

DELEUZE VE SPİNOZA KAVRAMLARI ÜZERİNDEN KARDELEN FİNCANCI, NEZAKET EKİCİ VE TUNÇ ALİ ÇAM'IN ÇALIŞMALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

V. İtir DEMİR
Işık Üniversitesi
demiritir@gmail.com

ÖZ

Bu araştırmada, Benedictus de Spinoza ve Gilles Deleuze'ün sunduğu kavramlar üzerinden performans sanatı örnekleri incelenecektir. İki düşünürün ortaya koyduğu beden odaklı düşüncelerden yola çıkılarak, performans sanatının gündelik yaşamla ilişkisi, izleyiciyle kurduğu ilişki, izleyici ile sanatçının etkileşimi ve yapılan performansın nihayetinde hedefine ulaşıp ulaşmadığı belirlenecektir. Nezaket Ekici'nin "Imagine", Kardelen Fincancı'nın "Make Me Whole Again" ve Tunç Ali Çam'ın "Yersiz-yurtsuzlaşma, Kurşun Kalemler, Karton Kutu ve Ses" adlı performansları izleyiciyle kurduğu ilişkiler ve izleyici üzerinde yarattığı etkiler üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Gilles Deleuze, Benedictus de Spinoza, performans sanatı, çağdaş sanat

AN OVERVIEW TO KARDELEN FİNCANCI, NEZAKET EKİCİ AND TUNC ALI CAM'S PERFORMATIVE ARTWORKS WITH THE CONCEPTS OF GILLES DELEUZE AND BARUCH SPINOZA

ABSTRACT

This study aims to analyze some examples of performance art practices with the concepts of Benedictus de Spinoza and Gilles Deleuze. The relationship between life and performance art; the relationship between audiences and artist in these performances, will be defined with the thoughts of two philosophers. Nezaket Ekici's "Imagine", Kardelen Fincancı's "Make Me Whole Again" and Tunç Ali Çam's "Deterritorialization, Pencils, Cardboard Boxes and Sound" will be analyzed with the context of effects on audiences.

Keywords: Gilles Deleuze, Benedictus de Spinoza, performance art, contemporary art

GİRİŞ

20. Yüzyıl düşünürlerinden Gilles Deleuze, felsefe ve düşünce tarihinde geliştirdiği kavramlarla önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle 1990'larda Türkiye sanatında, O'nun kavramlarından ve yapıtlarından yola çıkarak hazırlanan sergiler ve etkinlikler olduğu gibi, birçok sanatçı da çalışmalarında Deleuze'e referans vermiştir. Deleuze birçok düşünürü ve 20. Yy felsefesini etkilediği gibi, felsefesini oluştururken O'nun etkilendiği düşünürler de olmuştur. Bunlardan biri 17. Yy filozoflarından Benedictus de Spinoza'dır.

BENEDICTUS DE SPINOZA

Gündelik yaşam pratiklerinden çıkışla bir beden sorgulaması yapan ve bedene yönelik önermeler getiren Spinoza (1632-1677, Hollanda), her türlü düşünmenin ve tinsel olgunun aynı zamanda bedensel olduğunu derinden kavramıştır. Bedeni, filozoflara "ne düşündüklerini ve nasıl düşündüklerini" anlamak için bir model olarak önermektedir. Spinoza beden sorusunu hep "güç" ve "kudret" terimleri içinde düşünmeye eğilimlidir –bir beden neler yapmaya muktedirdir? Bir bedeni anlamak demek, onun başka bedenlerle içine gireceği temasları ve karşılaşmaları kavrayabilmek demektir. Spinoza'ya göre "duyguları" belirleyecek olan fikirlerle sokakta, kitaplarda, filmlerde, otobüs duraklarında beklerken, reklam tabelalarını seyrederken karşılaşırız – bu karşılaşmalar "bedensel" karşılaşmalardır. (Baker, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=8,80,0,0,1,0>,

15.01.2014 erişildi) Spinoza'ya göre; duygulanış, mefhum ve öz olmak üzere üç idea türü vardır. Duygulanış, bir cismin başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumdur. Örneğin, güneş ışıklarının üzerimizde hissedilmesi bedenim duygulanışıdır. Bu en aşağı bilme seviyesidir. Çünkü duygulanış ideaları, şeyleri yalnızca etkileriyle tanır. Güneşin üzerimde uyandırdığı duygulanışı, üzerimdeki izini hissediyorum. Bu güneşin bedenim üzerindeki etkisidir. Ama nedenlere yani bedenimin ne olduğuna, güneş cisminin ne olduğuna ve bu iki cisim arasındaki bağı ilişkin hiçbir şey bilmem (<http://gocebeatolyeler.org/index.php/dokumanfelsefe/98-ufuk-tuna>, 15.01.2014 erişildi) Spinoza temsil edici olmaması kaydıyla her düşünme tarzına “duygu” adını verir. İdea, bir şey temsil eden ya da temsil edici bir düşünme tarzıdır.

Spinoza var olmak kavramını, var olma kuvvetine ya da eyleme kudretine eşitler. Tabiatın içinde, sokaklarda, insanlar arasında dolaştığımızda Spinoza bize sürekli bir duygulanım değişikliği içinde olacağımızı söyler. Ama fikir ve duygu, doğaları bakımından farklı iki şeydir. Duygu (affectus) ideaların-fikirlerin akıl yolu ile karşılaştırılmasına indirgenemez. Duygu bir yetkinlik derecesinden bir başkasına fikirlerle belirlenmiş yaşanmış bir geçişle oluşturulur, ancak duygunun kendisi asla bir fikir değildir. Sonuç olarak bizde bir tarafta dış şeyleri temsil eden fikirler varken, öte tarafta bu fikirlerin belirlediği ruhsal haller yani duygular vardır. Burada mesele duyguları ve hisleri nedenleri bakımından kavramaktır. Spinoza öncelikle duyguların doğrudan ve ilk nedenlerini araştırmaya girişir; bir duygu hem zihnin hem de bedenim aktifliği ya da pasifliğidir (Dibek, <https://www.academia.edu/1479308/SPINOZA>, 10.01.2014 erişildi).

Bizde üç tür fikir bulunmaktadır –birincisi “etkilenme fikirleridir”, ikincileri “mefhumlardır”, üçüncüler ise “özlerin fikirleridir”. Birinciler bizde hep vardır, ikincilere kısmen ve bazı hallerde sahip oluruz, üçüncüler ise, doğru dürüst “felsefe yapmadıkça” çok zordurlar. Spinoza'nın “affectio”su... Bu, kısaca söylemek gerekirse, “bedenin belli bir şeyden etkilenmesi” demektir. Bedenim çeşitli şeyler tarafından çeşitli yollardan etkilenip durur; ama ne yazık ki hiçbir şey elimde değildir (<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=8,80,0,0,1,0>, 15.01.2014 erişildi).

