

İNTERAKTİF EYLEM ARACI OLARAK PERFORMANS SANATI

Ali Ertuğrul KÜPELİ

Arş. Gör. Dr. Gazi Üniversitesi, aliertugrulkupeli(at)gmail.com, ORCID: 0000-0003-3485-8489

Küpelî, Ali Ertuğrul. “İnteraktif Bir Eylem Aracı Olarak Performans Sanatı”. idil, 77 (2021 Ocak): s. 40–52. doi: 10.7816/idil-09-75-04

ÖZ

İzleyici, sanatsal oluşum sürecine dahil edildiğinde sanat ve gerçek hayat arasındaki sınırları tayin etmekte zorlanmakta ve alışık olduğu tüketici konumu terk ederek sanat eseri ile arasındaki bağı sorgulamaktadır. Eser ve izleyici arasındaki mesafeli ve belirsiz ilişkinin sanatsal pratikte müdahil/katılımcı olarak yeni sanatsal yaklaşımlarla karşılıklı iletişimin merkeze alındığı kurguların öncüllerini oluşturur. 20. yüzyılın ilk çeyreği sanatın protest öncül girişimleri, sanatçı ve sanat eserinin katı sınırları üzerinde muhalif tutum takınarak sanat eserinin oluşumsal sürecinde sınırları kaldırmak için izleyicinin de yapıta dâhil olmasının gerekliliğini vurgu yapar. Nitekim 1900’lü yılların başında avangard oluşumlarıyla başlatılan süreç 1960’lı yılların sanatsal pratikleriyle sanat eseri ve izleyici arasındaki ilişkinin niteliği tamamen değiştirmiştir. 1990’lı yıllarında ise gittikçe yaygınlaşan izleyici odaklı katılımcı sanat pratikleri, izleyicinin interaktif bir şekilde performansa doğrudan dâhil olduğu aktif katılımlı yeni yaklaşımlarla ilişkiselliğe evrildiği bir dönemi başlatmıştır. Bu doğrultuda Performans Sanatının tarihsel sürecindeki değişen sanat pratiklerinin yeni akımlara evrilmesiyle izleyiciyi katılımcı/aktif konuma yerleştirirken, ilişkisel odaklı yeni ifadelerin oluşturması ise ilişkisel estetik bağlamında sanatçı-sanat eseri-izleyici etkileşimiyle yeni sanat anlayış ve oluşumların rolleri incelenmiştir. İzleyicinin değişen rol ve pratiklerine göre katılımcı sanatın gerçekleştirdiği “bir aradalık” düşüncesi sosyalleşme ortamı sağlayarak kolektif bilinçlilik durumunu meydana getirmektedir. Araştırma kapsamında literatür taraması yapılarak veri toplama tekniği olarak doküman analizi kullanılmıştır. Derlenen veriler ışığında katılımcı sanat pratiklerinin ilişkisellik boyutu ve söz konusu sanat oluşumları arasındaki benzerlikler, ayrımlar, etkileşimler ve kavramlarla konular arasında bağlantılara açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Araştırma sonucunda performans sanatının modern sanat hareketlerinin aksine izleyicinin sanatsal üretim süreci içerisinde yer aldığı, etkileşimde bulunduğu ve aktif katılım ile müdahil olduğu multi disiplinler bir ortam sağladığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: İlişkisel sanat, izleyici ve katılımcı, performans sanatı, ilişkisellik

Makale Bilgisi:

Geliş: 19 Ekim 2020

Düzeltilme: 17 Kasım 2020

Kabul: 29 Aralık 2020

Giriş

1960'lardan itibaren ortaya çıkan sanatsal temayüller izleyicinin aktif katılımı odaklı kurgular, pratikler ve yaklaşımlarından farklı olarak geleneksel sanat kültürünü, yüksek sanatın hayatla olan ilişkisi oldukça sınırlı bir konuma yerleştirilmiştir. Sanatının deneyimlenmesiyle hayatın deneyimlenmesi arasında oldukça mesafeli ilişki kurulmuş, izleyicinin katılıma iştirak etmediği gözüyle takip ettiği bir eylem durumundadır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze kadar geçen süreçte sanayileşme, küreselleşme ve modernist yapılanmasıyla kopma noktasına gelen toplum-sanat, birey sanatçı ilişkisi tekrardan yeniden canlandırılması için sanatsal bir reforma ihtiyaç duymaktadır (Habermas, 1994:29-31). Elitist yapılandırmanın boyunduruğundaki materyalist sanat nesnesi, entelektüel emtia konumunda sadece özgül toplumsal sistemlere bağlıdır: sanatçı: üretici birey, toplum: izleyici-tüketici birey ve sanat: izleyici/üretici birey olarak dönüşümlü bir ilişkisi içindedir (Burger, 2014). Bu ilişki sanat eserinin eyleme tezahürü ve eserin neden, nasıl, hangi amaç ve deneyime dönüştüğü bütün bu etkilerin sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki dönüşümsel ilişkiselliğin içinde sanat ve hayatın birbiriyle kurduğu etkileşimle ilgilidir (Bourriaud, 2005: 68-74). 1960'lı ve 1990'lı yılların ortaya çıkardığı post-modernist akımlar, geleneksel sanatın tersine alternatif sanatsal yaklaşımlarının ortaya çıktığı bir dönemi içermektedir. İzleyici sanat oluşumunda aktif katılım sağlamakta, karşılıklı diyalog kurabilmekte ve sanatı bizzat deneyimleyebilmektedir. Bu dönem içerisinde pratik/kurgu/deneyim/eylem/hareketlerini kapsayan performatif oluşumların çoğu art arda etkileşim içinde ve birbirinden feyz alarak ortaya çıkmaktadır (Antmen, 2009:222-224).

Bu bağlamda hayatın sınırlarının sanatın içine dâhil edildiği 1960'lı yılların protest ruhu 1990'lı yılların ilişki temelli alternatif sanatsal pratiklerin farklı yöntem, teknik, imaj ve deneysel uygulamalarıyla benzerlikleri aşıkârdır. Fakat benzerliklerin yanında içinde bulundukları dönemler baz alındığında meydana gelen politik, ekonomik ve sosyo-kültürel yapılar, farklı pekçok görüşü ve anlayışı doğurmuştur (Jerrold, 1995). Toplumsal yapılanmalar, kitlesel girişimler ve teknolojik gelişmeler ele alındığında dönemsel farklılıklara rağmen sanatın deneysel pratiklerle donandığı ve sanattın tamamlanması için sanat, sanat eseri ve izleyici üçlünün gerekliliği fikrini öncül pratikler olarak tayin etmektedir.

Problem Cümlesi

Performans sanatı ve ilişkisel sanat arasındaki bağ nedir?

Alt Problemler

Tarihsel süreç içerisinde performans sanatının izleyici katılımına yönelik gelişim evreleri nelerdir?

Performans Sanatı ilişkisel estetik bağlamında ele alındığında yapıt, izleyici ve sanatçı açısından ne ifade etmektedir?

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı 20. yüzyılın sanatının ortaya koyduğu 'performans', 'eylem' ve 'katılım' gibi olguları temel alınarak, izleyicinin uygulamaya dâhil edildiği sanat pratikleri ve kurgularının yaygın bir anlatım modeli haline dönüşmesinin nedenlerini ve yansımalarını incelemektir. Buna paralel olarak performans sanatının tarihsel süreçte değişen sanat pratiklerinin, izleyiciyi katılımcı konumuna taşıyan, ilişkisel odaklı yeni oluşumların sanatçı-sanat eseri-izleyici etkileşimiyle ilişkisel estetik bağlamında etkilerini saptamaktır. Bu çalışmada ortaya çıkan yeni sanatsal anlayışları; sanat tarihinde önemli akımlar arasında yer alan performans kökenli sanat yaklaşımları incelenmesi, kendi içinde farklı tür ve isimlerle anılan akımların disiplinlerarası uygulamaları ele alınması ve aynı zamanda da izleyicilerin aktif bir rol aldığı alternatif eğilimlere ışık tutması açısından önem teşkil etmektedir.

Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeli, verilerin toplanması, verilerin analizi ve sınırlılıkları hakkında bilgiler verilmiştir.

Araştırmanın modeli

Bu Araştırma kapsamında sanat üretme pratiği ile sanatçı - sanat eseri - izleyici arasındaki ilişkinin niteliğine, konumuna, sürecine ilişkin değişimlerin ve kavramlarının irdelendiği nitel bir araştırmadır. Nitel

araştırma kapsamında konuyla ilgili literatür taraması yapılarak veri toplama tekniği olarak doküman analizi kullanılmıştır. Bu çerçevede çalışmanın amacına yönelik bilgi içeren yazılı kaynaklar analiz edilerek araştırmayla ilgili çıkarımlar yapılmıştır. Derlenen veriler ışığında katılımcı sanat pratiklerinin ilişkisellik boyutu ve söz konusu sanat oluşumları arasındaki benzerlikler, ayrımlar, etkileşimler, kavramlar ve konular arasında bağlantılara açıklık getirilmeye çalışılmıştır.

