PERFORMANS SANATLARI VE SANATÇININ ANLATIM ARACI OLARAK BEDEN

Elif ŞENEL [1]

ÖZET

Postmodern sürecin yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda sanatta odak noktaları değişmiş, toplumsal konular sanatın merkezine alınmıştır. Dönemin gençlik hareketleri, toplumsal ayaklanmalar, toplumsal eşitsizlikler, sanat tarihi ve sanat kurumlarının katı geleneksel değerleri, sanat ve yaşam arasındaki büyük boşluk gibi sorunlar, sanatçıları Kavramsal Sanatın izlerini barındıran bazı alternatif sanat biçimlerine yöneltmiş, bunlar aracılığıyla seslerini duyurmalarına yol açmıştır. Happening, Fluxus, Beden Sanatı, Video Sanatı ve Performans Sanatı gibi gösteri temelli bu etkinlikler, bedeni temsillerinden arındırarak direkt sanat sahnesinin içine sokmuştur. Beden bu dönüşümle birlikte bizzat tanıklıklara fırsat veren en naturel alan olarak, izleyicinin sanat işine dâhil olmasında büyük rol oynamıştır. Bu araştırmada postmodern dönemde görsel sanatlar içinde meydana gelen performans sanatları ve sanatçının anlatım aracı olarak beden konuları ele alınmış, bedenin performans sanatlarının en güçlü ifade aracı oluşunun etkenlerine ışık tutmak araştırmanın genel amacını oluşturmuştur. Araştırmada veri toplama tekniği olarak doküman analizi uygulanmış, konuyla ilgili yazılı kaynaklardan ve görsellerden yararlanılmıştır. Veriler konulara göre derlenerek yorumlanmış ve konular arasında bağlantı kurulmuştur. Araştırmada elde edilen veriler ışığında, performans sanatlarının ve bu sanatlarda bedenin en etkin sanatsal malzeme olarak kullanılışının, çeşitli toplumsal ve sanatsal eleştirilere yönelik çabaların sonucu olduğuna dikkat çekilmiştir. Bu kapsamda sanatçıların örnek çalışmaları üzerinden, bu çabaların hayat bulma ve etkiler yaratma biçimlerinin altı çizilmiştir.

Anahtar Kelimeler: beden, happening, fluxus, beden sanatı, video sanatı, performans sanatı

Şenel, Elif. "Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden". *idil* 4.16 (2015): 161-182.

Şenel, E. (2015). Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden. *idil*, 4 (16), s.161-182.

[1] Yrd.Doç.Dr., Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, esenel(at)gantep.edu.tr

PERFORMING ARTS AND THE BODY AS MEANS OF EXPRESSION OF THE ARTIST

ABSTRACT

The focal spots in art have changed in the years when postmodernism has gained wide currency, the social themes have been gone to the heart of art. Problems as youth movements of this period, social rebellions, social inequalities, the strict traditional values of the history of art and the institutions of art, the big gap between art and life have canalised to the certain alternative art forms which involve the traces from Conceptual Art the artists, have caused that the artists express oneself via these arts. These activities based upon performance as Happening, Fluxus, Body Art, Video Art and Performance Art have introduced into art scene the body directly by purging its representations. Associated with this transformation, the body as the most natural area which gives chance to the testimonies in person has played a big role in involvement in the artwork of the audience. In this research, the performing arts occuring in visual arts in postmodernism and the body as means of expression of the artist subjects have come up, to shed light to the factors of which the body is the most powerful means of expression of the performing arts has been aimed. In the research, document analysis method as data gathering technique has been applied, written sources and images related to the issue have been used. Data have been interpreted by editing in terms of the subjects and the subjects have been correlated. In consideration of the obtained findings in the research, it has been called attention to that the performing arts and usage of the body as the most active medium in these arts are results of the efforts towards various social and artistic critiques. In this context, actualization and creating effects forms of these efforts have been emphasized on sample artworks of the artists.

Keywords: body, happening, fluxus, body art, video art, performance art

Şenel, Elif. "Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden". *idil* 4.16 (2015): 161-182.

Şenel, E. (2015). Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden. *idil*, 4 (16), s.161-182.

GİRİŞ

Beden, sanatın varoluşundan beri sanatçıların elinde en önemli sanatsal ifade aracı olmuştur. Gerek resimde, gerek heykelde, gerekse alternatif tüm sanat türlerinde verilmek istenen sanatsal problemin ifadesine yönelik ilk başvurulan alan bedenin temsili olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllardan başlayarak sanatta estetikten ziyade toplumsal sorunların ve kavramların ele alındığı bir döneme girilmiştir. Sanatın ve sanatçının kutsallığının, üst sınıflar tarafından geçerli kabul edilen ve yüceltilen estetik değerlerin eleştirisine yönelik bir sanat biçimi, bu dönemin postmodern algısını tanımlayıcı niteliktedir. Bu dönemin genel problematikleri olan; toplumsal ve siyasi hareketlenmelere dikkat çekilmesine, burjuva değerlerinin tüm topluma dayatılmasının eleştirisine, toplumsal eşitsizliklerin giderilmesine, sanat ve yaşam arasındaki sınırların eritilmesi gerekliliğine duyulan inanç, sanatçının izleyiciye en kolay ulaşma yolu olarak bedeni daha etkili bir biçimde yeniden ortaya çıkarmıştır. Happening, Fluxus, Beden Sanatı, Video Sanatı ve Performans Sanatı gibi gösteriye dayanan sanatlar, izleyiciyi sanat işinin içine almış, gösterinin bir parçası hâline getirmiştir. Kavramsal Sanatın düşünce temelli sanat savının ve 1960'lı yılların devrimci ruhunun etkisiyle, performans sanatlarının tümünde en açık ve anlaşılır dil olarak, en doğal ve gerçek alan olan bedene yönelim artmıştır. Bu sanat biçimi, bedene eskiye oranla daha çok başvurulmasını sağlamış, dahası birincil aksiyon alanı çoğunlukla sanatçının kendi bedeni olmuştur. Sanatçının veya bir modelin bedeni üzerinden yürütülen gösteride, sanatçının planları dâhilinde kendisini eylemin içinde bulan izleyicinin, gerçekleşenin bir gösteri değil yaşamın kendisi olduğu izlenimine kapılıp bunu içtenlikle tecrübe etmesi amaçlanmıştır. Bu araştırmada postmodern dönemde görsel sanatlar içinde meydana gelen performans sanatları ve sanatçının anlatım aracı olarak beden konularına odaklanılmış, bedenin performans sanatlarının en etkili sanatsal malzemesi oluşunun nedenlerine ışık tutmak araştırmanın genel amacını oluşturmuştur.

Araştırmanın amacına ulaşmak için önce, postmodern dönemde Batı sanatının tarihini belirleyen önemli akımlar arasında yer alan gösteri kökenli sanatlar incelenmiş, sonra kendi içinde farklı isim ve türlerle anılan bu sanat akımlarının bedeni kullanış biçimleri ve nedenleri, sanatçıların çalışmaları üzerinden aydınlatılmıştır. Bu aydınlatma, bedenin sanat unsuru olarak bizzat kullanımının, toplumsal ve sanatsal birtakım problemler üzerindeki yapıcı etkisinin vurgulanmasının yanı sıra bir grup sanatçının, belli bir kesim tarafından kabul gören ve dayatılan değerlere karşı birbirinden bağımsız fakat kolektif bilinçle hareket etmesinin, sanatın özgür ruhunu ne denli gerçekçi ifade ettiğinin vurgulanması açısından da önem arz etmektedir.

