

Subject Area
Art and Design

Year: 2022
Vol: 8 Issue: 105
PP: 4159-4167

Arrival
13 October 2022
Published
31 December 2022

Article ID Number
66348
Article Serial Number
09

Doi Number
<http://dx.doi.org/10.29228/8/sssj.66348>

How to Cite This Article
Çatalbaş, Ş. T. &
Şahiner, R. (2022).
“Bedenler ve Belgeler
Arası Bir Sıçrayış Olarak
Tekrarlama, Yeniden
Yapma ve Ötesi”

International Social
Sciences Studies Journal,
(e-ISSN:2587-1587)
Vol:8, Issue:105;
pp:4159-4167



Social Sciences Studies
Journal is licensed under
a Creative Commons
Attribution-
NonCommercial 4.0
International License.

Bedenler ve Belgeler Arası Bir Sıçrayış Olarak Tekrarlama, Yeniden Yapma ve Ötesi ¹

Re-iteration and Re-make as a Leap between Bodies and Documents, and Beyond

Şafak Tuba Çatalbaş ¹ Rıfat Şahiner ²

¹ Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul, Türkiye

² Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, İstanbul, Türkiye

ÖZET

Sanat, günümüz toplumsallığının kriz durumlarında, norm dışı düşünme ve davranma, verili gerçeklikte kısa devreler yaratma, statükoyu sarsarak hakikati yeniden ele geçirme imkanları sağlayan bir eyleme halidir; bir sıçramadır. Sanata erişimin ve sanatın sürdürülebilirliğinin gündelik eylemlerimizle gerçekleşebilmesinin imkanlarını araştırmak, diyalog temelli, ilişkisel ve beden odaklı, deneyim üreten pratiklerle mümkündür. Canlı sanatın deneyimlenmesi, arşivlenmesi ve geleceğe aktarılması ekseninde performans ve onun dokümantasyonu ikili bir karşıtlık içinde değil karşılıklı bir oluş içindedirler ve ancak bu yaklaşımla ele alındıklarında potansiyelleri açığa çıkmaya başlar. Bu makalede, post-performans kavramı ve belgeleme eyleminin performatifliği konusu, canlılık kavramının sinirbilim ve tıptaki gelişmelerle dönüşmesi bağlamında canlı sanatın yeniden düşünülmesi için araçsallaştırılarak, üç sanatçının tekrar pratikleri üzerinden ele alınacaktır. Radikal yaklaşımlarıyla sanatın sürece dayalı bir pratik olarak kavranmasına önemli katkıları olan Tino Sehgal, Lygia Clark ve Douglas Davis’in çalışmaları ekseninde birey ve toplum, organizma ve çevresi, birbirini dönüştüren, birbirine dolaşık eylemler ve oluşlarla birlikte karmaşık bir süreç olarak ele alınırken, maddesel-maddesiz, gerçek-kurgu, doğa-kültür, teori-pratik, beden-söylem, dijital-analog, sanat-sanat olmayan gibi ikiliklerin ötesine geçebilmenin potansiyelleri, Elizabeth Grosz’un yorumuyla Nietzsche ve Bilginin Koreografisi’ne başvurularak tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Post-Performans, Canlı Sanat, Beden Hafızası, İlişkisel Nesneler, Performans Dokümantasyonu

ABSTRACT

During the crises of contemporary society, art as an action becomes an opportunity and a leap for thinking and acting outside the norms, creates short-circuits within given realities, and reclaims truth by disrupting the status-quo. Researching the potentials of the sustainability and accessibility of art through daily activities can be made possible through practices that generate dialogical, relational, and body-centric experiences. Regarding the experience of live art, as well as its archiving and handing down to the future, performance and its documentation do not stand in a binary opposition, but in a process of mutual becoming. In this article, the concept of post-performance and the performativity of the documentation process will be utilized to rethink live art in light of a renewed perspective of life itself, through recent developments in neuroscience and medicine, and investigated through three artists' practices of repetition. Taking Tino Sehgal's, Lygia Clark's and Douglas Davis' radical approach to art as examples that contributed to art's gaining acceptance as a process-based practice and drawing on Elizabeth Grosz's explorations in Nietzsche and the Choreography of Knowledge, binaries such as individual vs. society, organism vs. environment will be investigated as complex processes and becomings with entangled actions and mutual transformations, including their potentials to surpass binary oppositions such as material vs. immaterial, real vs. fiction, nature vs. culture, theory vs. practice, body vs. discourse, digital vs. analog, art vs. non-art.

Keywords: Post-Performance, Live Art, Body Memory, Relational Objects, Performance Documentation

1. GİRİŞ

Marie De Brugerolle, mecra-sonrası çağda performansı bir pratik olarak ele alan, tiyatro ve anti-tiyatro, nesnel ve nesne-olmayan, şimdi-ve-burada olma ve yeniden canlandırma gibi ikili tanımların ötesinde yeni kavramsal kökenler araştıran *Post-Performance Future* yazısında, ‘post-performans’ kavramını, “performans teriminin izleyicinin ilgisini başka tarafa çekmeye yarayan ucuz bir araç olarak kullanılmasından ötürü içinin boşaltılmasına bir tepki olarak 2011 yılında icat ettiğini” yazar (2018). “Bu anlamda ‘post’ bir ‘sonra’ değildir; performansın sonu değil, tamamlanmamışlık ve bugünkü kapsamı hakkında sürekli bir araştırma halinde düşünmek anlamına gelir” diye devam eder. Bahsedilen bu boşluktan ötürü farklı bir kavram icat etmek önemli bir gereksinim olsa da, bu kavramı farklı kullanmak, bir bitişe, bir sona değil, *post-truth* (hakikat sonrası/ötesi) kavramının kullanımına benzer bir şekilde bir paradigma değişikliğine doğru yol aldığımızı söylemek mümkündür. Buradaki ‘post’ performansın nihayete ermesinden ziyade herhangi bir sonu olmayan ya da bir şeyin/sürecin sonrasına eklemlenmeyen, süregelen bir akışı ifade etmektedir. Bir anlamda başlangıç ve sonun tanımsal olarak anlamsızlığına vurgu yapmaktadır. Bu çalışmada, *post-performans* veya *performans sonrası* kavramı birebir anlamına gönderme yapılarak, *canlı sanatın*², yani performansın sonrasını, *yaşam sonrası* olarak düşünmek için araçsallaştırılacaktır.

