

GÖRÜNMEZLİK KAVRAMI BAĞLAMINDA “GÖRÜLMEZ” PERFORMANSI ÜZERİNE BİR İNCELEME

ANALYSIS OF THE PERFORMANCE PROJECT “INVISIBLE” WITHIN THE
CONTEXT OF INVISIBILITY

Rezzan GÜMGÜM

ORCID ID: 0000-0002-1702-0927

Özet

Görünmezlik bir nesnenin görülememe durumu olarak tanımlanabilir ve bu kavram pek çok filozofun araştırma konusu olmuştur. Görünmezlik kavramını konu edinen Maurice Merleau-Ponty’ye göre görüş harekete bağlıdır ve baktığımızı görürüz. Bedenimiz hem görendir hem de görünürdür. Üç gün, üçer saat süren uzun süreli performans projesi olan “Görülmez” adlı çalışma farklı bakış açılarını bir araya getiren, mekâna özgü bir performans örneği olarak, değişen, dönüşen eylemlerin ardından mekânda bir yerleştirmeye dönüşmüştür. Bu araştırma, görünmezlik kavramının algılanışını performansın referanslarını ilişkilendirerek incelemektedir. Bu bağlamda görmeyi yeniden düşünmek, anlamak mümkün olabilmiş, performansta yer alan görülmeyenlerin hikayeleri vitrin gibi gösterilmek istenenin yer verildiği bir mekânda sergilenerek görülür-görülmez kavramı irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Görünmezlik, performans, beden, Maurice Merleau-Ponty.

Abstract

Invisibility is the state of an object that cannot be seen. Many philosophers have been focused on the concept of invisibility. According to Maurice Merleau-Ponty, who has taken up the concept of invisibility, the gaze is bound to movement and we see the things that we direct our gaze to. Our body is both the one that is seen and the one that sees. The site-specific performance project “Invisible” which combines different points of view, had taken three hours on per three consecutive days, has been finalized as an installation on the site following a series of transformations and change. This research focuses on the perception of the concept of invisibility while associating the references of this particular performance. Within this context, the performance rendered possible to rethink and contemplate on the act of seeing. The stories of the unseen and the invisible are displayed in a shop window (vitrine) where the things that are chosen to be shown, and thus, the concepts of visible and invisible are discussed.

Keywords: Invisibility, performance, body, Maurice Merleau-Ponty.

Gündelik yaşamda bedenimiz ile nesneler arasındaki ilişki görme, dokunma, işitme gibi farklı duyu organlarımız aracılığıyla gerçekleşir. Bedenin durduğu yer, hareketleri sürekli olarak görme biçimlerimizi şekillendirir. Bedenin hareketli oluşu sayesinde bu ilişki oldukça canlı durumdadır. Değişkendir, dönüşendir. Tıpkı durduğumuz yerin nesneye uzaklığının bizim bakış açımızı belirlediği gibi, o nesneyi algılayışımızı ve tanımlamalarımızın farklılıklarının da nedenidir. Dokunma deneyiminde beden kendi kendine yetmektedir. Bir dışsallığa ihtiyaç duymaksızın, iki eli sayesinde dokunma deneyimini yaşayabilir. Ne var ki göz; dışarıdan dolayımlandıktan sonradır ki kendine dönebilir. Beden kendi bakışını ancak şeylerde görebilecektir. Dolayısıyla görme, şeylere açılmanın ilk olanaklarını sunar (Direk, 2003, s.71).

Beş duyudan biri olan görme konuşmadan önce gerçekleşir ve sözcüklerle ifade edildiğinde tam olarak karşılığını aktaramaz. Görme uyarıcılara karşı mekanik bir tepkide bulunup bulunmama sorunu değildir. Görme eylemi, gözün retinasını ilgilendiren sürecin küçük bir bölümü alınırsa bu şekilde tanımlanabilir (Berger, 2016, s.8).

Türk Dil Kurumu'nun sözlüğüne göre; görülmek “Göz yardımıyla bir şey, bir varlık algılanmak, seçilmek” olarak ifade edilmiştir. Görülmek “Görülür duruma gelmek, görülür olamamak, gözükme”. Görünmez, “görünmeyen, beklenmeyen, görme eylemine konu olmayan”. Görünür kelimesinin İngilizce karşılığı “visible”, görünmez kelimesinin “invisible”, görünlülük kelimesinin de “visibility”dir (Parlatır, TDK, 1988).