Araştırmanın sağlıklı yürütülebilmesi için çeşitli sınırlılıklar getirilmiş, konu diğer gösteri sanatları içinde, görsel sanatlar kategorisinde yer alan ve postmodern dönemde Batı sanatını şekillendiren performans sanatlarıyla sınırlandırılmıştır. Araştırma bazı varsayımlar doğrultusunda gerçekleştirilmiş; kullanılan yöntemin konuyu tespit etmek için uygun olduğu, literatür taramalarından elde edilen verilerin, performans sanatlarında sanatçıların, bir anlatım aracı olarak beden olgusunu ele alışını objektif biçimde yansıtacak düzeyde olduğu kabul edilmiştir.

YÖNTEM

Bu araştırma nitel bir araştırmadır. Nitel araştırma kapsamında veri toplama tekniği olarak doküman analizi kullanılmıştır. Bu kapsamda; problem hakkında bilgi içeren yazılı kaynaklar analiz edilmiş ve çıkarımlar yapılmıştır. Elde edilen veriler, aynı yöntemle ulaşılan ve problemi örneklemeye uygun olduğu düşünülen görsel materyallerle desteklenmiştir. Veriler konulara göre derlenerek yorumlanmış ve konular arasında bağlantılar kurulmuştur.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ilk defa 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, benzer akımları bünyesinde barındırmış ve kimi zaman farklı başlıklarla anılmıştır. Bu başlıklar arasında yer alan Beden Sanatı, Happening ve Aksiyon, sanat tarihinde Performans Sanatını tanımlayan akımlar olmuşlardır. Yanı sıra performans; Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dâhilinde de uygulanmıştır (Antmen, 2009: 219). Performans Sanatı, bazı kaynaklarda Beden Sanatı ve Happening ile birlikte ele alınırken bazılarında bu akımlar ayrı başlıklar altında incelenmiştir (Özayten, 1997: 700). Tüm gösteri sanatları gibi izleyici önünde sahnelenen bir tür olması açısından tiyatro ile benzerlik gösterse de Performans Sanatı, 1960'ların Kavramsal Sanatının bir kanadı olarak gelişme göstermiştir. Performans Sanatı kuşkusuz, tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür. Fakat bir ya da birkaç sanatçıyla, izleyici önünde ya da izleyiciden uzak, birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen, zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları hâlinde sergilenebilen bu akım, başlı başına uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasında yer almıştır (Antmen, 2009: 219).

Performans Sanatı'nın temelleri, yirminci yüzyılın ilk yarısında gelişen Fütürizm, Dada ve Sürrealizm gibi çeşitli avangard akımlara uzanmaktadır. Bu

akımlar içinde faal olan bazı sanatçılar, performans kapsamında ele alınabilecek çeşitli etkinlikler gerçekleştirmişlerdir. 1915'te yayımlanan "Fütürist Sentetik Tiyatro" manifestosu, bedenini sanatsal bir anlatım aracı olarak kullanmak isteyen sanatçılara, çeşitli durumları, duyuşları, fikirleri, olguları ve simgeleri birkaç sözcük ya da harekete sığdırarak ifade etmelerini önermiştir. Bu bağlamdaki performanslar, genelde tek bir fikre odaklanan performanslar olarak, 1960'lardan itibaren görülen performanslara yakındır. Bu dönemde Rusya'da bir grup Fütürist sanatçı yüzlerini boyayarak ve ilginç kıyafetler giyerek çeşitli performanslar sergilemiştir. Yanı sıra 1916'da Zürih'te açılan "Cabaret Voltaire"de, Dadacı resim ve heykeller eşliğinde gerçekleştirilen şiir okumaları, dans ve kukla oyunları gibi Dada gösterileri, resim ve heykelin ötesine geçen sanatsal dışavurumlar olarak, Performans Sanatının tarihsel süreçteki öncüleri arasında yer almıştır. Benzer biçimde Berlin'deki Dadacılar da, dönemin sanatına alternatif olarak sundukları Dada hareketi kapsamında çeşitli gösteriler yapmışlardır (Antmen, 2009: 219-221).

Performans Sanatı, 1960'larda Fluxus akımı ile etkinlik kazanmış, 1970'lerde geniş bir sanatsal harekete dönüşmüştür. 1960'lı ve 1970'li yılların gösterilerinde beden, sanatçının yegâne malzemesi olarak ön plana çıkmıştır (Özayten, 1997: 700). Bu nedenle Performans Sanatının yakın tarihteki kaynağını Beden Sanatında aramak yanlış olmaz (Germaner, 1997: 60; Batur, 1995: 69). Performans Sanatı, Amerika'da dans, müzik, mim, şan gibi alanlara yakınlığı olan sanatçılar tarafından farklı bir nitelik kazanırken, Avrupa'da daha köktenci kalmış ve Kavramsal Sanat çerçevesinde değerlendirilebilen Happening, Fluxus ve Beden Sanatı gibi diğer gösteri tabanlı hareketlerin uzantısı olarak sürmüştür (Germaner, 1997: 60).

Türkçe karşılığı "oluşum" olan Happening, yirminci yüzyılın başından beri sanat ve yaşam arasında bir iletişim araştırmasının ve seyirciyle doğrudan ilişki kurmaya yönelik çalışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Happening'in ilk belirtilerini, Fütürizm ve Dada akımlarında, Aksiyon Resmi ve Çevre Sanatında aramak mümkündür. Amerika kökenli bu anlatım biçiminin ortaya çıkış serüveni, 1952'de Merce Cunningham, John Cage ve Robert Rauschenberg'in karşılaşmalarıyla başlamıştır. Bu sanatçılar resim, dans, müzik, şiir, film, diapozitif ve plaklarla gösteriler düzenlemişlerdir. Zen düşüncesiyle ilgilenen John Cage, gerçek yaşamdan farkı olmayan ama aynı zamanda yaşamın içinden beslenen bir sanat biçimi olan eylemlerle sanat yapmayı araştırmıştır. Cage ve diğerleri, tıpkı yaşamda olduğu gibi, düzenlemeleri rastlantısal, programsız, önceden tasarlanmamış halka açık eylemler gerçekleştirmişlerdir. New York'ta Allan Kaprow, George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Claes Oldenburg, Jim Dine ve Yoko Ono gibi bazı sanatçılar, Cage'in, düşüncelerinden yola çıkarak, doğaçlama küçük tiyatro oyunlarına benzeyen, birbirinden bağımsız, gerçek eylem kolajları oluşturmuşlardır.

Bir şenlik havasında geçen bu gösteriler, garaj, sokak, apartman dairesi gibi sıradan mekânlarda, sınırlı olanaklarla gerçekleştirilmiştir (Germaner, 1997: 22-23).