Spinoza eyleme kudretimizi azaltan her tutkuya keder, üzüntü, artışı sağlayan her tutkuya da sevinç adını verir. İnsan bedeninin gücünü arttıran ya da eksilten daha pek çok sayıda duygulanışın varlığını kabul eden Spinoza örneğin, öfkenin bizi tahrik ettiğini kederin bizi engellediğini ifade eder (Dibek, <https://www.academia.edu/1479308/SPINOZA>, 10.01.2014 erişildi). Spinoza felsefesinde zihnin bedene bir üstünlüğü yoktur. Çeşitli etmenler tarafından oluşturulan bedene zihnin kaynağında önemli bir rol atfedilir. Bedenlerin karşılaştığında bu bedenlere ilişkin bağıntılar birbirlerini zayıflatıp çözüyorsa kötü, birbirini besliyorsa iyi karşılaşmadır. Amaç iyi karşılaşmalar örgütlemektir. Bedeni ideanın temeli olarak ele alır (<http://gocebeatolyeler.org/index.php/dokumanfelsefe/98-ufuk-tuna>, 15.01.2014 erişildi).

Spinoza, dış cisimleri sadece bedenimiz üzerinde bıraktıkları duygulanışlar aracılığıyla bilebileceğimizi belirtir. İnsanlar arasında dolaştığımızda Spinoza bize sürekli bir duygulanım değişikliği içinde olacağımızı söyler. Affectio, eyleme kudretinin varyasyonu, bir cismin, başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumdur. Bir cismin, başka bir cisim üzerinde ürettiği eylem veya etki. Spinoza'ya göre eylem her zaman temas gerektirir. Bu durumda duygulanış cisimlerin karışımı olur. Bir cisim diğeri üzerinde eylemde bulunur. Duygulanış, etki eden cismin doğasından ziyade etki alan cismin doğasına işaret eder. Duygulanış, bir şeyin imgesinin cisim üzerindeki etkisidir. Etki eden, etki alan beden. Eyleyen, maruz kalan beden. Sahip olduğu idealara bağlı olarak herkeste eyleme kudretinin veya var olma kuvvetinin artması-azalması şeklinde sürekli bir varyasyon vardır (<http://gocebeatolyeler.org/index.php/dokumanfelsefe/98-ufuk-tuna>, 15.01.2014 erişildi). Eyleme kudretinin artması, örneğin sevinçle duygulanmak, eyleme kudretinin azalması, örneğin üzüntüyle duygulanmaktır. Eyleme kudretinin azalışını içeren her tutku üzüntü, eyleme kudretinin artışı içeren her tutku sevinçtir. Spinozacı yaklaşımla, duygulanışın, yani şeyin imgesi ve imgenin üzerindeki etkisi bir geçişi veya bir intikali kuşatır. Bu, zihnin yaptığı bir karşılaştırma değildir; duygulanış tarafından, duygulanışın bütünü tarafından kuşatılan bir geçiştir. Her anlık duygulanış bir geçiş kuşatır. Önceki andan mevcut ana geçiş doğası gereği önceki andan da, mevcut andan da farklıdır. Geçişin kendine özgü bir tarafı vardır; bu da süre adı verilen, Spinoza'nın süre dediği şeydir.

Süre yaşanmış geçiş, yaşanmış intikal demektir. Her duygulanış bir duygu gerektirir, daha doğrusu bir duyguyu kuşatır; ama kuşatan ile kuşatılan hiçbir şekilde aynı doğaya sahip değildir. Duygu nedir peki? Geçiştir. Duygulanış ise karanlık hal ile aydınlık haldir. Kesitler olarak artarda iki duygulanıştır. Geçiş, birinden ötekine yaşanan geçiştir. Fiziksel geçiş değil biyolojik geçiş vardır, geçiş yapan vücuttur. Bu ne anlama gelir? Geçiş zorunlu olarak kudretin ya artması ya da azalmasıdır (Deleuze, 2008, s:63). Spinoza'nın tüm yazdıkları sanki bir çeşit hayat tecrübesine dayanıyor gibidir. O her şeyi oluşa bağlı olarak düşünür, kendi duygulanışlarının şuuruna sahiptir. Bir bedeni olduğunu ve beden hayatının hangi şartlarda aktığını gözlemleriyle destekleyerek ortaya koyar. Spinoza her türlü düşünmenin, duygulanmanın, arzuyu hissetmenin bedensel olduğunu düşünür. Bedensel varoluş bir müktedirlik halidir, arzular ve duygulanımlar üretebilme yeteneğidir (Dibek, <https://www.academia.edu/1479308/SPINOZA>, 10.01.2014 erişildi).

GILLES DELEUZE

Gilles Deleuze (1925-1995, Fransa), Spinoza'nın vücudu model olarak almasını ön plana çıkararak vücutlar arasındaki bütün karışımların (etkileyen vücut ile etkilenen vücut) duygulanışlar (affectio) diye tanımlamalarından yola çıkıyor gibidir. Biz sıradan insanlar olarak tesadüflerin keyfince ve başka cisimlerin üzerimizde bıraktıkları etkilerle var oluruz. Bu açıktır ki birinci tür bilgi de bir varoluştur. Daha bu noktada bizi destekleyen fikir ya da etki ve bozan ve yıkan fikir ya da etki, yani sevinç ve keder kutbu söz konusudur. Yani bu iki duygulanış fikri kutbuna tekabül eden iki temel duygu söz konusudur. Deleuze bunu şöyle vurgulamıştır: “kendi etkilenme (duygulanış) gücünü aşan hiçbir şey kimseye iyi gelmez. Bir etkilenme gücü gerçek anlamda bir yeğinlik ya da yeğinlik eşliğidir. Spinoza'nın istediği birinin özünü yeğin bir tarzda, yeğinliğine bir nicelik olarak tanımlamaktadır (Baker, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,218,0,0,1,0>, 13.01.2014 erişildi). Gilles Deleuze'ün şizo-analiz ve arzu politikalarında Deleuze'ün beden kavramı “fantazmalar” üzerinden hayat bulur: Fantazmalar “bedenlerin delinemez ve cisimsiz yüzeylerini oluştururlar”. Deleuze ve Guattari'nin Kapitalizm ve Şizofreni’inde beden bir arzu makinasıdır. Özü itibarıyla devrimci olan bu arzu, kapitalizm ve şizofreni ile içselleştirilen “kapitalist bastırmanın bir ürünü olan bireyin” yansımasıdır. Şizo-analiz de arzunun toplumda yer yurt edişini anlamaya çalışır, bu bağlamda Deleuze'ün Antonin Artaud’dan esinlendiği “organsız beden” de, kapitalizmin içindeki hiyerarşiye ve kodlamaya karşı çıkan “eklemlenmemiş, parçalanmış ve yersiz yurtsuzlaşmış yeniden inşa edilmeye muktedir bir bedendir (Kunt, <http://www.kulturmafyasi.com/2012/02/25/bedenin-soykutugu-uzerine-karalamalar/>, 10.01.2014 erişildi).