Bulgular

İzleyici Etkileşiminde Performanstan Katılımcılığa

20. yüzyıl öncesi başlayan değişim ve gelişimler, içerisinde girildiği çağ ile beraber, siyasi yapıları, toplumsal olguları, teknolojik gelişmeler çerçevesinde değişen ekonomilerin bireysel ilişkileri; bunlarla paralel ilerleyen sanat ve onun yaratım alanlarında büyük değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Savaşların ürettiği yeni ideolojiler, ırkçılık, vahşi sömürgecilik, sanayi devrimleri, sermaye, tüketim, kapitalizm, liberal ekonomi, kentleşme, teknolojik icatlar- telekomünikasyon ve sanallaşma gibi daha pek çok etkenin otoriter düzen çerçevesinde yenedünya düzeni oluşturulmaya çalışılmıştır (Şaylan, 2009: 99). Totaliter yönetimlerin baskıcı tutum ve uygulamalarına karşın toplumların özgürlük, hak, grev, başkaldırı, protesto, gösterisi, ayaklanma, alternatiflik, interaktif eylem, sokaklarda başlayan ve toplumun her tabakasında dalga dalga nüfus eder. Halk ve iktidarı karşı karşıya getiren iki büyük dünya savaşı arkasından devam eden Soğuk Savaş, tarihe damgasını vurmuştur. Dolayısıyla böyle bir dönem içerisinde toplumsal kültür, sanat ve bireysel ilişkilerde farklılaşma, ayrışma ve kopmalar kendi göstermiştir (Wolff, 2000: 115). Bu süreçte toplum ve bireysel ilişkilerinde geleneksel diyalektik ekseninden paradoksal ayrımla sanat ve yaşam arasında karşılıklı diyalog kurma ihtiyacı doğmuştur. İnsanlığın heterojen, çoksesli pratiklerinden kopması ve izleyicisinin sanatla hakiki bir ilişki geliştirememesi pasif bir süreç başlatılarak tüketici konuma indirilmesiyle 20. yüzyılın modern sanatının temel sorunlarından bir halini almıştır. “Böylece sanatın “gerçek hayat”la bağıni sorunsallaştırdılar; sanatın, hayatın salt bir “temsili” değil bizzat kendisi olabilme ihtimalini araştırdılar” (Gen, 2013). Bu araştırmalar, sanat, eser ve sanat izleyicisi üçgenindeki şematize bağıni tek başına herhangi ehemmiyet teşkil etmediği, biraradalığın mümkün kılındığı ve zorunda olduğu birliktelikle ele alınması gerekliliği üzerinde durulmuştur. Sanatçı, sanat eseri ve izleyici üçlüsü arasında olan ilişkisinin üretim-tüketim esasının tecridi, sanat ve yaşam arasındaki sınırların üzerine bireysel ve toplumsal ahenkli uyumuyla birlikte karşı direniş göstermektedir.

Yaratıcı ifadeler ekseninde temsillerin meydana getirilmesi ve düşünsel sorgulama alanının genişlemesi sanatta katılımcılığı başlatan önemli sanatsal eylemler oluşturulmaya başlanmıştır. Değişen nosyon-eser ilişkisi, her nesne sanat eseri adaydır, sanatın mahiyeti düşüncedir, yeniliktir, put kırıcı önyargıları ve kalıpları yıkmaktır fikri açığa çıkarılmıştır. Adlandırılmayanı anlamlandırmak, en sansasyonel sanatsal diyalog ve eseri dahi neden yapıldığını, nasıl yaratıldığı ve bütün mittik barikatların sonlandırılması özerklik fikrinin dış etkenlerin iradesinden çıkarak eseri emtia mefhumundan sıyrarak özgür sanatı var etme dönemi tetiklemiştir. Sanatın hayatın içinde ne ölçüde var olduğunun sorgulandığı Birinci Dünya Savaşı, politik ve anarşist tavırla varlığını ortaya koyan Avangard Sanatı oluşturmuştur. Klasik kanonik sanat formların ve kuralların reddiyesi sanatın salt nesnesinin estetiksel bir müstevi değerlendirilme ile hesaplaşma sürecini başlatır (Bürger, 2014: 58-62). Süregelen klasik sanatın biçimsel normların temayüllerini yıkmak, nesnenin ötesindeki manayı anlama, sorgulama ve tasavvura sevk ederek geleneğin normatif yapı bozum denemelerine girişmiştir. Bu bağlamda ortaya konulan sanattaki yeni yaratım alanlarının düşünce temeli ve kavrayış biçimli olduğu söylenebilir.

Avangard sanatla başlatılan kırılmalar kesintisiz bir şekilde devam ederken insanın kendini, ilişkilerini anlamlandırma ve toplumu dönüştürücü özdevinimsel benliklerinden soyutlayan her şeyi köktenci bir yaklaşım geliştirmesini beraberinde getirmiştir. Bu dönemle birlikte eylem, beden, mekân, zaman ve uzam her şey sanatın içine dâhil edilmiş; sanatı, görünebilir somut nesnelere veren rolden soyutlayarak, hayatta dair mesajlar verme maksadını taşımasını sağlamıştır (Habermas, 1994:33). Modern sanatta olduğu kadar sanatla halkın ilişkisi oldukça sınırlı bir çevrededir. Halkın yüksek sanat eserlerini deneyimlemesi, yaşamıyla ilişkilendirmesi ya da bireyin içine dâhil edildiği meca kısıtlıdır. Aslında sanat eseriyle ve izleyicinin etkileşimi sanatın varoluşundan itibaren etkileşim içinde olmuştur. Nitekim izleyicinin sanat eseri üzerindeki bu etkileşimi zamanla ortak bir temastan yoksun sadece gözüyle gerçekleştirdiği pasif bir eylemin ötesine gidememiştir (Bürger, 2014: 96-97). Fakat yeni

dünyanın toplumsal, ekonomik, düşünsel, kültürel, politik değişim atmosferi ile sanatın ve sanatçının yeni bir revizyon süreci sanat eserine izleyicinin doğrudan iştirakine müsaade eden net bir biçimde daha davetkar tutum sergileyen yaklaşım geliştirmiştir.

Sanatçının, yaratım sırasında izleyiciye sorumluluk yüklemesi, esere dahil etmesi hadisesi daha angaje olmuş şekilde tabirle kendi yaratıcılığını ve potansiyelini de ortaya koyduğu aktif bir katılımı teşvik etmiştir. İzleyicinin yaratım sırasındaki iştiraki, sanat eserinin oluşumunda katkı sağlaması sanatsal aktivitenin şeklini, işlevini, rolünü, değişmez olarak nitelendirilen yöntem ve işleyişi değiştirerek yeni bir dönem başlatmıştır. İzleyici katılımını tetikleyen yeni eylemler sanatın epistemolojik sınırları içindeki yaratım nesnesine yönelik kalıpları yıkması neticesinde yeni sanat pratikleri, alanlar ve muhalif oluşumların önünü açılmıştır (Bourriaud, 2002:25-26). Dahası bütün bu etkilerin yanı sıra sanattın giderek politikleşen yapısının toplumsal ve bireysel ilişkilerin sanatçılar tarafından eritilme isteği gündelik olanın estetize edilmesine yarayacak ve yeni yöntemlerle var olan süreci tersine çevirmeye başlamıştır. Bireyin sanatsal nesnelerinin nesnelliği yönünde tahayyülü, sanat ve yaşam arasında diyalogu pekiştirici anlamlar yüklemesi doğrultusunda sanat terminolojisinde performansın köklerini yeniden canlandırmıştır (Huyssen,1981:26). Niteliğe tabi önemli girişimler performansın epistemik öncülleriyle daha geniş pratikler haline getirecektir. Performans Sanatının avangard yansıma ve oluşumlarından önce öncüllerini niteliğindeki konvansiyonel gösteri ve revü çeşitleri arasındaki ilişkisine değinilmek, menşei olarak izlediği süreç ve aşamalar açısından önem teşkil etmektedir.

Performans Sanatının temelleri oluşturulurken salonlar, sokaklar ve alternatif mekânlarla izleyicilerin karşısına çıkmış ve gösterilerin amaçları sanat-estetizm, bireysellik, ritüel, politik-kamusal gibi kavramlar arasında şekillenmektedir. Gayriresmî oluşturulan bu kültürün bir sanat dalı olarak müşterek noktada ve muhtelif niyetlerle eyleme geçirilmesinde sokaklar, avlular, sahillar, parklar, göller, mendirekler, dağ yamaçlar, bina çatıları ve resmi kurum alanları kullanılmaktadır. Kamu yaşamı ve toplumsal birlikteliğin, karşılık etkileşimin dışa vurulduğu yeni mekânlarla performansın sıfırdan konumlandığı sanatın kuramsallığına ilişkin görüşler bu şekilde bertaraf edilmektedir (Schechner 2015:67-69). Bu nedenle geçmişte dış mekânda gerçekleştirilen etkinliklerin ve gösterilerin incelenmesi performans sanatının farklı bakış açılarıyla ele alınmasına olanak sağlayabilir. "Müze dışı sanat, Performans Sanatı gibi kolayca müzelere ait sayılamayacak belirli janrlardan yola çıkarak ya da ırk, ekonomi, din, cinsellik, etnisite, ulus ya da benzeri eksenler üzerinden tanımlanmış kitlelere sesini duyurma sanatını aracılığıyla daha geniş topluluklara ulaşmış olur" (Danto, 2010:225).

Performans sanatçılarının alışlagelmiş teknik, yöntem ve yaklaşımlarını monologcular, klasik dönem şairleri, ozanları, mimcileri, müzisyenleri, jonglörleri, hokkabazları, dansçıları ve çalgıcıları gibi alegorik gösterilerini imaja dönüşüne değin halk kitlelerin önünde sergilemişlerdir. 18. yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa'nın pek çok şehrinde kabare, müzikhol, vodvil, kafe konser ve 19. yüzyıldaki revüleri gibi öncü gösteriler gerçekleştirmiştir. Bunun yanı sıra panayır, fuar, sirk ve pazaryerleri gibi daha geniş mekânlarda resmî ve gayri resmi geleneksel gösteriler içi içe sergilenmesi klasiğin formatını değişime zorlarken bu gösterilerde icra edenler, bireysel veya birkaç performansçının bir araya geldiği uygulamalar ortaya koymuşlardır. Saray eğlencelerinde ve aristokrat salonlarında özel gösterimli suareyle birlikte avangard yaklaşımda performans gösterileri sunulmuştur.

