

SOYUT DİŞAVURUMCULUK AKIMININ PERFORMANS SANATINA ETKİSİ VE ROL DEĞİŞTİREN BEDEN OLGUSU

Selma Taşkesen¹

Öz

İlk çağlardan bu yana beden sanat için bilinçli ya da bilinçsiz vazgeçilmez bir malzeme olmuş iken çağdaş sanatta beden, alışagelmış 'araç' olma durumundan, 'amaç' olma durumuna geçiş yapmıştır. Son 50 yıldan beri, insan bedeni sanatta amaç olarak kullanılmaya başlamış, bedenin fiziki, duygusal, toplumsal tüm sınırları aşılarak, beden anlatımın nesnesi haline gelmiştir. Bu sınırsızlık duygusu insan bedeninin birebir sanat nesnesi olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Bu da performans sanatının ana kaynaklarından birini oluşturmuştur.

Araştırmada dönemlere göre değişen sanat anlayışının geldiği noktada soyut dışavurumculuk akımıyla beraber yön değiştiren sanat anlayışının sonucu olarak ortaya çıkan performans sanatında; beden imgesinin nasıl araç olma durumundan amaç olma durumuna geçişini ve performans sanat kavramının içerisinde nasıl ifade biçimi olarak benimsendiğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Yöntem olarak belgesel tarama kullanılmış, örnek eser incelemesinde ise bedenin aktif olarak yer aldığı sanatsal performans örneklerine yer verilmiştir. Araştırmadan ortaya çıkan bulgular ışığında, sanatın ifadesel biçiminin her dönem sanatında nasıl şekil değiştirdiği ve birbirinden etkilenerek evrimini nasıl tamamladığı ve tüm bu bilinmezlik içerisinde kendisini başarı ile ifade edebilmiş olduğu ayrıca bunları da amacına uygun olarak eylemsel bir dil ile aktardıkları ve sonuç olarak soyut ekspresyonizm akımının performans sanatına etkisiyle beraber beden olgusunun rol değiştirdiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar kelimeler: Soyut dışavurumculuk, Performans sanatı, Beden olgusu

The Influence of The Abstract Expressionism on Performance Art and The Concept of Role-Changing Body

Abstract

Art is a phenomenon that dates back to the history of humankind. It has come into existence in different appearances from one society to another and one period to another. It has gradually changed its appearance and gained new dimensions. In this context, if we consider the modernization of art in the historical process, the period between 1920s and 1950-1960s attracts our attention as the period in which the avant-garde trends have existed and it can be defined as the liberation of modern art events. Dadaist activities and Surrealism, which are considered as artistic movements came into existence and the changes followed each other. As the Modern Art entered into our lives, there have been changes in the body as well as in the arts, the body has actively been involved in the arts activities. The body has been a material for art used consciously or unconsciously since the early ages, whereas in contemporary art the body has shifted from being a 'tool' to a 'goal'. When we think about the last 50 years, the human body has begun to be used as a goal in art; the physical, emotional, social boundaries of the body have been overcome, and it has become the object of narration. This feeling of unrestraint caused the human body to be used as an individual art object and this forms one of the main sources of performance art.

In this research, it was aimed to show how the body image, which changed direction with abstract expressionism, has shifted from the form of tool to the form of goal, and how it has been adopted as a mean of expression in the concept of performance art. The scanning model was used as the method in the research and in sample documentary artistic performance samples including the active use of body has been analyzed. As a result of findings, it was found out how the expressional form of art changed in each period and how it completed its evolution by affecting each other, and how it was able to express itself successfully in spite of all these obscurities; in addition, it was concluded that they also transmitted them in an operational language in accordance with their purpose.

Keywords: Abstract expressionism, Performance art, Body

¹ Dr. Öğr. Ü., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, selma.taskesen@erzincan.edu.tr

1. Giriş

Sanat nedir diye sorulduğunda en kısa biçimiyle içten gelen duygu, düşünce ve isteklerin herhangi bir yolla dışa aktarımıdır diyebiliriz. Sanat yüzyıllar boyunca insanların kafasını meşgul etmiş ve medeniyetlerin gelişimi ile kendisine değişik ifade biçimleri bularak ortaya çıkmıştır. Sanat bir çok yönüyle sorgulanmış değişik yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Sanat en çok toplum üzerinden sorgulanmıştır. Peter Bürger, *Avangart Kuramı* adlı kitabında avangartı “burjuva toplumunda sanatın konumunun bir özeleştirisi” olarak değerlendirmektedir. Avangart yaklaşımın temel hedefi, gittikçe hayattan kopan bir sanat pratiğini ve sanat kurumunun olumsuzlaşmasında aranmalıdır. Ancak bu olumsuzlaşma, sanatın mevcut hayata sahip çıkması noktasında değil, aksine yeni bir hayat bağlantısı noktasında ele alınmalıdır. “Avangardistlerin farkı, temelini sanatta bulan yeni bir hayat pratiği örgütlenme çabalarıdır” (Bürger, 2003:105).

19.yy’ a kadar, batılı resim ve heykel için iki ana rolü üstlenen sanat: Venüs ve Havva gibi mitolojik, incil’e ait ya da tarihi figürlerin işleniş ya da dönemin önemli şahsiyetlerinin (bir general, zengin bir tüccar ya da bir kontun kızı) görsellerinin işlenişinden öteye gitmemektedir. Ancak ikinci rolde sanatçı, görünürde tüm kusurları örtmekle mükellefdir. Sanatın modernleşmesi ile beraber savaşın sorunlarına karşı çıkan, çılgın üretim biçimi; popüler kültürün getirdiği bitmek bilmeyen tüketim arzusu ile karşı karşıya kaldığı andan sonra sanat nesnesinde kalıcı bir yapıya dönüşmüştür. İkinci dünya savaşının ardından sosyo-kültürel etkiler sanat dünyasında önemli olaylara sebep olmuştur. Modern Sanatın etkisinin sonucu olarak sanata bakış açısıyla beraber sanat olgusu gibi beden olgusu da değişmiştir

Sanatta beden temsili tarihi, doğruluktan ziyade beklentilere ve arzulara cevap verme misyonu üstlenmiştir. Özellikle nü kadın, klasik güzelliği, bir alegoriyi ya da erkek bir izleyicinin izlemekten haz duyacağı şehvetli ya da doğal pozlarla sergilenmiştir. Ancak 19.yy. realizm akımı, estetik kaygıyı, neyin resmedildiğinden nasıl resmedildiğine kaydırarak; idealize edilmiş kadını, günlük hayat görüntülerine ve kültür sahibi bireylere dönüştürmüştür. 19.yy realizmini takip eden 20.yy öncü sanatçıları çok daha karmaşık başka değişimler üretmiştir. Gerek resim, gerek heykel sanatında olsun, 20.yy’da başlayan idealize edilmiş güzellik anlayışından kurtulma çabaları da dahil, beden hep sanat ürününe modellik etmiştir. 20.yy boyunca, kimi zaman subjenin pozisyonunda, kimi zamanda sanatçının ve izleyicinin konumunda köklü değişiklikler yapılarak, sanatla insan bedeni ilişkisinde tüm gelenekleri yıkan köklü değişimler elde edilmiştir. Örneğin, Dadaistlerin başkaldıran itaatsiz eylemleri ifade için takdis edilmiş sanat nesnelere üstünlüğünü reddeden bir anti sanat kavramını ortaya atmıştır. Marcel Duchamp’ın ready-made nesnelere, güzel ve sanat kavramlarının yan yanalığının sorgulanmasına, hatta sanatta kırılma noktasına sebep olmuştur. Bu bağlamda Gösteri sanatının kökleri; 20. yüzyılın başındaki Dada hareketinin anarşist, 1920-1930’lu yılların sürrealist ve fütürist akımlarına daha da yakına gelinirse Jackson Pollock’un aksiyon resmine kadar uzanmaktadır.