Görünmezlik çeşitli optik ve görsel faktörlere bağlı olduğu gibi, gözlemcinin gözlerine ya da kullanılan araçlara da bağlı olabilir. Böylece bir nesne, bir kişi, hayvan, alet, vb. "görünmez" olarak nitelendirilebilir. Duyusal algıda ise görünmezlik döngüsel olarak değişkenlik göstermektedir. Beden tam anlamıyla bir ifade mekanıdır. “Bir nesneyi tutmak isterim ve mekânın aklıma gelmeyen bir noktasında, bir tutma kuvveti olan elim çoktan nesneye uzanır. Bacaklarımı, kafamdan seksen santimetre uzaklıkta mekânda bulundukları ölçüde değil, onların mekânda dolaşma kuvveti motor yönelimimi aşağıya doğru uzatıp devam ettirdiği ölçüde hareket ettiririm. Bedenimiz tüm ifadelerin kökenidir, ifade hareketinin ta kendisidir, imlemelere bir yer vererek onları dışarıya yansıtır, onların birer şey gibi ellerimizin altında, bakışlarımızın altında var olmaya başlamasını sağlar.” (Ponty, s.210).

John Locke “Bir elmanın kırmızı olduğunu görmek, görme organı üzerinde oluşan bir etki yoluyla zihinde beliren bir izlenime sahip olmakla başlar” der. Ama algıda retinadaki izlenimlerin toplamından daha fazla bir şey bulunur; entellektüalizmin “yargı” kavramı bunu açıklamak için işin içine dahil olur. İki gözüm var, eğer deneycilik haklı olsaydı şeyleri çift görmem gerekirdi. Ama normal koşullarda şeyleri çift görmem. Öyleyse zihnim iki görüntüden tek bir görüntü oluşturuyor olmalı diyor entellektüalizm. Üstelik, eğer deneyci algı açıklamasının öncülleri doğruysa, en ufak bir yanılsama bile algının ağırlıklı olarak yargı olduğunu ispatlamaya yetecektir. Yanılsama, bedenin aldığı etkilere uygun olarak duyarlılıkta belirenin yanlış anlaşılmasıdır. Ama yanılsama olsun olmasın yargı, görmeyi ve duymayı açıklayıcı bir ilke olarak kullanıldığında, saf izlenimi aşan her görüş, her duyuş da “yargı” olarak sınıflanacaktır. Böylece, sağduyunun yargı ile hissetmek arasında yaptığı ayrım; yargının bir konum alış, hissetmenin ise bir kendini bırakış olarak görülmesi, entellektüalist söylemin etkinlik-edilginlik ayrımını sahiplenmeye çalışmasına rağmen kaybolmaya yüz tutar.

Çünkü, yargı olmadıkça saf izlenim de bulunamaz olur. Görüş, duyuş ve hissediş de “yargı”nın damgasını taşıyacaktır (Direk 2003. s.31-32).

“Algılama yargılama değildir; çünkü algıda, her türlü yargıdan önce, duyumsanır olana içkin olan bir anlamın yakalanması söz konusudur. Algının duyumsanır fenomenleri bize anlam yüklü işaretler sunarlar” (Direk, s.32). “Bedensel şema örtük olarak bir algı teorisidir. Bedenimizi duymayı yeniden öğrendik, bedenın nesnel ve mesafeli bilgisi altında ona dair sahip olduğumuz bu başka bilgiyi yeniden bulduk, çünkü o her zaman bizimledir ve biz bedenizdir” (Ponty, 2016, s.283). Bu bağlamda bedenimiz dünyada var olduğumuz ve çevremizi bedenimizle algıladığımız sürece beden dünyanın deneyimlerinin, yani algının öznesidir denilebilir. Gördüğümüzde görülürüz, ancak bu durum her zaman böyle olmayabilir. Gözlerin birbirine teması sırasında gözün kaçırılmak istendiği ya da görüldüğü halde görmezden gelinen haller vardır. Rezzan Gümgüm, kişisel ve toplumsal deneyimlerden yola çıkarak görülmez hallere dikkat çekmek üzere üç gün üçer saatlik uzun süreli canlı performansı sırasında Galerı Vitrin’e yerleştirmeyi adım adım inşa eder. Performansın video kaydı alınır. Dokuz saatlik performansın video kaydından kırk dakikalık özet video Galerı Vitrin’de yerleştirmeye dahil edilir.

