

Performans Sanatında Ritüelin Dönüşü: Avangard Miras ve Beden Politikaları

The Return of Ritual in Performance Art: Avant-Garde Legacy and Body Politics

Alev BEYAZOĞLU ¹ 

¹Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü,
Oyunculuk Anasanat Dalı, Erzurum,
Türkiye

Sibel ERDENK ² 

²Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları
Bölümü, Oyunculuk Anasanat Dalı,
İzmir, Türkiye



ÖZ

Performans sanatı, insan bedeni ve doğrudan deneyim yoluyla toplumsal normları sorgulayan, cesur ve sarsıcı bir ifade biçimidir. Avangard akımlardan beslenen bu sanat, özellikle 20. Yüzyıl Avrupası'nın kaos ortamında, bireysel ve toplumsal eleştirinin bir aracı olarak şekillenmiştir. Dadaizm ve Fütürizm gibi akımlar, performans sanatına giden yolu açmış; bedenin malzeme olarak kullanılmasıyla birlikte, izleyiciyi aktif bir katılımcı yapmayı hedeflemiştir. Antonin Artoud, Jerzy Grotowski ve Richard Schechner gibi araştırmacılar da performans ve sahne sanatlarında ritüel aracılığıyla sanatın dönüştürücü gücünü vurgulamıştır. Performans sanatı, toplumun tabularını ve baskıcı yapılarını radikal bir şekilde sorgularken, izleyiciyi sanatın bir parçası yaparak yeni bir diyalog alanı yaratır. Çalışmanın amacı, performans sanatının sahne sanatlarıyla olan ilişkisinde ritüelin tarihsel, teorik ve pratik bağlamlardaki etkilerini incelemektir. Bu çalışma, ritüelin insanlık tarihi boyunca anlamlandırıcı ve dönüştürücü bir araç olarak işlev görmesinden hareketle, çağdaş sahneleme pratiklerinde ritüelin nasıl yeniden yorumlandığını araştırmayı hedeflemektedir. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak, Avangard akımlardan günümüze performansın sahne sanatlarındaki ritüelistik çağrışımlarının incelenmesi amaçlanmaktadır. Yapılan incelemeler sonucunda performans sanatının ritüel unsurları bünyesinde barındırdığı ve bütünlük bir yapıda disiplinlerarası bir alanda varlık gösterdiği bulgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Performans Sanatı, Beden, Sahne Sanatları, Ritüel

ABSTRACT

Performance art is a striking form of expression that boldly questions social norms by focusing on the human body and experience. This art, fed by avant-garde movements, has become a powerful tool of individual and social criticism, especially in the chaotic environment of 20th century Europe. Shaped by movements such as Dadaism and Futurism, performance art aims to transform the audience from a passive observer into an active participant by using the body as a material. Antonin Artaud, Jerzy Grotowski and Richard Schechner emphasized the transformative power of ritual in performance and performing arts. Performance art radically questions social taboos and oppressive structures and creates a new space for dialog between the audience and art. The aim of this study is to examine the effects of ritual in historical, theoretical and practical contexts in the relationship between performance art and performing arts. Based on the fact that ritual has functioned as a meaning-making and transformative tool throughout human history, it is investigated how ritual is reinterpreted in modern staging practices. By adopting a qualitative research method, ritualistic approaches in performance art from the avant-garde movements to the present day are analyzed. As a result of the analyses, it was found that performance art incorporates ritual elements and exists in an interdisciplinary field in an integrated structure.

Keywords: Body, Performance Art, Performing Arts, Ritual

Giriş

20. yüzyılın karmaşık atmosferinde, bireysel kişilik algıları, toplumsal normları ve siyasal düzenleri tersyüz eden “performans sanatı” ortaya çıkmıştır. Bu sanat dalında insan bedeni, sadece bir araç değil bir dil, bir anlatım biçimi olarak görülmeye başlanmıştır. Geleneksel sanat türlerinin dışına çıkarak seyirciyi eylemin içine çeken bu sanat biçimi, kendine özgü kurallarıyla varolmuştur.

Geliş Tarihi/Received 07.07.2025
Revizyon Talebi/Revision Requested 13.10.2025
Son Revizyon/Last Revision 14.10.2025
Kabul Tarihi/Accepted 21.10.2025
Yayın Tarihi/Publication Date 31.10.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

Alev BEYAZOĞLU

E-mail: alevbeyazoglu@gmail.com

Cite this article: Beyazoğlu, A., & Erdenk, S. (2025).

The return of ritual in performance art: Avant-garde legacy and body politics . *Art Vision*, 31(55), 262-272.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1736857>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Böylelikle de sahnede yerini alan sadece sanat değildir, yaşamın ta kendisi sanatın yerini almıştır. Performans sanatı içinde, zaman, mekan ve madde gibi yapı taşları şekil değiştirerek, temsilden ziyade deneyimin kendisini merkeze alarak hareket etmiştir.

Dönemin tarihsel olayları değerlendirildiğinde, iki dünya savaşı arasında yaşanan yıkımların performansın düşünsel altyapısı üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Bu yeni yapılanmış anlayışın öncüleri ise Dadaizm ve Fütürizm gibi avangard akımlar olmuştur. Dadaistler, bütün toplumsal düzene karşı çıkarcasına bir duruş sergilerken, Fütüristler ise makineleşen dünyanın hızının büyümesine kapılmışlardır. Bu avangard sanat akımları kendi dönemleri ve sonrasında sanatın sınırlarını genişletmiş, bu genişleme de performans sanatına uzanan yolu açmıştır. Sanatçılar bedenlerini performans sanatının en önemli enstrümanı haline getirerek, protesto, özgürlük ve eleştirel farkındalık konularını kendi bedenleri aracılığıyla aktarma yoluna gitmişlerdir. Rhythm 0 performansı ile Marina Abramoviç insanların içgüdüsel şiddet eğilimini ortaya çıkarmaya ve kendilerini yine kendileriyle yüzleşmeye zorlarken, Joseph Beuys'un yaptığı ritüel performansları toplumun etik değerlerini ve kolektif belleğini sorgulamaya yönelik çalışmalar yapmıştır. Bu sanat türünde beden kolaylıkla bir nesne olarak işaretlenebilir; Chris Burden'ın Shoot adlı çalışması ise bu konunun en önemli örneklerinden biri olarak gösterilebilmektedir.

Performans sanatı, doğası gereği geleneksel sanatın seyirciyi sadece gözlemci konumuna koyma yapısını bozarak, seyirciyi de eyleme dahil eden etkileyici bir yapılanmaya sahiptir. Geleneksel sanat anlayışında seyirci sadece izleyici konumunda, pasif bir gözlemci iken, performans sanatı ise seyirciyi sanatın bir parçası yaparak estetik bir deneyimin ötesine geçirir. Performans sanatında mekanın sınırlılığı gibi bir anlayışla karşılaşmayız; mekan aklınıza gelebilecek her yer olabilir. "Şimdi" ve "burda" olma durumunun getirmiş olduğu tekrar edilemez doğasıyla, sözün, hareketin ve bedenin ötesinde sanatın sınırlarını sürekli genişletmektedir.

Bu türe sadece sanat demek, onun üstlendiği toplumsal dönüşüm ve bireysel farkındalık geliştirme gücünü yok saymak demek olacaktır. Çağdaş sahneleme pratiklerinin en etkileyici yapılanmalarından biri olan performans sanatı, eleştirel düşünce, ifade özgürlüğü ve bireyin kendini keşfetmesi gibi kavramları oluşumunun merkezine almaktadır. Performans sanatının avangard hareketlerden aldığı miras çağdaş bir anlatıya dönüşürken, yenilikçi ve kıskırtıcı doğası ise onu benzersiz bir yere konumlandırmıştır.

Performans sanatı tarih boyunca yalnızca bir sanat formu olarak kalmayıp, toplumsal ve kültürel oluşumların bir aracı olarak da kendini var etmiştir. Sahne sanatlarında performans, doğası gereği çeşitli disiplinlerle sıkı bir ilişki geliştirmiş ve ritüellerle iç içe bir oluşum göstermiştir. Sahne sanatlarının vazgeçilmez bir unsuru olan ritüel, insanlık

tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Geleneksel ritüellerin sembolik, tekrara dayalı ve dönüştürücü özellikleri, çağdaş performans anlayışını derinden etkileyerek, sahne sanatlarının ana dinamiklerinden biri haline gelmiştir.