¹ Bu çalışma, YTÜ Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı’nda Prof. Dr. Rıfat Şahiner danışmanlığında yürütülmekte olan “Bellek, Sahneleme ve Hakikat: Sanatın Yeniden Maddeleştirilmesi Olarak Performatif Eylem” adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

² Canlı sanat (“live art”) terimi, bir sanatçı veya bir grup sanatçı tarafından bir sanat eseri olarak üstlenilen veya sahnelenen, genellikle yenilikçi ve keşfedici nitelikteki performansları veya olayları ifade eder (TATE, 2022).

Belgeleme pratiğinin performatifliği Tino Sehgal, Lygia Clark, Douglas Davis'in çalışmaları üzerinden bağlamlandırılacaktır.

Canlılık kavramına bakışımızın, sinirbilim ve tıptaki gelişmelerle dönüşmekte olduğu bir zamanda, canlı sanata bakışımızda da buna paralel bir dönüşümden bahsedebiliriz: Performansın—ya da canlı sanatın sonu konusuna beden canlılığının sonu üzerinden bakmak, bilimdeki güncel gelişmelerle ilişkilendirme fırsatı sunarak düşünce alanımızı genişletirken, sanatta uzun süredir tartışılabilen maddesellik ilişkisini yeniden kurabilmemize de olanak sağlamaktadır. Deneye dayalı olmayan, gerçek hayattaki bir akut bakım klinik ortamında ölmekte olan insan beynine ilişkin ilk kanıtı sağlayan ve insan beyninin ölüm sürecinde koordineli aktivite üretme yeteneğine sahip olabileceğini savunan verileri (Vicente, Rizzuto, Sarica ve diğerleri, 2022), post-performans kavramıyla birlikte okumak, *performansın dokümantasyonunun performatifliği* (Auslander, 2006) konusuna taze bir bakış getirmenin yolunu açmaktadır.

2. PERFORMANS SONRASI: PERFORMANSTAN SONRA HAYAT VAR MI?

Ölüm esnasında ve sonrasında beynimize ne olduğu konusu, 2021 yılında gerçekleşen ve tıp alanında bir ilk olarak kayıtlara geçen olayla tekrar tartışıldı: Bilimsel bir "kazadan" elde edilen yeni veriler, biz ölürken hayatın gerçekten de gözlerimizin önünden geçebileceğini öne sürdü (Honderich, 2022). BBC News haber ajansından Holly Honderich'in (2022) haberine göre, bilim insanlarından oluşan bir ekip, 87 yaşındaki bir epilepsi hastasının beyin dalgalarını ölçmek için yola çıktı. Ancak nörolojik kayıt sırasında, hasta ölümcül bir kalp krizi geçirdi—böylelikle ölmekte olan bir beynin beklenmedik bir kaydı elde edilmiş oldu. Bu olay, ölüm anından 30 saniye önce ve sonra, kişinin beyin dalgalarının rüya görme veya anıları hatırlama ile aynı kalıpları izlediğini ortaya çıkardı (Honderich, 2022). Ölümün bir süreç olarak kavranabilirliğine kanıt olarak da okunabilecek bu veriler, canlılığın nerede başlayıp nerede bittiğine dair sınırların tekrar müzakere edilmesi gerekliliğini de gündeme getirdi; kalp durduğunda mı, yoksa beyin fonksiyonları işlevini yitirdiğinde mi hayat sona ermiş sayılır?

Neredeyse yaşam ve ölüm arasında bile bir ara bölgenin varlığını duyuran bu deneyler, karşılaşmalar, öteden beri bir ikilik içinde konumlandırılan akıl ve duygu ilişkisine felsefi açıdan yeniden bakmamızı olanaklı kılar. Bu yeniden bakış, günümüzde bedenin toplumsal yönüne dair kuramların eleştirdiği ikilikleri sorunsallaştırdığı kadar, sanat tarihi belgelerini ele alma eylemi bağlamında da belleğin performatif bir pratik olarak kavranmasını destekler. Performans ve dokümantasyonu da ikili karşıtlıklar olmayıp karşılıklı bir oluş içindedirler ve ancak bu yaklaşımla ele alındıklarında potansiyelleri açığa çıkmaya başlar; zira çağdaşlık deneyimimiz içinde günümüz sanatıyla ilişkilenebilmek ancak maddesel–maddesiz, gerçek–kurgu, doğa–kültür, teori–pratik, beden–söylem, dijital–analog, sanat–sanat olmayan gibi ikiliklerin ötesine geçmemizle mümkündür. Temel problemi kavram ile yaşam arasındaki uzaklığın aşılması; düşüncenin olayla, olayın hareketiyle birleşmesi olan Deleuze'un (Yücefer, 2006:8) belirttiği üzere bellek, yalnızca deneyimin hatırlanması değil, yeniyi icat etmek için yaratıcı bir güçtür (Deleuze, 2006). Bu anlamda bellek, geçmiş bir şimdiyi yeniden sunmaktan ziyade, kendisini sürekli bir farklılık ve değişim süreci olarak sunar (2006). Bekleyen anılar olarak durağan haldeki sanat tarihi belgelerine performatif bir kavrayışla yaklaşıldığında, bu belgeler "şimdinin çağrısıyla birlikte, onları saf anılar olarak belirleyen güçsüzlükten, ulaşılmazlıktan kurtulur, 'yeniden çağrılmaya' uygun anı-imgeler haline gelirler. Edimselleşirler ya da ortaya çıkarlar." (2006: 93-94) Performans ve dokümantasyonu da tıpkı madde ve bellek gibi kendi performanslarının bitmez tükenmez hareketlerinde birlikte inşa edilmiş ve iç içe geçmişlerdir.