Performansta kullanılan materyaller: Acil durum battaniyeleri, düdük, pelur kâğıt, karbon ucu olmayan ahşap kalem, çengelli iğne, dikiş iğnesi, altın sırma ip, makas, turuncu bant, siyah perdeler, gümüş folyo kaplaması, performans sırasında giyilen turuncu iş yeleği.

Beş metre eninde, dört metre yüksekliğinde, altmış santim derinliğinde bir vitrinde gerçekleşen performansta, Gümgüm beyaz pelur kağıtlara tekrar eden yazma eylemini gerçekleştirir ve yazdıklarını mekân içinde, bazen perdelerin arkasına, bazen önüne, bazen giyilen yeleğin içine, kimisini ise arka yüzeydeki gümüş kaplamanın üzerine turuncu bantlarla asar ya da dikerek gösterir, saklar. Arkadaki gümüş kaplamanın ayna etkisi bedeni ve kullanılan materyalleri çoğaltır, kırar, bükür. Farklı bakış açılarını tek yüzeye taşıyarak, hem sokaktan geçenleri kendi yansımalarıyla yüzleştirir, hem de geçmişi bugüne, şimdiye taşır.



Görsel 1. Görülmez, Rezzan Gümgüm, 2022. Performans, Galerı Vitrin.

Performansta kullanılan ahşap kalem; karbon ucu olmayan yani yazmayan bir kalemdir. Kâğıt üzerinde yazıldığı anda iz bırakır ve geçicidir ancak okunması pek de mümkün değildir.

Ayna etkisindeki arka zemin, bedenin tüm parçalarını orada bulunan nesneleri, vitrinin önünden geçenleri, performansı izleyenleri de dahil ederek farklılıkları bir araya getirir. Tüm bu yansımalar sadece bir başkası oradayken kalır ve anlam bulur. Bedenler mekânı terk edince o da yok olur. Katılımcılar performansa uzaktan kumanda aracılığıyla dahil olduğunda vitrini bir store perde inerek kapatır. Kapanan vitrinin içinden gelen düdük sesi bir çığlık olarak ifade edilebilir. Perdelerin arkası, arka plandaki ayna etkisi sayesinde bedeni, bakışı bir yandan örterken bir yandan da açığa çıkarır. Başkalarına ulaşmak için şeylerin kendisi olmak yetebilir. Vitrin'in içindeki siyah perdelerle bölünmüş kompozisyon Toshiya Fujita'nın "Shurayukihime" adlı filminden bir kareyi hatırlatır.



Görsel 2. Shurayukihime filminden bir kare, 1973, Yönetmen: Toshiya Fujita. Erişim: 11.10.2021
https://www.imdb.com/title/tt0158714/?ref_=ext_shr_lnk

Japonya'da toplumsal ve politik sisteminin değişmeye başladığı 19. yüzyılın ikinci yarısı 20. yüzyılın başında geçen bir olayı anlatan Shurayukihime adında Toshiya Fujita tarafından yönetilen film 1973 yılında Japonya'da çekilmiştir. Filmin bu karesi hapishanedeki kadınlar koğuşunu gösterir. Film hapishanede, haksız yere hapsedilmiş bir kadının kadınlar koğuşunda kızı Yuki'yi dünyaya getirirken hayatını kaybetmesi ve kızının intikam hikayesini konu edinir. Bu kare kadın bedenlerinden farklı parçaları bize sunar. Siyah tahtaların sakladığı bedenler ve onların hikayeleri tıpkı "Görülmez" performansında kullanılan siyah perdeler gibidir. Beden parçalı bir şekilde görülür. Görülen ve gösterilmesi istenenin bakış açıları ile olan ilişkisi üzerine sanat tarihinden bir başka sanatçının çalışması akla gelir.



