri tarafından söylenmediği sürece veya bu cümle farklı evlenme usullerini öngören bir toplum önünde dillendirilmediği zaman tek başına gerçek bir evliliği oluşturmamaktadır. Böylece sadece dilsel koşulların değil, aynı zamanda kurumsal ve sosyal koşullarında eylemlerin başarıya ulaşması için gerekli olduğu sonucuna varılır. Edimsel bir sözcelemin her zaman farklı kişilerden oluşan bir topluma hitap ediyor olmasından dolayı, toplumsal bir edimin sahnelemesi anlamına da gelmektedir. Bu sebeple evlenme işlemi sadece gerçekleşmemiş, aynı zaman sahnelenmiştir. bkz.: Lichte, 2016, 36-37.

zemini üzerinden yargılanamayacağını, burada ancak amaçlanan edimin başarılı bir biçimde gerçekleştirilip gerçekleştirilemediğine bakmak yoluyla bunun yapılabileceğini savlamaktadır.³²

Süreç içerisinde Austin, gözlemleyiciler ve edimseller arasında ilk başta kurduğu karşıtlığı yıkmış ve bunun yerine edimleri düzsöz, edimsöz ve etkisöz olarak üç gruba ayırarak, konuşmanın her zaman bir eylem olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Bu sebeple bildirimler başarılı veya başarısız, edimsel sözcelemler de doğru ya da yanlış olabilmektedir. Böylece onun edimseller ve gözlemleyiciler arasında yaptığı ilk ayrım başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Dolayısıyla Austin edimsel olanın yarattığı dinamik sayesinde “ikilikli kavramsal şemanın tamamen dayanıksız hale getirilebileceğine”³³ dikkat çekmiştir. Lichte’e göre bu bakış açısı, Hermann Nitsch’in O.M. Theatre’da gerçekleştirdiği performansları üzerinden incelendiğinde; tam da özne/nesne veya gösteren/gösterilen gibi ikilikli kavramsal çiftlerin kutuplaşmadan ve keskin bir ayrışmadan uzaklaşarak harekete geçmesi ve birbirleriyle titreşime başlamaları sebebiyle, performatif estetiği yakından ilgilendirmektedir. Böylece performatif olanın (edimsel olanın), kavramsallaştırmaları geçersiz hale getirmesi ve hatta ortadan kaldırma yetisi, kavramın başka bir özelliği olarak ortaya çıkmaktadır.

Lichte, Austin’in sadece söz eylemleri bağlamında kullandığı edimsellik (performatiflik) kavramını, bedensel eylemlere uygulamak konusunda hiçbir sakınca görmez, aksine bunun gerekliliğini savunur. Çünkü burada aslında özgönderimsel ve gerçekliği yaratan ve bu şekilde sanatçılarda ve seyircilerde dönüşüme yol açabilecek eylemler söz konusudur. Ancak Austin’in kuramında edimsel bir sözcelemin başarıya ulaşması için belirlediği koşullar, performans sanatında geçerliliğini kaybetmektedir. Bunun sebebi performansta farklı alanların birbiriyle etkileşimi ve çarpışmasının, katılımcıların (seyircilerin) dönüşümü için oldukça etkili kabul ediliyor olmasındandır. Dolayısıyla performansın bu dönüşümünden dolayı başarılı veya başarısız olduğu yönünde kesin bir kanıya varılamayacak olması durumu, performatiflik kavramının performatif estetik bağlamında değişime uğratılması gerekliliğini de beraberinde getirmiştir.

³² Carlson, **age**, 95.

³³ Kramer/Stahlhut, “Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie”, 45’ten aktaran Lichte, 2016, 37.

Performans sanatı, yapısı gereği sanatçılarda ve seyircilerde dönüşüme neden olabilecek eylemlerden oluşmaktadır. Bu anlamda Austin'in performatiflik kavramı için belirlediği başarılı ve başarısız olma ölçütlerinin ve bu değerlendirmeyi yapmamızı sağlayacak kurumsal koşulların, performans sanatı bağlamında belirlenmesi gerekmektedir. Performans sanatını, sanat kurumları özelinde değerlendirdiğimizde öncelikli olarak bu mekanların oluşturduğu koşullar üzerine yoğunlaşılmalıdır. Performansta sahnelemenin yapıldığı sanat galerisi ve müze gibi sanat kurumlarındaki koşullar, Austin'in evlenme ya da vaftiz etme törenlerindeki koşullar gibi açık ve net görünmemektedir. "Seyircinin bir performansla müdahalesi, katılımı veya sadece seyirci kalması, performansın başarısı veya başarısızlığı olarak değerlendirilmesini sağlayacak kriterlerin doğrudan sanat kurumlarından türetilmesini mümkün kılmamaktadır."³⁴ Bunun göz ardı edilemeyecek bir diğer önemli sebebi de performansın yalnızca sanat kurumuna ait bir ortamda meydana gelmeyip hem ritüele hem de gösteriye ait unsurlar taşıması sebebiyle, enformel mekanlarda gerçekleşebiliyor olmasıdır. Böylece "ritüel" ve "gösteri" alanlarının hangi derecede sanatsal bir performansla dönüşebileceği ile ilgili soru işaretleri meydana gelmektedir.

Lichte'in bakış açısıyla Austin'in önerdiği edimsel bir sözcelemin başarıyla sonuçlanması için gerekli olan koşullar listesinin*, performatif bir estetiğe aktarılması konusu; performansın başarılı veya başarısız kabul edilmesi yargısına varılabilmesi bakımından problematik görünmektedir. Performansta farklı alanların birbiriyle etkileşimi, katılımcıların dönüşümü için önemli bir etkidir. Dolayısıyla performansın yaşadığı bu dönüşümün başarılı veya başarısız olarak addedilmesi söz konusu değildir. Lichte'in performatiflik kavramını değişime uğratma gereksinimi de buradan

³⁴ Lichte, 2016, 39.

* (A.1) Ortada, belirli bir uyuşumsal (dile özgü bir anlaşma) etkisi olan kabul görmüş uyuşumsal bir işlem olmalı, bu işlem de belirli koşullarda belirli kişiler tarafından belirli sözlerin sözcelenmesini içermelidir ve ayrıca,

(A.2) belirli bir durumda her bir kişi ve koşul, sözü edilen o belirli işleme başvurmaya uygun kişiler ve koşullar olmalıdır.

(B. 1) İşlem, işleme katılan bütün kişilerce hem hatasız

(B. 2) hem de eksiksiz bir biçimde yürütülmüş olmalıdır.

(T. 1) İşlemin, belirli düşüncelerle duygulara sahip kişilerce kullanılmak üzere ya da işleme katılanlardan herhangi birinin belli bir biçimde davranmasını sağlamak üzere tasarlanmış olduğu bir durum söz konusuysa (ki sık sık olur), işleme katılıp ona başvuran bir kimse gerçekten de o duyguları ya da düşünceleri taşımaktadır.; işleme katılanlar söz konusu davranış şeklini sergileme niyetinde olmalıdır ve ayrıca

(T. 2) müteakip olarak gerçekten de o davranış şeklini sergilemelidir. bkz.: Austin, **age**, 51.

gelmektedir. Çünkü performansa yöneltilen başarılı veya başarısız olma sorusu, özünde yanlış bir soru gibi görünmektedir.

Konuşmanın eylem olduğunu savunan söz edimleri kuramı, dil felsefesi içerisinde popülerleşirken edimsellik kavramı da etkisini yitirmeye başlamıştır. Bu göz ardı ediliş, 1990’lı yılların kültür felsefesi ve kültürel çalışmalarında tekrar odak noktası haline gelmiştir. Bu yıllarda kültürün, o zamana değin göz ardı edilen performatif unsurları ön plana çıkmış, böylece “performans olarak kültür” metaforu kendini göstermeye başlamıştır. Judith Butler ise “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” (1988) isimli denemesinde, Austin’e doğrudan referans vermeden edimsellik terimini kültür felsefesine entegre etmiştir. Butler’a göre inşa edilmiş bir kimlik, sanatçılar da dahil olmak üzere, toplumsal kitlenin inanişinden ve inanç biçimini performe etmelerinden gelen performatif bir başarının ürünüdür.³⁵ Diğer bir ifadeyle kimliğin performatif bir biçimde kazanılması, vücuda getirme (embodiment) süreci olarak açıklanmaktadır.*

Alman yazar Johann Jakob Engel ise vücuda getirme sürecini; duyuşsal beden, metinsel anlam taşıyan bir materyal olarak sunulduğu, semiyotik bedene dönüştürülmesi olarak açıklamaktadır.³⁶ Butler’ın edimsellik kavramının temelinde açıkça Austin tarafından teşhis edilen performatif eylemlerin var olan ikilikleri ortadan kaldıracı fikri yatmaktadır. Butler, vücuda getirme koşullarını, tiyatro sahnelemesinin koşullarıyla karşılaştırmaktadır. Cinsiyete ait veya başka bir kimliğin sahnelenmesi, bir vücuda getirme süreci olarak teatral sahnelemeye benzer bir şekilde gerçekleşmektedir. Bu bakımdan vücuda getirme koşulları, sahneleme koşulları olarak daha doğru tanımlanıp, belirlenebilmektedir.

Butler’ın edimsellik kuramı, bedene ait olan performatif eylemlere odaklanarak ve somutlaşma sürecine ağırlık vererek Austin’in söz edimleri kuramındaki eksikliği tanımlamaktadır. Genel olarak bakıldığında Butler’ın vücuda getirme koşullarını sahneleme koşulları olarak açıklaması ile Austin’nin kuramı arasında yakınlık söz

³⁵ Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. (Dec., 1988), 520.

* Bu vücuda getirme sürecinin gerçekleştirdiği koşullar, sadece bireye bağlı değildir. Birey hangi imkanların somutlaşacağı, hangi kimliği taşıyacağı konularında tamamen özgür değildir. Birey, bu konuda her ne kadar topluma bağlı olsa da toplum da bu konuda tam olarak belirleyici bir faktör oluşturmamaktadır. Toplum, kendi içinde oluşan ayrılıkları birtakım yaptırımlarla cezalandırarak belli olanakların vücuda getirilmesini sağlayabilir ama tam olarak onları istediği şekilde yönlendiremez. bkz.: Lichte, 2016, 42.

³⁶ Lichte, 2008, 78.

konusudur. Her ikisi de performatif eylemlerde bulunmayı ritüelleşmiş toplumsal sahneler olarak düşünmektedirler. Onlar için Performatif olan (performativity) ile performans/sahneleme (performance) arasındaki yakın ilişki açıktır.*

“‘Performance’ ve ‘performative’ kelimeleri aynı şekilde ‘to performe’ yükleminden türetildikleri için, şunu söylemek mümkündür: Performatif olan, sahneleme şeklinde sonuçlanır ve kendini performatif eylemlerin sahneleme özelliğinde belli eder veya gerçekleştirir; bunun sonucunda geleneksel sanat dalları kendilerini sahneleyerek ve sahneleme şeklinde gerçekleştirmeye yönelmektedirler; ‘performans sanatı’ ya da ‘aksiyon sanatı’ gibi yeni sanat dalları da terminolojik olarak sanatların performatif boyutlarına ve sahneleme niteliklerine işaret eder. Sahneleme kavramı Austin ve Butler tarafından her ne kadar detaylı bir şekilde açıklanmamış olsa da her ikisinin de sahnelemeyi performatif olanın timsali olarak düşündüğü sonucuna ulaşmak tamamen tutarlıdır.”³⁷

Bu sebeple Lichte, performatif estetiği sahneleme kavramında temellendirmeyi uygun görerek, şu ana kadar performatif kavramı üzerine kurulan teorilere yeni ve estetik bir performans/sahneleme teorisini ekleme gereksinimi duymuştur.

3.2. Sahneleme Kavramı

Performans, Mary Strine, Beverly Lon ve Mary Hopkins’in 1990 yılında yazdıkları “Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues and, Priorities”³⁸ isimli makalelerinde değindikleri gibi “esasen tartışmalı bir kavram” olarak nitelendirilmektedir. Bu durum bir bakıma performans teriminin kavram zenginliğinden de kaynaklanmaktadır. Bir diğer önemli sebebi ise teriminin son yıllarda sanat, edebiyat ve toplum bilimleri alanlarında gerçekleştirilen çeşitli

* İngilizcedeki “Performance” sözcüğü Almancada sadece performans (die Performanz) olarak çevrilmemekte, daha çok sahneleme (die Aufführung) kavramına karşılık gelmektedir. Türkçede ise tercümesi zor olan Aufführung kavramı “oyun” veya “sahne gösterisi” gibi anlamlar da taşımaktadır. Ancak Lichte burada kavramın edimselliğe ve sanatlardaki edimsel sürece yaptığı vurguyla ilgilenmektedir. bkz.: Lichte, 2016, 45. Bu sebeple çalışma içerisinde geçen sahneleme kavramı, sahnelemenin edimsel (performatif) boyutu göz önünde bulundurularak kullanılmıştır. Carlson ise “performe etmek/icra etmek” ve “performans/icra” terimlerinin sıklıkla ve farklı bağlamlarda kullanılmasından kaynaklı, anlam ortaklığının neredeyse kaybolduğu kaygısını şu sözlerle dile getirir; “Hem New York Times hem de Village Voice bugün artık tiyatro, dans ya da filminden ayrı bir ‘performans’ başlığı içeriyor ve bu başlık altında genellikle ‘performans sanatı’, hatta ‘performans tiyatrosu’ denilen olaylara yer veriyor. Pek çok insan şu son söz öbeğini açıkça totolojik bulabilir, zira o her şeyin çok daha kolay olduğu eski günlerde her türden tiyatro zaten performans/gösteri demektir ve bu nedenle “gösteri sanatları” arasında sayılıyordu. Tabii ki bu kullanımı büsbütün terk etmedik, bir yandan da özellikle kimi tiyatro olaylarını (ve aynı biçimde kimi dans ve müzikal olaylarını) ‘performans’ olarak adlandırıyoruz. Ama bu genel geçer pratikten zihinsel olarak bir adım geri çekilip performans sanatlarını performatif kılanın ne olduğunu sorduğumuzda, öyle sanıyorum ki, bu sanatların hünerli ya da eğitilmiş kişilerin fiziksel mevcudiyetlerini gerekli kıldığı ve bu hünerlerin gösteriminin performans olarak adlandırıldığı yanıtına ulaşıyoruz.” bkz.: Carlson, **age**, 23.

³⁷ Lichte, 2016, 45.

³⁸ Mary Strine, Beverly Lon, Mary Hopkins, “Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues and, Priorities”, **Speech Communication: Essays to Commemorate the 75th Anniversary of the Speech Communication Association**, ed. Gerald M. Phillips and Julia T. Wood (Southern Illinois University Press, 1990), 183.

etkinliklerde oldukça yaygınlaşması ve bununla bağlantılı olarak da kullanım alanının büyüyüp genişlemesidir. Carlson, alana yönelik literatürde yaşanan bu türden kontrolsüz bir büyümenin meydana getirdiği karmaşanın, performans üzerine belli bir ilgiyle eğilmek isteyen biri için yardımdan çok engel teşkil edebileceği tespitinde bulunmaktadır.³⁹ Aynı zamanda sahneleme anlamı da taşıyan performans kavramı, 1975 yılında Dell Hymnes'in kültürel çalışmalar içerisinde her şeyi içine alan bir çeşit şemsiye terim (umbrella term)⁴⁰ haline geldiği yönündeki eleştirisinden sonra daha da karmaşık bir hale gelmiştir. Ancak bu noktada sosyoloji, etnoloji ve kültür bilimleri çerçevesinde geliştirilen yaklaşımların her birine değinmek yerine performatif estetik için önem arz eden sahneleme kavramını ele almak araştırmanın bu aşamasında daha faydalı olacaktır. Her ne kadar Lichte, sahneleme kavramını tiyatro bilimi ve bu alandaki kuramcıların görüşleri üzerinden açıklasa da tez çalışmasının kapsamı bakımından bu kavramın performans sanatı çerçevesinde değerlendirilmesine çalışılmıştır.

Sahneleme kavramı, 20. yüzyılın ilk yirmi senesinde kuramsal olarak ortaya çıkmış ve bu döneme ait tartışmalar sonucunda tiyatro biliminin, yeni bir sanat bilimi olarak temellendirilmesini sağlamıştır. 20. yüzyılın başında tiyatro bilimlerinin, Almanya'da özerk bir alana kavuşması ve zorunlu bir sanat bilimi haline gelmesi, yaygın olan tiyatro anlayışında kırılmaya da sebebiyet vermiştir. 18. yüzyıldan itibaren Almanya'da gerçekleştirilen edebiyat merkezli tiyatro düşüncesi salt ahlaki bir kurum olarak değil, aynı zamanda "metinsel" bir sanat dalı olarak da geçerlilik kazanmıştır.

Daha bu yıllarda Johann Wolfgang von Gothe "Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" (1798) isimli denemesinde, tiyatronun sanatsal niteliğinin sahneleme olması gerekliliğinden bahsetmiş; Richard Wagner ise 1849 yılında yazdığı Das Kunstwerk isimli kitabında bu fikri geliştirmiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğruysa tiyatronun sanatsal niteliği neredeyse sadece dramatik sanat eserlerine, diğer bir ifadeyle edebi metinlere gönderme yapmakla yükümlü kılınmıştır.⁴¹

Goethe ve Wagner'in aksine çağdaşları, yaygın biçimde sahnelemenin sanatsal niteliğini sahnelenen metni baz alarak değerlendirmiş, hatta 1918 yılında tiyatro eleştirmeni Alfred Klaar, "Sahne kendi değerini yalnızca edebi bir içerik taşıdığı sürece kazanabilir." demiştir.⁴² Tiyatroyu edebiyat bilimlerinin bir nesnesi olarak değerlendiren görüşlere karşın Max Herrmann, sahneleme kavramına dikkat çekmiş,

³⁹ Carlson, **age**, 21.

⁴⁰ Dell Hymnes, Breakthrough into Performance, (Der.) Dan Ben-Amos/Kent S. Goldstein, Folklore: Performance and Communication, The Hague 1975, s.13'den aktaran Lichte, 2016, 45.

⁴¹ Lichte, 2016, 45.

⁴² Alfred Klaar, Bihne und Drama, Vossische Zeitung, July 30, 1918'den aktaran Lichte, 2016, 47.

tiyatroyu var eden şeyin edebiyattan çok sahneleme olduğunu savunarak tiyatro biliminin kurulması konusunda ısrarcı olmuştur.

Herrmann, söz konusu kavramı, aktörler ve seyirciler arasında meydana gelen, yani sabitlenip taşınamayan, kısa süreli ve geçici bir olay şeklinde tanımlamış; bu tanımlama sırasında da ne sahnelenen metinleri, ne de sahnedeki dekorları dikkate almıştır. Doğalcı veya dışavurumcu sahne resimlerine sanatsal değer atfetse de polemik bir dille eleştirmeden geçememiş ve bu durumu “en temel açıdan büyük bir hata” olarak tanımlamıştır.⁴³ Bu sebeple Herrmann için sahneleme, daha çok gerçek beden ve gerçek mekandan oluşan bir bütünü ifade etmektedir. Burada önemli olan, sahnedeki oyuncuya ait bedenin, 18. yüzyıldan bu yana benimsendiği gibi, sadece basit bir anlam taşıyıcı olarak görülmesi anlayışı yerine, bedeni ve mekanı tamamıyla sanatçının kendi özgül maddeselliği ile göz önünde bulundurabilme anlayışını getirmektir. Çünkü sahnelemeyi var eden, kurmaca mekan ve biçimler yerine, sanatçının özgül maddeselliğidir.

Herrmann, sahneleme kavramını, temelde yalnızca tiyatro üzerine değil aynı zamanda performans sanatı üzerine de kurmuştur. Bu sebeple çalışmanın bu aşamasında, görsel sanatlarda yapıttan sahnelemeye doğru hızlı bir geçişin yaşandığı 60’ yıllardaki performatifleşme süreci, sahneleme kavramı kaynak alınarak incelenirken, kavramın desteklenmesi adına Lichte’in de öngördüğü üzere, bedensel bir aradalık, rollerin değişimi ve topluluk kavramlarını da kapsar şekilde genişletilecektir.

3.3. Bedensel Bir Aradalık

Max Herrmann’ın performansın tamamlanması adına ön koşul olarak belirlediği bedensel bir aradalık savını irdelediğimizde, sanatçı ve seyircilerin belirli bir zaman dilimi ve belirli bir mekanda bir araya gelerek topluluk oluşturmaları gerektiği görülmektedir. Burada eyleyerek ve seyrederek etkileşen iki farklı insan grubunun belirli bir mekanda toplanması ve yine belirli bir zaman dilimini paylaşması önemlidir. Var edilen bu topluluk, katılımcıların rolleri ne olursa olsun bireyler arasındaki sosyalleşmenin bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁴³ Max Herrmann, “Das theatralische Raumerlebnis”, Bericht vom 4. Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1930, 152’den aktaran Lichte, 2016, 53.

Herrmann için sahneleme, “herkesin, herkes için oynadığı bir oyun”dur.⁴⁴ Önceki bölümlerde de bahsedilen seyirci ve sanat ortamının rolü, Herrmann’ın seyirci ve sanatçı arasındaki kurduğu ilişkinin çıkış noktasından farklıdır. Buradaki hedef, her iki dinamik arasındaki rolün yeniden tanımlanmasıdır. Seyirciler, performans sanatçısının gerçekleştirdiği eylemlere sadece uzaktan bakan, onları duyumsayan, gerçekleştirilen eylemlere belli anlamlar yükleyen ya da onlar tarafından iletilen mesajlara belli anlamlar yükleyen gözlemciler olmanın ötesine geçmiştir. Dolayısıyla özne olarak performans sanatçısının, nesne olarak da izleyicinin arasında gerçekleşen özne-nesne ilişkisi, birlikte var olan özneler arasındaki ilişki şeklinde yön değiştirmiştir. Bu bakış açısıyla seyirciler, varlıkları, benlikleri ve performans içerisindeki eylemlere verdikleri tepkilerle performansa katılırlar, böylece sahneleme sanatçı ve seyirciler arasında meydana gelen karşılıklı etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla performans sanatçısının eylemleri üretim; seyircinin bu eylemlere verdiği tepkiler de alımlama olarak açıklanmaktadır.

Herrmann için sahnelemenin, sanatçı ve seyirciler arasında gerçekleşen bir festival ve bir oyun niteliği kazanması, onun maddeselliğini bir yapıt olarak değil de gelip geçen dinamik bir süreç olarak tanımlanmasını sağlamıştır. Süreç odaklı bu yaklaşım, sahneleme kavramının sanat eseri kavramını tamamen dışarıda bırakmasına neden olmaktadır. Çünkü sahneleme, “sanatsal veya estetik niteliğini yarattığı eserlerden değil, gerçekleştirdiği olaylardan kazanmaktadır.”⁴⁵ Dolayısıyla sahneleme, Herrmann için bir defa var olan, tekrar edilemeyen ve genelde yalnızca kısıtlı bir şekilde etki altına alınıp kontrol edilebilen bir bileşimdir. Bu durum performans sanatının şimdi ve buradılığı ilkesiyle de yakından ilişkilidir.

Herrmann’ın sahnelemesinde yarattığı olay, sadece bir defalığına meydana gelebilir. Benzersizdir, çünkü sanatçı her defasında farklı donanımlara sahip seyirci grubuyla belli bir zaman dilimi ve belli bir mekanda karşılaşmaktadır. Bu benzersizlik, ilerleyen bölümlerde bahsedilen performansın canlılık ilkesiyle doğrudan bağlantılıdır. Herrmann’ın sahnelemenin bir defalığına var olabileceği yönündeki bakış açısı, performansı, tiyatronun dışında tutan Phelan ile yakınlık kurmaktadır. Herrmann’a göre “seyirci görsel yetiden ziyade bedensel duyumuyla sahnedeki sanatçının

⁴⁴ Max Herrmann, “Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts”, (Der.) Helmar Kieler, Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum (Darmstadt:1981) s.15-24’den aktaran Lichte, 2016, 50.

⁴⁵ Lichte, 2016, 56.

performansını bir gölge gibi taklit etme ve onu gizlice yeniden yaşama arzusuyla yaratıcı etkinliğini geliştirmiştir. Seyircinin “bu hareketlerin aynısını gerçekleştirmek istemesi, boğazından aynı ses tonunu çıkarmaya çalışması çok gizli bir dürtüdür.”⁴⁶ Bir diğer deyişle sahnelemedeki estetik deneyim için “teatral açıdan en önemli şey gerçek beden ve gerçek zamanın birlikte deneyimlenmesidir.”⁴⁷ Seyircinin sahnelemeye dahil olmasıyla beraber onun bedensel duyumu harekete geçer. Bu onun tüm bedeniyle sinestetik* bir şekilde gerçekleştirdiği algılama ediminin başladığının göstergesidir. Seyircinin reaksiyonları yalnızca aktörlerin bedensel eylemlerine göre değil, aynı zamanda diğer seyircilerin davranışlarına göre de şekil alır. Candan’a göre yeni medya sanatı ortamını içeren performanslar da benzer şekilde sinesteziden yararlanmakta, hatta buna bağlı olarak ortaya çıkan sonuçlar, performatif özelliği yükseltmektedir.⁴⁸

Herrmann’ın bahsettiği sahnelemedeki bedensel bir aradalık için iki farklı gruba ait insan topluluğunun, aynı mekan ve zaman dilimi içerisinde, eylemde bulunmak ve seyretmek üzere etkileşime geçmeleri gerekmektedir. Seyirci sahnedeki sanatçının belirli davranışlarına istinaden yine belirli tepkilerde bulunur. Bunlar gülme, ağlama, bağırma, haykırma, şiddete yönelme, saygı duyma, saygısızlık gösterme, eleştirel yaklaşma ya da daha genel ifadelerle etkileşime geçtikleri eylemden duyulan hoşnutluk veya hoşnutsuzluk olarak sıralanabilir. Burada söz konusu olan sanatçının üretimini, seyircilerin ne şekilde alımlayacağı konusunda belirli bir kalıbın bulunmamasıdır. Aktörlerin ve seyircilerin karşılıklı etkileşimiyle şekillenen duygu yoğunlukları sonucu ortaya çıkan tepkiler, tıpkı Nitsch’in beş duyu organına hitap eden tiyatrosundaki gibi; duyarak, hissederek ve görerek algılanmaktadır. Performansı oluşturan sanatçı veya sanatçıların yaptıkları her şeyin seyircilere ve seyircilerin yaptıkları her şeyin sanatçıya ve diğer seyircilere etki ettiği bir döngü söz konusudur.

⁴⁶ Herrmann, **age**, 153.

⁴⁷ Herrmann, **age**, 153.

* Synesthesia”, kelime kökleri itibariyle Yunanca syn: “birlikte” ve aesthe-sis: “algılamak” olmak üzere iki kavramdan oluşur. Sinestezi, zihinsel olayların bilinci tetiklemesiyle ortaya çıkan bilinçli bir duysal, istemsiz deneyimdir. Diğer bir ifade ile “birleşmiş duyular” ya da “eşduyum”dur. bkz.: Sarp Keskiner, “Sinestezik Algı”, <http://www.felsefesi.org/sinestezik-algi/>[5.01.2017].

⁴⁸ Ayşın Candan, **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013), 193.

Lichte bu durumu, öngönderimli ve kendini sürekli yenileyen bir “feedback”^{*} döngüsünün sahnelemeyi meydana getirip yönlendirmesi olarak açıklamaktadır.⁴⁹

Sahnelemenin kendi dinamiğini sürekli değiştirebilme özelliği, olayların tahmin edilebilirliğini de ortadan kaldırmış; 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılda tiyatronun metinleştirilmesine ek olarak seyircinin disiplin altına alınması hedefleri de böylece yıkılmıştır. 20. yüzyılın başından itibaren feedback döngüsü, açıkça organize edilmeye başlanır. Tıpkı seyirciye yönelik kısırtıcı eylemlerde bulunan Varyete Tiyatrosunda olduğu gibi.^{**} Bu durum, Richard Schechner’in 1960’lı yıllarda yaptığı çevresel tiyatro çalışmalarında da görülmektedir.

1960’larda performatif bir sürece girilmesiyle sanatta rastlantısallık önem kazanmış, sahnelemenin meydana gelebilme koşulu olarak görülen seyircinin tavrı, kabul edilmenin ötesine geçerek ilgiyle karşılanmıştır. Böylece feedback döngüsü, sistemli biçimde öne çıkmıştır. Seyirciler ve aktörler arasındaki etkileşim, süreç içerisinde sosyal deneylere dönüşerek, interaktivitenin kendine has işleyişinin, oluşum süreçlerinin ve koşullarının araştırılmasını içeren bir eğilimin de başlamasını sağlamıştır. Bu durum elbette estetik olandan ziyade sosyal bir sürecin söz konusu olup olmayacağı sorusunu da beraberinde getirmiştir.

Sahneleme, 1960’lı yıllardan itibaren sadece bu sorulara yanıt aramakla kalmamış, daha çok bu türden sorulara cevap bulma amacını taşıyan deneyler biçiminde gerçekleşmiştir. Sahneleme sadece sanatçı ve seyircinin eylem ve davranışları arasındaki etkileşimi gözlemleyen bir yer değil, aynı zamanda bu iki dinamik arasındaki ilişkinin kendine özgü işleyişinin, müzakere süreçlerinin ve koşullarının

^{*} Feedback-Schleife ifadesi, aslında Türkçeye “geribildirimli döngü” olarak da çevrilebilmektedir ancak Lichte’in kelimeyi doğrudan İngilizce kullanması sebebiyle çalışma içerisinde de feedback döngüsü olarak geçmektedir.

⁴⁹ Lichte, 2016, 62.

^{**} Filippo T. Marinetti’nin de ifadesiyle, Varyete tiyatrosu; jest, ses, kelime ve ışığın parçalanmış senfonisiyle ruhlarımız üzerinde sinemasal olarak yer etmiş bir sunum biçimi geliştirmeye çalışmıştır. bkz.: Filippo T. Marinetti, **Critical Writings** (Amerika: Farrar, Straus and Giroux, 2006), 203. Varyete tiyatrosu, seyircinin işbirliğini arayarak interaktif bir deneyim sunması bakımından döneminde tektir. Seyirci, salt gözetleme eyleminden uzaklaştırılarak, gürültücü ve sıra dışı diyaloglarla orkestraya eşlik eden bir kitle haline dönüştürülmüştür. Fütürist sanatçılar, gösterileri boyunca siyasi eylemlerini sürdürerek, orta sınıftan oluşan izleyici kitlesini kışkırtmak umuduyla onlara aşağılayıcı ifadeler yöneltmiştir. 1915 yılına gelindiğinde ise yayınladıkları “Fütürist Sentetik Tiyatro” manifestosuyla, içerisinde duygu, fikir, his, olay ve sembollerin bulunduğu birkaç dakika, birkaç kelime ve jestin yer aldığı sayısız durumdan oluşan sentetik bir tiyatro yarattıklarını açıklamış, sentetik hareketi dramaya uygularken Yunanlılardan o güne kadar gelen teknikleri yıkmayı hedeflediklerini belirtmişlerdir. bkz.: Filippo T. Marinetti ve diğ., 1970. “The Synthetic Futurist Theatre: A Manifesto”, **The Drama Review**. c. 15, s. 1 (1970): 144.

araştırıldığı bir yerdir.⁵⁰ Ancak bu ilişkinin anlaşılması veya çözümlenmesi her zaman söz konusu değildir, çünkü aynı performansın farklı zaman ve mekanda farklı seyirci kitlesi önünde gerçekleştirilme ihtimalleri, söz konusu etkileşimin de kendi içerisinde değişkenleri olabileceği olasılıklarını barındırmaktadır. Dolayısıyla sahnelemenin, özdevinimsel bir sitemin işleyişini araştıran bir deney mi yoksa daha çok farklı değişkenlerin, etkenlerin ve parametrelerin yarattığı bir oyun olup olmadığına karar vermek oldukça zor görünmektedir. Fakat yine de bu belirsizlik içerisinde dahi deneyin oyunsallığı ve oyunun deneyelliği birbirini karşılıklı olarak beslemektedir.

