

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DİSİPLİNLERARASI SANAT BAĞLAMINDA ROBERT
RAUSCHENBERG, WILLIAM FORSYTHE, JÉRÔME
BEL'İN ESERLERİNDE KOREOGRAFİK NESNE**

**MELİKE EVREN ÖZKARAKÂHYA
04715003**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. AYRİN ERSÖZ**

**İSTANBUL
2019**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DİSİPLİNLERARASI SANAT BAĞLAMINDA ROBERT
RAUSCHENBERG, WILLIAM FORSYTHE, JÉRÔME
BEL'İN ESERLERİNDE KOREOGRAFİK NESNE**

**MELİKE EVREN ÖZKARAKÂHYA
04715003**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. AYRİN ERSÖZ**

**İSTANBUL
2019**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI
SANAT VE TASARIM PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DİSİPLİNLERARASI SANAT BAĞLAMINDA ROBERT
RAUSCHENBERG, WILLIAM FORSYTHE, JÉRÔME
BEL'İN ESERLERİNDE KOREOGRAFİK NESNE**

MELİKE EVREN ÖZKARAKAHYA
04715003

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 27.06.2019

Tez Oy Birliği / Oy Çokluğu ile Başarılı Bulunmuştur

Tez Danışmanı : Doç Dr. Ayrin ERSÖZ

Jüri Üyeleri

: Prof. Dr. H. Ayar MARAL
Doğru Üyesi Aslihan ERİŞAN

İSTANBUL
MAYIS, 2019

İmza

ÖZ

DİSİPLİNLERARASI SANAT BAĞLAMINDA ROBERT RAUSCHENBERG, WILLIAM FORSYTHE, JÉRÔME BEL'İN ESERLERİNDE KOREOGRAFİK NESNE

**Melike Evren Özkarakâhya
Mayıs, 2019**

Günümüzde değişimin simgelerinden biri haline gelen disiplinlerarasılık, doğa bilimlerinde ve sosyal bilimlerde olduğu gibi görsel sanatların ve performans sanatlarının çeşitli alanlarında başvuru bir yaklaşımdır. Disiplinler arasındaki bu işbirliği anlayışı, her sanat disiplininin kendi özgüllüğünü korumayı sürdürmesine karşın giderek daha çok kabul ve destek görmektedir. Bu disiplinlerarası bağlam çerçevesinde gerçekleştirilen sanat çalışmaları arasında öne çıkan başlıca eserlere imza atan sanatçılardan Robert Rauschenberg, William Forsythe ve Jérôme Bel'in belirli eserleri örnek olarak ele alındığında koreografik nesnelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu tezin inceleme konusu; postmodern düşüncenin sanata yansımalarıyla birlikte insan bedeninin koreografik bir "nesne" olarak sorgulanması ve işlevlerinden özgürleşen "nesne"lerin uzlaşım dışı kullanılması çerçevesinde, adı geçen sanatçıların disiplinlerarası sanat bağlamında koreografik çalışma içeren belirli eserlerinde kullanılan koreografik nesnelerdir. Bunlar kısaca, hareket dilleri ve/veya teknikleri ile ilişkileri sorunsallaştırılan insan bedenleri, işlevlerinden bağımsızlaştırılan gündelik hazır-nesneler, çeşitli görsel sanat nesneleri ve belirli dansların koreografik bedensel hareketlerinden dönüştürülerek elde edilen sayısal datanın çevrildiği görsel malzemelerden oluşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Disiplinlerarasılık, Disiplin, Koreografi, Koreografik Nesne, Dans, Görsel Sanatlar, Nesne, Beden.

ABSTRACT

CHOREOGRAPHIC OBJECT IN THE WORKS OF ROBERT RAUSCHENBERG, WILLIAM FORSYTHE, JÉRÔME BEL IN THE CONTEXT OF INTERDISCIPLINARY ART

**Melike Evren Özkarakâhya
May, 2019**

Interdisciplinarity, which has become one of the symbols of change today, is an approach which is applied in various fields of visual arts and performance arts as in natural sciences and social sciences. This understanding of cooperation between disciplines continues to maintain its specificity, but it is increasingly recognized and supported. When taken as examples in the works of artists, Robert Rauschenberg, William Forsythe and Jérôme Bel who produce prominent works in the interdisciplinary context we see the use of choreographic objects. The subject of thesis is with the reflection of the postmodern thought into the arts the use of the human body as a choreographic object began questioning, and also we see the use of objects freed from their conventional functions as choreographic objects especially in the works of these artists. These works include choreography in the context of interdisciplinary art. In short, the human bodies whose relationships with movement languages and / or techniques are problematized consist of visual materials which are converted into everyday ready-objects, independent of their functions, various visual art objects and digital data obtained by transforming them from the choreographic bodily movements of certain dances.

Key Words: Interdisciplinary, Disciplinary, Choreography, Choreographic Object, Visual Arts, Object, Body.

ÖN SÖZ

Çalışmalarını resim ve tiyatro alanlarında gerçekleştiren bir sanatçı olmama rağmen disiplinlerarası sanat pratiklerine ilgim sınırlı oldu. Resim sanatının edimsel (performatif) yönünü öne çıkaran çalışmalara olan ilgim ve bununla ilgili okumalarım tez konusunu belirleme aşamasında beni *Fluxus*, kavramsal sanat, performans sanatı gibi kavramlar üzerinden Robert Rauschenberg’in çalışmalarına götürdü. Bedensel hareket, resim yapmanın nesnesi olabildiği gibi belirli bir kompozisyon oluşturacak şekilde hem koreografinin nesnesi olabiliyor hem de koreografik bir edim olarak resim sanatıyla işbirliği içinde ortak eser üretilmesini sağlayabiliyordu. Bunu fark edince koreografiyle onun kendine nesne kıldığı araçlarla farklı sanat disiplinleri arasında neler yapıldığını merak etmeye başladım. Bu merak beni Jérôme Bel’in sahnedeki dansçı bedeninin “nesne”liğini ortaya çıkaran işlerine ve William Forsythe’ın insan bedensiz koreografilerine ve ünlü “koreografik nesneler” çalışmalarına kadar sürükledi. Bu izlek üzerinden tezi yazmaya karar verince disiplinlerarasılık kavramına açıklık getiren araştırmaları yabancı dilde kaynaklardan incelemeye başladığımda bunun çağımıza uygun bir yaklaşım olduğuna ikna oldum. Çünkü günümüzde karşılaştığımız sorunlar çok karmaşık ve anlaşılması zor şeyler. Özellikle sanatsal açıdan yaratıcı etkinliğin, gerçek hayatın içindeki hakiki sorunları yakalayabilmemizle, bu sorunların çözümüne odaklanabilmemizle ve çözüm için genellikle birden çok bilgi alanı arasında işbirliğini sağlayabilmemizle yakından ilgili olduğunu fark ettim. Bu bakımdan disiplinlerarası bağlamda gerçekleşen sanat çalışmaları arasında gezinirken sanat nesnesinin çarpıcı dönüşümlerine imkân veren koreografik nesneleri incelemeye karar verdim.

Bu konuda çalışmaya başladıktan sonra araştırmamın her aşamasında sınırsız katkı ve desteğiyle yanımda olan tez danışmanım Doç. Dr. Aydin Ersöz’e, yazdıklarımı okuyup benimle tartışarak düşüncelerimin netleşmesine yardımcı olan, değerli vaktini ve bilgisini benimle cömertçe paylaşan Emin Yavuz Ersöz’e, bana olan inancı ve desteğiyle her zaman yanımda olan aileme, dostlukları ve varlıklarıyla yaşamımı zenginleştiren Tulu Ülgen, Şule Demirel, Selin Göksel, Periklis Tsoukalas, Ahmet Elhan, 9Dokuz Grubu ve verdiği teknik destekle son anda yardıma yetişen Mehmet Deniz Güloğlu’na teşekkürü borç bilirim.

İstanbul, Mayıs, 2019

Melike Evren Özkarakâhya

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. DİSİPLİNLERARASI SANAT	3
2. 1. Disiplinlerarasılık Kavramı	4
2. 2. Disiplinlerarasılık ve Disiplinler	7
3. KOREOGRAFİ VE NESNELERİ	12
3. 1. Koreografik nesneler	17
4. ROBERT RAUSCHENBERG’İN ÇALIŞMALARINDA KOREOGRAFİK NESNELER	21
4. 1. Automobile Tire Print (Otomobil Lastiği Baskısı)	25
4. 2. First Time Painting (İlk Kez resim Yapma).....	27
4. 3 Map Room II (Harita Odası II)	29
4. 4. Linoleum	33
5. JÉRÔME BEL’İN ÇALIŞMALARINDA KOREOGRAFİK NESNELER ...	37
5. 1. Véronique Doisneau.....	40
5. 2. Name Given By the Author (Yazar Tarafından Verilen İsim).....	45
5. 3. Last Performance (Son Performans)	50
6. WILLIAM FORSYTHE VE KOREOGRAFİK NESNELER	56
6. 1. Nowhere and Everywhere at the Same Time (Aynı Zamanda Hiçbir Yerde ve Her Yerde).....	58
6. 2. Maddenin Gerçekliği (The Fact of Matter)	60
6. 3. One Flat Thing (Bir Düz Şey) ve Synchronous Objects for One Flat Thing (Bir Düz Şey İçin Eş Zamanlı Nesneler)	62
6. 3. 1. Kaynağı Dans Olan Datadan Eşzamanlı Nesnelere	64
6. 3. 2. Datanın İşlenmesi	67
6. 3. 3. Datadan Koreografik Nesnelerin Elde Edilmesi	68

7. SONUÇ	72
KAYNAKÇA	75
ÖZ GEÇMİŞ	81



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: İnteraktif Koreografik Nesneler	71
---	----



ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 1:	Alfabeto Figurato, Giovanni Battista Bracelli.....	15
Şekil 2:	Jackson Pollock 1950	24
Şekil 3:	Otomobil Lastiği Baskısı.....	26
Şekil 4:	Robert Rauschenberg. <i>First Time Painting</i> Sahnesinde, 1961.....	27
Şekil 5:	“Combine”, “First Time Painting”	28
Şekil 6:	Map Room II	29
Şekil 7:	Deborah Hay, Map Room II.....	31
Şekil 8:	Steve Paxton, Map Room II	31
Şekil 9:	Robert Rauschenberg’in Map Room II’da giymesi için Arman tarafından tasarlanmış ayakkabılar.....	32
Şekil 10:	Rauschenberg in Map Room II	33
Şekil 11:	Linoleum, 1966	34
Şekil 12:	Steve Paxton. Linoleum, 1966	35
Şekil 13:	Deborah Hay, Alex Hay, Simone Forti. Linoleum, 1966.....	35
Şekil 14:	“Conoe” Linoleum, 1966	36
Şekil 15:	Veronique Doisneau. Véronique Doisneau, 2004	42
Şekil 16:	Veronique Doisneau. Véronique Doisneau, 2004	43
Şekil 17:	Koreografik Nesneler. Name Given by the Author, 1994.....	45
Şekil 18:	Name Given by the Author, 1994	46
Şekil 19:	Frédéric Seguet ve Jérôme Bel. Name Given by the Author, 1994 ...	47
Şekil 20:	Frédéric Seguet ve Jérôme Bel. Name Given by the Author, 1994 ...	48
Şekil 21:	“0”, Name Given by the Author, 1994.....	49
Şekil 22:	“FIN”, Name Given by the Author, 1994	50
Şekil 23:	Frederic Seguet. Last Performance, 1998.....	51
Şekil 24:	Antonio Carallo. Last Performance, 1998.....	52
Şekil 25:	Claire Haenni. Last Performance, 1998	53
Şekil 26:	Claire Haenni, Jérôme Bel, Antonio Carallo, Frederic Seguet. Last Performance, 1998	54