Ünlü Happening sanatçısı Allan Kaprow, Soyut Dışavurumculuğun Aksiyon Resmi kolundan, özellikle de Jackson Pollock'tan (resminden ziyade kendisinden) etkilenmiştir. Pollock için tuval, yanılsama yaratılan bir mekândan çok eylemin gerçekleştiği sahadır. Tuvalde olup biten -oluşan- şey, resimden ziyade bir olaydır. Ressam ise tuval denen sahada gezinen bir oyuncu ve eylemin kahramanıdır. Ancak resimde, sürece değil sonuca odaklanılırken, Happening'de o sonucu ortaya çıkaran kişinin eylemleri ve yaratma süreci mercek altına alınmıştır. İlk oluşumunu, 1958'de George Segal'in çiftliğinde gerçekleştiren Kaprow, daha sonra daha geniş bir katılımcı kitlesini hedefleyerek New York Reuben Galerisinde "6 Bölümde 18 Oluşum" adlı gösterisini düzenlemiştir. Gösteriye sanatçının önceden görevlendirdiği arkadaşlarının yanı sıra izleyiciler de katılmış, bir plan izlenmekle birlikte olayın akışının kendiliğinden gelişmesine fırsat verilmiştir. Galeri, plastik şeffaf paravanlarla üç odaya ayrılmış, renkli ışıklarla donatılan her odaya sandalyeler yerleştirilmiştir. İlk iki odada sandalyelerin yanı sıra boy aynaları, üçüncüsünde ise gizli bir denetim merkezi yer almıştır. Altı bölümden oluşan gösterinin her bölümünde eş zamanlı olarak üçer oluşum planlandığı için, toplam on sekiz oluşum gerçekleştirilmiştir. Zil sesiyle gösteri başlamış ve izleyiciler, kendilerine verilen programda yazılı olduğu gibi, askeri adımlarla yürümüşler, bir süre sessiz kalmışlar ve afişleri okumuşlardır. Bazıları oradaki sazları çalmış, bazıları da 90 dakika içinde cereyan eden tüm oluşumları tuval üzerinde ifade etmeye girişmiştir. Gösteri bittiğinde kendilerini bir sanat işinin ortasında ve uygulayıcısı olarak bulan izleyiciler belli bir şaşkınlık yaşamışlar, üstelik onları oluşumun bir parçası hâline getiren sanatçı bu özgür ortama müdahaleden kaçındığı ve çoğunlukla sessiz kaldığı için, doğaçlama gelişen olaylar arasındaki bağlantıları kendilerince kurmak, anlamlandırmak durumunda kalmışlardır. Bu etkinlik, Soyut Dışavurumcu resimle karşılaştırıldığında; Happening sanatçısının, eylemi boyunca birtakım boyaları tuval üzerine süren, akıtan ve sonra kendisi aradan çekilerek resimle izleyiciyi baş başa bırakan ressamla benzerliği dikkat çekmektedir. Ancak Happening'in bir tuval üzerinde değil bir mekânda gerçekleşmesi ve kısmen ortak bir yaratım olması, onu Soyut Dışavurumcu resimden ayırmaktadır (Yılmaz, 2006: 258-261).

Şekil-1: Allan Kaprow, *6 Bölümde 18 Oluşum*'dan Bir Sahne, 1959. Reuben Galerisi, New York, Kaynak: Yılmaz, 2006: 259.

Şekil-2: Allan Kaprow, *Oto Yıkama*, Eylül 1964. Cornell Üniversitesinde Bir Happening, Ithaca, New York, Kaynak: Hunter vd., 2000: 314.

Happening'de bazen kuram ve üretim arasında büyük bir boşluk olabileceğinden yakınan Kaprow, buna yönelik bazı çözüm önerileri getirmiştir. Ona göre, Happening'de sanat ve yaşam arasındaki sınırın olabildiğince akışkan ve belirsiz tutulması gerekir. Bu nedenle oluşum kapsamında tespit edilen temaların, malzemelerin, eylemlerin ve bunlar arasındaki ilişkilerin kaynağı, sanatın parametreleri dışında kalan herhangi bir mekândan ya da zamandan türetilmelidir. Gösterinin geleneksel tiyatro oyununa benzememesi ve durağanlıktan uzak olması için, aralıklarının geniş tutulması, bazen devinen ve değişen yerlerde gerçekleştirilmesi gerekir. Bu nedenle bir oluşumdaki olaylar arasındaki aralıkları gitgide genişleterek tekrar denemek ve mekânı çeşitlendirmek yararlı olacaktır. Fakat zaman ve mekândaki bu değişkenlik isteği, bazı oluşumların doğası gereği tezatlık oluşturabilir. Örneğin, kumtaşından oluşmuş bir dağın yavaş yavaş ufalanıp dağılması gibi zamanın ötesine geçebilen etkinlikler söz konusu olduğunda, bazı sanatçılar ömür boyu sürecek bir oluşumu da ciddi ciddi önerebilirler. Genel olarak özünde değişkenliğin esas alınması gereken tüm oluşumların yalnızca bir kez gerçekleştirilmesi beklenir. Zaten şansa, malzemenin ömrüne (özellikle çürüyebilir olanların) ya da olayların değişkenliğine bağlı olarak, oluşumların yinelenebilir olması pek mümkün değildir. Burada doğal olan, sanatçının, bir oluşumu, özgürlükçü başka bir şey uğruna terk etmesidir. Hatta bir süre sonra izleyicilerden de tümüyle vazgeçilmelidir. Bu da aslında tüm izleyicilerin oluşuma katılması anlamına gelmektedir (Kaprow, 2009: 300-304).

Şekil-3: Robert Rauschenberg, *Dans Olayı*, 1966. Judson Kilisesi, Kaynak: Batur, 1995: 73.

Dada'nın alaycı ruhunu taşıyan Happening, sanatçının özgürlüğünü doğrulayan, sanatın metalaştırılmasını şiddetle reddeden ve yitirilmiş geleneksel değerlere sahip çıkan bir harekettir. Zamanla Paris, Viyana, Düsseldorf, Buenos Aires, Tokyo ve Londra'ya yayılan akım, görsel sanatlarla sahne sanatları arasında bir bağlantı sağlamıştır. 1960'lı yılların sonunda Happening'den esinlenen iki eğilim ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki sanatçının kendi vücudunu sanat malzemesi olarak kullandığı Beden Sanatı diğeri ise ilaveten küçük anlatım parçalarına da yer verdiği Performans Sanatıdır (Germaner, 1997: 23-24).

Tarihsel kaynağı eski Yunan filozofu Herakleitos'un ünlü "herşey akar" düşüncesi olarak kabul edilen Flux kelimesi, akış, arındırma, hareket, kabarma, bolluk, çokluk, yükseliş, çıkış gibi anlamlara karşılık gelmektedir. (Yılmaz, 2006: 262). Tanımlarının çokluğundan ötürü seçilmiş olan Fluxus sözcüğü, ilk kez 1961'de Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından ortaya atılmıştır. Maciunas, konuyla ilgili 1963 tarihli ilk bildirgesinde; dünyayı burjuva tutuculuğundan temizlemek istediğini dile getirmiş, devrimlerin, toplumsal, politik ve kültürel yapıların, eylemleri ortak olan bir işbirliği içinde olmalarını öngörmüştür (Germaner, 1997: 58).

Happening gibi Fluxus da, köklerini bir yandan Duchamp ve Dadacılığın yok sayıcı ve alaycı tavrından, diğer yandan John Cage'in müzikteki yeni arayışlarından almıştır. Fluxus sanatçılarına göre Duchamp'taki hazır nesnenin karşılığı, Cage'teki *hazır ses*tir (Yılmaz, 2006: 262).