Lichte, deneysel düzeneğin kurulması amacıyla geliştirilen sahneye koyma stratejilerini, her zaman birbiriyle yakından ilişkili olan üç etkene dayandırmaktadır. Bunlar; (1) Sanatçı ve seyirci arasındaki rollerin değişimi, (2) bunlar arasında bir topluluğun oluşturulması, (3) karşılıklı temasın farklı biçimleri, yani uzaklıkla yakınlık, toplumsal olan ile kişisel olan, bakışla dokunuş arasındaki ilişki⁵¹ şeklinde sıralanmaktadır. Bu stratejiler gerçekten uygulandığı takdirde rollerin değişimini, toplulukların oluşumunu ve ayrışımını, yakınlığını ve uzaklığını yalnızca tasvir etmekle kalmayıp; rollerin değişiminin fiilen gerçekleşmesini, toplulukların gerçekten meydana gelip tekrar ayrışmasını, uzaklık ve yakınlık ilişkilerinin yeniden oluşturulmasını sağlamaktadır. Seyirci bütün bu durumlara sadece tanıklık etmekle kalmaz, bunun da ötesinde sahnelemenin bir parçası olarak her şeyi tamamen kendi bedeninde deneyimler. Edinilen bilgiler doğrultusunda tez çalışmasının bu aşamasında Lichte'in belirlediği sahneleme stratejilerinden, rollerin değişimi kavramı üzerinde durulacaktır.

3.4. Rollerin Değişimi

Rollerin değişimi, görsel sanatların genelinde ve özellikle performans sanatı ortamında geçerli olan özne-nesne ilişkisinin birbirine karılma ve belli bir müdahalenin dışında kalan bir ilişkiye dönüşme süreci olarak tanımlanmaktadır.⁵² Dolayısıyla rollerin değişimi, devinimi ve özne-nesne ilişkisinin sürekli birinden diğerine geçmesini sağlayan bir dişliye benzetilmektedir ve sanatçıyla seyircilerin eylem ve

⁵⁰ Lichte, 2016, 65.

⁵¹ Lichte, 2016, 65.

⁵² Lichte, 2016, 66.

davranışlarındaki karşılıklı etkileşimi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu noktada özdevinimli feedback döngünü araştırmak için en uygun yer değişimin kendisidir.

Bu aşamada Nitsch'in performanslarına geçmeden önce Richard Schechner'in "The Performance Group" isimli grubuyla 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında gerçekleştirdiği performanslarını referans almak gerekmektedir. Schechner bu performanslarında, birbirinden farklı yöntemlerle seyircinin sahnelemeye katılımı üzerine deneyler yapmış ve her performansa göre sanatçılar ve seyirciler arasındaki ilişkileri yeniden gözden geçirerek farklı parametreler geliştirmiştir. Özellikle bu gruba ait ilk çalışma olan Dionysus in 69'da aynı haklara sahip öznelerin birbirleri arasında cereyan eden bir ilişkinin oluşturulmasına çalışılmıştır. Schechner, "Environmental Theater" (1994) kitabında rollerin değişimi için geçerli olabilecek iki tür koşuldan bahsetmektedir. Bunlar;

1. Performansın sanatsal bir eylem olmaktan çıkıp seyircilerin sanatçıyla eşit bir biçimde performansa dahil olma özgürlüğüne sahip oldukları andan itibaren sosyal bir olaya dönüşmesi; dolayısıyla bu koşulların oluşmasıyla birlikte seyirci katılımının meydana gelmesi.
2. Seyircilerin performansın içine alınması ve onların da sanatçılar gibi eyleyerek hikayeye katılmaları.⁵³ olarak sıralanmıştır.

Schechner, Dionysus in 69'da Gennep'in "Geçiş Ritleri"nden hareketle doğum ve ölüm ritüellerini canlandırmış, bu esnada da seyirciler ve sanatçılarla birlikte bir geçit töreni oluşturarak "Performance Garage" adındaki sahneyi terk ederek New York sokaklarına doğru ilerlemişlerdir. Schechner'in seyircinin performansa katılım biçimiyle ilgili yaptığı değerlendirme, özellikle iki açıdan önem arz etmektedir: İlk olarak aynı hakka sahip özneler arasındaki ilişkiye vurgu yapılmış ve seyircilerin performansa özgür bir şekilde katılarak demokratik bir modele göre hareket etmeleri sağlanmıştır. İkinci olarak da estetik biçimde işleyen "oyun" ile seyircinin performansa katılımıyla meydana gelen "sosyal bir olay" arasında bir karşıtlık ilişkisi kurulmuştur.⁵⁴ Schechner, seyircinin katılımını, tıpkı Varyete Tiyatrosunda olduğu gibi, performansın işlevi adına olabildiğince kışkırtıcı kılmıştır. Çünkü onun için seyircinin performans içerisinde bir katılımcı olarak yer alması gerekliliği söz konusudur. Schechner'in seyircinin de performansın bir katılımcısı olması gerekliliğine yaptığı vurguya ek olarak seyirci ile karşılaşma sürecini sanatçı için de

⁵³ Richard Schechner, **Environmental Theater** (New York: Tonbridge, 1994), 44.

⁵⁴ Lichte, 2016, 68.

bir aşama olarak değerlendirmesi, aynı zamanda icracının da performans sürecinde belli bir değişim yaşamasının hedeflendiği anlamına gelmektedir.⁵⁵

Ancak performansta rollerin değişimi ilkesi her zaman beklenen veya öngörülebilir bir sonuca ulaşmamaktadır. Seyirciler, ortak özne durumuna geçtikleri performans içerisinde baskın konuma geçebilmekte veya tam tersi sanatçı veya sanatçılar seyircileri kontrol altına alabilmektedirler. Bu durum, sahnelemenin hiçbir anında sonraki adımların nasıl şekilleneceği konusunda tahmin yürütülemeyeceğinin göstergesidir. Sahnelemede bedensel bir aradalıkla meydana gelen rollerin değişimi ile ortaya çıkan, genel olarak feedback döngüsü için de geçerlidir. Ne seyircilerin tepkisi ne de onların sanatçılar ve diğer seyirciler üzerinde yaratacakları etkiler önceden tahmin edilebilir ya da kontrol altına alınabilir. İnsanların belli bir zaman ve mekan içerisinde fiziksel olarak karşı karşıya gelmeleri, birbirlerine yönelik belirli tepkileri de beraberinde getirmektedir ve bu durum kaçınılmazdır. Bu yüzden insanların bir araya gelmesi sosyal bir durumu da meydana getirmektedir. Meydana gelen bu sosyal durum, topluluk oluşumunu sağlayan ilkelerden biridir.

Schechner, sahnelemeyi estetik bir süreç ve sosyal bir olay şeklinde ikilikli bir karşıtlık olarak düşünmüş ve bu sebeple Performance Group'un içerisinde de sürekli uyguladığı, seyircinin sahnelemeye katılımıyla oluşan özgül kazanımı göz ardı etmiştir.⁵⁶ Böylece seyircinin performans içerisindeki katılımı, sadece ikilikli özne-nesne ilişkisini değil, aynı zamanda sanatsal olay ile sosyal olay arasındaki karşıtlığı daha dinamik bir hale getirmiştir. Dolayısıyla seyirciler sahnelemenin daima sosyal bir olay olduğunu deneyimlemişlerdir. Bedensel bir aradalık yoluyla ortaya çıkan rollerin değişimi, estetik ve politik olanın görünürdeki ikiliğini de ortadan kaldırmaktadır. Bunun sonucu olarak da rollerin değişimi, sahnelemenin estetik ve politik olanın görünürdeki ikiliğini de beraberinde yok eder. Bu da rollerin değişiminin sahnelemelerde estetik olanın aynı zamanda sürekli politik olduğunu ve bu alanların birbirinden bağımsız hareket edemeyeceğini açıkça göstermesi ve aynı anda deneyimlenir kılması bakımından önemlidir.

Lichte göre 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında yapılan deneysel sahnelemeler neticesinde kazanılan bu bakış açısı, bundan sonra sahnelenecek performanslardaki rol

⁵⁵ Pınar Gümüş, Sezin Gündoğan, "Richard Schechner ve Performans Kuramı", **MimesisTüatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, s.17 (2010): 25.

⁵⁶ Lichte, 2016, 71.

değişiminin temelini oluşturmaktadır. Bu durum özellikle 90'lı yılların kültürel performans çalışmaları içerisinde Coco Fusco ve Guillermo Gómez-Peña'nın kurduğu işbirliğinin ürünü olan "Two Undiscovered Amerindians" (1992-93) isimli performanslarında gözlemlenmektedir.*



Şekil 1: Coco Fusco, Guillermo Gómez-Peña, Two Undiscovered Amerindians, 1992.

Kaynak: Alexander Gray Associates, http://www.alexandergray.com/artists/coco-fusco/coco-fusco_2/ [12.06.2015]

Sanatçılar, uzun soluklu bu performanslarıyla beyaz olmayan Amerikalıların marjinalleştirilmesi ve sanat politikalarına dikkat çekmeye çalışmışlardır. Her iki

* 1990'larda Amerikan sanat piyasasında performans, sadece kadın sanatçılar üzerinden değil aynı zamanda diğer tüm ırklardaki sanatçıları kapsar biçimde kimlik politikalarının hakim olduğu bir yapıya bürünür. Bu yıllar, kültürel performans sanatına yönelik örneklerin sıkça görüldüğü yıllardır. Sanatçılar müze ve diğer sergi alanlarındaki varlıklarını sorgularlar. Çokulusluluk ve kültürlerarası performanslarıyla bilinen Guillermo Gómez-Peña Meksika ve ABD arasındaki fiziksel ve kültürel sınırları ele alan performanslar geliştirmiştir. Sanatçı, "Border Bruho" (1988) ve "the Warrior for Gringostroika" (1990) performanslarında yeni medya sanatı ve pop kültürüne ait materyal kullanımının yanı sıra Amerika'nın çokuluslu yapısını hibrid karakterlerle betimlemiştir. Gómez-Peña, Fusco ile işbirliği kurduğu yıllarda Roberto Sifuentes'le de kültürel imgeleri yeni medya sanatıyla birleştiren projeler gerçekleştirmiştir. "El Mexterminator" (1998) ve "BORDERscape 2000" (1999) performanslarıyla etno-cyborglar yaratmıştır. Özellikle New York'un yeni etnografik ve kültürel haritasına dayanan "El Mexterminator" performansı, yeni medya sanatının interaktif yapısını ön plana çıkarması bakımından önemlidir. bkz.: Samira Kawash, "Interactivity and Vulnerability", https://muse.jhu.edu/journals/performing_arts_journal/summary/v021/21.1pr_gomez-pena.html [17.02.2016]. Yüzyılın sonunda kitsch, şiddet ve Şamanist öğeleri içeren BORDERscape 2000 performanslarında ise o güne kadar yaratılmış etno-cyborg'lara bilgisayarda işlenmiş sesler ekleyerek, yeni medya sanatıyla canlı eylemin birleştiği bir başka performatif sınırı da aşmışlardır. Dünya yeni yüzyıla girerek zamansal bir sınırı aşarken, bu sınır aşımı gelecekteki performans anlayışı için önemli bir rol oynayacağının sinyallerini de vermiştir. bkz.: Carlson, **age**, 273.

sanatçı da, kafes içerisinde geçen performans boyunca primitif kültürün birer egzotik simgesi olarak, voodoo bebek dikiminden televizyon izlemeye kadar birçok geleneksel görevi yerine getirir.⁵⁷ Performans, filme alınarak “The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey” ismiyle bir belgeselde derlenir. Çift, canlı performans boyunca nesne gibi sergilenirken, bu defa izleyiciler belgesel yoluyla ekrandaki nesneye dönüşmektedir. Çalışma, yerlileri canlandırdıkları performans boyunca izlenen konumundaki sanatçıların, aslında aynı zamanda izleyicilerin tepkilerini gözlemleyen konumuna geçmek istemeleri amacı üzerine kurulmuştur. Fusco ve Gómez-Peña’nın bu performansı 90’lı yıllardaki kültürel performans alanında temsil, kendine mal etme, ifşa, sömürgecilik, ırkçılık ve kültürel etkileşim gibi dinamiklerin en çok hissedildiği performans örneklerindendir. Özellikle Gómez-Peña’nın performansları başından beri, içinde bulunduğu coğrafi alanın zaman bağlamı ve kültürel değerlerinin sürekli değişmesi sebebiyle çokulusluluk anlayışından yola çıkılarak yeni medya sanatı ortamıyla birleştiren “etno-cyborg”lar* üzerine kurulmuştur.

Lichte’in analizine göreyse bu iki performans sanatçısı, kolonyal bakış açısı hakkındaki tezlerini anlaşılabilir kılmak adına üç farklı sahneye koyma stratejisi kullanmışlardır.

İlk olarak, sanatçılar kolonyal söylemin basmakalıp yargılarını sahneye aktarmışlar; ikinci olarak, her defasında farklı sahneleme mekanları seçerek seyircinin performansı algılama biçimini her duruma göre yeniden şekillendirmişlerdir; üçüncü ve en önemli sahneye koyma stratejisi olarak da rollerin değişimini kullanmışlardır.⁵⁸

Her iki sanatçı da seyirci farkına varmadan, sürekli olarak seyirci konumuna geçmişlerdir. Seyirciler de kendilerinden beklenen eylemleri gerçekleştirerek hem iki

⁵⁷ Dennis Kennedy, **The Oxford Companion to Theatre and Performance** (England: Oxford University Press, 2010), 458

* Cyborg, genişletilmiş beden ve posthuman kavramları sıklıkla yeni medya sanatı projeleri içinde su yüzüne çıkmaktadır. Performans içerisindeki çağdaş beden, posthuman bedendir ve bu posthuman beden, yarı organizma (yani insan), yarı makine cyborg bedendir. Bu sebeple sibernetik çerçevesinde gelişen “Cyborg beden” kavramı, insan ve robot birleşimi sibernetik organizmalar olarak tanımlanmaktadır. Yvonne Volkart’ a göreyse, Yaygın olarak insan ve makine arasındaki bağlantı olarak tanımlanırken, aslında genelde canavarlaşmış, klonlanmış, makine benzeri, dijital, ağ tabanlı, hücresel veya transseksüel bedenleri simgeleyen hibrid kurguları ifade etmektedir. bkz.: Yvonne Volkart, “Cyborg Bodies” *The End of the Progressive Body*, http://www.mediaartnet.org/themes/cyborg_bodies/ [04. 01. 2016].

Bu sebeple bedenin yapay ve yeni olan şeyleri bir araya getirdiği düşüncesi çerçevesinden bakıldığında cyborg beden, bu kavramların hepsini kapsamaktadır. Cyborg bedenlerin, sadece şimdide değil aynı zamanda geçmişte de yeni medya teknolojileri yoluyla bedenimizi ve onun algısını etkilediği düşünülmektedir. Beden ve bedenin sahip olduğu hakların ağır şekilde diğerlerinin ellerinde olması sebebiyle yeni medya, medyanın çeşitli ortamlarını kullanarak cyborg bedenlere yanıt bulabilmesi bakımından önemli bir noktada yer almaktadır.

⁵⁸ Lichte, 2016, 74.

sanatçının hem de diğer seyircilerin bakışlarına maruz kaldıkları için aktör konumuna geçmişlerdir. İki sanatçı, sahneledikleri performansla yeni medya sanatının olanaklarını da kullanarak deneysel bir düzenek oluşturmuşlardır. Çalışma, estetik bağlamda incelendiğindeyse, estetik olanın tam anlamıyla politik olduğu sonucuna varılmaktadır. Sahnelemedeki dinamik özne-nesne ilişkisi, sanatçılarla seyirciler arasındaki konumun sürekli değiştiği bir iktidar savaşı olarak dikkati çekmektedir. İki sanatçının çeşitli mekan ve biçimlerde sergilediği bu performansı oluşturan farklı bakış açıları, önemli bir sahneye koyma strateji olarak görülmektedir. Oluşturulan bu performans ortamları seyircilere farklı anlama biçimlerinin yanı sıra aktöre dönüşme imkanı tanımıştır. Performans mekanlarının sürekli değişmesi ve belgesel yoluyla tekrar sunulması da farklı ortamlardaki etkinliklerin ayrı ayrı araştırılmasını olanaklı hale getirmiştir. Benzer şekilde Hermann Nitsch'in de performanslarını birbirinden farklı ve birden fazla mekanda gerçekleştiriyor olması, bunun yanı sıra her performansını kayıt altına alması, performanslarının her defasında farklı bir izleyici kitlesine sunulmasını sağlamaktadır.

Performans sanatının 90'lı yıllardaki gelişimi üzerinden devam ettiğimizde, bu sanat ortamının performatifleşme sürecini artık çoktan tamamladığı ve ana akım sanat anlayışı içerisinde kendisine hatırı sayılır bir yer edindiği konusuna değinmek gerekmektedir.* Tiyatro ve performans sanatı arasındaki göz ardı edilemez ilişki de bu iki sanat ortamını birbirine yakınlaştırmıştır. Bu dönemde performans sanatı

* Performans sanatı, 90'ların başında ırkçılık, göç, Queer kimlik ve AIDS gibi güncel konuları ele alan yeni sanatçı ve izleyici kitlesiyle tekrar ivme kazanarak odak noktası haline gelmiştir. Fakat bu döneme ait cinsel kimlik üzerinden yürütülen performans çalışmaları, 90'ların "kültür savaşları" olarak nitelendirilen tartışmaların merkezini oluşturmaktan da geri kalmaz. Bu yıllarda feminizm de politik-etnik kimlik, cinsiyet ve güç gibi konuları içeren çokulusluluğun savunucularındandır. Çokulusluluk kapsamındaki performans çalışmaları, genellikle Tim Miller gibi Amerika'daki eşcinsel yaşamı anlatan veya Robi McCauley'in Afro-Amerikan ailesinin hayat hikayelerini içeren itiraf niteliğindeki otobiyografilerden oluşmaktadır. Yine dönemin eşcinsel ve radikal feminist sanatçıları arasında yer alan Tim Miller, Karen Finley, John Fleck ve Holly Hughes'in fon için başvurdıkları Amerika Ulusal Sanat Derneği National Endowment for the Arts (NEA)'ın değerlendirme kurulundan geçememesi, çağdaş performansın muhafazakar eleştirmenleri rahatsız ettiği yönündeki kaygıların ortaya çıkmasına neden olur. Sanatçılar, fon taleplerinin geri çevrilmesini protesto amaçlı NEA aleyhine dava açarlar. Bu olay sebebiyle hem "NEA Dörtlüsü" olarak anılmaya başlanan sanatçılar, paradoksal denebilecek bir biçimde daha önce karşılaşmadıkları ulusal boyutta üne ulaşmışlar, hem de yaşanan skandalın etkisiyle de olsa performans sanatı, kitlelerin ilgisini çekmeyi başarmıştır. bkz.:Carlson, **age**, 229. 1990'lı yıllara değin beden; Duchamp'ın hazır nesnesi yerine geçerek birçok Avangart sanat hareketi içerisinde yer almış ve fotoğraf, film, video gibi dokümantasyon araçları ile müze ve galerilerde sergilenme olanağına ek olarak arşivlenme fırsatı da bulmuştur. 20. yüzyılın sonlarına doğru müzelerde, yeni medya sanatı ortamına yönelik video ve bilgisayar gibi dijitallik içeren çalışmalar, resim sanatının yerine geçmeye başlamıştır. Müzelerde yaşanan bu gelişme, Mona Hatoum ve Stelarc'ın da içinde bulunduğu bir grup sanatçının, canlı performans alanında yoğunlaşan yeni medya sanatı ortamının olanaklarını keşfetmelerini sağlamıştır.

ortamında yaşanan kimlik eleştirilerinin ardından, Batılı ülkeler çok kültürlülüğü benimsemiş, özellikle ABD resmi politikaları sebebiyle Latin Amerikalı performans sanatçılarını desteklemiştir.

“Two Undiscovered Amerindians” performansına geri döndüğümüzdeyse, bu performansta rollerin değişiminin; sahnelemenin kendine özgü estetik süreçlerini her defasında yeniden yaratan, özdevinimsel ve durmadan değişen bir feedback döngüsü içerisinde gerçekleştiği saptanmaktadır. Sahnelemenin kendi kendini yaratması durumu, sanatçı ve izleyicilerden oluşan tüm katılımcılar tarafından tamamen planlanıp kontrol edilip, üretilmediğini göstermektedir. Dolayısıyla Lichte, burada yaratıcı ve alımlayıcıdan bahsetmenin mümkün olmadığı sonucuna varmaktadır. Bunun yerine sahnelemenin birlikte meydana getirildiği bir topluluk algısından söz edilebilmektedir. Performansta her defasında farklı bir sahnelemenin ortaya çıkmasının nedeni olarak feedback döngünü göstermek doğru olacaktır. Bu açıdan bakıldığında “sahneleme sadece bir kez gerçekleşebilir ve hiçbir zaman tekrar edilemez”dir.⁵⁹ Lichte bu yaklaşımdan hareketle, performatif estetik içerisinde sanatın, sosyal hayatın ve siyasetin birbirinden mutlak bir şekilde ayrıştırılamadığını varsaymaktadır. Dolayısıyla sahneleme kavramına temellenmiş bir performatif estetik anlayışı, hem bu alanlar arasındaki geçişleri ve birbiri içine girmiş sınırları anlamalı hem de kendine teorik bir zemin oluşturmalıdır.

Araştırmanın bir sonraki aşamasında, sanatçı ve seyircilerin bedensel bir aradalığı sonucunda oluşan topluluğun yaratılma koşulları ve süreçleri üzerinde durulacaktır.

3.5. Topluluk

Çalışmanın şu ana kadarki bölümlerde de değinilen feedback döngüsünün meydana gelmesi durumunun, estetik olanın sosyal ve siyasal alanların doğrudan ilişkiye girdiği, sahnelemelerde sanatçı ve seyircinin bedensel birlikteliğinden oluşan bir topluluğun yaratılması fenomeniyle doğrudan bağlantı kurduğu görülmüştür. Bu konu, aynı zamanda ritüel ve sosyoloji alanlarındaki kuramsal tartışmaları da yakından ilgilendirmektedir. Emile Durkheim, Robertson Smith’in Kurban Ritüelleri kuramından hareketle, “Kolektif yaşam, bireysel yaşamdan doğmamıştır, durum bunun tam tersidir. Toplumu parçalamadan (...) bireysel kişiliğin nasıl yaratılıp

⁵⁹ Lichte, 2016, 85.

geliştirildiği sadece bu koşula dayanarak açıklanabilir.” demiştir.⁶⁰ Durkheim’in ifadesiyle toplumu oluşturan süreçleri anlamaya yönelik ilgilinin arttığı 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçildiği dönemde, bireysellik son derece ilerlemiştir. Bunun neticesinde de “birey, artık bir tür dini mesele haline gelmiş”⁶¹; sanayileşme ve şehirleşmenin sonucu olarak da giderek daha fazla anonim kitle ortaya çıkmıştır. Tiyatro bu noktada birçok kişi için bu süreçlerin sadece gözlemlendiği bir mekan olmakla kalmamış, aynı zamanda onların model niteliğinde yeniden canlandırıldıkları bir alan halini almıştır.⁶²

60’lı yıllarla birlikte sanat ve sanat olmayan ile estetik ve siyaset arasındaki sınırların girift yapıya bürünmesi sonucunda, performans sanatçıları ve seyircilerden oluşan topluluk algısı yeniden gündeme gelmiştir. Sanatçılar ve seyircilerin bir araya gelerek yeni bir topluluk oluşturması, katılımcılara yeni deneyimler sunması bakımından önemlidir. Özellikle Hermann Nitsch’in Orgien Mysterien Theater’da ve Richard Schechner’in Performance Group’la gerçekleştirdikleri performanslar, temelde topluluk kavramı üzerinden hareket eden ritüele dayalı eylemler içermektedir. Tıpkı Robertson Smith ve Emile Durkheim gibi onlar da toplulukların birlikte gerçekleştirdikleri ritüeller üzerine kurulu olduğu düşüncesini benimsemişlerdir. Nitsch, performanslarında Hristiyan Katoliklerin ve Mistik-arkaik geleneklerin ritüellerine- odaklanırken, Schechner, Van Gennep’in geçiş ritlerini kullanmıştır. Her iki sanatçı için bir topluluğun ortaya çıkabilmesi adına neredeyse zorunlu kılınan koşul, aktörlerin ve seyircilerin her durumda özgül bir şekilde farklılaşan ritüelleri birlikte gerçekleştirmeleridir. Bunu sağlamak içinse, iki farklı stratejiden faydalanmışlardır. Lichte, bu stratejileri şu şekilde açıklamaktadır: İlk olarak bir arada eyleminin ön koşulu olan rollerin değişimi stratejisini kullanmışlar, ikinci olarak da geleneksel tiyatro binalarını reddederek, ortaya koydukları sahnelemeler için sosyal gerçeklikten yalıtılmamış mekanları tercih etmişlerdir.⁶³ Örneğin Nitsch’in hayvan parçalama eylemleri, kendi evinde veya diğer sanatçı arkadaşlarının evlerinde, galerilerde ve daha sonra Prinzendorf Sarayı’nın bulunduğu arazide gerçekleştirilmiştir. Schechner’in performansları ise eski bir tamirhane olan Performance Garage’da sergilenmiştir.

⁶⁰ Emile Durkheim, *Über soziale Arbeitsteilung*. (Frankfurt: 1988), 339’dan aktaran Lichte, 2016, 85.

⁶¹ Durkheim, *age*, 227’den aktaran Lichte, 2016, 85.

⁶² Lichte, 2016, 86.

⁶³ Lichte, 2016, 88.



Şekil 2: Prinzendorf Sarayı.

Kaynak: Fotoğraf, Archiv Cibulka-Frey.

Her ne kadar iki sanatçının da performansları topluluk algısı, ritüel ve Dionysos şenlikleri üzerine kuru olması bakımından son derece benzerlik gösterse de Nitsch'in performanslarının incelenmesine, eser çalışması gereği öncelik taşımaktadır. Bu sebeple ritüele dayalı topluluk algısının açıklanmasına özellikle Nitsch'in performansları üzerinden devam edilmiştir; ancak öncesinde bir topluluğun meydana gelmesini koşullayan ritüel çalışmalarına değinilecektir.

4. PERFORMATİF RİTÜEL ÇALIŞMA ÖRNEKLERİ

Max Herrmann'ın metinler yerine sahnelemenin incelendiği yeni bir akademik alan oluşturma isteği, 20. yüzyılın başında bir başka bilim dalı olarak kurulan “Ritüel Çalışmaları”yla paralellik göstermektedir. Mitos* ile ritüel arasında mitosun hiyerarşik bir şekilde öncelikli olduğu ve ritüelin mitosu sadece resmedip sahnelediği yönündeki 19. yüzyıla ait yaygın düşünce, yine bu yüzyılın sonuna doğru söz konusu ilişkinin tersine dönmesiyle sonuçlanmıştır. Önceliğin ritüelde olduğunu düşünen William Robertson Smith ise “Lectures on the Religion of the Semites” (1889) adlı ders notlarında mitosun sadece gerçekleşen bir ritüeli yorumlama işlevi gördüğünü ve bu yüzden ikincil bir değer taşıdığını savunmaktadır.⁶⁴ Çalışmanın bu aşamasında Hermann Nitsch'in performanslarının da temelini oluşturan ritüel kavramı, William Robertson Smith'in “kurban ritüelleri” teorisi ve çeşitli kuramcılarının alana yönelik görüşleri üzerinden açıklanacaktır.

Richard Schechner, ritüel kelimesinin kendi içerisinde birçok anlamı barındırıyor olması bakımından, telaffuz edilmesinin bile başlı başına büyük bir sorun olduğu görüşündedir. Ona göre ritüel; bir kavram, praksis, süreç, ideoloji, özlem, deneyim, işlev gibi çok farklı biçimlerde tanımlanması ve çok fazla anlama gelmesi sebebiyle çok az şey ifade etmektedir. Kelimenin yaygın kullanımını ise yine bir başka kaygan kelime olan kutsal ile özdeşleştirilmektedir.⁶⁵ Schechner, birbirinden bağımsız gibi görünen tüm bu anlamlara açıklık getirme çabasıyla ritüeli kendi içerisinde kategorize ederek kelimeyi tanımlamaya çalışır.** Birbiriyle örtüşen tüm bu kategoriler ritüellerin, kabul edilen fikirlerin güvenliğinden ziyade, pek çok durumda yeni

* Mitos, söylenen, duyulan veya hayal ürünü olan sözlerdir. İnsanların gördüklerini ve duyduklarını anlattığı aktarım ürünleri olmakla birlikte; insanoğlu kendinden de birçok ilaveler yapabilmektedir. Mevzu bahis olayın gerçek yönünden uzak anlatıları olan mitos, mitolojinin hayali olay örgüsüdür. bkz.: Ali Canip Olgunlu, **Mitos'tan Logos'a Metin Çözümlemeleri** (İstanbul: Hükümdar Yayınları, 2012), 22.

⁶⁴ Lichte, 2016, 47.

⁶⁵ Richard Schechner, **Ritüelin Geleceği**, çev. Zeynep Ertan (Ankara: Dost Yayınları, 2015), 258.

** Schechner'ın ritüel kategorizasyonu şu şekildedir; Ritüeller: 1. hayvanların evrimsel gelişiminin parçası; 2. biçimsel niteliklere ve tanımlanabilir ilişkilere sahip yapılar; 3. anlamın sembolik sistemleri; 4. performatif edimler veya süreçler; 5. deneyimler olarak düşünülür. bkz.: Schechner, 2015, 258.

malzemeler üreten ve geleneksel edimleri yeni biçimlerde tekrar bir araya getiren dinamik performatif sistemler olarak belirlenmesini sağlamıştır.