Şekil 27:	Sarkaçlar, Nowhere and Everywhere at the Same Time, 2015	59
Şekil 28:	Nowhere and Everywhere at the Same Time, 2015	60
Şekil 29:	The Fact of Matter, 2009	61
Şekil 30:	The Fact of Matter, 2009	62
Şekil 31:	Synchronous Objects for One Flat Thing, dansçılar ve işaret noktalarıyla ilgili bilgi grafiği	61
Şekil 32:	Full Score of Movement Material, Cues, and Sync-ups.....	66
Şekil 33:	Velocity Score	66



1. GİRİŞ

Günümüzde görsel sanatlar ve performans sanatları alanlarında disiplinler anlayış ve yaklaşımlarda ortaya çıkan kökten değişimlerin en belirgin yönü disiplinlerarası anlayışa dayalı yaklaşım ve uygulamaların yaygınlaşmaya başlamış olmasıdır. Bunun sonucunda farklı sanatsal disiplinlerle, sosyal bilimlerin, fen bilimlerinin veya ileri teknolojinin çeşitli dallarıyla kendi disiplini arasında köprüler kuran çalışmalar gerçekleştiren sanatçıların sayısı da giderek artmaktadır. Dünyanın birçok üniversitelerinde disiplinlerarası çalışma gereksinimine yanıt verebilecek şekilde yapılanmalar oluşmakta, “Disiplinlerarası Sanatlar” ve “Disiplinlerarası Çalışmalar” gibi dallar ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmanın birinci bölümünde disiplin, disiplinlerarasılık ve disiplinlerarası sanat kavramları hakkındaki düşünce ve tartışmalar kısaca ele alınmaktadır.

İkinci bölümde ise koreografi kavramı ve bu kavramla bağlantılı olarak bu kavramın ifade ettiği etkinliğin nesnesi olan “koreografik nesne” ele alınmaktadır. Koreografi kavramının geçtiğimiz 30 yıl içinde dans dışında pek çok alanda kullanımının büyük bir hızla yayılmasına paralel olarak içinden çıkmış olduğu dans disipliniindeki tanımı da neredeyse ele geçirilemez ölçüde çeşitlenmiştir. Bu tanım çeşitliliğinin anlaşılabilmesi için koreografi kavramının tarihsel, toplumsal ve siyasal bakımlardan özellikle epistemolojik belirlenimleri ele alınmıştır. Ayrıca koreografik nesne kavramına ve koreografinin nesneleri olarak nesne ve beden kavramlarına bu bağlam içinde kısaca göz atılmıştır. Sayısal (dijital) nitelikli koreografik nesnelere, ayrıca daha geniş bir şekilde tüm ayrıntılarıyla derinlemesine incelenmesi gereken bir konu oluşturduğu anlaşıldığından bu çalışmada kısa betimlemeler olarak yer verilmiştir.

Bu çalışmanın üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerinde, eserlerinde disiplinlerarası sanat bağlamında koreografik nesneler kullandıkları açıkça gösterilmekte olan Robert Rauschenberg, William Forsythe ve Jérôme Bel’in aşağıda yer alan belirli çalışmaları ele alınmıştır. Bu üç sanatçının belirtilen çalışmaları disiplinlerarası bağlamda gerçekleştirmeye yönelik anlayış ve yaklaşımları irdelenirken, içinde bulundukları alanın sanatsal zihniyetinin ve ortaya çıktıkları dönemin düşünce

dünyasının bu çalışmalar üzerindeki etkilerine değinilmiş ve bu eserlerinde hangi koreografik nesneleri nasıl kullandıkları ele alınarak incelenmiştir.



2. DİSİPLİNLERARASI SANAT

İletişim ve bilişim teknolojilerindeki gelişmelerin özellikle 1990’lardan itibaren ivme kazanarak gündelik yaşama hızla dahil olması sonucunda gerçekleşen toplumsal, ekonomik, politik, kültürel dönüşümler ve buna eşlik eden postmodern düşünce akımları, relativist zihniyetin belirginleşmesi gibi nedenlerden dolayı 21. yüzyılda sanatın zamansal ve mekânsal karakteristiklerinde ve sanatsal etkinliklerin disiplinler anlayış ve yaklaşımlarında kökten değişimlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu değişimlerin göze çarpan yönlerinden biri de disiplinlerarası anlayış, yaklaşım ve uygulamaların pek çok akademik alanda olduğu gibi sanat alanında da yaygınlaşmaya başlamış olmasıdır. Postmodern düşüncenin yaygınlaşmasının sanat etkinlikleri ile felsefe disiplini arasındaki yakınlaşmayı sağlaması nedeniyle sanat düşüncesinde açılan yeni ufuklar sonucunda ortaya çıkan kavramsal sanatın etkisiyle ileri teknolojilerle yakın işbirliği içine girebilen sanatçıların kendi sanatsal disiplinlerinin sınırlarını aşarak -neredeyse laboratuvar ortamında yapılan araştırmalara benzer şekilde- sanatsal çalışmalar gerçekleştirebildiği disiplinlerarası alan giderek güçlenmektedir.¹ Belirli bir disiplinin sınırları içinde uzlaşım sal söylem ve uygulamalar çerçevesinde çalışmalarını yürüten sanatçılar varlıklarını korumakla beraber, farklı sanatsal disiplinlerle, sosyal bilimlerin, fen bilimlerinin veya ileri teknolojinin çeşitli dallarıyla kendi disiplini arasında köprüler kuran çalışmalar gerçekleştiren sanatçıların sayısı da giderek artmaktadır.

Günümüzde çeşitli sanat alanlarında varlıklarını sürdürmekte olan bir çok sanatçının gerçekleştirdikleri çalışmalar arasında disiplinlerarası pratiklerin giderek daha çok yer almakta olduğu açıkça gözlemlenen bir olgudur. Disiplinlerarası yönü belirginleşen çağdaş sanat alanlarında sanatçı kendini konumlandığı belirli sanat disiplinleri “içinde-arasında” etkinlikte bulunarak sanatını gerçekleştirmektedir. Bugün dünyanın birçok üniversitesinde disiplinlerarası sanat adı altında bölümler kurulmuş ve kurulmaya devam etmektedir. Sanatsal akademik alanlarda dünyanın birçok üniversitelerinde giderek çağımızın gereksinimlerine yanıt verebilecek şekilde

¹ Patina Lee, “What Does the Term Interdisciplinary Artist Imply?” (2016), <https://www.widewalls.ch/interdisciplinary-artist/> [10.04.2019].

yapılanmalar oluşmakta, Disiplinlerarası Sanatlar ve Disiplinlerarası Çalışmalar gibi dallar adeta birer disipline dönüşmektedir. Ayrıca dünyada ve Türkiye’de bir çok üniversitede farklı disiplinler arasındaki katı kurumsal sınırları aşabilmek için disiplinlerarası araştırma merkezleri kurulmaktadır. Özellikle sanat alanında, bienallerde ya da kamusal alan projelerinde disiplinlerarası çalışmalara destek bulmanın daha kolay olduğu görülmektedir. Disiplinlerarasılığın bedensel performansa dayalı sanatlarda daha yaygın olmasına karşılık görsel sanat disiplinlerinde daha az başvurulan bir yöntem olduğu da göze çarpmaktadır.

Disiplinler, eğitim sistemini şekillendiren ve bilgiyi kuşaktan kuşağa aktarmaya yarayan entelektüel yapılar olmalarının ötesinde modern, sosyal, ekonomik, politik alanları etkileyen bilginin toplumsal düzenini yapılandırma işlevi gören örgütlenmelerdir.² Bilginin toplumsal örgütlenmesinde, 17. ve 18. yüzyıllar “predisipliner”, 19. ve 20. yüzyıllar “disipliner”, 21. yüzyıl ise “postdisipliner” çağlar olarak nitelendirilmektedir.³ Bilginin üretim hızı ve niceliği arttıkça disiplinler arasındaki sınırlar giderek daha çok akışkanlaşmaktadır.⁴ Modern disiplinler bilgi biçimlerinin “kurumlar” (Weber)⁵ “paradigmalar” (Kuhn)⁶ ve “epistemeler” (Foucault)⁷ düzeylerinde ortaya çıkması ve bunların sanat alanlarındaki yansımaları bu çalışmanın amacını ve kapsamını aşan konular olması bakımından burada ele alınmayacaktır.

2.1. Disiplinlerarasılık Kavramı

Çeşitli disiplinlerin içinde yer aldığı disiplinlerarası araştırmalar başlığı altında toplanan sayısız çalışmaları kapsayabilecek tek bir tanım bulunmamaktadır. Hangi alanda olursa olsun öngörülen sorunların çözümlenebilmesi veya o alandaki temel bilgilerin ilerletilmesi için yapılacak çalışmanın tek bir disiplinin veya bir araştırma alanının kapsamını aşması durumunda disiplinlerarası çalışma gereklilik haline gelmektedir. Bu durumlarda çalışmayı ilgilendiren çeşitli disiplinlerden elde edilen bilgi, veri, teknikler, araçlar, bakış açıları, kavramlar ve kuramları bütünleştirmeye

² Peter Weingart, Nico Stehr, **Practising Interdisciplinarity**, ed. Peter Weingart, Nico Stehr, (Canada: University of Toronto Press, 2000), XI.

³ **age**, XI-XII.

⁴ **age**, XII.

⁵ Max Weber, **Ekonomi ve Toplum**, çev. Latif Boyacı, (İstanbul: Yarı Yayinevi, 2012).

⁶ Thomas S. Kuhn, **Bilimsel Devrimlerin Yapısı**, çev. Nilüfer Kuyaş, 4. Bs. (İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995).

⁷ Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 3. bs. (Ankara: İmge Kitabevi, 2008).

yönelik bir çalışma biçimi olarak disiplinlerarasılık öne çıkmaktadır.⁸ Çünkü, mevcut disiplinlerin kendilerini tanımlandıkları şekilde kapsam aşırı belirli sorunları tek başlarına ele alarak çözümlemeleri mümkün değildir. Özellikle büyük ve karmaşık sorunlar aynı anda birden çok disiplini ilgilendirmektedir.