Rusya kökenli Konstrüktivizm ve Almanya kökenli Bauhaus, bütün sanat biçimlerinin anlamı üretme sürecine dahil olduğu toplam sanat eseri fikrini benimsemiş ve 1950’lerde sosyal ve cinsel devrimin de etkisiyle özellikle Amerikalı, Avrupalı ve Japon birçok sanatçı, kendi bedenleriyle radikal deneylere başlayıp daha sonraki yıllarda performans sanatı denilecek bir türün ilk örneklerini vermişlerdir (Kirazcı, 2010:15).

1950’lerden itibaren değişen sanat ve sanatçı anlayışıyla birlikte bedenin kullanımı ve bedene yüklenen ifadeler de değişir. Artık herkesin sanatçı olabileceği ve sanat yapıtı üretebileceği anlayışı vardır ki bu durumla birlikte sanatın her türlü olgu ve olayı kabul etme eğilimi başlamıştır. Bu olgu zaman içinde değişimlere uğrayarak bedenin kişiye ait bir mekân olması ve bu mekânda istenilen yerde ve istenilen zamanda değişikliklerin yapılabileceği anlayışı yaygınlık kazanır. Malraux’ın (2009) da

söylediği gibi, “Büyük sanat artık figüratif değil.” Sanatın bu metasızlığını ve soyut ekspresyonizmle beraber sanatçının sanat ürününe dönüşme yolculuğunun performans sanatıyla bağlantısı sorgulanabilir.

Soyut dışavurum tanımlamasında öncelikle “dışavurum” sözcüğünün açıklanması gereklidir. Dışavurumculuk, 1905’te Almanya’da ortaya çıkan ve 1925’e kadar devam eden bir akımdır. Ekspresyonizm bir yaşam biçimi, bir dünya görüşüdür. Ancak bu görüşte asıl önemli olan sanatçının ruh halidir. Diğer herşey arka planda kalmaktadır. Ekspresyonist sanatçılar, kendilerini rahatsız eden durumları, sanatlarına konu etmişler, yeni bir renk ve üslup biçimiyle anlatmak istemişlerdir. Yapıtlarında vücutları korkusuzca çirkinleştirmişler; insan yüzlerini ürkütücü, çirkin görünüşlü karnaval maskeleri şeklinde betimlemişlerdir. Çizgileri sınırsız, renkleri ise fovist ressamlarınki kadar cüretkardır. Bu durumda iki akımı ilişkilendirdiğimizde Soyut dışavurumculuğun alt yapısının, dışavurumculuk sanat akımıyla temellendiği söylenebilir. Her iki akımın da en belirgin ortak yanları, içten gelir olmaları ve protest yapılanmayı benimsemeleridir. Soyut dışavurumculuğun ortaya çıkış kaynaklarından biri de Vassily Kandinsky’nin temsil ettiği estetik anlayıştır.1920’li yıllarda New York’ta gündeme gelen soyut dışavurumculuk tanımı, ilk olarak Kandinsky’nin soyut resimlerinin açıklanmasında kullanılmıştır. Soyut dışavurumculuk (soyut ekspresyonizm), diğer bir deyişle resimsel soyutlama, 1940’ların ortalarında New York’ta hayat bulmuştur. Soyut sanat, sanatçıların gerçek nesnelere betimlemelerine gerek kalmadan kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri sanat türüdür.

Soyut dışavurumculuğun bir akım ve tavır olarak hem yeni dışavurumculuk akımına hem de günümüzde etkin olan sanat anlayışına yakın olduğu söylenebilir. Performans sanatının da bu iki akımın köklerinde hayat bulduğunu söylemek mümkündür. Bir akımın içinde başka akım, üslup ve tavrın etkisi her zaman hissedilmektedir. Diğer bir deyişle akım ve üslupların birbirlerinin etki alanlarına girip çıkmaları her daim söz konusu olmuştur.

2. Amaç

Araştırmada dönemlere göre değişen sanat anlayışının geldiği noktada soyut dışavurumculukla beraber yön değiştiren sanat anlayışının sonucu olarak ortaya çıkan performans sanatında; beden imgesinin nasıl araç olma durumundan amaç olma durumuna geçişini ve performans sanat kavramının içerisinde nasıl ifade biçimi olarak benimsendiğini ortaya koymak amaçlanmıştır.

3. Yöntem

Araştırmanın yöntemi belgesel tarama yöntemidir. Karasar’a (2011:183) göre belgesel tarama, belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma, ve değerlendirme işlemlerini kapsar. Örnek eser incelemesinde ise sanatsal performans çalışmalarının olduğu örneklere yer verilmiştir. Araştırmada, soyut dışavurumculuk sanatı, sanatta beden olgusu ve değişen sanat anlayışı içerisinde performans sanatının çıkış noktaları ve bedeninin bu akımların içerisinde nasıl rol değiştirdiği başlıkları ele alınmıştır.

4. Soyut Ekspresyonizm’in (Dışavurumculuk) Ortaya Çıkışı

Soyut dışavurumculuk, hem Avrupa, hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketidir. Akımın gelişmesinde Avrupa’dan Nazilerden kaçarak ABD’ye sığınan Max Ernst, Roberto Matta ve Andre Maso gibi sanatçılar etkili olmuştur. Soyut dışavurumculuğun kökleri, Turner, Monet, Van Gogh, Kandinsky, Paul Klee ve Matisse gibi sanatçılara dayandırılabilir. Bir üsluptan çok bir tavır olan soyut dışavurumcu sanat, 2. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasını kapsayan 1940-1950 yılları arasında olgunlaşmıştır. Soyut dışavurumculuk akımının temel kuramcıları Clement Greenberg ve Harold Rosenberg, Alman dışavurumuyla olası bir karışıklığı önlemek için farklı adlandırmalara yönelmiştir. Soyut dışavurumculuk için “Amerikan stilli resim” ve “resimsel soyutlama” ya da “aksiyon resmi” gibi

tanımlar kullanılmıştır. Soyut dışavurumculuk akımının köklerini, romantik manzara ressamı Turner'a dayanmakla beraber, Monet gibi bir izlenimcide deneyimlenmiş, fovist ve dışavurumculardan etkilenmiş, gerçeküstücülere yaklaşmış ve 1940'larda birinci kuşak soyut dışavurumculuk oluşmuştur. Sonrasında da bu akım ikinci kuşak soyut dışavurumcularla zamanımıza dek varlığını korumuştur.

Birinci kuşak Soyut Dışavurumculuk: Soyut dışavurumculuğun temelini kuran sanatçılardan oluşmuştur. Birbirine yakın üslup belirleyen sanatçılardan Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Tobey, Hans Hofmann, Mark Rothko'nun da aralarında olduğu çoğu ABD'li sanatçı ile Hollandalı Williem de Kooning ve Fransız Jean Fautrier ilk akla gelenlerdir.