Emile Durkheim ise ritüeli, özellikle dini hayatın toplumsal yönünü anlamada bir kategori olarak değerlendirmektedir. Ona göre ritüel, dini ayinleri içerdiği gibi törenleri, şöenleri, bayramları ve toplumsal bağı kuvvetlendiren diğer süregelen eylemleri de içermektedir. Esasen ritüel, herhangi bir maksat dolayısıyla toplumda sürekli bir şekilde ortaya konan kimi özel eylemleri vurgulamaktadır.⁶⁶ Durkheim'ın bakış açısından hareketle ritüelin, kültür ve toplumsal ortamla bağlantılı olduğunu söylemek mümkün gibidir. Bu da ritüelin topluluk içerisinde gerçekleştiğini ve var olması için topluluğu ön koşul olarak belirlediğini gösterir. Dolayısıyla "Ritüel, temelde insani bir performanstır ve sembolik etkileşimi de içeren insanlığın temel sosyal eylemidir."⁶⁷

Mitos ise ritüel içerisinde, oynanan oyunun öyküsünü anlatmaktadır ve belirli bir durumu betimler; ancak bu öykü, izleyici kitlesini eğlendirmek için söylenen sözlerden ziyade öykünün, sözler aracılığıyla bir güç, bir erk yaratmasını sağlamaktır. Sözlerin artarda yinelenmesi, anlatılan durumun oluşmasını ya da yeniden oluşmasını sağlayacak güce sahiptir.* Toplumun, etkileri önceden hesaplanamayan güçlerin tehdidinden korunması ya da toplumun esenliği için gereken bolluğu, hastalıklardan, felaketlerden uzak kalabilmenin gereklerinin sağlanması için yapılan ritüeller, tiyatronun temelini oluşturmaktadır. Dram, Antik Yunan'da eylem, hareket anlamına gelen "dramenon" sözcüğünden türetilmiştir ve insanla ilgili, izlenebilecek şekilde biçimlendirilmiş, izleyenler için anlamı olan bir eylem şeklinde tanımlanmaktadır.⁶⁸ Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi, bir ritüelin oluşabilmesi için öykünün, bir diğer ifadeyle mitosun eylemle birleşebilmesi; yani canlandırılabilir, insanla ilgili, izleyenlerin heyecanlarını dinginleştiren, düşüncelerini aydınlatan işlevi ve yaşamsal önemi olması gerekmektedir. Ritüellerin büyüsel atmosferinden doğan tiyatronun

⁶⁶ Köksal Alver, "Emile Durkheim ve Kültür Sosyolojisi", **Sosyoloji Dergisi**, no.3 s.21, (2010):204., ss. 199-210., 204

⁶⁷ Roy Rappaport, **Ritual and Religion in the Making of Humanity**, (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 107'den aktaran Alver, **age**, 204.

* Ritüel mitos metinlerinin çoğu tapınak arşivlerinde bulunmuştur. Bilinen en eski ritüel mitoslara Nil ve Mezopotamya'da rastlanmakta ve bulunan tabletlerde ve tapınak metinlerinde, din adamlarının oluşturdukları gruplar tarafından, belli dönemlerde, değişmez biçimde yapılan, oyun yapısına sahip törenlerden söz edilmektedir. bkz.: Erkan Ergin, "Tiyatronun Kökeni, Ritüel ve Mitoslar" <https://www.msxslabs.org/forum/sanat/26074-tiyatronun-kokeni-rituel-ve-mitoslar.html> [25.11.2016].

⁶⁸ Ergin, **age**.

malzemesini mitosların oluşturduğu göz ardı edilemez bir gerçektir. Bu anlamda, ritüelin eylem bileşeni mitoslarla canlanmış ve ilkel klanlardan, Antik Yunan uygarlığına değin tiyatronun ilk kıpırtılarını meydana getirmiştir. Ritüelden sanata geçiş ise inancın, yerini düşünceye bırakma sürecini yansıtmaktadır.⁶⁹

Filolog Jane Ellen Harrison da ritüel ve tiyatro arasındaki ilişkiyi oldukça ileri götürerek, her ikisinin de aynı kökene dayandığını ve sahnelemenin metinlerden daha öncelikli bir yer tuttuğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Harrison, “Themis. A Study of the Social Origin of Greek Religion” (1912) isimli çalışmasında, Yunan tiyatrosunun kökeninin ritüele dayandığı tezini geliştirmiştir. Harrison’un hareket noktası, Yunanca bahar tanrısı anlamına gelen “eniautos-daimon”ın yüceleştirildiği Dionysos öncesi bir ritüeldir.* Böylelikle Harrison, eski Yunan kültürünün metne ve yazıma dayalı olduğunu ve kendi kültürleri için bir model oluşturduğunu düşünen çağdaşlarına karşıt bir teori üretmektedir. Bu teoriyle birlikte sürekli övülüp yüceltilen Yunan tragedya ve komedy metinlerinin, yılın belirli dönemlerindeki şöenlerde sahnelenen ritüellerin sonuçları oldukları görünmektedir.⁷⁰

Lichte içinse ritüel, her şeyden önce gelmektedir. Tiyatro ve metinler ritüellerden türetilmişlerdir. Dolayısıyla metinler, ritüellerin sahnelenmesi için yazılmışlardır.⁷¹ Ritüel, sanat ile gerçek yaşam arasında bir köprü görevi görmüş, ritüelin yarara dönük, heyecan verici, esrik, korkutucu ve tekdüze yapısı, sanatın yaşamı taklit etmesine, gerilimi, heyecan ve korkuyu yatıştırmasına, yenilikçi bakışına dönüşmüştür. Sonuç olarak tiyatronun ritüelle bağlantısına baktığımızdaysa, tiyatronun kökeninde ilkel insanın doğayla ve tanımlayamadığı güçlerle ilişki kurabilmek için yaptığı törenlerin bulunduğunu görülmektedir.⁷² 19. yüzyıldan günümüze tiyatro tarihine ve özellikle tiyatronun kaynağına ilişkin araştırmalar, farklı kuramların ortaya çıkmasına neden olmakla birlikte, kökeni bakımından tiyatronun, dinsel-büyüsel amaçlı ritüellerdeki taklitten çıktığına inanılmaktadır.

⁶⁹ Ergin, **age**.

* Dionysos ritüellerinin de benzer şekilde eski bahar ayinlerinden doğduğu düşünülmüştür. Harrison, Dythrambos’un (Aristoteles’in tragedyanın kaynağı olarak gösterdiği şiir türünün) eniautos-daimon şöeni için söylenen şarkılardan başka bir şeyi temsil etmediğini ve eniautos-daimon ayinlerinin yapısını oluşturduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. bkz.: Lichte, 2016, 49.

⁷⁰ Lichte, 2016, 49.

⁷¹ Lichte, 2016, 50.

⁷² Ergin, **age**.

Dolayısıyla tiyatronun kaynağında ritüellerin bulunduğu gerçeği göz ardı edilemeyecek boyuttadır. Bolluk törenleri, ölüp dirilme törenleri, üreme törenleri, söylenen ezgiler, danslar ve oynanan oyunlar, homo ludens'i (oynayan insanı) ortaya çıkarmıştır. Antik tiyatronun başlangıcı da ritüellerden oluşmaktadır. Bağ ve şarap tanrısı Diyonizos adına yapılan bahar kutlamaları süreç içerisinde tiyatro gösterilerine dönüşmüştür. Antik Yunan Uygarlığı'ndan 20. yüzyıla değin batılı oyun yazarları, başta Yunan ve Roma olmak üzere Avrupa uluslarının mitolojilerini kullanmış, mitoslar yoluyla yaşadıkları toplumun siyasal, toplumsal ya da düşünsel atmosferini yansıtmışlardır. Ritüelden tiyatroya geçişte varlığını koruyan mitoslar, 19. yüzyılın başlarına değin, çoğunlukla tragedya malzemesi olma niteliklerini sürdürmüşlerdir. Romantik akımla, mitolojik malzemede, Kuzey ve Batı Avrupa mitoslarıyla büyük bir canlanma görülmüş, 20. yüzyılda mitos oyun yazarlarının, insan doğasına ve kimliğine yönelişlerinde yeniden ele alınarak, dram ve komedy türlerinde işlenmiştir.⁷³

Bir başka ritüel olarak kabul edilen kurban ritüeli ise insanlığın ortaya çıktığı ilk günden bu yana var olan ve neredeyse her toplulukta görülen bir ritüel türüdür. Birçok toplumda karşılaşılan bu ritüel, William Robertson Smith ve Emile Durkheim gibi sosyologlar tarafından incelenmiştir. Çalışmanın bu aşamasında Hermann Nitsch'in aksiyonlarında sıklıkla karşılaştığımız kurban ritüelleri, William Robertson Smith'in "Kurban Ritüelleri Teorisi" üzerinden ele alınarak değerlendirilmiştir.

4.1. Kurban Ritüelleri

Kurban etme, insanlığın başlangıcından bu yana dünyada var olan ve günümüze kadar varlığını sürdürerek neredeyse tüm topluluklarda görülen bir ritüel türüdür. Kurban sözcüğü, "İngilizce, Fransızca, İtalyanca ve İspanyolca gibi Latince kökenli dillerde "sacrifice" kelimesi ile karşılık bulmakta; Arapçada ise yakınlaşmak ya da akrabalık kurma anlamı taşıyan "krb" kökünden gelmektedir."⁷⁴

Bir ritüel olaraksa kurban, toplumlararası farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar, çeşitli hayvan ya da insan bedenlerinin Tanrıya sunulabileceği gibi bir organın ya da nesnenin sunulması yönündedir. Üç kutsal kitapta yer alan kurban ritüellerine baktığımızdaysa Tevrat'ta ilkel topluluklarda görülen ilk doğan hayvanın, ilk ürünün, ilk doğan çocuğun kurban edilmesi ve buna ek olarak yiyeceklerin yakılıp, dumanın göklere çıkarılıp Tanrıların hoş kokudan memnun kalması motifleri görülür. Böylece genel olarak bakıldığında Tevrat'ta kanlı ve kansız olmak üzere iki çeşit kurban ritüeli saptamıştır. Yahudilikle birlikte insanın kurban edilmesi olayı son bulmuştur.

İsa peygamberin dininde kanlı kurban yoktur. O son kurbandır. Özellikle Aziz Paul, kurban kesmenin dindarlık olamayacağını vurgulamıştır. Bu sebeple İsa'nın çarmıha gerilmesi olayı,

⁷³ Ergin, age.

⁷⁴ Gürbüz Erginer, **Kurbanın Kökenleri ve Anadolu'da Kanlı Kurban Ritüelleri**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), 17.

İncil'in öğretisi adına Tanrı ile Yahuda halkı arasında yeni bir sözleşmenin, şükran göstergesi olarak son kurban ritüelini simgelemektedir. Buradaki Kutsal Yasa, her ne kadar tanrısal olarak betimlense de İncil'in konumuzla ilgili bütünlüğü içerisinde bunun, toplumun küçük yasası olduğu düşüncesi daha güçlü görünmektedir. Çünkü İsa, o gün için var olan, kökleri çok gerilere giden inanç sisteminin ve buna dayalı olarak kurban ritüelinin, doğaüstü bir güçle hiçbir ilgisi olmadığını, tüm ritüeller gibi dinsel ritüellerin de Durkheim'in ileri sürdüğü gibi "toplumun heyecanları ve buna dayalı tezahürler" olduğunun bilincine varmış bir görünüm sergilemektedir.⁷⁵

İnsanlık tarihinin geneline bakıldığında kurban ritüellerinin evrensel bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bu ritüeller, kanlı ve kansız olmak üzere, Tanrıyı memnun etme, onun tarafından kabul görme ya da ondan gelebilecek cezalandırmaları önlemek adına düzenlenmişlerdir. Dinler tarihinde ise kanlı kurban ritüellerinin deve, koyun, keçi, sığır gibi çeşitli hayvanları içerdiği, kansız kurbanların da ilk mahsul, yiyecek, içecek ve değerli eşyalardan oluştuğu görülmektedir. İnsan kurbanının karşımıza çıktığı çeşitli uygarlıklardaki kanlı ritüeller, Hristiyanlıkta geçerliliğini yitirmiştir. Bunun sebebi Hz. İsa'nın Hz Adem'den beri insanların taşıya geldiğine inanılan "asli günaha" kefarete için kendisini feda ettiği düşüncesidir.⁷⁶ İslam'daki kurban geleneği de Hz. İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etme isteği ile başlamış, ancak burada da insan kurbandan vazgeçilerek hayvanın, kurban bayramı veya adak kurbanı adı altında sunulması şeklinde değiştirilerek günümüze değin sürdürülmüştür.

4.1.1. William Robertson Smith'in Kurban Ritüelleri Teorisi

19. yüzyılın sonlarına doğru ritüelin, mitosun önceliğini yerinden etmesiyle birlikte William Robertson Smith, "Lectures on the Religion of the Semites" (1889) isimli ders notlarında bu durumu desteklercesine, mitosun sadece gerçekleşen bir ritüeli yorumlama işlevi gördüğünü ve bu yüzden ikincil bir değer taşıdığını savunmuştur. Smith için ritüelin mitos karşısında önceliği bulunmaktadır.

Mitoslar, ritüel geleneklerin yorumlanması oldukları sürece onların değerleri ikinci derecedendir ve neredeyse her durumda ritüelin mitostan değil, mitosun ritüelden türetildiği iddia edilebilir. Çünkü ritüel sabittir ve mitos değişkendir; ritüel tamamen dinsel zorunluluk iken, mitlere olan inanç ibadet edenlerin takdirine kalmıştır.⁷⁷

Dinin temel ilkesinin eylem, öğreti veya dogma olmaması sebeplerinden dolayı ilahiyat bilimlerinin araştırmalarını artık ritüellere yöneltmesi gerekmiş, özellikle

⁷⁵ Erginer, **age**, 17.

⁷⁶ Hamza Karaoğlu, "Anadolu Türklerinde Kurban: Aleviler Örneği", **Dini Araştırmalar**, cilt:9, s.27, (2007): 134.

⁷⁷ William Robertson Smith, **Lectures on the Religion of the Semites** (Nachdruck Darmstadt 1967), 13'den aktaran Lichte, 2016, 48.

Protestan kültürlerinde o zamana kadar geçerli olan dini metinlerin egemenliği ciddi bir soruşturmaya tabi tutulmuştur.

Sami dinleri üzerine araştırma yapan Smith, özellikle kurban ritüelleri konusuna yoğunlaşmıştır. Smith, başlangıçta kurban olarak sunulan totemin insanla akrabalığından yola çıkarak, insanın totem kurbanın yerini aldığını öne sürmüştür. Ancak zamanla insan yaşamına bakışın değişmesi ve etikle ilgili düşüncelerin gelişmesi nedeniyle insan kurbanı terk edilip bunun yerine, hayvanların kurban edilmesi yeniden gündeme gelmiştir.⁷⁸ 4. yüzyılda Nilus adında bir yazarın notlarına dayanarak Arap kabilelerinde yaygın olan devenin kurban edilişi veya Eski Ahit'te bahsedilen Yahudilerin kurban gelenekleri Smith'in çalışma konuları arasındadır. Smith, kurbanın kökenini totemizm olarak belirlemiş ve devenin kurban edilmesini en eski totemlerden biri olarak yorumlamıştır. Ona göre bu türden eylemler, neşeli ve toplu bir ziyafet şeklinde algılanmaktadır. Burada kurban edilen hayvanın etinin yenilip kanının içilmesini kapsayan ve birliktelik gerektiren eylemler, totemizme özgü bir kutsallıktır ve eyleme katılan herkesi sosyal bir bağla birbirine bağlamaktadır. Dahası birlikte gerçekleştirilen eylemlerle topluluk, bir tören topluluğu haline gelmektedir. Bu ritüel, bir grubun siyasi bir gruba dönüşmesi olarak yorumlanır. Burada yine performatif eylemlerin gerçekleştirildiği kolayca görülmektedir. Bu eylemler, "bir (tören) toplumun (un) sosyal gerçekliğini yaratan eylemlerdir."⁷⁹

Antropolog James Georg Frazer da Smith'in kurban ritüelleri kuramından etkilenerek konuyla ilgili görüş bildirmiştir; ancak Frazer, kurbana kefarete ve gönül alma ayrımlarını getirerek, kurbanın tanrıya sunulan bir hediye olduğu fikrinden uzaklaşmıştır. Smith'in, dinin sosyal alandaki temel rolünü anlaması konusunda Sosyolog Emil Durkheim üzerinde de benzer bir etkisi bulunmaktadır.

Genel olarak bakıldığında ritüel araştırmaları ve tiyatro bilimleri bölümlerini kurmak adına öne sürülen argümanlar birbirine yakın temellere dayandırılmaktadır. Her iki durumda da metinlerin ayrıcalıklı statüleri terk edilmiş ve sahneleme eylemine ağırlık verilerek, mitostan ritüel olana, edebi metinden tiyatro sahnelemesine geçilmiştir. Bununla bağlantılı olarak Lichte, 20. yüzyıl Avrupa kültüründe yaşanan performatif

⁷⁸ Erginer, **age**, 20.

⁷⁹ Lichte, 2016, 48.

dönemecin ilk kez 60'lı ve 70'li yıllarda ortaya çıkan performans kültüründen de önce ritüel ve tiyatro bölümlerinin kurulmasıyla ortaya çıktığını ileri sürmektedir.



Şekil 3: Hermann Nitsch, Performance, Vienna, 2005.

Kaynak: Jonas Vogt, Alexander Nussbaumer, "Interview with Hermann Nitsch", <http://www.vice.com/read/hermann-nitsch-595-v17n11> [21. 02. 2016]

Genel olarak bakıldığında da Hermann Nitsch'in performanslarının da başından beri bu türden ritüelleri kaynak aldığı görülmektedir. Dionyzos şenlikleri sanatçı için önemlidir. Transgresif veya bir diğer ifadeyle suç oluşturan bir davranış olarak kurban etme fikri, çoğunlukla cinsel ve ruhsal zevkin karışımını içeren ifade biçimlerinde kendini belirgin hale getirmektedir. Antonin Artaud'un "Theatre of Cruelty" geleneğinde ve 1960'lı yıllarda Fransa'da gerçekleştirilen Living Theatre çalışmalarında, bazı performans sanatçıları tıpkı Nitsch gibi bedenin kutsal ve ruhsal yöndeki kullanımına yoğunlaşmışlardır. Artaud'a göre, yeni tiyatronun kutsal bir gösteri veya karnaval oluşturmaya gerekmektedir. Living Theatre'nın aktörleri, rahipler olarak belirtilmiştir ve izleyiciler, kutsal adamlar ile kutsal güçlerini paylaşma amacıyla cinsel birleşmeye davet edilmişlerdir.⁸⁰ Nitsch'in 1969 tarihli "Maria-Conception-Action" isimli performansında da bu türden bir birleşme söz konusudur.

Rene Girard ise "Şiddet ve Kutsal" (1977) adlı kitabında gerçek şiddetin bir grubun sosyal yaşamını daima tehdit ettiğini iddia etmektedir. Çünkü tıpkı bastırılan şiddet gibi ket vurulan cinsellik de doğal olarak yine şiddete yol açmaktadır. Girard benzer

⁸⁰ Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, (New York: Grove Press, 1958)'den aktaran Anne Marsh, **Body and Self**, *Australian Video Art Archive* (AVAA), 84.

şekilde (Schechner'ın da katıldığı bir bakış açısıyla) ritüelin şiddeti yücelttiğini savunur. “Ritüelin işlevi, şiddeti ‘arıtmak’tır; yani şiddeti, ölümü hiçbir misillemeye yol açmayacak kurbanlar üzerine yönelmesi için kandırmaktır”⁸¹. Schechner için tüm bunlar tiyatro ile, özellikle de işlevi katartik olan ya da en azından şiddeti ve erotik enerjiyi yeniden yönlendiren tiyatro ile benzerlik göstermektedir. Bunun sebebi, katartik olsun ya da olmasın tiyatronun yedekler üreterek alternatiflerini çoğaltmasındandır. Tiyatronun gerçek olana vekiller üretme hali performans sanatında da karşımıza çıkmaktadır. Asıl olanın yerine geçen kurban, Girard'ın bakış açısıyla “kurban krizi”ne neden olmaktadır. Bu kriz aile içerisindeki hakların/sorumlulukların silinmesinden tüm hiyerarşinin ortadan kalkmasına kadar toplum içindeki farklılıkların çözünmesi anlamına gelir. Farklılaşmanın savunucusu olan Girard, “Farklılıkların olmadığı yerde şiddet tehlikesi baş gösterir” der.⁸² Burada ritüel ölümün canlandırılması (kurban ister gerçek anlamda ister performatif olarak öldürülmüş olsun) kurban ile toplumun geri kalanı arasındaki farkı vurgulayarak farklılıkları yeniler. “Vekil kurban, şamanların hastalarından çıkardıklarını iddia ettikleri nesnelerin bireysel seviyede oynadığı rolün aynısını kolektif seviyede oynar; bunlar o zaman hastalığın nedeni olarak tanımlanan nesnelerdir”⁸³. Schechner’e göre tiyatrodaki vekiller, şamanizmden daha karmaşıktır. Çünkü tiyatrodaki oyuncu vekilin yedeğidir. Performans sanatında ise temsilin temsilini canlandıran bir sanatçı anlayışından bahsetmek mümkün değildir çoğu zaman. Performans sanatçısı, represyona uğratılmış arzu ve şiddeti gerçek anlamda deneyimlemeyi hedefler. Nitsch'in performanslarında ise bu temsil durumu zaman zaman çelişkili bir yapıya bürümektedir. Sanatçı şiddeti arıtmak için ritüeli kullanırken bu arınma sırasında şiddeti de beraberinde getirmektedir.

⁸¹ Rene Girard, **Violence and the Sacred** (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977), 36'dan aktaran Schechner, 2015, 264.

⁸² Schechner, 2015, 265.

⁸³ Schechner, 2015, 265.



Şekil 4: Hermann Nitsch, 122. Aktion, 2005

Kaynak: <http://mcarte.altervista.org/hermann-nitsch-il-sanguinario-a-palermo/> [21. 02. 2016]

Sanatçının bu tarz kutsal canlandırma denemeleri, Orgyn Mystery Theatre’da gerçekleştirdiği performanslarında sıklıkla görülmektedir. Nitsch, muhtemelen bu tarz kurban ritüellerini en açık şekliyle ifade edebilen sözcü niteliğindedir. Sanatçı, antik doğurganlık tanrısı Dionyzos ile ilgili ritüelleri, O.M. Theatre’da yeniden canlandırmak istemektedir. Nitsch, Dionyzos mitine Nietzsche okumalarından yaklaşarak, sarhoşluk halindeki insan: “artık bir sanatçı değil, sanat eserinin bir parçasıdır” çıkarımına varmaktadır.⁸⁴ Sanatçı, Dionisian kefaret miti ve İsa’nın çarmıhtaki ölümü arasında bağlantı kurarak cinsel boyutta zevk veren bu kargaşayı, dini bir duyarlılıkla yeniden araştırmıştır.

4.2. Hermann Nitsch’in Performanslarının Topluluk Olgusu Bağlamında İncelenmesi

Hermann Nitsch 1960’lı yılların başından itibaren sürdürdüğü performanslarında, insanın saldırganlık içgüdüsünü kan dökerek tatmin edebileceği savını dinsel ayinleri anımsatan törensel gösterileriyle yorumlamaktadır. Sanatçının performanslarının genel yapısına bakıldığında gözlemlenen hem onun hem de izleyicinin bastırılmış saldırganlığa dayalı içgüdülerini serbest bırakma eğilimidir. Nitsch, performansları

⁸⁴ Anne Marsh, **Body and Self**, Australian Video Art Archive (AVAA), 84.

boyunca hissedilen korku ve merhamet öğelerini, etkilendiği Antik Dionysos şenlikleri ve Hristiyan ayinlerini modern bağlamda Aristotelesçi katarsis* kuramı ile birleştirerek açıklamaya çalışmıştır.

Nitsch'in şeklini Aristotelesçi katarsis ve Freudyen psikolojinin yanı sıra, geleneksel tiyatro ve Dionysiac alem hakkındaki fikirlerden alan Orgien Mysterien Theatre (O.M. Theatre) adındaki radikal bir tiyatro tasarlama düşüncesi, 1950'lerin sonunda Grafik illüstrasyon eğitimi aldığı yıllara uzanmaktadır. 1957 yılında kurduğu tiyatro, tüm duyuları içeren mistik bir deneyimdir onun için. O.M. Theatre, görsel bir tiyatrodur ve bakmayı öğrenmek, sanatçının performanslarının ana konusudur. Sanatçı, gerçekleştirmek istediği şeye ifade kazandırma çabası sırasında dilin artık tek başına yeterli olmayacağı düşüncesiyle dil ve temsil üzerine kurulu tiyatrodan uzaklaşarak kendi tiyatrosu dahilinde gerçek olaylar sahneleme arayışına yönelmiştir.

Aristoteles için "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir."⁸⁵ Aristoteles bu açıklamasıyla katharsizmin tanımını yapmaktadır. Grek tragedyasında seyircinin kahramanla duygusal özdeşleşmesi sonucunda ulaşılan "katharsis"i bu duygudaşlık yoluyla gerçekleşen ruhsal arınma olarak saptamaktadır. Aristoteles'in arınmasında psikolojik işlev derinlemesine ele alınmazken, 20. yüzyılda Wagner ve Stanislavski gibi isimler, katharsis kavramını, psikoloji yönünde yorumlamışlardır.⁸⁶

Brecht ise Erwin Piscator ile çalıştığı dönemde epik tiyatro terimini kendi tiyatro anlayışına uyarlamıştır. Brecht'in epik tiyatrosunda biçim, lineer gelişim gösterir ve açık biçim olarak nitelendirilir, çünkü gelişim duraklarından herhangi biri dışarıda bırakılabilir, yer değiştirilebilir.⁸⁷ Dolayısıyla Brecht'in epik tiyatro anlayışı, "Aristoteles karşıtı dramaturgi" ye ek olarak Wagner ve Stanislavski'nin aksine

* Katharsis kavramının Türkçeye "arınma" olarak çevrilmesi ve terimleşmesi aslına uygundur ve Grekçesinde olduğu gibi temizleme/temizlenme, paklaşma, saflaşma anlamlarını içermektedir. Sanat felsefesinin temel kavramlarından biri haline gelen Katharsis terimi, daha derin bir kavram olarak zihinsel ve ruhsal arınmaya işaret etmekte; bir eser meydana getirmek üzere sanatsal yaratmaların koşulu olarak görülmektedir. bkz.: Hülya Can, "Aristoteles'te Katharsis Kavramı", <http://www.flisdergisi.com/sayi2/63-70.pdf>. [15.02.2017]. Grekçeden yapılan yeni çevirilerin ışığında katharsis, geniş anlamda her sanatın toplumsal bağlam içindeki algılayıcısında oluşturduğu etki anı olarak tanımlanmaktadır. Bu yeni tanımlamaya bakıldığında katharsis kavramının, Brecht'in toplum süreçlerinin açıklığa kavuşturulması amacıyla gelişmediği görülmektedir. bkz.: Candan, **age**, 108.

⁸⁵ Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), 20.

⁸⁶ Candan, **age**, 107.

⁸⁷ Candan, **age**, 107.

toplumsal etmeni bir yana bırakan, salt psikoloji üzerine odaklanan arındırıcı bir yorum olarak kabul edilmektedir. Brecht'in tiyatrosundaki diğer önemli kavramlar ise yabancılaştırma etkisi ve gestus, bir diğer ifadeyle toplumsal tavidir.

“ ‘Gestus’ dendiğinde anlaşılması gereken, bir insan ya da birçok insanı başka insanlarla bağlayan tavır, mimik ve alışlagelmiş açıklamaların karmaşasıdır. Balık satan bir adam bu arada satış ‘gestus’unu gösterir. Vasiyetini yazan adam, bir erkeği tavlayan kadın, bir adamı döven polis, 10 kişiye ödeme yapan adam, bu tanımlamaya göre başkalarının gözü önündeyken ya da bir bağlam içinde olduğunda, gestus söz konusudur.”⁸⁸

Yabancılaştırma etkisi ise çelişkilerin apaçık sergilenmesi yöntemidir. Brecht’e göre dadacılar ve sürrealistler bu yabancılaştırma etkisini geniş çaplı kullanmışlardır. Brecht’in estetik ilke olarak benimsediği yabancılaştırma etkisi, tarihselleştirme ve diyalektik olmak üzere iki odak noktası üzerine kuruludur. Tarihselleştirme, gerçekliği toplumsal, tarihsel ve coğrafi koşullarıyla ve bir süreç olarak gösterme yöntemi; diyalektik bunları karşıtlıkların birleşimi niteliğiyle ele alıp, her olgunun içinde barındırdığı tez-antitez karşıtlığını gözler önüne sermeyi öngörmektedir.⁸⁹ Böylece amaç, toplumsal gerçekliğin doğal ya da tanrı vergisi değişmez bir sonuç değil, değişebilir bir sonuç olduğunu göstermektedir. Brecht her ne kadar tiyatronun köklerinin dinsel törenlere bağlı olduğunu kabul etse de aynı zamanda tiyatronun temelde bir sanat türü olarak varlığını sürdürmesini bu törenlerden ayrılmasına bağlamaktadır. Hermann Nitsch ise Brecht’in aksine performanslarını bu türden dini törenlere dayandırmaktadır. Ona göre sanatçı, din adamıyla özdeşleştirilmektedir. Bu sebeple Nitsch, dinsel törenleri bir sağaltıcı güç olarak görerek, performanslarının vazgeçilmez ögesi haline getirmiştir.

Nitsch’in sahnelemesini değerlendirmek adına epik tiyatro anlayışına geri döndüğümüzdeyse, Brecht’in, “epik tiyatronun ne olduğunu anlamak için sahne kavramından hareket etmek, yeni metin kavramından hareket etmekten çok daha kolay sonuca vardırı”⁹⁰ ifadesiyle karşılaşırız. Bu durum, elbette 1960 sonrası metinden uzaklaşan sanat anlayışı ve özellikle Nitsch’in O.M. Theatre’ı kurmasındaki amaçlarından fazlasıyla ayrılan ve geçmişte kalan bir anlayıştır. Brecht’in epik-dramatik tiyatro karşılaştırması için belirlediği tablo da bu ayrımı iyiden iyiye belirgin hale getirmektedir.⁹¹ Bu tablo göz önünde bulundurulduğunda Nitsch’in performansları, neredeyse tam anlamıyla dramatik tiyatroya karşılık gelmektedir. Yine

⁸⁸ Brecht, *Gesammelte Werke* 15, 409’dan aktaran Candan, **age**, 110.

⁸⁹ Candan, **age**, 109.

⁹⁰ Marianne Kesting, **Epik Tiyatro**, çev. Yılmaz Onay (İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005), 69.

⁹¹ Brecht’in Epik-Dramatik Tiyatro Karşılaştırması için bkz.: Ek.3.

de her ne kadar Brecht'in epik tiyatrosu, duygu-akıl karşıtlığı üzerine kurulu gibi görülse de yazar bu bakış açısını netleştirmek adına Frederich Wolf'a yazdığı mektupta şöyle bir açıklama yapma gereksinimi duymuştur;

“Epik tiyatro, ‘yok duygu, yok akıl’ diye bir çatışmaya çağrı çıkarmak demek değildir. Epik tiyatro, duyguyu hiçbir biçimde yabana atmaz... Hem yabana atmak ne söz, epik tiyatro üstelik duyguların var olmasıyla da yetinmez, bunları daha da güçlendirmeye, ayrıca yaratmaya da uğraşır.”⁹²

Bu açıdan değerlendirildiğinde Brecht'in duyguların güçlendirilmesini hedefleyen epik tiyatro anlayışı ile Nitsch'in duyular dünyasına hitap eden performans anlayışı birbirine yaklaşır gibi görünmektedir. Brecht'in “fizikötesine bilinçle karşı çıkan”⁹³ tiyatro anlayışının aksine Nitsch'in performanslarında, dini öge olarak kullandığı Mesih'in bedeni Hristiyanlığın insanlığa vermek istediği mesajının merkezidir de aynı zamanda. Çünkü Hristiyanlık, Tanrının insan şekline bürünerek tarihe geçtiği tek dindir. İsa, günahkarları kurtarmak için bedenini kamunun yararına, zulmün emrine sunmuştur.⁹⁴ Bu amaç doğrultusunda sanatçının ilk günden beri performanslarının merkezini oluşturan İsa Mesih'e ait bedenin temsili niteliğindeki kuzu parçalama törenleri, aktörlerin yani performansı gerçekleştiren sanatçı grubunun ve seyircilerin birlikte hareket etmelerini sağlayacak koşulları oluşturan bir ritüel şeklinde gelişmektedir.