“Disiplinler, bilimin içeriğini yansıtmayı kolaylaştıran kategorilerdir. Kategorileri dosyalamaktan başka bir şey değildir. Doğanın düzeni bizim onun hakkındaki bilgimize göre şekillenmez. Ayrıca, bilimsel bilginin yapısı farklı şekillerde oluşturulabilir ve oluşturulmuştur. Ontolojik önceliği olan bir yol yoktur.”⁹

Bu bakımdan sorun çözmek için farklı disiplinlerden gelen bireyler arasında işbirliğinin kurulması gerektiği belirtilmekte ve disiplinlerarası anlayışla oluşturulmuş çalışma gruplarının çok disiplinli kişiler tarafından yönetilmesi ideal durum olarak tanımlanmaktadır.¹⁰ Shane Ralston, disiplinlerarası yaklaşımın genel olarak nasıl tanımlanabileceği sorusuna karşılık bu kavramın en az tartışmalı olan özelliklerini; “(1) akademik disiplinler, alt disiplinler ve düşünce ekollerinin arasında köprü kurmak; (2) çeşitli alanlardan öğretmenler, öğrenciler, araştırmacılar, profesyonellerin... daha geniş açılı bir bakışa sahip olmaları; (3) özellikle zorlayıcı sorunları çözümlemek için birçok disiplinin araçlarını veya yaklaşımlarını bir araya getirmek; ve (4) daha iyi araştırma yada eğitim amacıyla geleneksel akademik sınırların kesiştirilmesi.” şeklinde özetlemektedir.¹¹

Disiplinlerarasılık teriminin ortaya çıkışına, bu kavram hakkında ve onun uygulamalarına yönelik yapılan yorumlara bakıldığında, 20’nci yüzyıldan itibaren giderek eğitim ve araştırmalarda daha sık başvurulanan bir yöntem olarak ağırlık kazandığı görülmektedir. Özellikle son yıllarda bilim ve teknolojiye, sosyal bilimlerde ve çeşitli sanat dallarında hızla yaygınlaşmakta olması, eğitim kurumları, meslek kuruluşları, sivil toplum kuruluşları, fonlar ve ajansların bu çalışmalara katılması, disiplinlerarası anlayışın benimsendiğini ortaya koymaktadır. Dünyada ve Türkiye’de disiplinlerarası çalışmalara bakıldığında geçen yarım yüzyıl içinde ortaya çıkan genel tabloda doğa bilimleri ve sosyal bilimler alanlarında

⁸ Dražen Barkovic, **Interdisciplinary Management Research VI, “Challenges of Interdisciplinary Research”**, Postgraduate Studies "Management", Hochschule Pforzheim University, 951-960, ed. Dražen Barković, diğ. (Osijek: Josip Juraj Strossmayer University, 2010), 952.

⁹ Russell L. Ackoff, “Science in the systems age: beyond IE, OR, and MS, Operational Research”, **Operations Research**, vol.21/3, 661-671, (Catonsville: Informs,1973), 667.

¹⁰ Barkovic, (2010), 952.

¹¹ Shane Ralston, **Interdisciplinarity: Some Lessons from John Dewey**, (Washington: American Dialectic, Vol 1, No:2, 309-321, 2011), 309.

disiplinlerarası yaklaşımların çoğaldığı, disiplinlerarası çalışmaların olumlu anlamda kabul gördüğü, desteklenmekte ve cesaretlendirilmekte olduğu açıkça görülmektedir.

Disiplinlerarasılığın; 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yenilikçilik, işbirliği, rekabet edebilirlik ve en ileri teknoloji kavramlarıyla birlikte düşünölmeye başlanması ile tüm dünyada değışimin anahtar simgeleri olan kavramlar arasında yer aldığı görölmektedir. Bilginin imgelerinin görünürlüğü, artık belirli bir kurumsal yapıdan çok belirli sanal ağlar ve bilişim şebekeleri içinde kendine yer bulabilmektedir.¹² 1960'lerden bu yana, disiplinlerarasılığın üniversitelerdeki yayılımı “disiplinlerdeki erozyonun açık bir işareti ve akademik kurumlardaki baskın kip olarak” ortaya çıkmaktadır.¹³

Disiplinlerarasılık, esas olarak, disiplinlerin kendi alanlarının birbirleriyle çakıştığı konularda kendi aralarında kurdukları ilişkilerle gerçekleşir. Her disiplin belirli bilgi alanlarında kendine merkezi bir rol biçer ve diğer disiplinleri bu merkezden uzakta görür. Disiplinler, merkezci bir yaklaşıma sahip olduklarında güçlü metodolojiler geliştirirler. Bu durum onların kendi konularında derinleşerek güçlenmelerine yardımcı olmakla beraber disiplinler metodolojiyle ele alınamayacak bazı önemli konuları da gözden kaçırabilmelerine neden olur.

Bazı araştırmacılar, disiplinlerarasılığı merkezci (*centralist*), çoğulcu (*pluralist*) ve bütöleşmeci (*integrationist*) olarak üç bölümde tanımlar.¹⁴ Merkezci model, birbirinden ayrı, özerk disiplinler arasındaki disiplinlerin birbirleriyle ilişki kurarak çalışmalarıdır. Bu merkezci modelde, merkez konumda yer alan disiplinin sahip olduğu güçlü epistemolojik kimlik ve buna bağlı değerler sistemi, disiplinlerarası çalışmanın özgün teorik çerçevesini ve metodolojisini büyük ölçüde belirler.¹⁵ Çoğulcu modelde ise, araştırılmak istenen konular ve sorunlar merkeze alınır. Bu durumda ele alınan konuların ve sorunların aslında bir çok farklı disiplinin alanını yakından ilgilendirmekte olduğu açıkça ortaya konulmaktadır. Burada temel yaklaşım, disiplinlerin her birinin eşit partnerler olarak bir araya gelmeleri ve her disiplinin aynı konuyu kendi bakış açısından incelemesi için işbirliği içinde hareket etmesi olduğundan her disiplinin ortak çalışılan konuda kendi özerkliğini ve

¹² Julie Thompson Klein, **Creating Interdisciplinarity Campus Cultures: A Model for Strength and Sustainability**, (San Francisco: Jossey-Bass, 2010), 1.

¹³ Johan Heilbron, **The Dialogical Turn: New Roles for Sociology in the Postdisciplinary Age.**, ed.C. Camic, H. Joas, (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 37-38'den aktaran, Klein, (2010), 1.

¹⁴ Ruth Wodak, Paul Chilton, **A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis**, ed. Ruth Wodak, Paul Chilton, (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2005), 3.

¹⁵ **age**, 6.

yeterliliğini koruyabilmesi de mümkün olabilmektedir.¹⁶ Bu çoğulcu model günümüzde çok daha etkili olmakta, sponsorlar ve araştırma kurulları, birçok araştırma programlarında çoğulcu yaklaşımları giderek daha çok desteklemektedirler. Bütünleşmeci model de, tıpkı çoğulcu modelde olduğu gibi ele alınacak sorunların kendisine odaklanılır. Böylelikle, esas olarak sorunların çözümüne öncelik ve önem verildiğinden disiplinler teorisi ve yöntem farklılıkları bir yana bırakılarak farklı alanlardan birçok araştırmacı belirli bir sorunun çözümüne yönelik olarak bir araya getirilir. Bazı kaynaklarda disiplinlerarasılık kavramının yanı sıra disiplinler sözcüğünün önünde yer alan “*multi-*” “*cross-*” “*trans-*” gibi ön eklerle birlikte kullanıldığı terimlere ve bunlara göre ayırt edici ayrıntılı tanımlar yapıldığına rastlansa da, dünyadaki birçok üniversitenin akademik planlarında açıkça görülen ve bu akademik kurumların uygulamalarındaki anlayışa hakim olan yaygın kanaat bunların disiplinlerarasılık başlığı altına toplanabileceği ve toplandığı yönündedir.¹⁷

Bu durumda disiplinlerarasılık, disiplinler olmayan her türlü çalışmayı temsil eden bir sözcük olarak kullanılmaktadır. Bu yaklaşım çalışmanın yazarı tarafından da benimsenerek disiplinler sözcüğünün ön eki ne olursa olsun incelenen çalışmalar disiplinlerarasılık kavramı içine dahil edilerek kullanılmıştır.

2.2. Disiplinlerarasılık ve Disiplinler

Postmodern ve özellikle postyapısalcı yaklaşımlar disiplinlerliğin eleştirisini yaparken disiplinlerarasılığı savunurlar. “Çünkü disiplinler kendilerini iktidar yapıları olarak gördüklerinden epistemolojik olan ile politik olan birbirinden ayıramaz.”¹⁸

Disiplinlerarasılığın savunucularına göre örneğin toplumsal cinsiyet yalnızca kadın araştırmalarının, kültür yalnızca antropolojinin, bilişim ve iletişim yalnızca mühendisliğin, adalet ve demokrasi yalnızca siyasal bilimlerin, sürdürülebilirlik yalnızca çevre bilimlerinin, beden yalnızca tıbbın konuları olarak sınırlandırılmaz.¹⁹

Dünyanın her yerinde disiplinlerarası anlayışın gelişmesine karşın, eğitim ve araştırma alanlarında disiplinlerin güçlerini korumaya devam etmekte olduğu görüldüğünden²⁰ disiplinlerin varlıklarının doğası üzerine kısaca göz atmak

¹⁶ **age.**

¹⁷ Klein, (2010), xii.

¹⁸ Lisa R. Lattuca, **Creating Interdisciplinarity: Interdisciplinary Research and Teaching Among College and University Faculty**, (Nashville: Vanderbilt University Press, 2001), 16.

¹⁹ Klein, (2010), 7.

²⁰ Seongsok Choi, Keith Richards. **Interdisciplinary Discourse**, (London: Springer Nature, 2017),10.

gerekmektedir. Disiplinin uzun bir tarihsel geçmişe sahip olan kökleri, Antik Yunan Felsefesi'nde özellikle Aristo tarafından teori ile pratik arasında hiyerarşi kurulmasıyla başlatılır.²¹ Bazı yazarlar, disiplinlerin başlangıcını Avrupa'da kurulan dinsel kurumlara bağlı okullarda ortaya çıkan ilk üniversitelerde Ortaçağ boyunca standart müfredatlar geliştirilmesine ve bunlara bağlı olarak farklı uzmanlık alanlarının belirmesine bağlarlar.²² Günümüzde ise, disiplinlerin bakış açıları üç farklı yönden ele alınabilir; birincisi, bir akademik topluluk olarak kurum kavramı, ikincisi, uzmanlar arasında bilgi temelli bir iletişim ağı olması, üçüncüsü ise, kurum ötesinde bir mesleki dünyayı işaret etmesidir. Disiplinlerin 19. yüzyılda belirginleşen yapı ve dizgeleri bu şekilde sıkıca düzenlenmiştir.²³

Disiplin denilince akla ilk gelen metinlerden biri olan Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu*²⁴ kitabının "İtaatkar Bedenler" bölümünde ele alınan disiplinler zihniyet ve uygulamaların tarihsel olarak ortaya çıkması ve gelişmesinin konuyla ilgili yönleri aşağıdaki şekilde özetlenebilir: Modern disiplinler, kendi nesneleri üzerinde egemenlik kurmanın dizgesel biçimlenmeleridir. Özellikle Erken Modernite'de disiplinlerin kendi nesnelerini belirli bir yararlar dizgesine bağlı olarak rasyonelleştirdikleri görülür. Bu disiplinler kendi nesneleri üzerinde sonsuza dek bölünebilen bir "iktidar" kurmak üzere denetleme ölçütleri geliştirerek onları zamansal bakımdan çoklu diziler halinde tüm ayrıntılara dek denetime açık hale getirirler. Buradaki amaç, bir disiplinin kendi nesnelerini "yararlı" hale getirmektir. Bunun başlıca karakteristiği ayrıntıların titiz ve bütüncül olarak rasyonel, ekonomik, teknik, epistemik bir denetim altına alınması olur. Disiplinler aynı zamanda bir "dağıtımlar sanatı"dır. Bu bakımdan belirli alanlar özelleştirilerek kendi üzerine kapatılır ve disiplin nesneleri analitik olarak alt disiplinlere dağıtılır. Her disiplin kendi nesneleri üzerinde derinleştirilerek piramidal gözeli (hücreli) bir yapıya kavuşturulur. Ve bu nesnelere göre, bireyler için hiyerarşik pozisyonlar ve bu pozisyonların gerçekleşmesi için gereken kuralları içeren örgütlenme biçimleri belirlenir. Disipliner etkinlikler işlevsellik, yararlılık, anlaşılabilirlik açısından açıkça ve ayrıntılı olarak tanımlanabilen çözümleme nesneleri haline getirilmekte, bunun

²¹ Joe Moran, **Interdisciplinarity**, (New York: Routledge, 2010), 3.