Özellikle 19. yüzyılın Amerika eğlence ve gösteri dünyasına önemli ve özgün katkılar sunan siyahi tekil sokak gösterileri ve banjo çalgısıyla başlayan süreç daha sonra beyazların siyah makyaj yaparak gerçekleştirdikleri gösteriler, solanlarda, panayırda, sirklerde, parklarda ve yaz bahçelerinde pastiş edilmesiyle ülkenin doğusundaki büyük şehirlerin arka sokaklarına kadar yerleşmiştir. Diğer taraftan vodvil, varyete, revü, sirk ve müzikholler gibi pek çok gösteri türlerinde gerçekleştirilen her türlü çalışma performans sanatı için önemli bir zemin hazırlığı olarak değerlendirilebilir. Her ne kadar Amerika performansı tiyatro temayüllü olsa da; müzikholler, komediler, vodviller ve kabarelerle yerel operalar meydana getirirken de aynı şekilde kendi performans sanatlarını yarattıkları ifade edilmektedir (Marvin, 2013:126-134).

Diğer yandan yenilikçi Rus tiyatrosu 20. yüzyıla beraber muhtelif örnekleriyle öne çıkmış, daha öncesinde sirk, panayır, fuar vb. gibi önemsenmeyen ve aşağı görülen gösteri alanlarını düzenlenmiş formlarla bir dizi iletişimsel, özgün ve yenilikçi girişimleri ortaya çıkarmıştır. Bu yenilikçi deneysel yaklaşımlar kıtadan kıtaya devam ederek her geçen gün daha fazla rağbet görmeye başlamıştır (Marvin, 2013:135-139). Fakat bütün bu öncül gösteri çeşitleri modern performans sanatının yerine kavramsal sanatın alt kategorileri olarak incelenip sınıflandırılmıştır. Bu her bakımdan performans sanatının hem tiyatroyla hem de görsel sanatlarla olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Performans sanatı, şiir, edebiyat, müzik, resim, geleneksel ve teknolojik olarak pek çok

malzeme, teknik ve yöntemi müttahiden kullanabilir kılmıştır. Gerek anlık ve gerçekçilik algısıyla gerekse her mekânda sergilenebilir olması ve protest-köktenci yapısı bakımından da diğer sanat dallarından ayrılmaktadır (Antmen,2009:219).

Performans Sanatının Tarihsel Süreci ve İzleyici Odaklı Sanatsal Pratikler

Performansal oluşumlar, Birinci Dünya Savaşı öncesi ve İkinci Dünya Savaşı sonrası ve günümüze değin uzanan bir süreçte modernizmin birey anlayışının terk edilmeye başlandığı ve postmodern süjeye doğru evrilen bir zaman diliminde ortaya koyulmaya başlamıştır. Modernizm ütopyasının ilkelleri, toplumun salt kendi gerçekliği ve yeni birey inşa projesinde bir dizi ultiatomuyla birlikte çökmeye başlamış ve yerini istikrarsız, tutarsız, çoğulcu özne anlayışına teslim etmiştir. Tarihsel avangardın halis ivme kazanması modernizm biçimci ideolojisine, alternatif sanat arayışları, geleneksel estetik yaklaşımlar reddiyesi ve alışlagelmişin dışında görme biçimlerini yerle bir edildiği bu çağla beraber sanat: “*bir amaç olmaktan çıkarak araç olma konumuna gelmiştir, yani onun varlık nedeni kendinden başka hiçbir şeye bağlanmaz. Ne biçim, ne içerik, ne de öz açısından herhangi bir bağımlılık söz konusu edilir*”(Erinç, 1995:20). Sanatçıya atfedilen yaratıcılık, rasyonel düşüncenin gücü ve etnik merkezci rafine biçimciliğine karşın ağır bir şekilde eleştiri getirilmiştir.

Sanatçının gerçekleştirdiği eylemlerin politize, provoke ve kurumsallaşmanın katı statükolarını sorgulanmasını sanat etkinliklerinin somutta dönüştürerek görselleştirme, sanat nesnesi yaratma mecburiyetini ortadan kaldırılarak hem müzik, tiyatro, şiir, dans, bale ve görsel sanatları gibi farklı disiplinler arasındaki barikatları yıkarak hem de kullanılacak malzeme, teknik, mekân ve konu repertuarını genişletilerek daha özgün eserler ortaya çıkarmıştır (Kuspit, 2006,s.72). Günümüzde sanat terminolojisinde Performans Sanatının menşei Fütürizm, Konstruktivizm, Dada, Bauhaus ve Sürrealizm gibi çeşitli avangard akımlara dayandırılarak sanatsal eylemlilik stratejilerinin pratiğe dönüştürdüğü ve izleyenlerin bilişsel ve algısal bakış açısını geliştirerek müşterek noktada da eserin alımlanacağı koşulları yaratmışlardır. Foster (2009), bu sanatsal hareketler sanat yapısının biçimsel kurallarına protest bir eleştiri ortaya koymasının yanı sıra sanat kurumlarının epistemolojik estetik kategorilerine de saldırı da bulunulduğu, sanatın tanımı üzerine yeni argümanlar üretildiği farklı bir gözle bakılarak zihinsel bir gerçek halindeki etkilerini teşhirine dayalı yaratma sorunlarıyla ve sansasyonel bir olguya indirgenerek sunulduğunu ifade etmektedir.

Sanatçıların alternatif arayış eylemleri, algıyı dönüştürmeyi hedefleyen deneysel uygulamalarla sanatsal nesnenin ölçütlerini, izleyicinin alışılmamış bir amorf nesneyi, sanat nesnesi olarak sunulması neticesinde algılanması muhtemel olmayan bir şeye, bir deneyime dönüştürüp geçerli estetik kanonları ve beğenileri bertaraf etmeye çalışmışlardır. Bu nedenle sanat nesnesinin sanat tarihi boyunca görsel temsillerinin beğenilmesi, izlenmesi, estetik haza sunulması, saygınlık ve elitlik temsili nesne pozisyonundan farklı alımlamalarla üzerinde durulması, düşünülmesi, çözümlenmesi, algılanması gereken ve entelektüel bir birikime ehil alımlayıcı kitleye hizmet edecek nesneye evrilmiştir (Genç,2007:157-160). Fütürizm, Konstruktivizm, Dada, Bauhaus ve Sürrealizm gibi avangard akımlar, sanatçı tasavvuru ve yaratımlarıyla fonksiyonlu işlevselliğin araçsallaştırıldığı, sanatın konjonktürel yapısını yaşamsal ve fikirsel duruşunu ortaya koymaya çalışmışlardır (Gürçan, 2003:21-23). Bu akımlar Modern Performans Sanatının öncül örnekleri olarak ele alındığında sanat piyasasına muhalif bir tavır ortaya koyması, politikleşme süreci ile sanatın gündelik hayatla ilişkisinin sorgulandığı yaratımın bir üst aşamaya taşındığı ve performans odaklı denemelerle geleneksel sanat kanonlarını dışlayıcı eylemlerle karşılık verirler. “*Fütüristlerin, Konstruktivistlerin, Dadaistlerin ve Sürrealistlerin hakkında bugün yazılan çoğu şeye rağmen onlar her periyotta sanat nesneleri üzerine yoğunlaşmaya devam ettiler... performansta problemlili konuları çözme teşebbüsünde bulundular...*” (Goldberg,1996:7-8). Modernitenin ortaya çıkışıyla beraber yaşamla sanat arasında ayrımlar üzerinde yoğunlaşan sanatçıların, bireyin tinsel konumlarını yaratımları üzerindeki etkilerini tetikleyen unsurları keşfetmiş ve bu doğrultuda izleyici ve sanat nesnesinin bütünlüğüne yönelik kabullere yönelmiştir. Sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki kategorizasyonlar geniş bir çerçevede ele alıp sorgulanması açısından Fütürizm, Dada ve Sürrealizm gibi avangad performans denemeleri, sanatçı-izleyici işbirliğiyle sanatta katılımcılığın başat uyarıcıları niteliğine sahip olmuşlardır. Uygulamaya konan sanatsal pratiklerle alışlagelmiş somut nesnelere dayalı yaklaşımlardan uzaklaşarak bireyin ve toplumun ön planda tutularak katılımcılığın deneyimlendiği sanat eseri, izleyici ve sanatçı üçlüsünün uyarlanması sağlanması yapılarak derinlemesine sorgulama sürecini başlatmıştır (Buschmeier,2013:4). Aynı zamanda gerçekleştirilen bu deneysel uygulamalarla modern Performans Sanatı

muhteviyatı için sağlam bir zemin oluşturduğu da ifade edilebilir.