Radikal yaklaşımlarıyla sanatın süreçsel bir pratik olarak kavranmasına önemli katkıları olan üç sanatçının işleri; dansçılık geçmişi olan Tino Sehgal'in "inşa edilmiş durumlar"ı, ilişkisel nesneler üzerinden kendine özgü bir pratik geliştiren Lygia Clark'ın "Structuring The Self / Kendiliğin İnşası" (1979-1988) ve 90'larda çevrimiçi işler üreten Douglas Davis'in "The World's First Collaborative Sentence / Dünyanın İlk İmece Cümlesi" (1994, 2013); farklılaştıkları bağamlardan hareketle, belgeleme pratiklerinde bedenselliği odağına alan bir yaklaşımı tartışmaya açmak üzere incelenecektir. Bu bağlamda, sanat yapıtının sürdürülebilirliği ekseninde, müzenin ölü nesnelerin muhafaza edildiği bir yer olarak değil, yaşayan ve dönüşen organizmaların çevresel bağlamı olarak ele alınmasının imkanları sorunsallaştırılacaktır. Tino Sehgal, nesne üretmektense deneyim üreten pratiği için dansın ilginç bir model olabileceğini düşünür (Stedelijk Museum, 2022). Dilin kendisinin temelde bedensel olduğunu iddia eden Nietzsche için de, bedensel kuvvetler dilin ve onun temsil imkanının altında yatar (Grosz, 2020:185). "Hareketsiz kalan, hantal, kayıtsız olan yerine tiyatro, dans ve müzik gibi hareketin sanatlarıyla akraba olan bir felsefe ve bilgi türünü aradığını" açıklayan Nietzsche'ye göre, "felsefenin kendisi, yürürken yazılırdı—hatta tercihen dans ederken." (s. 186). Birey ve toplumun, organizma ve çevresinin birbirini dönüştüren, birbirine dolaşık³ eylemler ve oluşlarla birlikte karmaşık bir süreç olarak kavranmasıyla yorumlanabilecek *canlı sanat* da, ancak böyle bir

³ Dolaşık (entangled) kavramı, burada Karen Barad'ın kullandığı anlamda kullanılmıştır. Barad, kuantum fizikçi Niels Bohr'un deney düzeniyle gözlemlenen nesnenin birbirine dolaşık (entangled) olduğu savını, madde ve anlamın dolaşıklığı olarak kavramsallaştırır.

anlayışla ele alınabilir. Bu makalede de performansın—ya da daha genişletilmiş anlamıyla canlı sanatın—belgelenmesi konusunda Elizabeth Grosz'un *Nietzsche ve Bilginin Koreografisi*'ndeki yaklaşımlarına başvurulacaktır.

3. BELLEKLER ARASI BEDENSEL SIÇRAMALAR: TINO SEHGAL VE KURULMUŞ DURUMLAR

Tino Sehgal, *kurulmuş durumlar*⁴ olarak adlandırdığı çalışmalarında, izleyici ve sanat yapıtı arasında varsayılan hiyerarşik konumu geçersiz kılan bir diyalog zemini ortaya koyar. İddiasına dikkat çekmek için, Sehgal'in performans olarak adlandırmayı özellikle tercih etmediği bu kurulmuş durumlar, müze ve galeri ortamlarının geleneksel bağlamını reddeden, insan sesi, bedensel hareket ve sosyal etkileşime dayalı deneyimler yaratırken, cansız maddesellik dışında geleneksel bir sanat yapıtının tüm parametrelerini yerine getirirler; müzenin çalışma saatlerinde sürekli olarak sunulurlar, alınıp satılabilirler ve tekrarlanabilir olmaları nedeniyle zaman içinde kalıcı olabilirler (<https://www.guggenheim.org/artwork/22502>). İzleyicinin, sanat yapıtının koşulu olan durumun bizzat aktif bir eyleyicisi olarak, oluş halindeki yapıtı dönüştürmesi ve bu yolla kendisinin de dönüşmesi söz konusudur. Bu bağlamda sanat yapıtı sanatçıyla izleyici arasındaki yaratıcı edim (Duchamp, 1957-75) olarak her seferinde, her sıçrayışla yeniden kurulur⁵.