Resim 1. Chief, Franz Kline, (1950)

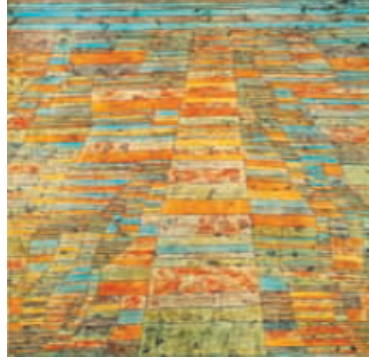


Resim 2. Elegy to the Spanish Republic No. 57, Robert Motherwell, (1957)

Birinci kuşak soyut dışavurumculuk, başını Jon Paul Sartre'ın çektiği varoluşçulukla temellenmiştir. Varoluşçuluk felsefesinin önemli ve manifesto nitelikli düşüncelerinden biri olan “Yalnızca insan, var olanın (kendisinin) sınırlarını aşip varlığa adım atabilir” görüşünü benimsemiştir. Buna bağlı olarak bütün soyut dışavurumcular, malzemeleri yanlarına alarak özgür istemlerine bağlı işler ortaya çıkarmışlardır. Özellikle soyut ekspresyonizm tarzını benimseyen sanatçılar, tüm saldırgan davranışlarını sanatlarına yansıtarak oldukça özgür ve doğal davranmışlardır. Sürme, püskürtme, akıtma, leke atma, boya değdirme gibi uygulamalarla sanatlarına içselliklerini yansıtmışlardır. Birinci kuşak soyut dışavurumcu, mantık bir biçemden çok bir davranış olarak nitelendirilebilir. Söz konusu sanatsal davranışın ortaya çıkardıkları ise öznel ifadelerde yoğunlaştıkları söylenebilir.

20. yüzyıl Alman sanatından Paul Klee birinci kuşak dışavurumcularla ikinci kuşak arasında bir köprü niteliğindedir. Sanatçı, Almanya'nın 20. yüzyıl sanatına damgasını vurmuş bir Bauhauslu olarak dikkat çekmiştir. Özellikle inşaaacı bir üsluptan yana görünen sanatçı, zaman zaman iç coşkusu da yansıtmıştır. Klee'nin Van Gogh ve Cezanne gibi “dışavurum” ve “yapı” anlayışlarıyla ön plana çıkan sanatçıları benimsemesi de önemlidir. Soyut dışavurumcu tarzın ikinci kuşak yapıtlarının çoğunluğunda, özelliklede 1950 sonrasında çıkmış çalışmalarda Klee'nin etkisini görmek mümkündür. Birinci kuşak dışavurumculuktan ikinci kuşak soyut dışavurumcu üsluba giden yolda önemli sanatçılardan biri de Ernst Wilhelm Nay'dır. Sanatçı, yeni dışavurumcu disipline hizmet eden çalışmalarında soyutlamalar yapmıştır. Sanatçı, sık dokusal boyutları kullanarak, ilginç bir lekeci yaklaşım ortaya koymuştur. Renkçi

tarzı, bazı çalışmalarında “Delaunay Estetiği”ni hatırlatmaktadır. Bazen de “Edward Munch üslubuna gönderme yapan sanatçı, dışavurumculuğa ne kadar yaklaştığının işaretlerini vermiştir. Schimidt Rottluff”anda etkilenen Nay; soyut, kübist ve dışavurumcu değerler üzerinde yoğunlaşmıştır.

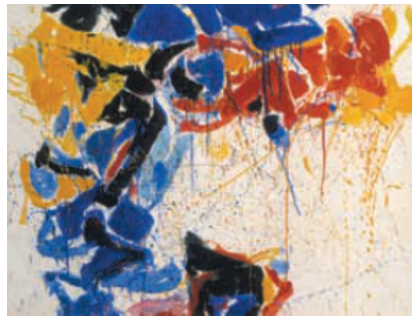


Resim 3. Highway and byways, Paul Klee, (1929)



Resim 4. Hayal İçinde, Ernst Wilhelm Nay, (1951)

İkinci Kuşak Soyut dışavurumculuğa göre; sanat eserini anlayabilmenin yolu, insanı anlayabilmekle mümkündür. Soyut dışavurumcu her sanatçı, yapıtlarında önce kendini bulmayı amaçlamış, bir düşünür gibi eserlerinde felsefi bir dil oluşturmuştur. Çağdaş süreç içinde soyut dışavurumculuğun nasıl kabuk değiştirdiğini gösteren ve çalışmalarıyla farklılıklarını ortaya koyan Sam Francis, Joan Mitchell Elaine de Kooning, Helen Frankenthaler, Gerhard Richter ve Markus Lüpertz ikinci kuşak içinde yer almıştır. Almanların, önemli soyut dışavurumcu sanatçılarından biri olan Markus Lüpertz ise çalışmalarında farklı bir yüzey değerlendirmesine yönelmiştir. Sanatçı, serbest fırça darbeleriyle duygularını dışa vurmuştur.



Resim 5. Untitled, Sam Francis, (1958)



Resim 6. History of art, Markus Lüpertz, (1985)

İkinci kuşak sanatçılarından ABD’li Soyut dışavurumcu ressam Jackson Pollock 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından. Kendisiyle özdeşleşen ve “aksiyon sanatı” adı verilen üslupta damlatma, akıtma, sürtme gibi plastik eylemler kullanmıştır. Bu resim tarzında bütün mantık düzenlerinin altüst olduğu gibi resim yapma olayı, fiziksel vücut hareketlerine, eylemlerine dâhil olmuştur. Sanatçı, boya ile doku oluştururken kompozisyonlarında beyaza tanıdığı olanakla hem beyaz dışındaki renkleri hem de beyazı öne çıkarmıştır.

Bu akımın can alıcı görüntüsü Jackson Pollock’un 1950’de atölyesinde yere serilmiş tuval bezi üstünde soyut dışavurumcu türde resim yaparken görüntülenmesidir. Bu görüntüler kahramanca bir performansla meşgul bir sanatçıyı sunar. Elde edilen ürün, resmin kendisinden çok, performatif bir etkinlik olan resmin yapılışdır ve performans sanatının sembollerinden biri olarak dünya çapında ilgi görür. “Damlatma tekniği (drip painting) ile boya karıştırma, fırça kullanımı gibi alışlagelmiş uygulamaları bir kenara bırakmış, yere serdiği devasa boyutlardaki tuval bezleri üzerinde hareket ederek boyayı dökme, damlatma, fırlatma suretiyle sonradan aksiyon/hareket resmi adı verilen resimler yapmıştır” (Guilbaut, 2009:106).

Pollock’un aksiyon resmi sanat ürününün üretimi aşamasının da sanatçının sanat ürünü haline gelmesinin en güzel örneğidir. Ve insan bedeni sanat eserinin içindeki bir obje olmaktan kurtulup performansının verdiği etkiyi kullanarak bedenin kendisi sanat ürününe dönüşmüştür.

Bu çalışmalar aslında bir resim yapma eyleminden çok bir dansçının ayak izlerini andırmaktaydı. Alışılmış yöntemlere karşı tepki göstermeye başlayan sanatçı, tuvali yere sermiş, boyayı damlalar halinde akıtarak, dökerek ya da fırlatarak şaşırtıcı biçimler elde etmiştir. Böylece Pollock, “Aksiyon Resmi” ya da “Soyut Dışavurum” olarak adlandırılan yeni bir biçimin yaratıcısı olarak karşılanmıştır (Gombrich, 1995:602-604).