Görsel 3. Le Blanc-Seing. Rene Magritte. 1965. Erişim: 11.12.2021.
<https://www.renemagritte.org/the-blanc-signature.jsp>

Rene Magritte *Le Blanc-Seing* adlı çalışmasında at ve binici figürlerinden, ağaç gövdelerinin üzerinde ve arasında dengeli bir ritme uyarak düzgün bir şekilde silüet oluşturmuştur. Her öge mükemmel bir şekilde hesaplanmış bir şekilde tuval üzerine yerleştirilmiştir. İzleyicinin bakışının görünmezliğine, perspektifin yadsınmasına karşı resmin ön planına, eylemin kendisini koyar. Magritte, yarattığı illüzyon için tonal değerleri ve renkleri de kullanır. Sıcak renkler öne çıkarken soğuk renkler geri çeker bu nedenle Magritte atın bakana doğru gelişini sıcak bir renk kullanarak elde eder. Kadına onu arka plana iten mor bir kıyafet giydirir. Uzak arka plan daha da soğuk ve açık bir renk kullanır. Arka planın soğuk rengi atın sıcak rengiyle örtüşür. Figürlerin arka planla olan oyunu, bir nesnenin farklı bakış açılarını gösterme çabası olarak ifade edilebilir. Algı kurallarını, onları nasıl kıracağını bilecek kadar iyi bilmenin güçlü bir örneğidir.

Merlau-Ponty algının fenomolojisinde görme deneyimini figür/zemin ilişkisiyle açıklar. Bir nesneyi, görme alanı içinden onu çıkarıp sabitlemek olarak sabitler. “Nesneyi sabitlediğimde ...tek bir hareketle peyzajı kapatır ve nesneyi açarım” der. Nesnenin daha iyi görülmesi için çevresindekilerden ayıklanması gerekir. Zeminde kaybedilenler, şekilde kazanılır. Böylece çevredeki nesneler ufuk haline gelir. Bu doğrultuda görme, iki yüzü olan bir eylem olur. “Nesne-ufuk yapısı, nesnelerin bir yandan saklanıp gizlenmeleri, bir yandan da kendilerini açığa vurmalarını sağlayan bir yapıdır” (Merlau-Ponty, 2003, s.71). Magritte bu resminde Merlau-Ponty'nin yaklaşımından doğru bakışın, şeyleri bir yandan örttüğünü bir yandan da açığa çıkardığını gösterir.



Görsel 4. Görülmez, Performans, Fotoğraf (Ayrıntı).

“Görülmez”de kullanılan acil durum battaniyelerinin görünür dokusu, üzerinde belirlediği algının nesnesi haline getirilemeyen, görünmeyen dokusuyla desteklenmiş, kaplanmış. Bundan dolayı her görünen, görünürlüğü somutlaşmasıdır. Görüneni sarmalayan altın doku, görenin içinde yer aldığı bedenle eşleşir. Battaniyenin altındaki derinlik ya da çok boyutluluk gören bedenleri de kuşatır.

“Görülmez” performansının sınırlı bir alanda olması üç gün sürmesi ve acil durum battaniyesinin varlığı sanatçı Joseph Beuys’un *Amerika’yı seviyorum Amerika da Beni* adlı

performansında kullanılan keçe battaniyeyi anımsatır. Performans sanatında önemli bir yeri olan Beuys, Fluxus pratikleri ile pek çok sanat projesini gerçekleştirmiştir.



Görsel 5. Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni, 1974, New York. Erişim: 11.11.2021.

<https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/10-things-you-should-know-about-joseph-beuys/>

Joseph Beuys 1974'te New York'ta *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni* adlı performansını canlı bir kır kurduyla (coyote) birlikte gerçekleştirir. Elinde çoban değneğine benzer bir bastonla, keçeden bir battaniyeye sarınmış olarak kapatıldığı bir odada, kır kurduyla üç gün geçirir. Doğranmış *Wall Street Journal* gazeteleri üzerinde uyur. Performansında hem Amerikan yerlilerine uygulanan zalimliği hem de Nazi zulmünde yaşanan travmalara işaret eder.