Fütürizmin performans geleneğın nüvelerine yönelik katkıları akımın ana ilkelerinde ve akımın temel strüktüründe yer alan manifestolar oluşturmaktadır. 1913 yılında Fütürizmin öncüsü kabul edilen Filippo Tommaso Marinetti, yayınladığı Variety Theather "Varyete Tiyatrosu" Manifestosunda, "...belli bir geleneğe, ustaya, kurala" bağlı olmayışını övmüş, *Fütürist sanatçıları bu tür üretimlere çağırması*" (Antmen,2009:221). Fütürist gösteriler, izleyiciyi pasif konumdan aktif katılıma teşvik eder, etkinlik sırasında kasıtlı olarak kışkırtır, öfkelenirerek harekette geçirir ve uykululuk halinden uyanması sağlar. Böylelikle izleyici röntgencilik durumundan sıyrılarak aksiyona dâhil olan, şarkı söyleyen, dans eden sanatçıyla karşılıklı diyalog kurabilen ve fiziksel-zihinsel katılımı ile eylemin odak noktasında yer alması gerektiğinin farkına varan pozisyona geçmiş olur (Dinkla,1996:279). Bu geçişin sanatçı, izleyici ve sanat eseri ekseninde geleneksel sınırların aşılması açısından sanatta katılımcılığın ilk örneklerini oluşturduğu söylenebilir. Ayrıca "1915'te yayımlanan *"Fütürist Sentetik Tiyatro"* manifestosu, bedenini kullanmak isteyen sanatçılara, "çeşitli durumları, duyuşları, fikirleri, olguları ve simgeleri birkaç sözcüğe ya da harekete sığdırarak ifade etmelerini" tavsiye etmektedir. Gösterilerinde "tekil" bir düşünceyi işleyen "Fütürist Sentetik Tiyatro" performansları özellikle 1960 yıllarda ortaya çıkan performanslarla benzer mahiyete sahiptir. Performans Sanatı oluşumunun ilk önemli örneklerini teşkil eden izleyicide katılıma tetikleyen Fütürist gösterilerden sonra 1916 yılında Zürih'te Hugo Ball ve arkadaşları tarafından Cabaret Voltaire'de gerçekleştirilen yenilikçi deneysel eylemlerle farklı disiplinlerin bir arada sahneye ve radikal manifestolar yayınlayan Dada, performansın gelişimi için önemli bir kırılma noktasına sahiptir (Antmen,2009:221). Kabarelerdeki görsel sanatlarının yanı sıra, kışkırtıcı görüntüler, ajitatör konuşmalar, fonetik şiir okumaları, danslar, atonaller, absürd ve grotesk kısa süreli oyunlar, karikatürler ve kuklalı gösterimler gibi öğelere yeni imaj, teknik ve pratiklerle meydana gelen melez sanatsal oluşumlara hüviyet kazandıracak uygun bir ortam sağlamıştır (Foster, 2009: 41-42). Dada akımı ile beraber sanat terminolojisinde kabare, sergi, müzikhol, tiyatro, dinleti, sirk, dinleti vb. unsurların içeriği genişletilerek daha kapsamlı bir anlamda kullanılmaya başlanmıştır (Lynton, 2009:126-127). Öylece Dada kendine has varoluş tarzıyla sınırlarını aşmaya ve dönüştürmeye yönelik tüm uygulamaları, gösterileri, deneysel eylemleri ile dışavurumcu alternatif etkinliklerin de sanat olarak değerlendirilmesine imkân sunarken, rüşünü ispatlamalarına da fırsat vermiştir. Bütün bu sanatsal pratikler sırasındaki danslar, suareler, kakofoniler, maskeler, kuklalar, kostümler, makyajlar, manifestolar ve ateşli konuşmalar sanatta, özgürleşmeyi de beraberinde getirdiğini açık şekilde gösterir (Dachy, 2014:13). Sanattaki özgürleşme hareketi sanatçıyı daha fazla alternatif arayış içine sokarken, sadece malzeme değışikliğı ile sınırlı olamayan yeni yaklaşım, anlayış, teknik ve çeşitli disiplinlerin içi içe entegre edilmesinin mümkün olduğu bir platform yaratmıştır. Hepsini ortak potada eritmesi için geniş yelpazede uzanan deneysel icralarıyla performans, bütünselliğın mümkün olabirliğini ve müsaitliğini sunmaktadır.

Birinci Dünya Savaşından sonra kurulan Bauhaus'un bütünsel sanat fikirleriyle farklı disiplinleri birleştirdiğı ve deneysel çalışmalarla performansın bir sanat biçimi olarak kabul görmesi için önemli girişimlerde bulunur. Almanya'da 1920 yılında modern performans alımlanmasında hem pratikte hem de teorik kilit rol oynayan Bauhaus birlikte otonom bir hüviyet kazanır. Bauhaus performans için hem hakiki bir misyon yaratmaya çalışmış hem de bir sanat biçimi olarak algılanması, özümşenmesi için kurduğu sürekli diyaloglarla kendi hikâyelerini ve kurgularını anlatarak zihinlerde devamlı ve kalıcı bir eylemi bir üst noktaya taşımayı hedeflemişlerdir (Carlson, 2004:122). Bauhaus; resim, heykel, mimarlık, dans, tiyatro gibi daha pek çok farklı disiplini bir araya getiren deneysel atölyeleriyle "Bir sanat formu olarak ciddi performans çalışmalarını barındıran tek okuldur."(Carlson, 2004:100). Oscar Schemmer idarisindeyken yükselişe geçen Bauhaus gösterileri mekân, optik, fizik, ışık ve ses arasındaki ilintiyi keşfederek önemli performatif gösterilerin sergilendiğı alan olarak ilk performans atölyelerine de öncül niteliktedir (Antmen, 2009,s.222). Öncül performans atölyelerinde yeni teknolojik unsurlarla beraber soyut dans kompozisyonları, matematiksel ilkelere göre hazırlanmış maske, kostüm ve sahnelerle kübik formlu düzenlemelerin insan bedeninin kompozisyonel anlatımlı performansları Avrupa ve Amerika'da büyük ilgi çeker (Carlson, 20004 :100). Fakat Bauhaus, 1933 yılında Almanya'da yönetim devralan Nazi hükümeti tarafından komünizmin militanlığını yaptığı iddia edilerek kapatılır. Aynı dönemlerde ise Amerika Birleşik Devletleri'nin evrensel ölçekli bir sanat merkezi yaratma ve sanatta liderliğı uluslararası düzeyde taşımak için önemli girişimlerde bulunmaktadırlar.

Nitekim 1933 yılında Nazi baskılarından Amerika'ya kaçan Bauhaus'lu bir grup sanatçı ve eğitimci tarafından, devletin özel olarak oluşturduğu bir bütçeyle Bauhaus'un mirasına sahip çıkarak Black Mountain

College kurarlar. Komünal ve geleneksel kanonlar hegemonyasının dışında kavramsal projeleriyle dans, müzik, oyunculuk, tiyatro, resim, heykel gibi daha pek çok disiplinin bir arada verildiği öğrenci merkezli bir eğitim kurumuna dönüşür (Çalışlar, 1993:318-320). Black Mountain College bünyesindeki John Cage, Walter Gropius, Robert Rauschenberg, William de Kooning ve Merce Cunningham gibi önemli sanatçılar bulunmaktadır. Farklı disiplinlerden sanatçılar, oyun yazarları ve şairler ortaklığıyla bilinçlerde özgürlüğe dayanan deneysel, rastlantısal kompozisyonlar, resimler, müzikler, şiirler ve danslarla Amerika kökenli yeni anlatım biçiminin ortaya konduğu post modern uygulamalar sergilenmiştir (Dinkla,1996:281-283). Deneysel uygulamalar sırasında izleyici de oluşumun bir parçası olarak aktif eylemin içine dâhil edilmesi, temas kurmaya çalışması daha özgür ve doğaçlama bir performansla sanatçı ve izleyicinin gerçek bir etkileşim içinde olduğunu kanıtlar niteliktedir. John Cage öğrencisi olan Kaprow "*Black Mountain College'de örneklendiği gibi izleyici kitlesinin etkin katılım olanaklarını fark etmişti*" (Atakan, 2008:69). Bu açıdan sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki etkileşim, paylaşım ve iletişim gibi duygusal deneyimlerle sınırları aşılmış izleyiciyi katılımcı boyutuna taşımıştır. Foster (2009:79), bu dönemin "... izleyicinin doğuşunun ilanıdır" şeklinde ifade etmektedir.

1950'lerde kavramsal güncelliği için Yılmaz (2006), Happeningler gibi temel savlarla gelişen post-modernizmin çoğulcu sanat eğilimleri, performansın muhteviyatını öne çıkaran atölye derslerinin eğitim programına dâhil olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Deneysel atölyelerin yoğunlaştığı kavramsal sanata temayül eden sanatçılar kendilerini ifade edebilmenin en doğru yolun bedenleriyle gerçekleştirebileceğini keşfetmişlerdir. Kavramsal ve deneysel atölyelerde çağın toplumsal dönüşüm taleplerine politik güç olarak harekette geçirilmesi ve beden vasıtasıyla kültürel üretimin ortaklaşa alımlanacağı koşulları oluşturması talep edilmişlerdir. Bedenin ideolojik olarak sanat piyasasına marjinal bir "malzeme" olarak sunulması, farklı disiplinlerin, kuramların, yaklaşımların, felsefelerin ve sanatın tanımını yeniden gündeme getirmiştir (Antmen, 2009:222). 1960 yılların sonunda "Happening"den feyz alan iki temayül doğmuştur. Bunlardan ilki sanatçının bedeni sanat içerisine dâhil ederek sanat malzemesi olarak kullandığı "Body Art" (Vücut Sanatı), ikincisi ise bedenin kullanılmasıyla oluşan devinimler ve imajinasyonların yer aldığı "Action- Performance" oluşmaktadır. (Germaner, 1999: 22-23).