²² Liora Salter, Alison Hearn, **Outside the Lines Issues in Interdisciplinary Research**, (Montreal: McGill-Queen's University Press, 1996), 18.

²³ Robert C. Post, **Debating Disciplinarity**, (New Haven: Yale Law School, Faculty Scholarship Series-164, 748-770, 2009), 750-753.

²⁴ Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, (Ankara: İmge Kitabevi, 1992), 207-253.

için zaman bir verimlilik ölçüsüne dönüştürülmekte ve geliştirilen zamansal şifrelemelerle disipliner etkinliklerin denetlenmesi sağlanmaktadır.²⁵

Günümüzde farklı alanlardan gelen bilgi, yöntem, yaklaşım ve bakış açılarını belirli bir uyum içinde birleştiren disiplinler arasındaki işbirliği anlamında disiplinlerarasılık akademik bakımdan kabul ve destek görmekle beraber her bir disiplinin kendi varlığı, kimliği ve sınırları önemini sıkıca korumaya devam etmektedir. Disiplin, bilginin toplumsal olarak dağıtılmasında, bu dağıtımın toplumsal olarak yapılandırılmasında ve bu yapının içinde bilginin yeniden üretilmesinde önemi bulunan bilgilerin belirli bir düzen içinde biçimlendirilmesidir. Bu anlamda disiplin olarak bilginin tarih boyunca çeşitli biçimleri görülmekle beraber, modern anlamda disiplin kavramı yüksek öğretim ve eğitim kurumları olan üniversitelerde eğitim ile araştırmanın beraberliği içinde bilginin üretilmesi ve yeniden üretilmesi süreçleri içinde ortaya çıkan bir kavramdır. Kolonyal dönemde (16. yüzyıldan 20. yüzyılın ortalarına kadar) üniversitelerdeki araştırmaların önemli bir bölümü belirli bir elitin etkinliği olarak yürütülür. Buna karşılık postkolonyal dönemde (20. yüzyılın ortalarından itibaren) giderek daha çok sayıda insanın belirli disiplinlerde eğitim almasının yol açtığı yüksek öğretimin kitleselleşmesi sonucunda bilgi üretiminin ve dağıtımının sosyalleşmesiyle beraber üniversite ile toplum ve çeşitli kurumlar arasındaki ilişkilerin geliştiği görülür. Böylelikle Batı'da toplumun kendi ihtiyaçlarının ve taleplerinin belirlenmesinde inisiyatif almaya başlamasıyla bilginin sağladığı iktidar bakımından üniversite ile toplum arasındaki ilişkilerde gerçekleşen niteliksel dönüşümler sonucunda bilginin ayrıcalıklı otoritesi ve yegane iktidarı olarak üniversitenin katı disipliner nitelikli tarihsel değerleri zayıflamaya başlar. Topluma açılmaya başlayan üniversitelere gelen öğrencilerin dahil oldukları başka kurumlarda veya etkinliklerde karşılaştıkları ve çözüm bulmak ihtiyacı duydukları sorunları üniversitelere taşımaları sonucunda toplumdan gelen bu sorunlarla ilgilenilmeye başlanması ile yeni araştırma yöntemleri oluşturulur.²⁶ Böylelikle giderek yalnızca yeni yöntemlerin bulunmasını değil, değişik alanlardan uzmanların birlikte çalışmalarını gerektiren sorunların varlığının açıkça görülmesi sonucunda disiplinlerarasılık yeni bir bilgi üretim biçimi olarak ortaya çıkar. Günümüzde bilgi üretiminde disiplinlerarası etkinlikleri yürütmek için üniversitelerin

²⁵ age.

²⁶ Michael Gibbons, **The New Production of Knowledge: Dynamic s of Science and Research in Contemporary Societies**, ed. Michael Gibbons, diğ. (London: Sage Publications, 2010), 11.

yerini alan ya da onlarla işbirliği yapan çeşitli örgütler ve kurumlar bulunmaktadır. Disiplinlerin içine toplumsal yaşamın içinden gelen taleplerin taşınmasıyla birlikte bilginin toplumsal bakımdan üretilmesi ve yapılandırılması yeniden düzenlenmektedir: “Vurgu serbest araştırmadan uzaklaşarak problem çözmeye ve genel olarak, sorun odaklı araştırmanın yönetimine yönelmiştir.”²⁷

Disiplinlerarası çalışmaların disipliner kimlikli çalışmalardan farklı ortak özellikleri bulunmaktadır: Bunlardan birincisi, disiplinler arasında teorik bir fikir birliği (*consensus*) içinde sorun çözmeye rehberlik edecek bir çerçeve oluşturmak, ikincisi, disiplinlerarası bilgiyi, kendine özgü kuramsal yapılar, araştırma yöntemleri ve uygulama biçimleri içinde geliştirmek, üçüncüsü, üretim süreci devam etmekte olan disiplinlerarası bilginin dağıtımından çok üretimine odaklanmak, dördüncüsü ise, üretilen disiplinlerarası bilginin devingen niteliği nedeniyle bu bilginin çeşitli disiplinler arasındaki dağılımındaki belirsizlik ve öngörülemezliği dikkate almaktır.²⁸

Günümüzün akademik dünyasında yöneticilerin disiplinlerarası yaklaşımları benimsemelerinde “yeni gereksinimlere yanıt verebilmek için örgütsel esnekliğe önem vermek, yeni alanlar ve yeni eğitim biçimleri sunmak, fakülteyi yeni alanlarda çekici kılmak, müfredatta daha uyumlu olmayı teşvik etmek, eş kurumlar arasında belirgin bir kimlik tesis etmek, imkânların işbirlikçi kullanımını geliştirmek, dış fonlamanın sağlanmasında daha rekabetçi olmak ve hükümetle, sanayi ile, topluluklarla yeni ortaklıklar oluşturmak”²⁹ için yararlı olması önemli bir rol oynamaktadır. Fakültelerin, “yeni entelektüel soruları takip etme kabiliyeti kazanma, yeni öğretim ve araştırma alanlarında çalışma, uzmanlığın yol açtığı yalıtıklığı dengeleme, müfredata yenilikçi ve aktif öğrenme pedagojileri yerleştirme, öğrencilerde bütünleştirici ve işbirlikçi beceriler geliştirme ve toplumsal sorunlara cevap verme”³⁰ konularında harekete geçmesinde önemli bir işlev üstlenmektedir. “Öğrenciler çok çeşitli disiplinler hakkında bilgi sahibi olma, gerçek dünyadaki sorunları ve konuları inceleme, ana dallarla diğer disiplinler ve alanlar arasında bağlantı kurma, disiplinlerarası ana dallar, alanlar ve dersleri izleme, farklı disiplinlerden bilgileri bulma, bütünleştirme ve daha yüksek düzeyde eleştirel düşünme, sençalışmaleme ve işbirliği yapma becerileri kazanarak takımlarda çalışma fırsatlarını değerlendirirler.”³¹

²⁷ age, 71.

²⁸ age, 5.

²⁹ Klein, (2010), 2.

³⁰ age.

³¹ age.

3. KOREOGRAFİ VE NESNELERİ

Koreografik nesne, kavram olarak ele alındığında öncelikle içerdiği iki ayrı alt kavramdan biri olan koreografi kavramının ayrı olarak değerlendirilmesi ve ayrıca koreografi ve nesne kavramlarının birlikte anılmalarına yol açan bağlamın ele alınması gerekmektedir. Bu nedenle burada önce koreografi kavramının kısa tarihsel-anlambilimsel geçmişi irdelenecek, bununla ilgili olarak koreografi ve nesne kavramları arasındaki ilişki ve “koreografik nesne” kavramının anlamı üzerinde durulacaktır. Koreografi sözcüğünün günlük kullanımına etimolojik açıdan bakıldığında iki tür eyleme gönderme yaptığı görülür: yazı (*graphie*) ve dans (*choros*). Bu durumda koreografi terimi hareket olarak yazı şeklinde ve metin olarak dans şeklinde düşünülebilir. Günümüzde koreografi genellikle dans performansının gerçek zaman ve mekânda gerçekleştirilmesi olarak anlaşıyor. *Oxford English* sözlüğü, koreografiyi birincisi dans etme sanatı, ikincisi dansları yazma sanatı olarak tanımlar.

Koreografi kavramının birinci tanımı, dansın öğrenilen ve öğretilen niteliğine dolayısıyla akademik özelliğine, bir performansla izleyiciye sunulan bir dansa ve dansı yaratma işine işaret eder. İkincisi, hareketin uzamsal ve ritmik özelliklerini tanımlayan soyut simgeler aracılığıyla koreograflar tarafından gerçekleştirilen notasyon işlemini tanımlar. Günümüzde bu kavram en yalın şekliyle dans hareketlerinin seçilmesi ve sıralanması, hareket kalıplarının düzenlenmesine ilişkin yaratıcı etkinlik olarak anlaşılmaktadır. Bunun ötesinde koreografi kavramının güncel ve yaygın kullanımı en genel anlamıyla hareketin yapılandırılmasına gönderme yapmakla beraber insanın bedensel hareketlerini koreografinin zorunlu koşulu olarak öngörmemektedir. İnsanların toplumsal düzen ve belirli bir kültürel “çevre” içinde günlük yaşamda farklı mekânlarda gerçekleşen hareketleri bir çeşit sosyal koreografi³² olarak değerlendirilmekte; binalara, caddelere, meydanlara yerleştirilen kameraların kayıtlarının sağladığı imkânlarla kentsel koreografiler

³² Andrew Hewitt, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement: Post-Contemporary Interventions*, (London: Duke University Press, 2005), 2-4.

gerçekleştirilmekte, askerlikte savaş oyunlarında ve savaş halinde askeri birliklerin hareketlerinde koreografiden³³ söz edilmektedir. Ayrıca yönetim kurullarındaki tartışmaların idaresinde, raylı sistemlerin trafik ışıklarının koordinasyonunda ve köpek eğitiminde hareketlerin denetlenmesi amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Bunların ötesinde moleküler düzeyde DNA hasarlarının iyileştirilmesinde kullanılan multiprotein komplekslerinin oluşturulmasında³⁴, işyerlerinde personel yönetiminde iş gücünün verimliliğinin artırılmasına yönelik bedensel etkinliklerin düzenlenmesinde³⁵, inovasyon *network*lerinde koordinasyon sağlayan çatı örgütlenmenin modellenmesinde³⁶ koreografiden söz edilmektedir.