Ritüeller, geçmişten günümüze kadar toplumların ve toplum içinde yaşayan insanların yaşamlarının anlamlandırılmasında da sanatın varoluşunda da büyük rol oynamıştır. Bu açıdan bakılacak olunursa, ritüelin sahne sanatlarına etkisi geçmişten başlayan bir dönüşümün çağdaş sanatta yankı bulan bir çağrışımıdır (Daştarlı & Okkalı, 2024). Antonin Artoud'nun "tiyatronun ritüelistik dönüşüm potansiyeli" konusunda yaptığı çalışma ve uygulamalar, Jerzy Grotowski'nin "Kutsal Tiyatro" anlayışı ve Richard Schechner'in "ritüel ve performans ilişkisi" üzerine kuramları, bu bağın kültür ve sanat politikaları üstündeki belirleyiciliğini ortaya koymuştur. Ritüel ve performans alanında temele bakıldığında kuramsal açıdan Arnold van Gennep'ten başlayıp Richard Schechner'e kadar uzanan bir çalışma ağı mevcuttur. Fakat, çalışma yoğunluk olarak ritüel, performans sanatı ve tiyatro eksenini çizeceği için Artoud, Grotowski ve Schechner ekseninde uygulamaların yer aldığı bir okumaya gidilmiştir. Bu isimlerin yanı sıra, bazı performans sanatçıları ve yaptıkları performanslar üstünden de değerlendirmelere yer verilmiştir. Çalışma, avangard akımlarla birlikte performans kavramının ortaya çıkışıyla, performans sanatının ritüel unsurlarla nasıl etkileşime geçtiğini saptayıp, bu ilişkinin çağdaş sahnelemede ne gibi bir yere sahip olduğunu araştırmayı hedeflemektedir.

Araştırmanın Amacı ve Özgün Değeri

Bu çalışmada kurgulanmaya çalışılan temel amaç, performans sanatının çağdaş sahneleme pratiklerindeki işlevini ortaya koymaktır. Bunu yaparken performans sanatının ritüelistik yönü kuramsal ve tarihsel bağlamda irdelenecektir. Performans sanatının bireysel ve toplumsal dönüşüm süreçlerini etkileyen bir deneyim alanı olarak incelenmesinin yanı sıra biçimsel ya da estetik bir ifade aracı olma durumu da göz önünde bulundurulacaktır. Artoud'nun tiyatroyu katarsis yaşatan bir yaşamsallığa dönüştürme arzusu, Grotowski'nin kutsal tiyatro kavramı üstüne çalışmaları ve Schechner'in ritüel ve performans arasındaki birbirine geçen yapıları tanımlatan kuramları üstünden, performans sanatının ritüelistik bağlamda nasıl şekil aldığı incelenmektedir.

Beden performans sanatında sadece bir taşıyıcı olarak tanımlanamaz; bir ritüel taşıyıcısı ve anlam üretici olarak konumlanmıştır. Bu konumlanışın neden ve nasıllarını tartışmak bu çalışmanın bir diğer amacıdır. Oluşturulmaya çalışılan bu temelde Marina Abramoviç, Joseph Beuys ve Chris Burden gibi sanatları için bedenlerini bir araç haline getirmiş sanatçıların çalışmaları incelenerek, bedenin ritüelistik tanımlamalar ve kodlamalarla nasıl yeniden tanımlandığı araştırılmaktadır. Bedenin çıplaklığa, acıya,

dayanıklılık testleri ve tekrarlara katlanan bir araç olarak kullanılması sanatçı için bireysel bir ifade olmasının yanı sıra kolektif hafızanın sunumu olarak da değerlendirilmektedir. Bununla birlikte de ritüelin performans sırasında yaşattığı bedensel deneyim ve yeniden var oluş, seyirciyi bir dış göz olmaktan çıkarıp dönüşümsel sürecin bir parçası haline getirmektedir (Daştarlı & Okkalı, 2024).

Çalışmanın özgün değeri, performans sanatını, sahne sanatlarıyla birlikte ele alarak, -ikisinin de kökenine inildiğinde de kaçınılmaz olarak ritüelle iş birliği halinde olduğu görülür- geçmişten günümüze yeniden bir tanımlamasını yapmaktır. Performans sanatında ritüel, çağdaş toplum içindeki bireyin manevi boşlukları doldurmaya çalışan yeni bir deneyim alanı sunmakta, geçmiş ritüellerin işlevlerini güncel bağlamda yeniden ortaya koymaktadır. Böylelikle performans, toplum ve bireyin kolektif belleğini, bastırılmış duygularını ve içsel çatışmalarını ortaya koymakta; mekanı sadece bir oyun ya da temsil alanı olmaktan çıkarıp bir yüzleşme alanı olarak dönüştürmektedir. Çalışma, performans sanatının ritüel potansiyelini, toplumsal, kültürel ve bedensel düzlemlerde yorumlamayı hedeflemektedir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi kullanılarak, performans sanatının ritüelistik yönünü, kuramsal ve tarihsel düzeylerde araştırma ve incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, performans sanatının ortaya çıkış sürecinin belirleyicisi olan avangard hareketlerden başlayarak, 20. Yüzyılın ikinci döneminde ortaya çıkan bazı beden odaklı performans çalışmalarına yer vermektedir. Bu yöntemi izlerken çalışmada belirli bir eser ya da sanatçıdan yola çıkılmamış, beden oluşumları üstüne çalışmaları olan “Amaç ve Özgün Değer” başlığında adını geçirdiğim performans sanatçıları ve onların performansları ele alınarak geniş bir araştırma sahasında veriler toplanmıştır. Çalışmanın üzerine kurulduğu model, Fütürizm, Dadaizm gibi öncü hareketler ile performans sanatı ve onun alt başlıklarına da yer verilip, ideolojik ve biçimsel temeller çerçevesinde değerlendirmeler yapılmıştır. Artoud, Grotowski ve Schechner’in kuram ve çalışmaları da çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturarak, performans sanatını ritüelistik bir perspektiften ele almıştır. Sözü geçen kuramcılarının bakış açıları, ritüelin çağdaş performans sanatı içindeki varlığını açıklamada temel zemin olarak kullanılırken, sanatın toplumsal ve bireysel bir dönüşüm aracı olduğu düşüncesi de pekiştirilmiştir.

Performansın Ortaya Çıkışı

Performans terimi Latince *perfungor* olan, Orta İngilizce’de yer alan *par/per* ile *forum*, *fourmen* ya da *formed* kelimelerinin birleşiminden meydana gelmiştir (Bayazıt, 1997, s. 1443). Türkçe anlamı ise “gösteri” dir. Performans, doğasında seyirciye ihtiyaç duyan ve seyircinin varlığıyla

kendisini var edebilen, içeriğinde bir öykü, etkileşim ya da sadece o performansı gerçekleştirenleri barındıran bir oluşumdur.

Performans sanatı 20. Yüzyılın başında alternatif akımlarla birlikte tohumlarını atarken, başını topraktan çıkarıp yeşermesi 1950’leri, başlı başına bir tür olarak kabul görmesi ise 1970’li yılları bulur. 1970 ve 80’lerde Japonya, Batı Avrupa ve Birleşik Devletlerde kültürel etkinlik adı altında kendisini göstermiştir. Bu sanat türü, Sitüasyonizm, Fluxus, Arazi Sanatı ve Feminist Sanat gibi değişik akımlarla birlikte uygulanırken, Happening, Aksiyon, Beden Sanatı gibi türlü isimler altında gündeme gelmiştir. Performans sanatı ve tiyatronun ikisinin de sahnelenen bir tür olmasından dolayı çok benzerliği olduğu düşünülebilir fakat özünde tiyatroyla olan ilişkisi görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafelidir. Performans sanatı disiplinler arası bir sanattır ve içerisinde tiyatro kadar, müziği, dansı, şiiri de barındıran bir yaklaşımlar bütünüdür. Mekan ve zaman fark etmeksizin, bir ya da birden çok sanatçıyla, yer yer fotoğraf ve video kayıtları şeklinde de sunulan bu sanat için uluslararası bir nitelik taşıyan bir sanat akımı denilebilir (Antmen, 2016, s. 219).

Performans terimi müzik, dans, sahne sanatları gibi birçok sanat alanında kullanılırken, performans sanatı denildiğinde içerisinde diğer sanat dallarını da bulundurabilen ama daha farklı bir türle karşılaşırız. Performans sanatı hemen hemen bütün sanat dallarını içinde barındırır, fakat bu çalışmada performans sanatının, resim, plastik sanatlar, müzik ve diğer sanat dallarından ziyade görsel sanatlar ve tiyatro ilişkisine ağırlık verilerek, malzeme olarak direkt bedenin kullanıldığı performans sanatı ve örnekleri verilmiştir.