Koyote, Kuzey Amerika yerlileri nezdinde adeta kutsal bir hayvandır. 'Beyaz adam', o topraklarda hâkimiyetini kurduktan sonra Amerikan yerlilerine uyguladığı katliamın bir benzerini de bu yaban hayvana karşı yürütmüş, koyotenin 'kökünü kazımak' için türlü türlü yöntemler denemiştir. ABD orduları Vietnam'da bulunduğu sürece ABD'den gelen sergi davetlerini geri çevireceğini söyleyen Beuys'un, savaşın ardından Amerika'daki ilk performanslarından birinde ülkenin kirli geçmişine göndermede bulunması anlamlıdır. Galerideki kurdun, kendi bölgesinin sınırlarını çizmek için, her gün görevlilerce odaya bırakılan *Wall Street Journal* nüshalarına, yani Amerikan materyalizminin bu amblematik nesnelerinin üzerine işemesi de anlamlıdır. Fakat sonuçta Beuys'un performansındaki bütün bu anlamlar, sanatçının ve görevlilerin sürekli manipüle ettiği koyotenin tepkilerini gözetleyen ve kaydeden insanlar –en başta da bizzat Beuys– tarafından inşa edilir. Koyote ise sadece kapatıldığı mekânın koşullarına adapte olmaya çalışmaktadır. 'Şaman' rolüne soyunan sanatçı, hayvanlarla deney yapan bir bilim adamına, galeri laboratuvara dönüşmüştür. Sonuçta galeriye kapatılarak bir insanla temasa zorlanan koyote, tüm anlamlandırmalara rağmen, 'evcilleştirilen' Kızılderilileri hatırlatır (Elçin Gen, 2012, e-skop).



Görsel 6. Görülmez, Rezzan Gümgüm, Performans, 2022, Fotoğraf (Ayrıntı), Galeri Vitrin.

Performans sırasında camın üzerinde yırtılan pelür kâğıdın içinden parça parça görünen beden Helena Almeida'nın cam üzerine boya sürerek oluşturduğu fotoğraflarıyla ilişkilendirilebilir.



Görsel 7. Helena Almeida, Blue, 1976. Akrilik boya ve fotoğraf. Erişim: 21.11.2021.

<http://www.artnet.com/artists/helena-almeida/>

Helena Almeida, beden ve onun resimle olan ilişkisine dair performanslarıyla bilinen, disiplinlerarası çalışan Portekizli bir sanatçıdır. “Body Art” hareketiyle bağlantılı olarak, Almeida'nın performansları sanat tarihindeki kadın tasvirleriyle yüzleşir. Siyah beyaz fotoğraflarında sanatçı, Yves Klein'ın mavi boyasını kucaklar.

Sanatçı “Eserim benim bedenim, işim benim bedenim” der. Resim ve çizimin bedene dönüşmesi, beden ile eser arasındaki mesafeyi ortadan kaldırır. Ancak insan onun somut bedeni

hakkında çok az şey öğrenir. Sanatçının somut ve fiziksel bedeni, bu mavi perde benzeri resim biçiminde olduğu gibi, sürekli olarak yön değiştiriyor, şekil değiştiriyor, onu uzatabilecek veya dönebilecek, onun “içine” ve “dışarısına” hareket edebilen, örten veya açığa çıkaran şekillerle gizleniyor. Tıpkı “Görülmez” performansında olduğu gibi.

Sanatçının çalışmaları, kendini resme veya çizime dönüştüren, kendisi de resim olan bir kadın imgesinin kalıcı bir görünümü gibidir. Aynı şekilde, fotoğraf da kendisini bir araç olarak ortaya koyar, çünkü serilerin, meta-anlatıların, bazıları neredeyse kurgusal olan, hareketin farklı "zamanlarını" işaretleyen kısa anların kullanımını mümkün kılar. Sanatçı kendine özgü yaratma tekniklerini yeniden üretim teknikleriyle (fotoğraf ve video) birleştiriyor. Çalışmaları, tüm sanat yapıtlarının arzu etmesi gereken kişisel deneyim ve evrensellik arasındaki eşit bir hareket olan kalıcı olarak örtme ve açığa çıkarma, maruz bırakma ve saklama hareketini sergiliyor.



Görsel 8. Görülmez, Yerleştirme. 2022.

Görülmez performansında giyilen turuncu yelek saklama, hafıza, koruma gibi pek çok kavramı düşündürür. Yazılı kağıtların bir kısmı yeleğin içine çengelli iğne yardımı ile iliştilir ve performansın sonunda yelek yukarıdan aşağıya doğru asılarak sergilenmek üzere yerleştirmenin bir parçası olur. Küçük notların saklanarak muhafaza edilmesi, Gülşün Karamustafa'nın “Yelekler”ini hatırlatır. Saklama bize göç, zorla yerinden edilme kavramları üzerine yeniden anlam ve tartışma yaratabilme olanağı yaratır.