Koreografi kavramının, dünya üniversitelerinde bir akademik disiplin olarak dans müfredatında birbirine zıt iki anlamı bulunmaktadır.³⁷ Birincisi, hareketin ve ifade etmenin doğası hakkındaki evrenselci varsayımlara ve hareketin evrensel ilkelerine dayanarak gerçekleştirilen tek koreografı, doğaçlama olmayan, sanatsal ve teknik bakımdan deneysel çalışmalardır. İkincisi, koreografsız, doğaçlama ve işbirliğine dayalı dansları içermektedir. Bu iki farklı tanımın kullanımı koreografinin tarihsel ve ideolojik mirasının dans pratiklerinde hangi yönlerde kemikleştiğini ve düzenlendiğini gösterir.³⁸ Akademik dans alanında koreografi genellikle geleneksel olarak biçimsel bakımdan doğaçlamanın karşıtı olarak konumlandırılır. Örneğin André Lepecki, koreografiyi kompozisyon işlevine dayalı bir “ele geçirme aracı”³⁹ olarak tanımlar. Bu bakımdan koreografi hem hareket halindeki bedenlerin orkestrasyonu hem de hareketlerin tanımlanması, sıralanması ve serilenmesi bakımından hareketin en küçük yönleri veya hareketin alternatif varyasyonlarını

³³ Phillip Misselwitz, Eyal Weizman, “Military Operations”, **Mute magazine**, (Berlin: Mute, 2003), 1. <https://photopoliticsplace.files.wordpress.com/2015/02/phillip-misselwitz-military-operations-as-urban-planning.pdf> [25.04.2019]

³⁴ Michael Lisby, diğ. “Choreography of the DNA Damage Response Spatiotemporal Relationships among Checkpoint and Repair Proteins,” **Cell**, vol. 118, no. 6, 699–713, (New York: Cell Press, 2004), 699.

³⁵ Janet Choi, “Rethinking Productivity as Choreography”, I Done This Blog, (2013) <http://blog.idonethis.com/rethinking-productivity-as-choreography/> [20.04.2019]

³⁶ Giovanna Ferraro, Antonio Iovanella, “Organizing Collaboration in Inter-organizational Innovation Networks, from Orchestration to Choreography”, **International Journal of Engineering Business Management**, Vol. 7 No. 7-24, (Godište: 2015),

https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=232289 [10.05.2019]

³⁷ Susan Leigh Foster, **Worlding Dance**, (London: Palgrave Macmillan, 2009), 98-99.

³⁸ age,100.

³⁹ André Lepecki, “Choreography as Apparatus of Capture”, **The Drama Review**, 51:2 [T194] (New York: New York University and Massachusetts Institute of Technology, 2007), 120-121.

dikkate alarak hareketlerin son derece özgün ve detaylı bir biçimde planlanması anlamına gelmektedir.⁴⁰

Koreografi teriminin, semantik geçmişine bakıldığında 20. yüzyılın başlarından itibaren özellikle Amerika ve İngiltere’de yaygın olarak farklı anlamlarda kullanılmaya başlandığı görülür: Yüzyılın ilk yarısında dans yaratma eylemi olarak, bedensel hareketler yoluyla duyguların dışavurumu (*expression*) anlamında kullanılır. Bu kavrama giderek hareketle ilgili teknikler ve kompozisyonun yanı sıra Rudolf von Laban’ın hareket kuramında yer alan, zaman, mekân, enerji gibi kavramlar ve fenomenolojik yaklaşımlardan kaynaklanan beden ve soma⁴¹ gibi kavramlar da eklenir. Öte yandan 1960’lardan itibaren dansçılar arasında çeşitli işbirliklerine dayalı koreografsız doğaçlama çalışmalar da koreografi kavramı içine dahil olmaya başlar.⁴² 20. yüzyılın ikinci yarısında koreografi kavramındaki kökten değişimler, dans kompozisyonunda ve performansın doğasında görülen değişimlerle birlikte, dansın özellikle Amerika’da ve İngiltere’de başta müzik ve görsel sanatlar olmak üzere farklı sanat dallarıyla ilişki kurmaya başlamasıyla gerçekleşen işbirlikleri sonucunda disiplinlerarası çalışmaların ortaya çıkmaya başladığı görülür. Dansta kompozisyon kavramındaki kökten değişiklikleri yansıtan ve dansın hareketle kurduğu geleneksel ilişkileri sorgulayan özellikler taşıyan bu “iş”ler koreografinin kavramsal içeriğini tanımlayan yeni boyutlar oluşturur. Genellikle dans toplulukları için yapılan koreografinin yerini “bağımsız” “dansçı-koreograf”ların “solo”ları almaya başlar. Uluslararası ve kültürlerarası sınırların geçişkenliğinin artması ve bununla birlikte farklı kültürlerden sanatçılar arasındaki ilişkilerin gelişmesi de koreografinin hareket sözlüğü ve teknik içeriğini özellikle melezleşmeler yönünde zenginleştiren unsurlar olur.

Koreografi kavramı, *Oxford English* sözlüğüne göre dansın notasyon yoluyla belgelendirilmesi anlamına da gelir. Koreografi’nin, -içinde barındırdığı yazının (*graphie*) işaret ettiği gibi- notasyon içeren bir terim olarak ortaya çıkmasına tarihsel olarak bakıldığında saray balesinin önemli bir rolü olduğu görülür. Aslında geçmişe dönük bir bakışla, saray balesi disiplinlerarası bir çalışma olarak değerlendirilebilir.

⁴⁰ Susan Leigh Foster, **Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance**, (London: Routledge, 2010), 15.

⁴¹ Somatik soma çalışmaları alanıdır; bedeni birinci tekil şahıs algısı içinden anlamak ve kavramaktır. (Thomas Hanna, “What is Somatics”, **Bone, Breath and Gesture**, ed: Don Hanlon Johnson, (Berkley: Atlantic Books, 1995, 342-352), 341.

⁴² Foster, (2009), 99-100.

ALFABETO FIGVRATO DI GIO. BATTA BRACCIELLI

Co. Riccio deli. Superiori.

Mark Franko, **Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body**, (New York: Oxford University Press, 2015), 17.

⁴³ Mark Franko, **Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body**, (New York: Oxford University Press, 2015), 1.

⁴⁵ Graphie sözcüğü: Antik Yunan kökenli yazı ve heceleme.

henüz bir ayrım bulunmamaktadır.”⁴⁶ 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dansın akademik olarak yapılandırılmasıyla yeni bir sanat formu olarak ortaya çıkan tiyatral dansta koreografi kavramı, günümüzde olduğu gibi, koreografin yaptığı dansın tasarımı anlamında kullanılmaya başlar. O dönemde koreografi terimi açıkça notasyon kavramına işaret etmektedir.

17. yüzyılın ikinci yarısında dönemin Fransa Kralı olan XIV. Louis’nin kurduğu dans akademisinin çalışmaları sonucunda dansın yazıyla olan ilişkisi daha da güçlenir. Dans ustalarının yaptıkları danslarda kullandıkları hareketleri ve pozisyonları temsil eden işaretlerin icat edilmesi ve bunlar aracılığıyla yapılan dansların kağıda geçirilmesini sağlayabilecek olan notasyonun sistemleştirilmesi konusunda XIV. Louis dans akademisine yönetici olarak atadığı Pierre Beauchamps’a talimat verir. Balenin kurumsal dans dilinde (*danse d’école*) yer alan beş temel pozisyonu belirleyen Beauchamps’ın yıllar süren çalışmalarını derleyen Roaul Auger Feullitte’nin yazdığı *Chorégraphie, ou l’art de décrire la danse* (Koreografi, Dansı Betimleme Sanatı, 1700) ile koreografi terimi dansın ilk kez bir sanat dalı olarak kabulüne eşlik ederek tarih sahnesine çıkar. Batının erken modern çağında dansın akademik bir sanat formu haline gelmesiyle birlikte dans eden beden de bir sorun olarak gündeme gelir. Foucault’nun da belirttiği gibi, klasik dönem olarak adlandırdığı erken modernitede “bedenin iktidarın nesnesi ve hedefi olarak keşfedilişi söz konusudur.”⁴⁷ Karşılıksız düşünceyle salt maddeselliğe indirgenen beden, artık en ince ayrıntısına kadar çözümlenebilir, üzerinde çalışılabilir, tabi kılınabilir, geliştirilebilir, kullanılabilir, itaatkar kılınabilir bir “nesne”ye dönüştürülebilir.⁴⁸ Bedeni, bu şekilde sorunsallaştıran dönemin genel zihniyetine uygun olarak, “itaatkar” olması beklenen bir bedene sahip olan dansçının kendi bedeni üzerinde artık belirli bir akademik disipline dönüşmüş olan bir “söylemsel Pratik”⁴⁹ ile çalışılabilir.

“Disiplinlerin tarihsel anı yalnızca becerilerinin gelişmesini veya bağımlılığının ağırlaştırılmasını değil de, aynı zamanda onu aynı mekanizma içinde daha fazla yararlı hale getirdiği ölçüde daha da fazla itaatkâr kılan (ve tersine) ilişkiyi

⁴⁶ Thoinot Arbeau, **Orchesography**, çev. Mary Stewart Evans, (New York: Dover Publications, 1967), 5.

⁴⁷ Foucault, (2006), 208-209.

⁴⁸ **age**, 210.

⁴⁹ Michel Foucault, **Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2**, bs. 2, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005), 86.

oluşturmayı hedefleyen bir insan bedeni sanatının doğduğu andır.”⁵⁰ Erken modernitenin epistemolojik karakterine uygun bir şekilde ortaya çıkan beden üzerindeki iktidar mekanizmasının doğurduğu “siyasal anatomi”⁵¹ ile birlikte pek çok alanda olduğu gibi dans alanında da sanatsal anatominin icadı ve gelişmesi söz konusu olmuştur. Bunun sonuçlarından bazıları, belirli bir dans dilinin, bu dile uygun bedenler için belirlenen ayrıntılı anatomik ölçütlerin, bu dili teknik ve estetik düzeylerde en iyi şekilde kullanan (virtüöz) bedenlerin anatomisine dayalı olarak günümüze kadar süregelen baletik dansçı beden idealinin ya da ‘ideal beden’ imgesinin ortaya çıkması olmuştur. Lepecki, koreografiyi “...erken modernitenin alışılmadık bir icadı ve hareket etmek üzere disipline edilmiş bir bedeni yaratan bir teknoloji olarak” tanımlar.⁵² Aynı tarihsel dönemde bedeni, üzerinde ayrıntılı ve derinlemesine çalışılarak itaatkar olması beklenen bir nesneye dönüştüren Erken Modern (Klasik Çağ) zihniyetinin dans alanında da benzer bir şekilde bedeni denetim altına almasıyla dans bağımsız bir akademik disiplin ve özerk bir sanat formu olarak ortaya çıkmıştır.

Çağdaş dans sanatında dansçı bedenin nesneleştirilmesini açığa vurarak sorunsallaştıran pek çok eser üretilmiştir. Bunlar arasında aşağıda ele alınacak olan Jérôme Bel’in *Véronique Doisneau* eserinde insan bedeninin koreografik pratikler içinde “nesne”leşmesi “şey”leşmesi açıkça sergilenmektedir. Bu bakımdan yukarıda ele alındığı şekilde dans disiplini içinde ‘dansçı beden’in “koreografik-nesne”ye dönüştürüldüğü görülmekte olduğundan çalışmain odak konularından biri olan koreografik-nesne bağlamında değerlendirilmektedir.