Performans Sanatının Öncü Avangard Akımlardaki İzleri

Performans sanatının çıkış noktasına bakıldığında kıvılcımlarının 20. yüzyılın başlarına dayandığı görülür. Birinci Dünya Savaşı’nın getirmiş olduğu yıkım ve insanların hayata bakış açılarının ve algılarının değişmesiyle birlikte sanata bakış açısı da değişim göstererek bugünün postmodern sanat anlayışının tohumları o dönemlerden atılmış oldu. Sanat neydi ve insanlara vermesi gereken şeyler nelerdi? Ya da sanat insanlara bir şey vermeli miydi? Sorgulamaya başlayan insanla birlikte sanat kavramı da artık bugünkü haline doğru yavaş yavaş evrilmeye başladı. Performans sanatı kendisine malzeme olarak bedeni seçmiştir ve sanatın alınıp satılabilir ya da taşınabilir bir nesne olmaktan çıkarılması, dönem itibarıyla pek de kabul görebilir bir şey olarak değerlendirilmemiştir. Sanat artık farklı bir boyuta taşınarak, farklı pencerelerden dünyaya bakmaya başlamıştır ve performans sanatı da bu değişime ön ayak olmuş en önemli girişimlerden bir tanesidir. Çağın başkaldıran bu akımın oluşumunun 20. Yüzyılın başlarına dayandığından bahsetmiştik. Performans sanatı, doğasında bulunan aykırı

tavırla avangart akımları ne kadar da çok anımsatmaktadır. Performans sanatının kendisini var etme çabalarının başlangıcını Candan şu şekilde değerlendirmiştir:

1970'lerin yenilikleri arasında beliren "Performance Art" deyimi daha sonraki yıllarda özerk bir tür olarak tiyatrodan da kendini kabul ettiren "performance"ların görsel ve plastik sanatlarda yatan kökenine doğru yön gösterir. 1920'lerin tarihsel avant-garde sanat akımları ortamında ilk örneklerini gördüğümüz bu türün 1960 sonrasında ABD'de yeniden ortaya çıkışının öyküsü, yeni dünyaya göç eden Bauhaus sanatçılarından bazılarının 1933'te Kuzey Carolina eyaletinde Black Mountain kasabası yakınlarında küçük bir sanat merkezi oluşturmasıyla başladı. Bauhaus ilkeleri doğrultusunda hareket eden sanatçılar, sanatta aslolanın içerik değil biçim olduğu düşüncesindeydiler. Burada Xanti Schawinski önderliğinde uzam, biçim, renk, ışık, ses, hareket, zaman ve müzikle denemeler yapıyorlardı. Black Mountain okulu 1944'ten sonra etkinliklerini dışarıdan sanatçıların katıldığı yaz okullarıyla genişletti. Bu sıralarda kendi alanlarındaki denemeleriyle tanınmaya başlamış olan New York sanatçılarından besteci John Cage ile dansçı Merce Cunningham bu yaz okullarında kimi etkinlikler gerçekleştirerek dünya ölçeğinde yayılan bir etki alanı oluşturdular (Candan, 1997, s. 237).

Performans sanatının oluşmasında etkili olan avangard sanat akımları içerisinde yer alan eylemlerin başlamasıyla birlikte performans sanatının temelleri de atılmış olur. Dönem itibarıyla I. ve II. Dünya savaşlarının getirdiği kaos ortamıyla birlikte ortaya çıkan ekonomik ve siyasi endişe performansın oluşumunu desteklemiş, o dönemde meydana gelen siyasi eylemler, kadın hakları gibi kitleleri etkileyen olayların yayılmasındaki en önemli rolleri üstlenmişlerdir (Gürcan, 2015, s. 9).

İnsanlık tarihinin gelişim evrelerine bakıldığında 19. Yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başlarında yüzyıllarca yaşanmış olandan farklı olarak, teknoloji ve gelişim anlamında patlama yaşanmış diyebiliriz. Bu gelişmelerin başında gelen telefonun icadı, araba ve uçak kullanımı gibi birçok gelişme yüzyıllardır yaşanan ekonomik ve sosyal hayatta önemli değişikliklere sebebiyet vermiştir. Zaman artık o ana kadar bilinenin aksine büyük ölçüde hız kazanmıştır. Marinetti ise bu gücün farkına vararak teknolojinin her şeyin önünde olduğu düşüncesini benimseyerek Fütürizm akımına öncülük etmiştir. Marinetti 1900'lü yıllarda ortaya çıkan teknolojik gelişim ve değişimlerin sanatta da olması gerektiğine inanarak sanatı da bu yönde evriltme girişimlerinde bulunmuştur. Sanatın olması gerektiği yerden çok gerilerde olduğunu düşünen Marinetti şunları söylemiştir:

Şu müzelere bir bakın: mezarlıklardan ne farkları var!..” diye bağırarak, bağırıkça sesi esip gürleyen, etrafına saçtığı tükürükler ve öfke arasında müzeleri yıkmaktan, kütüphaneleri yakmaktan söz eden heyecan dolu genç bir şair, yüzyıl başında Milano, Paris, Londra gibi Avrupa kentlerinde verdiği konferanslarda “Fütürizm” denen bir şeyden söz ediyordu. Fütürizm ‘gelecek’ti. Fütürizm, İtalya’nın geleceğiydi. İtalya, geçmişiydi olan bağlarını bir koparabilse, ileriye doğru büyük bir hamle yapabilecekti... (akt. Antmen, 2016, s. 65).

İnsan bedeninin doğrudan bir malzeme olarak kullanılmasının kökenine gidildiğinde avangard akımlardan olan Dadaizm için bedenin varlığının ortaya konduğu ilk noktalardan biridir diyebiliriz. Dadaizm akımı uluslararası isyankar bir anti-sanat olgusu geliştirmiş, bütün geleneksel burjuva sanat görüşlerini alt üst etmeyi amaçlamıştır. Bu akım 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra kendisini gösteren birçok sanat akımının öncülüğünü yapmıştır. Çıkışıyla birlikte kendinden önceki bütün sanat akımlarını yok saymıştır. Her alanında yenilik peşinde olan bu sanat akımı, sanatın aslında yaşamla ne kadar çok bütünleştiğini vurgulayarak, izleyiciyle sanat arasındaki örülü duvarı yıkmayı amaçlamıştır.

Kelime anlamına baktığımızda akımın tam da kendisiyle bütünleşen bir yapıda olduğunu görürüz. Dada sözcüğünün birçok kaynakta farklı anlamlara geldiği yazmaktadır (Antmen, 2016; Candan, 1997). Janco, Tzara, Ball, Madame Hennings, Huelsenbeck ve Jean Arp bu grubun önde gelen isimleridir. Bu isimlerden Huelsenbeck ve Ball Fransızca-Almanca sözlüğünü karıştırırken Dada sözcüğüyle karşılaşır. Sözcüğün anlamı Almanca bebek arabasıyla oynamanın çocukça tanımı ve Fransızca ise sallanan oyuncak attır. Bu kelimenin onlara çağrıştırdığı saflıktan dolayı bu ismi kendi kurdukları bu akıma uygun bulmuşlardır (Candan, 1997, ss. 103-104).

Dada akımının oluşum zamanı Birinci Dünya Savaşı öncesine denk gelir. O yıllarda Berlin ve Münih gibi Alman kentlerinde canlı gece yaşantısı popülerdir. Gece yaşantısının odak noktası ise Kabare tiyatrosudur. Bu tiyatrolarda hem önemli sanatsal tartışmalar yapılır, hem de danslı, müzikli akşam eğlenceleri düzenlenirdi. Dadaizm akımı yıllar boyunca alışlagelmiş sanatın farklı bir bakış açısıyla ele alınmasıdır. Dünyada savaş gibi, kitleler yıkımlara sebebiyet veren bir oluşumun içerisinde, “sanat dünyaya nasıl toz pembe bakabilir?” düşüncesinin getirmiş olduğu bir ifade biçimidir. Savaş, din, toplum ve sanat gibi tüm değerleri protesto ederek, Birinci Dünya Savaşı yıllarında insanlara kendi içlerindeki acımasız olana görmeleri fırsatı sunmuştur. Artık insanlar kendi özlerindeki canavarla tanışmış olarak yaşamlarına devam edeceklerdir; ezberin bozulduğu ve yıllardır süregelen sanatın değişim dönüşüm yaşadığı nokta işte tam da burasıdır. Sanat insanları sadece mutlu ederek, büyülenmiş bir biçimde bir katarsis kuyusunda

yıkamamalıdır, sanat insanı kendi gerçeğiyle yüzleştirerek, ona özün ne olduğu bilincini yerleştirerek, kendiyi yaşamasını sağlamalıdır. İnsanın doğasında şiddet vardır, acı vardır, neşe vardır... Dadaistlerin amacı yıllar boyunca sanatın içerisinde hep üstü örtülmüş bu duyguları ortaya çıkarmaktır.