Görsel 9. Yelekler, 1991, Gülşün Karamustafa, Yerleştirme. Erişim: 11.12.2021, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/190345?mode=full>.

Gölsün Karamustafa, göç, kültürel farklılık, kimlik, toplumsal cinsiyet vb. temalarda farklı sanat pratikleri üreten bir sanatçıdır. “Yelekler” adlı çalışmasında kendi ailesinin göç deneyiminden yola çıkarak şeffaf bezlerin içine notlar yerleştirerek yelekler dikmiştir. Üç yelek tavandan aşağıya doğru sarkan ince iplere tutturulmuş bir şekilde sergilenmektedir.

Karamustafa, 1893’te Bulgaristan’dan Türkiye’ye göç eden Türklerden olan anneannesinin göç edişleri sırasında önemli eşyaları çocukların gömleklerinin içine sakladıkları hikayesini yıllar sonra kendi sanat pratiğinde kullanır. Küçük kağıtlara yazılar yazar ve bunları çocuk yeleklerine ilişirir. Kişisel hafızanın toplumsal hafızada karşılığını bulduğu bir konuya işaret eder. Zorunlu göçlerin birey üzerindeki etkileri, anlamları sanat pratiği aracılığıyla yeniden üretir.



Görsel 10. Görülmez, 2022. Performans, Fotoğraf (Ayrıntı).

Performansta kullanılan bir başka nesne karbon ucu olmayan tahta kalemdir. Bu tahta kalem kâğıtta iz bırakır ancak herhangi sabit, okunaklı yazı bırakmaz. Cin Ali Müzesi’nde oyunla okuma yazma odasında yer alan plastik sarı renkli yazmayan bu kalemin “Görülmez” performansına esin kaynağı olduğu ifade edilebilir.



Görsel 11. Yazmayan Kalem, Cin Ali Müzesi, Fotoğraf: Rezzan Gümgüm.

Cin Ali Müzesi Ankara’da Bülten Sokak numara 32’de 2019 Kasım ayında açılmıştır. Türkiye eğitim tarihinde Cin Ali karakteri okuma yazmaya eğitimi denilince akla ilk gelenlerdendir. Cin Ali Müzesi’nde Köy Enstitüsü mezunu Rasim Kaygusuz’un yaşam öyküsü, Cin Ali’nin yaratılış hikayeleri ve oyunla okuma-yazma öğretimine dair tasarlanmış öğretim

materyalleri yer alır. Cin Ali Müzesi’nde oyunla okuma yazma bölümünde yer alan yazmayan kalem üstü cam yüzey kaplı bir masanın içinde sergilenmektedir. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde ekonomik koşulların güçlüğü sebebiyle Rasim Kaygusuz tarafından öğrencilerin kâğıt ve kalem masraflarını azaltmak için oldukça ekonomik ve ergonomik bir öğretim materyali tasarlar. Yazmayan kalem öğrencilerin silgi, kalem, defter masraflarını azaltmak amacıyla plastik bir malzemeden üretilmiş bir yazı yazma aracıdır. Yaratıcılığı ve hayal gücünü besleyen, öğrencilerin kolayca ve güzel yazı yazmalarını destekleyen bu kalem aynı zamanda öğrencilerin psikomotor becerilerinin gelişmesine katkı sağlamaktadır. Diğer yandan, yazmayan kalem kendi deneyimlerini sanat pratiğine aktaran sanatçı Song Dong’un çalışmasını hatırlatır. Dong, su ile pek çok yüzeye yazılar yazar. Özellikle *Writing Time With Water* adlı çalışmasına değinmek gerekirse, performansında çocukluğuna dair bir deneyimi kullanır. Kâğıt ve mürekkep değerinin yüksek olması nedeniyle babasının kendisine su ile yazı yazmasını öğütlediğini ve bu deneyimini sanatının bir parçası haline getirdiğini dile getirir.