Bedenin, rekabet eden ve çelişen kuvvetlerin bir çoğulluğu olarak kavranması, bedenin perspektife bağlılığını kabul etmek demektir; zira bedenli varlıklar olarak her şeyi aynı anda kavrayamayız ya da herhangi bir şeyi bütünlüğü içinde kavramamız mümkün değildir; yalnızca perspektifler, görünüşler, yorumlar mevcuttur (Grosz, 2020:188). Peki, bu etkiyel ve tepkiyel kuvvetlerin mücadelesi içinde, kültürün eylemini nasıl konumlandırmak gerekir? *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*'de Nietzsche'nin tartıştığı üzere, "etkiyi tepkiye döndürenin tersine çevrilmesini ve eyleme geri dönülmesini sağlamak" (Grosz, 2020:191) nasıl mümkün olabilir? Ya da, performansın bedenselliğinden belgelenmenin edimselliğine doğru nasıl bir yol izlenmelidir?

Bu sorularla birlikte, kültürün ilksel ve mitik kökenlerini, kişinin söz verme yeterliliğinde konumlayan Nietzsche'nin etkin bir arzu olarak tanımladığı ve etkin unutma istencinin karşısında konumlandığı hatırlama istenci devreye girmektedir; "bir kez istenmiş bir şeyin sürekliliğini isteme, gerçek bir istenç belleğidir" (Nietzsche, 2001:57). Bu noktada da, niyet ve sorumluluğu eyleme geçirme yetisine dikkat çeken Grosz'un belirttiği gibi, "bir karşı-unutkanlığın kurulması gerekir" (Grosz, 2020:192). Süreç temelli sanat işlerinin belgelenmesi ve işlerin kültürel ekosistemine uygun olarak, yine canlı bir arşive dönüşmesi de ancak böyle bir *istenç belleğinin* eylemiyle mümkündür.

Tino Sehgal, *kurulmuş durumlarının* fotoğraf ve video gibi kayıt araçlarıyla belgelenmesine karşı olduğu gibi, yazılı tariflerden, yönergelerden, sözleşmelerden de kaçınır. Bütün bunları belgelemeyi imkansız hale getirmek için değil, bilakis işin/olayın tüm canlılığıyla sürdürülebilmesi, geleceğe aktarılabilmesi için yapar. Sehgal'e göre, sanatla ilişkilendirme pratiklerimizde hakim olan, batılı-rasyonalist bir düşünce sisteminin etkisiyle, görme duyusudur, Hegelci bir mesafelenme ile birlikte bakıştır; adının da ima ettiği gibi, görsel sanatlar için bu özellikle böyledir. Oysaki, sözlü aktarımın, bedensel biraradalığın, dokunmanın rolü, bilginin aktarılmasında elzemdir (Arte France, 2017).

Sehgal'in ilk olarak 2012'de Documenta 13 için tasarladığı ve 2017'de Stedelijk Müzesi koleksiyonuna katılan *This Variation (Bu Varyasyon)*, 2019'da yine Stedelijk Müzesi'nde yeniden gerçekleştirildi. Ziyaretçilerin, büyük bir yorumcu grubunun—Sehgal, performansçı yerine yorumcu demeyi tercih ediyor—galeriyi sürekli değişen ve şaşılacak derecede duyumsal bir manzaraya dönüştürdüğü bir alana daldığı zemin kattaki tamamen karanlık bir odada gerçekleşen bu *kurulmuş durumda*, yorumcuların ses, hareket, konuşma ve şarkı söyleme yoluyla ziyaretçilerin odağını yönlendirmesiyle duyular keskinleşir ve izleyici ile yorumcu arasındaki sınır ortadan kalkar (Stedelijk Museum, 2022).

Zamana yayılan kapsamlı bir proje olarak sürdürdüğü sanatçılarla röportajlar serisinden belli olduğu üzere, kendisi de belgeleme pratiklerinde sözlü aktarımı önemseyen küratör, sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi Hans Ulrich Obrist'e göre, Sehgal'in işlerini performanstan ayırmak önemli, çünkü performans süreye bağımlıdır, başı ve sonu vardır, bir *olaydır*. Sehgal'in canlı sanatı ise, müzenin açık olduğu saatlerin bir bileşeni olarak, açılış saatlerinden kapanışa kadar devam eder. *This Variation* (2012) işini anlattığı bir belgeselde (Arte France, 2017) Hegelci bir düşünce olarak mesafelenmeden bahseden Sehgal, modernizmin, 'görsel sanatlar' isminden de anlaşıldığı gibi duyuları birbirinden ayırıp her biriyle bir sanat formunu eşleştirdiğine, müziğin yapıtla izleyici arasına mesafe koymadan kulağa doğrudan giriverdiğine dikkat çekmektedir. Yine bu gelenekten gelen rasyonalist bir toplumun parçası olduğu halde işin içine başka duyuları katmak istediğini özellikle vurgulayan Sehgal, *This Variation*

⁴ "constructed situations"

⁵ "re-iteration"

işinin karanlıkta gerçekleşmesiyle, kendilerini nihayet gözlerden uzak oldukları bir durumda bulan katılanların rahatlamış hissetmeleri arasında bir bağ kurmaktadır. Irigaray'a göre, dokunulur olan, görünürün kaynağıdır, "ancak ışığın temasıyla, dokunmasıyla görebilirim." (Irigaray, 1984:155 / Grosz, 2020:162) Bu bağlamda Tino Seghal'in de dokunulur olanı görünür olana öncelikli olarak konumlandığı söylenebilir. "Ses, kulaktan öylece giriverir, doğrudan..." diyen Seghal'in (2017) sözlü ifadeyi yazılı olana tercih ettiği de hesaba katıldığında, sesin dokunsallığına yaptığı vurgunun da işaret ettiği gibi, hem *kurulmuş durumlar* hem de bu durumların yinelenen tekrarlarında sanatçı bedensel aktarımı sanat yapısının korunması ve sürdürülebilirliği bağlamında ilk sıraya koymaktadır.