Avangard akımlara bakıldığında hemen hepsinin çağının ötesinde işlerle ilgilendiğini ve alışlagelmişin dışında olanla bağlantı kurduğu görülür. Performans sanatının çıkış noktası her ne kadar avangard akımlarla sinyallerini verse de, bu sanatın kendisini gerçekten var etmesinin 1970'lere dayandığından söz etmiştik. "Performans sanatı gelişirken bir yandan kendini ifade etme biçimi çeşitleniyor, bir yandan da, henüz çağdaş kültürün anaakımına yerleşmiyor olsa da, genel seyirci bilincine yerleşiyor ve popüler kültüre ait soytarı, fiziksel nesnelerle gösteri yapan ustalar, monologcular, 'stand-up'çılar gibi pek çok geleneksel eğlence ustasıyla ilişkisi belirginleşmeye başlıyordu" (Carlson, 2013, s. 155-156). Performans sanatının kendisini var etme çabaları çeşitli biçimlerde kendisini gösterirken, tam olarak ortaya çıktığı ilk yıllarda tıpkı ilk yapılan kabare gösterileri, dada sergileri ya da fütürist gecelerde olduğu gibi, çok kısıtlı bir sanat çevresinde üretiliyor, izleniyor ve destekleniyordu.

Performans Türleri

Fluxus

1960'lı yılların en radikal sanat hareketlerinden birisi fluxus'dur. Fluxus, geleneksel anlam itibarıyla bir akım olmasa da "akış" anlamına gelen isminin de getirisiyle döneminin kültürel muhalefet dalgalarına ateşli söylemlerle katılan bir oluşumdur. Bu grubun çok sayıda Amerikan üyesi bulunmaktadır fakat buna rağmen çalışmalarının birçoğunu Almanya'da gerçekleştiriyorlardı. Fluxus'un öncülüğünü George Macinuas üstlenirken, farklı alanlarda dahil olan çok sayıda sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçıların arasında Amerikalı besteci John Cage, Alman sanatçı Joseph Beuys, Koreli sanatçı Nam June Paik ve farklı akımlarda da adı geçen İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri de yer almıştır (Antmen, 2016, s. 203).

"Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russolo'dan aldık. Hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp'dan. Kolaj fikrini Dadacılardan. Bunların hepsi John Cage'le sonuçlandı" (Maciunas, 1996, s. 726). Bu söylemle birlikte Maciunas, yaptıkları etkinliklerin birleşik ortamını aydınlatmaya çalışmıştır. Fluxus'un amacının insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine dur demek olduğunu vurgulayan ve sosyo-politik mücadeleden ayrı tutulmaması gerektiğini savunan Maciunas şunları söylemiştir:

Eylemlerimiz, sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülürse bütün anlamını yitirir. Hareketlerimizi koordine etmezsek, gelip geçici yeni bir 'yeni dalga', yeni

bir 'Dada klübü' olmaktan kurtulamayız. Fluxus'un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynaklarının tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır. Fluxus anti-profesyoneldir ve sanatın sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır. Güzel sanatlar yok olup sanatçılar da başka işler bulana kadar Fluxus'un gelip geçici gösterileri sürecektir (Maciunas, 1996, s. 728).

Fluxus'un önemli sanatçılarından birisi olan Alman Joseph Beuys, karizmatik ve kıskırtıcı kişiliğiyle bilinir ve İkinci Dünya Savaşı yıllarında savaş pilotu olarak yer almıştır. Beuys, toplumun iyiliği için ritüeller ve törenler yapan, büyülerle iyileştirme gücüne sahip olduğunu iddia eden ve kendisini modern bir şaman olarak adlandıran bir sanatçıdır. En önemli çalışmalarından bir tanesi olan *Amerika'yı Seviyorum ve Amerika da Beni* isimli, tekrara dayalı hareketlerin ve olayların birbirini takip ettiği, Amerikalılar'ın yerli halka yaptıkları soykırımı gözler önüne sermeyi amaçlayan bir çalışmadır (Şahiner, 2008, ss. 62-63). Bu çalışma Beuys'un bir kafesin içindeki yaban kurduyla yaptığı; kurdun yerlileri, keçeye sarılmış kendisininse Amerika'yı temsil ettiği bir gösteridir. Kurdu kendi yerinde rahatsız etme çabaları ve sonrasında birbirlerine alışıarak birbirlerini yerlerinde uyumalarını izleriz. Bu aslında olmuş olana bir protesto ve olması gerekene tutulan bir aynadır.

Fluxus sanatçıları, estetik kaygıları bir kenara iterek, sanat fikrini yıkma çabalarında her ne kadar başarısız olmuş olsalar da sanat adı altındaki yöntem ve malzemeleri genişletmişlerdir. Fluxus gerçek hayat ve sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya çabalamıştır. Bu çabayla birlikte geleneksel sanat nesnelerini dışlayarak, elle tutulur son hali ortaya konmuş sanat yerine süreçselliği ön planda tutmuştur. Fluxus, yapısı gereği uluslararası bir oluşumdur. Onun uluslararasılığı hem içerisinde barındırdığı ressam, şairler, heykeltıraşlar, müzisyenler vs. gibi birçok alandan sanatçıları barındırması, hem de dünyanın çeşitli şehrinde düzenlenen Fluxus festivalleri sayesinde olmuştur (Antmen, 2016, s. 205).

Happening

1960'lı yılların başında Allan Kaprow seyircinin de aktif olarak katılmasıyla yapılan etkinlik ve çalışmalara "Happening" terimini kullanmıştır. Bölümler haline ayrılmış Happeninglerde her performans birbirinden farklı ilerler ve daha çok doğaçlamaya dayalı seyirciyle iç içe gerçekleştirilen eylemler mevcuttur ve bu performansta Dadaizmin etkileri görülür (Lynton, 1982, s. 319). Carlson, Allan Kaprow'un ortaya attığı happening terimini ve bu tarz performansların açılımını şu şekilde açıklar:

Kaprow, "happening" adını seçerken, tiyatro parçası ya da performansa benzemekten ziyade, etkinliğin

spontanlığına dikkat çekmek istemiştir; “sadece oluveren” bir şeydi bu. Yine de, 18 Happenings bu türden pek çok olay gibi, yazılmış, prova edilmiş ve dikkatlice kontrol altında tutulan bir iştir. Gelenksel sanattan ayıldığı asıl nokta, kendiliğindenliği değil, kullandığı malzeme ve onu sunma tavrıydı. (...) “Kalıba sokulmamış olan”, geleneksel tiyatro ile karşıtlık oluşturan etkinliktir; zira tiyatrodaki oyuncular kurmaca bir karakterin sağladığı bir “matris”in içinde hareket ederler. Happening’deki bir eylem, Halprin’in ödev-yönelimli hareketinde olduğu gibi, imgesel bir sahne düzenlemesi oluşturmada gerçekleştirilir. Alter’in deyimiyle, katışıksız performatif’in peşindedir, göndergesel olandan çekilmiştir. “Kompartımanlı yapı” da bu kavrama bağlıdır; happening içindeki her bir tekil eylem kendi içinde varolur ve kompartımanlara bölünmüştür ve hiçbir biçimde bütünlüklü bir anlama doğru çalışmaz (Carlson, 2013, ss. 148-149).

Carlson’un bu tanımından yola çıkarak happening’in yine tiyatroyla ayrıştığı noktaya dikkat çekmiş olduğundan söz edebiliriz. Tiyatronun bütüncül ve anlama dayalı yapısını happening gibi kompartımanlara ayrılmış ve anlam arayışından yoksun bir sanatın içerisinde aramak mantık dışıdır.

Happening oluşumuna verilebilecek en önemli ve ilk örnek şüphesiz Kaprow’un “18 Happening in 6 Part” (6 Bölümlük 18 Happening) adlı çalışmasıdır. Bu çalışmanın ilk gösterimiyle birlikte gerek basın gerekse izleyiciler için yeni bir etkinlik biçimi olan happeningin tanıtımı yapılmıştır. Bu başlangıçla birlikte ilerleyen yıllarda performans sanatçıları yaptıkları işlerde bu adın kullanılmasına karşı çıkmış da olsalar, happening tanımlaması artık bu tarz etkinliklerin genel adı haline dönüşmüştür. Kaprow’un 18 Happening in 6 Part çalışmasında mekân 3 farklı alana bölünmüş ve seyirciler bu farklı mekanlarda altı tane bölüntülü olayı gruplar halinde üç ayrı odada oturarak izlemişlerdir. Olayların birbiriyle bütünlüklü bir halinin olduğu, her birinde çeşitli müzik aletlerinin çalınması, slaytların gösterilmesi, sanatçıların duvardaki tuvalere resimler yapmasıyla verilir (Goldberg, 1988, s. 130).

Beden Sanatı (Body-Art)

Performans sanatı doğası gereği vahşi görülebilir. Çünkü insanın bütün çıplaklığıyla ortada olması gerektiğini savunur. “Vahşet” olgusu da zaten insanın içgüdülerinin bir getirisi, benliğinin bir parçası değil midir? İnsan; bedenine, düşüncelerine, içgüdülerine hiçbir yasak ya da engel koymadan kendisini var etmelidir. Performans sanatı; özünde anarşizm, saldırı, başkaldırı, ifşa vb. ve bunlar gibi insan doğasına ait ne varsa hepsini içinde barındıran ‘canlı’ bir sanattır. İçinde barındırdığı bu duygu ve eylemlerle beslenen performans sanatı, hemen her zaman topluma

arasına sınırlar çizen sanat anlayışına karşı çıkarak, sanatın özgürlüğünün sesi olmuştur.