Resim 7. Action Painting, Jackson Pollock, (1950)

Jackson Pollock'un aksiyon resmi kuvvetle muhtemel kendi döneminde ve daha sonrasında birçok sanatçıya bedenini kullanmasıyla ilgili ilham kaynağı olmuştur. Sanat dili olarak beden devam eden süreçte ressam ve heykeltıraşlar tarafından kullanılmaya devam edilmiştir. Hatta değişik akım ve eğilimleri temsil edenler, değişik sanat tekniklerini kullananlar, değişik kültür ve entelektüel geçmişe sahip olanlar, tüm manifestolarında bu dilden yararlanmışlardır.

5. Performans Sanatının Çıkış Noktaları ve Değişen Beden Olgusu

İkinci dünya savaşının ardından sosyo-kültürel etkiler sanat dünyasında önemli olaylara sebep olur. Birinci dünya savaşı sonrası Dadaizm ne ise, ikinci dünya savaşı sonrası Fluxus Hareketi de odur denebilir. Fluxus'ın ortaya çıktığı 1960'lı yıllarda ABD'de modernist avangardın sembolü olarak, Soyut Ekspresyonizm akımı kabul görmektedir. Fluxus ise, bu süreçte, bu akımlara tarihsel olarak paralel, ama yöntem olarak karşıt bir durumda hareket etmiştir. "Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalarıyla sanatta alternatif bir yaklaşımın savunucuları olmuştur" (Atakan, 2008:66). Bir hareket olarak başlayan Fluxus daha sonra akım haline gelmiştir. Zamanın çoğu avant-garde sanatçısı Fluxus içinde bulunmuştur. Bu sanatçılar arasında Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik bulunmaktadır. Bu akım 1960'ların çoğulculuğuna yön vermesi açısından önemli olmuştur ve etkisi günümüzde de devam etmektedir.

Fluxus'un amacı, popüler kültürü canlandırmak olmamıştır. Fluxus, sanatçılara; müzisyenlere, avangard şairlere, resamlara, heykeltıraşlara yepyeni kültür yaratma fikrini benimsetmek istemiştir.

Farklı geçmişleri olan Fluxus sanatçıları bedensel gösteriler, ses, imge ve müzik, edebiyat, dans kadar görsel sanatlar dilini de birleştiren gösteriler yapmışlardır. Eserlerde sanat yaşam ikilemi çözülmeye çalışılmıştır ve her zaman şimdiki zaman kipi içinde çalışarak olaylara insanı, oyunculuğu, sürprizi ve gelip geçiciliği katmışlardır (Atakan, 2008:68).

Değişen sanat anlayışıyla birlikte bedenin kullanımı ve bedene yüklenen ifadeler de değişir. Bu anlayışta sanatçılar bedenin fiziki, duygusal, toplumsal tüm sınırlarını yok saymışlardır. Bu sınırsızlık duygusu insan bedeninin birebir sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlanmasına sebep olmuştur. Artık herkesin sanatçı olabileceği ve sanat yapıtı üretebileceği anlayışı vardır ki bu durumla birlikte sanatın her türlü olgu ve olayı kabul etme eğilimi başlamıştır. Bu olgu ile zaman içinde değişimlere uğrayarak bedenin kişiye ait bir mekân olması ve bu mekânda istenilen yerde ve istenilen zamanda değişikliklerin yapılabileceği anlayışı yaygınlık kazanmıştır. Bu hareketler de performans sanatının kaynağını oluşturmaktadır.

Performans sanatını şöyle bir düşünecek olursak sanatçıların çalışmalarının daha çok beden üzerinden yorumlandığını görmemiz mümkündür. Çağdaş sanat bünyesinde sanatçı, insan bedenini sanat nesnesi ya da malzemesi olarak kullanılırken, kendi sanat disiplini diğer sanatsal, düşünsel ve bilimsel disiplinlerle ilişkilendirdiği görülür. Bu durumda modern sanat etkinlikleri içerisinde bedenin inanılmaz geniş bir tema oluşturduğu görülmüştür. Sebebine gelince, ne kadar sanatçı ve sanat tüketicisi varsa o kadar da beden vardır. Esasında bu konu hakkında biraz detaylı bakıldığında bedeni kapsamayan hiçbir sanat dalı olmadığı fark edilir. Bu bağlamda disiplinler arası ilişkilerde sınırlar da eriyip yok olmaktadır.

Devam eden süreçte Situasyonizm, Feminist Sanat, Arazi Sanatı, Süreç Sanatı, Performans Sanatı, Happening, Body Art gibi akımlar hayat bulmuştur. 1970'lerden itibaren ise Performans Sanatı başlığı altında diğerleri erimiştir.

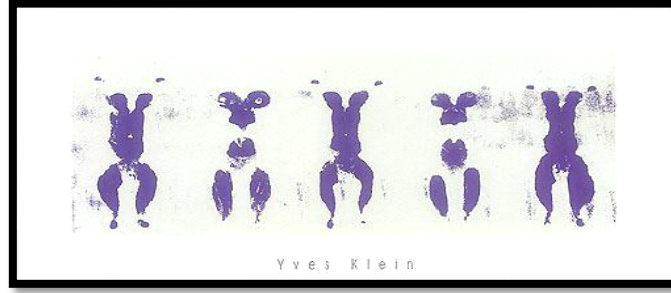
6. Soyut Dışavurumculuğun Performans Sanatına Etkisi ve Değişen Sanat Anlayışı İçerisinde Sanat- Beden İlişkisi

1950'lerde performans sanatı kavramsal olarak netleşmemiş olsa da mekân içinde pasif varoluşu devam etmektedir. Bedenin, aklın ve zekânın mekânı olduğu düşünülürse, insan için dünya ile kesişme noktası olduğu görülür. Değişen anlayış sanatta konu edinilen beden anlayışını değiştirmiş, ne ideal güzel ne de parçalanmış ya da deforme edilmiş beden suretleri sanatçının anlatalacaklarına yetmez hale gelmiştir. Artık beden, üzerinde sosyoloji ve felsefe tanımlarının irdelendiği, topluma ve kavramsal düşünceye göndermelerin yapıldığı bir sanat nesnesi, sanat mekânı ya da sanat yapıtı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu anlayışın esası sanatçının, konusu önceden yazılmamış bir olayı tiyatro tarzında konuşarak, hareketlerle, doğaçlama olarak gösteri şeklinde seyirciyi o konu üzerinde düşündürmesidir. Bu eylemin belli bir yeri yoktur; açık havada ya da bir salonda basit dekor ve eşyalardan oluşan hatta dekorsuz sahnelerde, alanlarda, su içinde, gökte ve diğer yerlerde gerçekleştirilir (Demirkol, 2008:157).

Bunları örnekleyecek olursak; Yves Klein'in, beyaz boyalı bomboş sanat galerisindeki Boşluk'u ve Arman'ın aynı galeriyi buluntu nesnelere tika basa doldurmasıyla gerçekleştirdiği enstalasyonu izleyiciyi çok şaşırtmıştır. Kavramsal sanat anlayışı altında birleşen bu gösteri tarzı sanatsal faaliyetler, performans sanatının çatısını oluşturmaktadır. Performans sanatı ile vücut sanatı zaman zaman eşanlı olarak kullanılmıştır. Çünkü iki sanat hareketi de düşüncesini beden üzerinden sorgulamaktadır. "İfadenin ilk ve en önemli ögesi olarak vücudun kullanılması, 1964 yılı sonrası 'Vücut Sanatı' olarak adlandırılan yeni bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açmıştır" (Atakan, 1998:73). Beden sanatı ve performans sanatlarının adları 70'li yıllardan sonra bir arada geçmeye başlamıştır. Çünkü vücut sanatı da performans sanatında olduğu gibi hem seyircinin önünde gerçekleşip hem de fotoğraf aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır. Ancak bazen Vücut sanatında bedeninin tüm şeffaflığı ile ortaya konulması izleyici tarafından kotkuç ve tedirgin edici bulunabilmektedir. Bu yönüyle vücut sanatının daha çarpıcı olduğu ifade edilebilmektedir.