4. KENDİLİĞİN İNŞASINDA ONARICI EYLEMLER: LYGIA CLARK'IN İLİŞKİSEL NESNELİ SEANSLARI

Hem sanatın hem de klinik pratiğin sınırlarını önemsemeyen Clark, üslup, ekol veya kategoriden bağımsız olarak, dinmeyen araştırmacı ruhu tarafından yönlendirilen benzeri görülmemiş bir bölge yaratmıştır (Rolnik, 2022). Clark'ın kendiliğin yapılandırılmasında etkin olan bedensel kuvvetleri, sanat pratiğinden kaynaklanan deneysel yöntemlerle araştırması, özellikle ilişkisel nesnelerini kullandığı terapötik metoduyla sistemleştirdiği seanslarında⁶ önceliği bedeninin fizyolojisine vermesi bakımından Nietzsche'nin bakışıyla örtüşür. Clark, seanslarında klasik analitik yorumla değil bedensel temasla çalıştığını özellikle vurgular (2018:53).

Grosz'un belirttiği gibi (2020:191), Nietzsche'nin ahlakı etkin ve tepkisel kuvvetlerin çatışması olarak okuması, bedensellik bakımından onların jeneolojisini açıklama girişimidir de: "Gerçekten de her değerler tablosu, tarihin ve etnolojinin bildiği her 'yapmalısın', psikolojik araştırmadan çok önce fizyolojik araştırmayı ve yorumu gerektiriyor; ve her birinin tıp bilimi açısından bir eleştirisinin yapılması gerekiyor" (Nietzsche, 2001:54). Clark, bu eleştirel bağlamı sanat üzerinden kurmuştur. Geometrik soyutlamalarıyla tanınan Brezilyalı sanatçı Lygia Clark 1966'da geçirdiği bir trafik kazasında bileği kırılınca, resim ve heykel ağırlıklı üretimini terkederek hissi nesneler—ya da ilişkisel nesneler—üretmeye başladı. *Sanatın içinden çıkan bir sanat-olmayan* olarak tanımlıyordu bundan böyle yapmak istediğini; sanatsal deneyimin sınırlarını genişletmek ancak bedensel farkındalıkla mümkündü, ilişkisel nesneler buna aracılık ediyordu. Sanatsal deneyimde nesne nihai bir amaç olmaktansa, bir geçiş aracı olarak işlemeliydi; varlığını bile unuttuğumuz kendiliğimizin görmezden geldiğimiz yönlerine nüfuz edebilen birer geçiş aracı olarak hissi nesneler, beden hafızası ile doğrudan ilgilidir. Clark'ın seanslarında gündelik nesnelerden seçtiği havayla dolu plastik torbalar, deniz kabukları, dolgulu kumaşlar, ağlara takılan taşlar, sanatçının bedene dair farkındalık uyandırmayı amaçladığı çeşitli eylem önerilerinin ilişkisel nesneleri olurlar. Formdan deneyime geçiş, diyalog temelli bir yaklaşımı da beraberinde getirir.

Lydia Clark'ın pratiği, sanatın potansiyelini araçsallaştıran kapitalist dünyaya cevap niteliğinde bir *olay-iş* olarak okunabilir. (Rolnik, 2008). Evinde gerçekleştirdiği bu seanslar, *müşteri* olarak adlandırdığı katılımcı ile birebir uygulamalar şeklindeydi. Sessizlik önemliydi, konuşma ancak seans bittikten sonra ya da bir sonraki seansın başında, *müşterinin* seansın günlük hayatta gözlemlediği etkilerini de katarak bahsettiği, geri bildirimler olarak vardı. *Önermelerini* fiziksel olarak deneyimlenmesi gereken diyalog temelli çalışmalar olarak değerlendiren Clark, pratiğini sanatın sınırına yerleştirdi. Tam da sınırın tanımlara direnmesi sebebiyle yapıtlarını sunmanın çok zor olduğu bilinen Clark'ın birlikte çalıştığı arkadaşı; psikanalist ve kültür eleştirmeni Suely Rolnik, Musée des Beaux-Arts'ta düzenlediği bir sergide sanatçının çalışmalarına farklı bir erişim yolu önerdi. Musée des Beaux-Arts in Nantes (2005) ve Pinacoteca do Estado de São Paulo (2006)'da, *Lygia Clark: de l'oeuvre à l'événement* (Lygia Clark: *İşten Olaya*) başlığı altında gerçekleşen sergi, Clark'ın çalışmalarının bir bütün olarak sunumuydu. Bu serginin doruk noktası olan *Estruturação do Self* (Kendiliğin İnşası, 1976-1988), sanatçının, Rolnik'in önerdiği gibi, estetik, klinik ve politik alanları ayrılmaz, varoluşsal bir güç olarak birbirine bağlayacak bir tedaviyi hedefleyen, algısal-duyusal deneyimleri müşterilere aktaracağı özel oturumlardan oluşuyordu. Bu şekilde, Rolnik'e göre, beden sanatının bir varyantı olmaktan çok uzak olan *Estruturação do Self*, Clark'ın bu önerisinde katılımcı için kullandığı ifadeyle 'müşteri'nin içinde bulunduğu yeni, estetik bir öznellik yaratma girişiminde bedeninin yankılama kapasitesini açtı; bu önermenin katılımcıları, sonsuz bir süreç içinde öteki olmaya açık olacaktı (Larsen, Rolnik, 2019). Clark'ın bu seanslarını özel alandan, kendi evinden, sessizlik içinde gerçekleşen yoğun ve mahrem bir diyalogdan, sokağa, gündelik hayata, bedenden nesneye, nesneden bedene, bedenden bedene, kendinden ötekine, bireyselden kolektife dalga dalga yayılan bir etki olarak düşünmek mümkündür.