Fluxus'un ilk temelleri Amerikalı sanatçı George Maciunas'ın 1960 yılında John Cage'in Black Mountain College'daki deneysel performans atölyelerinde ders alan sanatçılarla tanışması sonrasında atılmıştır. Cage'in rastlantılara dayalı deneysel ses kompozisyonları, Fluxus sanatçılarının esin kaynağıdır (Şenova, 2003: 6). Maciunas'a yazmış olduğu manifestoda Fluxus nazariyatında 1960'lı yılların totaliter yapısı, toplumun ayrıcalıklı ve muhalif taraf arasındaki radikal görüş ayrılığını tetikleyen olayları ve kültürel oluşumlarla sanattaki tezahürü yorumlamasıdır (Antmen, 2009, s.203). Fluxus'un amacı George Maciunas'a göre ; "sanatta devrimsel bir gelgitin oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve karşı sanatı (anti-art) yaymak" olmalıdır (Atakan 1998:66). Bu bağlamda 20. yüzyıla en önemli ve protest akımı Dada muhalif tavrından ve Sürrealizmin söylevlerinden beslendiği ifade edilebilir. Nitekim Maciunas deklarasyonda; Dada, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ne ehemmiyet teşkil ediyorsa Fluxus da İkinci Dünya Savaşı sonrası aynı mahiyetti taşıdığını belirtmiştir (Şahiner, 2008:52).

Fluxus bünyesindeki sanatçılar sanatsal pratiklerinde performans ve happening karşımı kavramsal eylemler ortaya koymuştur. Alternatif tekniklerde kullanılan malzeme, sanatçının aktivist eylemlerle izleyicinin etkin katılımını konumlandırarak sanatı hayatla ilişkilendirip bir bütün şeklinde algılanmasını amaçlamıştır. Sanatçı, sanat eseri ve izleyicinin katılımı, değerlendirilmesi, kabullerin ve önermelerin sorgulanması, karşılıklı eylemlerle estetiksel ilişkilerin algısının değiştirilmesinde mekân ve zaman senkronizasyonun içine dâhil edildiği farkındalığını gün yüzüne çıkarmıştır. Dolayısıyla bütün etkenler Fluxus'u Performans Sanatı'na benzerliğini ortaya koyarken aynı zamanda da ilişkisel estetiğin özündeki sanat eseri ve izleyici deneyimlerinin hassasiyetinin farkına varılmıştır (Higgins, 1998:220- 221). Böylece izleyici ve sanatçının rolü yeniden şekillendirilmiş, sanatın ve sanat eserinin kanonik tanımları yeni anlamlarla genişletilmiştir.

1960-1970'li yıllardan itibaren ortaya çıkan yaklaşımlar sanatta sadece biçimciliğe bir reaksiyon olmayıp dünya da meydana gelen olayların ve toplumsal ilişkilerin etkileri üzerinde de tasavvur eden anlayışları ön planda tutmuştur. Birey ve duygularının ön plana alınması modern kültür ve devamındaki postmodern kültürün getirdiği; dar yaşam alanları, sanayileşme, savaş sonrası devam eden rejim değişikliği ve siyasi istikrarsızlık, ekonomik krizler, toplumsal eylemler, hak arayışı ve işçi direnişleri, öğrenci protestoları toplum ve bireyler arasındaki güvensizliği artırarak ilişkileri zayıflatmıştır (Gürcan, 2003:27-35). Bu ilişkilerin yerini sanal ilişkiler olarak bireyin toplumdan uzaklaşarak yalnızlaştığı, eylemsizleştiği, üstüne üstlük bireysel fikirlerin totaliter rejimler ve iktidar tarafından engellendiği, toplumda derin ayrışmaların yol açtığı kutuplaşmalarla eylemsiz bireyle eyleyen yönetimi,

sınıfı, ideoloji ve eşitsiz düşünceyi karşı karşıya getirmiştir. Bu yüzden hassas ilişkiler bağlamında eylem nosyonu bireysellikten toplumsallığa geçişte herkesi ilgilendiren ortak bir konu haline gelerek ehemmiyet arz etmektedir.

Bireyin eylemsizliği, toplumsal yaşamdan varlığı ve yokluğu fark edilmediği, toplumla ortak bir eylemde bulunmadığı, kamusal alandaki yaşamsal belirtilerinin silindiği veya kolektif kimlik hakikatine ulaşamamış ve kişilerarası iletişimsizlik “flaneur” yalnız yersiz yurtsuz ortaya çıkarmıştır. Bu dönemle birey, eylemsizlik konumunu terk edip harekette geçerek eyleyen tarafa geçiş yapmıştır (Sennett, 2010: 290). Toplumdaki bu hareketlenme, eyleme geçme ve yalnızlaşmadan sıyrılma hareketi sanatçılara da tezahür eder. Artık sanatçı yaratımı herhangi bir ideolojiye veya din kozmolojisine hizmet etmek için değil, yaşama, topluma, insana ve kendi bireysel duygu, düşünce ve eylemlerine yönelik konuları sanatın merkezine almak içindir.

Toplumdaki düşünsel modifikasyonu ile beraber yeni oluşum ve kavramlar için itici güç oluştururken sanatsal varoluşun, muayyen sanat kurumlarının dışına taşması, günlük hayatın sürdürüldüğü halkın aktif olarak hareket ettiği sokaklar, parklar, bahçeler, vb. gibi ortak kullanım alanları tercih etmesi de tesadüf değildir. Bu bilinçli seçim gösteri alanlarının mekânsal algısını yıkmasına yönelik kısmen planlı olduğu söylenebilir. Alternatif mekânlar, özellikle anti sanat ibareleriyle kolektif bir aradanlığın izleyicinin duysal mekânsal algısına yönelik dışa dönük mekân kurgularıyla farklı bir alana kaydırıldığı görülür (Atakan,2008:134-136). Performans sanatında kullanılan alternatif mekânlar, izleyici kitlesiyle iletişimi üst seviyeye taşıırken yüksek oranda etkileşim yaratarak toplumdaki ilişkisellik oranını bir nevi ölçmektedir. Rancière’nin de belirttiği gibi bir eylem gerçekleştirilirken izleyici ile yüz yüze ve göz göze bir etkileşimi gerçekleştirmeleri, deneyimlemeleri ve olaylara tanıklık etmeleri temel amaç edinilmektedir. Bu yüzden izleyiciye ihtiyaç duyan bu tür ortak eyleme dayalı kurgularda sanatçı ve izleyici “katılımcı” hüviyet kazanırken bir taraftanda yaratım sürecinin aidiyetini hissetmeleri istenir (Rancière, 2009:23-24). Karşılıklı eyleme, işbirliğine ve kolektif bilince dayalı sanat oluşumları ilişkiselliğe değinirken izleyicisinde eser karşısındaki konumunu değiştirmiştir. Fluxus ve Happening gibi sanat yaklaşımları ve ardından gelen Feminist pratikler sanattaki bilindik bir nesne, form ve imaj gibi kıstasların farklılığını izleyiciyi deneyimin içine çekerek karşılıklı diyaloglara performansı alımlamasını şart koşturmaktadır. Duyuların ve aklın yardımıyla sanat eserini deneyimleyen ve etkileşime giren izleyici, ilişkisellik ile birlikte yaratımın katılım olgusuyla beraber zihinsel ve fiziksel varlığıyla performansın bir parçası olarak sanatın değişkenlerinin geçişliliği üzerinden yeni bir mahiyet oluşturmuştur (Atakan, 1998:63-67). Fluxus, Happening, Beden Sanatı, Situasyonizm, Aksiyon, Feminist Sanat, Kavramsal Sanat, Yoksul Sanat, Minimalizm, Video Art ve Arazi Sanatı gibi farklı yaklaşımların Performans Sanatının içerisinde de yer aldığı görülmektedir. 1960’lı yılların sonrası yeni anlatım yollarını, teknik ve kurguları ön plana çıkararak disiplinler arası bir düzlemde her bir sanat anlayışını etkilemiş ve izleyiciyi kurgunun içine çekme adına sanat bağlamında etkin bir rol üstlenmişlerdir (Antmen, 2009:219).

Katılımcı Sanat Oluşumlarının İlişkisel Sanatla Bağı

Çalışmanın 1990’lı yıllarda kapital postmodern sistemin topluma directtiği tüketim kültürü, yeni oluşum gösteren siyasi erkin beden üzerine kurmaya çalıştığı ideolojik tahakkümler, denetleme, kısıtlama, çevre politikaları, toplumsal olaylar, ötekileştirme ayırıştırma ve kimlik sorunları gibi pek çok politik konu yaşamın ana sorunlarını olması sanatın da temel meselesi haline getirmiştir. Tüm bu politik tabanlı tahakkümlere toplumun verdiği karşılık ise kolektif hareket etme ve birlikte olma duygusuyla eyleme geçme, olaylara toplumsal olarak direniş gösterme oluşturmuştur (Artun,2013, s.9). Toplumun her kesimini ilgilendiren konular hakkında bütünleşmesi, dayanışma içinde olması ve insanların birlikte hareket etme dürtüsü bu eylemlerin kadar önemli olduğunu göstermektedir. 1960’lı yıllarla başlayan küreselleşme, Soğuk Savaşın kapitalizmi küresel ölçekte güçlendirmesi, neoliberalizmin 1990’lı yılların başından itibaren yaygın bir dünya politikasına dönüşmesine neden olmuştur. Teknolojik gelişimlerin sanal iletişimlere devre sokmasıyla haritadaki sınırların ortadan kaldırması, Doğu ve Batının kültürel değerlerini küreselleşme sürecini ve aynı zamanda kültürel dejenerasyona da beraberinde getirmiştir (Smith, 2013:23). İletişimin küresel çapta büyümesi, yaygınlaşması sanat nesnesi ve imgelemi üzerinde bilgiyi ön plana çıkartmıştır. Yeni sanatsal bilgilerin üretilmesi, eklenmesi, imgenin formatının revize edilerek yeniden konumlandırması sanatı, popüler dünyanın, medyanın ve eğlencenin içine çekmiştir. Öyle ki dönemin kültürel politikasını yürütenler sanatı “popüler ve seçkin” olan ile “yüksek ve aşağı” olarak sınıflandırır (Luke, 1994: 221).