3. 1. Koreografik Nesneler

1990’lar sonrası dans sanatında belirginleşmeye başlayan nesnelerin sahnedeki varlığı ne klasik baledeki gibi sahnedeki öykünün dışavurumsal temsilini desteklemeye yöneliktir, ne de bazen modern dansa görüldüğü gibi görsel sanatlar alanında çalışmalar yürüten ünlü sanatçıların heykel veya sanatsal nesnelerinin sahne mekânına taşınmasını içermektedir.⁵³ Günümüzde koreografik nesnenin sahnedeki

⁵⁰ age.

⁵¹ Age, 211.

⁵² André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of the Movement*, (New York: Routledge, 2006), 6.

⁵³ Lepecki, (2012), 76.

mevcudiyeti onun işlevine ilişkin bir şey ‘için’ olmasını değil en yalın haliyle nesnenin “kendinde şey”liğine işaret eder. Nesne kendisi olarak, kendi nesnel potansiyeli içinde koreografik alana dahil edilir. Baudrillard, *Nesneler Sistemi* kitabında nesnelerin özgürleşen işlevlerinin insanın nesnelerle olan kullanım ilişkilerini de özgürleştirdiğini yazar:⁵⁴

[]...değişik işlevlere sahip olabilen bu nesneler ve birey arasında daha özgür ilişkiler kurulabilmektedir; çünkü nesneler artık herhangi bir ahlaki zorlamanın simgesi olmaktan kurtulmuş gibidirler... burada özgürleştirilen bir şey varsa o da nesnenin işlevidir yoksa kendisi değil... nesnenin yalnızca işlevsel açıdan özgürleştirildiği bir yerde insanın da yalnızca bu nesneden yararlanma özgürlüğüne sahip olabileceği söylenebilir.”⁵⁵

Batılı dans geleneğinde dansın aracı hareket, enstrümanı ise insan bedenidir. Dolayısıyla insan bedeni, dansın koreografisinde bir nesne olarak işlev görmektedir. Öte yandan modern ve çağdaş dans alanında birçok koreografin beden dışındaki çeşitli enstrümanlara koreografik bir unsur olarak başvurduğu görülmektedir. Lepecki, *Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object* (*Şey Olarak Hareket Etmek, Nesnenin Koreografik Kritiği*) makalesinde çağdaş dans sahnesinde 1990’lar sonrası dönemi tanımlayan sanatsal tercihlerle ilgili olarak nesne kullanımına ilişkin “son zamanların deneysel dansını belirleyen bir özellik varsa eğer, bu nesnelerin temel edimsel (performatif) unsur olarak dikkate değer mevcudiyeti”⁵⁶ olduğunu belirtmektedir. Lepecki’nin ısrarla üzerinde durduğu nesnelerin farkedilir mevcudiyeti onların semantik anlam katmanı içinde yer almasını içermemektedir. Nesnenin sahne mekânındaki mevcudiyeti anlamlandırmayı zorunlu kılan göndergesellik bağlamı dışında tutulmakta ve nesneye bizatihi kendisi olarak yer verilmektedir.

Aşağıda ele alınan üç sanatçının (Rauschenberg, Bel, Forsythe) çalışmaları arasında koreografik nesne kullanımının önde gelen örnekleri yer almaktadır. Kuşkusuz burada irdelenen bu sanatçıların dışında çalışmalarında koreografik nesnelere yer veren pek çok sanatçı bulunmaktadır. Örneğin Alman sanatçı Thomas Lehmen’in elli dakikalık solosu olan *Schrottplatz (Döküntü Meydanı)* isimli eserinde bir lamba, iskemleler, bir çekiç, bir gazete, bir mikrofon ve diğer birçok nesne ile karşılıklı

⁵⁴ Jean Baudrillard, **Nesneler Sistemi**, çev. Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008), 24-25.

⁵⁵ **age.**

⁵⁶ André Lepecki, “Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object”, **October Magazine**, 140, Spring, 75–90, (Cambridge: October Magazine Ltd., Massachusetts Institute of Technology, 2012), 75.

etkileşim içinde performansını sürdürür. En sonunda bütün nesneleri toplayarak hepsini teker teker sahneden aşağıya atar.⁵⁷ Buna benzer örnekler arasında yer alan koreograf ve görsel sanatçı Ibrahim Quraishi'nin, *My Private Himalaya* (2009) isimli çalışmasında yedi performansçı, sahnede her yanlarında birikmeye başlayan 500 nesne ile karşılıklı etkileşim içinde yer alarak çağdaş yaşamın karşı konulması mümkün olmayan bir şekilde nesnelerle tıka basa doymuşluğuna işaret ederler.⁵⁸ Koreografik nesneler değişimleri, dönüşümleri, hareketleri ya da mevcudiyetleriyle veya performansçının edimleri ile karşılıklı etkileşimlerinde veya başka nesnelerle kurdukları ilişkilerde kaçınılmaz olarak dilbilimsel ve yorumbilimsel boyutlarda anlamlar yüklenirler. Diğer yandan nesne kavramının araçsallık, yararlılık ve kullanım ile bağlantılı olduğu göz önüne alındığında nesnelerin öznellik ile asimetrik bir ilişki içinde bulundukları söylenebilir. Koreografinin bir 'kumanda etme sanatı' olduğunu vurgulayan Forsythe'a göre koreografik nesneler koreografin iradesinin denetimine ve yönetimine uygun olarak yönlendirilirler.⁵⁹

Koreografik nesnelerin kullanımı tarihsel olarak yeni bir olgu değildir; dans sanatında sahne üstünde nesne kullanımı balenin tarihi kadar eskidir. Hem klasik balede hem de modern dans sanatında pek çok çalışmalarda dekor, kostüm ve çeşitli nesneler kullanılmıştır. Örneğin modern dansın öncülerinden Martha Graham'ın, heykeltıraş Isamo Noguchi ile çalışmış olduğu pek çok eserinde dansçı bedenler Noguchi'nin heykel nesnelerinin çevrelerinde dans etmişlerdir. Onun, Graham'ın tematik eserleri için özel olarak tasarladığı heykelleri, sahnedeki varlıkları ile Graham'ın koreografilerinin modernist vurgularını pekiştirmekte ve klasik balenin sahne üzerindeki şatafatlı temsil dekoruna karşın sahnenin mekânsal yalınlığını açığa çıkartacak şekilde konumlanmaktadırlar.

Postmodern dansın öncüsü olarak kabul edilen Merce Cunningham pek çok eserinde tematik olmayan, öyküsel anlam katmanı oluşturmayacak şekilde, sahne mekânında hareket eden dansçı bedenlerle ünlü sanatçıların eserlerini yan yana konumlandırmıştır. Andy Warhol'un *Silver Pillows* (Gümüş Yastıklar) çalışması Merce Cunningham'ın *RainForest* eserinde yerleştirilmiş, dansçılar bu gümüş parlak

⁵⁷ Jeroen Peeters, **Everything makes sense**, Thomas Lehmen's Schrottplatz at Favoriten 2010 festival, Dortmund, (2010), <http://sarma.be/docs/1328> [30.04.2019]

⁵⁸ Lepecki, (2012), 76.

⁵⁹ Susanne Franco, Marina Nordera, **Dance Discourses: Keywords in Dance Research** (London: Routledge, 2007), 16.

şışme yastık balonların etrafında dans etmişlerdir. Besteci John Cage, *Water Walk*⁶⁰ (1959) isimli çalışmasında bir su sürahisi, demir boru, kaz çağırma düdüğü, küvet, lastik ördek gibi gündelik nesneleri kullanarak bir performans gerçekleştirir. Cage, mekâna yerleşmiş bulunan çeşitli nesneleri enstrüman olarak kullanması nedeniyle gerçekleştirdiği bedensel hareketleriyle hareket cümleleri (*phrase*) ve sekanslarını oluşturduğu için belirli bir koreografik yapı ortaya koyan bu müzikal çalışmanın alışılmadık koreografik nesneleri vardır. Koreografi, müziğin daha doğrusu sesin bir işlevi haline gelirken nesnelerle karşılıklı etkileşim içinde Cage'in yaptığı bedensel hareketler bir kompozisyon oluşturmaktadır. Nesneler, Cage ile etkileşim içindeki hareketlerden dolayı koreografikleşirken, performans, hareketlerin ortaya çıkardığı seslerden dolayı müzikal nitelik kazanır.

Sonuç olarak burada çalışmai ilgilendiren asıl konu disiplinlerarası sanatsal etkinlikler bağlamında gerçekleşen çalışmalarda koreografik nesnelerin kullanılmasıdır. Günümüzde genellikle koreografik çalışma içeren dans gibi bedensel performatif alanlarla görsel sanatlar arasındaki sınırların geçişkenliğinin giderek arttığı ve bunun sonucunda ortaya çıkan yeni melez alanlarda koreografik nesnelerin yer almakta olduğu görülmektedir.

⁶⁰ John Cage, “Water Walk”, (1960), <https://www.youtube.com/watch?v=UMuiM-45Rmk> [08.04.2019].

4. ROBERT RAUSCHENBERG'İN ÇALIŞMALARINDA KOREOGRAFİK NESNELER

Modern resim sanatının disipliner karakteristiği kendi döneminin eserlerinde ve sanat kuramında oldukça belirgindir. Modern sanatın modernist eleştirisinde açıkça ortaya çıkan bu disipliner anlayışın önde gelen eleştirmen kuramcılarında biri olan Clement Greenberg “*Modernist Resim*” başlıklı makalesinde belirli bir sanat disiplininin eleştirisinde o disiplinin kendi yöntemlerinin kullanılması, eleştirinin içeriden yapılması, özgül ve içkin estetik ölçütlere göre yapılan öz eleştirinin o disiplinin kendi “saf” öz varlığını korumaya yönelik olması gerektiğini belirtir.⁶¹ Modernist epistemolojik zihniyetin bir yansıması olarak nitelendirilebilecek olan bu düşünce; ‘bilimsel’ bilginin sanatsal olan bilgiden üstün olduğu; sanatın bu birincil bilginin söylemlerine özellikle “bilimsel yöntem”e sıkıca sarılması gerektiği, “görsel” olanın dışında; bir başka deyişle temsil ettiği alanın dışındaki duyum ve bilgilere ya da kısacası “hiçbir şeye gönderme yapmaması gerektiği” çünkü ancak bu sayede “bilimsel tutarlılık” sahibi olabileceği, kendi alanının öz parametreleri olan iki boyutluluk ve görsellik dışına kesinlikle çıkmaması ve her çeşit resim kuramının sadece resim pratiklerinde karşılığı olduğu takdirde kuram sayılabileceği yönündedir.⁶²

60’lı yıllardan itibaren modern sanatın ve soyut dışavurumcuların dayandıkları düşüncelerin radikal eleştirisi müzikte, dansa, performans sanatlarında, sinemada, edebiyatta olduğu gibi plastik sanatlarda da ortaya çıkan bir direnişe yol açmıştır. Rauschenberg de bu direnişin öncülerinden biridir. Bu dönemde Steinberg’in postmodernist terimini ilk defa kullanması, medya ve elektronik iletişimin önemli bir rol oynamaya başlaması, sanatsal disiplinlerin yalıtık ve saf niteliklerini yitirmesi, geleneksel temsil ve anlamlandırmanın giderek gözden düşmesi gibi gelişmeler

⁶¹ Clement Greenberg, “Modernist Resim”, çev. Doğan Şahiner, **Modernizmin Serüveni**, 6. bs., ed. Enis Batur, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 356-362.