⁶ Sanatçının *Estruturação do Self* (Kendiliğin İnşası, 1976-1988) isimli çalışmalarından söz edilmektedir.



Görsel 1: Lygia Clark, *Estruturação do Self* (Kendiliğin İnşası), 1976–88. Clark'ın MoMA'da gerçekleşen retrospektif sergisinden görüntü (2014). Erişim: 14.12.2022. <https://hyperallergic.com/142956/the-radical-brazilian-artist-who-abandoned-art>

5. DÜNYANIN EN UZUN CÜMLESİNİN UCUNDAN TUTMAK: BEDENSİZ KOLEKTİVİTENİN BEDENSEL POTANSİYELLERİ

"Cümlelerin sonu yok. Bazen başlangıcı olmadığını düşünüyorum. Şimdi yazarlarını selamlıyorum, yani hepimizi. Vahşi, değerli, berbat, lezzetli, sevimli, trajik, bayağı, korkutucu, ilahi bir şey yapmışsınız."

—Douglas Davis, 2000 (<https://whitney.org/artport/douglas-davis>).

Douglas Davis tarafından 1994'te, çalışmalarının bir araştırma sergisi için üretilen ve 1995'te Whitney Müzesi'ne bağışlanan *The World's First Collaborative Sentence* (Dünyanın İlk İmece Cümlesi), bir internet sanatı klasığı olarak tanımlanmaktadır. Kullanıcıların hiç bitmeyen bir cümleye katkıda bulunmalarına izin vererek, günümüzün blog ortamlarını ve süregiden akışları öngören bu metinsel ve grafik çevrimiçi performans, yıllar geçtikçe teknolojinin değişmesiyle işlevsiz hale gelmişti. Günümüzde, 2013'te yenilenen ve tekrar aktif hale getirilen "cümle" kullanıcıların katkıda bulunmasına olanak sağlayan yeni canlı versiyonu ve restore edilen tarihsel versiyonu olarak iki versiyon halinde erişime açıktır (<https://whitney.org/artport/douglas-davis>). Tarihsel versiyonu, orijinal kod daha yeni bilgisayarlarda çalıştırıldığında ortaya çıkan bozuk çıktıları ve kopuk bağlantıları gösterirken, günümüz teknolojisi bağlamında çalışır durumda olan, işin yeniden kodlanmış "re-make" versiyonudur. (<https://www.artforum.com/print/201310/the-year-in-re-44068>).

katetmelidir, ancak onları yeniden üretmek için değil, onların operasyonlarını, bağlantılarını sarsacak terimler ve modlar bulmak için ve ikili kutuplara yerleştirilmiş terimleri bağlayan ikileştirmelerin, terimlerin, ilişkilerin ve pratiklerin imkansızlığını işaret edebilmek için” (Grosz, 2020:256). Ekonomik, toplumsal ve hukuksal ilişkileri kuran varsayımlar bağlamında, Deleuze’un ifadesiyle, acı “bir takas aracı, para, bir karşılık”a dönüştüğünden (Deleuze, 2010:173), herhangi bir sözleşmenin nihai olarak, bir bedensel karşı teminat üzerine kurulu olduğu söylenebilir; borcun her zaman borçlunun bedeninden alınabileceğinin garantisi olarak (Grosz, 2020:194). Bu durumda, hem bu sözleşmelerin bağlamı olan ilişkiler içinde kalmaya, toplumsal yaşama katılmaya devam etmek, hem de acıdan muaf olabilmenin yolu, ancak bedeni aradan çıkarmak—bedensiz olarak eylemek—gibi görünmektedir; bu da çağımızda internet sayesinde kısmi olarak da olsa mümkündür: internetin, bedenli olma halini deneyimleyen bedensiz bir kolektivitinin kurulabilme ihtimallerini hala barındırmakta olan ağ yapısı sayesinde. Groys’a göre, “internet kurmaca olmadığı, çevrimdışı gerçeklikte bir referans noktası bulunduğu varsayımıyla işler. Bir enformasyon mecrasıdır, ama enformasyon her zaman bir şey hakkında enformasyondur. Bu bir şey de her zaman internetin dışındadır, yani çevrimdışıdır” (Groys, 2017:149). Burada, bedenli olma hali—bedenli-bedensiz ikiliğinin ötesine geçebilmenin imkanlarına dikkat çekmek amacıyla—herhangi bir şeyin ya da kişinin niteliği olarak değil, Barad’ın faillik¹⁰ kavramını kullandığı gibi ilişkisel anlamda kullanılmaktadır. Zira bedensel deneyimini yaşamadığımız birtakım kavramların, görüntülerin ve hikayelerin gerçeklik algımız üzerindeki etkileriyle, eylemlerimiz ve dolayısıyla fiziksel dünyamız da değişiyor. İçinde bulunduğumuz hakikat krizinin durmaksızın sorgulatmakta olduğu nesnellik, “bedenler üzerindeki izlere karşı sorumlu olmak demektir” (Barad, 2003:24). Bu sorumluluk bilinciyle ilişkisel ve bedenli varlıklar olarak dünyada oluşumuzun farkına vardıkça, hakikat sonrası çağın alamet-i farikası olan manipülasyona açık olma halimizi besleyen korku temelli davranıştan özgürleşmeye başlamak, bireysel ve kolektif eyleme gücümüzü harekete geçirmenin olanaklarını sanatsal eylemle araştırmak, gerçeklikle bağımızı sürekli yeniden kurmak durumunda olduğumuz günümüz koşullarında hayati önem taşımaktadır.