Kategorize edilen sanatın hayat pratiklerinden tecrit edilmesi izleyicinin sanatla gerçek bir ilişki kurmasına izin vermeyerek pasif bir tüketici konuma redüksiyonu dönemin temel meselelerinden biri haline gelir. Depolitize edilmiş öncü hareketler çeşitli versiyonlarıyla, sanatı elitize edilerek oluşturulan hiyerarşik korunaklı alanlarını sırasıyla saldıran sanatçı ve izleyicileri; sanatın gerçekle, gerçek hayatla olan ilişkisini sorunsallaştırmış ve

durumun koşullarını oluşturan kültür uygulayıcılarına ciddi bir eleştiri ve bir meydan okuma yöneltmişlerdir (Burger, 2014: 181-182). Sanat piyasasının salt fetişçi imtiyazlıları sanatın biçimsel kurallarını diyalektik bir imge olarak kavramsallaştırarak elitist meta nesnesine dönüştürülmesi toplumun sanatla olan ilişkiyi geliştirmesine olanak tanımamıştır. Kökleştirilen kalıplarla sanatın teknik yasalarının katı kuralcılığı, hayattan kopuk mittik tabulara ve alegorik temsillerin süblimleştirilmesiyle tek yönlü tasavvura dönüştürmüştür. Bu tek taraflı kayırmayı bir türlü elden bırakmayan muhafazakâr sanat cenahı, fantazmagoryan temsillerin formülasyonlarını kullanarak öznel sofuca yaklaşımlarla toplumda yapay bilhassa zayıf sürümlü sanat perhizleri yaşatmışlardır (Huyssen, 1981:31-33). Sanat ve yaşam arasındaki bu keskin ayrıştırıcı tutuma muhalif bir tavır geliştiren toplum, sanatın salt temsillerle ifadesi yerine bizzat kendi içkinliğine ilişkin yönlerine yönelmiş ve ütopyacı eğilimleri bir tarafa bırakarak kolektif bilinçle hakiki ilişkinin kurabileceği yaklaşımları tercih etmiştir. İzleyicinin “edilgen” olmak yerine eylemi deneyimleme, iletişime girme, katılım gösterme gibi fazla aktivite dâhil olarak “etkenliğiyle” sanat yapıtının yaratıcı sürecine katkıda bulur. Bu aynı zamanda sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasında güvenilir ilişkilerin temin edilmeye başladığı üçlü arketipik ifadelerin temsidir (Gen, 2015). 1960 ve 1990 yılları arasında bireyin yeni iletişim yöntem ve biçimleri nedeniyle toplumsal bağının zayıflaması, mekânsal algısının kaybolması, çevresiyle ve doğa ile yapay bir ilişki kuramaması ve politik baskılardan özgürlük alanlarının daralması, sanat için ilişkiselliği tek yol tayin etmiştir. Kısıtlanmışlığın neden olduğu bu yabancılaşma ve yalnızlaşma sürecinin sanatçı, sanat eseri ve sanat piyasasının çatışmaya girerek izleyicinin fiziksel ve zihinsel katılımı ön plana çıktığı performatif oluşumları kapsamaktadır (Gürcan, 2003: 50-54).

1990’lı yılların hâsıl ettiği yeni nosyonlar, politik, ideolojik, ekonomik, endüstriyel, ırksal, cinsiyetçi ve kültürel sahanın kesişimi ve hiyerarşik kültür politikaların oluşumları evrenselci sanatsal alanlarını ters düz etmiştir. Farklılık, göçmenlik, kimlik, cinsiyet, ayrımcılık ve kök gibi nosyonları öne çıkarırken sanatın kendi atavik ve dekadanslarından sıyrılarak bütün konularla teker teker yüzleşerek çözüm getirmek zorunluluğundadır (Heartney, 2008:7). Bu bağlamdaki yüzleşme sanatsal eylem olarak karşılıklı açık iletişim ve ilişkinin üzerine bir yapılandırma temellendirir 1960’lı yılların kurgu, deneyim ve izleyici iştirahını içeren oluşumların öncül örneklerinin ardılı olan 1990’lı yılların yaratımlarına olan genel benzerliğine rağmen varoluş süreçleri ve ideallerinde farklılıklar barındırılır. Katılımın, karşılıklı diyalogun ve eylemliliğin ilişkiselliğe evirildiği kendin-yapçı yaklaşımlarla teorik ve pratik bir dizi sanatsal kurguyu interaktif eyleme geçirir.

İlişkisellik, izleyici-yapıt birlikteliğinde tam bir ortaklık ve tanıdıklık hissi yaratmak, merak duygusunun harekette geçirerek davetkâr girişimlerle kendi sorumluluğunu izleyiciye devrederek riski paylaşıp ortak duygularla benliğin, bizliğin algısını yaratmaktır. Öte yandan sanatın toplumla ve yaşamla ilgili hassas konularda sanatçı inisiyatifindeki sanat pratiklerini deneyimlerken alttan alta mesajların katılım gösteren izleyiciye iletilmesi önemlidir. “*Sanatçı, sanat eserlerinin üreticisi olmaktan çıkıp gösterge yönlendiricisi olur ve seyirci de estetiğin edilgen izleyicisi ya da göstergenin tüketicisi olmaktan çıkıp mesajların etkin okuru olur*” (Foster, 1985: 1090). Verilen mesajın sosyal yapılanmayla yurttaşlık, bireysellik, kölelik, egemenlik, demokrasi, yoksulluk, kıtlık, hastalıklar ve ekolojik sorunlar gibi daha pek çok konunun birbiriyle ilintili olduğu ve bunların bireyler arası sosyal sınırlılıklara neden olup toplumun ilişki kuramaz bir hale getirmektedir. Bütün bunlar göz önünde alındığında her şeyin birbiriyle etkileşim ve ilişki içinde olduğun varsayımı ile hareketle “ilişkisellik” nosyonu “yaşayış” ve “algılayış” öğelerinin hayatla sanatın yapılandırmasında önemli rol oynamıştır. 1990’lı yılların toplumla iletişimini güçlendirme isteği ise bu doğrultuda sanat eseri-izleyici katılımını kurgu ve projelerinde yaygın şekilde kullandırmış ve ‘ilişkisellik’ odaklı temalar ön plana çıkmıştır.

Sanattaki “ilişkisellik” nosyonu, izleyici katılımı ve kavramsal sanatın etkileşimini önemli bir sanat paradigması dönüşümünü olarak ele alan Nicolas Bourriaud’nun, 1998 yazdığı İlişkisel Estetik “*Esthetique Relationelle*” adlı kitabı ile tanımlı hale gelir. Kavram çeşitli anlamda ilişkisel estetik, ilişkisel form ve ilişkisel sanat kavramları olarak sanat terminolojisinde yer almasını sağlamıştır. İzleyicinin kuşattığı ve içinde yer aldığı deneyimle var olduğu etkileşimle özel/bağımsız bir sanat alanını oluşturmaktan ziyade, sosyal ve bireysel ilişkiler bağlamında teorik ve pratik kavramsal sanat anlayışlarının toplumsal iletişimini güçlendirme ve kolektif eylemle biraradalığın tanımlı bir alanını yaratmaktır (Oğuz, 20019:231). İlişkisel Sanattaki bu anlayışa paralel olarak yeni sanatsal konuların geçmişe özgü sanat ve estetik yaklaşım-teori-teknik-kurallarıyla tanımlanamayacağı kişilerarası ilişkiyle bağlantılı formalize edilecek yeni bir strüktür oluşturulur. Bu yeni yaklaşımın ilişkisel estetik tanımlamasını; “*Sanat yapıtlarını, betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlar arası ilişkilere dayanarak yargılamayı ifade eden estetik kuramı*” olarak belirtmektedir (Bourriaud, 2005:175). Kavramın yeni

tanımından yola çıkarak sanatın temel amacı; ben ve bizi ifade eden müze, galeri, koleksiyon, fuar ve kanonik sanat kurumlarınca belirli/klasik düzenlemiş mekânlar yerine, toplumsal iletişim-ilişki-etkileşim merkezli sosyalleşme alanlarıyla devam eden bir sürece odaklanır. Süreç odaklı, performatif kurgu ile harekete geçirilen izleyici, yeni iletişim olanakları ile sosyalleşme eksikliklerin kaynağını kolektif eylemlilik hareketi giderilebileceğine ikna edilir. Stewart (2007), 1990'lı yılların en büyük sanatsal icadı herhangi bir teknik, imaj, stil, konu, ikonografi veya sanat nesnesinin fetiş algısı yerine insan ilişkileri ve sosyal etkileşim alanında angaje olarak faaliyet göstermiştir. Aynı zamanda konu edilen insanlar arası ilişki çağdaş sanatın sosyal yapılandırmasında Bourriaud'nun deyişiyle; art arda sanatın 'özel olarak yaratılan sosyallik alanı' ve 'sanatın bir yüz yüze gelme durumu' olarak açıklar.