Performans sırasında oluşturulmuş bir topluluğun meydana getirdiği törensel performanslar, sanatçı için birçok sembolik anlam taşısa da tüm bu performanslar aslında tam olarak kurgusal bir “oyun” (play) çerçevesinde gerçekleşmemektedir. Performansların geneline bakıldığında sanatçı ve seyircilerden oluşturulan sosyal bir topluluk etrafında gerçekleştirilen hem kurgusal hem de gerçekliği var eden eylemler meydana getirilmektedir. Örneğin kuzu 1960'lı yılların Hristiyan Katolik Viyana'sında doğrudan “Tanrı Kuzu”nun, yani İsa Mesih'in ve onun çarmıha gerilişinin sembolüdür. Özellikle kuzunun çarmıha asılması bu ilişkiyi daha da güçlendirmektedir.⁹⁵ Ancak bu durum, sanatsal bir eylem ile sosyal bir olay arasındaki ayrıma varılmasını güçleştirmektedir.

⁹² Kesting, **age.** 69.

⁹³ Kesting, **age.** 69.

⁹⁴ Jacques Gelis, “Beden, Kilise ve Kutsal”, **Bedenin Tarihi 1 – Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, ed. Alain Corbin, Jean- Jacques Courtine, Georges Vigarello, çev. Sedat Özen (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008), 19.

⁹⁵ Lichte, 2016, 90.

İnsanlığın endemik şiddet eğilimlerine vurgu yapmak adına, performansların geneline yayılan bu kuzu parçalama eylemlerinde seyirciler ve Nitsch dışındaki aktörler, performansa istedikleri zaman katılabilmektedirler. Topluluk kavramının radikal biçimde yeniden tanımlanmasını sağlayan bu performanslar, ilk etapta belirli sayıdaki kişilerle geçici bir süreliğine oluşturulan olaylarla ilgilidir. Bu topluluklarda seyircinin katılımı mecburi değildir. Seyirci tahrik olduğu derecede performansa dahil olur veya olmaz. Aslında katılımcının performansı bedensel açıdan var etmesi veya performans alanını terk etmesi her koşulda performansın seyrine katkıda bulunmaktadır. Nitsch'in performanslarında bu durum, sanatçının seyirciye verdiği komutlar çerçevesinde gelişmektedir. Sanatçı, seyircinin katılımını sağlama biçimini şu sözlerle ifade eder;

Görsel algıların yanı sıra sıvıların kokularını ve sıcaklıklarını kayıt altına almak bütünü ayrılmaz parçasıydı. Buna ek olarak, izleyicilerin nesneleri kendi aralarında iletmeleri gerekmekteydi. Çiğ et, ılık suyla dolu tahta oluklar içinde kalabalığın arasından geçirildi. Derisi yüzülmüş ölü bir öküzün seyirciler tarafından taşınması yönünde talimat verdim, ki bunun parçalara ayrılması gerekiyordu. Ölü öküz, parçalara ayrıldı. Bedenleri kanla kaplı olan aktörler et, bağırsak ve kan gibi maddelerin yarattığı organize duygu etkisiyle izleyici üzerinde tedirginliğe neden oluyordular. Bu sebeple hayvanın seyirciler tarafından nihai parçalanması kendiliğinden meydana geldi. Seyircilere, eylemlerin laboratuvar tezgahları üzerinde somut nesnelerle gerçekleştirilmesini emrettim. Bu eylemler, neredeyse fizyokimyasal deneyler gibiydi, farkı da O.M. Theatre deneylerinde kullanılan madde, sıvı ve nesnelerin tabiat bilimi amacıyla birbirleriyle ilişkili olmamasıydı. Kimyasal, fiziksel işlevleri açısından kullanılan nesneleri anlamasam da potansiyellerini anladım. Simyaya benzer şekilde, cisimler sembolik değerleri açısından ve diğer yandan duyuşal iletim değerleri bakımından birbiriyle ilişkiliydi. Belirli bir sembol aurası ve duyuşal parlaklığı olan çeşitli cisimler, doğru biçimde kullanılan formun temel bileşenlerini oluşturmaktaydı. Koku, zevk, dokunsal duyular, keçenin sıcaklığı, görsel duyular ve insana ait hisler sonucunda ortaya çıkan dil arasındaki karşılıklı ilişkilerin analitik düzenlemeleri yoluyla formun keyif verici biçimde tescil edilmesi yönünde başarıya ulaşılacaktı.⁹⁶

Tüm bu eylemlerde aktörlerin ve seyircilerin kullandıkları öğeler 60'lı yıllarda Batı kültüründe hala birer tabu olarak görülmektedir. Nitsch'in kuzu kesme performanslarında tüm katılımcılara tabu alanlarına ait sınırları alenen aşma, kendini topluluğu oluşturan diğer bireylerle birlikte duyuşal izlenimlere bırakma ve genelde kapalı ve yasaklı olan ve Nitsch'in ifadesiyle bir "özaşırılık" (urexzeß) durumuna yol açabilen bedensel deneyimler yaşama fırsatı sunmuştur.⁹⁷ Böylece katılımcılar, ilkel benliklerinde var olan ama uzun süredir bastırılan bedensel deneyimlere yeniden bağlanma fırsatı bulmuşlardır. Lichte'e göre bu performanslar aracılığıyla iki türlü kazanım sağlanmıştır:

⁹⁶ Hermann Nitsch, "The Development of the Orgien Mysterien Theater", **Nitsch Foundation**, <http://www.nitsch-foundation.com/en/work/performance-actions/> [26.11.2016].

⁹⁷ Lichte, 2016, 91.

İlk olarak performansların birlikte gerçekleştirildikleri zaman içerisinde, seçkisiz bir araya gelen ve geçerliliği devam eden toplumsal tabuları alenen yıkmaya cesaretiyle sahip olan bireylerden oluşan bir topluluk meydana getirilmiştir; böylece performansları oluşturan bireylerin dönüşüm geçirmeleri sağlanmıştır. İkinci olarak da bu performanslar, bireylere ulaşılmaz olarak görünen, sınırları zorlayan ve aşırıya kaçan deneyimleri yaşama fırsatı sunmuş ve “katarsis” duygusuna neden olmuştur.⁹⁸

Bedensel bir aradalık sağlayarak topluluk oluşturan bireyler, birlikte et yiyip şarap içerek yenilenmiş ve güçlenmişlerdir. Topluluğu oluşturan tüm bu etmenler temelde kurban ritüellerine gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla aktörler ve seyircilerin bedensel bir aradalığı topluluğun oluşması için zorunlu koşul olarak kabul edilmektedir.

Sonuç olarak Hermann Nitsch her alandaki ve kültürdeki inanç sistemine hayranlık duymasına rağmen hiçbirine derinden bağlanmamıştır. Bunun sebebi inanç sistemini yaşam, doğa, evren ve sonsuzluk üzerine kurmasıdır. Bugüne değin yüzü aşkın performans çalışmasıyla Viyana Performans sanatının öncülüğünü yapan sanatçı, sanatta yeni bir türün tanımlanmasını sağlamıştır. Din ve yaratıcılığın törensel maneviyatı arasında paralellik çizen bu performanslar, Hristiyanlığın teolojisini sorgulamış, katarsizm arayışını acı, şefkat yoluyla gerçekleştirmiştir. İnsanlığın ilkel içgüdülerini ve antik ayinleri kapsayan sanatçının tüm performanslarında aydınlanma ve arınmanın yolları aranmıştır.

⁹⁸ Lichte, 2016, 91.

5. PERFORMANS SANATININ YENİ MEDYA SANATI ORTAMINDA GÖRÜNTÜYLE KURDUĞU İLİŞKİ

Performans sanatının yeniden üretim teknolojileriyle kurduğu ilişki, yeni medya sanatı ortamında tartışmaları devam eden bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Chris Salter'a göre bilgisayar teknolojileri, 20. yüzyılın son yıllarında tiyatro, dans ve performans üzerinde gün geçtikçe artan bir rol oynamakta; buna bağlı olarak da performans alanındaki yeni dinamik form ve türler, interaktif enstalasyonlar veya internet tabanlı oluşumlar aracılığıyla kendini göstermektedir.⁹⁹

Günümüzde yeni medya sanatı ve performans sanatı ortamının gözettiği işbirlikçi yaklaşımla oluşturulan çalışmalar varlığını sürdürürken Steve Dixon, bu her iki alanı kapsayan birbiriyle ilişkili çalışmaların tarihine yönelik eleştiri niteliğindeki “Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation” isimli kitabında, yeni medyanın olanaklarını içeren performansın tanımını; performansın içerik, teknik veya estetik formla kurduğu ilişkiden ziyade, bilgisayar teknolojilerinin etkin olduğu tüm performanslar üzerinden oluşturmaktadır.¹⁰⁰ Dixon'un bahsettiği dijital performans kategorisini meydana getiren canlı tiyatro, dans ve performans sanatını kapsayan tüm performatif edimler, dijital olarak tasarlanıp işlenmiş robotik ve sanal gerçeklik performanslarını kapsayan projelerle, bilgisayar destekli teknik ya da telematik teknikler kullanılan enstalasyon ve teatral çalışmaları; bilgisayar ekranından erişilebilen siber-tiyatro etkinlikleri, MUD, MOO* ve sanal dünya, bilgisayar oyunları, CD-ROM'lar ve performatif Net Art çalışmalarını içermektedir.

⁹⁹ Chris Salter, **Entangled: Technology and the Transformation of Performance** (London: The Mit Press, 2010), 159.

¹⁰⁰ Dixon, **age**, 3.

* MUD (Multi-User Domain), genellikle metin tabanlı olup, birden fazla oyuncunun yer aldığı gerçek zamanlı sanal ortamdır; MOO (MUD Object Oriented) ise birden fazla kullanıcının (oyuncu) aynı anda bağlandığı metin tabanlı, online sanal gerçeklik sistemidir.



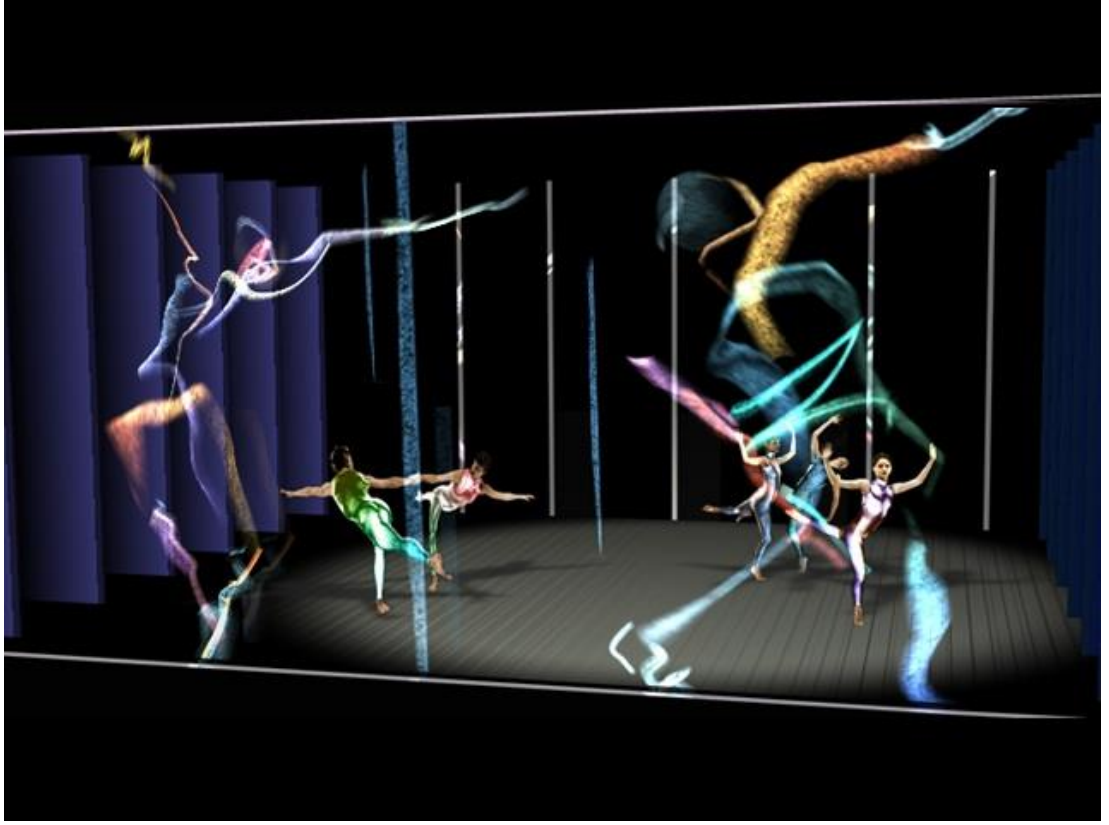
Şekil 5: Hsin-Chien Huang, The Inheritance, 2014

Kaynak: http://www.storynest.com/pix/_4proj/per_interitance/p0.php [15. 02. 2017].

Bu sebeple yeni medya araçlarının hiç olmadığı kadar gelişme gösterdiği 20. yüzyılın son on yılından itibaren günümüze değin bu yeni ortamla yakından bağlantılı olan birçok sanatçının, performansın sanatsal, teorik ve teknolojik eğilimlerini kullanarak çalışmalar ürettiğini söylemek mümkündür.

Bu türden çalışmaları örneklendirdiğimizde Robert Lepage ve George Coates gibi tiyatro uygulayıcılarının, aktörlerini dijital görsellerden oluşan projeksiyon ekranlarıyla çevreleyerek interaktif enstalasyonlar sunduğu multi-medya performanslarıyla karşılaşmaktayız. MUD ve MOO'nun canlı ve interaktif performansla, internet üzerinden sağladığı yeni sanal formlardan etkilenen Laurie Anderson ve William Forsythe ise yarattıkları CD-ROM'larla interaktif performansın öncülüğünü yaparken Yacov Sharir, tüm dans çalışmalarının koreografisini bilgisayar üzerinden oluşturmuş; Merce Cunningham, sahne üzerine mocap¹⁰¹ tekniği ve gelişmiş animasyon yazılımıyla birleştirilmiş sanal dansçıların görsellerini yüzey üzerine yansıtmıştır.

¹⁰¹ Motion capture (mocap): Hareket, devinim yakalama anlamlarına gelmektedir.



Şekil 6: Merce Cunningham Dance Company, Motion capture of BIPED Animation, 1999.

Kaynak: Dance: The Big Picture, <https://dancethebigpicture.wordpress.com> [04. 01. 2016].

Troika Ranch, Company in Space ve Marcel ·lí Antúnez Roca gibi sanatçılar da görüntü, avatar, ses ve ışıkları sahnede hareket ettirebilmek için özel yapım hareket sensörü yazılımı kullanmışlar; Toni Dave ve Sarah Rubidge de bu teknolojileri, seyircilerin üzerine çevirerek gelişmiş yeni medya içerikli performans enstalasyonlarını deneyimlemeye çalışmışlardır. Blast Theory, seyirciler üzerinde kompleks doğaçlamalar yaratabilmek için tiyatro, VR ve bilgisayar oyunlarından aldığı paradigmaları birleştirirken, David Saltz, Samuel Beckett'ın oyunlarını algoritmik ışık gösterileriyle tekrar sahnelemiştir.



Şekil 7: Blast Theory, I'd Hide You, 2012.

Kaynak: Blast Theory, <http://www.blasttheory.co.uk/projects/id-hide-you/> [10.05.2017].

Stelarc, internetle bağlantılı hale getirdiği bedeninin farklı ülkelerdeki katılımcılar tarafından yönlendirilmesine izin vererek, erişilebilir kılarken veya Guillermo Gómez-Peña gibi cyborg bedene dönüşürken; Eduardo Kac, bilgisayar çipi yerleştirdiği bedeni aracılığıyla organik yaşamla bilim arasında gidip gelen performansları deneyimlemiştir.

Tüm bu türden örnekler bakıldığında, özellikle bilgisayar ve internet gibi ortamların yeni medya sanatı adına etkili birer araç ve temsilci haline gelerek, performatif eylemlerin yaratılmasına olanak tanıdığı görülmektedir. Buna ek olarak web kameraları webcast'lar (görüntülü ve sesli internet yayını), MUD ve MOO'nun yarattığı sanal ortamlar, canlı ve interaktif performansla internet aracılığıyla yeni formlar sunmaktadır.

Ancak yeni medya sanatının kendini iyiden iyiye göstermeye başladığı 90'lı yıllar ve akabinde 21. yüzyıl, aynı zamanda o güne değin “canlı” olarak kabul edilen performansın yeni medyanın olanakları ile birleşmesi sonucu müphem hale geldiği yönündeki kaygıların ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Özellikle Peggy Phelan ve Philip Auslander gibi kuramcıların öne sürdükleri karşıt görüşteki tezleri, performans sanatının neredeyse iki farklı kutba yönelmesine ve hangisinin geçerli kabul edileceği yönündeki soru işaretlerine sebebiyet vermiştir.

5.1. Canlı Performansın Yeni Medya Sanatı Ortamıyla Kurduğu İlişki

Çalışmanın şu ana kadarki bölümlerinde, performans sanatında sanatçı ve seyircinin belirli bir zaman ve mekan içerisinde birbirleriyle kurduğu ilişkilerin dinamikleri üzerine yapılan araştırmalar sunulmuştur. Yapılan araştırmalar bağlamında performans sanatına ait şimdi ve buradalık ilkesinin 60'lı yıllara değin vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Ancak bu yıllardan itibaren sanatta yaşanan performatifleşme ve yeni medya sanatına yönelik çalışmaların belirginleşmesi, kendini en çok 1990'lı yıllarda göstermiş; böylece performans sanatının canlı olma ilkesine yönelik tartışmalar da kendi içerisinde hareketlilik kazanmıştır.

Yeni medya sanatını içeren performans çalışmaları, varlığını çok önceden hissettirmeye başlamışsa da özellikle 90'lı yıllardan itibaren performans sanatçıları, bu sanat ortamıyla kurduğu ilişkiyi arttırarak uygulamalarına video, ses, projeksiyon, enstalasyon, internet ve bilgisayar gibi ortamları dahil etmek konusunda istekli olmuşlardır. Dolayısıyla 20. yüzyılın son on yılından itibaren yeni medya araçlarının tüm dünya üzerinde hiç olmadığı kadar etkili hale gelmesiyle birlikte performans sanatı ortamında sanatçı ve seyircinin bedensel bir aradalığı ve performansın “canlılığı” (liveness) konusundaki tartışmalar, özellikle ABD'nin sanat gündemini meşgul etmiştir.

Canlı performans, temelde Batının bireyselliği ve öznel ifade biçimine yönelik eğiliminin hakimiyetini savunmaktadır. Performansın canlılığı meselesi daha çok tiyatro çalışmalarında karşılaşılan ve Peggy Phelan'ın “Unmarked: The Politics of Performance” (1993) ve Philip Auslander's “Liveness-Performance in a Mediatized Culture” (1999) isimli çalışmalarında tartışılan bir konudur.¹⁰² Bu tartışmalar elbette yeni değildir. İlk olarak 20. yüzyılın başlarında sinemanın yaygınlık kazanması ve canlı tiyatro gösterilerinin filme alınarak yeniden üretilmesi ile gerçek beden ve gerçek mekan gibi kavramlar, özellikle Max Herrmann tarafından tiyatronun seçici, belirleyici ve tanımlayıcı kriterleri olarak kabul görmüştür.

Bu aşamada performans sanatının canlılığı konusundaki tartışmaları daha da derinleştirmeden önce, Live Art (Canlı Sanat) terimine açıklık getirmek

¹⁰² William Platz, “Posing Zombies: Life Drawing, Performance, and Technology”, **Studio Research**, s.3, 2015, 44.

gerekmektedir. Live Art terimi, bir sanatçı ya da sanatçı grubu tarafından sahnelenen, genellikle yenilikçi ve keşfetmeye açık nitelikteki sanat eserleri, performans ya da olaylara atıfta bulunmaktadır.¹⁰³ Bu sebeple de özellikle performans sanatı ve türevleri için kullanılmakla birlikte 1960'lı yıllardan itibaren bu sanat ortamında yaşanan gelişmeleri kapsamaktadır.

İngiltere'de ise 1994 yılında Büyük Britanya Sanat Konseyi (The Art Council of Great Britain) kendi bünyesinde yeni bir "live art" (canlı sanat) bölümü oluşturmuştur. Londralı performans sanatçısı ve kuramcısı Helen Spackman da bu yeni resmi terminolojinin, aslında modern performans sanatının alımlanışında ve pratiğinde önemli bir değişim momentine işaret ettiğini savunmuş ve konuyla ilgili; "ilk dönem performans sanatının teknik yetersizliklerinden ya da genel olarak kamuoyu tarafından şımarıklık gibi görünmesinden" daha yakın tarihli "enstalasyon, mekana özgü performans ya da beden sanatı"nın "görsel/performatif melezliğine geçiş"¹⁰⁴ şeklinde bir açıklamada bulunmuştur. Daha genel anlamda ise bu geçişin, erken dönem performans sanatının bedeni "sahici mevcudiyetin ayrıcalıklı mekanı olarak gören" yüksek modernist, özcü ve indirgemeci yöneliminden, performatif bilinçte modernizmden postmodernizme geçilen 1990'ların "live art"ının¹⁰⁵ daha karmaşık, fragmental, çift değerli, teknolojik açıdan yenilikçi bir eğilime doğru yol aldığını tespit etmiştir.

Ancak Carlson'a göre Spackman'ın "bedeni ayrıcalıklı kılan" daha önceki "özcü" performans sanatı ile 90'lı yılların "daha karmaşık ve teknolojik açıdan yenilikçi" performans sanatı arasında yaptığı ayırım; Fluxus, Judson Church koreografları, Situasyonistler gibi gruplar, 1960'ların ve 70'lerin deneysel film sanatçıları, hatta Burden ve Acconci gibi performans sanatçıları göz önünde bulundurulduğunda oldukça yetersiz kalmaktadır.¹⁰⁶ Çünkü tüm bu sanatçılar, kendi dönemlerinde öncü, karmaşık ve yeni medya sanatını içeren deneysel çalışmalara imza atmışlardır. Böylece bu deneysel çalışmalar, süreç içerisinde performans sanatının yeni medya

¹⁰³ "Live Art", Tate, <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/live-art> [11.08.2016].

¹⁰⁴ Helen Spackman, "Minding the Matter of Representation: Staging the Body (Politic)", **The Body in Performance**, ed. Patric Chambell, (Singapur: Harwood Academic Publishers, 2000), 10'dan aktaran Carlson, **age**, 183.

¹⁰⁵ Spackman, **age**, 10.

¹⁰⁶ Carlson, **age**, 184.

sanatıyla kurduğu bağların güçlenmesini sağlarken, diğer taraftan tartışmalı bir yapıya bürünmesine de sebebiyet vermiştir.

Carlson için live art deyişi, birçok soruyu beraberinde getirmiş olmakla birlikte canlılık ve canlı oluş niteliğinin tam da kendisi, postmodern istikrarsızlaştırmanın temel alanlarından birine dönüşmüştür.¹⁰⁷ Spackman'nın bahsettiği gibi 60'lı ve 70'li yıllarda beden, sahicilik veya kültürel direnç kaynağı olarak özcü bir vurguyla ayrıcalıklı hale getirilmesi durumuna, sonraları Johannes Birringer, "Theatre, Theory, Postmodernism" kitabında yaptığı incelemeler sonucunda "bu tür işlerin, 'gösterimin kültürel hegemonyası'na tabi olarak 'kendi özgünlüğünü sağlayan koşulları yerle bir ettiği' ve bu nedenle tam bir fiyasko olduğu"¹⁰⁸ kanısına varmıştır.

Live art deyişine ilişkin bir başka bakış açısı da Philip Auslander'ın "Liveness-Performance in a Mediatized Culture" (1999) isimli kitabında sunulmuştur. Canlı performansı, çoğunlukla medyanın egemenliğinden etkilenen kültürel üretimin bir kategorisi¹⁰⁹ olarak gören Auslander, Lichte'in de katıldığı bir bakış açısı sergiler ve "sahnelemelerin elektronik bir ortamda kaydedilebilmeleri, "canlı" sahnelemelerden bahsetmemizi anlamlı kılmaktadır" der.¹¹⁰ Bu sebeple ona göre yeni medya sanatını oluşturan araçların geliştirilip yaygınlaştırılmasından önce gerçekleştirilen performanslarda "canlı" sahnelemeden değil de sadece sahnelemeden bahsedilmektedir. Dolayısıyla kavramın anlamlı hale gelmesi için performansa ait sahnelemenin sadece canlı olması değil aynı zamanda yeni medya sanatı ortamı ile birleşmesi de gerekmektedir.

¹⁰⁷ Carlson, **age**, 184.

¹⁰⁸ Johannes Birringer, **Theatre, Theory, Postmodernism**, (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1993), 220,221'den aktaran Carlson, **age**, 183.

¹⁰⁹ Philip Auslander, *Liveness-Performance in a Mediatized Culture* (London: Routledge, 2008), 6.

¹¹⁰ Philip Auslander, *Liveness-Performance in a Mediatized Culture* (London: Routledge, 1999), 50'den aktaran Lichte, 2016, 115.

Günümüzde artık sadece performans sanatına ait sahnelemeler değil, tiyatro, konser, parti kongreleri, ABD başkanının göreve başlama töreni gibi siyasi sahnelemeler, cenaze törenleri (örneğin Prenses Diana için düzenlenen cenazede yapılan ritüellerdeki gibi) veya Papa'nın kutsal Roma'ya ve tüm dünyaya duyurulması veya olimpiyat oyunları gibi neredeyse tüm sahnelemeler, televizyona aktarılmakta ve araçsallaştırılarak* milyonlarca seyircinin erişimine sunulmaktadır.¹¹¹

Bu türden medyalaştırılmış sahnelemelerde, performans sanatı ve Lichte'in performatif estetik kuramı adına belirlediği tüm parametreler göz önünde bulundurulduğunda, yeni bir karşıtlığın ortaya çıktığı görülmektedir. Bu karşıtlık, performans sanatında sanatçı ve seyircinin bedensel birlikteliğinden oluşan ve özdevinimli feedback döngüsünün yarattığı “canlı” sahnelemeler ile üretim ve algılamının birbirinden ayrıştığı yeni medya araçlarını içeren sahnelemeler arasında yaşanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında yeni medya sanatı ortamında gerçekleştirilen performanslarda feedback döngüsünün varlığı tehlikede gibi görünmektedir.

Lichte'in performatif estetiğin gerçekleşmesi için belirlediği ve şu ana kadar özellikle Hermann Nitsch'in performansları üzerinden açıklanmaya çalışılan rollerin değişimi, bedensel bir aradalık, feedback döngüsü gibi etmenlerin var olabilmesi sadece performansta “canlılık” koşuluna bağlıdır. Tüm bunların birleşimiyle sahneleme meydana gelmektedir. Lichte, Schechner'in sahnelemeleri, Beuys, Abamovich ve elbette Nitsch gibi sanatçılara ait performansların Batı kültürünün durmadan medya araçlarını kullanmaya yönelik eğilimine doğrudan ve açıkça verilen tepkiler olduklarını iddia etmekte sakınca görmemektedir. Ona göre tıpkı diğer sanatçılar gibi Nitsch'in performansları da “dolaysızlık” ve “özgünlük” gibi ilkeleri medyalaşmaya karşı silah olarak kullanmaktadır.¹¹² Bu türden sahnelemeler hem mevcut karşıtlığı yıkmakta hem de kültür endüstrisine karşı başlatılan eleştirel yaklaşım adına canlı olan

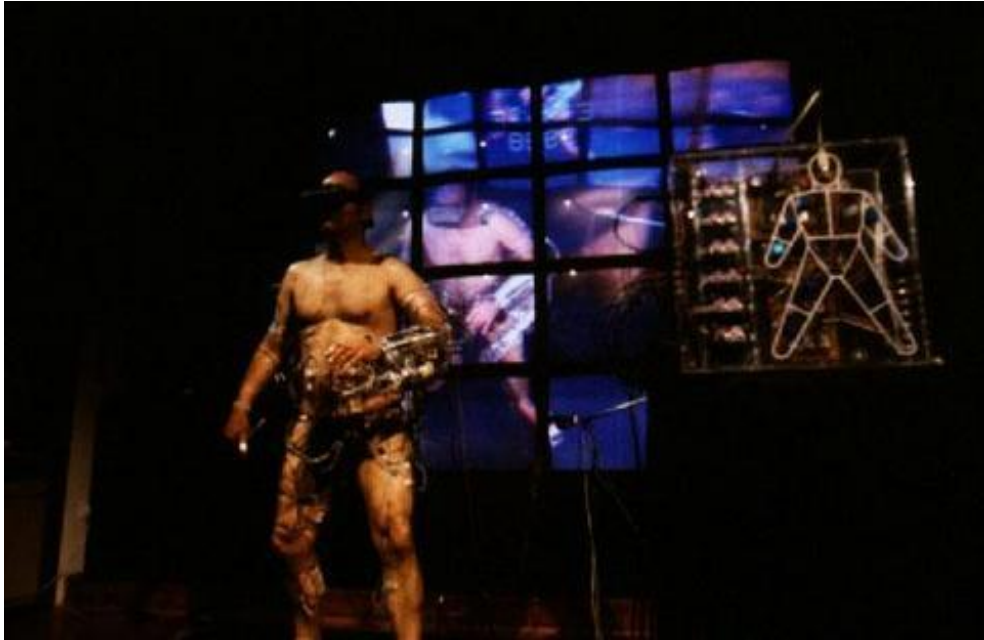
* Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008) kitabının “Liveness” bölümünde canlı performans konusuna değinirken “media” anlamına da gelen “medial” kelimesini kullanmıştır. Yazarın Türkçeye “Performatif Estetik” olarak çevrilen (*Asthetik des Performativen*) kitabında ise terim “araçsallaştırma” olarak kullanılmaktadır. Auslander, “Liveness-Performance in a Mediatized Culture” kitabı ve diğer yayımlarında aracılık anlamına gelen “mediation” kelimesine yer vermektedir. Phelan'ın ise “mediated” ve “mediation” kelimelerini tercih ettiği görülmektedir. Marvin Carlson'un “Performans: Eleştirel Bir Giriş” kitabında ise Auslander ve Phelan üzerinden yürütülen canlı performans tartışmalarında her iki terim de medyalaştırma olarak çevrilmektedir. Dolayısıyla tüm bu terimlerin medya teriminden türetildiği göz önünde bulundurulduğunda, başta kitle iletişim araçları olmak üzere ortam ve araç anlamlarını da taşıyan bu kelimenin tez çalışması kapsamında yeni medya terimi kullanılmış ve bununla bağlantılı olarak da performansın yeni medya araçlarıyla birleştiriliyor olmasına değinilmiştir. Çalışmanın bu aşamasından itibaren yeni medya teriminden uzaklaşmamak adına bu türden ifadeler, medyalaştırma ve yeni medya terimleri altında sunulmuştur.

¹¹¹ Lichte, 2016, 116.

¹¹² Lichte, 2016, 116.

ile canlı olmayan sahnelemeler arasında yeni bir karşıtlığın oluşmasına katkıda bulunmaktadır.