⁶² age.

modern-postmodern tartışmalarının habercisi gibidir.⁶³ Rauschenberg'in de içinde yer aldığı bu erken "postmodern" karşı çıkışlar, modernist disipliner anlayışa karşı yöneltilen eleştirilerin özellikle katı disiplinerliğine yönelik olanlarının benimsenerek disiplinlerarası bir anlayışa yönelmenin güçlendiğini de göstermektedir.

"Rauschenberg, gündelik nesneleri içeren her işinde sürekli olarak yokluğun (*absence*) denetimine işaret eder."⁶⁴ Boşluk temasını öne çıkaran sanatçı, birleştirme⁶⁵ (*combine*) resimlerinde izleyiciye nesnelerin basit bir izsel koleksiyonunu sunar.⁶⁶ Rauschenberg, bu birleştirme resimlerinde yaşadığı semtin sokaklarında başkaları tarafından kullanılıp bir kenara atılmış nesneler arasından özellikle seçerek topladıklarını rastlantısal olarak tuvallerinde bir araya getirerek kompozisyonlar oluşturur.⁶⁷ Bir nesnenin izi, o nesnenin yokluğunda o nesnenin başkası tarafından kullanıldığı bilgisini barındırır. Burada söz konusu olan fail ya da eylem değil, nesnenin mevcuda gelişinin izidir.

Rauschenberg'in gündelik kullanılmış nesneleri seçip toplayarak tuval üzerinde bir araya getirme pratiği, performanslarında nesnelerle insan bedenleri arasında kurduğu koreografik ilişkisellikte de görülür. Onun performanslarda gündelik nesneler insan bedenleri tarafından sıradan kullanımları dışında nesnenin izini işaret eder şekilde sunulurlar. Örneğin, *Map Room II (Harita Odası II)* adlı performansta, dansçı Deborah Hay'in üzerine oturduğu kanepeye iştirilen mikrofondan onun kanepede üzerinde gerçekleştirdiği hareketlerin sesleri duyulur ve böylece izleyici, adeta bir koreografik nesne olarak kanepenin insan bedeniyle girdiği ilişki sonucu gerçekleşen sürecin izine tanıklık eder. Rauschenberg, resim yapma eyleminde sanatçının "kendi"ni yeniden keşfetmesi yerine, dünyayla karşılaşmalara uyum sağlayarak 'kendi'nin sürekli yeniden yapılandırılmasına (*reconstruction*) işaret etmiştir.⁶⁸ Bu bakımdan gündelik nesnelerle dolu karmaşık görsel çalışmalar olan birleştirme resimleri, onu nasıl tuvalin sınırlarını aşmaya yöneltti ise, kendi sanat anlayışındaki

⁶³ Branden W. Joseph, "Robert Rauschenberg", **October Files**, No:4, ed. Branden W. Joseph, diğ. (London: MIT Press, 2002), 3.

⁶⁴ **age**, 39-40.

⁶⁵ Birleştirme Resim: Rauschenberg'in birbirinden farklı pek çok nesneyi rastlantısal olarak bir araya getirerek oluşturduğu kompozisyonlar.

⁶⁶ **age**, 40.

⁶⁷ **age**, 42.

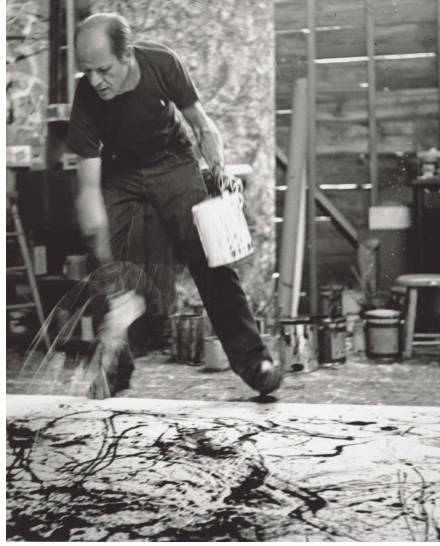
⁶⁸ Rebekah Scoggins, "No Living Presence", **Binding the Absent Body in Medieval and Modern Art Abject, virtual, and alternate bodies**, ed. Emily Kelley, (London: Routledge, 2017), 39-40.

dönüşümler sayesinde içinde yer aldığı ve giderek kendisinin yarattığı performanslar da, onu görsel sanatların disipliner sınırlarının ötesine götürmüştür.

Resim ile hareket arasındaki ilişkinin yakından bağlantılı olduğunun düşünülmesi, koreografinin bedenlerin yanı sıra nesneleri de içermesini mümkün kılar. Bu bağlamda Rauschenberg, Jackson Pollock'un yaptığı gibi resimle bir olmanın beden eylemlerinin tuvalle bütünleşmesi olduğunu belirtir.⁶⁹ Bedensel doğaçlamalar yoluyla gerçekleştirilen rastlantısal zamansal eylemlerde kullanılan malzemeye (boya) oluşturulan resim ile sanatçının adeta bedenini ve kendi benliğini bütünleştirme söz konusudur. Resim sanatında sanatçının kendi bedensel eyleminin resmin ayrılmaz bir parçası olarak varlık kazanması ve resmin bu şekilde mümkün olduğunun düşünölmeye başlanmasıyla birlikte, artık plastik sanatsal nesnelerin, bir hareket yakalama sanatı olan koreografinin de kapsamı alanına girmesi mümkün olur. Rauschenberg kendi döneminin "eylem resmi"ne (*action painting*) işaret ederek "resim yapmanın fiziksel yönü"nün kendisini çok heyecanlandırıldığını belirtir.⁷⁰ 1940'ların sonuna doğru Pollock'un öncüsü olduğu eylem resminde resim yüzeyini oluşturmakta kullanılan klasik tekniklerin yerine sanatçının o andaki eylemleriyle boyayı püskürterek, akıtarak, serperek, damlatarak, fırlatarak tuval üzerinde öngörölmeyen rastlantısal kompozisyonlar ortaya çıkar (Şekil 2).

⁶⁹ Dorothy Seckler, **Oral history interview with Robert Rauschenberg**, (Washington: Smithsonian, 1965), 7.

⁷⁰ **age.**



Şekil 2: Jackson Pollock 1950

Fotoğraf: Hans Namuth Courtesy Center for Creative Photography, 1950, “Jackson Pollock: 5 Things”, University of Arizona, <https://www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock-five-things> [07.05.2019].

Rauschenberg’in ilgisini çektiği şekilde boyanın tuvale uygulanmasında insan bedeninin gerçekleştirdiği hareketler göz önüne alındığında tuvalle beden hareketleri arasında yeni ilişkilerin kurulabilmesi, rastlantısal, zamansal, doğaçlama eylemlerin kullanılabilmesi ve giderek bedensel eylemin resmin ayrılmaz bir parçası olarak düşünülmesi mümkün olur. Ressamın kendi fiziksel aktivitesine maruz bırakılarak kullanılan malzemelerin (boya ve tuval) biraraya getirilmesi pratiklerinde bu malzemelerin buluşma noktalarının, çizgilerinin, bölgelerinin ve buralardaki yoğunluklarının belirlenmesinde ressamın kendi gücünden başka yerçekimi ve atmosferin kaydırma gücü de belirli bir rastlantısal rol oynar. Sanatsal etkinliğin bedensel ve fiziksel bakımdan mekâna ve zamana bağlı yönlerinde yerçekimi ve atmosferik mekân güçlerinin belirleyici olmasına izin verilmesinde açık bir koreografik ima bulunmaktadır.

Resim yapma pratiklerinde bedensel ve fiziksel bakımdan zaman ve mekân unsurlarının dikkate alınmasının da, kendi içinde tek başına koreografik bir ima barındırdığı dikkate alındığında *Map Room II*, danstan çok birleştirme (*combine*)-performans olarak anlaşılmıştır. “Rauschenberg, birleştirmeleri sayesinde tuvalin sınırlarından, performanları sayesinde görsel sanatların kısıtlamalarından kurtulmuştur.”⁷¹ Böylelikle bir çok “fiziksel” ve bedensel unsurların yer aldığı

⁷¹ “Robert Rauschenberg’s Performances with Animals”, <https://rauschenbergperformance.tumblr.com/> [05.04.2019].

performatif çalışmalarında bu unsurlar birer “koreografik nesne” olarak yer alırlar. Bunun yanı sıra modern resim sanatının epistemolojik alanını terk etmeye başlayan postmodern sanat akımlarının pratiklerinde görülmeye başlandığı gibi modernizmin disiplinler anlayışının karşısına disiplinlerarası yaklaşımlar çıkarılmaktadır. Aşağıda Rauschenberg’in belirli eserleri buna ilişkin örnekler olarak ele alınmaktadır.

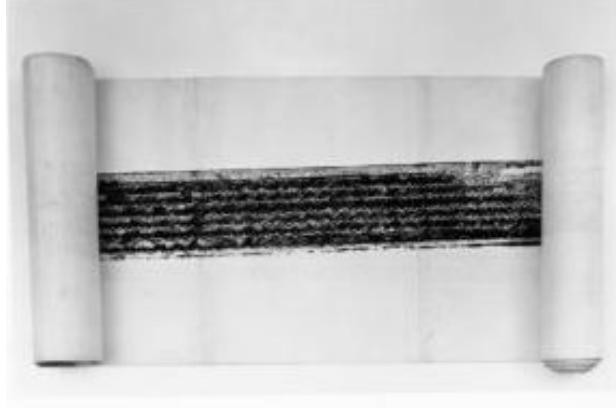
4.1. Automobile Tire Print (Otomobil Lastiği Baskısı)

İlk kez 1970’de Philadelphia Çağdaş Sanat Enstitüsü ve Minneapolis Sanat Enstitüsü’nde sergilenmiş olan Rauschenberg’in *Automobile Tire Print* adlı eseri San Francisco Modern Sanat Müzesi (SFMOMA) Koleksiyonu’nda yer almaktadır.

Rauschenberg, 1953 yılında New York aşağı Manhattan Fulon Caddesi’ndeki yaşadığı ve çalışmalarını yürüttüğü yere arkadaş olduğu besteci John Cage’i çağırır ve gelirken *Ford Model A* otomobilini de getirmesini ister.⁷² Sanatçı, otomobilin arka lastiğinin oluklarına siyah boya sürerken diğer yandan Cage, daha önceden birbirine yapıştırılarak şerit haline getirilen elli adet beyaz kağıdın üzerinden arka tekerleğini denk getirecek şekilde aracını sürer.⁷³ Bunun sonucunda kağıt üzerinde tekerleğin yaklaşık üç dönüşüne denk gelen yirmi iki ayak (6 metre) uzunluğunda doğrusal bir mono baskı şeklinde siyah bir lastik izi şeridi meydana gelir (Şekil 3). Sonradan tuval üzerine marufle edilip Japon tarzı rulo içine yerleştirilen bu baskıda boyanın tekerleğin üzerindeki düzensiz dağılımı nedeniyle tekerleğin dönüşüne bağlı olarak oluşan baskı sürecini yansıtan şekilde boya yoğunluğunda ritmik değişimler görülür. *Automobile Tire Print* olarak isimlendirilen bu rulo, zamanda ve mekânda sonsuz bir hareketin ve bitmeyen bir yolculuğun küçük bir parçasıymış gibi sergilenir.