Orta Avrupa’da ‘eylem’ diye adlandırılan, 1960’lı yıllarda şiddetin ve aksiyonun yoğun olduğu bir performans türü gerçekleştirilmektedir. Bu tür, insanların kendilerine acı çektirerek toplumdaki sorunlara dikkat çekmek amacıyla şekillenir. Tıpkı aşırı dinci Hristiyanlarda günahlardan arınmak için kendilerini kırbaçlayan insanlarda ya da bazı Müslüman tarikatlarının bedene acı vererek günahlardan sıyrılma ayinlerinde olduğu gibi, Smith (1996, s. 275) bu bedene acı verme durumunu, İkinci Dünya Savaşı’nın insanlara miras bıraktığı bir günahlar bütününden katarsis yaşamaya çalışma alanı olarak adlandırmıştır. “Bu performanslara öncülük yapan grup ‘Viyana Doğrudan Eylem Grubu’ dur. 1960’ların başında, Avusturya’da gaz odalarına karşı bir tepki olarak doğan ve Viyana’da gösteriler yapan Hermann Nitsch, Otto Müehl, Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler’den oluşan grup, estetik yaratıcılık ve ritüelleştirilmiş mizansenlerle fiziksel şiddetin önemini vurgulayan işler yapmışlardır. Performanslar, Freudcu temalar, erotik şiddet, kan, sperm, ten ve vücut temasını sıklıkla kullandığı fizyolojik unsurlar içeriyordu” (akt. Nalbantoğlu, 2012, s. 200).

Viyana Doğrudan Eylem Grubu üyesi Avusturyalı Hermann Nitsch yaptığı işler için törensel bir ortam yaratıyordu. Fonda fazlasıyla gürültülü bir müzik eşliğinde, bacağından tavana asılmış bir koyunun iç organlarını boşaltıyor ve diğer tarafta da çarmıha gerilmiş bir insanın üzerine kovayla kanlar boşaltıyordu. Nitsch’e göre insan ilkel bir yaratıktı ve bu insan olma sürecinde fazlasıyla özünden uzaklaşmıştı. İnsanın doğasında şiddet ve saldırgan güdüler mevcuttu ve bunların dışı vurumu da törensel bir eylem tadında bir gösteriyle sağlanabilirdi (Candan, 1997, ss. 240-241).

70’li yıllara gelindiğinde, performans sanatının bir uzantısı olan Beden Sanatı (Body-Art) ile karşılaşırız. Bedenin sanatsal bir araç olarak kullanıldığı bu tür, sanatçıların bedenlerini bir protesto aracı olarak kullanmalarıyla şekillenir. Sanatçılar bedenlerine zarar vererek, medya gündeminin baş konuları olan şiddet ve sekse dikkat çekmek isterler ve bunu da kendi bedenleriyle yapma yoluna giderler. Zamanın sosyolojik ve toplumsal sorunları, ırkçılık, cinsiyet ayrımı ve homofobi ele aldıkları başlıklar arasında yer alıyordu. İnsanların ve devletlerin yine insanlar üzerine kurdukları toplumsal tabuları ve yozlaşmış kuralları bu şekilde alt etmeyi planlamışlardı. Bir Body-Art sanatçısı olan Chris Burden, 1971 yılında yaptığı *Shoot* adlı çalışmasında kendisini bir silahla kolundan vurdurarak, ortaya konulan eylem ve sonuçlarını bir sanat eseri olarak sergilemiştir (Smith, 1996, ss. 314-315). Bu eylemle birlikte Burden beden, acı, ölüm gibi kavramları kendisine aksesuar yaparak sınırlarını zorlamayı amaçlamıştır. Birçok kişi gibi bir gazeteci de Burden’in vurulmak eylemini neden sanat olarak gördüğü sorusuna,

Burden şu cevabı verir:

Başka ne olabilir? Tiyatro değil... Vurulmak gerçekten olmuş bir şey... Yirmi gün boyunca yatakta yatmak... Bunda yapmacıklık ya da olmamış olmuş gibi gösterme yok. Orada birkaç saat kalmış ya da her gün eve gidip mükellef bir akşam yemeği yemiş olsam tiyatro olurdu bu... şimdi neyle karşılaşacağımı biliyorum. Bilinmeyen kalktı ortadan. Demek istediğim, artık bir daha vurulmanın bir anlamı yok (Gablik, 2000, s. 211).

Performans sanatında görülen içgüdülerin çıplaklığı durumu, insanlığın yüzyıllardır tartışılacağı olduğu iyilik ve kötülük kavramları Sırp asıllı performans sanatçısı Marina Abramoviç tarafından acı bir şekilde tecrübe edilmiştir. Abramoviç, bir insana imkan sunulduğunda, karşısında kımıldamadan duran birine neler yapılabileceğini ve insanların ne kadar ileri gidebileceğini görmek amacıyla bir çalışma hazırlar. Salonda uzun dikdörtgen bir masa, masanın üzerinde ise birçok araç ve nesne bulunmaktadır. Bu nesnelerin içerisinde, çiçek, bıçak, bir mermi ve bir tabanca, çikolatalı kek, şarap, şal, makyaj malzemeleri, kalemler vs. gibi nesneler yer almaktadır. Abramoviç tam 6 saat boyunca hareketsiz duracak ve seyirciler masanın üzerinde duran istediği herhangi bir nesneyle sanatçıya müdahalelerde bulunacaklardı. Abramoviç masanın başında yerini aldıktan sonra önce insanlar ona gül vermek, elini sıkmak gibi masum eylemlerde bulunmaya başlarlar.

Abramoviç kıpırtısız durmaya devam ettikçe ona başta gül veren kişi bir tokat atarak oyunun masumiyetini sonlandırır ve ondan hiçbir tepki almamak insanların içindeki vahşi dürtülerin uyanmasına neden olur. Şiddet dürtüsünün, insanın karşısında savunmasız bir insan olduğu zaman ne kadar ileri gidebileceğinin bir resmidir bu... Yapılanlar bununla da kalmaz, performans devam ettikçe insanlar Abramoviç'i taciz etmeye başlarlar. Kimi göğüslerini sıkıyor, kimi yüzüne, boynuna yazılar yazıyor, kimi onu tükürüklere ve öpücöklere boğuyor, kimiye eline aldığı makasla elbiselerini kesiyordur. Hatta o kadar ileri gitmişlerdir ki bir adam çıkıp önce tabancayı alnına dayar, daha sonrasında ise silahı Abramoviç'in eline tutuşturarak göğsüne dayamasını sağlar. Ellerindeki makasla elbiselerini kestikleri kadın çıplak kalır ve birisi eline bıçağı alarak onun karnını çizer, diğerleri de bundan cesaret alarak vücudunun başka yerlerini keser ve hatta çıkan kanı emenler bile olur. Kalabalığın vahşet boyutu o kadar ileri gider ki birkaç kişi onu masaya yatırıp tecavüz etmeye kalkar fakat başka bir grup tarafından engellenirler. Sağduyulu o grup nihayetinde bu işkence dolu acımasız performansa dur diyerek onun gözyaşlarını silmeye, kanayan yerlerini sararak onu giydirmeye başlarlar.

Altı saat sonunda performansın sonlanmasıyla birlikte Abramoviç normal haline dönüp hareket etmeye başlar ve onun kendileri gibi bir insan olma durumuyla yüzleşenler

kaçışmaya başlayarak performans alanını terk ederler. Abramoviç'in bu performansı kötülüğün bulaşıcılığının, insanların vahşi birer yaratık gibi birbirlerinin cüretkarlıklarından etkilenecek ne kadar ileri gidebileceklerinin, kötülüğün ne yazık ki iyilikten daha hızlı ve etkili hareket ettiğinin birer göstergesidir. Abramoviç yapmış olduğu sanat ve onun getirileri hakkında şunları söyler:

Sarsıntı yaratmakla ilgilenmedim hiç- Benim asıl ilgilendiğim şey insan bedeninin ve aklının fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimleyebilmektir. Bu deneyimi halk ile birlikte yaşamak istedim. Bunu tek başıma asla yapamazdım. Halkın bana bakmasına ihtiyacım var, çünkü halk bir enerji diyalogu yaratır. Halktan fiziksel ve zihinsel sınırlarınızı karşılayan, yoğun bir enerji alırsınız. Sonraları başka kültürleri tanıdığım, Tibet'e gittiğimde, Aborjinlerle tanıştığım, hatta Sufi ayinlerini gördüğümde, bütün bu kültürlerde bedenin zihinsel bir atlama gerçekleştirebilmesi fiziksel olarak aşırı zorlandığını fark ettim. Ölüm ve acı korkusunu yenmek için, bedenimizin bize yaşattığı kısıtlamalardan kurtulabilmek için fiziksel zorlama gerekliydi. Biz, Batı kültüründe yaşayan insanlar, çok korkağız. Performans, benim için o başka boyutta ve uzama atlama formuydu (Pejiç, 2000, s. 156).