Sanatın oluşturduğu ilişki ağı içerisinde toplumsal bağların standartlaştığı, halk arasında mesafenin artması, kamusal düzenin ve yapının sınındığı bu dönemlerde şekilci önyargıların dolaysız anlatılarıyla hakikatin insanlığa ve toplumun gerçek mekanizmasına sunulduğu 'katılımcı sosyalleşme' etkili yöntemlerine dönüşür. Toplumsal katılımcılık ve kurgusal birliktelikle ortak kültürel konjonktürel ittifakı oluşturularak yeni yapıtlarla sosyalleşmenin çözümlenmesine olanak sağlanır (Saybaşı, 2005:213-214). Yeni dünyanın sosyo-kültür ve sanat yapılanmasında daha az elistist tamamen rahatsız asimetrik dekompanse estetik anlayışları dışlayıcı bir metafor formlarından ziyade duyguların, zihni sohbetlerin, deneyimlerin ve ruhsal teşvikin sahici kimlik paradigmaları adanmışlığın hakiki eylemlerini yaratmaya niyetlenmişlerdir. Bourriaud'nun (2005), İlişkisel Sanat'ın Dominique Gonzalez-Foerster, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Douglas, Gordon Felix Gonzalez-Torres, Philippe Parreno gibi pek çok sanatçının; sanatla yaşam arasındaki, felsefik, sosyolojik, psikolojik, ideolojik, ekonomik, etnografik, kurumsal, filolojik vb. farklı disiplinlerin halis niyetlerini sorgulanmış ve 1960'lı yılların ardılı katılımcı performatif pratiklerini mirasını devralarak yeni anlatımsal dizgelerle kurgulamışlardır.

Bourriaud, ilişkisel sanatı teorisi, sanatın tipik somut formu, özsel muhteviyatının ve gelenekselin tabucu temsil hatlarının kuramsal düzlemlerini aşmaya cüret ederek müdahil, katılımcı, deneyimleme girişimlerinin toplumsal temelli sorunlara içkin sanatın kesiştiği noktaları işaret eder. Yeni sosyal interaktif pratikler ve formlarla sabit gözlemci pozisyonun izleyici eylemliliğini gösteri egzersizleriyle katılımcılığa geçiş gerçekleşir (Downey, 2007: 266-267). Böylece sanatçıların yaratımlarıyla, katılımcı izleyici ile aralarında sanatçı-tüketici ayrımını ortadan kaldırmak ve birlikte 'ilişkiler ürettiğinin' mesajını vermeye çalışır. Sanat aracılığıyla ilişki üreticiliği Fütürizm'den itibaren verilen mesajların doğru anlaşılmış, karşılıklı diyalog ve yapıta müdahil olma süreci devamlılık arz etmiştir (Hatherley, 2019). Bu geçişlilik birlikte sanatçının performans sırasındaki yönerge ve formülasyonlar ile imge formundaki edilgen katılımcıyı deneyimin merkezine yerleştirir. Ampirik ve gerçeklik arasında dolaylı tecrübeyle karşı karşıya kalan izleyici iç gözlemine monolog yoluyla sahneye çıkarak görünür kılar. Her yönüyle karşılıklı alış-verişe dönüşen sosyal etkileşimin bilinç tahlili kurgunun öznel arası iletişimin özüne temas ederek izleyicinin performansta verdiği reaksiyonlarla sosyal geçişli evresindeki davranışsal tezahürlerin analizleri yapılarak yeni sanat stratejileriyle toplumsal farklılıkların psikanalistik inşasına katkısıyla ön plana çıkar (Downey, 2007: 267-268).

Yapıt izleyici etkileşimi bağlamında ilişkisellik önemli psikolojik bir faktör olarak iletişimin küresel bazda güçlenmesini, yaratım ve sanatsal bilgi kapsamında ise imgenin formatının ve konumun değiştirilerek aktüel ağlarla sanat piyasasının ticari pazarlamasından kurtulması ve günlük hayatın biraradalığını toplumsal beraberliğini, sosyalleşme duygusunun gereksiniminin diyalektik modellerle sanatın materyalizm çerçevesinden sıyrılarak sanatçı, sanat eseri ve izleyicinin yeni teorik inşasının pragmatik verileri peş peşe sıralanabilir (Joselit 2013:14). *"Bir yapıt, bireysel ya da topluluklara zemin hazırlayan ve onları çekip çeviren bir makine gibi, belli ölçüde rastlantılara bağlı, ilişkisel bir aygıt gibi iş görebilir"* (Bourriaud, 2005:48).

İlişkisellik, eylemlilik ve deneyimleme yoluyla izleyicinin bir oluşumun veya pratiğin içine çekilmesi, sanatsal yaklaşımlar olarak formun/maddenin ele alınışından çok karşılıklı iletişim ile birlikte hareket etme dürtüsünün yüceltildiği bir alan yaratılır. İlişkiselliğe dayalı sanatsal oluşumlarda kurgu ve üretim şekillerindeki bazı değişikliklere göre; 'kolektif üretim', 'katılımcı sanat' ve 'interaktif sanat' olarak isimlendirilmektedir. Kurgulardaki ilişkisellik, bir aradalık, karşılıklı eylemlilik beraber karşılıklı diyalogun öznelliğinden 'birlikteliğin' temel alan kurguya eşlik ederek, farklı ve yeni olarak sanatsal tecrübe neyi alımlayacağı neyi tüketeceği ve neyi değerlendirilemeyeceğini gösteren sanatın kullanım değeri ve bağlamıyla ayrı kıstaslar oluşturur.

Sonuç

20. yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze kadar olan süreçte radikal avangart sanat akımları dahilinde politik, ikonik ve katılımsal performanslarıyla başlayarak protest hamleleriyle sanat tarihi içinde önemli bir yer alır. Küreselleşme, sosyal, ekonomik, politik eksenli komünizm ile kapitalizmin çekişmeleri ve hızlı teknolojikleşmenin negatif getirisi sanallaşma her geçen gün toplum ve birey üzerinde ki tahakkümleri arttırmaktadır. Çağın kaotik ortamında sanatın algılanması ve anlayışı da artık estetikten ziyade toplumsal sorunların ve kavramların üzerine odaklanıldığı bir dönemi başlatmıştır. Sanatın kanonik ve atavist yapısı üst sınıf cenahın geçerli kabul gördüğü ve yücelttiği estetik değerlerin eleştirisine yönelik yeni bir sanat yaklaşımı oluşturmaktadır. Sanatsal protest eleştiriler ilk etkilerini burjuvanın kendi estetik değerlerini topluma zorla dayatmasına bir tepki olarak doğmuş, sanat ve yaşam arasındaki sınırların sorgulandığı, sanatçı ve izleyici birlikteliğinin etkili mucizevi biçim değişikliğini politize edilmiş estetik hamleleriyle ortadan kaldırılarak avangart bir süreci başlatmıştır.

İzleyicinin değiştirilen misyonu ve yeni hüviyeti yaratıcı etkinliğin yeni gösterimlerle, yüzlerle, yönlendirme, ipuçları, hatırlatmalar, ara anlamlar ve birbiriyle ilintili dönüştürücü, ihlalcı, tecavüzkar, antagonist olumlu-olumsuz öğelerle ilişkisellik yörüngesinde mükemmel bir biçimde kaynaştırmıştır. Sanatın kompleks yapısının olumsuzluğu yeni reaksiyonları tetikleyen benzer ve farklı kodların aracı işlevi gören entegre davranışsal etki-tepki, eylemlilik-durağanlık, teşhircilik-mahremiyet, paylaşım-ayrışım gibi insan algısının içgüdüsel eşgüdüllü duysal, düşsel yanılsama sahneleridir. Performans bu bağlamda kurgularında retorik, edebiyat, şiir, dans, müzik, drama tiyatro ve görsel sanatlar gibi farklı disiplinlerden bir arada harmanlandığı melez kimlikler oluşturmuştur. Performansın bu esnek yapısı ise sanatın katı sınırları aynı potada eriterek multidisiplinler yaratımları ile yapısallığına anlamlı bir zemin oluşturmuştur.

1960'lı ve 1990 yılları izleyici katılımı odaklı yaklaşımlar, izleyicinin aktif katılımına yönelik sanatsal pratikler, sosyalleşme, toplumsal güven, bireyler arasında bağlar oluşturma ve kendiyle yeni yüzleşme olanakları sunarken, kolektif hareketin içinde olma niyetini taşıma ve eylemlilik durumunda farklı bakış açıları geliştirerek sanatın hayata yatay geçişini sanatsal pratiklere müdahil olma durumuyla gerçekleştirmiştir. Dönemin sanatsal yaklaşımları içerisindeki benzerlikler ve farklılıklar izleyicinin edilgen/pasif durumunu etkin/aktif konuma transferini sağlamıştır. İlişkisellik bu bağlamında yaratımlar oluşturulurken karşılıklı diyalog, kolektif var oluş kistası ön planda tutulup toplumsallaşma/sosyalleşmeyle ortak sanatsal ve sosyo-kültürel değerlere katkı sağlayacağı çözümlemelerle sürece katılımını desteklemiştir. Modernizmin ardılı Postmodernizmle beraber sanatçı, sanat eseri ve izleyici karşılıklı etkileşiminin ilerletildiği ilişkilerle kurgunun aktif katılımıyla bir üst seviyeye taşınmıştır. Bu etkileşimin gerek sanatçı gerekse izleyici açısından sanatta ilişkellik yönünde yarar sağladığı ve sanatçı, sanat eseri ve izleyici üçlüsü melez sanat anlayışlarla "biricik-tekil- özgün" yapıt anlayışının kırılmasına yönelik önemli bir adım olarak tarihe geçmiştir.