Deleuze ve Guattari Bin Yayla’da Spinoza’ya referansla “Bir Spinozist’in Hatıraları I” ve “II” başlıklı iki bölümü birbiri ardına sunarlar. Eğer hayvan-oluş, Deleuze ve Guattari'nin “oluş” teorisinde ilk basamaksa, bunun nedeni, hayvan-oluşun “mutlak” bir tutarlık düzlemi teorize etme gücünde ve insan için statik bir “varolma” halinden, “oluş” haline uygun bir geçiş için uygun zemini sağlamasında bulunmalıdır. Hayvan-oluş, yoğun Spinoza referansları ışığı altında, bedenin organsız bedeniyle buluşarak, organizasyonunun bozulduğu bir alana ulaşma halidir. Organsız beden, bedenin organizasyonuna ilişkin sınırların, organlar ile işlevlerinin toptan reddidir. Dahası oluş ya da hayvan-oluş gerçektir. Böyle bir oluşun gerçekliği, hayvana dönüşen kişinin hayvanı taklit etmesinden değil, gerçeğe dönüşen şeyin “oluş”un ta kendisi olmasından ileri gelir. Eğer oluş, formlar öznel ve organizasyonlar barındırmayan tutarlık düzleminin ilkesiyse, oluşun bir öznesi olamaz ya da “kendinden başka hiçbir şey üretmez”. Deleuze ve Guattari'nin iddia ettiği gibi, oluş kesinlikle taklit etme, ya da bir şeyle özdeşleşme değildir; bir gerileme-ilerleme de değildir; bir eşitleme ya da eşitleme ilişkisi kurmak da değildir; ne bir üretim, bir soy üretimi ya da soy üzerinden üretimdir (Aracagök, http://www.sanatvearzu.net/pdf/Zafer_Aracagok_CinselOlus_Sanat&Arzu_Haziran2010.pdf 12.01.2014 erişildi).

Oluş asla bir taklit değildir, gerçekte adil de olsa, ne bir modele, ne de tıpkısı gibi yapılmaya benzer. Ona doğru gelen, ya da bir şeyin gelmesi gerekli olan, ondan yola çıkılan bir terim yoktur. Ne de birbirleriyle değiş tokuş yapan iki terim vardır. “Oluştunun ne?” sorusu özellikle aptalcadır. Çünkü biri oluşmaktaysa oluşturduğu şey de en azından kendisi kadar değişmektedir. Oluşlar ne taklit görüntüleri, ne de benzeşmelerdir, ama ikili kapmalar (ikisi de bu oluşun imkânını taşıyor, ikisi de birbirine muhtaç), paralel olmayan evrimler, iki saltanat arası düğünlerdir. Düğünler bir çiftin tersidir.

İkili işleyişler yoktur: soru-cevap, erkek-dişi, insan-hayvan, vs. İnsanın kedi veya köpek olmasını içermeyen hayvan-oluşları vardır; çünkü hayvan ve insan sadece ortak, ama simetrik olmayan bir yersizyurtsuzlaşma yolunda karşılaşabilmektedirler (Deleuze ve Parnet, 1990: 16-17). Bu anlamda hayvan-oluş, hayvanlardaki çoğulsallığın kavranması, doğaya serisel ve yapısal yaklaşımların türler arasındaki farklılıkları aynılığa indirgeyerek onları bir birey olarak örgütlediği durumun karşısında hayvanların oluşturdukları sürülerin farkına varılması demektir. Bu çoğulsallığın ya da sürülerin rizomik örgütlenmesi, çoğul-oluş ya da hayvan-oluş süreçlerinin kendiyile-özdeş ya da mimetik olmasına izin vermez, aksine, kapalı özne ve formları çevreleyen sınırların çoğulluğa açıldığı bir “dışarıya yönelme” durumu üretir. Deleuze ve Guattari, moleküler ve molar arasındaki ayrımı, önceden varolan bir temel modelinde bir takliti kabul veya reddetmek üzerine kurarlar. Hayvan-oluş, çocuk-oluş ve kadın-oluş moleküler oluşlardır, çünkü bunlar böylesi bir modele dayanmazlar. Bu yüzden eğer kadın, organları ve bu organlara atanmış işlevleri olan belirli bir özne formu olarak molar bir birim ise, kadın-oluş molekülerdir, çünkü gerektirdiği şey taklit değildir. “Kadın-oluş, bir mikrofemenin hareket ve durgunluk ilişkilerine ya da yakınlık sahasına giren, diğer bir deyişle içimizde moleküler kadını üreten, moleküler kadını yaratan parçacıklar yaymaktır.” Fakat bu arada, tam bu iki alıntının arasında, şöyle derler: “Bu arada, birtakım eşcinsel erkekler arasında taklidin ya da taklit anlarının önemini göz ardı ediyor değiliz, ya da bazı travestilerin gerçek bir dönüşüme yönelik olağanüstü girişimlerini...”

(Aracagök, http://www.sanatvearzu.net/pdf/Zafer_Aracagok_CinselOlus_Sanat&Arzu_Haziran_2010.pdf 12.01.2014 erişildi).”