1955- 1960 arası resim-beden ilişkisine alışılmışın dışında eylemlerle cevap veren Japonya'dan Gutai grubu, Avrupa'dan Piero Manzoni ve Yves Klein, Pollock benzeri etkinliklere devam eder. "Sanatçının bedeni, kendi eserlerini sunmak için cazip bir araca dönüşür. Böylece sanatçının eserlerindeki varlığı artar" (Kırcı, 2010:16). Sanat dili olarak bedenin kullanımı gittikçe yaygınlaşmıştır. Sanatçılar birçok alanda kendilerini ifade etmek için bu dilden faydalanmışlardır. "1960'da Yves Klein'in maviye boyadığı üç çıplak modeli tuval üzerinde hareket ettirerek gerçekleştirdiği 'antropometrie gösterisi ve kendini pencereden atarken gösteren 'boşluğa sığıncı' fotoğrafı bu sanatın erken bilinen örneklerindedir" (Atakan, 2008:72 - 73). Özellikle Yves Klein'in 'Mavi Bedenler' çalışmasına değinecek olursak, bu çalışmanın beden olgusunda karşımıza bambaşka bir yapıyla çıktığını görürüz. Klein'in en ünlü çalışmasıdır. Bu performanslar çıplak modellerin fırça gibi kullanıldığı canlı baskı örnekleridir. Klein Chelsea Otel Manifestosunda: "Değil mi ki canlı fırçalar kullandım resim yaparken başka bir deyişle, canlı modellerin boyaya bulanmış çıplak bedenlerinden yararlandım. Bu canlı fırçalar hep benim yönlendirmelerimle hareket ettiler" demiştir (Klein, 2002:12). Yves Klein, daha sonra Paris'te Senfoni Monoton'u çalan bir orkestra eşliğinde bu çalışmasını sunmuştur.



Resim 8. Antropometri, Yves Klein, (1960)

Performans sanatı, 1960'lı yılların sonlarına doğru yavaş yavaş sanat ortamı içinde yer almaya başlamıştır artık. Aynı yıl Performans ve video sanatının öncülerinden olan Joseph Beuys sanatçı, eylem ve sanat yapıtını tek bir çerçeve içerisinde birleştirir. Beuys, bildirisinde sanatı, insan düşüncesi ve eylemi olarak tanımlar. Dünyanın, çağın toplumsal ve siyasal kısıtlamalarına karşı eylemde bulunması gerektiği düşüncesini yaygınlaştırmayı amaçlamıştır. Onun için sanat yapıtı, sanatçının eyleminin kendisidir. Sergilenebilecek nesnelere ise sadece tortudur. Bir örnek verecek olursak; Beuys Berlin'in Karl Marx meydanındaki 1 Mayıs gösterilerine katılır. Kızıl renkli bir süpürgeye dayanarak olanları seyrederek ve gösteri bittiğinde kendi eylemini gerçekleştirir. Süpürgesiyle meydanı süpürür. Süprütül iki asistanının taşıdıkları torbalara doldurur. Eylem bittikten sonra galeride sergilenecek eser bu süprütülerdir. “Beuys’un birçok yapıtında süreçsellik bizzat kullandığı malzemeler üzerinde kimyasal reaksiyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma gibi çeşitli fiziksel süreçlerle simgelenmiş, sanatçı bu bağlamda süreç Sanatının öncüleri arasında gösterilmiştir” (Antmen, 2009:207). Joseph Beuys’tan itibaren neyin sanat, neyin sanat yapıtı, kimin sanatçı olduğu sorusunun cevabı artık alışla gelen cevaplardan çok uzaktadır.

Performans sanatı, tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür. “Bir ya da birkaç sanatçıyla, izleyicinin önünde ya da izleyiciden uzak, birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen, zaman zaman fotoğraf ya da video kayıtları halinde sergilenebilen Performans sanatı, gerçek anlamda uluslararası bir nitelik gösterebilmiş sanat akımları arasındadır” (Antmen, 2008:219). Performans sanatı 20.yy sanat tarihinde bir katalizör konumuna gelmiştir. Disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Gösteri sanatı, mekâna, belirli bir süreye ve yazılı metne bağlı olmaksızın gerçekleştirilmesi yönleriyle tiyatro sanatından ayrılmaktadır. Etkinliklerin anlık olması, tekrarlanırsa bile farklılıkların oluşması, gösteri sanatının özgünlüğünü göstermektedir. Gösteri sanatının birçok disiplini bir arada barındırabilen, istediği malzemeyle olanaktan yararlanabilen, kuralcı ve kesin tanımı olmayan bir yapısı vardır. Provası ve tekrarı olmayan gösteri sanatı, gerçek yaşamı en iyi ifade eden sanat akımlarından biridir; geniş kitlelere, sokaktaki insana ulaşmayı hedeflemektedir. Geleneksel, biçimci sanat anlayışına karşı çıkan akım, sanat yapıtını bir meta durumuna getiren, müzelerde koruma altına alınıp saklanan gelenekçi anlayışa tepkilidir. Sanatçılar performansı, sanatsal sınıfları yıkmanın ve yeni yönler göstermenin ve yönleri yaşayan hayata dâhil etmenin bir yolu olarak tercih etmişlerdir. Bu noktada beden tuval resminden, heykele dönüşecek mermerden ve kilden çıkar, fotoğraf, video, performans ya da resimle, heykelle iç içe geçmiş bir yapıda sunulmaya başlanır. Artık disiplinler arası ilişki değişmiştir, içiçedir. Performans sanatının ürünü olan işler, galeriler ve müzelerle birer alternatif mekân olan kafe, bar ve sokak köşelerinde sunulurken daha toplumsal bir tavırla izleyicisiyle buluşur. Beden sanatında ise bu sanatı tüketen kişi, zaman sınırlaması olmayan bir aşka duyulan doyumsuzluk hissine ulaşır. Çok fazla sayıda performans sanatçısı vardır ve bunların hepsi kendini beğendirmek için çirkin ve acımasız bir avangart oyunun içinde yarış halindedirler ki bu oyun modern sanatta oynandığından daha da fanatik bir biçimde oynanmaktadır. “Düşünsel ve duygusal açıdan yüce ve diyalektik açıdan derin olanlardan,

ideolojik açıdan basit, gülünç ve sığ olanlara kadar çeşitlilik gösterir” (Kuspit, 2010:140). Performans sanatının varoluş sürecinde Japon Gutai Grubu, Viyana Eylemcileri gibi grupların yanı sıra, Marina&Ulay, Gilbert&George gibi ikili aksiyonistler çalışmalar gerçekleştirmiş birçok sanatçı da tamamen bireysel üretimlerde bulunmuşlardır.

Performans sanatı ortaya çıkışından 1970’lere kadar kavramsal sanatla bağlantılı olarak devam etmiştir. Sahne ve gösteri sanatlarıyla ortak yönler taşısa da bunlardan farklı olarak görsel sanatların içinden çıkmış, öncü bir akım olarak kabul edilmektedir. Gösteri sanatı; oluşum, fluxus ve vücut sanatıyla da yakından ilgilidir. 1970’lerde feministlerin beden odaklı önemli sanat çalışmalarından sonra, postmodern ironiye geri dönüş kırılğan bedeni önemsiz hatta utandırıcı kılmıştır. Ancak zamanla hümanizmin yeniden sanatta kabul görmesi ile bedenin yeniden ortaya çıkışı sağlanmıştır.