Abramoviç dışında birçok performans sanatçısı da bedenini sanat için araçsallaştırarak, topluma bir şeyler katmak uğruna, ya bedenlerini çıplak bir biçimde sergilemişler, bazen de yine kendileri ya da başkaları tarafından bedenlerine zarar verilmesine izin vermişlerdir (Smith, 1996, s. 288).

Bulgular

Performans ve Sahne Sanatları

Kısıtlı bir çevre tarafından gördüğü destek çok geçmeden performans sanatının kabuğunu kırmasına destek vermiş, yine yirminci yüzyılın başlarında gerçekleşen gerek dans, gerekse tiyatro alanlarındaki deneysel hareketlerle birlikte yaratım süreci hızlanmıştır. Yirminci yüzyılın ilk yıllarının Avrupalı avangardları ilk dönem performans sanatı için hem bir köprü hem de altyapı sağlamış ve kimi durumlarda tekil bazı Avrupalı sanatçılar, özellikle 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Birleşik Devletler'e doğrudan esin kaynağı olmuşsa da, Kalifornia ve Newyork'da 1970'lerde deneysel tiyatroların ortaya çıktığı söylenir. Fakat performans alanında ortaya çıkan bu yeni yönelimler görsel sanatlarda gelişen yeni yönelimlerdir. Simone Forti, Anna Halprin ve Yvonne Rainer gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı bu yeni akım, happeningler ve canlı-kavramsal sanat türleriyle birlikte, o dönemin performans anlayışı üstünde etkili olmuştur (Carlson, 2013, s. 156).

Avangard akımlarla birlikte başlayan yenilik arayışında, ritüeli yeniden sahneye taşıma düşüncesi Antonin Artoud'un sanat anlayışına heyecan getirmiştir. O dönemlerde Batı kültüründe meydana gelmekte olan bireysel ve toplumsal yozlaşmadan arınmak için Artoud, ritüelle tiyatronun bir arada olması gerekliliğine inanmıştır. Artoud'un bakış açısına göre tiyatro, topluluk içinde bir mitoloji inşa etme ve katarsis yaratmanın bir yoludur. Sahnede oluşacak katarsis, mitler ve efsanelerin yeniden canlandırılmasıyla sağlanabilir. Böylelikle de izleyici derin bir trans haline girerek ulaşmak istediği içsel arınmayı yaşayabilir. Tiyatro, ona göre bireyin toplumla ve kendisiyle kurmuş olduğu bağın bir dönüşüm alanıdır. Bundan dolayı da tiyatro anlayışı, seyircinin bilinçaltının derinliklerinde gizlenen katmanları uyandırarak, sadece duygusal değil zihinsel süreçlerini de hareket ettirmeyi amaçlamaktadır. Bu yapılanmayla birlikte de tiyatro, metin ve sözün anlamını yitirdiği, deyim yerindeyse nefes alan bir deneyime dönüşür.

Artoud'un tiyatroya bakış açısına göre, geleneksel yapı izleyici pasif bir katılımcı pozisyonuna soktuğundan, seyircilerin zamanla tiyatroya olan ilgisini kaybettiğini vurgular. İzleyicinin seyir sırasında alması gereken derinliğin, klasik sahne anlayışında yoksun olduğunu ve sadece birkaç karakterin kişisel yaşamını göstererek kısır bir tatmin yaşattığını belirtir. Tiyatro ve metnin biraradalığını sığ bir denizde yüzmeye çalışmak gibi hissetmiştir. Ona göre, izleyicinin de performansla dahil olabilmesi için toplumsal ve bireysel gerçeklikleri eleştiren, aktif bir katılıma yönlendiren bir bakış gereklidir (Artaud, 1992:56).

Döneminin değişen toplumsal koşullarını göz önünde bulunduran Artaud, yeni bir toplumun inşası için tiyatronun da dönüşmesi gerektiğine inanmıştır. Onun tasarladığı tiyatro, bireysel kahramanların öykülerine odaklanmak yerine insan benliğinin derinliklerine inen, evrensel temaları işleyen bir yaklaşımı esas alır. Artaud, mitlerin, geleneksel anlatıların ve gerçeküstü unsurların yerini insanın kendi gerçekliğinin alması gerektiğini savunmuş; tiyatroyu, bireylerin bu gerçeklikleri keşfetmesine aracı olabilecek bir alan olarak tanımlamıştır. Bu anlayışa göre tiyatro, salt bir anlatım mecrası olmaktan çıkarak bireyi kendi iç dünyasıyla yüzleştiren ve daha geniş insani temaları sorgulatan bir deneyim sunmalıdır (Artaud, 1993, s. 102).

Victor Turner, İskoç kökenli bir antropolog olarak ritüel çalışmalarına yenilikçi bir bakış getirmiştir. İlk saha araştırmalarını Zambiya'daki Ndembu toplumu üzerinde yürütmüş; daha sonra Orta Doğu, Meksika ve Kuzey Amerika'da gerçekleştirdiği çalışmalarla kuramını derinleştirmiştir. Turner'ın eşi Edith Turner'a göre, onun teorik düşüncesi her zaman sahadaki gözlemlerden doğmuştur (Turner, 1985). Daha öncesinde bir çok antropolog ritüeli sabit bir yapı olarak tanımlarken, Turner bu düşüncenin kaşısında durarak, ritüeli toplumsal dönüşüm ve

değişimi bünyesinde barındıran hareketli bir süreç olarak incelemeyi tercih etmiştir. Turner, ritüel çalışmaları sürecinde, van Gennep'in üç aşamalı geçiş ritüeli modelini benimseyerek, ritüel sürecinde özellikle liminal evre odaklı olmuş ve bu evreyi, geçiş aşamasındaki bireyin toplumsal rollerinden sıyrılıp yeniden kendini var etme yoluna girdiği bir eşik durumu olarak tanımlamıştır (Turner, 1979, s. 16).

Grotowski'nin ritüel üzerine çalışmaları, izleyiciyi performansın yalnızca bir gözlemcisi olmaktan çıkarıp, doğrudan bir parçası haline getirmeyi amaçlar. Geleneksel tiyatronun pasif izleyici anlayışına karşı, Grotowski'nin ritüelistik tiyatrosu, seyirciyi aktif bir katılımcı olarak konumlandırır. Bu yaklaşım, izleyicinin performansla sadece dışarıdan bakmasını değil, onunla duygusal ve manevi bir bağ kurmasını sağlayarak, daha derin ve etkileyici bir deneyim sunmayı hedefler. Grotowski, ritüelin yalnızca fiziksel bir eylemler bütünü olmadığını, aynı zamanda manevi bir keşif süreci olduğunu vurgular. Onun ritüel anlayışında, hem oyuncular hem de izleyiciler, ortak bir deneyimle kendi iç dünyalarına doğru bir yolculuğa çıkar. Bu süreç, katılımcıların kişisel dönüşüm yaşamalarına olanak tanıyan bir tür ruhsal keşif niteliği taşır. Grotowski'nin tiyatrosu, sahnede sıradan olanı aşan ve katılımcılara daha derin anlamlar sunan bir sanat formu yaratmayı amaçlar. Bu yenilikçi yaklaşım, tiyatro sanatına ritüelin yeniden entegre edilmesinde önemli bir rol oynamış ve modern tiyatrodaki sahneleme pratiklerini kökten değiştirmiştir. Grotowski'nin ritüelistik tiyatrosu, performansın hem bireysel hem de toplumsal boyutlarını sorgulayan bir araç haline gelirken, birçok sanatçı ve tiyatro uygulayıcısına ilham kaynağı olmuştur.

Performans kavramını inceleyen ve geliştiren en önemli tiyatro kuramcılarının biri de Richard Schechner olmuştur. Schechner'in yapmış olduğu çalışmalar kendinden sonraki bu alanda ilerlemek isteyen sanatçı ve kuramcılara yol gösterici niteliği taşımaktadır. 1960'lı yıllara bakıldığında Amerika'da tam da tiyatronun bittiği düşüncesi oluşmaya başlamışken, Schechner "*The Performance Group*" adı altında bir tiyatro topluluğu kurar ve yaptığı özgün ve yenilikçi prodüksiyonlarla kendisinden söz ettirmeyi başarır. Kurmuş olduğu tiyatro topluluğu gerek yaptıkları alışılmışın dışındaki çalışmalarla, gerekse o dönemin en büyük yıkımlarından birisi sayılan Vietnam Savaşını eleştirir nitelikteki sokak gösterileriyle toplumda bilinçli bir karşı duruş eğilimi oluşturmayı amaçlarlar. Schechner yaptığı bu çalışmaların ardından, ortaya "Çevresel Tiyatro" kavramını atar. Çevresel Tiyatrodaki sahne, hem oyuncunun hem de seyircinin bulunduğu alan, yani tiyatro binasının içerisindeki girişten itibaren her yer olmuştur. Bu kavrama göre oyuncu ve seyirci birbirinden fiziksel sınırlarla ayrılmaz.