Çoğunluksal oluş yoktur, çoğunluk hiçbir zaman oluş değildir. Yalnızca azınlıksal oluş vardır. Kadınlar, sayıları ne kadar olursa olsun, durum ya da alt-beraberlik olarak tanımlanabilecek bir azınlıktır; ama ancak sahipleri olmadıkları, kendilerinin de içine girmesi gerektiği bir oluşu, tüm insanı –kadın olmayanlar da dâhil- ilgilendiren bir kadın-oluşu olanaklı kılarak yaratmaktadırlar. Çoğunluk analitik olarak ayarda kapsandığı ölçüde, hep Hiç Kimse’dir. Buna karşın azınlık, herkesin oluşudur, herkesin, modelden saptığı ölçüde, gizli (potentiel) oluşu çoğunluksal bir “oluş” vardır, ama bu Hiç Kimse’nin analitik olgusudur, herkesin azınlık-oluş’una karşıt olandır. Azınlık ve çoğunluk, yalnızca nicel bir biçimde karşı karşıya gelmezler. Çoğunluk, ideal bir “değişmez” içerir, ayarlama örneği gibi bir şey, diğerini ona göre biçtiği. Değişmez ya da ayarın, insan-beyaz-batılı-erkek-yetişkin-aklı başında-heteroseksüel-kentli-standart bir dil konuşan olduğunu varsayalım. Besbellidir ki “erkek” çoğunlukta; sivrisineklerden, çocuklardan, kadınlardan, zencilerden, köylülerden, eşcinsellerden... vb. daha az sayıda olsa bile. Çünkü iki kez görünmektedir, bir kez değişmezde, bir kez de değişmezden çıkarıldığı değişikende (Deleuze, 1996:69). Deleuze ve Guattari’nin söylediği gibi beden bizden “karşıtlık ilişkilerinden oluşan organizmalar üretmek” amacıyla çalınmışsa, bu, örgütlenme düzleminin tutarlık düzlemine baskın gelmesinin bir sonucudur. “Kadın” olarak bildiğimiz ve adlandırdığımız form, erkeğin, kız çocuğun “oluş”unu ondan çalmasıyla kurulur ve kız, kendinden bir şeyler çalınarak, erkek düzeninin ilkeleriyle çalışan örgütlenme düzleminde modellenen bir cinsiyettir. Bu çerçevede kadın-oluş, örgütlenme düzleminde, bir modele dayanmayan tutarlık düzlemine doğru bir yersiz-yurtsuzlaşma anlamına gelir. Diğer bir deyişle, eğer tutarlık düzlemi organsız bedense, örgütlenme düzlemi, kız çocuğundan çaldığı “oluş” ile kendini bir erkek olarak kuran eril, organize etme ilkesidir. Ve bu hırsız kimliği, Deleuze ve Guattari tarafından erkek olarak saptandığı için, erkek için “erkek-oluş” diye bir şey yoktur. Filozoflar bu görüşlerini şöyle bir iddia ile desteklerler: “‘erkek’ evrende bir Standard oluşturmuş ve bu da kaçınılmaz (analitik) bir erkek çoğunluğuna yol açmıştır”. Deleuze ve Guattari’ye göre, erkek, kız çocuktan “oluş”unu çalmakta ve böylece, kız, “oluş”u ilk çalınan olmaktadır. Bu iddiadan yapacağımız en önemli çıkarsamalardan biri şudur: böylesi bir çalma anında, Deleuze ve Guattari’nin erkeği, erkek olarak, zaten-hep tamamlanmış olduğu ve aynı zamanda örgütlenme düzlemini eril bir ilkeye göre oluşturduğu için, kızın oluşunu ondan çalar. Denilebilir ki Deleuze ve Guattari’de kadın-oluş henüz kadın-oluş sürecine girmeden önce zaten-hep belirlenmiş, felsefenin söylemini hep belirleyen eril-aşkınsal ilke tarafından çalınmıştır. Yani, erkeğin kadın üzerinde analitik anlamda edindiği üstünlük, konu cinsel farklılığa geldiğinde o kadar da kolay bir belirleyim sahip olamaz, çünkü analitik olan, çoğu kez olduğu gibi, bizi ne kolaylıkla benimsenebilen ne de benimsenemeyen cinsel farklılık konusunda da körleştirmiştir (http://www.sanatvearzu.net/pdf/Zafer_Aracagok_CinselOlus_Sanat&Arzu_Haziran_2010.pdf, 12.01.2014 erişildi)

Deleuze ve Guattari'nin tüm kavramları kökten kopartıcı ve yersizyurtsuzlaştırıcıdır. Bu yersizyurtsuzlaşma kavramı, diğer başka kavramlarla birlikte ele alınabilecek bir kavram: “yersizyurtsuzlaşma” aynı zamanda hem siyasi, hem sanata değin, hatta edebi. Yersizyurtsuzlaşma çizgisi aslında bir oluş çizgisi. İleriye doğru atılan bir seyahat ve o seyahatin de hareketi aynı zamanda çizginin oluşturduğu bir hareket; aynı zamanda da çizginin bizim içimizde olduğu bir hareket. Çizgiler Deleuze ve Guattari için bireysel çizgiler değildir. Coğrafi olduğu kadar tarihsel ve arkeolojik çizgileri de beraberinde taşıyor. Okullarda tarihe dair öğrendiklerimizi yaşamadığımız halde belleğimizin içinde taşıyoruz, çizgimizin içinde taşıyoruz ve onlar bizim reaksiyon çizgilerimiz; bizi yeniden o kaçış çizgimizin içinde yerimize yurdumuza tekrar döndüren çizgiler. Spinoza'dan yola çıkarak Deleuze'ün sorduğu bir soru vardır. Bir beden ne yapabilir? Ne kadar güce, ne kadar hızlilik ve yavaşlık ilişkilerine maruz kalabilir? Ve o bakımdan Şizoanaliz diyebileceğimiz analiz yönteminin; hep iki kutuplu bir analiz olması söz konusu. Bu Deleuze ve Guattari'nin analiz yöntemidir. Hep iki kutup var. Bir kutup bütüncü kutup, moler diyorlar buna; diğer kutup ise moleküler kutup, en küçük parçacıkların olduğu kutup. Ve bunlar devamlı birlikte işliyorlar. Her an yersizyurtsuzlaşma çizgisine gelen biri, o çizginin kırılıp tekrar yerine yurduna dönmesi tehlikesiyle karşı karşıya kalır ve onun için de yersizyurtsuzlaşma kavramını Deleuze, aşağı yukarı iki türlü ele alır. Birincisi olumlama şeklinde diğeri olumsuzlama şeklinde. Olumsuzlama şikkında yine burada bir iki-kutupluluk söz konusu, yersizyurtsuzlaşan kaçış çizgisi her an kırılıp geriye doğru anaya, babaya, eve, toprağa, milliyete, cemaate, kimliğe, kökene, tarihe her an dönme tehlikesini içinde taşır. Fakat bir de olumlama adını verdiği, yani; affirmative bir yersizyurtsuzlaşma çizgisi var ki, o zaten başından beri fragmental ve fraktal, kopan, parçalara ayrılmış olan bir çizgi ve o parçalara ayrılmış moleküler çizgi, oluşu daha fazla içinde saklayarak, geriye dönme tehlikelerini içinde taşımaz. Mümkün olduğu kadar, o kırık çizgiler bizi daha fazla ileriye doğru taşıma yeğliliğine sahiptir diyebiliriz belki. Yersizyurtsuzlaşma kavramı bir göç olgusu, bir yerden bir yere göç olgusunu veriyor; fakat göçler bir topraktan başka bir toprağa yerleşmek üzere var oluyorlar. Bu uzayan bir çizgi, oradaki insanları, göçebeleri göçmen konumuna sokup bir ülkeden başka bir toprağa bir topraktan başka bir toprağa taşıyıp; orada varlıklarını sürdürmeyi içeriyor. Fakat aslında yersizyurtsuzlaşma göçmenlerden çok göçebeleri ilgilendiren bir kavram. Tarihçi Toynbee'ye göre göçebeler en az kıvıldayanlardır. Bütün hayatları boyunca kışlak ve yayla arasında gidip gelirler. Dolayısıyla bir toprağı yersizyurtsuzlaştırırlar. Bir ülkeyi bırakıp başka bir ülkeye yerleşme durumu söz konusu değildir. Çevrimsel bir zamanda mevsimlere göre yer değiştirirler. Bu yer değiştirme de aslında sabit bir yer değiştirmedir (Akay, 1996:19-21). Göçebeler hep ortadadırlar. İstep ortasından yükselir, büyük ormanlara ve büyük imparatorluklara girer. İstep, ot ve göçebeler, hepsi aynı şeylerdir. Göçebelerin ne geçmişi ne geleceğı vardır, ama sadece oluşları vardır; kadın-oluş; onların harika hayvansal sanatları. Göçebelerin tarihi yoktur. Onların yalnız coğrafyaları vardır (Deleuze ve Parnet; 1990:51).