Auslander içinse “canlı” teriminin karşılığı artık değişmiştir. Bu terim onun için bir grup insanın birbiriyle fiziksel ortamda etkileşime geçebileceği, temas edebileceği bir ortamdan çok daha fazlasını ifade etmektedir. “Bununla birlikte canlı ifadesi artık insan ve insan olmayan özneler arasındaki bağlantı ve etkileşimi tanımlamak için kullanılmaktadır.”¹¹³ En basit ifadeyle insanlar artık Chat odaları gibi sanal uzamlar üzerinden de etkileşime geçebilmektedir. Dolayısıyla feedback döngüsü, gerçek zaman ve mekanda değil sanal bir ortamda gerçekleşmektedir. Tıpkı Gómez-Peña ve Sifuentes’in etno-cyborgları yarattıkları El Mexterminator (1998) isimli interaktif performanslarında, canlı (online) internet bağlantılı chat odalarına ek olarak radyo çağrılarıyla izleyicileri, “favori kültür avatarları”na katılmaya teşvik etmelerindeki veya Stelarc’ın tele-operated (uzaktan işletilen) insana dönüşmesi ve kendi bedeninin kontrolünü başka bedenlere bırakarak onlardan aldığı feedbackleri taşımasındaki gibi.



Şekil 8: Stelarc, Fractal Flesh, 1995.

Kaynak: Stelarc, “Fractal Flesh”, <http://www.medienkunstnetz.de/works/fractal-flesh/> [10.05.2016].

Margaret Morse’nin gözlemine göre interaktif bilgisayar teknolojileri etrafında yaşanan gelişmeler, bizim makinayla kurduğumuz etkileşimin canlılık ideolojisine dönüşmesine neden olmaktadır. Bu sebeple dış dünyayla kurduğumuz iletişim hali,

¹¹³ Philip Auslander, “Digital liveness A Historico-Philosophical Perspective”, **PAJ**, 2012,6.

makinanın izin verdiği ölçüdedir. Morse'nin ifadesiyle feedback ise en geniş anlamıyla; “makinanın sinyal veya anlık girdiye (input) yanıt verme kapasitesi olarak kabul edilmektedir.”¹¹⁴ Burada makina, kullanıcıyla iletişime geçer. Bu düşük düzeydeki etkileşim bile kişide, makinanın canlı bir özne olduğuna ilişkin sanal bir his uyandırır. Hatta bir persona ile yaşanan öznel bir karşılaşmadır bu. Bu anlamda, Lichte'nin sosyolojiden ödünç aldığı feedback döngüsü terimi, 21. yüzyıl performans sanatında yeni medya sanatı ortamının sayısal yapısıyla birleşerek karşılığını bulmuş gibidir.

Nitsch'in çalışmalarında Stelarc veya Gómez-Peña'nın protez uzantıları veya internet veri akışı ile uzaktan kontrol edilen beden anlayışlarıyla karşılaşsak da sanatçı, video kamera ve internetin sunum olanakları ile performanslarına yeni bir uzam eklemiştir. Bu sebeple sanatçının canlı performanslarında katılımcı ile yaşanan feedback döngüsü bu defa görüntü ve o görüntüyle herhangi bir mekan ve zaman diliminde karşılaşan seyirci kitlesi arasında geçen araçsallaşmış feedback döngüsüne doğru evrilmiştir.

Canlı olan performanslar, topluluk algısı etrafında sanatçı ve seyircinin çeşitli etkileşimleri sonucunda gerçekleşmektedir. Bu tür performansların, günümüzde özellikle internet gibi yeni medya araçları ile temsillerinin sunulması, “performansın tek yaşamının içinde bulunduğu ağna”¹¹⁵ ait olduğunu savunan Peggy Phelan'la birlikte daha da tartışmalı bir hale gelmiştir. Bu aşamada Phelan'ın performansa yönelik ontolojik yaklaşımına tekrar değinmek gerekmektedir.

Performans kaydedilemez veya kopyalanamaz. Onun sonsuz bir temsiliyet zincirine karışıp kaybolması söz konusu değildir. Böyle bir durumda performans olmaktan çıkıp başka bir şey haline gelecektir. Performans yeniden üretim ekonomisi altına girmeye çalıştığı oranda kendi ontolojisinin vaatlerini daraltır ve ona ihanet eder.¹¹⁶

Performans sanatının yeni medyayla kurduğu yakınlığa Phelan'ın argümanları üzerinden bakıldığında, canlı sahnelemeler, medya ve sanat piyasası gibi baskın kültüre karşı direnebilecek en son çare olarak görülmektedir. Özgün bir kültüre ait kalıntılara sadece canlı performanslarda rastlanmaktadır. Bu sebeple Phelan, ticarileşmenin bir ürünü olan ve sanat piyasasının odak noktası olarak yeni medya

¹¹⁴ Margaret Morse, **Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture**, (Bloomington: Indiana University Press, 1998), 15'den aktaran Auslander, 2012, 6.

¹¹⁵ Phelan, **age**, 146.

¹¹⁶ Phelan, **age**, 146.

sanatı ortamına dahil olan performanslar ile canlı performanslar arasında meydana gelen karşıtlıkta, herhangi bir uzlaşım sağlanamayacağı düşüncesindedir.

Performans sanatının gün geçtikçe yeni medya sanatı ortamına daha çok dahil olduğunu, hatta bağımsızlığını yitirmeye başladığını savunan Auslander ise Phelan'ın, kendini "şimdi" ye adayan canlı performans anlayışını reddetmektedir.¹¹⁷ Auslander, yeni medyayla birlikte hareket eden performansların uzun zamandan beri zaten sindirildiğini iddia eder:

Canlı ve yeni medya sanatı ortamında gerçekleşen performanslar arasında varsaydığımız her türlü farklılık çökmüştür, çünkü canlı performanslar ve medyalıştırılmış (mediatized) performanslar, günden güne daha özdeş bir hale gelmektedir. İronik bir biçimde gizlilik ve dolaysızlık tamamen televizyona atfedilen ve onun canlı performansın yerine geçmesini sağlayan özelliklerdir. Spor etkinlikleri, Broadway şovları ve rock konserleri gibi büyük çaptaki etkinliklerde canlı performans varlığını televizyondaki biçimiyle sürdürür.¹¹⁸

Auslander'ın örnekleme, performans sanatının yeni medya sanatı ortamıyla kurduğu ilişkiden kısmen uzaklaşmaktadır. Burada tez çalışmasının genel savı açısından irdelenmeye çalışılan daha çok, canlı performans sırasında karşılaşılan iki farklı grubun (sanatçı ve izleyici) girdiği etkileşim üzerinedir. Ancak yine de Auslander'ın yaklaşımını sadece performans sanatı üzerinden sürdürmeye devam ettiğimizde, Phelan'ın canlı ve yeni medya sanatı ortamında icra edilmiş performansa ilişkin temel farklılığı irdelerken, Auslander'ın her iki performans biçimi arasında girift bir yapıya vurgu yaptığı sonucuna varılmaktadır.

Lichte içinse her iki kuramcıya ait düşüncelerin altında ideolojik bir ilgi yatmaktadır. Lichte, her ne kadar Auslander'ın yeni medya içeren performansların tüm kitlelere yayılmasını ve onlara sınırsız bir şekilde erişimini, bu performansların yeniden üretilebilir olmasına dayandırdığı bakış açısını haklı bulsa da canlı performanslarda rastgele yeniden üretilen deneyimlerin her an herkese açık olmadığı için daha yüksek bir kültürel değere sahip olduklarını iddia etmekten de geri kalmamıştır. Bu anlamda her iki kuramcının da hangi performans biçiminin kültürel anlamda daha üstün olduğu yönündeki tezleri ne Auslander'ın reddettiği ne de Phelan'ın savunduğu canlı ve yeni medya içeren performanslar arasındaki farklılıktan çıkarılabilmektedir.

Henüz sonlanmamış olan bu tartışmayı, Auslander'ın argümanları üzerinden devam ettirdiğimizde, onun bakış açısına göre;

¹¹⁷ Auslander, 2008, 44.

¹¹⁸ Auslander, 1999, 32'den aktaran Lichte, 2016, 117.

Canlı performanslar, yeni medya sanatı ortamından geçtikleri oranda medya içeren performanslara benzemekte ve kendilerini ikinci elden yeniden üretmektedirler. Bir diğer taraftan da yeni medya teknolojileri, artık neredeyse tüm canlı performansların bir parçası halindedir ve performanslar sadece elektrikli ses yükselticisini kullanarak bile canlı performans statüsünden uzaklaşmaktadırlar.¹¹⁹

Bu noktada Auslander'ın teknoloji içeren tüm performansları neredeyse yeni medya sanatı olarak kabul ettiği yönündeki argümanı Lichte için Hermann Nitsch'in performansları göz önünde bulundurulduğunda geçerliliğini yitirmektedir. Çünkü ona göre sanatçının tüm performansları, kendine özgü biçimlerin yeniden üretim teknolojileriyle yaratılmadığı yönündedir. Ancak bu çıkarımlar, Nitsch'in performansları derinlemesine irdelendiğinde tartışmaya açık hale gelir; çünkü sanatçı, her ne kadar tüm performanslarında seyirci ve sanatçıların bedensel bir aradalığını hedefleyerek, gerçek zaman ve mekana odaklanmış olmakla birlikte performanslarını neredeyse ilk günden beri fotoğraf ve video kamera ile kayıt altına almakta, günümüzdeyse bunları kendi web sayfasında yayınlamaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde tüm bu gerçekliğe sanal bir uzam eklediği gerçeğini de göz ardı etmek mümkün değildir. Christine Wetzlinger-Grundnig'in makalesinde de bahsettiği gibi,

Hermann Nitsch için performanslarının fotoğraf veya film aracılığı ile kayda alınması O.M. Theatre için performansı oluşturan tüm diğer öğeler kadar önemlidir. Sanatçının çalışmaları başlangıcından beri fotoğraf başta olmak üzere çeşitli kayıt cihazlarıyla belgelenmiştir. Örneğin ilk kez 1963 yılında gerçekleştirdiği bir performansının tamamı kayıt altına alınmıştır. Kayıtların, çalışmalarla tarafsız bir şekilde bağlanması gerekliliği Nitsch için önem arz etmektedir. Bunun için de görüntülerin, eserin taşıdığı tüm kavramları bir bütün olarak yansıtmak şeklinde uygun bir bakış açısıyla yürütülmesi gerekmektedir.¹²⁰

Dolayısıyla Lichte'in, Auslander'ın önermelerini reddetme çabaları, Nitsch'in performanslarında yeni medyanın sunum olanakları ile bağlantı kurduğu andan itibaren geçersiz hale gelmektedir.

Yine de Lichte, henüz performans sanatı ve yeni medya sanatı ortamı arasında herhangi bir ilişkisellik veya karşıtlığın kurulmadığı 20. yüzyılın ortalarında dahi sanatçıların, medya teknolojilerini kullanarak, gelip geçici performansları kaydedip belgeleyerek kendilerine sunulan fırsatları kullandıklarını da tam olarak inkar etmemektedir. Çünkü sanatçılar da canlı sahnelemeler ve yeni medya ortamına dahil edilen performanslar arasındaki farkın ve bunların yaratabileceği özel sanatsal olanakların tamamen farkındadırlar ve bu yüzden performanslarında yeniden üretim

¹¹⁹ Auslander, 1999, 158'den aktaran Lichte, 2016, 118.

¹²⁰ Christine Wetzlinger-Grundnig, "The Orgian Mysterian Theatre and its disciplines as a total art work", **MMKK**, Klagenfurt (2012): 62-70.

teknolojilerini nasıl değerlendirecekleri konusunda hakimiyetlerini koruyabilmişlerdir. Nitsch gibi sanatçılar, başından beri sahnede bedensel bir aradalığı önemsedikleri halde yeni medyayla birleşen kültür karşısında kayıtsız kalamamışlardır. Sanatçılar gelip geçici sahnelemelerinde, yeni medya sanatı ortamını kullanarak, performanslarını kaydedip, belgeleyerek kendilerine sunulan olanakları değerlendirmişlerdir.

Canlı performansın yeni medya araçları ile metalaştırıyor olma fikri tüm bu tartışmaların bir diğer odak noktasıdır. Bu aşamada Walter Benjamin'in Baudrillard ve Jameson'un habercisi niteliğindeki savına değinmek gerekmektedir. Benjamin için (Mekanik) yeniden üretim teknikleri, "yeniden üretilmiş olan nesneyi geleneğin alanından ayırmaktadır. Röprodüksiyonlar yapmakla bir kopyalar çoğulluğunu eşsiz/benzersiz varoluşun yerine geçirir (...) (ve bu da) kültür mirasının geleneksel değerinin tasfiyesine (götürür)."¹²¹ Benjamin'in de belirttiği gibi;

"Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden üretilebilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları insanlarca yeniden yapılabilmektedir. ... Buna karşılık sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi yeni bir olgudur; bu olgu tarihsel süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler".¹²²

Benjamin'in mekanik yeniden üretimin kültürel açıdan baskın durumda olduğu bir dönemde yazdığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" isimli denemesinde, sanat yapıtının yeniden üretimi adına kullanılan kendi dönemine ait öncü görüntüleme ortamlarının, sanatın geleneksel konumunu nasıl etkilediğinin tartışılmasındaki gerekliliğe değinmiştir. Ona göre söz konusu olan yeniden üretimde, sanat yapıtının şimdi ve buradalığı yani biricik olma özelliğini taşıyan varlığı ile estetik biçimi eksiktir. Bu sebeple Benjamin, sanat yapıtının teknik yolla yeniden üretilmesi sırasında yapıtın özel atmosferini yitirdiğini vurgulamıştır.¹²³ Aura* zaman ve mekan içerisinde eşsiz bir biçimde var olan eserin etkisidir. Aynı zamanda bu durum otantik olma fikriyle de bağlantılıdır ve modern çağda aura sanat eserinin yeniden üretilmesi sebebiyle yitirilmiştir.¹²⁴ Baudrillard'ın aktarımıyla, Benjamin'in ileri sürdüğü bu

¹²¹ Walter Benjamin, **Illuminations**, (Londra: Fontana/Collins, 1992), 223'den aktaran Baz Kershaw, **Radikal Performans**, (Ankara: Dost Yayınları, 2015), 55.

¹²² Walter Benjamin, **Pasajlar**, 9. bs., çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012), 52.

¹²³ Benjamin, **age**, 55.

* Teozofikte aura; paranormal veya tinsel anlamda kullanılan bir terim olup, canlıların bedenlerinden yayıldığı varsayılan ışımla oluşan ve gitgide yayılan tesir kuşakları tarzında kendini gösterdiği iddia edilen elektromanyetik alandır. Benjamin'in aura kavramında ise sanat eseri, tarihsel açıdan auraya sahiptir ve eserin tekilliğinden doğan büyü ya da doğüstü bir gücün görünümüdür.

¹²⁴ Andrew Robinson, "An A to Z of Theory: Walter Benjamin: Art, Aura and Authenticity", <https://ceasefiremagazine.co.uk/walter-benjamin-art-aura-authenticity/> [10. 12. 2015].

kendinden kaçılması olanaksız yeniden üretilmeye mahkumiyet, onu politik bir biçime dönüştürecektir. Orijinal yitirilmiştir. “Asıl” yalnızca nostaljik ve retrospektif bir tarih tarafından yeniden oluşturulabilir durumdadır.¹²⁵ Benjamin’in de varlığını medya araçlarında saptamış olduğu bu biçimin en gelişmiş ve modern örnekleri artık aynı anda sınırsız sayıda çoğaltılabilme özelliğine sahip, orijinale gerek bile duymayan süreçlerdir.

Yeniden üretilebilirliğin sanatın aurasını, biricikliğini, otoritesini, mesafesini yok ettiğini düşünen Benjamin, diğer bir taraftan da bu durumun sanatı köklerinden ayırarak özgürleştirdiğini ve nesneyi kitlelere yakınlaştırdığını ileri sürmektedir. Bu durum karşısında Hal Foster, Benjamin’in aura konusunda 1980’lerdeki birçok postmodern takipçisinden daha kararsız olduğunu ileri sürmüştür. * Benjamin, Marksist dönemde sanatta meydana gelen dönüşümü, ekonomik yapıdaki değişimin bir etkisi olarak değerlendirmektedir. Bu dönemde sanat, her ne kadar gecikmeli de olsa ekonomik üretime benzemeye başlar. Sanat yapıtı fotoğraf, plak ya da film aracılığı ile bulunduğu yerden ayrılarak izleyiciye gelir. Dolayısıyla başlangıçta tek ve ulaşılması zor olan sanat ya da sanatsal imge, artık mekanik bir şekilde çoğaltılabildiği için kolaylıkla ulaşılabilir bir ürün haline gelmiştir. İmgeler, hızla çoğalırken bir yığın halinde izleyiciye ulaşır. Bir tür reklam imgesine dönüşen sanatsal imge, sanatçının estetik kaygısını yitirir ve endüstriyel açıdan kar güdümlü bir sanat nesnesine dönüşür.

Bu durumu performans sanatı açısından değerlendirdiğimizde, orijinale ihtiyaç duyulmayan bu imgeler yığnında, seyircinin de artık performans sanatçısıyla gerçek zaman ve mekanda bir arada bulunma ya da etkileşime geçme fikrine duyduğu ihtiyacın erozyona uğradığı sonucuna varılmaktadır. Benjamin’in ileri sürdüğü

¹²⁵ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, 6. bs. çev. Oğuz Adanır (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011), 145.

* Hal Foster, yeni medya sanatı tarihini belirlemek konusunda yalnızca 1960’lı yıllarda yaşanan teknolojik gelişmeleri göz önünde bulundurarak hareket etmez, dahası bu tarihsel gelişim sürecini, her biri bir öncekinin habercisi niteliğinde olacak şekilde temellendirir. Ona göre 1930’ların, 1960’ların ve 1990’ların ortasında teknolojinin Batı kültürü üzerinde güçlü bir etkisi bulunmaktadır ve burada bir dönem, sonrakine kılavuzluk etse bile, sonraki kendinden öncekini kavramaktadır. Foster’ın üzerinde durduğu girift yapı şu şekildedir; Guy Debord’un 1960 gösterilerinde gördüğü, Walter Benjamin’in 1930’larda olacağını sezdiği teknolojik dönüşümdür ve siberpunk yazarların 1990’larda tahmin ettiği, Marshall McLuhan’ın 1960’larda ön gördüğü sibernetik genişlemedir. Foster, sonrasında 20. yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmeleri kuramsal yapıda değerlendiren eleştirmenleri kronolojik sıraya göre ele alırken: Teknoloji alanında kullanılan terimler, ideolojik bir bütünlük gösterir; Walter Benjamin’in 1930’larda mekanik yeniden üretim çağı, Marshall McLuhan’nın 1960’larda sibernetik devrim çağı ve 1990’larda (araştırma ve geliştirme veya kültür ve teknolojinin ayrılmaz hale geldiği) teknolojik veya tekno kültür çağı biçiminde sıralanmaktadır. bkz.: Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü**, çev. Esin Hoşsucu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009), 267.

mekanik üretimin sanatın aurasına zarar verdiği yönündeki iddia, günümüzde sanal uzam üzerinden sayısız çoğaltım ve sunum olanağı ile birleşmektedir. Görüntülerin bu kontrolsüz dolaşımı Benjamin'in çelişkili argümanı gibi hem sanat eserinin kitlelere ulaşmasını sağlamakta hem de performatif estetik bağlamında değerlendirdiğimizde başından beri üzerinde durduğumuz bedensel bir aradalık, feedback döngüsü ve bir topluluğun meydana getirdiği ritüele dayalı davranışların, yeni medya araçları sebebiyle temsilin temsiline dönüştüğü görülmektedir.

Baz Kershaw ise Benjamin'in benzersiz/eşsiz performansın genel anlamını yakalamaya çalıştığı düşüncesinden hareketle, tüketimciliğin canlı performanstaki yüz yüzelik dahil kültürün her veçhesini metalaştırmak üzere tasarlandığını ileri sürmektedir.¹²⁶ Marksist gelenekte, Brecht'in mutfak tiyatrosu fikrinden gelen vecd halindeki edilgen izleyici anlayışı, yine izleyicinin üretim araçlarından uzaklaştırılmasını, böylece salt bir görüntü tüketicisine dönüştürülmesine sebebiyet vermiştir. Stelarc gibi internet bağlantısı üzerinden interaktif performansın örneklerini gördüğümüz sanatçılar dışında yeni medya araçlarının performans izleyicisine sunduğu da bu edilgen yapıdır. Nitsch ise bedensel bir aradalık ilkesinden hareketle bir topluluğun meydana getirdiği ritüele dayalı performanslarını; yeni medyanın sunum olanaklarını kullanarak, yeni bir topluluğa (fakat bu bedensel açıdan etkileşim kuramayacağı yeni bir topluluğa) sunarak etken yapıdaki katılımcısını, edilgen yapıdaki izleyiciye dönüştürmektedir.

Birringer'a göreyse 21. yüzyılda kültürel fenomenler, kendini küreselleşmiş ekonominin sembolik sermayeleri içinde farklı biçimlerde göstermektedir. Bunlar ilişkisel estetik ve performatif araştırma-geliştirme laboratuvarlarıyla bağlantılı sosyal ağlar, YouTube, mobil ve sabit medyalar, işbirlikçi tasarımlar, canlı bloglar ve data koreografileri olmak üzere akla ilk gelen birkaç ortam üzerinden örneklendirilebilmektedir.¹²⁷

Bu anlamda Birringer'in ifade etmek istediği biçimde, birer kültürel fenomen olarak karşımıza çıkan yeni medya araçlarının ulaşılabilirliği gün geçtikçe kolaylaşmaktadır. Erişilebilirlikteki bu artış, sanatçılara performansları sırasında seyircilerle kurdukları

¹²⁶ Kershaw, *age*, 55.

¹²⁷ Johannes Birringer, "Performance Technologies and the Social", 7, <http://people.brunel.ac.uk/dap/SOCIAL%20CHOREO.pdf>, [12.05.2017].

ilişkilerde yeni ifade biçimleri kazanmaları konusunda yardımcı olmaktadır. Yine de yeni medya araçlarını Nitsch'in kullanım alanı göz önünde bulundurarak değerlendirdiğimizde; canlı bir performansın bu araçlarla çoğaltılıp çeşitli mekanlarda sayısız defa sunuluyor olması, Benjamin'in savı üzerinden okunduğunda problematiktir. Ancak Foster'ın kendisi için yaptığı saptama tekrar düşünüldüğündeyse Benjamin her ne kadar Auslander'a uzak gibi görünse de aslında temelde onun medyalaştırılmış canlı performansın gerekliliği konusundaki savını destekler bir alt yapıya sahip olduğu görülmektedir. Dolayısıyla Nitsch'in gerçek zaman ve mekanda üretilmiş canlı bir performansı, yeni medya araçları ile yeniden üreterek eylemi görüntüye dönüştürmesi, eserin orijinalinden kopmasına neden olmakla birlikte, öngörülemeyen yeni bir topluluğa ulaşmasına da olanak tanımaktadır.

5.2. Performans Sanatının Belgesel Niteliği

Performansın belgelenerek nesneleştirilmesi, şimdi ve buradalığı; galeri, müze gibi sanat ortamlarından kendini soyutlamaya çalışırken görüntüleme cihazları yoluyla tekrar bu ortamlara dahil edilmesi, bununla bağlantılı olarak yeniden üretim ve sunum olanaklarıyla mevcut aurasının yitirilmesi konularındaki tartışmalar bu sanat ortamının başlangıcından günümüze değin varlığını sürdürmektedir.

Yeni medya sanatı ortamıysa, sanatta yeni formlar arayan sanatçılar için her zaman yeni olasılıklar sunmuştur. Bu özelliğiyle yeni medya, sanatın birçok alanıyla ilgilenen sanatçılar için önem arz etmektedir. Yeni medya araçlarının gelişmesi, belgesel film yapımına son derece önemli fırsatlar sunmanın yanı sıra internet üzerinden web belgeseli (web-doc), interaktif belgesel (interactive documentary), veri tabanı film yapımı (database-filmmaking), transmedya, non-linear belgesel gibi yeni türlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.¹²⁸ İnternetin asal zemin olarak kullanıldığı tüm bu türler, belgesel filmin gün geçtikçe daha çok izleyici kitlesine ulaşmasına olanak tanımaktadır. Bu sebeple dijital kayıt ve arşivleme; internet ve küresel iletişim, medyanın yaratım sürecini ve erişim yönünü değiştirmiştir. Genel olarak bakıldığında deneysel belgesel film yapımında yeni medyaların kullanımına yönelik 90'lı yıllarda başlayan gelişmeler, internet ve bilgisayar biliminde yaşanan gelişmelere denk düşmektedir. Bu açıdan özellikle internet, belgesel film için oldukça zengin bir alan

¹²⁸ Ersan Ocak, "New Forms of Documentary Filmmaking within New Media", *AVANCA|CINEMA 2012*, International Conference, (2012):959.

olduğunu çoktan kanıtlamıştır. World Wide Web ise dağıtım olanaklarının önünü açmış; bununla birlikte metin, video ve ses alanında yaşanan gelişmeler, medya uygulayıcılarına bir dizi geniş kompozisyon olanağı sunmuştur.

21. yüzyılın ilk yılları, belgesel üretiminde teknolojik, ticari, estetik, politik ve sosyal boyutlarda süregelen önemli derecedeki değişimlere tanıklık etmiş ve farklı yapılandırılmış birçok ekran üzerinden izlenilmesini sağlamıştır. Yeni medya alanındaki üretim ve düzenleme ekipmanlarının yayılması, televizyon formatlarının artması ve bir fenomen haline gelen DIY (Do it Yourself) çekimlerin YouTube veya Google Video gibi web sitelerinde yayınlanmasına imkan tanımıştır.¹²⁹ Bu durum, ana akım medyaya yönelik ciddi bir meydan okumayı da beraberinde getirmektedir; çünkü dijital teknoloji ve internet, alternatif medya ile ana akım medya arasındaki sınırı bulanıklaştırmaktadır. Böylece yeni medya araçları, belgeselin üretim ve dağıtım ağını ortalama gelir düzeyine sahip bir birey için erişilebilir ve maddi anlamda temin edilebilir kılmaktadır.

İçerik olarak bakıldığında, sinema içerisinde sanat dalı olarak ayrı bir yer edinen belgesel filmin amacı, öncelikle “gerçeği” yansıtmaktır. Bu sebeple çıkış noktası edindiği dünya ile anlaşmasını Bill Nichols’ın ifadesiyle “onu temsil ederek” yapmaktadır.¹³⁰ Dolayısıyla Nichols için kurgu sinema, sinemacının hayal gücünden türemiş bir dünyanın metaforuyla ilgilenirken belgesel, paylaşılan bir dünyanın deneyimleriyle ilgilenmektedir.¹³¹ Belgeselde temsil edilen nesne, gerçek dünyadan alınan, bizim dokunabildiğimiz, görebildiğimiz ya da etkileşime geçebildiğimiz bir nesnedir. Söz konusu nesne, tüm belgesellerdeki temsilin özünü oluşturmaktadır; çünkü belgeseli meydana getiren konular, neredeyse her zaman temsilin en anlamlı parçasını oluşturmaktadır. Lev Manovich’e göreyse sinemada (dolayısıyla belgesel filmde) bilgisayar kullanımı, perspektifin kurallarını ve bu eski bilimin fazlasıyla geliştirilmiş algoritmik karakterinin yanı sıra geriye dönük yarattığı temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi bir üst seviyeye taşımaktadır.¹³²

¹²⁹ Thomas Austin, Wilma de Jong, “Introduction”, **Rethinking Documentary New Perspectives, New Practices** ed. Thomas Austin, Wilma de Jong (New York, Open University Press: 2008), 1.

¹³⁰ Bill Nichols, **Introduction to Documentary** (Bloomington, Indiana University Press, 2001), 2.

¹³¹ Bill Nichols, **Representing Reality** (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991), 109.

¹³² Manovich, **age**, 6.

Ancak tez çalışması gereği, bu bölümde değinilmek istenen belgesel filmin gelişiminden ziyade, performans sanatının belgelenmesi sırasında kullanılan yeni medya araçlarının bu sanat ortamını ve Nitsch'in performanslarını ne yönde etkilediğidir.

Performans sanatının belgelenmesi veya belgesel içerikli performansların oluşturulması için kullanılan görüntüleme araçlarına bakıldığında, gün geçtikçe yaygınlaşan çeşitli yeni medya araçlarından faydalandığı görülmektedir. Özellikle yeni medya sanatı ortamlarından biri olarak video, her türden performansı ve eylemi kaydedebilen, bunu saklayıp defalarca tekrar edebilen bir araç olarak ön plana çıkmaktadır. Günümüzdeyse bu sunum ve saklama olanaklarına internet gibi yeni sanal mecralar dahil olmuştur. Ancak Peggy Phelan gibi performans sanatının önde gelen otoritelerinin, bu durumun performans sanatının doğasına aykırı olduğu yönündeki görüşlerine önceki bölümlerde değinmiştik.* Performans sanatının belgelenerek galeri, müze gibi sanat mekanlarına dahil olarak enstalasyon, monitör veya sanal uzam üzerinden tekrar tekrar izleyiciye sunulma imkanı bulma durumuna şiddetle karşı çıkan Phelan, performansın yeniden üretim ekonomisine dönmeye çalıştığı ölçüde, kendi ontolojisine verdiği söze ihanet ederek küçük düşürdüğü görüşündedir. Bununla birlikte Phelan, performansın oluşumunu sağlayan kinetik bedensel anlatımlardan farklı olarak performatifliği statik bir anlatım üzerinden temellendirir ve “tüm portre fotoğrafları temelde performatiftir” diyerek bu söylemini, Roland Barthes'ın “Camera Lucida”da portreyi “bir tür ilkel tiyatro” olarak tanımlıyor

* Phelan'a göre “Performansın tek yaşamı şimdidedir. Performans saklanamaz, kaydedilemez ve belgelenemez. Aksi takdirde temsilin temsiline oluşturan bir döngüye dahil olur: bu bir kez gerçekleşirse, performanstan başka bir şeye dönüşmüş olacaktır.” bkz.: Phelan, **age**, 146.

olmasıyla destekler.¹³³ Phelan bu önermesiyle performansın belgesel niteliğine vurgu yapar.*

Performans sanatı ve belgesel film arasında ilişkide ise Phelan'ın şiddetle karşı çıktığı bu yeniden üretim, performansın kendi zamanının ötesine geçebilmesi adına gerekli gibi görünmektedir. Bunun sebebi, performansa ait görüntünün, çoğu zaman ona ulaşmak adına tek geçerli belge olduğu düşüncesidir. Bu sebeple performans ve belgesel birbirine bağlıdır. 1990'lı yıllara değin bu belgeleme şekilleri fotoğraf, video ve ses kayıtları üzerinden sürdürülse de günümüzde bu durum, bahsi geçen bu araçlara ek olarak bilgisayar ve internet gibi çeşitli veri tabanları üzerinden devam ettirilmektedir. Başlangıçta müze, galeri gibi sanatın meta değerini ön planda tutan sanat ortamlarından uzaklaşmaya çalışan performans sanatı, belgelenme yoluyla tekrar bu mecralara dahil edilmeye başlanmıştır. Bu türden sanat kurumları için gelip geçici doğası sebebiyle ortadan kaybolmaya meyilli bu sanat ortamını kontrol altında tutmak oldukça güç görünmektedir. Bu kurumlar açısından bakıldığında performansın yeniden deneyimlenebilmesi, medyalaştırılması yani çeşitli medya araçları ile kayıt altına alınabilmesinden geçmektedir. Ancak burada bahsedilen performansın bir sanat kurumu için tasnif edilme biçimiyle ilgilidir.