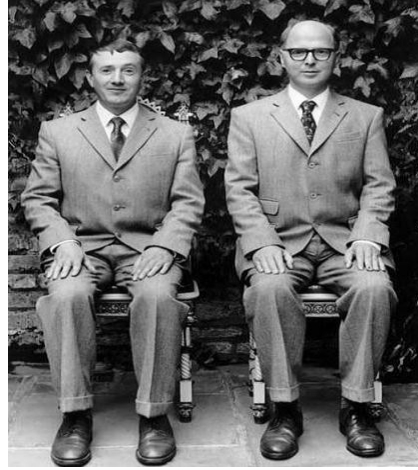
Performans sanatını diğer sanat akımlarından ayıran en belirgin özellik olarak, izleyici ile sanatçı ya da sanat ürünü arasındaki ilişkidir. Bu tür avangard eylemlerin iki tür izleyicisi vardır: orada olanlar ve çoğumuz, yani orada olmayanlar. Orada olan izleyici tam olarak algılayamadığı ama zorunlu tanıdığı olduğu bir anın içinde olmaktan genellikle rahatsızdır ve yapıtı deneyimlerken hissettiği o sıkıntıyı hatırlar, bellek işi yıllar sonra tamamlar. Dolayısıyla orada olan izleyici, henüz kendi kendisinden öndedir. Belli bir mesafeden bakan bizler, yani orada olmayanlarsa, aslında daha çok şey biliriz. Etkinliğin fotoğrafları ve videoları bizi o ana götürür, ama birçok belirsizlik de söz konusudur. Onlar geçmiş bu güne, ama yine de kendi algılarımız çerçevesinde getirebilen belgelerdir. Yani aslında yaratım sürecinin bir parçası haline gelmek gibi dayanılmaz bir fırsatla karşı karşıya kalırız (Antmen, 2009:110). Performans sanatının öncülerinden Joseph Beuys, izleyicilerin performanslarda yüzeysel yer almalarının yeterli olmadığını, bunun eksik bir etkinlik olduğunu düşünmektedir, Onları performansın akımına dâhil etmek için çok daha güçlü bir enerjinin gerektiğini ve bütün yaratım sürecinde izleyici ve etkinlik planının birlikte oluşturulması gerektiğini ileri sürmektedir.

Tüm bunların tartışıldığı süreçte ABD’li sanatçı Vito Acconci, kendi kendisini ısıarak damgaladığı “Tescilli Markalar” başlıklı performansını gerçekleştirmiştir. Amerikalı sanatçı, bedeninde ulaşabildiği her yerini ısıtıp, üzerine matbaa mürekkebi dökerek ve bunları çeşitli yüzeylere basarak ısırtık damgaları elde ettiği Tescilli Markalar başlıklı performansında, kapitalist ekonominin insanı tüketime yönelten etkenlerini düşündürmüştür (Antmen, 2009:220). Vito Acconci aslında kariyerine şair olarak başlamıştır. 1960’tan sonra ise kendi bedenini kullanarak ve çoğunlukla videoya kaydederek performanslar gerçekleştirmiştir.



Resim 9. Tescilli Markalar, Vito Acconci, (1970)

Sanat yapıtı ve yaratıcısı arasında benzerliğin örneklerinden biri de Gilbert Proesch ve Georges Passmor tarafından ortaya konulmuştur. Bu sanatçılar yağlı boya resim, kitap, film, TV ve posta sanatını içeren çeşitli etkinlikler yapmışlardır. Ancak bunların arasında en ünlüsü onların canlı heykelleridir. Şarkı söyleyen, yürüyen, yemek yiyen heykeller olarak saatlerce hareketsiz kalıp kendilerini sergileyen sanatçılar yapıt ve yaratıcı arasında tam bir özdeşlik oluşturmuşlardır.



Resim 10. Ne Aşağı Ne Yukarı, Gilbert&George, (1972)

Orlan, sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda der ve üstlendiği bu kirli işi kelimenin en inanılmaz anlamıyla kendi vücudunu kullanarak yapar. ‘Carnal Art’ olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında Orlan, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşunu eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir (Akman, 2005, p:1).

Orlan’ın bu sanatsal üretimi Antik Yunan’da Zeuxis’in çeşitli kadınların en güzel parçalarını alarak bunları ideal kadın görüntüsünü sağlayabilmek için bir araya getirişinin bir parodisi gibidir. Orlan da benzer şekilde, Rönesans ve sonrası boyunca ideal güzelliğin temsili olarak görülen kadınların birbirinden farklı özelliklerini seçmiştir. Cerrahların yardımıyla bilgisayar kullanarak; Diana’nın meşhur burnunu, Boucher’in Europa’sının dudaklarını, Botticelli’nin Venüs’ünün çenesini, Gerome’nin Psyche’sinin gözlerini ve Leonardo’nun Mona Lisa’sının alnını kendi yüzünde bir araya getirmiştir” (Akman, 2005, p:5).

Orlan Bu görüntüleri kendininki ile birleştirdikten sonra; her ressam gibi ben de portre bitinceye ve resmi imzalayınca kadar üzerinde çalışmaya devam ediyorum demiştir.



Resim 11. From omnipresence 7th surgery performance, Orlan, (1993)

Marina Abramovic’in eserleri ve video çalışmaları, insan kondüsyonunu geniş bir içerikten inceler. Abramovic, doğu dünyasının bağlılık ve derin düşünce fikirlerini de kullanarak batı biliminin beden ve ruh arasına koyduğu engeli kaldırmayı amaçlamaktadır. Body art/ Beden sanatının önemli temsilcilerindedir. Eserlerinin arasında Thomas’ın dudakları bulunmaktadır. Performansında kendi karnına jiletle Yahudi yıldızı çizmiş ve buzdan bir haçın üzerine uzanarak kendini kırbaçlamıştır. Abramovic, bedenini rahatsız edici sembolik ayinlere konu yapmış ve böylece Tibet Keşişleri, Avustralyalı Aborjinler ve Sufi’ler arasında yaygın olan bir safhayı, acı ve dayanma eşliğine yaklaşmayı

test etmiştir. Bu kişiler eylemlerinde ölüm, acı çekme vb. diğer korkulardan kurtulmayı amaçlamaktaydılar.



Resim 12. Thomas'ın Dudakları, Marina Abramovic, (2005)

1977'de Özel hayatını ve sanat yaşamını paylaştığı Batı Alman performans sanatçısı Ulay olarak tanınan Uwe Laysiepen ile dudakları birbirine yapışık vaziyetteyken boyunlarına yara bandıyla yapıştırdıkları mikrofonlar Marina ve Ulay'ın birbirlerinin ciğerinden aldıkları havayı içlerine çekiş ve verişlerini kaydediyordu. Nefesleri daralana kadar devam ettiler bu eyleme. Vücutlarına taze oksijen girmediği için 17 dakika sonra ikisi de karbondan başka bir şey çekemeyince fenalaşmışlardır. 1980'de ise Marina'nın göğsüne yönelmiş yaya gerili okun yarattığı gerilimin sesini kaydediyordu mikrofonlar Marina'nın kalp atışları gittikçe hızlanıyordu. Başka bir deneyde ise önce kaslarının kontrolünü kaybettiren ilaçlar içip kasılmalarını videoya kaydetmiş, sonra kas gevşetici ilaçlar içip hafıza kaybı yaşamış. 8 saat sonra hafızası yerine gelince yaşadıklarını yazmıştır. 1988'de büyük duvar gezintisi adını verdikleri son performansta her biri Çin Seddi'nin bir başından 2000 km yürüdüler ve 90 günün sonunda son buldu. 2010 yılında, New York'un ünlü sanat galerisi MOMA'da, Marina Abramovic'in bugüne kadar yaptığı en ses getiren performanslar video, fotoğraf gibi malzemelerle gösterilmiştir. Performanslarında beden ve beynin sınırlarını zorlayan bir sanatçıdır. Abramovic performansları sırasında her seferinde tam ölecekken kurtarılmıştır.

Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc, insan bedeninin teknolojiyle kurduğu ilişkiyle ilgilenir. Stelarc, çağdaş bedenin teknoloji tarafından pasifleştirildiğini anlatır. Sanatçının bedeninin sol el tarafı, altı kanallı kas uyarıcı bir elektrik donanımı ile donatılmıştır. Bu donanım, sanatçının istem dışı hareket etmesine sebep olur. Dokunmatik bir ekrandan izleyiciler, uzaktan kumanda ile kumanda ederek sanatçının hareketine neden olurlar. Her izleyicinin sorumluluk duygusu farklıdır bu da bazılarını kaçınılmaz bir şekilde tamamen mantıksız, tuhaf denemelere teşvik edebilmektedir. Bu bağlamda network uygulamaları ve 20.yy teknolojisi bedenimizin içini fonksiyonel yönden ve bütünüyle ortaya koyarak, beden anlayışımızı tamamıyla değiştirmiştir. Koldaki Kulak adlı çalışması, Stelarc'ın vücut parçalarını geliştirmek üzere düşündüğü projelerden birisidir. Stelarc için, insan bedeni ile teknoloji arasındaki ilişki evrim terimlerinde yeni bir adım ve yeni, pozitif bir enerji sunar. "Koldaki Kulak" adlı projesinde sanatçı, karşısındakine genişletilmiş ya da duyumsal olarak fazlaca yüklenilmiş beden hissini vermektedir. Sanatçı bu projesinde kolunun içine üçüncü bir kulak yerleştirmiş ve implant edilmiş küçük bir mikrofonla da kulağın duyduklarını internete aktarmıştır ve bu durumu izleyiciyle buluşturmuştur.



Resim 13. Koldaki Kulak, Stelarc, (2006)

Birçok performans sanatçısı, kendi yaşamlarından parçalar sunarak otobiyografik performanslar gerçekleştirmişlerdir. Otobiyografi, izleyici de empati uyandıran güçlü bir türdür. Nesnelleştirme ve sınıflandırmaya karşı doğrudan bir söylem sağlar. Otobiyografi, özel hayat hikâyelerini anlatma isteğini ifade eder. Otobiyografideki mahremiyetler şok edici olabilir. Hem yaratıcılık sağlayabilir hem de zararlı sonuçlar doğurabilir. Otobiyografik performansları genellikle kadın sanatçılar tercih ediyordu. Bu çalışmalar Avrupa’da ve Amerika’da kadın hareketlerinin güçlenmesine yol açmıştır. Sanatçı, insan bedenini sanat nesnesi olarak kullanırken farklı birçok olgu söz konusudur. Bazen muhalif bir tavır olarak kullanılan beden, çoğu zaman kendi sınırlarını fiziksel ve ruhsal açıdan inanılması güç ölçüde zorlarken aynı zamanda seyirciyi rahatsız etmeyi, sarsmayı, tahrik etmeyi de amaçlamıştır.

Tracy Emin’in gafiksel otobiyografik eseri sanatçının kendi cinsel yaşamına odaklanır ve arzu, utangaçlık, alçalma ve hayal kırıklığı duygularını açığa çıkarır. Tracy Emin’in portresi, çoğunlukla müzedeki kadın stereotipinin genel sunumları ya da daha geniş manada, onun kişisel deneyimini yansıtan orta görüş kültürü ile bezelidir. Bu çoğunlukla resimli magazin gazetelerinin sansasyonalist eğilimlerine uygun düşmektedir. Bu tip gazeteler, bir yandan halka zor ve sıkıntılı konuları taşırken, diğer yandan zarar veren isterik kadın tipini ölümsüzleştirme yoluna da gitmiş olarak görülürler. Birçok performans etkinliği gerçekleştiren Emin, ayrıca yine hayatını ve düşüncelerini anlattığı birkaç video film de yaptırmıştır.



Resim 14. I've got it all, Tracy Emin, (2000)

Kira O'Reilly, plastik sanatlar ve video alanındaki performansları cinsel, kişisel, sosyal ve siyasal kurguları olan, bu bağlamda değişkenlik gösteren temaları içermektedir. Bedenin kumaşı olan deri, bedensel iç-dış mekân ilişkisi kurularak özellikle incelenmiştir. Önemli olan derinin, bedenin sabit ve tutarlı varlığının taşıyıcılığını üstlenmiş olmasıdır. O'Reilly, bedenine sık sık uyguladığı müdahalelerin ürünü olan yara ve izleri aracılığı ile bir beden dili yaratmıştır. Heykele dönüşen bedenine, minimalist bir tavırla yaklaşırken bedenine dönük hem bilgi vermekte hem de sınırlar çizmektedir.



Resim 15. Succour, Kira O'Reilly, (2002)

Gösteri ve enstalasyon sanatçısı Chris Burden, bedensel dayanıklılığın sınırlarını sorguladığı etkinlikleriyle tanınmıştır. Burden, çalışmalarını; “Sanatım aracılığıyla sapkın durumlar kurgulayarak daha yüksek bir gerçeklik duygusu içinde, farklı boyutta var olan bir sanat yapıyorum. Ben, işte o anlar için yaşıyorum. İntihar etmeye çalışmıyorum. Yaptığım sanat, sorgulamakla ilgilidir. Sanatımın bir amacı yok. Toplum içinde istediğim her şeyi yapabileceğim bir özgürlük alanı oluşturuyor o kadar. Performanslarım belli yanıtlar getirmiyor, yalnızca sorular soruyor, dolayısıyla ucu açık işler. Ama soru işaretleri uyandırıyor, orası kesin” sözleriyle açıklamıştır (Antmen, 2009:236).



Resim 16. Trans-fixed, Chris Burden, (1974)

Şahiner'e (2008) göre, performansları sırasında ölümlerle yüz yüze gelen birçok sanatçı için, ölümlerle küçük bir deneyim yaşamak, yaşam hakkında daha fazla şeyi anlamak demektir. Yaşama normal olarak karakter vermek yerine, bu sanatçılar kendileri, hikâye ve karaktere dönüşürler.

Böylece sanatçı kendi objesi haline dönüşür. Sanatçının içinde bulunduğu sürecin farkında olması nedeniyle kendisini obje olarak kabul ettiği söylenebilir. Bu sanat biçimi için önemli olan koşullar, dışımızdakiler, bedenlerimiz, içimizde neler olup bittiği ve bize neler olduğudur. Objeler ötekilerin bizimle beraber olup olmadığını ispatlamak içindir ve objeler bizimle dış görünüşleri aracılıkları ile iletişim kurarlar. Sanatçı ve öteki arasındaki ilişki objeye ne derece yakın ya da uzak olmalarıyla sorgulanır. Sanatçı, bütün etkinliğiyle, heyecanlı bir olayda ısrar etmedeki inatçılıkla bir sürecin merkezine yerleştirilmiştir.