Diğer yandan “yersizyurtsuzlaşma” ile “oluş” kavramına dönersek aslında, bu oluş kavramı, her türlü töze ait özneye ait olan sabit yerleşik kavramların içini yarma; içinden, ortasından bir yerden bir köksap oluşturmayı içeren bir eylem. Köksap da Deleuze ve Guattari için belli bir kavram, çünkü bütün bir Batı metafiziğinin ve dilbiliminin, ağaçvari işleyişlerine, ikili dallanan budaklanan işleyişlerine karşı, herhangi bir yerden sıçrayan, herhangi bir yerden çıkan ayırık otları gibi, kendi köksüzlüğü içinde köklenen filizlenen bitkileri içermesi, ağaçvari olanın yersizyurtsuzlaşmasını oluşturması bakımından önem kazanan bir kavram. Fakat aslında “oluş”, belki de, burada en önemli kavramlardan bir tanesi oluş ise, ben-öteki arasındaki ikili ilişkiyi yok eden bir kavram. Yani ikisini içinden yarıp ikisinin içinden geçen, kateden bir kavram; çünkü oluş bütünlüğü kurmayan, bütünlük imkânını vermeyen bir kavram. Dolayısıyla her oluş, aslında, olduğu ile bir komşuluk ilişkisini ortaya koyan ama o komşuluk ilişkisini ortaya koyarken olduğunu da dönüştüren bir eylemi ifade ediyor. Bir kadın-oluş kavramından bahsederse ki bu kadın gibi olmayı, kadın taklidi yapmayı, *mimesis* olayını içermeyen bir eylem. İkili eylem halinde oluşan hem olanı hem de oluşanı dönüştüren, değiştiren ve ikisinin de ortasında geçen bir kavram olur. Ve her oluş, o bakımdan, bir belirsizliği, bir süreci belirliyor. Tıpkı yersizyurtsuzlaşmanın bir süreci belirlemiş olması gibi. Tabii; yersizyurtsuzlaşmayı Deleuze ve Guattari tarafından Kapitalizm ve Şizofreni'de vermiş oldukları örnekler bakımından ele alırsak, bir tarihi oluş çiziyorlar. Her bir toplumsal formasyon, tarihi oluşum ilkel, feodal, kapitalist vs. hem insanlar arasındaki üretim ilişkilerini hem de üretim biçimini yersizyurtsuzlaştırarak başka bir

yere doğru taşıyorlar ve bu eylemde başarılı olan onlara göre; kapitalist sistem. Tarihi oluşumlardan ayrı, yersizyurtsuzlaşmayı bir de belki edebiyat alanında yahut sanat alanında düşünebiliriz. Bu da yine; Deleuze'un vermiş olduğu örneklerden yola çıkarsak, yersizyurtsuzlaşma yahut kaçış çizgilerini oluşturan edebiyatçıların, sanatçıların çoğunun, dili sorunsallaştıran, verili olan dili onun yarılp, parçalanıp, sentakslarının, sözdizimlerinin bozulup yeni baştan yaratıldığı eylemlerde ortaya çıkaran yazarlar olduğunu görürüz (Akay, 1996:21).

Beden nasıl tanımlanır? Bu soruyu Spinoza için soran Deleuze, cevabını bize hızlı bir biçimde vermekte: Hareket ve dinlenme ilişkisi ve partiküllerin hızları ve yavaşlıklarıyla tanımlanır. "Küresel biçim, özel biçim, organik işlevlerin hepsi hız ve yavaşlığa bağlıdır". Bu tanımın içine ikinci bir önerme daha eklenmekte; o da etkilenim ve etkileme kapasitesidir. Deleuze'un (ve Guattari'nin) şizodinamiğini oluşturan beden, arzulanana-makineler, organsız bedenler modern hayatta cisimleşmenin karmaşık yapısına, bedenin yüzeyinde oluşan fantezilerin ve makinesel oluşumların izdüşümünü oluştururlar. Beden burada hiç olmadığı kadar toplumsaldır. Etkiler ve etkilenir. Deleuze bizi, yersizyurtsuzlaşmış, sabit olmayan tanımıyla, sürekli hareket halinde olan, kaybolan, çoğalan özne anlayışıyla karşı karşıya bırakır (Işık, 1996: 47-49). Deleuze bir beden kavramı oluşturmak konusunda diğer Fransız post-yapısalcı teorisyenlerden daha ileri gitmiştir. Deleuze'un arzulanana makinalarının biyolojik şekiller üzerinde şekillenmiş olmasına rağmen, beden görüşü Nietzsche'ninkinin tersine, hiç de biyolojik değildir. Deleuze, Artaud'nun izinde, 'organsız bir beden'den söz eder. Deleuze'un organsız bedenden kastı, bedenlerimizi biyolojik örgütü yönünden tecrübe edemediğimiz veya daha da kesin olarak, bedenlerimizi o şekilde algılamamız gerektiğidir. Deleuze'un bedeni, yüzeyi her biri aracılığıyla bir yoğunluklar örüntüsü ile işaretlenmiş dört şekilde yapılanmış olan, bir tür boş küre olarak algılanmaktadır. İlk olarak, arzulanana makinalarının kendi kısmi nesnelere (anüs, göğüs, penis) karşılığı olan bedenlerin yüzeylerine figürler kayıtlıdır. İkinci olarak figürler beden üzerine dış dünyadan kaydedilmiştir. Bu nokta, şizodinamiklerin üçüncü unsuru olan 'özne'nin işin içine girdiği noktadır. Oidipus üçgeni aracılığıyla oluşturulmuş birleşmiş öznenin karşısında, Deleuze ve Guattari psikik enerjinin yatırıldığı belli sayıda gerçek ve tarihi öznelerle seri olarak özdeşleşen bir 'merkezsizleşmiş ego' öne sürer. Bedenleri çevreleyen üçüncü yoğunluk bölgesi 'fantazma'dır. Dördüncü ise duyu organlarının kendileridir. Deleuze bu bağlamda histerik kişinin kendi bedenini algıladığı şekilde sanatla karşılaşmamız gerektiğini önerir. Bu da, örneğin müzik dinlediğimiz zaman, kulağın şekil değiştirerek yalnızca duymakla kalmayıp aynı zamanda gören ve hisseden çok işlevli bir organ haline alması gerektiği anlamındadır. (Lash, 1996:147-148) Deleuze ve Guattari için, Anti-Oidipus: Capitalism and Schizophrenia (Kapitalizm ve Şizofreni) adlı kitaplarının başında söyledikleri şekliyle, insan bedeninin her organı bir makinedir; yeme-makinesi, anal-makine, konuşma-makinesi, nefes alma-makinesi; "her organ-makine için bir enerji-makinesi: her zaman akımlar ve kesintiler". Bunlar metafor değildir: gerçektir. Burada artık ne insan, ne de doğa kalmıştır; yalnızca birini diğerinin içinde üreten ve makineleri birbirlerine bağlayan süreçten söz edebiliriz; geride Deleuze ve Guattari'ye göre, içerisi ve dışı, kendi ve kendi-olmayan kalmaz. İnsan-doğa, endüstri-doğa, toplum-doğa ilişkisi içinde kurulan ve onların ayırımından sorumlu oldukları, üretim, dağıtım ve tüketim gibi, görece bağımsız alanlar da ortadan kalkarlar. "Her şey üretimdir; üretimin üretimi, dağıtımın üretimi, tüketimin üretimi; aynı ve tek bir sürecin üretimidirler (Işık, 1996:48)."