6. SONUÇ

Douglas Crimp’in, Walter Benjamin’e atıfta bulunarak, müzenin düzenli söylemi açısından temel önemde olan orijinallik, sahiplik ve mevcudiyet kavramlarının, yeniden üretim teknolojisiyle baltalandığını ileri sürdüğü *On the Museum’s Ruins (Müzenin Kalıntıları Üzerine, 1993)* kitabına referansla Boris Groys, “yeniden üretim kavramının kışkırttığı postmodern ütopyacı coşku”yu hatırlatırken, bu coşkunun kaynağının günümüzde geçirdiği dönüşüme dikkat çeker. Groys’a göre, “internet, postmodern ütopyaların hayata geçirildiği bir yer olmak yerine, mezarlığı haline gelmiştir; müzenin modern ütopyaların mezarlığına dönüştüğü gibi” (Groys, 2017:158). Bir imgeyle, bir metinle, bir sanat yapıtıyla karşılaşmamız söz konusu olduğunda, çevrimdışı gerçeklikte hiçbir iz bırakmayan tefekkür eyleminin tersine, internette her tefekkür eyleminin geride izler bıraktığından bahseden Groys’a göre “kullanıcı ya da içerik sağlayıcı, internet bağlamında insan, hareket eder ve ‘gayrimaddi’ bir özne olarak değil ampirik bir kişi olarak algılanır” (2017:159). Dahası, bu mecrada da bedenli olma halimiz, önceden bize atanmış bir özellik olarak değil, neden ve sonucun eylemlilikte ortaya çıktığı bir süreç olarak kavranmalıdır; edim-içi ilişkileri¹¹ içinde yapmak veya olmak olarak anlaşılmalıdır (Barad, 2007:214). Lygia Clark’ın terapötik yaklaşımıyla bedensel farkındalığın estetik ve politik bağlamları içinde yeniden kavranmasına olanak sağlayan seansları da tıpkı Douglas Davis’in sonsuzluğa uzanan çevrimiçi cümlesi gibi, bireysel olduğu kadar kolektif, mahrem olduğu kadar toplumsaldır da; ve “toplumsal olanla ilgili ne yazıldıysa, kökensel olarak bağlam, durum ve konum üzerinden yeniden yorumlanmaya, yeniden yazılmaya, dönüşmeye açıktır” (Grosz, 2020:198).

“Geleneksel sanat, sanat nesneleri üretmiştir. Çağdaş sanat, sanat olayları hakkında bilgi üretir” diyen Boris Groys (2017:9), dijitalleşmenin görsel sanatları performans sanatlarına dönüştürdüğü iddiasıyla (2017:124), deneyimin bedenselliğine dilin imkanlarını zenginleştirerek temas etmenin sanatsal potansiyellerine kapı açmaktadır. Groys’a göre, internet çağında sanatla ilgili elimizde yalnızca dokümantasyon kalabilir. Geleneksel sanat yapıtları gibi korunması ve düşünülmesi mümkün olmayan günümüz sanat olayları, ancak belgelenebilir, yeniden ele alınabilir, anlatılabilir ve yorumlanabilir (Groys, 2017:9). Dolayısıyla günümüz sanatı, ancak performatif bir anlayışla kavranabilmektedir. Performatif belgeleme ve yeniden gerçekleştirme pratiklerinin ekseninde ele alınan canlı sanat söz konusu olduğunda ise bu durum çok açıktır; izleyici bir performans belgesiyle ilk karşılaşma anından itibaren işin bir parçası olur, onu nasıl algıladığı ve onunla ne yapacağı da öyle. Performans temelli sanatın koleksiyonlara girmeye başlaması, canlı sanatın bu bağlamda nasıl korunacağı konusunu da gündeme getirmektedir. Sehgal’in kurulmuş durumlarının yeniden tekrarlanması (re-iteration) için önerilen, sosyalliğe dayalı, ilişkisel, bellenen içeriğin aktarımına odaklı koruma modelinin, müzelerin belgeleme ve korumaya yönelik nesne temelli

¹⁰ Barad (2007) için ‘faillik’ bir şeyin veya birinin niteliği değildir; daha ziyade, ‘eylemlilik’ içindeki (s. 214) neden-sonuç sürecidir: “Faillik, kendi iç etkinliği içinde ‘yapmak’ ya da ‘olmaktır’.” (s. 178)

¹¹ Barad’ın “intra-action” tanımının “edim-içi ilişki”, “karşılıklı eylem”, “eylem-içi etki” olarak farklı Türkçe çevirileri mevcuttur. Bu yazıda “edim-içi ilişki” çevirisi kullanılmıştır (Barad, 2020).