Yeni medya araçlarının performansın belgelenmesi amacıyla kullanılması, sanatçıların geçici eylemlerinin görüntüye dönüştürülmesi yoluyla kalıcı biçimde kayıt altına

¹³³ Phelan, **age**, 35,36.

* Richard Avedon, portre fotoğrafçılarının temsil hakkında bildiklerini, özellikle Rembrandt gibi büyük ressamların otoportrelerinden öğrendiklerini ileri sürmektedir. Bkz.: Phelan, **age**, 35. Buradaki portre, ister ressamın kendi portresi isterse resmettiği kişinin portresi olsun, sonuçta yansıtılan resmedilen kişinin karakteridir. Gombrich'in de belirttiği gibi, Rembrandt'ın portrelerinde resmedilen kişilerden birçoğunun karakteri hakkında neredeyse hiçbir şey bilmediğimiz doğrudur. bkz.: Ernst H. Gombrich, **İmge ve Göz**, çev. Kemal Atakay (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015), 134. Ancak portrelerle karşılaşan izleyicide etki uyandıran şey bu portrelerin açığa çıkardığı yaşam izlenimi, yani bir bakıma portrede perforce edilen benliğin belgesel temsildir. Rembrandt'ın portrelerinin izleyicide bıraktığı etkiyi fiziksel boyuttan çok tinsel boyut olarak düşünmek mümkündür. Sanatçının, hareketin iki kişi etrafında döndüğü birçok dinsel kompozisyonuna benzer şekilde portrelerindeki dramatik yoğunluk, tinsel zenginliğe ulaşmaktadır. Lacan'ın ayna evresi kuramında olduğu gibi kişinin kendisiyle bir aynada karşılaşmasına portreyle karşılaşması, iki tür durumu açığa çıkarmaktadır diyebiliriz. Biri görüntünün taklidi ki Lacan için taklit etmek hiç kuşkusuz görüntüyü yeniden üretmektir; bir diğeri de izleyenin hayal gücüdür. Burada resim ya da fotoğraf aracılığı ile oluşturulan portrede kayda alınan, modelin kendi sorgulamasıdır. Fotoğraf ve resimdeki sorgulama, modelden çok sanatçının yönetmenliğindeyken, performans sanatçısı kendi eylemini yönetmektedir.

alınmasını sağlayan bir ortamın oluşmasına da olanak tanımıştır.* Performans sanatının canlı olma ilkesine dayandığı gerçeği vazgeçilmezdir; ancak unutulmaması gereken onu belgeleyen ve varlığını sürdüren tartışmalıda olsa yeni medya sanatı ortamının üretim ve sunum olanaklarıdır. Bununla birlikte performans, kamera için açıkça düzenlendiğinde (çoğunlukla bir izleyici kitlesinin olmaması durumunda) yalnızca belgesel film için değil, yeni medya sanatı ortamı için de temel rol oynamaktadır. Böylece elde edilen görüntüler, bir performansın salt kayıtları ötesine geçerek, özerk sanat eserine dönüşmektedir.

Performans sanatının özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında yeni medya araçlarının sunum ve kayıt olanakları ile kurduğu ilişki 21. yüzyılda yeni medya sanatıyla birleşen bedene dönüşmüştür. Bu açıdan değerlendirildiğinde bir kategori olarak performansın, aynı zamanda belgeselin de tartışma konusu olduğu ve performansı tanımlamak için yapılan her girişimin, performans olan ve olmayan arasındaki ayrımla başladığı sonucuna varılmaktadır. Belgeselde veya bir performansın belgelenmesi sırasında kullanılan video kayıt cihazı, insan davranışlarını temsil ettiği andan itibaren eş zamanlı biçimde bir performansı da temsil etmektedir. Bu temsil bilinçli veya bilinçsiz yapılan jest veya davranışlar bütününden oluşabilmektedir. Şimdi ve buradılığı ile ön plana çıkan performans sanatının kayıt cihazları ile belgelenmesi, sanatçının bedensel eylemlerinden oluşan performansının belgesel özelliği taşıyabileceği sonucunu gündeme getirmektedir. Ancak performansın belgesel olması veya sadece kayıt cihazları ile belgeleniyor olması iki farklı durumu içermektedir. Bozkurt, görüntüleme cihazlarından video ve performans ilişkisini açıklarken “performans videosu” ve “video performans” olmak üzere ikili bir sınıflandırmaya gider ve bu ayrımı şu şekilde açıklar;

“Performans videosu” ile “video performans” arasındaki fark, video performansı “eylem, oluşum”, performans videosunu “film” bağlamında ele almakla açıklanabilir. Aynı gibi görünmekle birlikte, her iki alan birbirinden ayrılır. Tartışılması gereken bir nokta, bu alanla ilgili birçok kaynakta performans video kayıtlarının “performans videosu” başlığı altında verilmesidir. Oysa bu filmler, performansların yalnızca belgesel kayıtlarıdır.¹³⁴

* Postmodern sürecin sonuçları olarak görebileceğimiz gerçek ve kurmaca kavramları, özellikle gerçeği birebir aktarmakla yükümlü fotoğrafa ait temsil durumunun yeniden sorgulanmasına neden olmuştur. Resim sanatının biricik olma halinden farklı olarak, yeniden üretimini eksiksiz sağlayan fotoğraf sanatı, tek mekan algısını yıkmış ve sayısız ortamda sayısız izleyiciye ulaşmıştır. Özellikle 1960’lı yıllarda sanatın genelinde yaşanan performatif dönemeçle birlikte yeni medya araçlarından olan fotoğrafın kullanımının da yaygınlaşması, foto-performans terimini de beraberinde getirmiştir. Bu durum belki de Phelan’ın “tüm portre fotoğrafları temelde performatiftir” savının bir karşılığıdır. bkz.: Phelan, **age**, 35.

¹³⁴ Muammer Bozkurt, “Video Sanatı: Performans, Enstalasyon, Heykel”, **Yeni Medya ve...**, ed. Deniz Yengin (İstanbul: Anahtar Kitaplar, 2012), 321.

Bu durumda öncelikli olarak video kayıt cihazının sanatçının eylemini kayıt altına alarak olaya tanıklık eden bir araç olma haliyle, eylemi görüntüleyerek destekleyen bir unsur olması konuları arasındaki farklılığa açıklık getirmek gerekmektedir. Bozkurt, bu iki durum arasındaki farklılığı Wolfgang Flatz ve Joseph Beuys performansları üzerinden örneklendirir. Flatz'ın performanslarında video kayıt cihazı, bedenle birlikte hareket ederek bedenin fiziksel eylemleri doğrultusunda görüntü üretimi sağlarken, Beuys da sadece performansa tanıklık eden bir araçtır. Beuys'un ölü bir tavşana resim anlattığı, keçeyle kaplı bir televizyonu izlediği, boks eldivenleriyle kendini yumrukladığı ya da bir kurtla günlerce yalnız kaldığı kafesin içindeki sosyal ve politik içerikli performanslarının hepsinde kamera, kayıt cihazının ötesine geçmemektedir.

Hermann Nitsch'in performansları da benzer şekilde klasik tiyatronun izleyiciler önünde gerçekleştirilmesidir. Varoluşçuluk felsefesinden, dinsel ritüellerden ve Dionysos şenliklerinden etkilenecek gerçekleştirilen tüm törensel ayinler, kalabalık bir performans grubuyla saatlerce süren eylemler bütünü olarak izleyiciye sunulmaktadır. İzleyicinin başından beri tanıklık ettiği bu eylemlerde fotoğraf ya da video kamera, belgesel nitelikteki kayıt cihazıdır sadece. Nitsch'in performanslarını Nichols'un belgesel film tanımı üzerinden okuduğumuzdaysa, sanatçının Dionysos şenlikleri ve İsa Mesih'in çarmıha gerilmesi olaylarını canlandırdığı performanslarının tamamen kurgusal bir anlatım etrafında gerçekleştiği görülmektedir. Ancak yine de tüm bu eylemler içerisinde sadece bir kuzunun (performansı meydana getiren kişiler tarafından) gerçek anlamda parçalara ayrılıyor olması bile, performansların belgesel filmin gerçeklik ilkesiyle örtüştüğünü göstermektedir. Bu sebeple şiddet içerikli eylemlerin yeniden canlandırıldığı tüm bu performanslar, belgesel filmde olduğu gibi gerçeğin temsilinden başka bir şey değildir. Böylece performans sanatı içerisinde sanatçının kayda alınarak kendi görüntüsünün taklidini oluşturan yeniden üretimi, icra edilen eylemin belgesi haline gelmektedir diyebiliriz.

5.3. Hermann Nitsch Performanslarının Belgesel Filmle Kurduğu İlişki

Sanatçının uzun yıllardır hem yaşamını hem de çalışmalarını sürdürdüğü Prinzendorf Sarayında Rita Nitsch ve ekibi, sanatçının performanslarının yaratım sürecini, belgesel haline getirilme ve yayım süreçlerini desteklemektedirler. Prinzendorf Sarayında yürütülen bu çalışmalara 2009 yılında kurulan Nitsch Vakfı'nın da dahil olmasıyla, performansların entelektüel üst yapısının farkındalığını artırmak, kitap ve basılı yayım ve sergi düzenlemek; bunun yanı sıra arşiv ve belgesel görevlerini üstlenerek sanatçının çalışmalarına bir veri tabanı üzerinden ulaşılması sağlanmıştır.¹³⁵

Michael Karrer'in "The Prints of Hermann Nitsch" makalesinde de bahsettiği gibi; Nitsch'in performanslarını fotoğraf veya video gibi görüntüleme araçları yoluyla belgelemesi, performansın kendisinden bile önemlidir.¹³⁶ Sanatçı her ne kadar performanslarına 1950'li yılların sonlarında başlamış olsa da ilk yayınlanan performansı, 1962 tarihli "1st Action 19.12.1962" dır. Hermann Nitsch'in performanslarının yeni medya araçları ile kurduğu ilişkiden hareketle tez çalışmasının bu aşamasında görüntü üretim araçlarının belgesel niteliğine değinilmiştir.

Nitsch'in performansların belgesel hale getirilmesi işlemi yalnızca sanatçı tarafından değil farklı sanatçılar tarafından da gerçekleştirilmiştir. Örneğin 1970 yılında Münih'de gerçekleştirilen "32. Performans" çalışması, Irm ve Ed Sommer tarafından yönetilmiştir. Peter Gorsen'in bu belgesel filmle ilgili yaptığı inceleme ise şu şekildedir;

Bu film, en tartışmalı yapımlardan biri: Genç bir kadının çarmıha gerilmesi, bir kuzuya ait gövdenin iç organlarının deşilmesi ve kadının bu organlarla kirletilmesi.

Bir kuzu gövdesinin çarmıha gerilmesi, parçalanması, kirletilmesi eylemleri, kendini öldürmeye yönelik sadist dürtü ve mazoşist arzuya ikame edilmektedir. Tarihsel olarak, bu tür içgüdüsel dürtüler, kültür ve din içerisinde herhangi bir çıkış yolu bulamamış, hatta insanın sado-mazoşist içgüdülerinin potansiyelleri gizli ve yasaklı kılınmıştır.

Kuzunun çarmıha gerilme ritüeli, insanın içgüdülerine ait bu türden yasaklı eylemlerin yerine geçer ve Nitsch'in ab-reaksiyon olarak tanımladığı bu yerinden ediliş, yasaklı olana şehvetli bir bakış açısı getirir.

Bu performansta, kurtuluş fikrinin erotikleştirilmesi ve bayağılaştırılması pornografiyle birleşerek daha da yoğun hale gelmiştir ... kuzunun gövdesine ait eti, kadının çıplağıyla tamamlanır ve alegorik olarak kadında kuzuyla birlikte çarmıha gerilir ve yine alegorik biçimde kuzunun gövdesini açılan kesik ile kadının cinsel organı ile özdeşleştirilir.¹³⁷

¹³⁵ Verein Gesamtkunstwerk Nitsch, <http://www.nitsch-dasgesamtkunstwerk.at/?lang=en> [03.02.2017].

¹³⁶ Michael Karrer, "The Prints of Hermann Nitsch". A Documental Journey through Time, in: Hermann Nitsch. Strukturen. Architekturzeichnungen, Partituren und Realisationen des O.M. Theaters, ed. Carl Aigner, Leopold Museum – Private Foundation, Wien (2011):103-110.

¹³⁷ Peter Gorsen, "Sexualästhetik", 1972, http://www.ubu.com/film/nitsch_action.html [03.02.2017].



Şekil 9: Hermann Nitsch, Maria - Conception – Action, 1969. (Directed by Irm & Ed Sommer, Duration: 7 minutes)

Kaynak: Peter Gorsen, “Sexualaesthetik”, 1972, http://www.ubu.com/film/nitsch_action.html [03.02.2017].

Sonuç olarak Hermann Nitsch’in O.M. Theatre’ı kurduğu ilk yıllardan bu yana gerçekleştirdiği performanslarını sistematik biçimde belgeselleştirmesi dikkat çekicidir. Sanatçı her ne kadar performans sanatının canlılık ilkesine öncelik verse de performanslarında bedenin görüntüyle kurduğu ilişki, fotoğraf ve video filmin belgesel niteliği kullanılarak kayıt altına alabilme niteliği ile birleştirilmiştir. Günümüzdeyse sanatçının performanslarına ait tüm görüntüler yeni medyaya ait birçok mecraada sunulmaktadır.

6. BU ARAŞTIRMA KAPSAMINDA YAPILAN ESER ÇALIŞMALARIM

Tez çalışmasının bu bölümünde Viyana performans sanatının en önemli temsilcilerinden Hermann Nitsch'in 7–10 Kasım 2013 tarihleri arasında gerçekleştirdiği 66. performansı başta olmak üzere, sanatçının performanslarında kullandığı öğeler göz önünde bulundurularak üç adet video film, sanatta yeterlik eser çalışması olarak sunulmuştur.

Sanatçının 66. performansından elde edilen görüntüler ve kurban ritüelleri ile Dionysos şenliklerini canlandırdığı performanslarından alınan referanslar doğrultusunda; no.1, no.2 ve no.3 isimli performans video filmler Adobe Premiere Pro programında kurgulanmıştır. Video filmlerinin isimlendirilmesi sırasında sanatçının performanslarını numaralandırması fikrinden hareket edilmiştir.

Bu video film çalışmaları, Lichte'in performatif estetik kuramını desteklemek amacıyla kullandığı ve aynı zamanda Nitsch'in performanslarında da sıklıkla karşılaşılan; sahneleme, bedensel bir aradalık, topluluk, feedback döngüsü kavramlarına ek olarak yine sanatçının performansları için belirlediği en önemli unsurlarından olan ritüel çalışmaları, müzik ve boya gibi öğelerin kullanımı göz önünde bulundurularak üretilmiştir.

6.1. No.1 Video Film Çalışması

No.1 video film çalışması, Hermann Nitsch'in 8. Contemporary İstanbul kapsamında üç gün süren 66. performansından elde edilen görüntülerin belgesel film türünde sunulmasından oluşmaktadır. Sanatçı, 7 Kasım günü sabah saatlerinde başladığı performansını 25 kişilik bir aktör grubuyla birlikte gerçekleştirmiştir. Sahne olarak belirlenen alan, CI içerisinde sanatçı için ayrılan beş yüz metrekarelik seyirciye açık bir mekandan oluşturulmuştur. Böylece seyirciler, çalışmanın hazırlık aşamasından, uygulama ve hatta temizlik aşamalarına kadar tüm süreçte dahil olmuşlardır. Bu süreçte sanatçı ve aktör topluluğunun eylemlerinin çeşitli cihazlarla kayıt altına alınması konusunda herhangi bir kısıtlama getirilmemiştir; ancak seyirciler, sanatçının o güne kadarki performanslarının aksine eyleme sadece izleyerek tanıklık etmiş,

deneyimleme fırsatı bulamamışlardır. Bu durum, sanatçının diğer performanslarında karşılaşılan feedback döngüsünün gerçekleşmesine engel teşkil etmiştir. Bu açıdan bakıldığında performansın interaktif yönü sadece performans için belirlenen belirli sayıdaki aktör topluluğu arasında yaşanmış gibi görünmektedir. Dolayısıyla seyircinin rolü herhangi bir sanat mekanındaki rolünün dışına çıkamamıştır.



Şekil 10: Meltem Karakuyu Şangüder, Film No.1 Video Film Çekimi, 2013

Kaynak: Meltem KARAKUYU ŞANGÜDER

Performansın kayıt cihazları aracılığıyla belgelenmesi, sadece izleyiciler tarafından değil aynı zamanda Dirimart tarafından da gerçekleştirilmiştir. Benim de izleyici olarak katıldığım bu performanstan elde etmiş olduğum görüntüler, 6 dakika 39 saniye süren No.1 isimli belgesel filmde tarafımca kurgulanarak sanatta yeterlik eser çalışmasının ilk filmi olarak sunulmuştur. Bu çalışma, 2. ARTANKARA Çağdaş Sanat Fuarı kapsamında 9-13 Mart 2016 tarihleri arasında tek kanallı video film çalışması olarak sergilenmiştir.



Şekil 11: Meltem Karakuyu Şangüder, Film No.1 Video Film Çalışması, 2014

Kaynak: Meltem KARAKUYU ŞANGÜDER

6.2. No.2 Video Film Çalışması

4 dakika 27 saniye süren No.2 isimli video film çalışmasında ise sanatçının kurban ritüellerinin yeniden üretimi niteliğindeki performanslarına göndermede bulunulmuştur. Videoda yer alan hayvanın kesilip parçalara ayrılma sahnesi, Anadolu'da sıkça karşılaşılan gerçek bir adak ritüelidir. Böylece video içerisinde Nitsch'in O. M. Tiyatrosunun başlangıcını oluşturan performanslarındaki kurban ritüellerinin temsili, gerçek anlamdaki bir kurban edilişle birleştirilmiştir.



Şekil 12: Meltem Karakuyu Şangüder, Film No.2 Video Film Çekimi, 2014

Kaynak: Meltem KARAKUYU ŞANGÜDER

Tıpkı sanatçının performanslarındaki gibi bu videoda da bir kuzunun kesilmesi ve parçalara ayrılması sürecini içeren tüm performatif edimler, kayda alınarak kurgulanmıştır. Videodaki görüntülere eşlik eden müzik, sanatçının 38. Performans çalışmasında kullanılan kendi bestesidir. Mekan bir mezbahadır. Sanatçının performanslarındaki renklere bu defa bir kuzunun adanması sırasında etrafa saçılan gerçek kan ve hayvanın iç organları eşlik etmiştir. Bu video çalışmasında aktör ve seyirci rollerini belirlemek mümkün değildir; çünkü burada sanatsal bir eylemde bulunma amacıyla bir araya gelen bir topluluktan bahsetmek mümkün değildir. Buradaki edimler, ilahi bir inanca sığınarak bir dileğin yerine getirilmesi karşılığında bulunulan vaadin (adağın) gerçekleştirilmesidir.



Şekil 13: Meltem Karakuyu Şangüder, Film No.2 Video Film Çalışması, 2014

Kaynak: Meltem KARAKUYU ŞANGÜDER

6.3. No.3 Video Film Çalışması

11 dakika 08 saniye süren bu performans video film çalışmasında da sanatçının Prinzendorf Sarayı'nda ve çeşitli mekanlarda gerçekleştirdiği performanslarından faydalanılmıştır. Sahne, Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünün giriş katıdır. Performansı gerçekleştirecek katılımcılar seçkisiz olarak belirlenmiştir. Nitsch, hem Stefan George ve Gustav Klimt'e beslediği derin hayranlık, hem de sanat çalışmalarının bir rahibin işlerine eşit görülmesi gerektiğine duyduğu inancın göstergesi olarak, 1960'lardan beri gerçekleştirdiği performanslarında basit beyaz bir gömlek giymektedir. Bu düşünceden hareketle, katılımcılara tıpkı Nitsch'in çalışmalarındaki gibi birer beyaz gömlek giydirilmiş, böylece performansı

gerçekleştiren katılımcılarla ve seyircilerin birbirinden ayrılması da sağlanmıştır. Bu beyaz gömlek, aynı zamanda bir Orta Asya inancı olan şamanizm'deki cbbeyi de temsil etmektedir. şamanlarda cbbeden sonra en önemli parça şaman davulu, yani müziktir. Bu sebeple eyleme eşlik eden şaman müziğinin tüm mekana yayılması sağlanmıştır. Performans sonunda elde edilen görüntüler No.3 isimli performans videosu adı altında kurgulanmış, sonrasındaysa hem performans sırasında kullanılan materyaller hem de sanatta yeterlik eser çalışması için üretilen görüntüler, 3. ARTANKARA ağdaş Sanat Fuarı Kapsamında 16-19 Mart 2017 tarihleri arasında tek kanallı video enstalasyon olarak sergilenmiştir.



şekil 14: Meltem Karakuyu şangüder, No.3 Video Film ekimi, 2016.

Kaynak: Meltem KARAKUYU şANGüDER



Şekil 15: ARTANKARA Çağdaş Sanat Fuarı No.3 Video Film Çalışmasının Sergilenme Alanı, 2017

Kaynak: Meltem Karakuyu ŞANGÜDER



Şekil 16: ARTANKARA Çağdaş Sanat Fuarı No.3 Video Film Çalışmasının Sergilenme Alanı, 2017

Kaynak: Meltem Karakuyu ŞANGÜDER



Şekil 17: ARTANKARA Çağdaş Sanat Fuarı Kataloğu, 2017



MELTEM KARAKUYU ŞANGÜDER

Şekil 18: ARTANKARA Çağdaş Sanat Fuarı Kataloğu, 2017

7. SONUÇ

“Yeni Medya Sanatı Ortamında Performans ve Görüntü İlişkisi” başlıklı bu eser metni performatif estetik kuramı bağlamında incelenmiştir. Yeni medya sanatı ve performans sanatının gelişimi ve birbiriyle kurduğu ilişki gerek sanatçılar gerekse teorisyenler tarafından ortaya konulmuş eserler ve görüşler çerçevesinde araştırılmıştır. Erika Fischer-Lichte tarafından öne sürülen söz konusu kuramın hareket noktası sayılabilecek Söz Edim Teorisi ve Performatiflik (Edimsellik) Kavramı, bununla birlikte sahnelemenin koşullarından olan bedensel bir aradalık, sanatçı ve seyirciler arasındaki rollerin değişimi ve ritüele dayalı topluluk algısı Hermann Nitsch’in performansları özelinde açıklanmıştır.

Performans sanatının yapısı incelendiğinde bir topluluğa sunulan disiplinlerarası sanat ortamı olarak dikkat çektiği görülmektedir. Yazılı metin veya yazılı olmayan kurguya dayalı olacağı gibi, rastgele veya dikkatlice yönetilen, anlık veya planlamış; ya da izleyici önünde veya izleyicisiz gerçekleşebilmektedir. Performans canlı olabileceği gibi yeni medya aracılığıyla saklanabilmekte ve dağıtılabilmektedir. Zaman, mekan (sahne), performans gerçekleştiren beden veya bedenler ve bu performansa eşlik eden herhangi bir medya aracı, bununla birlikte tüm bu unsurların bir araya gelmesi sonucunda oluşan bedensel bir aradalık, feedback döngüsü, topluluk ve bu toplulukla birlikte açığa çıkan ritüele dayalı unsurların eklenmesi sonucunda performans sanatının meydana geldiği sonucuna varılmaktadır.

Performans sanatı herhangi bir mekanda, zaman diliminde ve sürede gerçekleşebilmektedir. Bunla birlikte performans sanatı alanında yapılmaya çalışılan tüm tanımlar, temelde performansın kendi içerisinde tartışmalı bir kavram olduğu kanısına varmamıza neden olmaktadır. Bu durum canlılık ilkesi üzerine kurulu olmasına karşın metalaşarak tüketim kültürüne hizmet etmeye başlaması meselelerinden birini de içermektedir. Çünkü performans sanatında beden, modernist politikaların metalaştırmasından uzaklaşmaya çalışırken, yeni medya sanatı ortamıyla kurduğu ilişki sebebiyle hem güncel olanı yakalamış hem de karşı koyduğu meta kültürüne dahil edilerek dolaylı da olsa destek vermiştir.

Terimin daha dar anlamı ise Batı kültüründe postmodernist geleneklere atıfta bulunmaktadır. 1960'lardaki performatifleşmeyle birlikte, genellikle metin tabanlı tiyatronun antitezi, kimlik politikalarına ve kültürel normlara bir karşı duruş olarak kendisini göstermiştir. Başlangıçta tekrar edilemeyen, ele geçirilemeyen ve alınıp-satılamayan bir ortam olarak seyirci için gelip geçici ve özgün bir deneyim sunmuştur. Performans sanatçıları, seyircilere genellikle yeni ve alışılmamış şekillerde düşünmenin önünü açarken, sanatın ne olduğu konusundaki geleneksel fikirleri yıkma eğilimi içerisine girmişlerdir. Performans sanatı, sanatın gösterime dayalı tüm elementlerini kaynak edinebileceği gibi bir makina, robot veya sanal ortamla işbirliği kurabilmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde yeni medya sanatı ve performans arasındaki ilişki önemlidir. Günümüzün en önemli mecralarından biri niteliğindeki internet bağlantısının, sanal performansın bir türü olarak kuramsallaştırılması sebebiyle yeni medya sanatı ortamındaki performans, günlük yaşamın çoklu bağlantı ve sunum yaklaşımı tarafından rasyonelleşmiştir. Performans artık sadece bilinçli olarak bilgisayar ağını performatif oluşumlar için kullananlar tarafından değil aynı zamanda internet üzerinden online arkadaşlık, chat odaları veya blog geliştiren milyonlarca birbirinden bağımsız, olağan bireyler tarafından yaratılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında 1960'lardan bu yana birçok sanatçının bedeninin fiziksel ve psikolojik sınırlarını test etmek için yeni medya sanatı ortamlarını kullanarak performatif arayışlar içerisinde oldukları görülmektedir.

Yeni Medya Sanatı pratikleri arasında yer alan performans sanatının gelişimi, Lichte'in performatif estetik kuramı bağlamında ele alındığında 1960'lı yılların, önem arz ettiği görülmektedir. Batı kültüründe yaşanan performatifleşme süreci; performans sanatının var olmasını sağlamış, bununla birlikte disiplinlerarası sanat kavramını ortaya çıkararak eserler yerine, sanatçıların olaylar yaratmaya yöneldiği yeni bir dönemin oluşumunu sağlamıştır. Özellikle Joseph Beuys, Wolf Vostell, Fluxus grubu ve Viyana sanatının öncülerinden Hermann Nitsch, performans sanatını kapsayan bu yeni sanat biçiminin yaratılmasına öncülük etmiştir.

Yeni medya sanatının performans ve görüntüyle kurduğu ilişkinin araştırıldığı bu tez çalışması kapsamında incelenen Nitsch'in 60'lı yılların başından günümüze değin sürdürdüğü, ritüele dayalı performanslarının, Lichte'in performatif estetik kuramıyla özdeşleştiği görülmektedir. Sanatçının bir kurban olarak kuzunun parçalara ayrılmasını içeren performansları, sadece aktörlere değil aynı zamanda diğer

katılımcılara da tabulaşmış nesnelerle etkileşim içine girme ve onlara duyuşal deneyimler yakalama fırsatı sunmuştur. Seyirciler, sanatçının performanslarına tüm bedenleriyle dahil olarak birer aktöre dönüşmektedirler. Onlar, Nitsch'in O. M. Theatre'daki performanslarının içeriğini oluşturan göstergeleri sıralamasındaki gibi; kan, dışkı, çamaşır suyu ve benzeri sıvılara bulanarak parçaladıkları kuzunun karnını temizleme, onun etini yeme ve şarap içme olanağını buldukları bir ritüele dahil olmuşlardır. Sanatçı, insan bedenini kan, çıplaklık ve şiddet bağlamında bir yandan kutsarken, bir yandan da modernist beden politikalarına eleştirel bir yaklaşım getirmektedir. Bunu yaparken de insanın özüne nüfus etmiş şiddeti, tüm duyulara aktarmış ve güncel sanatın topluluk kavramına performansları aracılığıyla eşlik etmiştir. İlk çağ ritüellerini andıran performanslarında sanatçı, geleneksel dramının "mış gibi" etkisinden uzakta hem bedeni hem de izleyici ve sahneyi var eden tüm etmenleri içine alan; görülen, koklanabilen, duyulabilen ve hissedilebilen bir gerçeklik ortaya koymaktadır. Böylece Orgien Mysterien Theater'daki performanslarıyla izleyicinin zihninde yeni bir alan yaratmaktadır.

Nitsch'in bakış açısıyla çağdaş insan, gündelik yaşamında mütemadiyen bastırıldığı ilkel duygularını dışavurma olanağından yoksun kalmaktadır. Bu yoksunluğu törensel performans ya da oyun ile giderilebilme imkanı vardır.¹³⁸ Bu sebeple sanatçının günlerce süren performansları, farklı kurgularla örgütlenmiş bir grup insanın topluluğa dönüşümünü temsil etmektedir. Bir yandan performansa katılma arzusunda olan bireyler topluluğa dönüşürken, diğer tarafta da bu türden bir dışavurumu protesto etme eğilimde olan topluluklar oluşmaktadır. Aslında bu durum iki açıdan okunabilmektedir. İlk olarak Varyete tiyatrosundaki gibi seyirciyi çeşitli faktörlerle kışkırtan performanslar açısından, ikinci olarak da tıpkı Schechner'in Performance Garage'da gerçekleştirdiği performanslarında seyirci tarafından durdurulan veya terkedilen salonda bile performansın her koşulda devam edeceği sonucuna varılması açısından. Çünkü seyirci veya katılımcıda arzu represyonu sonucunda ortaya çıkan her türden duygu değişimi, performansın işleyişine hizmet etmektedir. Bu sebeple canlı bir performansın kayıt altına alınıyor olması tüm bu etkinin zararınadır. Benjamin'in de değindiği gibi tüm bu yeniden üretim orijinal olanda aura kaybına neden olmaktadır. Bu anlamda sanatçının kayıt altına alınan tüm bu performansları tüketim ekonomisine karşı çıkan performans sanatının hareket noktasına aykırı düşmektedir;

¹³⁸ Candan, age, 166.

Çünkü sanatçı, fotoğraf ve video gibi yeni medya sanatı ortamında kullanılan araçlar aracılığı ile performanslarının metalaşmasına neden olmaktadır. Bu türden bir tüketimcilik canlı performansın görüntüyle ilişki kurarak bedensel bir aradalığına engel olmaktadır. Her ne kadar Lichte, Hermann Nitsch gibi topluluk algısı üzerinden hareket eden performans sanatçılarının sahneleme, bedensel bir aradalık ve feedback döngüsü gibi olguları birincil hedef olarak belirlediği konusunda ısrarcı olsa da yapılan araştırma sonucunda bu önermeye ait geçerliliğin şüpheleri de beraberinde getirdiği görölmektedir. Özellikle 1960 sonrası sanatta yaşanan performatif dönemeç bununla beraber yeni medya sanatının kendini göstermeye başlaması, canlı performansın çoktan yazılan sonunun bir göstergesi niteliğindedir.