Gövde kamusalda özelin keşişmesidir. Gövdeye ve edimselliğe dönük her yaklaşım öncelikle sistemi eleştirmeyi öngörür ve içerir. Bu nedenle gövde sanatı, öyle görünmediği ve daha ezoterik açılımlarında bile siyasaldır ve muhaliftir. Bu yaklaşım bütün bir modernite metafiziğini alt üst eden bir anlayışa yaslanır (Kahraman, 2005: 184). Çağdaş sanat genellikle belirli bir zaman dilimi içerisinde görülebilmesiyle, kullanılabilir olmama özelliğine sahiptir. Performans, bu konuda en klasik örnektir: Performans olup bittikten sonra, yapının kendisiyle bütünleşmeyen belgeleme çalışması dışında bir şey kalmaz geride. Bu tür uygulamalarda, bakan-kışıyle bir sözleşme öngörülür, altmışlı yıllardan beri hükümleri değişmeye başlamış olan bir 'uzlaşma': Sanat yapıtı, artık evrensel bir kitleye açık, 'anıtsal' bir zamansallık çerçevesinde tüketilmeye elverişli değildir, sanatçı tarafından çağırılmış olan bir seyirci kitlesi için bir olay-zamanı içinde olup biter. Yapıt kendi zamansallığını yöneterek karşılaşmalara zemin hazırlar. Performans olup bittikten sonra, yapının kendisiyle bütünleşmeyen belgeleme çalışması dışında geride bir şey kalmamaktadır (Bourriaud, 2005: 47-48).

Deleuze ve Guattari, sanat yapıtını ‘bir etkiler ve algılar bloku’ olarak tanımlarken, başka bir şey söylememişlerdir: Sanat, özgün deneyimlerle bağılı öznellik anlarını bir arada tutar. Guattari’ye göre sanat, düşüncenin bir kategorisi olmaktan çok canlı bir malzemedir ve bu ayrım bizzat felsefi projenin doğasını bağlar: Türlerin ve kategorilerin ötesinde, bir yapıtın gerçekten dönüştürücü bir önerme üretimine katkı sağlayıp sağlamadığıdır (Bourriaud, 2005: 132).

NEZAKET EKİCİ, KARDELEN FİNCANCI VE TUNÇ ALİ ÇAM ÖRNEKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

İlk örneklerine ve öncüllerine 20. Yüzyılın başlarında rastladığımız performans sanatı, günümüze kadar farklı formlarda karşımıza çıkmıştır. Performans sanatlarından yani sahne ve gösteri sanatlarından farklı olarak, hayata dokunmaya, izlek olmamaya ve hatta zaman zaman izlemeye gelenleri katılımcıya dönüştürür. 20. Yüzyıl’ın toplumsal ve sosyal hareketlerinde, sanatçıların bedenlerini bir eylem aracına dönüştürmesiyle, gündelik hayata dokunmasıyla da hayatın içinde bizzat yer alarak, hayatın kendisini deneyimlemeyi de hedeflemektedir. Özellikle 1960’lı ve 1970’li yıllarda dünya genelinde yaşanan toplumsal dönüşüm taleplerinin de etkisiyle, kimi sanatçıların aktivist yönü de öne çıkmıştır. Feminist ideoloji de bu dönemde toplumla buluşmuş, kadın hareketlerinde artış görülmüştür. Feminist sanatçılar, performans sanatının eylemsel boyutu sayesinde sanatsal ve feminist pratiklerini toplumla ve kamusal alanla buluşturabilmişlerdir.