Antmen'in de (2000: 28) değindiği gibi, 1962 yılında Almanya'da bir araya gelen bir grup avangard sanatçı, 1970'li yılların ilk yarısında da sürecek olan Fluxus hareketini resmen başlatmıştır. Batur (1995: 66), bu avangard sanatçıların Almanya'dan sonra pek çok Avrupa kentinde, Japonya, New York ve Kaliforniya'da gerçekleştirdikleri çeşitli etkinlikler çerçevesinde, yaratımı ve yok oluşu, daha genel olarak da geçici olanı ön plana çıkararak yaşamın akışına gönderme yaptıklarını, Burjuva tutumuna zıt olarak toplumsal kaygıları estetik düşüncelerin önünde tuttuklarını ifade etmiştir. Antmen (2009: 205), estetik kaygıları arka plana iten Fluxus sanatçılarının, Burjuva etkisi altındaki sanat fikrini tümden yıkmayı başaramadılarsa da, sundukları alternatiflerle sanat bağlamında ele alınabilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte önemli bir rol oynadıklarına değinmiştir. Dönemin sanatsal yaratımları, sanatın ve sanatçının tanımını değiştirmeye yönelik bir çizgide seyretmiştir. Bu bilinçle Dada ruhunu yeniden canlandıran Fluxus topluluğu, Happeningler, sokak gösterileri ve elektronik anti-müzik konserleri düzenlemiş, çeşitli Avrupa kentlerinde Fluxus festivalleri gerçekleştirmiştir (Antmen, 2000: 29; Batur, 1995: 66). Bu tür etkinlikler, 1960'ların tipik anarşi ortamının yumuşatılması için fırsat oluşturmuştur. Fluxus etkinliklerinin amacı, popüler kültürü canlandırmak değil, sanatçılara, müzisyenlere, avangard şairlere farklı yaratımlar gerçekleştirme olanakları sunmaktır. Fluxus, ortak bir üslup olmaktan ziyade, hiçbir zaman bir grup olamamış, birbirinden farklı ve bağımsız sanatçıların katıldığı ortak bir tavırdır. Genellikle önceden planlanmayan Fluxus hareketlerinde rastlantının önemi büyük olmuştur (Batur, 1995: 66). 1960'larda Fluxus hareketi, düzenlediği filmler, gösteriler, konserler ve şenliklerle geleneksel anlamdaki tüm sanatlara karşı alternatif oluşturmuş, bu nedenle zaman zaman Happening ile karıştırılmıştır. Ancak o tarihlerde bir Happening esnasında, izleyicinin plansız katılımıyla olayın desteklenmesi ve yayılarak sürmesi hedeflenmiştir. Oysa Fluxus'ta, izleyicinin olaya katılımın planlı olması öngörülmüş; etkinliğin bir parçası olan izleyiciden olayın akışına karşı yapıcı bir tutum içinde olması beklenmiştir. Ayrıca Fluxus gösterileri yinelenebilirken, Happening ancak bir kez yapılabilmiştir (Yılmaz, 2006: 266).

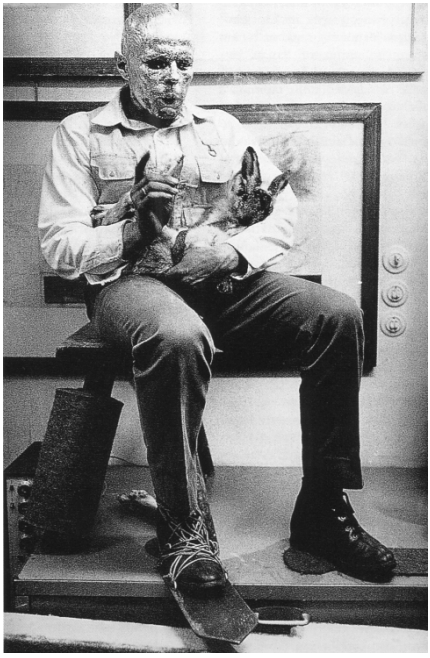
Macunias'ın yanısıra George Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik, Yoko Ono, Ben Patterson, Phil Corner, Geoff Hendricks, Alison Knowles ve Ay-O, Fluxus sanatçıları arasında yer almışlardır (Morgan, 2000: 194). Milan Knizak, Joe Jones, Takenhisa Kosugi, Takako Saito, Chieko Shiomi, Henry Flynt, François Dufréne, Per Kirkeby, Robert Filliou, Ben Vautier, Wolf Vostel, Ken Friedman, Ray

Johnson, La Monte Young, Charlotte Moorman, Daniel Spoerri, Robert Watts ve Joseph Beuys da Fluxus düşüncesini benimsemiş diğer sanatçılardır (Germaner, 1997: 58-59; Batur, 1995: 66).

Almanya'nın Wiesbaden kentinde Eylül 1962'de yapılan ilk Fluxus şenliğinde; "Fluxus Uluslararası En Yeni Müzik Şenliği" adıyla bir ay boyunca on dört dinleti gerçekleştirilmiştir. Dinletilerde La Monte Young, Pierre Mercure, Karlheinz Stockhausen, Phil Corner, Robert Filliou, George Bretch, Dick Higgins, Nam June Paik, George Maciunas ve başka sanatçıların besteleri seslendirilmiştir. İlginç olayların yaşandığı bu festivallerin birinde, yaşamlarında daha önce hiç keman çalmamış keman *virtüözleri* sahnede üç saat boyunca keman çalmışlar, bir diğerinde ise, Phil Corner'ın "Piyano Etkinlikleri" adı altında düzenlediği gösteri, bir kuyruklu piyanonun parçalanması ve açık artırmada satışa çıkarılması gibi olaylar cereyan etmiştir. Bir başka ilginç iş de, La Monte Young'ın müziği eşliğinde, Paik'in gerçekleştirdiği "Baş İçin Zen" adlı gösteri olmuştur. Gösteride Young'ın "dümdüz bir çizgi çiz ve onu izle" gibisinden sözleri eşliğinde Paik, başını bir kaptaki domates suyu ve mürekkep karışımına daldırarak, yere serilmiş uzunca bir kâğıdı başıyla boyamıştır. Aynı adlı bir müzik parçası ve bir resmin eşlik ettiği bu ortak çalışma, sanat ve sanatçıyı kutsallaştıran sanat piyasasına yönelik bir eleştiri niteliğindedir (Yılmaz, 2006: 263-264).