Yine de Lichte, konuyla ilgili 40'lı ve 50'li yıllarda henüz performans sanatı ve yeni medya sanatı ortamları arasında herhangi bir ilişkisellik veya karşıtlığın kurulmadığı yıllarda bile sanatçıların medya teknolojilerini kullanarak, gelip geçici performansları kaydedip, belgeleyerek kendilerine sunulan fırsatları kullandıkları gerçeğini de tam olarak inkar etmemektedir. Çünkü sanatçılar da canlı sahnelemeler ve yeni medya ortamına dahil edilen performanslar arasındaki farkın ve bunların yaratabileceği özel sanatsal olanakların tamamen farkındadırlar ve bu sebeple performanslarında yeniden üretim teknolojilerini nasıl değerlendirecekleri konusunda da hakimiyetlerini koruyabilmişlerdir. Nitsch gibi sanatçılar da başından beri sahnede bedensel bir aradalığı önemsedikleri halde yeni medyayla birleşen kültür karşısında kayıtsız kalamamışlardır. Sanatçılar gelip geçici sahnelemelerini, yeni medya sanatı ortamı aracılığıyla kaydedip, belgeleyerek kendilerine sunulan fırsatları değerlendirmişlerdir.

Sonuç olarak Hermann Nitsch'in her alandaki ve kültürdeki inanç sistemine hayranlık duymasına rağmen hiçbirine derinden bağlanmadığı görölmektedir. Bunun sebebi inanç sistemini yaşam, doğa, evren ve sonsuzluk üzerine kurmasındandır. Bugüne değin yüzü aşkın performansıyları Viyana performans sanatının öncülüğünü yapan sanatçı, sanatta yeni bir türün tanımlanmasını sağlamıştır. Din ve yaratıcılığın törensel maneviyatı arasında paralellik çizen bu performanslar, Hristiyanlığın teolojisini sorgulamış, katarsizm arayışını acı, şefkat yoluyla gerçekleştirmiştir. İnsanlığın ilkel içgüdülerini ve antik ayinleri kapsayan sanatçının tüm performanslarında aydınlanma ve arınmanın yolları aranmıştır. Bununla birlikte Nitsch'in katarsizm olarak nitelendirdiği törensel performanslarını 60'lı yıllardan bu yana sayısız tekrarlarla sürdürmesi söz konusu arınmanın en azından bu performanslarla

gerçekleşemeyeceğinin bir kanıtıdır da aynı zamanda. Söz konusu katılımcılar elbette her defasında değişmektedir ve elbette bu değişimle birlikte feedback döngüsünde de değişimler yaşanacaktır. Ancak yine de yıllardır tekrarlanan ve tekrarlanmaya devam edilecek olan bu performansların Nitsch'in öngördüğü biçimde toplumsal bastırılmışlığın çözüm odağı olmadığı da aşikardır.

KAYNAKÇA

Alberro, Alexander. **Two-way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art**. London: The MIT Press, 1999.

Alexander Gray Associates, http://www.alexandergray.com/artists/coco-fusco/coco-fusco_2/ [12.06.2015].

Alver, Köksal, “Emile Durkheim ve Kültür Sosyolojisi”. **Sosyoloji Dergisi**. no.3 s.21, (2010): 199-210.

Antmen, Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. 3. bs. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

_____. “Kurban performansı bize vız gelir!..”, **Radikal Gazetesi**, 25 Kasım 2009, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/kurban-performansi-bize-viz-gelir-966017/> [25.11.2016].

Aristoteles. **Poetika**. çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Artaud, Antonin. **The Theatre and Its Double**. New York: Grove Press, 1958 (Aktaran: Marsh, Anne. **Body and Self, Australian Video Art Archive**. AVAA).

Auslander, Philip. “Digital liveness A Historico-Philosophical Perspective”. **PAJ**. (2012):3-11.

_____. **Liveness-Performance in a Mediatized Culture**. London: Routledge, 1999 (Aktaran: Lichte, Erika Fischer. **Performatif Estetik**. çev. Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016).

_____. **Liveness-Performance in a Mediatized Culture**. London: Routledge, 2008.

Austin, John Langshaw. **Söylemek ve Yapmak**. çev. Levent Aysever. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Austin, Thomas, Wilma de Jong, “Introduction”, **Rethinking Documentary New Perspectives, New Practices** ed. Thomas Austin, Wilma de Jong. New York, Open University Press: 2008.

Baudrillard, Jean. **Simülakrlar ve Simülasyon**. 6. bs. çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**. 9. bs., çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.

_____. **Illuminations**. Londra: Fontana/Collins, 1992 (Aktaran: Kershaw, Baz. **Radikal Performans**. Ankara: Dost Yayınları, 2015.

- Birringer, Johannis. Theatre, Theory, Postmodernism. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1993.
- _____. "Performance Technologies and the Social", <http://people.brunel.ac.uk/dap/SOCIAL%20CHOREO.pdf>, [12.05.2017].
- Blast Theory, <http://www.blasttheory.co.uk/projects/id-hide-you/> [10.05.2017].
- Bourriaud, Nicolas. **İlişkisel Estetik**. çev. Saadet Özen. Akara: Bağlam Yayıncılık, 2005.
- Bozkurt, Muammer. "Video Sanatı: Performans, Enstalasyon, Heykel". **Yeni Medya ve...**, ed. Deniz Yengin. İstanbul: Anahtar Kitaplar, 2012: 310-338.
- Brecht, Gesammelte Werke 15 (Aktaran: Candan, Aysin. **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013).
- Bremond, Francois. "Question #1 - What is Action?", <http://vismod.media.mit.edu/conferences/nsf-action-97/q1.html> [5.01.2016].
- Brown, Cee S. "Performance Art: A New Form of Theatre, Not a New Concept in Art". **The Art of Performance A Critical Anthology**. ed. Gregory Battcock, Robert Nickas (New York: E.P. DUTTON, INC. ubu.com/ubu, 2010:68-70.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". **Theatre Journal**. Vol. 40, No. 4. (Dec., 1988): 519-531.
- Can, Hülya. "Aristoteles'te Katharsis Kavramı". <http://www.flisdergisi.com/sayi2/63-70.pdf>. [15.02.2017].
- Candan, Aysin. **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.
- Carlson, Marvin. **Performans Eleştirel Bir Giriş**. çev. Beliz Güçbilmez. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013.
- "Conceptual Art in Canada 1965-1980", CCCA Canadian Art Database, <http://ccca.concordia.ca/traffic/artists/pages/grahamd03.html> [12.06.2015].
- ContemporaryArt.http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/02/staging-action-performance-photography-moma/ [03.02.2017].
- Çelebi, Vedat. "Gündelik Dil Felsefesi ve Austin'in Söz Edimleri Kuramı". **Beytulhikme An International Journal of Philosophy**. ISSN: 1303-8303, Volume 4 Issue 1 June (2014):73-89.
- Dance: The Big Picture. <https://dancethebigpicture.wordpress.com> [04. 01. 2016].
- Dixon, Steve. **Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation**. England: The MIT Press, 2007.
- Durkheim, Emile. Über soziale Arbeitsteilung. Frankfurt: 1988 (Aktaran: Lichte, Erika Fischer. **Performatif Estetik**. çev. Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016).

- Ergin, Erkan. “Tiyatronun Kökeni, Ritüel ve Mitoslar” <https://www.msxlabs.org/forum/sanat/26074-tiyatronun-kokeni-rituel-ve-mitoslar.html> [25.11.2016].
- Erginer, Gürbüz. **Kurbanın Kökenleri ve Anadolu'da Kanlı Kurban Ritüelleri**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Feral, Josette, Terese Lyons. 1982. Performance and Theatricality: The Subject Demystified. **Modern Drama**. University of Toronto Press. Vol. 25. No. 1. 170-181.
- Fineberg, Jonathan. **1940'tan Günümüze Sanat - Varlık Stratejileri**. çev. Göral Erinç Yılmaz, Simber Atay Eskier. ed. Arif Ziya Tunç. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, 2014.
- Girard, Rene. **Violence and the Sacred**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977 (Aktaran: Schechner, Richard. **Ritüelin Geleceği**. çev. Zeynep Ertan. Ankara: Dost Yayınları, 2015).
- Goldberg, RoseLee. **Performance: Live art since the 60s**. New York: Thames & Hudson, 1998.
- _____. **Performance Art From Futurism to the Present**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1988.
- Gombrich, Ernst H. **İmge ve Göz**. çev. Kemal Atakay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Gorsen, Peter. “Sexualaesthetik”, 1972, http://www.ubu.com/film/nitsch_action.html [03.02.2017].
- Gümüş, Pınar. Sezin Gündoğan. “Richard Schechner ve Performans Kuramı”. **MimesisTüyatrosu/Çeviri-Araştırma Dergisi**. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. s.17 (2010)
- Foster, Hal. **Gerçeğin Geri Dönüşü**. çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- Hermann, Max. “Das theatralische Raumerlebnis”. Bericht vom 4. Kongress für Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 1930 (Aktaran: Lichte, Erika Fischer. **Performatif Estetik**. çev. Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016).
- _____. “Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts”. (Der.) Helmar Kieler. Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum Darmstadt:1981(Aktaran: Lichte, Erika Fischer. **Performatif Estetik**. çev. Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016).
- Hymnes, Dell. Breakthrough into Performance, (Der.) Dan Ben-Amos/Kent S. Goldstein, Folklore: Performance and Communication, The Hague 1975 (Aktaran: Lichte, Erika Fischer. **Performatif Estetik**. çev. Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016).
- Irish Museum of Modern Art (IMMA) Education and Community Programmes, “What is (New) Media Art?”, 5, http://www.imma.ie/en/page_212531.htm [01. 10. 2015].
- Karaoğlu, Hamza. “Anadolu Türklerinde Kurban: Aleviler Örneği”, **Dini Araştırmalar**, cilt:9, s.27, (2007): 133-149.

- Karrer, Michael. "The Prints of Hermann Nitsch" A Documental Journey through Time, in: Hermann Nitsch. Strukturen. Architekturzeichnungen, Partituren und Realisationen des O.M. Theaters, ed. Carl Aigner, Leopold Museum – Private Foundation, Wien (2011):103-110.
- Kawash, Samira. "Interactivity and Vulnerability", https://muse.jhu.edu/journals/performing_arts_journal/summary/v021/21.1pr_gomez-pena.html [17.02.2016].
- Kennedy, Dennis. **The Oxford Companion to Theatre and Performance**. England: Oxford University Press, 2010.
- Kershaw, Baz. **Radikal Performans**. Ankara: Dost Yayınları, 2015.
- Keskiner, Sarp. "Sinestezik Algı", <http://www.felsefesi.org/sinestezik-algi/> [5.01.2017].
- Kesting, Marianne. **Epik Tiyatro**. çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2005.
- Klaar, Alfred. Bühne und Drama. Vossische Zeitung. July 30, 1918 (Aktaran: Lichte, Erika Fischer. **Performatif Estetik**. çev. Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016).
- Kramer/Stahlhut, "Das Performative als Thema der Sprach-und Kulturphilosophie", (Aktaran: Lichte, Erika Fischer. **Performatif Estetik**. çev. Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016).
- Lichte, Erika Fischer. **Performatif Estetik**. çev. Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- _____. **The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics**. çev. Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008.
- "Live Art". Tate. <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/live-art> [11.08.2016].
- Medien Kunst Netz, <http://www.medienkunstnetz.de> [5.01.2016].
- Manovich, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- Marinetti, Filippo T. **Critical Writings**. Amerika: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Marinetti, Filippo T., Emilio Settimelli, Bruno Corra, Suzanne Cowan. The Synthetic Futurist Theatre: A Manifesto. **The Drama Review**. c. 15. s. 1. (1970): 142-146.
- Marsh, Anne. **Body and Self, Australian Video Art Archive**. AVAA
- MOMA, "Staging Action: Performance in Photography since 1960" <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1087> [03.02.2017].
- Morse, Margaret. **Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture**. Bloomington: Indiana University Press, 1998 (Aktaran: Auslander, Philip. "Digital liveness A Historico-Philosophical Perspective". **PAJ**. (2012):3-11).
- Nichols, Bill. **Introduction to Documentary**. Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- _____. **Representing Reality**. Bloomington and Indianapolis:Indiana University Press, 1991.

- Nitsch, Hermann. "The Development of the Orgien Mysterien Theater", **Nitsch Foundation**.<http://www.nitsch-foundation.com/en/work/performance-actions/> [26.11.2016].
- _____. **Das Orgien Mysterien Theatre, Video – Photographs – Paintings**. Sergi Kataloğu,. çev. Erden Kosova İstanbul: Dirimart, 2009.
- Ocak, Ersan. "New Forms of Documentary Filmmaking within New Media". **AVANCA|CINEMA 2012**. International Conference, (2012):959-965.
- Olgunlu, Ali Canip. **Mitos'tan Logos'a Metin Çözümlemeleri**. İstanbul: Hükümdar Yayınları, 2012.
- Paul, Christiane. **New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art**. University of California Press, 2008.
- _____. **Digital Art**. London: Thames & Hudson, 2003.
- Pitches, Jonathan, Sita Popat. **Performance Perspectives: A Critical Introduction**. New York: Palgrave Macmillan. 2011.
- Phelan, Peggy. **Unmarked the Politics of Performance**. London:Routledge, 1996.
- Platz, William. "Posing Zombies:Life Drawing, Performance, and Technology". **Studio Research**, s.3, 2015:41-51.
- Quaranta, Domenico. **Beyond New Media Art**. USA: LINK Editions, 2013.
- Rappaport, Roy. **Ritual and Religion in the Making of Humanity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. (Aktaran: Alver, Köksal, "Emile Durkheim ve Kültür Sosyolojisi". **Sosyoloji Dergisi**. no.3 s.21, (2010): 199-210).
- Rıfat, Mehmet. **Göstergebilimin ABC'si**. 3.bs. Ankara: Say Yayınları, 2009.
- Robinson, Andrew. "An A to Z of Theory: Walter Benjamin: Art, Aura and Authenticity", <https://ceasefiremagazine.co.uk/walter-benjamin-art-aura-authenticity/> [10. 12. 2015].
- Salter, Chris. **Entangled: Technology and the Transformation of Performance**. London: The Mit Press, 2010.
- Schechner, Richard. **Ritüelin Geleceği**. çev. Zeynep Ertan. Ankara: Dost Yayınları, 2015.
- _____. **Environmental Theater**. New York: Tonbridge, 1994.
- Smith, William Robertson. **Lectures on the Religion of the Semites**. Nachdruck Darmstadt 1967/1988 (Aktaran: Lichte, Erika Fischer. **Performatif Estetik**. çev. Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016).
- Spackman, Helen. "Minding the Matter of Representation: Staging the Body (Politic)". **The Body in Performance**, ed. Patric Chambell. Singapur: Harwood Academic Publishers, 2000 (Aktaran: Carlson, Marvin. **Performans Eleştirel Bir Giriş**. çev. Beliz Güçbilmez. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013).
- Stelarc, "Fractal Flesh". <http://www.medienkunstnetz.de/works/fractal-flesh/> [10.05.2016].
- Strine, Mary, Beverly Lon, Mary Hopkins, "Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues and, Priorities", **Speech**

Communication: Essays to Commemorate the 75th Anniversary of the Speech Communication Association, ed. Gerald M. Phillips and Julia T. Wood (Southern Illinois University Press, 1990): 181-204.

Şahiner, Rıfat. **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi**. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2015.

The art Story, “Harold Rosenberg Art Historian and Critic”. <http://www.theartstory.org/critic-rosenberg-harold.htm> [5.01.2016].

Thrift, Nigel, J. David Dewsbury. Dead geographies - and how to make them live. **Environment and Planning D: Society and Space**. c.18 (2000): 411-432.

Turim, Maureen. “Videonun Kültürel Mantığı”, **Video Sanatı, Eleştirel Bir Bakış**. çev. Bahar Ceren Güncavdı. ed. Kılıç, Levend. İstanbul: Hil Yayın, 1995: 108-118.

Turner, Victor. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. New York: PAJ Publications, 1984.

Verein Gesamtkunstwerk Nitsch, <http://www.nitsch-dasgesamtkunstwerk.at/?lang=en> [03.02.2017].

Vogt, Jonas, Alexander Nussbaumer. “Interview with Hermann Nitsch”, <http://www.vice.com/read/hermann-nitsch-595-v17n11> [02.03.2016].

Volkart, Yvonne. “Cyborg Bodies” The End of the Progressive Body, http://www.mediaartnet.org/themes/cyborg_bodies/ [04. 01. 2016].

Wetzlinger-Grundnig, Christine. “The Orgian Mysterian Theatre and its disciplines as a total art work”, **MMKK, Klagenfurt** (2012): 62-70.

EKLER

EK 1. Hermann Nitsch'in Orgien Mysterien Theater (O. M. Theater) İçin Belirlediği Amaçlar

Erken dönem drama denemeleri dil ve kelimelerin kullanımı üzerinedir. Aktörler tıpkı tiyatrodaki gibi kendi satırlarını okumakta ve rollerini oynamaktadır. Sanatçının önceliği; yaratıcı ve duygusal değerleri, dilin sağladığı koşullar çerçevesinde birleştirmektir, örneğin; özellikle dramatik olan lirik şiirde bu durum açıkça görülmektedir. Bu birlikteliğe sadece klasik trajedi ve Kleist içerisinde ulaşıldığını gördüm. Drama ve şiir arasındaki ayrım beni rahatsız etti. Dahası dramatik gücü azaltmaksızın bugüne kadar olduğu gibi daha çok vurgulayarak eylem planına sokmak istedim. Bu durum, neredeyse Baroktaki gibi duygusal yoğunluğa, etkileyici biçimde gerçeküstü olan kelimelerde yaratıcılığa sebep oldu. Burada dil, moda gerçeklikle temas etmesi halinde kendini ihlal etmek zorundaydı. Dil, bedensel görüntülerle hınca hınç doluydu ve kendi yıkımına doğru hızla ilerledi. Libidinal olan birçok şey, bilinçsizce büyüdü ve üstesinden gelemediği dile sızdı. Gerçek duyguya duyulan ihtiyaç dille itilir, dilse yoğun ve duygusal duyumu engeller. Duyusal algılamının dil aracılığıyla etkinleştirilip hatırlanması yeterli değildi. Dionysian gafil avlandı ve baskılanan bedensellik aktif hale geldi. Bu durumda dilde herhangi bir tatmin bulamadım, artık salt bir kutsal emanet (kalıntı), bir semboldü (bir zamanlar yaşanan bir şeyin anımsanması gibi). Doğrudan deneyimlenen, yalnızca estetik bir düzenleme olan bir sanatın detaylandırılması amacıyla gerçekliğe, gerçek tecrübeye nüfuz etmek istedim. Dil sonuçlarımı tamamlamak ve zenginleştirmek için oyun tarafından talep edilen bazı duyu algılarının ve duygularının doğrudan kayıt edilmesini sağladım. İzleyicilerin kokuları, zevkleri ve dokunsal duyuları kaydetmeleri gerekiyordu. Bunun için sıvıları dökmek ve sıçratmak zorundaydılar, örneğin:

şarap

sıcak su

chasselas¹³⁹

ılık su

idrar

sıcak kan serumu

kan

alkol

çamaşır suyu

boya

vb.

Görsel algıların yanı sıra sıvıların kokularını ve sıcaklıklarını kayıt altına almak bütünün ayrılmaz parçasıydı. Buna ek olarak, izleyicilerin nesneleri kendi aralarında iletmesi gerekliydi. Çiğ et, ılık suyla dolu tahta oluklar içinde kalabalığın arasından geçirildi. Derisi yüzülmüş ölü bir öküzün seyirciler tarafından taşınması yönünde talimat verdim ki bunun parçalara ayrılması gerekiyordu. Ölü öküz, parçalara ayrıldı. Bedenleri kanla kaplı olan aktörler et, bağırsak ve kan gibi maddelerin yarattığı organize duygu etkisiyle izleyici üzerinde tedirginliğe neden oluyordular. Bu sebeple hayvanın seyirciler tarafından nihai parçalanması kendiliğinden meydana geldi. Seyircilere, eylemlerin laboratuvar tezgahları üzerinde somut nesnelerle gerçekleştirilmesini emrettim. Bu eylemler, neredeyse fizyokimyasal deneyler gibiydi, farkı da O.M. Theatre deneylerinde kullanılan madde, sıvı ve nesnelerin tabiat bilimi amacıyla birbirleriyle ilişkili olmamasıydı. Kimyasal, fiziksel işlevleri açısından kullanılan nesneleri anlamasam da potansiyellerini anladım. Simyaya benzer şekilde, cisimler sembolik değerleri açısından ve diğer yandan duyuşal iletim değerleri bakımından birbiriyle ilişkiliydi. Belirli bir sembol aurası ve duyuşal parlaklığı olan çeşitli cisimler, doğru biçimde kullanılan formun temel bileşenlerini oluşturmaktaydı. Koku, zevk, dokunsal duyular, keşenin sıcaklığı, görsel duyular ve insana ait hisler sonucunda ortaya çıkan dil arasındaki karşılıklı ilişkilerin analitik düzenlemeleri yoluyla formun keyif verici biçimde tescil edilmesi yönünde başarıya ulaşılacaktı.¹⁴⁰

¹³⁹ Şarap yapımında kullanılan bir çeşit üzüm.

¹⁴⁰ Hermann Nitsch, "The Development of the Orgien Mysterien Theater", **Nitsch Foundation**, <http://www.nitsch-foundation.com/en/work/performance-actions/> [26.11.2016].

Ek 2. Orgien Mysterien Theater (O. M. Theater) Manifestosu

Çalışmanın bu kısmında, Hermann Nitsch'in 6 Kasım- 5 Aralık 2009 tarihleri arasında Dirimart'ta düzenlenen HERMANN NITSCH – DAS ORGIEN MYSTERIEN THEATER, VIDEO – PHOTOGRAPHS – PAINTINGS sergisi için hazırlanmış katalogda yer alan “Hermann Nitsch: Das Orgien Mysterien Theater, Manifeste”¹⁴¹ başlıklı manifestodan düzenlenmiş metne yer verilmiştir.

1. Benim tiyatrom görsel bir tiyatro, bakmayı öğrenmek benim çalışmalarımın önemli bir meselesi, görünür olan, gözle algılanabilir olan tiyatronun tarihi boyunca O.M. Theatre'da olduğu kadar önemli olmadı. Gerçekleştirmek istediğim şeye ifade kazandırma çabaları sırasında dilin artık tek başına yeterli olmayacağını gördüğümde, dil ve temsil üzerine kurulu tiyatrodan uzaklaşarak kendi tiyatromun dahilinde gerçek olaylar sahneleme arayışına giriştim. Öncelikle izleyicinin beş algısına birden hitap edilmeliydi. Gerçek bir olay beş algıyla birden zihne kaydedilebilme potansiyelini taşır. İzleyicinin yoğun biçimde koklamaya, tatmaya, bakmaya, görmeye, dokunmaya teşvik edildiği olaylar kurguluyorum.

2. Başka bir bakış talep ediyorum. Gündelik, düz, temiz şeyleri ayrıştırabilmek amacıyla alımlayan, daha çok hazır biçimde kendisine gelen dilsel kavramları kaydeden bir görme eylemi ilgilendirmiyor beni, bunun yerine alakadar olduğum şey bakılan nesneyi tam anlamıyla algılayabilen, geçmiş zamanlarda bir yerde kalmış bir bakış biçimi. Asfaltlanmış sokaklarımız ve otobanlarımız tek bir anlam iletebilmek için tasarlanmış trafik işaretleriyle birlikte sadece işlevsel bir berraklıklarla gözümüz önünde beliriyorlar. Hız sınırlarını arttırabilmek için tasarlanmış trafik yolları, üzerlerinden geçtikleri arazi hakkında pek bir şey söylemiyorlar. Yalnız bir trafik kazası olursa, o zaman her şey değişiyor. Yoldaki şeritlerin temizliği kan, yaralanmış ve ölmüş bedenler tarafından kesintiye uğruyor ve hasar görmüş araçlar tarafından kaplanıyor. Korkunç, dehşet içinde bırakan, ölümün dipsiz derinliklerine açılan, yoğun bir bakışa geçme zorunluluğuyla karşılaşveriyoruz ansızın. Bütün algılarımızla yaşama tutunurcasına bakıyoruz, mecburiyetten. Merakla bakan kişinin kesintiye uğramış olan itkileri (enerjileri) ölüm pahasına da olsa deneyimlemek istiyor. Birden

¹⁴¹ Metnin aslı için bkz. Hermann Nitsch: “Das Orgien Mysterien Theater, Manifeste, Aufsätze, Vorträge,” ResidenzVerlag, Salzburg, Wien 1990.

algısal gerçekliğimizin diğer yüzüyle karşı karşıya kalıyoruz. Duyuya yönelik duyulan bütün bir tutku ahlakın ötesine taşan koşulsuz bir deneyim arzusuna karşılık geliyor.

Süpermarketlerde önümüze yığılan gündelik tüketim malı bolluğu iştah kabartıcı, temiz, yüzeysel bir göz için hijyenik ve şık biçimde ambalajlanmış bir görüntü sunuyor.

İtalya'nın sıradan bir pazarında ise görünüme sunulanlar daha geniş bir yelpazeye sahip. Kötü kokuyor. Et, sakatat, balık ve peltemsi deniz ürünleri tezgâhlar üzerine çiğ, rengârenk ve dolgun biçimde yerleştirilmiş duruyor. Kesilmiş ve derisi yüzülmüş hayvanlar bütün ya da ortadan yarılmış biçimde kancalarda sergileniyor. Hayvanın canlıyken sahip olduğu cüsseyi hissetmek hâlen mümkün. Domates, sebze ve üzümler çoğu zaman fazla olgun ve üzerlerinde eşek arıları geziniyor. Meyvelerin çoğu yumuşamış ve ekşi bir çürümeye yaklaşmış. Kimi zaman da bakılamaz haldeler. Ama meyvelerden biri ısırıldığında iç ferahlatan bir tazelik ve yoğun bir tat ile karşılaşacağımızı biliyoruz. Sıvılar akıyor, süt, şarap, yağ. Denizin kokusunu burnumuza getiren balık kokusu, çiğ etten ve iç organlardan gelen kokular, fazla olgunlaşmış meyvelerden gelen ekşilik ve ortalığa dökülmüş şarap, sömürü üzerine örgütlenmiş kitlesel tüketim kalıplarına henüz geçmemiş olan bu pazarların optik etkisini destekliyor. Benim için önemli olanın ne olduğunun bilindiğini sanıyorum. Kavranan şeyi yüzeyi ölçüsünde değil, içindeki töz ölçüsünde –hatta tadılabilir tözü ölçüsünde diyeceğim, taşıyabilen bir bütünsel, algısal (algı yoğunluğu taşıyan) bakış gerçekleştirmek istiyorum. Görme eylemi günümüzde her yere hâkim olan yüzeysel işlevselliğin neredeyse algı dışı, algının derinliğine gereksinim duymayan kavrayışına indirgeniyor.

Uygarlığın düzeni tarafından zihnimize kaydetmemiz için bize sürekli iletilen şeyler, varoluşun en derin siciline dokunarak üzerimizde uyarımlar yaratmalı. Dökülmüş süt, kırılmış bir kuş yumurtası, etrafa bulanmış yumurta sarısı, ezilmiş meyveler, oraya buraya yayılmış yağ, çiğ et, iç organlar, bağırsaklar, dışkı, fışkırmış kan, sperm, akan kırmızı renk, su birikintileri gibi şeyler daha yoğun bir zihinsel kayıt işleminin yolunu açıyor, derinlere işliyor ve yoğun deneyim gereksinimimizi tamamıyla karşılıyor. Tam bir algısal bakış trajik olanı, ölümü, çözülmeyi, çürümeyi bastırmamalı, bizi yaratılışın gidişatı içine çekebilmeli.

3. Burada sürekli olarak GÖRMEKten bahsediliyor olsa da görmek konusunda anlatmak istediğim şeyler diğer bütün algılarımıza da karşılık geliyor. Görme edimi

diğer bütün algıların zemini içine yerleşmiş vaziyettedir ve ancak diğer algılarla kaynaşarak düzgün bir işleve sahip olabilir. Algıların sinestezik bir etki birliği yakalaması gerekli, yoğun görme edimi bizi yoğunluklu bir koklamaya, yoğun tat almaya, yoğun dokunmaya teşvik ediyor ve diğer algılar da birbirini yoğunlaştırıyor, her biri diğer algılarla birlikte işliyor. Dolayısıyla tek bir algı üzerinde daralmada bulunmak yalıtıma yol açıyor ve bir algının eksikliğinde diğerlerinin daha fazla gelişim gösterdiği iddiası doğru değil. Doğuştan kör olup da önemli bir besteci, büyük bir piyanist konumuna yükselen kimse neredeyse yoktur.

Daha açık biçimde söylemek gerekirse, koku ve tat almak da tüketim kalıpları tarafından önceden belirleniyor olmamalı. Bunları iç ve dış doğamızın bize sunduğu zenginliğe ve yenebilir maddelerin bozulmamış zenginliğe koşut olarak yoğunlaştırmalı ve duyarlıklarını yükseltmeliyiz. Aynı şey dokunmak ve duymak için de geçerli. Bize duyma alışkanlıklarımızın ötesinden sesler yansıtan nesnelerin içine nüfuz edip onları hissedebilmeyi, haykırışın uçurumuna uzanabilmeyi arzuluyoruz. Hayvanlar insanların sahip olduğundan daha keskin ve derin bir algılamaya sahiptirler genellikle. Neden hayvanların olumlu yeteneklerini insanlığımızın içine almayalım, dolayısıyla bunları geliştirmeyelim, kazanmaya çalışmayalım?

Bir taraf diğerinin önüne geçmiyor. Bizim gelişimimiz çoğu zaman fazla hızlı ve fazla tek taraflı ilerledi. Zihnimizi keskinleştirebilmek namına algılarımıza karşılık gelen deneyim değerlerine dair belirli alanları gözden çıkarabileceğimizi sanmıştık. Bugün tam da bu zihin keskinliği bize böyle bir şeyi beceremeyeceğimizi söylüyor. Benim kastettiğim hayvanlığa doğru bir geri dönüş değil, geçmişte kalmış şeyleri bulup getirmek değil, bunun yerine bizde var olan ama bazı gelişim safhalarında ihmal edilmiş şeyleri daha ileri götürmek. Doğamıza ait itkilere ait temel enerjiler zihinsellik dışında da besine gereksinim duyuyorlar. Bu esaslı gereksinim tatmin edilmediği takdirde, endişeler ve nevrozlar çıkıyor meydana.

Neden sümüksü, etsi, peltemsi, jelimsi, sıvı şeyler bizde yoğun bir duyarlılık yaratıyor? Bu soruyu daha önce defalarca yanıtlamaya çalıştım, ama rahatlatıcı bir yanıtı ulaşamadım. Yine de konuyla ilgili Freud'un anal teorisinden yola çıkan birkaç düşünce belirtmek mümkün. Sümüksü, nemli her şey bedenselliğimizi, bedenimizdeki eti, nemlilik veren organları, kan sıvısını, salgıları, bedenin kendine çektiği maddeleri ve dışkı, adet kanaması, idrar, sperm, tükürük, ter, kusmuk gibi bedenden atılan şeyleri çağırıştırıyor bize. Yenmiş, beden tarafından özümsemiş, dişlenmiş, tükürüklenmiş,

sindirilmemiş, yarı sindirilmiş, tamamen sindirilmiş yiyecekler de gelebilir burada akla. Salyamsı bir sıvının içinden çıkarak doğuyoruz. Ortalama biçimde normal olarak alımlanan şeylere göre bu saydığımız şeyler iğrenti yaratıyor. Bu sayılan şeyler zihnimize yoğun biçimde kaydoluyor ama bir iğrenti oluşturuyor, bir iğrenti eşiği ortaya çıkarıyor. Sadece hekim, kasap, avcı, çiftçi, aşçı, yemek pişiren kadın ve sanatçı bahsi geçen bu malzeme alanı ile uğraşıyor.