Günümüz Türkiye sanatına baktığımızda, Nezaket Ekici, feminist sanatçı olarak tabir edemeyeceğimiz ancak zaman zaman kadın hakları ve kadınlık mefhumuna yönelik çalışmalar yapan bir sanatçıdır. Ekici, 2012 yılında Pi Artworks Tophane’de yaptığı Imagine adlı performansında bir platform üzerinde Flamenko dansından referansla dans ediyor ve tavana asılmış elmalara uzanarak onları koparıyor, çekiştiriyor ve güçlü bir şekilde yerlere fırlatıyor. Üzerinde bulunduğu platformda hareket ettikçe, ayaklarını Flamenko vuruşlarıyla vurdukça ses yankılanıyor. “Bedenimle başkaları arasında bir hayal alanı açıyorum diyebilirim. Bu performansta, eğitimcilerin flamenko dansçılarına söylediği, “elma ağacı varmış gibi hayal edin” öğüdünü canlandırdım. Ön planda olan ne dans ne yemek” diyor. Nezaket Ekici’nin performansı, platform üzerinde başlayıp bitiyor. Bu süreçte izleyiciler uzaktan eylemi izliyorlar. Sanatçının bedeni, performans esnasında sınırları belli bir platform üzerinde ve kendi içinde bir eylem gerçekleştiriyor. Bu kendi içindeki hareket, etki alacak olan bedenlere ulaşamayan sanatçının bedeninin etki eden bedene dönüşmesini de engelliyor. Tüm eyleme şiddetini kendi bedeni üzerinde deneyimleyerek izleyicilerle ortak bir mefhum yakalayamıyor. Performansa, Spinoza’nın, tabiatın içinde, sokaklarda, insanlar arasında dolaştığımızda sürekli bir duygulanım değişikliği içinde olacağımıza dair olan yaklaşımının perspektifinden baktığımızda, sanatçının bedeninin, yüksek bir platform aracılığıyla mekândaki diğer bedenlerden ayrılmış olmasının bu yaklaşımdan uzak olduğu açıktır. Performans sanatının gündelik yaşama dokunan boyutu, Spinoza’nın bu görüşünü destekler niteliktedir. Dolayısıyla Spinoza’nın bir cismin, başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durum olan “affectio” kavramını performans sanatının temel dayanaklarından biri olarak değerlendirebiliriz. Sanatçı, performansını yaparken yola çingene halkına özgü Flamenko dansının “elma toplama hareketi” ile çıkıyor. Deleuze’ün azınlık kavramına göre baktığımızda burada bir çingene-oluş durumunun söz konusu olabileceğini söyleyebiliriz. Ancak sanatçının kendi kimliğiyle yaptığı performansında çingene-oluşun taklidini yapması söz konusudur. Bu durumda, performansa Deleuze okumasıyla baktığımızda asla bir taklit anlamına gelemeyecek olan “oluş”un bu performansta bir çelişkiye düştüğü fark edilir.



Resim 1: Nezaket Ekici, Imagine, 2012, Pi Artworks, Tophane
Resim 2: Nezaket Ekici, Imagine, 2012, Pi Artworks, Tophane

1996 yılında Tüyap Tepebaşı'nda konsepti "Yersizyurtsuzlaşma" olan Genç Etkinlik II sergisinde Tunç Ali Çam, "Yersizyurtsuzlaşma, Kurşun Kalemler, Karton Kutu ve Ses" adlı bir performans gerçekleştirmiştir. Üç metreye beş metre bir mekanın duvarlarına kurşun kalemlerle "Kapitalizm ve Şizofreni" (Deleuze-Guattari) ve "Diyaloglar"dan (Deleuze-Parnet) metinler yazan sanatçı mekanın ortasına mukavvadan yapılmış bir kutu yerleştirmiştir. Serginin açık olduğu süre boyunca, günde sekiz saatini kutunun içinde geçirir. Kutunun tam üstündeki bir karışık havalandırma deliği dışında hiçbir açıklık yoktur. Sanatçı pet şişeden su içip, boşalttığı şişeye idrarını yapmaktadır. "Kapitalizm ve Şizofreni" ve "Diyaloglar"dan, el feneri yardımıyla, yüksek sesle metinler okuyan sanatçının okumaları bir süre sonra yerini izleyicilerle diyaloglara ve tartışmalara bırakır. Kutunun çevresinde dakikalarca yürüyenler, koşanlar, yazı yazanlar, duvardaki metinleri bağıra çağıra okuyanlar, kutuyu tekmeleyenler hatta içine böcek atanlar olmuştur. Sanatçı da izleyicilerden gelen tepkilerin şiddetlenmesiyle kutuya vurmaya, konuşmak yerine haykırmaya başlar. Sanatçının kutuya vurduğu zamanlarda, içeride kurulu bir mekanizma olduğunu düşünen ziyaretçiler, çoğu zaman yarım metre yakınlarında oluşan sesteki korkmuşlar hatta yere düşüp yığılanlar bile olmuştur. Zaman zaman da kutudan dışarı çıkıp, mekana izleyici gibi gelen sanatçı, izleyicilerle içerdeki "sanatçı" hakkında konuşmuştur. Çam performansının son gün hiç ses çıkarmamış, izleyicilerde sanatçının içerde olmadığını düşünüp gitmişlerdir. İşi bir süreç olarak tanımlayan sanatçı herkesin bu sürecin bir anına denk geldiğini ve denk geldiği anı işin kendisi olarak benimsediğini belirtmiştir. Sanatçı "Belki karanlıktaydım ama bu işte tek bir izleyici vardı o da bendim." der.

Tunç Ali Çam'ın performansını Spinoza'nın duygulanış (affectio) kavramından yola çıkarak yorumlayabiliriz. Sanatçı izleyicilerden ayrı küçük bir mekân içinde bulunmasına rağmen, izleyiciler üzerinde bir eylem üretilip onları etkileyebilmektedir. İzleyicilerin de duvardaki metinleri okuması, Ali Çam'ın bulunduğu kutuya vurmaları, içine böcek atmaları sanatçının üzerinde eylemde bulduklarını göstermektedir. Bir sergi kapsamında performansını gerçekleştiren sanatçı eyleyen - etki eden bedene dönüşürken, sergiyi görmeye gelip performansı izleyen izleyiciler de maruz kalan - etki alan bedene dönüşmektedir. Etki alan bedenler olarak izleyicilerin sanatçının bulunduğu alana müdahale etmesi, sanatçının bazen mekâna izleyici gibi gelip izleyicilerle "içerideki sanatçı" hakkında konuşması ise eyleyen beden (sanatçı) ile maruz kalan beden (izleyici) zaman zaman yer değiştirip değiştirmediği sorusunu akla getiriyor. Performans sanatının en dikkat çekici noktası da, resim heykel gibi geleneksel sanatların aksine, bir yere ait olmaktan ve bir mekânda sabit durmaktan ziyade, hiçbir yere ait olmaması ve zamansız olmasıdır. Performans pratiğinin bu yapısıyla Deleuze'ün yersizyurtsuzlaşma kavramıyla benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Çam performansında, kutunun içinde bir yaşam deneyimleri, zaman zaman kutunun dışına çıkıp izleyiciye dâhil olarak kendisine yabancılaşır gibidir.

2012 yılında Tahran’da Nesli Gül’ün küratörlüğünde yapılan “Hidden Screenplays” sergisine Kardelen Fincancı “analog-katılımcı” olarak değerlendirdiği “Make Me Whole Again” adlı yerleştirmesiyle katılmıştır. Yerleştirme, yerde bulunan ince bir zeminde sanatçının bedeninin puzzle haline getirilmiş parçalarından oluşmaktadır. İnteraktif boyutuyla izleyiciyi işe müdahil olmaya iten çalışma, izleyicilerin işin başında uzun süre vakit geçirmesini sağlamıştır. İslami rejimle yönetilen, sanat faaliyetlerinin yürütülmesinin zorlu olduğu ve kadınların neredeyse hiçbir söz hakkının olmadığı bir ülkede yapılan bu serginin ziyaretçilerinin çoğunluğunu genç, entelektüel ve üniversite öğrencilerinden oluşturmuştur. Sergiye katılanlar Fincancı’nın işine müdahil olurken, sanatçının kendisi de orada bulunmaktadır. Çoğunlukla kadın ziyaretçiler sanatçıyla iletişime geçip olumlu tepkilerini dile getirmiş ve iş hakkında konuşmak istemiş, bir kısım izleyici ise çalışmanın çevresinde bir süre uzaktan dolaştıktan sonra müdahil olmuşlardır. Serginin devam ettiği günlerde bir izleyici diğerlerinin aksine tamamlanmış olan çalışmayı tekrar parçalarına ayırarak farklı bir form oluşturmuştur.