Fluxus sanatında, izleyicinin beklentilerini boşa çıkarmak, onu şaşırtmak, şaşırtarak uyarmak gibi dürtüler gerçekleştirmeye yönelik aksiyonlar, çoğunlukla gündelik gerçekliğin taze bir gözle kavranmasını amaçlamıştır. George Brecht'e ait "Damlama Müziği" gibi aksiyonlar, bu amaçlara hizmet eden etkinlikler kapsamında sayılabilir. Bu gibi aksiyonların özelliği, son derece kısa hatta anlık olması, tek bir ana odaklanmasıdır (Antmen, 2009: 205). Kore doğumlu performans ve video sanatçısı Nam June Paik'in durağan imge yerine hareket eden imgeler üzerine kurguladığı, televizyon gibi gündelik yaşamdan malzemeleri kullandığı işleri, gündelik gerçekliğin kavranmasına yönelik işler arasında özellikle etkili olmuştur (Morgan, 2000: 194). Fluxus sanatçılarının sanat ve yaşam arasındaki sınırları yok etmeye yönelik performansları ise, izleyiciye bir deneyim yaşatarak onun pasif konumunu dönüştüren etkinlikler olarak dikkat çekmiştir. Yoko Ono'nun "Kesip Biçme İşi", izleyici ve sanatçı işbirliğine dayanan bu işler arasında sayılabilir. Bu işinde sanatçı, izleyicilerden üzerindeki giysileri makasla kesmesini istemiştir (Antmen, 2009: 206). Nam June Paik ve George Maciunas aracılığıyla Fluxus'a katılan Joseph Beuys, 1962 yılında "Toprak Piyano" adındaki ilk eylemini gerçekleştirmiş, 1963'ten itibaren başka Fluxus olaylarına katılarak bu alanda çeşitli eylemlere imza atmıştır. Beuys'un "Marcel Duchamp'ın Sessizliğine Paha Biçilmez", "Eurasia" ve "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır" gibi çalışmaları, Fluxus performanslarının anlık etkisinin de ötesine uzanır (Germaner, 1997: 59).

Şekil-4: Yoko Ono, *Kesip Biçme İşi*, 1964. Performans, Yamaichi Konser Salonu, Kyoto, Kaynak: Warr ve Jones, 2003: 74.



Şekil-5: Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır*, 1965. Performans, Schmela Galerisi, Düsseldorf, Kaynak: Kleiner, 2009: 446.

Fluxus'un genel amacı, farklı uluslardan gelen, farklı disiplinlerde çalışan ve farklı görüşleri savunan, yeniliğe açık sanatçıları bir araya getirerek, ulusallık karşıtı ortak bir zemin oluşturmaktır. Fluxus, sanat ve sanatçının her türlü ayrıcaklı konumunu reddederek, basit, eğlendirici ve yetenek gerektirmeyen bir tavrı savunmuştur. Taşıdığı Dada ruhuyla özgürlükçü bir ortamı savunan bu akım, Burjuva değerlerine saldırmış ve bireyin her türlü entelektüel, fiziksel ve siyasal baskıdan kurtulması gerektiğine inanmıştır. Fluxus, sanat, sanatçı ve sanat yapıtı gibi değerlerin allanıp pullanarak alınıp satılan bir mala dönüştürülmesine karşı çıkmış, bunların ayrıcalıklı olmasını anlamlı bulmamıştır (Yılmaz, 2006: 268-270).

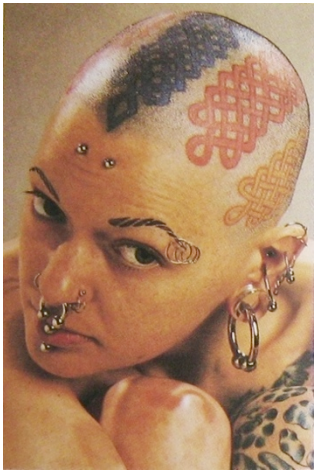
Yüzyıllardan beri süregelen bedeni *güzelleştirme* tutkusu, özellikle Batılı ya da Batılı normları benimsemiş toplumlarda, öğrenilmiş ve içselleştirilmiş bir güzellik anlayışına erişme çabasının ürünüdür. Kişinin, toplumlarda önce dış görünümü ile değerlendirildiği varsayıldığında, kendini görünür kılma arzusu, kendi

bedeniyle oynaması ve onu bir dışavurum nesnesi hâline getirmesi ile ortaya çıkmıştır. Bu ihtiyaç günümüzde estetik ameliyatlarla karşılanırken, insanlık tarihinin başlangıcından beri var olan beden sanatı, bireyin toplumdaki konumunu, yaşamındaki kimi dönemeçleri, kimi zaman da en basit şekliyle günün modasını yine beden üzerinden yansıtmıştır (Şeyhun, 2010: 12). 1960'larda bu itkiyle vücut üstüne yapılan resimler, zamanın yeraltı ve Hippi alt kültürünün izlerini taşımıştır (Erzen, 1997: 1892).

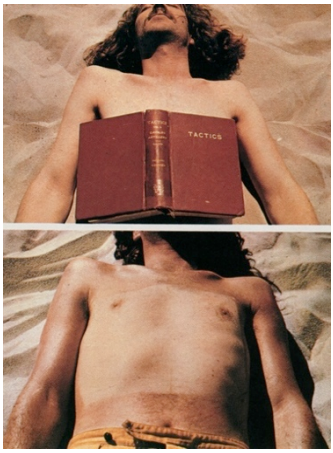
Beden sanatı, farklı toplumlarda farklı anlamlar taşımış, renkler, motifler ve kullanılan teknikler o toplumun kültürüne özgü görsel dili yansıtmıştır. Her kültüre göre değişkenlik gösteren beden sanatı, güzellik, kimlik ve bedenle ilgili sosyal değerlerin ve varsayımların yeniden sorgulanmasını gündeme getirmiştir. Örneğin Afrika kıtasında tarihin başlangıcından beri var olan, hatta mağara çizimlerinden bile daha eskiye uzanan, başta skarifikasyon, boyama, dövme olmak üzere pek çok yöntemle uygulanabilen beden sanatı, bireyin toplumdaki konumunu, inançlarını ya da etnik kökenini anlatmak adına, bedenin bir tuval olarak ele alınışı ile gerçekleştirilmiştir. Bu, özellikle Batılı *güzelleşme* kavramlarının çok ötesinde bir görünüm sergilemiştir (Şeyhun, 2010: 12-13).

1960-1970 yılları arasında ABD, Avrupa ve Avusturya'da etkili olan Kavramsal Sanata yakın, Performans Sanatının da doğrudan öncüsü olan Beden Sanatı ise, postmodern süreçte Batı sanatı okumalarından biri olmuştur (Batur, 1995: 69). Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar, beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa dikkat çekerken, Yves Klein, Hermann Nitsch, Marina Abramoviç, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carolee Schneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılar araç ve nesne ilişkisini tersine çevirerek, eylem aracılığıyla beden üzerinde değişiklikler yapmaya yoğunlaşmışlardır (Yılmaz, 2006: 283). Openheim'in, güneşte yanan bir insan göğsüne konan kitabın yerinin beyaz kalmasını betimleyen "Okuma Durumu" çalışması bu ilişkinin bir örneğidir (Demirkol, 2008: 171).

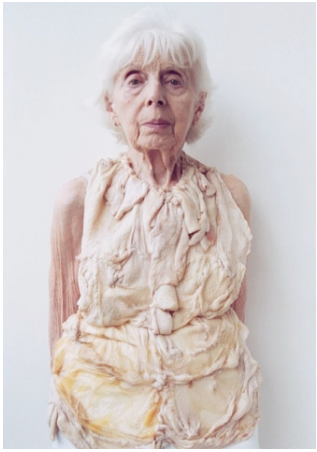
Şekil-6: Veruschka, Hippi Akımının Beden Sanatına Etkisi. Vogue Temmuz 1966, Kaynak: Mulvey, 1998: 121.



Şekil-7: Farklılık İsteyen Gençliğin Dövme ve Piercingli Beden Sanatı. Kaynak: Gröning, 1997: 234.