Performans sanatçıları, dönemin genel sosyolojik sorunlarına doğrudan eğilen eserler ortaya çıkarmış; cinsiyetçiliği, ırkçılığı, savaşları çeşitli kültürel ve toplumsal tabuları değişik yollarla irdeleyip sorgulamıştır. Gösteri sanatının amacı izleyiciyi sadece seyreden pasif konumdan; aktif, üreten, sanata dâhil olan bir konuma getirmektir. Gösteri sanatçıları bu nedenle etkinliklerini halka açık mekânlarda, özellikle sokaklarda yapmaktadır böylece sanat, sokak yaşamının bir parçası hâline gelmeye başlamıştır. Gösteri sanatı, özel hiçbir beceriye gerek duymadığından özel bir ifade ve işlevi de yoktur. Sanatçının belirlediği kavram, etkinliğin yapılabileceği uygun bir alanda izleyicilerin de aktif olarak katılımı sağlanarak gerçekleştirilmektedir. Performans sanatta sanatçılar bedenleri üzerinde yaptıkları müdahalelerde, bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri performanslarda başkalarının bedenlerini kullanarak gerçekleştirdikleri yapıtlarda bedene yüklenen kavramlar ve teknikler değişir. Birçok performans sanatçısı, kendi yaşamlarından parçalar sunarak otobiyografik performanslar gerçekleştirmişlerdir. Yaşama normal olarak karakter vermek yerine, bu sanatçılar kendileri, hikâye ve karaktere dönüşürler.

7. Sonuç

Sonuç olarak birbirinin etkileşiminden doğan soyut dışavurumculuk ve performans sanat akımlarını karşılaştıracak olursak genel özelliklerinden söz ettiğimizde her iki akımın da en belirgin ortak noktaları içten gelirliliği ve protest yapılanmayı bünyelerinde barındırmasıdır. Her iki akımda da başkaldırı ve eleştiri söz konusudur. Ve en önemli benzerlikleri de soyut dışavurumculukla ortaya çıkan aksiyon resmin sanatı performansın varlığını kabul ettirmesi ve sanatçının kendisinin sanat ürününe dönüşmesi sonucu bu dönüşümün performans sanatının kaynağını oluşturmasıdır. Bu bağlamda disiplinlerarası ilişkiler değişmiştir, içiçedir. Soyut dışavurumculukla başlayan ve kavramsal sanat çatısı altında oluşan performans sanatçılarının yapıtları, alınıp satılabilir ve el değiştirebilir nesnelere olmadığından, sanat ürününün, müzeye, sanat galerisine ve koleksiyonerlere karşı bir tavır da söz konusudur. Performans sanatının ürünü olan iş'ler, galeriler ve müzelere birer alternatif mekân olan kafe, bar ve sokak köşelerinde sunulurken, daha toplumsal bir tavırla izleyicisiyle buluştu. Bu da sanatın kendine özgü sisteminin işleyiş biçimidir aslında. Tüm bunların ışığında soyut dışavurumculuk akımı ile başlayan sanatçının sanat ürününün oluşumu sırasında aktif rol alması durumu performans sanatının doğmasına zemin hazırlamış ve beden olgusu da sadece sanat yaparak değil aynı zamanda sanat ürününün içinde yer alarak yüzlerce yıldır sahip olduğu rolünden sıyrılarak başka bir kimliğe bürünmüştür. Bu da sanatın içindeki estetiğin, ayrı bir anlayış hali içerisinde sunulduğu sonucunu ortaya çıkarmıştır.

Kaynakça

- Akman, K. (2005). Orlan'ın Suretleri (E. Gezgin, Çev.). *LSD*, 1-7. Erişim adresi: <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=10&articleID=179&bhcp=1>
- Antmen, A. (2008). *Sanat/Cinsiyet* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20.yüzyıl batı sanatında akımlar* (2.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar: resimde ve heykelde alternatif akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Bürger, P. (2003). *Avangart kuramı* (1. Baskı) (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Demirkol, V. (2008). *Batı sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Gombrich, E. H. (1995). *Sanatın öyküsü* (16. Basım) (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul Remzi Kitabevi.
- Guilbaut, S. (2009). *New York, modern sanat düşüncesini nasıl çaldı*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemi* (22. Baskı). İstanbul: Nobel Yayınları.
- Kirazcı, A. (2010). *Bir Nezaket Ekinci sergisi bağlamında performans sanatına genel bakış*. İstanbul: M.Ü. Yayınları.
- Klein, Y. (2002). *Chelsea otel manifestosu* (D. Altun ve A. Gültekin, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (3.Basım) (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Malraux, A. (2009). *Modern sanat*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Şahiner, R. (2008). *Postmodern kırılmalar ya da Modernizmin yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Görsel Kaynakçası

- Resim 1. Kline, F. (Sanatçı). (1950). *Chief* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.moma.org/collection/works/78319>
- Resim 2. Motherwell, R. (Sanatçı). (1957). *Elegy to the Spanish Republic No. 57* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.flickr.com/photos/profzucker/8718197869>
- Resim 3. Klee, P. (Sanatçı). (1929). *Highway and byways* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.wikiart.org/en/paul-kee/highway-and-byways-1929>
- Resim 4. Nay, E. W. (Sanatçı). (1985). *Hayal içinde* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/6614730679137909/?lp=true>
- Resim 5. Francis, S. (Sanatçı). (1958). *Untitled* [Yağlı boya]. Erişim adresi: https://www.artsjournal.com/culturegrll/2011/11/ubs_sells_moma-showcased_works.html
- Resim 6. Lüpertz, M. (Sanatçı). (1985). *History of art* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/160370436702935810/>
- Resim 7. Pollock, J. (Sanatçı). (1950). *Action painting* [Yağlı boya]. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/biography/Jackson-Pollock>

- Resim 8. Klein, Y. (Sanatçı). (1960). *Antropometri* [Yağlı boya]. Erişim adresi: http://www.allposters.no/-sp/Untitled-Anthropometry-c-1960-ANT100-plakater_i1681631_.htm
- Resim 9. Acconci, V. (Sanatçı). (1970). *Tescilli markalar* [Sanatsal çalışma]. Erişim adresi: <http://art-nerd.com/newyork/tag/vito-acconci/>
- Resim 10. Gilbert&George. (Sanatçı). (1972). *Ne aşağı ne yukarı* [Sanatsal çalışma]. Erişim adresi: <https://www.ropac.net/artist/gilbert-george>
- Resim 11. Orlan. (Sanatçı). (1993). *From omnipresence 7th surgery performance* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: <https://www.fotomuseum.ch/en/explore/situations/30536>
- Resim 12. Abramovic, M. (Sanatçı). (2005). *Thomas 'in dudakları* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: <https://bullybloggers.wordpress.com/2010/04/05/the-artist-is-object-%E2%80%93-marina-abramovic-at-moma/>
- Resim 13. Stelarc. (Sanatçı). (2006). *Koldaki kulak* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: <https://www.northernstar.com.au/news/humans-are-meat-metal-and-code/2682393/>
- Resim 14. Emin, T. (Sanatçı). (2000). *I've got it all* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: https://www.saatchigallery.com/aip/tracey_emin.htm
- Resim 15. O'Reilly, K. (Sanatçı). (2002). *Succour* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: <https://tr.pinterest.com/pin/393361348682608728/?lp=true>
- Resim 16. Burden, C. (Sanatçı). (1974). *Trans-fixed* [Sanatsal performans]. Erişim adresi: <https://www.wmagazine.com/story/chris-burden-retrospective-new-museum>