Çalışmanın performatif boyutu şuradadır: kendisini ziyaretçilerin ellerine bırakmıştır ve ziyaretçiler, kendisi de orada bulunan sanatçıyla yan yana durmaktadır. Sanatçının bedeni kamusalla özelin kesiştiği bir noktadadır. Spinozacı yaklaşımla yorumlayacak olursak, sanatçının bizzat orada bulunuyor olması ve müdahillerin sanatçıyla iletişime geçebilmesi; sanatçının yerde duran çıplak bedenine yine O’nunla aynı çatı altında bulunan izleyicinin müdahale edebilmesi bir affectio (duygulanış) yaratılmasını sağlamıştır. Şu nokta önemlidir: sanatçının bedeniyle bir araya geliş kadın bedenine dair büyük yasakların olduğu bir coğrafyada gerçekleşmiştir. Deleuze’ün kadın-oluş kavramından bakacak olursak, kadın-oluş Deleuze ve Guattari’ye göre, erkek, kız çocuktan “oluş”unu çalmakta ve böylece, kız, “oluş”u ilk çalınan olmaktadır. Fincancı’nın yerleştirmesi eril hegemonyanın olduğu bir coğrafyadadır. Bu durumda, sergi mekânında yerde duran kadın bedeni ve sanatçının kendisi, Guattari’nin sanat anlayışıyla paralellik göstererek dönüştürücü bir önerme üretimine katkı sağlamaktadır.



Resim 3: Kardelen Fincancı, “Make Me Whole Again”, 2012, Tahran

Resim 4: Kardelen Fincancı, “Make Me Whole Again”, 2012, Tahran



Resim 5: Kardelen Fincancı, “Make Me Whole Again”, 2012, Tahran

SONUÇ

Performans sanatı, yapısı ve içerdiği dinamikleri itibariyle yaşam pratiğinden ayrı düşünülmemelidir. Özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar çokça uygulanan performans sanatının kökenlerinde de gösterisellikten uzak, gerçek bir deneyim vardır. Günümüz performans sanatı örneklerini incelediğimizde, bu deneyimden uzaklaşabilen örneklere de rastlanmaktadır. Beden mefhumundan ve beden felsefi boyutundan ayrı düşünemediği gibi etkileşimi sağlaması ve sanatçı-izleyici ilişkisinde mesafe olmaması önemlidir. Özellikle galeri, müze gibi sanat kurumlarında sanatçıların ve yapılan performansların en büyük çıkmazlarından biri, hedeflediği ya da hedeflemesi gereken izleyiciye ulaşamamalarıdır. Galeri ve müzelerin steril yapısı da bu mesafeyi açmaktadır. Bir kolektiviteleri barındırması kaçınılmaz olan performans sanatının bu özelliğinden uzaklaşması durumunda, gövdesel bir gösteriye dönmesi kaçınılmaz olacaktır. Fincancı'nın katılımcı performansında görüldüğü gibi, sanat eserini oluşturan ve işe müdahil olan izleyici sayesinde, çalışma tamamlanmaktadır. Farklı sosyolojik dinamikleri de bünyesinde barındırıyor olması, sergi mekanının ülke sınırlarının dışında bir yer olarak tanımlanmasını da sağlayarak yersizyurtsuzlaştırmıştır. Çam'ın performansındaki izleyiciyle kurulan ilişkiyi, günümüzdeki performanslarda artık daha sık görebiliriz. Etkileşimin ve ilişkiselliğin ön planda olduğu Çam'ın performansı, izleyici üzerinde bir duygulanış süreci oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

- Aracagök, Zafer. “Cinsel Oluş”, Arzu Seminerleri, Kadırga Sanat Üretim Merkezi, 2010, http://www.sanatarzu.net/pdf/Zafer_Aracagok_CinselOlus_Sanat&Arzu_Haziran2010.pdf Erişim Tarihi: 12.01.2014
- Baker, Ulus. “Spinoza: Hayatın Geometrisi”, Virgül 1, Ekim 1997, www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=8,80,0,0,1,0 Erişim Tarihi: 15.01.2014
- Baker, Ulus. “Ethica Okumaları”, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,218,0,0,1,0> Erişim Tarihi: 13.01.2014
- Bourriaud, Nicolas. (2005) “İlişkisel Estetik”, Çev: Özen, S. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (2006) “Kapitalizm ve Şizofreni I, Göçebibilim İncelemesi: Savaş Makinası”, Çev: Ege, F., Erdoğan, H., Yiğitalp, M., İstanbul: Bağlam Yayınları
- Deleuze, Gilles. (2009) “Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı”, Çev: Batukan, C., Erbay, E., İstanbul: Norgunk Yayınları
- Deleuze, Gilles. (2008), “Spinoza Üzerine Onbir Ders”, Çev: Baker, U., İstanbul: Kabalcı Yayınları
- Deleuze, Gilles. – Parnet, Claire. (1990), “Diyaloglar”, Çev: Akay, A., İstanbul: Bağlam Yayınları
- Deleuze, Gilles. (2011) “Spinoza ve Pratik Felsefe”, Çev: Baker, U., Nahum, A., İstanbul: Norgunk Yayınları,
- Dibek, Berkay. “Spinoza, Etika ve Bedenin Bilgisi”, <https://www.academia.edu/1479308/SPINOZA>, Erişim Tarihi: 10.01.2014

<http://gocebeatolyeler.org/index.php/dokumanfelsefe/98-ufuk-tuna>, Erişim Tarihi: 15.01.2014
Kahraman, Hasan Bülent. (2005), “Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...”, İstanbul: Agora Kitaplığı,
Kunt, Esen. “Bedenin Soykütüğü Üzerine Karalamalar”,
<http://www.kulturmafyasi.com/2012/02/25/bedenin-soykutugu-uzerine-karalamalar/> Erişim Tarihi:
10.01.2014
Toplumbilim Dergisi, (1996) İstanbul: Bağlam Yayınları, Sayı:5
Spinoza, Baruch. (2006) “Etika”, Çev: Ülken H. Z., İstanbul: Dost Yayınları