Seyirci, Batılı tiyatro anlayışında olduğu gibi önceden çalışılmış ve yönetmen tarafından seçilmiş odak noktasına bakmak zorunda kalmaz. Aksine

gösterimlerde çoklu odak izleği hakimdir. Böylelikle seyirci, izlemek istediği yere kendisi karar verir. Bu girişim, seyirciyi pasif durumundan çıkarır ve onu kendisine ait bir alan bırakmayarak katılıma zorlar. Seyirci gösterime katılmama tercihinin kullanabilir fakat bu, aksiyonun tam ortasında kaldığı için pek mümkün olmaz. Seyirci, ya katılımı tercih etmediği için tiyatroyu terketmeli ya da oyuncu ile iletişim kurarak sosyal etkinliğin bir parçası olmalıdır. Aslında bu noktada seyirci katılımı gönüllülük ilkesine dayanmaz, adeta bir zorunluluk haline gelir (Çelikçapa, 2014, s. 2).

Richard Schechner, hem seyircinin oyuna dahil olmasına olanak tanımış hem de çoklu sahnelerle oyunlar kurarak sahne düzenlemeleri yapmıştır. Çalışmalarının içerik ve düzenlemesini öyle bir duruma getirmiştir ki, seyircinin oyun dahil olmak ya da olmamak seçeneğine baştan ket vurmuştur. Schechner'in seyirciyi içinde bıraktığı bu zorunluluk, seyirciye açılan çoklu alanlarda istediği alana yönelip, tercih ettiği şekilde oyuna dahil olmasına olanak vererek onu özgür kılar. Bu anlayış, önce kendisini tiyatronun içinde var edip sonrasında ise tiyatrodan uzaklaşarak performans sanatına uzanan yolu açacaktır.

Arnold van Gennep, Victor Turner, Clifford Geertz, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba ve Richard Schechner, performans sanatı ve tiyatrodaki ritüelin işlevini çeşitli yönlerden ele alan düşünürlerdir. Van Gennep Rites of Passage (1960) adlı eserinde, ritüel modelini üç aşamada ele almıştır; ayrılma, geçiş ve yeniden bütünleşme. Ritüelin içindeki bu bölümler topluluklar ve birey üstündeki dönüşümsel etkisini ortaya koymak için etkili bir kuramsal çerçeve çizmiştir. Çağdaş tiyatroya bakıldığında, bu üç aşamanın oyuncunun sahnede yaşadığı dönüşümle var olma çabasına da yol gösterici olduğu görülmektedir. Van Gennep ve Grotowski arasında bu fikirde yaşanan kesişme daha çok bireysel düzlemde gerçekleşir. Grotowski'nin yoksul tiyatro anlayışı, Van Gennep'in aşamalarıyla birleşince, sahneyi temsilin ötesinde bir katarsis alanına dönüştürerek oyuncunun tüm rollerinden sıyrılıp içsel bir yolculuğa çıkmasına olanak tanır (Grotowski, 1968). Grotowski, oyuncunun kendi benliğini geride bırakarak seyirciyle derin bir bağ kurması gerekliliğine inandığı için, bedenini bir ritüel aracı olarak görmesini istemektedir; çünkü oyunculuk bir sanat biçimi olmasının yanı sıra, bunun ötesinde bedensel bir ritüeldir. Sahne de bu bakış açısıyla ele alındığında bu dönüşümün gerçekleştiği, kolektif bir arınma mekanıdır. Victor Turner, ritüel süreçlerin toplumların yapısal bütünlüğünü yenileme ve koruma işlevi gördüğünü savunurken, ritüelin toplumsal boyutunu da ön planda tutar. Turner ritüelleri, "communitas"ın eşitlikçi beraberlik duygusunun ortaya çıktığı, tüm hiyerarşilerin durdurulduğu ve bireylerin bir süreliğine toplumsal rollerini bir kenara bıraktığı liminal alanlardır diye tanımlamıştır (Turner, 1969).

Bu yaklaşım da ritüellerin hem kolektif hem de bireysel dönüşümlerinin en etkili anahtarı olduğu vurgusunu yapar. Eugenio Barba'nın kültürlerarasılık yaklaşımı ile tiyatro antropolojisi düşüncesi Turner'ın topluluk merkezli ritüel işleyişini birlikte ele alır. Ona göre, oyuncunun bedeni, bir kültürel hafıza merkezidir ve ritüel, bireysel bir disiplin olmasının yanı sıra kültürlerarası bir iletişim şekli olarak da ele alınmalıdır. Barba'ya göre oyuncunun eylemleri kendi ritüel kodlarından oluşan bir ritüel anlatım biçimi oluşturur. Bu anlatım biçimi, tiyatroyu da evrensel bir boyuta taşıyarak görüş açısını genişletir (Barba, 1995). Clifford Geertz ritüellerin, bir toplumun değerlerini dünya görüşünü ve inançlarını temsil eden sembolik eylemler bütünü olduğundan bahsederken, kültürel anlamın da sahne üstündeki belirtisi olduğunu vurgular. Onun sembolik antropolojisi, süreci toplumsal anlam üretimi açısından ele alır (Geertz, 1973). Schechner ise bu kuramsal çerçeveyi performans sanatına taşıırken, ritüeli tiyatronun tarihi kökenleriyle birleştirir. Schechner'e göre ritüel, performansın özünü oluşturmaktadır. Bu bakış açısıyla her iki alanın da seyirciyi pasif konumdan aktif bir katılımcı durumuna dönüştürdüğünü belirtmektedir (Schechner, 1988).

Performans sanatının ritüelle ilişkisi, aynı zamanda zaman ve mekân algısını da dönüştürür. Ritüeller genellikle belirli bir zamansallığa ve mekâna bağlıdır; performans sanatında ise bu unsurlar esneklik kazanır. Sanatçının bedeni, belirli bir ritüel mekânını yeniden yaratabilir ya da sıradan bir mekânı ritüelistik bir alana dönüştürebilir. Bu bağlamda, performans sanatı, ritüelin geleneksel sınırlarını aşarak, bedeni ve mekânı çağdaş bir ifade biçimine dönüştürür (Gürçan, 2015, s. 76).

Performans sanatının tiyatroyla olan mesafesi "öteki" nin devreye girdiği noktada başlar. Tiyatroda oyuncu, yazılmış olan ötekinin hayatını oynarken, performans sanatında ise sanatçı eylemin bizzat içinde yer alır. Önceden yaratılmış karakterleri kullanmak yerine kendi kurdukları deneyimler, yaşam öyküleri gibi oluşumlarını yine kendi bedenlerini merkeze yerleştirerek sergilerler. Carlson'a göre tipik performansların tek bir sanatçıyla ve dekor, kostüm olarak da bir ya da iki parça eşya kullanarak sunum yaptıklarını bu yönden de tiyatroyla ayrıldıklarını vurgular (2013, s. 27).

Tiyatro ve performans sanatı arasındaki fark birçok kuramcının da onayladığı üzere büyüktür. Aslında kelimenin anlamından yola çıkılacak olunursa ve bu sanatın da bir gösterimi ve seyircilerinin olduğu düşünülünce tiyatroyla diğer sanatlardan daha yakın bir ilişkisi olmalı diye düşünmekten kendisini alıkoyamıyor insan. Fakat tiyatro, hiçbir zaman (postmodern zamanlar da dahil) performans sanatı kadar özgür bir sanat alanı olamamıştır. Çünkü tiyatronun özünde kurallar mevcuttur. Yazılmış ve oynanacak bir hikaye vardır ve gerçekliği tartışılır. Sorun aslında hikayenin gerçek olup olmaması değil, sorun anlatılan şeyin

gerçeği ne kadar yansıttığı ve özgürlük alanı... Tiyatro, özellikle 20. Yüzyıl avangard akımlarına kadar başlangıcı ve sonu belli olan, zamansal ve mekânsal bir bütünlük içerisinde kendisini var eden ve provalar ve tekrarlarla dayalı bir sanat dalıdır. Avangard akımlarla başlayan süreçle birlikte tiyatronun yönü, biçimi ve süreci değişkenlik göstermiş olsa da yine de performans sanatının birçok kriterlerini taşımamaktadır. Zaman kavramı olarak bakıldığında tiyatro çoğu kez geçmişi içinde barındırırken performans sanatında ‘şimdi’ her zamanın önündedir. Performans sanatında kendi amaçları için basit eylemler sergileyen bu deneyim özgün ve tekrarlanamayan bir çalışmadır. Tiyatroda metne bağlılık söz konusuysa, en azından çalışılmış belirli sözler mevcutken, performans sanatında ise söz sanatçı ve seyirci arasında bir iletişim aracı olarak kullanılır. Performans sanatında mekânsal bir netlik aranmaz ve bu sanat akla gelecek her mekanda yapılabilir hatta sadece kayıt bile olabilir.