Şekil-8: Dennis Oppenheim, *İkinci Derece Yanık Bir Okuyucunun Durumu*, 1970. Fotoğraf ve Kolaj, 216x152 cm., İrlanda Modern Sanat Müzesi, Dublin, Kaynak: Fichner-Rathus, 2008: 182.



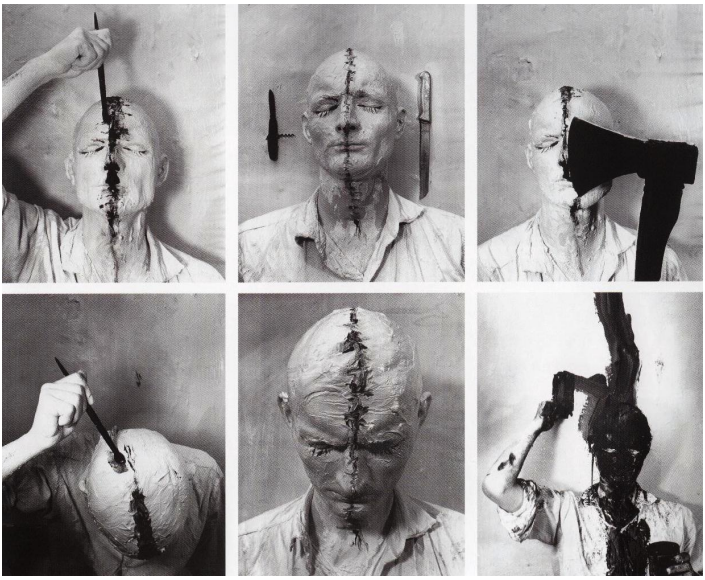
Şekil-9: Pınar Yolaçan, *İsimsiz*, 2001. C-Baskı, 101.6x67.6 cm., Rivington Arms Galeri, New York, Kaynak: Nancy, 2010: 49.

Beden Sanatının öncüleri arasında yer alan Yves Klein, patentini aldığı Uluslararası Klein Mavisi ile yaptığı resim ve nesnelerle dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır. Kendini bir balkondan caddeye fırlatırken gösterdiği "Boşluğa Atlayış" adlı fotomontajı ve "Mavi Dönemin İnsanölçümleri" adı altında gerçekleştirdiği gösteri, onun en önemli eserleri olmuştur. "Mavi Dönemin İnsanölçümleri", Klein'in, judo çalışmaları sırasında hızla düşen bir dövüşçünün bedeninin minderde bıraktığı izden aldığı ilhamdan ortaya çıkmıştır. Bunu bir kâğıt üzerinde denemeye karar veren Klein, çıplak bir kadın modelin vücudunu maviye boyayarak birtakım *beden baskıları* gerçekleştirmiştir. Bir sanat galerisindeki ilk beden gösterisini 9 Mart 1960'ta gerçekleştiren sanatçı, üç çıplak model, bir orkestra ve izleyicilerden oluşan planlı bir gösteri düzenlemiştir. Yirmi müzisyenden oluşan gösteride, orkestra, yirmi dakikası sesli, sonraki yirmi dakikası da sessizlikten ibaret "Monoton Senfoni"yi çalmaya başlamış, Klein üç çıplak modeli dizlerinden göğüslerine kadar boyamış ve sonra yer ve duvarlardaki kâğıtlara ve ipek bezlere boyalı bedenlerini bastırmalarını istemiştir. Sanatçı, bundan sonraki iki yıl boyunca bu konudaki çalışmalarını çeşitlendirmiştir. Bazen, modelleri boyamadan yüzeye değişik hareketlerde bastırmış, sonra sprey boyayla yüzeyi boyayarak *negatif* figürler oluşturmuştur (Yılmaz, 2006: 293-294). Klein'in bu antropometrik çalışmalarıyla, insan bedeni bir göstergesel iz olarak bizzat sanat eserinin içine girmiştir. Burada beden, kendi gerçeğine ilişkin izlerle sorgulanmaktadır (Şahiner, 2008: 145).

Şekil-10: Yves Klein, *Mavi Dönemin İnsanölçümleri*, 9 Mart 1960. Performans, Uluslararası Çağdaş Sanat Galerisi, Paris, Kaynak: Yılmaz, 2006: 293.

Kendi bedenini bir anlatım aracı olarak kullanan sanatçılar arasında yer alan Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch, Viyana'da yaptığı bir dizi kanlı gösteriyle adını duyurmuştur. Nitsch, şiddet gösterisinin, kendi yalıtılmış mekânlarına hapsedilen modern insanlar için bir arınma sağlayabileceğine inanmış, bu niyetle 1957'de "Gizemli Âlem Tiyatrosu"nu kurmuştur. Fakat bu tiyatro, geleneksel tiyatrodan farklı olarak, oyuncularla seyircileri aynı düzlemde buluşturmuştur. Nitsch'in 1962'den itibaren yapmaya başladığı şiddet gösterilerinde, etrafa gerçek kanlar saçılmış, bu kanlı eylemler bazen yirmi dört saat, bazen üç gün, bazen de altı gün sürmüştür. 1984'teki "80. Eylem" adlı gösterisinde, bir bedeni kurban ederek saldırganlıktan kurtulmayı -arınma ve günah çıkarmayı- temsil etmiştir. Gösteride saflık simgesi olan beyaz giysiler içindeki sanatçı, gözleri siyah bir bezle kapatıldıktan sonra çarmıha gerilmiştir. Yardımcıları, seyircilerin gözleri önünde bir sığırı keserek iç organlarını birer birer çıkarmışlar ve çarmıha bağlanmış sanatçının üzerine kan dökmüşlerdir. Üç gün süren gösteride bedene yapılan tecavüz bütün çıplaklığıyla sergilenmiş, insanların rahatsız olması sağlanmıştır. Farklı hayvan bedenlerinin eşliğinde yapılan diğer gösteriler de buna benzer vahşet görüntüleri içermiştir (Yılmaz, 2006: 295-298).

Hermann Nitsch'in yanı sıra Gunter Brus, Otto Mühl'ün, Rudolf Schwarzkogler, Anni Brus ve Heinz Cibulka gibi sanatçıların da aralarında bulunduğu Viyana Eylemcileri isimli grup, bedene ilişkin sadomazoşistik eylemleri ile tanınmıştır. Performans Sanatının en uç örnekleri arasında yer alan işleri gerçekleştiren bu sanatçılar, çoğu kez polisin müdahalesiyle karşı karşıya kalmışlardır (Antmen, 2009: 224).



Şekil-11: Gunter Brus, *Kendini Boyama: Kendini Yaralama*, 1965. Viyana, Kaynak: Warr ve Jones, 2003: 96.