Saldırıları, diğer canlıların uğradığı yaralanmalar, ölüm vakaları bizi bedenimizin etselliğinin içsel özüyle doğrudan karşı karşıya bırakıyor. Kan fışkırıyor, bir yaralanma sonucu akıyor, açık yaradan et görünür hale geliyor. Avlanan hayvanın eti ve kanı ancak öldürme sırasında ortaya çıkıyor. Hayvan bedenin parçalanması ve içinin temizlenmesi sırasında sümüksü yumuşaklığa sahip organlar ve bedenimizde dolanan sıvılar açığa çıkıyor. Kırmızı renk, tanıdığımız renkler arasında en yoğun olanlardan biri, bizim psiko-fiziksel örgütlenmemizi şoka uğratan bir işaret değerine sahip. Bir yaralanma meydana geldiğinde, hayati tehlike bulunduğundan sürekli olarak göz kamaştıran kırmızılıkta bir kan sızıyor ortalığa. Belki de kanın rengi olan kırmızının yoğunluğunun saldırıyla ve yaşamın tehlikeye girmesiyle bir bağı var. Öldürme arzusunun verdiği duygu yoğunluğuna yırtıcı bir hayvanmışçasına bağlanan, tarihöncesi zamanlardaki saldırgan ve avcı konumundaki insanlar için hayatta kalmak ve beslenmek haz alınan bir tatmin anlamına geliyordu. Bu dönemde yaşayan insanlar için kurbanın iç organlarına, nemli bağırsaklarına bakmak, dokunmak, onları tutmak, filogenetik anlamda içimize işlemiş olan öldürücü avcı hayvan davranışları dikkate aldığımızda, doğal ve algısal yapımıza ait şeylerdi. Hayvanlar imparatorluğundan kardeşlerimiz konumunda olan canlıları öldürmek ve yemek (zorunda olmak) bizde büyük bir travma etkisi yaratıyor. Halihazırda deşifre edilebilir durumda olmayan ve günümüzde yaşayan normal insanlara nemli, sümüksü şeylerle temas kurmayı neredeyse yasaklamış olan hijyen uygulamaları ölüm ve yıkımdan duyulan korkuya, avlanmak ve öldürmenin ruhumuzun derinliklerinde yatan bir arzu olduğuna dair yaşam kavrayışındaki korkuya denk geliyor. İçimizdeki öldürme arzusunun neredeyse farkına varılmaksızın, dolayimli olarak et yiyerek tatmin ediliyor olması konusunda da aynı korkunun işlerlik kazandığı kabul edilmeli. Bu gerçekleri inkâr ediyoruz ama bir yandan da toplumsalın dışında bir yerlere konumlandırılmış mezbaha çalışanlarına para ödüyoruz. Bize ulaştırılan et nereden geldiği tanınmayacak oranda parçalanmış ve paketlenmiş biçimde geliyor önümüze ve böylelikle hayvanların beslenmemiz için

ölmek zorunda olduğu gerçeği unutturuluyor ve böylelikle öldürme yasağının sadece görüntüde kalan bir tabu olduğu anlaşılıyor, çünkü bir yandan öldürme eylemi yaşadığımız her gün devam etmekte. Ama biz PARMAĞIMIZI BİLE KIRLETMİYORUZ bu süreç içerisinde. Öldürülmeye yönelik korku ve içimizden gelen temel öldürme arzusu o kadar güçlü ki, nemli-sümüksü şeylerle karşılaşmak bile bir savunma güdüsü yaratıyor içimizde. İnsan çıplak biçimde ortaya serilen bedensel organizmalarla bir alâka kurmak istemiyor. Sümüksü, karın bölgesine ait nemlilik bizi ölümün sahasına çekiyor. Ama nemli, sümüksü şeylerin tümünün verdiği algısal yoğunluk bile halihazırda bilincinde olmadığımız yırtıcı hayvan davranışları ve bilincinde olmadığımız öldürme arzusu tarafından koşullandırılıyor. Biz en güçlü, en tatminsiz ve saygısız yırtıcı hayvanlarız. Bu öngörü varoluşumuzun trajik gerçekliğine ait. Kültürümüz de yırtıcı hayvanlara ait bir kültür. Bütün mitler kurban etmenin, öldürmenin etrafında şekillenmekte.

5. İçimizde dolaşan yırtıcı hayvana ait öldürme güdüsünden bolca bahsedildi şimdiye kadar. Ölümü yücelttiğim ya da öldürmeye teşvik ettiğim, bu yöndeki ihtiyacın karşılanması için herkesi öldürme eylemine davet ettiğim yönünde, tamamıyla yanlış anlaşılma üzerine kurulu bir yargı var. Öncelikli olarak, öldürmenin varlığımız dahilinde trajik bir veri olduğunu tanımamız gerekiyor. Kendimizi canlı tutabilmemiz için öldürmek zorunda olduğumuzu, temel dizilimin trajik boyutu olarak kabullenmeliyiz çünkü yaratılışın icra edilmesi bunu bizden talep ediyor. Vejetaryen bir beslenme sistemi yönündeki tercih bizi temel nitelikteki, yaratılışa dair itkilerden mahrum bırakır, bizim türümüzün doğasına karşılık gelmez.

Öldürme arzusu bastırılmışlığından, yersizleştirilmişliğinden çıkarılmalı ve gerçekliğine uygun biçimde ele alınmalı. Öldürme eyleminin yoğunluğuna duyulan gereksinim, algısal anlamda en duyarlı ve yoğun biçimde yaratılışın sindirilmesi ve çekincesizce sevilmesiyle, esrime ve sarhoşluk içeren bir bakışla, tat ve koku almayla, duymayla ve dokunmayla ortadan kaldırılabilir. Yoğunluk ve varoluştan sarhoş olma durumu, SEVGİ durumu bastırılmış, itiraf edilmeyen, arkaik gereksinimlerden kurtuluğu sağlayabilir.

6. Yırtıcı hayvan olma halimize yoğun bir biçimde işaret eden unsurlar benim eylemlerimde görünür kılınıyor. Psiko-fiziksel mevcudiyetimizin derinlikleri ölçülüyor bu eylemlerde. Ancak yırtıcı hayvanlığımızı unutturan iğrenme güdüsü bertaraf edildiğinde etin ve kanın analitik bir tiyatro için ne kadar önemli olduğu

anlaşılabilecek, insanlığımızın trajik gerçekliği, yaratılışımızın temel trajik hakikatinin derinliklerine kadar ortaya konabilecek. Ölüm aracılığıyla yaşanan tükenme ya da dönüşüm tam anlamıyla yaşanmalı ki, keskin bilinç, esrime ve mutluluk ile birlikte algılanan varoluş bütün sonsuzluğuyla kendini gerçekleştirebilsin. Trajik olanın üstesinden, canlı olmaya verilecek derin, bitimsiz bir evet yanıtı aracılığıyla gelinebilir.

7. Sümüksü, etsi ıslaklık dünyası, her tür estetik görüngenye içgüdüsel bir çözümleme getirebilen sanatçıları, iyinin ve kötünün ötesinde, büyölüyor. Algısallığımıza karşı gösterilen cesaret onları büyölüyor. İğrenti veren şeyin gerisindeki “güzelliğı” keşfediyorlar. Hayatları pahasına kadvralar bulup teşrih eden Rönesans sanatçıları, anatomi derslerini resmeden, kesilmiş boğa bedenleri üzerinde çalışan Rembrandt, ya da sürekli olarak parçalanmış hayvanları, taze, nemli, eti parıldayan balıkları ve deniz ürünlerini betimleyen Hollanda natürmort geleneğı geliyor aklıma. Aynı zamanda, meydana çıkan renk cümbüşünü etüt etmek üzere her sabah çıkıp mezbahanın yolunu tutan Delacroix’yı anımsıyorum. Lovis Corinth, Oskar Kokoschka, Chaim Soutine, Francis Bacon ve sürrealistlere uzanan bir çizgide kesilmiş hayvanlara, ortaya dökülmüş iç organlara ilgi göstermiş isimlerden de bahsedilebilir burada. Unutulmaması gereken şeylerden biri de, Hristiyan geleneğinin merkezinde tanrının kurban edilmesinin yer alıyor olması, onun eti ve kanının yiyecek ve içecek olarak bir ritüel eşliğinde sunulmasıdır. Şiirde de Homeros’tan, Grek tragedyalarından modern döneme uzanan bir çizgide bahsi geçen ilgi alanlarıyla olan temaslar hatırlanabilir.

“balta hayvanın kas kirişlerini kesiyor ve sığır gücünü kaybetmiş biçimde kuma çöküyor”.

“kan kara kara, oluk oluk akıyor”.

“kalçalar kızartılırken ve kesilenlerin tadına bakılırken geri kalanlar da küçük parçalara ayrılıyor”... [1]

KASSANDRA:

kapının önündeki veletleri görüyor musunuz?

rüyalardan çıkmış şekiller gibi duruyorlar önümde,

ah kendi kanlarını katleden

ve kendi bedenlerindeki eti,

bağırsağı, böbreği, matemli yükü

ellerinde tutan çocuklar... [2]

ULAK:

... altın iğneleri, süsledikleri giysiden koparıp aldı

ve gözlerinin diplerine kadar batırdı...

...

ve hazla sapladı defalarca, tek bir kez değil,

kirpiklerini tutarak, ve kanlı göz yuvarlakları

sakallarını boyadı, ve cinayette dökülenler gibi akmadı,

kara renkle damladı kan, dolu yağar gibi [3]

bacakları ayrılmış, kösnül vücut zehirlerini ılık ılık sızdırırken dışarı, açık göbek habis
buğular salıyor utanmaz bir rahatlıkla, sinekler dolanıyor çürümekte olan bu karnın
üzerinde, kara renkli kurtçuk taburları kıvrılarak çıkıyor içeriden, ve keskin sıvılar gibi
dolanıyorlar bu canlı parçacıkların etrafından. [4]

Rubens, unutuşun fırtınası, atılığın bahçesi, yastık

taze et, sevmenin mümkün olmadığı yer [5]

sen kan fişkıran etten başka bir şey görmüyorsun.

henüz biraz önce insan olan, artık değil;

sen sadece iğrenç, soluk, kanlı et görüyorsun.

yardım et bana! boğuluyorum! iç organlarımı kusuyorum,

boğazımdan dökülüyorlar. vurdum!

baltayla vurdum! Rastgele vurdum, ormanda

palayla ağaç indirir gibi değil yani,

hayır: boğanın alnını parçalar gibi.

o böğüren korkunç şey, bedeni parçalanırken, o yarı tanrı!

yine de vermedi canını adi bir sığır gibi hırıldayarak!

benim ellerimden? yo, hayır: o yaşıyor ve ben,

ben öldüm. [6]

kollarının etrafına bağırsaklar dolanmış yeşil, sarı yılanlar ve dışkı gömleğine damlıyor, sıcak çürük kokulu bir sıvı. İdrar torbasını kesip açıyorlar, içerideki soğuk idrar sarı bir şarap gibi parıldıyor içerde, büyük dilimler halinde kesiyorlar, keskin ve nişadır gibi ekşi koku yükseliyor.

karnı doktorların meraklı parmaklarının altında bir yılanbalığının eti gibi bembeyaz kesilmişti, doktorların kolları nemli etin içine dirsek derinliğine kadar gömülüyordu. [7]

kan şapırtıları, kan çalkantıları, kan foşurtuları

kesilmiş, doğranmış, parçalanmış

kıyılmış

preslenmiş, ezilmiş

beyin sıçramış, beyin açığa vurmuş

kafatası örtüsüz [8]

kanamalar süzüyor sızan lekeleri

et çamurlanıyor

emme çürümenin etrafında şehvetleniyor

cinayetlerin cinayeti [9]

kızıl salyangozlar çatlamış kabukların içinden çıkıp sürünüyorlar

ve dikenlerin ucunda kan tükürüyorlar kaskatı ve gri [10]

körler irinli yaralara buhur serpiyorlar

kızılaltın elbiseler, şamdanlar, ilahiler okunuyor. [11]

kadınlar sepetlerde bağırsak taşıyorlar. [12]

ve bir kanaldan yağlı kanlar boşalıyor, mezbahadan aşağıdaki durgun ırmağa doğru. [13]

geceleri ağzı çözülüyor ve kırmızı bir meyve sunuyor. [14]

çalıların arasında yeşil avcı vahşi bir yaratığı parçalıyor

ve elleri kan tütüyor. [15]

sen sessizce titreyen mavi hayvan ve sen, onu siyah sunağın kenarında

parçalayan, beti benzi atmış rahip. [16]

yumurta beyazı bir mendile bulanmış yeşil zırnık, ezilmiş böğürtlenler!

gelin, bırakın gözler çeksin ziyafeti. [17]

bir keresinde o sırtımda ayaklarıyla dans ederken göbeğimin üstüne uzanmak zorunda kalmıştım, ayaklarını değil bağırsaklarımın zemin üzerindeki basıncını hissediyordum, o hoş ağırlığın, tatlı yorgunluğun basıncını. [18]¹⁴²

8. Boya malzemesinden, boya sıvılarından, boya macunlarından doğrudan edinilen algısal mutluluğu ilk olarak enformel resim ortaya koymuştu. Benim tiyatroma uzanan giriş de buradan sağlandı. Malzemelerden ve sıvılardan yayılan algısal yoğunluktan yola çıkarak, yoğun algısal duyum gereksinimini tatmin etmek üzere, bir eylem resmi geliştirdim. Yatay ve dikey düzlemler üzerinde kırmızı boya dolandırdım. Uygarlık tarafından engellenen, dışlanan bütüncül algısal duyum ile temas sağlamak üzere esriklik içeren bir heyecana kaptırmıştım kendimi. O zamanki resmetme eylemimi abreaksiyon olarak adlandırmıştım. Baskı altında tutulan enerjiler dışarı çıkabilmeliydi ve bütünlüklü bir duyumla bilince aktarılmalıydı. Resmetme üzerinden elde edilen heyecan daha yoğun daha algısal bir deneyim talep etmekteydi.

Ezilmiş meyve eti, etrafa bulanmış yumurta sarısı, çiğ ve ıslak et, kan, kesilmiş koyunlar kullanıldı, artık bir resim yüzeyi üzerine değil de mekânın içine yerleşen bu aksiyonlarda. Kesim sırasında içi açılmış, derisi yüzülmüş, kanla ıslanmış koyun kadavralarından ortaya kanla nemlenmiş, koyu kırmızı parıldayan renkli iç organlar dökülüyordu. Dışkı dolu, dolgun bağırsaklar ellerle kavranıyor ve parçalanıyordu. Aksiyon resim süreci tiyatro seviyesine, dramatik bir sürece yükselmekteydi, analitik biçimde harekete geçirilen diyonizyak abreaksiyon işlemi, temel nitelikteki sado-

¹⁴² [1] Homeros – Odysseia

[2] Aiskhülos – Orestie

[3] Sofokles – Kral Ödipus

[4] [5] Baudelaire – Kötülük Çiçekleri

[6] Gerhardt Hauptmann – Arriden Tetralogie

[7] Georg Heym – Toplu Nesir Yazılar

[8] Arno Holz – Phantasia

[9] August Stramm – Şiirler

[10] [11] [12] [13] [14] [15] [16] Georg Trakl – Manzumeler

[17] Ezra Pound – Toplu Yapıtlar

[18] Hans Henny Jahn – Oyunlar

[19] Novalis – Ansiklopedi

mazoistik uç deneyimle ve koyunun parçalanmasıyla nihayete eriyordu. Parçalanmış Diyonisos'un mitik varlığı onu temsil eden koyunun parçalanmasındaki kült işlemle ortaya çıkıyor. Muhtemel bir yoğun deneyime yönelik bastırılmış arzu ile üreme ve öldürme yönündeki şehvetin karışımı teatral ve dramatik bir olay olarak görünür kılınıyor. Yaşanıp tüketilmeyen öldürme hırsı işleniyor, serbest bırakılıyor ve bilinç düzeyine çıkartılıyor. O. M Tiyatrosu'na ait bu resim anlayışı kusurlu algısal deneyimin, tümüyle yaşamamanın kötülük olarak saptadığı şeyi açığa vuran yeni tiyatroyu müjdeleyen bir ritüele dönüşüyor. Dramın getirdiği felaket duygusu algısal yoğunluğumuza bütünlük kazandırıyor. Bastırılmış niyetlerimiz kendinden geçmiş, esrimeye ulaşmış biçimde içimizden dökülüyor, sado-mazoist aşırılıkta geri dönüyor (taşma hali ölümün yok edilmesi biçiminde geri dönüyor), büyük anlarda içimizi dolduracak (ve böylelikle bizi tahrip etmeyecek), yaşamın ve ölümün ötesine geçecek, varoluşun ebedi dönüşüne karşılık gelecek (şimdiye kadar geri planda bırakılan) yaşamsallık damarı ortaya çıkıyor. Bir kez daha tekrarlayalım: öldürmeye ve sevmeye yönelik şehvet birbiri içine geçiyor. Birleşim, metabolizma işlerlik kazanıyor. Ölümün varlığı, yaşayanı öldürerek gömülmeye sevk ediyor. Kurban ve katil birdir. Ölüm ve yaşam şehvet içeren tek bir damar. Doğum ve ölüm arasındaki nedenselliğin ortadan kalktığı yoğun bir varoluş durumu oluşturan, bizi aşan enerjiler çağrılıyor ve serbest bırakılıyor. Bireysel yaşam aşarak ebedi yaşamın tadına varılıyor. Evren bizim aracılığımızla tahripkâr biçimde infilak ediyor. Normallikten, vasatlıktan, gündelik olandan kopuş bir enerji taşkınlığı yaratıyor. Kopup kurtulan enerjiler tahribe yöneliyor, ölümü kendine çekiyor, yeni güç üretimlerine geri dönmeye çalışıyor.

Kısıtlayıcı normdan kopabilmek için bütün gücümüze ve canlılığımıza gereksinim var. Böylelikle geri çekilen enerjiler bizden koparak taşar ve bizi varoluşumuzun, atılğanlığımızın, Prometheus'a yaklaşan ve yaşamdan, ölümden korkmayan aşırı yaratıcı konumumuzun derinliklerine yerleştirir, yaratılışla, yaratılış akışıyla ve yaratılış ritmiyle özdeşleşme ortaya çıkar. İnsan yaratılışın kendisidir. (Sadece) yaşamın muhafaza edilmesi değil, dünyanın ölümden ve yaşamdan daha fazlasını talep eden dönüşüm de metafizik de (bilinçli biçimde) yaşanan bir gerekliliğe dönüşür. Yoğun biçimde yaşanan (yaratımsal) yaşam bizi ölümün kıyısına getirir. Kendini yoğun biçimde geliştiren şey, yaşam ve ölümden fazlasını kasteden dünya dönüşümüdür. Yaşam ve ölüm yaratılışın akışının bütünü içinde durak konumundadır.

Varoluş mistisizminin kavranışı, olumlama ve dünyanın dönüşümünün tanınması, gerçekliğe dönüştürülen metafiziğe yönelir.

9. Bakma eylemi şimdiye kadar söylenmiş olanlarla derinden bir bağa sahiptir, çevrenin yoğun bir bakış aracılığıyla alımlanışı varoluşun derinliklerine çekilir. Kendimizi dramatik aksiyon vakasındaki trajedinin ötesine konumlandırıdığımızda, estetik etkiyi anlam içeriği olmaksızın alımlamaya çalışırız. Bakılan şey açıkça güzel ve derin bir şekilde büyülüyor. Bir hayvanın derisi yüzülüyor, görkem ortaya seriliyor. Bir çiçeğin eti, körpe pembe renkli nem ılıkliğında kas eti, sedef gibi parlayarak, gösteriyor kendini, beden sıcaklığında tahrik edici göz kamaştıran bağırان cırtlak kırmızı KAN fişkırıyor ve beyaz mendillerin üzerine akıyor. Keskin bıçaklarla işkembeyi tutan kas dokuları özenle kesiliyor. BİR ÇİÇEĞİN İÇİ KESİLİP AÇILIYOR, ÇAY GÜLLERİNİN YAPRAK ETLERİ açılıyor tek tek. Hint gülü eti, yumurta sarısı yapışkanlığı. Çiçek tozu sarısında, bal yapışkanlığında, yumurta sarısından maddeler. Mide torbası görünür hale geliyor. Bağırsaklar ılık ılık kokular salarak titreyen kas etleri gibi pelte pelte sallanıyor, üzerine limon suyu sıkılan koyu bir sıvının üzerindeki deri gibi biraz narin. Sinirleri seğirten, parlak pembe renklerde. Kırmızıdan, kadın iç çamaşırlarının vücut sıcaklığındaki pembe tonlarından, mavimsiliğe, mora, tavşankulağı eflatunluğuna, yeşil tonlara uzanan bir renk yelpazesi yer alıyor bu et buketinin içinde. Kesilen boğa yukarı asıldığında dışkı ağırlığında, dışkıyla dolu bağırsaklar yere düşüyor. Atardamarlarından oksijen dolu kanlar pompalanan ıslak zincifre kırmızısı ciğer etleri bedenden koparılıyor. Kırmızı laleler, kuzgunkılıçları ve gül yapraklarından oluşan dolgun bir küme yarılan bedenden aşağı, yere düşüyor. Her tür çiçek rengi et ve iç organlarla birlikte yere düşüyor. Organların içinden renkler yansıyor. Seyretmekte olan katılımcı oyuncu organların içlerine kadar algılıyor her şeyi. İç organlarımızı, ciğerimizi, kalbimizi, böbreklerimizi, midemizi, bağırsaklarımızı, damar şeritlerinizi ve kanın YAŞAM SUYUNU görmek gerçekten güzel bir şey. Normalde ışığı bertaraf eden bir rengin iç organları parlar hale getirebiliyor olması... Tıpkı derin denizlerdeki balıkların o karanlıklar içinde en fazla parlayan renkleri yansıtır bir doğayla yaratılmış olmaları gibi. Renkler görülebilir olanın ötesine geçen bir başka işleve sahip olabilir mi?

O. M. Tiyatrosu gözler için büyük bir ziyafet sunuyor.

“Toplu biçimde yemek yeme bedensel birleşime dair simgesel bir eylem... her şeyin tadına varmak, temellük etmek, özümsemek demek yemek. Her tür tinselliğin tadına

varılabilmesi yeme eylemiyle ifade bulabilir. Bir dostluğun akışında insan fülde dostundan yer, ondan beslenir. Vücudu ruhun yerine koymak ve ölen bir arkadaşın hatırasına düzenlenen törende her ısırıkta onun etinin ruhsal hatırasının, her yudumda onun kanının tadına varmak esaslı bir mecaz olurdu. Böyle bir düşünce günümüzün lapacı beğenisi için kuşkusuz fazla barbarca kaçardı – ama kim cesaret eder çiğ, çözünmekte olan et ve kanı düşünmeye?... Ve kan ve et gerçekten bu kadar itici ve soysuz şeyler midir ki? Aslında burada altından ve elmastan daha fazlası söz konusudur ve organik beden üzerine daha yüksek bir kavrayışın gelişmesi için o kadar da uzun bir zaman beklemek gerekmecektir.

Kanın nasıl yüce bir simge olduğunu kim biliyor? Organik beden parçalarından yansıyan iticilik aslında onlardaki son derece soylu bir şeyi ortaya çıkarıyor. Onların karşısında sanki hayaletlermiş gibi irkilip titriyoruz ve çocuksu bir ürpertiyle bu olağanüstü karmaşada bize aslında tanıdık gelebilecek, sırlarla dolu bir dünyanın varlığını seziyoruz.

Yine de anma törenine geri dönersek –dostumuzu artık eti ekmek ve kanı şarap haline gelmiş bir varlığa dönüşmüş gibi düşünemez miyiz?”

Bunun yanında bedenlerin birleşmesinde trajik bir boyut var, süreç, bedeni içerilen konumunda olanın ölümüyle sonuçlanmakta. Metabolizma çekincesiz bir trajediyle bizi aşarak gerçekleştiriyor kendini. Tanrının öldürülmesi onun etinin yenmek zorunda olmasıyla yakından alakalı ve yeniden dirilişimize dair mit ancak beden birleşimi ile kurulabilmekte. Kendi ölümümüz ise, bizi sarmalayan yaratılışın doğasıyla ve dünyasıyla birleşmemiz anlamına geliyor. Düşünceleri ayrıştıran ve yönlendiren tam anlamıyla işlerlik kazanmış nitelikteki algılar etrafımızdaki dünyayla, yaratımsal varlığımızla, doğayla mistik bir bir-olma haline çağırıyor bizi. Doğanın içerdği beden birleşimine doğru yönlendiriliyoruz böylece –ki iç ve dış dünya fiziksel olarak da bir olabilsin. Toplu yemekteki o büyüklük, Komünyon’un kutlanılışındaki o zamandışılık buradan geliyor –müminlerin dış dünyasına denk gelen bütün bir yaratılışın simgesi olan tanrının kendi bedenini beden birleşimi için bağışlamış olması, dış dünyanın ve en yüce öznenin müminin benliğine nüfuz edebilmesini sağlıyor.

Bakmak ve alğının gerçek anlamda kullanılabilmesi dış dünya ile birleşme isteğine karşılık geliyor. Deneyimin gerçekliğinden uzak biçimde zaman ve mekânda

dolanmak, mutsuz biçimde otlamak yerine dış dünyanın etiyle birleşmeyi (kelimenin tam anlamıyla) arzuluyoruz.¹⁴³

¹⁴³ Hermann Nitsch, **Das Orgien Mysterien Theatre, Video – Photographs - Paintings**, Sergi Kataloğu, çev. Erden Kosova (İstanbul: Dirimart, 2009).

EK 3. Brecht'in Epik-Dramatik Tiyatro Karşılaştırması

Tablo 1. Brecht'in Epik-Dramatik Tiyatro Karşılaştırması

Dramatik Opera	Epik Opera
Eyleyerek (eylem yoluyla).	Anlatarak (anlatma yoluyla).
Seyirciyi sahne olayı içine sokar.	Seyirciyi gözlemci yapar.
Seyircide var olan etkinliği (aktiviteyi) tüketir.	Seyircide etkinliği (aktiviteyi) uyarır.
Ona duygulanma olanakları açar.	Ondan yargıya varmasını ister.
Yaşantı.	Dünya tablosu.
Seyirci şeylerin içine sokulmuştur.	Karşısına alınmıştır.
İçe işleyerek (telkin yoluyla) kandırma (<i>Suggestion</i>)	Kanıtlama (gerekçelendirme) (<i>Argumentation</i>)
Seyircinin duyarlılığı öylece kullanılır.	Duyarlık bulguya, tanımaya vardırılır.
Seyirci, içine dalmıştır.	Seyirci, karşıda durur.
Birlikte yaşanır.	İncelenir.
İnsan biliniyor varsayılır.	İnsan inceleme konusudur.
Değişmez insan.	Değişen ve değiştiren insan.
Gerilim, olayların bitişme yöneltir.	Gerilim olayların gidişine yöneltir.
Bir sahne öteki için.	Her sahne kendi için.
Tek bir dokunun büyüyüp gelişmesi (<i>wachstum</i>).	Montaj.
Olay çizgisi doğrusal.	Eğriler biçiminde.
Evrimsel zorunluluk.	Sıçramalar.
İnsan bir değişmez 'sabite'dir.	Süreç olarak insan.
Düşünce, oluş'u (varlığı) belirler.	Toplumsal oluş (varlık), düşünceyi belirler.
Duygu.	Akıl.

ÖZ GEÇMİŞ

Yüksek Lisans	:Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, 2009-2012
Lisans	:Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, 2003-2007
Lise	:İzmir Işıl Saygın Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, 1999-2000
Doğum Tarihi	:09.01.1986
Çalıştığı Kurum	:Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Araştırma Görevlisi, 2009/-

Yayınlar:

Uluslararası Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitabında Basılan Bildiriler ve Makaleler

- 08/08/2016 KARAKUYU, M., *Cyborg Formations in Art* isimli makale. International Journal of Social Relevance & Concern (IJSRC), Volume 4 Issue 8, SSN-2347-9698 (Tek Yazarlı)
- 09/09/2016 KARAKUYU, M., *The Effect of Western Understanding of Fine Arts Education on the Printmaking Artists of Turkey* isimli makale. The International Journal of Interdisciplinary Cultural Studies, Volume 11, Issue 3, pp.34-43. (Tek Yazarlı)
- 04-07/11/2014 KARAKUYU, M., *Yeni Medya Sanatı Ortamında Performans ve Görüntü İlişkisinin Tarihsel Gelişimi* isimli sözlü sunum ve tam metni yayınlanmış bildiri. “SANATI YÖNETMEK” Uluslararası Sanat Sempozyumu, İstanbul, TÜRKİYE. (Tek Yazarlı)
- 14-15-16/05/2014 ERİM, G., GÜLTEKİN, M., KARAKUYU, M., ONAN B., *“Ortaöğretim Görsel Sanatlar Dersi Öğretmenlerinin Öğretim Programına Yönelik Görüşleri”* isimli sözlü sunum ve özeti yayınlanmış bildiri. Anadolu

Sanat Eğitimi Sempozyumu "Sanat Eğitiminde Dönüşümler", Eskişehir, TÜRKİYE. (3. Yazar)

- 04-07/10/2014 KARAKUYU, M., *“Yeni Medya Sanatı Ortamında Performans ve Görüntü İlişkisinin Tarihsel Süreci”* isimli özeti kabul edilmiş, sözlü sunum ve tam metni yayınlanmış bildiri. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Uluslararası Sanat Sempozyumu “Sanatı Yönetmek”, İstanbul, TÜRKİYE. (Tek Yazarlı)
- 30/07-01/08/2013 KARAKUYU, M., *“Effect of Western Understanding of Art Education on The Printmaking Artists of Turkey”* isimli sözlü sunum ve özeti yayınlanmış bildiri. Eight International Conference on Interdisciplinary Social Sciences, 30-th July-1st August 2013, Prague, CZECH REPUBLIC. (Tek Yazarlı)
- 01/07/2011 KARAKUYU, M., ERİM, G., *“Combining Traditional Techniques and Cultural Values And Passing Them Through Nowadays”* isimli sözlü sunum ve özeti yayınlanmış bildiri, World Congress of InSEA, BUDAPEST. (1. Yazar)

Ulusal Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitabında Basılan Bildiriler ve Makaleler

- 16-17/04/2012 ERİM, G., GÜLTEKİN, M., KARAKUYU, M., *“Görsel Sanatlar Eğitiminde Yapılmış Lisansüstü Tezlerin Araştırma Yaklaşımları Bağlamında İncelenmesi”* isimli sözlü sunum ve tam metni yayınlanmış bildiri. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, 3. ULUSAL GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ SEMPOZYUMU, “Çağdaş ve İdeal Resim-Müzik Öğretmenliği Eğitimi”, İSTANBUL. (3. Yazar)

Sergi / Proje:

- Birçok ulusal ve uluslararası sergi, yarışma ve projeye katılmıştır.