Görsel 12. Song Dong, *Writing Time with Water* Beijing, 1995, 120 x 80 cm x 6, Renkli fotoğraf. Erişim: 22.12.2021. <https://cbwcollection.com/about-artwork.php?id=70>

Song Dong, çeşitli sanat pratikleri olan Çin’li bir çağdaş sanatçıdır. “Modern Çin’de Yaşama Deneyimleri” adlı bir dizi tema ve konuyu kapsayan birçok çalışma yapmaktadır. Çin’in kentsel çevresi ve değişimin süreksizliğini vurgular. İşleri hızlı kent gelişimi altında geçmiş Beijing’in kademeli erozyonuna ilişkin yansımasını ve anılarını içerir.

Zamanı su ile yazma performansında su ve havanın ortaya çıkıp kaybolmasını metafor olarak kullanır. Song, çocukluğundan beri fırça ve suyla taşlara yazmayı sever. Yazmayı seviyor ve suyun buharlaşması ve kelimelerin yavaş yavaş kaybolması onu oldukça etkiler. Su ile Zaman Yazma, onun zamanın özü hakkındaki düşüncesinden doğar. Song, suya batırdığı bir fırçayla, Beijing’in sokaklarında yaratma anının ayrıntılı zamanını yazar. Suda yazılı sayılar her zaman anında buharlaşarak havaya karışır. Sokak bir zaman tüneline dönüşür. İnsanların tüm çabalarına rağmen, Konfüçyüs’ün deyişiyle hayatın da “su gibi akıp gideceğini, gece gündüz durmayacağını” vurgular. Gündelik hayattaki çabalar boşuna gibi görünüyor. Tüm yazılar yok olacak, ancak anın kısıtlaması ve özgürlüğün, fiziksel formun ötesinde var olacağına işaret eder. Herhangi bir somut, kalıcı temsil sunmayarak, geride hiçbir kayıt bırakmayan bir malzeme olan su ile geçiciliğe vurgu yaptığı ifade edilebilir.

Sonuç

Bu araştırmanın amacı, görünmezlik kavramı ekseninde “Görülmez” adlı performansı incelemektir. Kamusal alanda sanat pratiklerinin kent ve yaşayanları ile olan ilişkisini, plastik sanatların bir dalı olan performans pratiği üzerinden anlamlandırabilmektir. Görünmezlik kavramını tartışmak ve yeni anlamlar ve yaklaşımlarla ele alabilmenin olasılıklarını oluşturabilmektir. Gündelik hayatta kimin görüleceği, kimin görülmeyeceği meselesini, görülmeyenleri görülür kılmak isteyen “Görülmez” performansını ele almaktır. 20. yüzyılın sanat hareketleri farklı olanı ya da farklı meseleleri ve pratikleri sanata dahil ederek görünür kılmak istemektedir. Performansın ve serginin mekânı olan “Vitrin” hem içeriye ait olanı hem dışarıya ait olanı hem de gösterilmek istenenin sergilendiği bir alan olarak görülmeyenlerin hikayelerini merkeze alarak görünür kılar.

Kamusal alanda gerçekleşmiş olan “Görülmez” performansı görmenin bedenle olan ilişkisinin yanı sıra, farklı bakış açılarının görmeye olan etkisi üzerinde durur. Sokaktan gelip geçenleri durdurmaya, yolundan saptırmaya, baktıkları ve durdukları yerden farklı anlamlar ve ilişkiler kurmaya teşvik eder. Dolayısıyla özne, verili olanın ya da gösterilmek istenenin yerine kendi bedeni ve hareketi üzerinde söz sahibi olmaya, kendi içsel algısını ve deneyimlerini hatırlamaya, yeni anlamlar üretebilme gücüne, görmeye ve görülmeye yönlendirilir.

Kaynakça

- Berger, J. (2016). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis yayınları
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Direk, Z. (2003). *Dünyanın Teni*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının Fenomolojisi*, (Çev. E. Sarıkartal, E. Hacımuratoğlu), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Foucault, M. (1993). *Ders Özetleri*, (Çev. S. Hilav), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Gen, E. (2012). *e-skop*, “Aşklar ve Köpekler (ve Sanat)”, 8 Eylül 2012, Erişim Tarihi: 28.12.2021. <http://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880>
- Parlatır, İ. (1988). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görülmez performansı fotoğrafları: Erhan Muratoğlu, 2022, Galeri Vitrin, Goethe Enstitüsü Ankara.