Nitsch bedenini başka bir canlının kanıyla sıvarken, Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç, gösterilerinde bizzat kendini yaralamış hatta gösteri gereği içtiği haplarla ölüme çok yaklaşmıştır. Abramoviç'in 1970'ler boyunca yaptığı gösterileri, fiziksel saldırganlık yoluyla bedeni bilinçli durumdan bilinçsiz duruma taşımaya dayanmıştır. 1973'te Edinburg Festivali'nde gerçekleştirdiği, bir saat süren "Ritm 10" isimli işinde; beyaz bir kâğıdın üzerine koyduğu sol elinin parmakları arasında farklı biçim ve boyutlarda on adet bıçağı sırasıyla hızlı bir ritmde vurmaya başlamış ve her seferinde elini yaralamıştır. Bu yaralama işlemini, iki adet kayıt cihazı ile kaydeden sanatçı işlem bittikten sonra ilk teybi geri sardırmış ve gösterinin ilk bölümünde kaydettiği sesleri dinlemiştir. Daha sonra tekrar yoğunlaşıp gösteriyi tekrar etmiştir. Bittikten sonra ikinci teybi de geri sardırarak, bu kez her ikisini aynı anda dinlemiş ve salondan ayrılmıştır (Yılmaz, 2006: 298-300). Gablik'in de değindiği gibi, Abramoviç gibi sanatçıların, bu gibi öz-acı gösterileriyle dikkat çekmelerinin nedeni, insanları olumsuzluk ve acı deneyimiyle karşı karşıya getirme isteği duymalarıdır (aktaran Yılmaz, 2006: 302). Bu yöntemle çalışan bir diğer sanatçı Amerikalı Chris Burden, camları kırık bir pencereden yarı çıplak hâlde geçmiş ya da kendini bir arkadaşına kolundan vurdurmuş, daha sonra bu eylemleri fotoğraf kayıtlarıyla sunmuştur. İnsanları olumsuzluk ve acı deneyimiyle karşı karşıya getirme arzusunun örnekleri arasında; Stelarc'ın çıplak bedenine batırdığı

kancalardan kendini asması, Carolee Schneemann'ın aybaşı döneminde vajinasına gizlediği kâğıt ruloyu yavaş yavaş çekerek okuması, Gina Pane'in kendini jiletlemesi de sayılabilir (Yılmaz, 2006: 302-304).

Bu beden işlerini Performans Sanatının ilk örnekleri olarak değerlendiren yaklaşımların yanı sıra, direkt Performans Sanatı içinde değerlendiren yaklaşımlar da mevcuttur. 1960-1980 arası süreçte, Performans Sanatının çok çeşitli örnekleri, sanatçılar tarafından bağımsız olarak ya da çeşitli gruplaşmalar içinde üretilmiştir. Hemen hemen tümüyle performans kökenli bir oluşum olarak dikkat çeken Fluxus'un yanı sıra bu dönemin feminist sanatçılarının başvurdukları ifade biçimi de performans olmuştur. Performansta, kendini ifade eden bedenin, bastırılmış tüm dürtülere, duygulara ve düşüncelere yönelik bir başkaldırı simgesi olarak gündeme gelmesi; bir eylem alanı ve aracı olarak kullanılması dolayısıyla kişisel ya da toplumsal düzeyde politik bir ifade biçimine dönüşmesi söz konusu olmuştur. Bu bağlamda bedene yönelik performanslar, 1960'ların gençlik hareketlerinin, savaş karşıtı protestoların, toplumsal ayrımcılıklara karşı ayaklanmaların bir yansıması olarak düşünülebilir. Buradan tüm bu meselelerin, sonuçta bedene yönelik açık ya da örtük bir şiddet içerdiği, belli ideolojilerin gerçekleşme alanının hep insan bedeni olduğu sonucuna varılabilir. Performans sanatlarına kadar genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, artık başlı başına sergilenen sanatsal bir malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanatın, boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi Performans Sanatı da bedeni seçmiştir. Bedeni bir ifade aracı olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık (doğaçlama) içinde sunulmasıdır. Bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir gösteri değil gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olmuştur (Antmen, 2009: 222-224). Yazar Carlo McCormick bunu "izleyici ve performans sanatçısı arasında fark yoktur" sözüyle vurgulayarak, bu dönem sahnelerde sanat ve kültür üretmek ile bu üretimin izleyicisi olmak arasındaki bağlantının dikişsiz olduğuna dikkat çekmiştir (aktaran Currid, 2009: 31-32).

1960'larda etkili olan Japon Gutai Grubu, Avusturyalı Mike Parr, ABD'den Vito Acconci, Eleanor Antin, Stuart Brisley, Almanya'dan Rebecca Horn, İngiltere'den Gilbert & George gibi sanatçılar, Performans Sanatının diğer uygulayıcıları arasında yer alırlar (Özayten, 1997: 700-701; Batur, 1995: 89).

1970'li yılların sonlarına doğru Kavramsal Sanatın sıkı kuralcılığına ve popüler kültürü hor görmesine başkaldıran bazı sanatçılar performansı başka yönlere çekmiş ve video ya da sinemaya uyarlamışlardır (Batur, 1995: 89). Performans

Sanatının yayıldığı alanlar 1980'lerde iyice çeşitlenmiş, 1990'larda ise tümüyle medyalaştırılmıştır (Özayten, 1997: 700).

Performans Sanatı zamanla Video Sanatının uygulanışındaki aşamalardan biri hâline gelmiştir. Neticede bir performansın, konserin ya da bir Happening'in video kaydı, Video Sanatının üç kategorisinden biridir. (Yapay renklendirme, biçim bozma, geri besleme, film hilesi gibi çeşitli işlemlere olanak tanıyan elektronik çalışmalara karşılık gelen deneysel video ve video heykeller gibi video medyalarının başka bir düzenin nesneleriyle birlikte kullanılmasından oluşturulan video enstalasyonları akımın diğer iki kategorisidir). Burada video bir tanık, eyleme katılan canlı bir bellektir. Sanatçının o anda yayınlanan görüntülere müdahale olanağı bulunduğundan, video pek çok performans sanatçısını etkilemiştir. (Germaner, 1997: 63).

Kalıplaşmış televizyon görüntüsünü eleştiren Video Sanatının temelleri, 1960'lı yılların başlarına dayanmaktadır. 1963 yılında Nam June Paik ve Wolf Vostel ilk kez görüntüleri bozma denemeleri yapmışlardır. Video Sanatının en ünlü temsilcisi Nam June Paik, televizyonun ortaya çıkışıyla dünyada pek çok şeyin değiştiğini, aynı aracı kullanarak vurgulamıştır. Paik'in bu dönemden sonraki tarzını oluşturan bu konu, sanatında ilk önce bant kayıtları ve özellikle enstalasyonlarla vücut bulmuştur. 1965 yılında New York'ta bir taksinin penceresinden gördüklerini kaydetmiş ve bu kaydı bir kafede izlettirmiştir. Sanatçının video heykelleri ve robotları da televizyon toplumunu ve sosyo-kültürel sonuçlarını yansıtmıştır. Video Sanatı günümüzde özellikle müze ve galerilerde, sanat festivallerinde, ender olarak da televizyon kanallarında yayınlanmaktadır (Germaner, 1997: 61-63).

Şekil-12: Chris Burden, *Cennete Giriş*, 15 Kasım 1973. Sanatçının Göğsüne Takılı İki Elektrikli Tel İle Performans, Kaynak: Arnason ve Prather, 1998: 642.

Şekil-13: Gilbert & George, *Şarkı Söyleyen Heykel*, 1970. Performans, Nigel Greenwood Galerisi, London, Kaynak: Warr ve Jones, 2003: 83.

Şekil-14: Rebecca Horn, *Parmak Eldivenler*, 1972. Kumaş, Sal Ağacı Kerestesi, Kaynak: Warr ve Jones, 2003: 183.

Şekil-15: Nam June Paik, *Canlı Heykel İçin TV Sütyen*, Mayıs 1969. Video Performans, Kaynak: Stiles ve Selz, 1996: 434.