yaklaşımlarla şekillenen mevcut koleksiyon kültürü ve prosedürlerine dayalı olarak kalıcı olup olamayacağını zaman gösterecektir (Wdowin-McGregor, 2017:113). Bir performans (ya da daha geniş anlamıyla *canlı sanat*) işinin, sürdürülebilirlik anlamında izleyici/katılımcı ya da koleksiyoner için aktif bir sorumluluk bilincini harekete geçirmesi kaçınılmazdır: Bu aslında, dünya ile ilişkimizde, dünyanın bir parçası olarak, ayrı birer dünya oluşumuzla da alakalıdır; tüm karmaşıklığı içinde bu ilişkiler ağında, birbirine bağlı bir iç içe geçme söz konusudur; her bir eylemimiz, dünyada bir etki yaratır, dünyayı dönüştürür ve biz de bu yeni dünyadan etkilenir ve dönüştürür; böylelikle yeni etkilere yol açarız ve süreç devam eder. Bu anlamda hayatın döngüsü, sanatın sürdürülebilir oluşunun kanıtı sayılabilir. Bedenleşen bilinç, bireyselden kolektife, kolektiften bireysele, organizma ve çevresi arasında akışkan bir süreç olarak kavrandığında, belgeleme pratiğine yaklaşımlar da çeşitlenerek, sanata erişim ve sanatın sürdürülebilirliğinin gündelik eylemlerimiz üzerinden gerçekleşmesinin imkanlarını zenginleştirecektir.

KAYNAKÇA

1. ARTFORUM. Erişim: 12.11.2022. <https://www.artforum.com/print/201310/the-year-in-re-44068>
2. Arte France. (2017). Artist forbids any reproduction of his artworks | LIVE ART # 6 - Tino Sehgal, Palais de Tokyo. Camera Lucida productions. Erişim: 26.10.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=0TC0iSWCCjM>
3. Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. PAJ: A Journal of Performance and Art, 28, 1-10.
4. Barad, K. (2007). Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Duke University Press, Durham.
5. Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. Signs: Journal of Women in Culture and Society, 28, 801 - 831.
6. Barad, K. (2020). "Madde Hisseder, Konuşur, Acı Çeker, Arzular, Özler ve Anımsar" (Çev: Nalan Kurunç, Öznur Karakaş, Ahmet Nüvit Bingöl), Terrabayt. Erişim: 11.11.2022. <https://terrabayt.com/dusunce/madde-hisseder-konusur-aci-ceker-arzular-ozler-ve-animsar-karen-barad-ile-roportaj-1/>
7. BBC News. Canada. Erişim: 26.10.2022. <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-60495730>
8. Brugerolle, M. D. (2018). Post Performance Future. Mousse Magazine, (63).
9. Clark, L. (2018). "The Structuring Of The Self" (Ed. Marcus Boon and Gabriel Levine), Practice, ss. 53-55. The MIT Press, Cambridge MA.
10. Çatalbaş, Ş. (2013). "Acting in the Library: İnci Eviner" (Ed: Hank Slager), Offside Effect: Academy as Exhibition, 1st Tbilisi Triennial. ss. 36-37, Metropolis M Books, Utrecht.
11. Deleuze, G. (2006). Bergsonculuk (Çev. H. Yücefer), Otonom Yayıncılık, İstanbul.
12. Davis, D. (2000). Erişim: 26.10.2022. <https://whitney.org/artport/douglas-davis>
13. Groys, B. (2017). Akışta: İnternet Çağında Sanat (Çev. E. Kılıç), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
14. Grosz, E. (2020). Uçucu Bedenler: Bedensel Bir Feminizme Doğru (Çev. K. Güler), Notabene Yayınları, İstanbul.
15. Lane, R. L., Wdowin-McGregor, J. (2017). Reperformance Strategies for the Reiteration of Tino Sehgal's Constructed Situations. Verband der Restauratoren (VDR), Bonn.
16. Larsen, L. B., Rolnik, S. (2009). On Lygia Clark's Structuring the Self. Afterall Publications, Afterall Journal 15.
17. Nietzsche, F. (2001). Ahlakın Soykütüğü Üstüne (Çev. Prof. Dr. Ahmet İnam), Yorum Yayınları, İstanbul.
18. Rolnik, S. (2022). Lygia Clark, from Object to Event. Rawen Row. Erişim: 12.11.2022. <http://www.ravenrow.org/texts/17/>
19. Rolnik, S. (2008). "Politics of Flexible Subjectivity: The Event Work of Lygia Clark", Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity (Ed. Okwui Enwezor, Nancy Condee, Terry Smith), Duke University Press.
20. Vicente, R., Rizzuto, M., Sarica, C., Yamamoto, K., Sadr, M., Khajuria, T., Fatehi, M., Moien-Afshari, F., Haw, C. S., Llinas, R. R., Lozano, A. M., Neimat, J. S., & Zemmar, A. (2022). Enhanced Interplay of Neuronal

Coherence and Coupling in the Dying Human Brain. *Frontiers in aging neuroscience*, 14, 813531. <https://doi.org/10.3389/fnagi.2022.813531>

21. TATE. Erişim: 26.10.2022. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/live-art>

22. Stedelijk Museum Amsterdam. Erişim: 12.10.2022. <https://www.stedelijk.nl/en/news/tino-seghal-variation>

23. Whitney Museum of American Art. Erişim: 12.10.2022. <https://whitney.org/artport/douglas-davis>

Görseller

Görsel 1: *Lygia Clark, Estruturação do Self (Kendiliğin İnşası)*, 1976–88. Clark'ın MoMA'da gerçekleşen retrospektif sergisinden görüntü (2014). Erişim: 14.10.2022. <https://hyperallergic.com/142956/the-radical-brazilian-artist-who-abandoned-art>

Görsel 2: *Douglas Davis, The World's First Collaborative Sentence (Dünyanın İlk İmece Cümlesi)*, 1994. Erişim: 13.10.2022. <https://artport.whitney.org/collection/DouglasDavis/live/Sentence/sentence1.html>