Tartışma ve Sonuç

20. yüzyıl avangard akımlarıyla birlikte Marchel Duchamp’ın yaptığı çalışmayla, herhangi bir nesnenin de sanat objesi olabileceği fikrinin bir getirisi olarak sanatın alışılmadık bir yüzüyle karşılaşılır. Sanat artık keskin kurallara bağlı bir yapı olmaktan çıkıp evrilmeye başlar. 1960’lı yıllarda performans sanatı kendisini var etme yoluna girerken, yüzyılın sonlarına doğru ise en çarpıcı ve verimli sürecini yaşamaya başlar. Performans sanatı doğası gereği, zaman kavramını teatrallikten uzaklaştırarak “şimdi ve burda” yı kendisine zaman dilimi olarak belirlemiştir. Materyal olarak ise etkisini hiçbir zaman yitirmeyecek olan beden aracılığıyla, tekrarı olmayan özgün çalışmalar var etmiştir.

Performans sanatı, doğasında barındırdığı isyankar ruhtan dolayı radikal bir eylem biçimi olarak nitelendirilir. Ele aldığı konular doğası gereği, ırkçılık, savaş, baskı, şiddet vs. gibi toplumsal konular olmuştur ve bu konuları ele alırken en önemli aktarım aracı ise “beden” olmuştur. İnsanın elle tutulabilen özü olan beden, insanlara istenilen her şeyi verebilecek en saf malzemedir. Performans sanatçıları, hem etkili bir deneyim yaşamak adına hem de kendi sınırlarını görmek için bedenlerini dikkat çekmek istedikleri problemler için objeleştirerek, kimi zaman bedenlerine zarar vermiş, kimi zaman ise edilgen pozisyonda başkaları tarafından zarar görmüşlerdir. Kullanılan malzemenin canlı insan bedeni olması, performans sanatını daha nefes alan bir oluşum haline getirmiştir.

Performans sanatının asıl ortaya çıkma nedeni, çağın en önemli problemi olan, her şeyi tüketilebilir bir kaynak olarak değerlendiren kapitalist sömürü sistemine bir karşı duruş sergilemektir. Bu sanat türü, yüzlerce yıldır toplumların yaşamak zorunda bıraktıkları sömürü sistemi içerisinde, ırkçılık, toplumsal cinsiyet, hiyerarşi, homofobi, haksız gelir dağılımı, bilinçsiz tüketim vb. gibi konuları görünür kılmaya

çalışmıştır. Bu görünürlükle de hem toplumlara hem de bireylere farklı bir bakış açısı kazandırarak onları düşünmeye sevk etmeyi amaçlamıştır.

Performans sanatının estetik bir anlatım aracı olmasının yanı sıra, tiyatro ve geleneksel sanat anlayışlarının ötesine geçerek, gerek toplumsal gerekse bireysel gerçekliklere eleştirel bir bakış getiren bir alan olma özelliği ön plana çıkmaktadır. Ritüelistik köklerinden beslenerek, çağdaş dünyaya uygun bir şekilde yeniden yorumlanan performans sanatı, Artoud, Grotowski ve Schechner gibi öncü isimler aracılığıyla sahneleme alanında kendisini var etmiştir. Bu sanat seyirciyi de kendi bünyesinde barındıran, dönüştürücü bir eylemler bütünüdür.

Beden, zaman ve mekan kavramlarını yeniden tanımlayan performans sanatı, tiyatronun kurallarına ve geleneksel yapısına karşı bir isyan niteliği taşıyan ve izleyici ve performans gerçekleştiren arasındaki sınırları yok etmeye odaklanmıştır. Ritüelin doğasına bakıldığında da bu katılımcı yönün ön planda olduğu ve bu noktada da ritüel ve performansın ortak noktada kesiştiği görülmektedir. Bu sanat, toplumsal eleştiri ve bir bilinç oluşturma işlevi görürken, ritüel aracılığıyla da insanın varoluşsal sorgulamalarına bir cevap arayışındadır. Performans sanatının çağdaş sanat pratiklerinde benzersiz bir yere oturtulmuş olmasının nedeni onun özgürlükçü ve yenilikçi doğasında saklıdır. Bu anlayışta, birey ve toplumlar kendi gerçekliklerini performans sanatı aracılığıyla bulmaya yönlendirilmişlerdir. Bu da onun sadece bir ifade biçimi değil, klasik sahneleme anlayışının bir dönüştürücüsü anlamına geldiğini göstermektedir. Performans sanatı ayrıca çağdaş sahneleme anlayışında sanatın sınırlarını genişletmeye ve yeni anlamlar aramaya yönelik güçlü bir anlatım biçimi olarak varoluşunu sürdürmektedir.

Performans sanatı, sanatın estetik bakış açısını geri planda tutarak, herhangi bir insan eyleminin de bu sanat anlayışına dahil olabileceği ve hatta onun da ötesine geçerek nesnelerin de sanat olabileceği düşüncesine kadar indirgemiş bir oluşumdur. Çalışma içinde performans sanatı adı altında bölünmüş sanat yapılanmalarına yer verilerek sanatçıların kendilerini anlatabilmek için yaşadıkları tecrübeler ve sınırlarını zorladıkları örneklerle yer verilmiştir. Performans sanatı birey ve gruplar için derin bir anlatım aracıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-A.B.; Tasarım-A.B.; Denetleme-S.E.; Kaynaklar-A.B., S.E.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi-A.B.; Analiz ve/veya Yorum-A.B.; Literatür Taraması-A.B.; Yazıyı Yazan-A.B.; Eleştirel İnceleme-S.E.; Diğer-A.B.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazarlar, bu çalışma için dil düzenlemesinde yapay zekâ destekli uygulama kullanıldığını belirtmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-A.B.; Design-A.B.; Supervision-S.E.; Resources-A.B., S.E.; Data Collection and/or Processing-A.B.; Analysis and/or Interpretation-A.B.; Literature Search-A.B.; Writing Manuscript-A.B.; Critical Review-S.E.; Other-A.B.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The authors have stated that an AI-supported application was used for language editing in this study.

References

- Antmen, A. (2016). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Artaud, A. (1992). *Suç ortakları ve işkenceler*. A. Soysal (Çev.). Nisan Yayınları.
- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi*. B. Gülmez (Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Barba, E. (1995). *The paper canoe: A guide to theatre anthropology*. Routledge.
- Bayazit, N. (1997). *"Performans"*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3. Yem Yayınları.
- Candan, A. (1997). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. Yapı Kredi Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans*. B. Güçbilmez (Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Çelikçapa, E. (2014). *Richard Schechner'in performans anlayışı* (Tez No. 358266) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Dastarlı, E., & Okkalı, İ. C. (2024). Performansın köklerine inmek/sınırlarını belirlemek: Neo-şamanist bir ritüel olarak performans sanatı. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 33, 21–47. <https://doi.org/10.26650/sty.2024.1419851>
- Gablik, S. (2000). *Kaygı nesneleri: Kültürel muhalefet tarzları*. K. Atalay (Çev.). Sanat Dünyamız, Sayı: 75.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.
- Goldberg, R. (1988). *Performance art: from futurizm to the present*. Harry N. Abrams.
- Grotowski, J. (1968). *Towards a poor theatre*. Methuen.
- Gürcan, G. (2015). *Performans sanatı*. Tekhne Yayınları.

Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü*. C. Çapan ve S. Öziş (Çev.). Remzi Kitabevi.

Maciunas, G. (1996). Letter to Thomas Schmit. In K. Stiles & P. Selz (Eds.), *Theories and documents of contemporary art-a sourcebook of artists' writings* (pp. 726-728). University of California Press. <https://books.google.com.tr/books?id=WXV-HlsUzdcC&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>

Nalbantoğlu, F. (2012). Performans sanatı, teknoloji ile ilişkisi ve sahne sanatları eğitimindeki rolü. *Süleyman Demirel Üniversitesi ART-E Dergisi*, 5(10), 199-207. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193416>

Pejiç, B. (2000). Bedende oluş Marina Abramoviç'in sanatında tinsel olan üzerine. N. Yılmaz (Çev.). *Anadolu Sanat*, 14(22), 25-38.

Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. Routledge.

Smith, E. L. (1996). *20. yüzyılda görsel sanatlar*. E. Kılıç, B. Kovulmaz ve O. Akinhay (Çev.). Akbank Kültür Sanat Yayınları.

Şahiner, R. (2008). *Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi.

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine.

Turner, V. (1979). *Process, performance and pilgrimage*. Concept Publishing.

Turner, V. (1985). *On the edge of the bush: Anthropology as experience*. University of Arizona Press.