Warr ve Jones (2003), çeşitlilik gösteren Performans Sanatı örneklerini beden üzerinden belli eğilimlere göre şu şekilde gruplandırmışlardır: Tuval üzerine resim geleneğine karşılık olarak sanatçının yapıt içindeki varlığının bedenin yapıt içindeki varlığına dönüştüğü performansları inceleyen "resim bedenler"; sanat nesnesi yerine sanatçının kendisinin eylemlerinin, tavır ve tutumlarının sergilendiği, bedenin mimiklerinin ve eylemlerinin sanata dönüştüğü işleri sınıflandıran "eylemci beden"; ilkel mit ve ritüelleri anımsatan, Viyana Eylemcileri'nin yaptığı gibi, bir *arınma* işlevini sergilemek adına yaralama, kuban etme gibi eylemlerle toplumsal tabuların üstüne giden performansları ele alan "ritüalistik ve aşkıncı beden"; bedenin içi ve dışı arasındaki, beden ve bedenin çevresi (izleyici) arasındaki sınırları konu alan performansları irdeleyen "beden sınırları"; ırk, din, cinsiyet ve cinsel tercih gibi çeşitli toplumsal kimliklere yönelik ön yargıların sorgulandığı performansları ele alan "kimliği sahneleyen beden"; sanatçının fiziksel varlığının yerine, fotoğraflar, kalıplar ve birtakım işaretler aracılığıyla bedeninin izlerini sergileyen ve bununla yokluk ve ölümlülüğe gönderme yapan işleri araştıran "yok beden"; sanal gerçekliği ve alternatif tavırları keşfetmek için, çeşitli protezler veya teknoloji aracılığıyla genişletilen bedenleri sergileyen performansları araştıran "genişletilmiş ve protez bedenler".

SONUÇ

Performans sanatları ve sanatçının anlatım aracı olarak beden konusunun işlendiği araştırmada önce 1960'lardan itibaren Batı toplumlarında ortaya çıkan gösteri tabanlı sanatlar incelenmiş, sonra bu sanat akımlarının, bedeni bir ifade aracı olarak kullanma biçimleri ve bunun sonuçları, bu akımlar kapsamında çalışmalar yapan sanatçıların yaratımları üzerinden aydınlatılmıştır.

Araştırma neticesinde, performans sanatlarının ve bu sanatlarda bedenin bir anlatım aracı olarak kullanılmasının, çeşitli toplumsal sorunlara eylemci bir ruhla dikkat çekmeye, birtakım sosyal yasakların ve günahların bireyleri nasıl köleleştirdiğini anımsatmaya, sanat ile yaşam ve sanatçı ile izleyici arasındaki çizgiyi belirsizleştirmeye, birtakım ön yargılarla yüksek sınıf, üstün ırk, cinsiyet veya cinsel kimlikler yüceltilirken bunların dışında kalanların ötekileştirilmesini eleştirmeye yönelik çabaların ürünü olduğu vurgulanmıştır. Bu kapsamda çeşitli performanslar gerçekleştiren sanatçıların, burjuva değerlerine, biricik sanat, sanatçı ve sanat yapıtı kavramlarına karşı birbirinden ayrı fakat ortak bir ruhla hareket ettikleri belirlenmiştir. Beden, bu karşı duruşların simgesi olarak, bir yaşantıyı canlandırması açısından olayın etkisini ve inandırıcılığını artırmıştır. Bu uğurda çoğu zaman sanatçıların kendi bedenlerini kullanmaları söz konusu olmuştur. Beden

üzerine uygulanan kimi zaman şiddet içerikli eylemler, sadece sahne önünde değil gösterinin içinde de bizzat yer alan izleyicinin, tüm çıplaklığıyla olayın farkına varmasını ve yaşamın içinde olduğu hissini duymasını amaçlamıştır. Sanatçıların geleneksel kodların aşılmasına duydukları ihtiyaçla düzenledikleri gösteriler, günümüzde hâlen dile getirilen bazı sorunlara karşı atılmış ön adımlar niteliğindedir.

KAYNAKLAR

Antmen, Ahu. "A'dan Z'ye 20. Yüzyıl Sanatı". *P. Sanat Kültür Antika 16* (Kış 2000): 9-76.

Antmen, Ahu. *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* 2. Baskı. Sanat Kitapları: 01. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.

Arnason, H. H. ve Prather, Marla F. *A History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography.* 4. Baskı. Londra: Thames and Hudson, 1998.

Batur, Enis. "Avant-garde 1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları". *Sanat Dünyamız 59* (Bahar 1995): 1-152.

Currid, Elizabeth. *The Warhol Economy: How Fashion, Art & Music Drive New York City.* 2. Baskı. New Jersey: Princeton University Press, 2009.

Demirkol, C. Vedat. *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm.* 1. Baskı. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2008.

Erzen, Jale Necdet. "Vücut Sanatı". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 3. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları (1997): 1892.

Fichner-Rathus, Lois. *Foundations of Art & Design.* 1. Baskı. ABD: Thomson Learning, 2008.

Germaner, Semra. *1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar.* 1. Baskı. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997.

Gröning, Karl. *Decorated Skin a World Survey of Body Art.* 1. Baskı. Londra: Thames and Hudson, 1997.

Hunter, Sam, Jacobus, John ve Wheeler, Daniel. *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture.* Genişletilmiş 3. Baskı. New York: Harry N. Abrams, 2000.

Kaprow, Allan. "Kurgular, Çevreler ve Oluşumlar". *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı.* 2. Baskı. Haz. Mehmet Yılmaz. Çev. Nazım Özüaydın. Ütopya Yayınları: 105 Sanat Dizisi Ankara: Ütopya Yayınevi (2009): 295-305.

Kleiner, Fred S. *Gardner's Art Through the Ages: A Concise Global History.* 2. Baskı. Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009.

Morgan, Robert C. "Yüksek Modernizmden Postmodernizm ve Ötesine Çağdaş Sanat". Çev. Ahu Antmen. *P. Sanat Kültür Antika 16* (Kış 2000): 186-197.

Mulvey, Kate. "Beautiful People - The Hippies". *Key Moments in Fashion: The Evolution of Style*. 1. Baskı. Ed. Humaira Husain. Londra: Hamlyn (1998): 120-131.

Nancy, Jean-Luc. "Gövde Üstüne 58 İpucu". Çev. Orçun Türkay. *Sanat Dünyamız 115* (Mart-Nisan 2010): 46-55.

Özayten, Nilgün. "Gösteri Sanatı". *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2.* İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları (1997): 700-701.

Stiles, Kristine ve Selz, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings.* 1. Baskı. California Studies in the History of Art: 35. Kaliforniya: University of California Press, 1996.

Şahiner, Rıfat. *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu.* 1. Baskı. Sanat Serisi-1. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008.

Şeyhun, Melis H. "Bir Tuval Olarak Beden". *Sanat Dünyamız 115* (Mart-Nisan 2010): 12-17.

Warr, Tracey ve Jones, Amelia. *The Artist's Body.* 3. Baskı. Londra: Phaidon Press, 2003.

Yılmaz, Mehmet. *Modernizmden Postmodernizme Sanat.* 1. Baskı. Ütopya Yayınları: 127 Sanat Dizisi. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006.