Katılımın ve eylemliliğin yoğunlaştığı performatif etkinliklerin öncüllerinden Dada'yla beraber kavramsal bir nitelik kazandırırken sanatın algısallığı ile düşünsel tabanlı yapıların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Performans Sanatı ilişkili Soyut Dışavurum, Fluxus, Happening, Beden Sanatı, Situasyonizm Aksiyon, Feminist Sanat, Kavramsal Sanat, Minimalizm, Video Sanatı ve Arazi Sanatı gibi yaklaşımlar düşünsel altyapılarıyla teorik bir perspektik çizerek ve pratik uygulamalarda ise kavramsaldır. Performansın kavramsal sanat ile olan yakın ilişkisi uygulamaya koyduğu sosyolojik, teknolojik, psikolojik, politik, kültürel pratiklerle, kavramları etkili kılmak adına alımlayıcıyı yaratıcı sürece katılımcı olarak dâhil etmesini sağlamıştır.

Genel olarak bakıldığında tarihsel süreç içerisinde gerçekleştirilen performans yaratımlarının neredeyse tümü politize edilmiş hayatla totaliter sisteme ve uygulamalarına muhalif çizgide seyir etmiştir. Bu tutum gerçekleştirdikleri protest/anarşist toplumsal eylemleri sanatçı ve halkın belirlediği ortak bir noktada kolektif şekilde hareket etme ve birlikte direniş gösterme gibi olguları zamanla performansal kurguların içerisine dâhil ettiği gösterilere dönüşmüştür. İzleyicinin bu gösterilere zamanla müdahil olması birlikte eylemlilikle kendini göstermiştir. Önceleri izleyicinin empati boyutunda daha sonra zamanla doğrudan fiziksel katılımı gerçekleştirilen eylemlilik ve ortak duygu deneyimle ilişkisel iletilerin karşılık iletilmesiyle sanatın konumunda radikal değişimlere neden olmuştur. Yüzyıllardır sınırları belirlenmiş olan sanata adeta bir rest çekişin ve başkaldırının nişanı olarak tarihe geçen Performans Sanatı; izleyiciyi izlenç/gözlemci profilinin dışına iterek sanatçı ile karşılıklı düşünen, hareket edebilen ve sorumluluğu bizzati üstlendiği interaktif ve kolektif bir yeni sanatı ortaya çıkarmıştır.

Kaynaklar

- Antmen, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2013). Çağdaş Sanat ve Kültürizm, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (1998). Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan, N. (2009). Sanatta Alternatif Arayışlar, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Başak, Ş. (2003). "Fluxus Üzerine Notlar", Artist Dergisi, s. 6: 121.
- Bürger, P. (2010). Avangard Kuramı, Çev. Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buschmeier A., (2013). "Objection To Objects İn Participatory Art", Rethinking Methodologies Of Art And Culture İn The Global Context, Arts With(Out) Borders, Bern Üniversitesi, (6-8 Haziran 2013), S.1. https://www.academia.edu/5136608/Objection_To_Objects_In_Participatory_Art, Erişim Tarihi: 11.10.2020.
- Çalışlar, A. (1993). 20. Yüzyılda Tiyatro, Ankara: Mitos Boyut Yayınları.
- Carlson, M. (2013). Performans Eleştirel Bir Giriş. Çev. Belç Güçbilmez, Ankara: Dost Yayınları.
- Dachy, M. (2014). Dada Sanatın Başkaldırısı, Çev. Orçun Türkay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Danto, A. (2010). Sanatın Sonundan Sonra", Çev.: Zeynep Demirsü, s. 225, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dinkla S., (1996). "From Participation To Interaction: Toward The Origins Of Interactive Art", Clicking In: Hot Links To A Digital Culture, Der. (Derleyen), Leeson L.H., 279-290, Seattle: Bay Press.
- Downey, A. ((2007). "Towards A Politics Of(Relational) Aesthetics", Third Text Issn 0952-8822 Print/Issn 1475-5297 Online © Third Text, s. 267-268. <http://www.tandf.co.uk/journals>, Erişim Tarihi: 12.10.2020.
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü- Yüzyılın Sonunda Avangard, Çev. Esin Hoşsucu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gen, E. (2013). Etkileşim, Taciz, Vandalizm? Çağdaş Sanatta Katılımcılık Ve İlişkisel Üzerine Bazı Sorular <https://www.eskop.com/skopbulten/etkilesim-taciz-vandalizm-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-iliskisellik-uzerine-bazi-sorular/1469>, Erişim Tarihi: 12.10.2020.
- Genç, A. (2007) "Köktenci Sanatta Devrimsel Gelgit: Kavram-İmge Diyalektiği", Sosyal Bilimler Dergisi / Journal Of Social Sciences 1 (1), s.153-175.
- Germaner, S. (1999). 1960 Sonrası Sanat, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Göknur, A. G. (2003). "Çağdaş Türk Sanatında Performans", Hacettepe Üni. Sbe, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Göknur, G. A. (2015). Performans Sanatı; Yüzyıllık Tarihine Genel Bakış, 1. Baskı, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Goldberg, R. (1996). Performance Art: From Futurism to The Present, London: Thames & Hudson.
- Habermas, J. (1994) Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje, Postmodernizm içinde, ed. Necmi Zeka, çev. Güleğül Naliş, İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Hatherley O. (2019). "Nicolas Bourriaud: Postmodern'den Altermoderne", Skopbülten, Çeviri: Elçin Gen, <https://www.eskop.com/skopbulten/nicolas-bourriaud-postmodern-den-altermoderne/5491>. Erişim Tarihi: 19.12.2020
- Higgins, D. (1998). Fluxus: Theory And Reception . The Fluxus Reader. 1. Baskının İçinde (217-236). K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions.
- Huyssen, A. (1981). The Search For Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in The 1970s, New german critique, (22), 23-40.
- Jerrold, S. (1995). The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture. Berkeley: University of California Press.
- Joselit, D. (2013). After Art, New Jersey: Princeton University Press.
- Kuspit, D. B. (2006). Sanatın Sonu, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Lynton, N. (2009). Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, S. 126-127, Ankara: Remzi Kitabevi.
- Oğuz, E. (2019). "İlişkisel Estetiğin Mutfağında: Rırkır Tıranıya" 3. Uluslararası SADA Disiplinlerarası Sanat Sempozyumu, 28-29 Kasım 2019 Ankara, ISBN: 978-605-80679-4-3 / Artsürem Bilim Sanat.
- Rancière, J. (2009). Özgürleşen Seyirci. (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Şahiner, R. (2008). Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Saybaşı, N. (2005). "Deneyim ve Katılım", Katılımcı Sanat (Ed. Haydaroglu, Mine), İstanbul: Sanat Dünyamız Kültür Sanat Dergisi Güz/Sayı 96, s.214.
- Schechner, R. (2015). Ritüelin Geleceği, Çev. Zeynep Ertan, Ankara: Dost Yayınları.
- Sennett, R. (2012). Beraber, Çev. İlkay Özküraplı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smith, T. (2013). "Our Contemporaneity", Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson (ed.), Contemporary Art: 1989 to the Present (17-27), Malden, Oxford, Sussex: Wiley-Blackwell.
- Stewart, M. (2007). "Critique Of Relational Aesthetics", Third Text, Vol. 21, Issue 4, July, 2007, S.370. (<http://www.tandf.co.uk/journals>).
- Wolff, J. (2000). Sanatın Toplumsal Üretimi. Çev. Ayşegül Demir, İstanbul: Özne Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme, Ankara: Ütopya Yayınları.

A PERFORMANCE ART AS AN INTERACTIVE ACTION TOOL

Ali Ertuğrul KÜPELİ

Abstract

When considered as an artistic process, art questions the art problematization of the audience in the place of consumer, where the boundaries between art and real life are blurred, and the connection between them through the work of art. Art forms the precursors of fictions where the distant and uncertain relationship between the work and the audience is centered on mutual communication with new artistic approaches as an intervener/participant in artistic practice. In the first quarter of the 20th century, it is realized that the audience should be included in the work in order to remove the boundaries in the formative process of the work of art by taking an opposing attitude on the strict boundaries of the artist and the art work. As a matter of fact, the process that started with avantgarde formations in the early 1900s completely changed the nature of the relationship between the art work and the audience with the artistic practices of the 1960s. In the 1990s, the increasingly widespread audience-oriented participatory art practices initiated a period in which the audience was interactively involved in the performance and evolved into relationality with new approaches with active participation. In this direction, while the changing art practices in the historical process of Performance Art have evolved into new trends, placing the audience in a participatory/active position, the formation of relational-oriented new expressions will be examined in the context of relational aesthetics, the roles of artist-art work-audience interaction and new artistic understanding and formations. The idea of “togetherness” realized by participatory art according to the changing roles and practices of the audience creates a state of collective consciousness by providing an environment of socialization. Within the scope of the research, by reviewing the literature, document analysis was used as a data collection technique. In the light of the collected data, the relationality dimension of participatory art practices and the similarities, distinctions, interactions, and connections between concepts and subjects were tried to be clarified between these art formations. As a result of the research, it is seen that performance art provides a multi-disciplinary environment where the audience participates in the artistic production process, interacts and actively participates in contrast to modern art movements.

Keywords: Relational art, viewer and participator, performance art, relationality