⁷² Sarah Roberts, “Rauschenberg Research Project”, SFMOMA, (2013), <https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/essay/automobile-tire-print/> [05.04.2019].

⁷³ Seckler, 8.



Şekil 3: *Automobile Tire Print*

Sarah Roberts, <https://www.sfmoma.org/publication/rauschenberg-research-project/automobile-tire-print/> [05.04.2019].

Bu çalışmanın gerçekleşmesini takip eden on yıllar içinde bu eser bir mono baskı, bir çizim, bir performans, bir süreç eseri olarak Rauschenberg'in kullandığı “işaret etmenin izi”inin (*indexical mark*⁷⁴) birincil örnekleri arasında yer alır. Rauschenberg belirli bir yüzey üzerini boyayla kaplıyor olsa da hareket eden arabanın zemindeki hareketinin izini zemine değil, zemine serilen kağıda aktardığı için sanat eserinde kavramsal boyutta indexical tipte bir göstergenin izinin kullanımına yer veren sanatçılar arasına katılmış olur.

Rauschenberg'in bu çalışması Cage'in süreç ve zaman kavramlarından ve dönemin “eylem resmi” pratiklerinden etkilenmiştir. Rosalind Krauss, uzlaşımsal (*conventional*) resim sanatında sanatçının imzasının kullanılmasını reddeden Rauschenberg'in iz bırakan, aktarılan ve basılan işlerini anlamak için önerdiği teorik çerçevede, gerçek bir şeyin fiziksel işaretinin yerine ikame edilenin ortaya konulması, sanatın fiziksel, kolektif, gerçek dünya deneyimine dayandırılması ve müellif olarak sanatçının denklemden çıkarılması hususlarına dikkat çeker.⁷⁵ Bu bakımdan *Automobile Tire Print*, Cage ve Rauschenberg'in ortaklaşa disiplinlerarası bir performatif çalışması olarak önce oluşturulan ve ardından “ele geçirilen” hareketin nesnesinin izine işaret eden *indexical* türde bir koreografik nesne olarak değerlendirilebilir.

⁷⁴ Nesneye benzemeyen bir göstergenin o benzemediği nesnenin varlığının ya da mevcudiyetinin kanıtını veren bir göstergenin izi ya da işareti. Michael Hatt, Charlotte Klonk, **Art History: A Critical Introduction to Its Methods**, (Manchester: Manchester University press, 2006), 209.

⁷⁵ Rosalind Krauss, “Rauschenberg and the Materialized Image,” **Artforum** 13, no. 4 (New York: Artforum International Magazine, 1974), 36–43.

4.2. First Time Painting (İlk Kez Resim Yapma)

First Time Painting 1961 yılında, Paris’te, ilk Avrupa turnesine başlayacak olan avangard müzisyen David Tudor’a saygı gösterisi olarak Amerikan Büyükelçiliği’ndeki küçük tiyatrodan sahnelenir. Rauschenberg, Niki de Saint Phalle, Jasper Johns ve Jean Tinguely, eşzamanlı olarak birbirinden farklı, tiyatro, müzik ve doğaçlama jestleri içeren bir etkinlik düzenlerler. Onur konuğu olan Tudor, piyanoda Cage’ın *Variations II* (*Çeşitlemeler II*), adlı eserini çalmakta, “striptizci” rolünde bir dansçı, Tinguely’in tasarımını yaptığı metal parçalardan oluşan giysinin metal parçalarını tek tek üstünden atmakta, izleyiciler arasında yer alan bir keskin nişancı tarafından, Phalle’in beyaz alçı heykeline ve Johns tarafından çiçeklerle tasarlanmış boğa gözlerine sıkılan kurşunların açtığı deliklerden boya sızmaktadır ve Rauschenberg, bu sahnede resim yaparak performansa katkıda bulunmaktadır.⁷⁶ Bu etkinlikte resim yapma eylemini koreografik nesne olarak sahneye taşımış olan Rauschenberg, etkinliğin başında bir saatin alarmini kurarak, resim yapma eyleminin bitiş kararını, sanatçının kendisinden alıp bu eylemin süresini belirleyen başka bir nesnenin denetimine verir. Arkası izleyiciye dönük olan bir tuvale izleyicinin göremeyeceği şekilde resim yapan sanatçının fırça vuruşları tuvale yerleştirilmiş bir mikrofon aracılığıyla salondan işitilmektedir (Şekil 4).



Resim 4: Robert Rauschenberg. *First Time Painting* Sahnesinde, 1961

Fotoğraf: Harry Shunk, “ Rauschenberg Research Project” **SFMOMA**, (Paris: Roy Lichtenstein Foundation, 1961), <https://www.sfmoma.org/essay/trophy-iv-for-john-cage/> [07.05.2019].

⁷⁶ Walter Hopps, **Robert Rauschenberg: A Retrospective**, ed. Walter Hopps, Susan Davidson, (New York: Guggenheim Museum, 1997), 227.

Rauschenberg, bu çalışmada eserin üretim sürecine ve onun alışılmadık zamansallığına işaret ederken, farklı disiplinlerden bir araya gelen sanatçıların müzik ve performanslarıyla izleyiciyle birlikte oluşturdukları mevcudiyete de koreografik nesneleriyle (fırça, tuval, saat) katılmış olur. Böylelikle bir yandan resim yapma sürecini görünmez kılarak, öte yandan fırça darbeleri, boyayı kazıma ve silme benzeri seslerin yükseltilerek salona verilmesi yoluyla görsel olanın üretim sürecindeki işitsel çıktılarını izleyici ile paylaşarak, sanat nesnesinin içkin zamansallığına gönderme yapar. Öte yandan performans sırasında resmetme eyleminin bitmesinin zil sesi aracılığıyla duyurulması üzerine biten eserin bir görevli tarafından paketlenip götürülmesiyle ortaya çıkan saat işlevi tuvalin kompozisyonla bütünleşmesini sağlarken resmi sahne zamanında ve mekânında bir ‘koreografik nesne’ye dönüştürür (Şekil 5).

Automobile Tire Print ve *First Time Painting* işlerinde bedenin fiziksel mevcudiyetine ihtiyaç duyan belirli bir performans sonucunda ortaya çıkan fiziksel nesneler, sanatsal işbirliğine, izleyicinin mevcudiyete katılmasının ontolojisine, zamansallığa, kısacası varlık, zaman ve işbirliği kavramlarına gönderme yapar. Ressamın bedensel performansını görselleştireceği nesnenin parçası haline dönüştürür.



Şekil 5: “Combine”, *First Time Painting*, 194.9 x 130.2 x 22.5 cm, 1961

“Combine”, “First Time Painting”, (Berlin: Nationalgalerie, Robert Rauschenberg Foundation, 1961), <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/first-time-painting> [07.05.2019].

4.3. Map Room II (Harita Odası II)

İlk gösterimi 1965 yılında New York Sinema Festivali'nde yapılmış olan Rauschenberg'in *Map Room II (Harita Odası II)* sergilendiği sahnenin fiziksel niteliklerine uygun bir şekilde tasarlanmıştır. Sanatçı önce performans mekânını tanır, mimari yapı üzerinde çalışır ve izleyicilerin uzamsal yerleşimlerini mekânsal sınırlar çerçevesinde belirler.⁷⁷ Burada sanatçı, perdenin önündeki alanı perdenin arkasındaki alandan farklı biçimde kullanır, sahne içinde bir küçük sahne oluşturur.⁷⁸ Performansta kullanılan hazır nesne ve insan bedeni ilişkisi alışlagelmiş bir şekilde sunulmayıp ses ve görüntü teknolojileriyle yönlendirilir ve böylelikle, hem dansçılar hem de izleyiciler sahnede gerçekleşen eylemlerin ilişkisel niteliği içerisinde koreografik nesnelere dönüşürler. Gösteri, Rauschenberg, Deborah Hay, Alex Hay ve Steve Paxton'ın gözleri kapalı bir şekilde perde önüne gelmeleriyle başlar. Üzerlerinde smokin ve arkalarına tutturulmuş kamp tabureleri olan performansçıların ellerinde, her birinin üzerinde birer kelime yazan kart desteleri bulunmaktadır (Şekil 6).



Şekil 6: *Map Room II*, 1965

Robert Rauschenberg Foundation, <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo1344> [07.05.2019].

Performansçılar izleyicilerin önüne oturdukları sırada kartları izleyicilerin görebileceği şekilde havaya kaldırdıklarında kartların yan yana gelmesiyle ortaya anlamsız bir cümle çıkar. Kartların her birinde yazan bu kelimeleri yanyana getirerek oluşturdukları anlamsız cümlelerin üretimini oturdukları yerleri değiştirerek ve kart

⁷⁷ Richard Kostelanetz, *The theatre of mixed means; an introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances*, (New York: Dial Press 1968), 88.

⁷⁸ Hopps, 265.

destelerini kendi aralarında değiştirerek çeşitlemelerle sürdürürler. Bunlar sahnede gerçekleşirken, Trisha Brown izleyicilerin yanına gider ve onlara büyük beyaz kartlar dağıtır. Kartları alan izleyicilere, kartlara bağlı olan ipi kullanarak onları boyunlarına ve sırtlarına asmaları talimatını verir.⁷⁹ İzleyicilerin boyunlarında asılı olan kartların oluşturduğu düzlem üzerine Avusturya temalı bir seyahat belgeselinin görüntülerinin yansıtılmasıyla⁸⁰ izleyiciler bir ekran işlevi gören koreografik nesneler haline gelirler.

Sonraki bölümde Rauschenberg kirli bir aynayı silmeye başlar. Bu sırada Rushmore Dağı'nın yan yatmış dikey imgesi perdeye yansıtılır.⁸¹ Bu yansıma kartların üzerinde zaten anlamsız olan yazılı kelimelerin birleşiminden oluşan yazının okunmasına engel oluştururken, Rauschenberg'in silme eylemi görüntünün kirli yansıması karşısında zıt bir ilişki oluşturur. Rauschenberg, bu eylemi eğlenmek için yaptığını, çünkü temizledikçe görüntünün netlik kazanmasına karşılık resimde bunun tam tersi olması arasındaki paradoksu sevdiğini söylemiştir.⁸² O aynayı silmeyi sürdürürken, Deborah Hay, içinde Rauschenberg'in sembolik olarak adlandırdığı üç canlı güvercin⁸³ bulunan kafese görünümünde bir kostümle sahneye çıkar (Şekil 7).



Şekil 7: Deborah Hay, *Map Room II*, 1965

“Robert Rauschenberg’s Performances with Animals”,
<https://rauschenbergperformance.tumblr.com/post/83596599053/linoleum-1966-linoleum-was-a-performance> [07.04.2019].

⁷⁹ **age**, 265.

⁸⁰ **age**.

⁸¹ Kostelanetz, 88.

⁸² **age**, 90.

⁸³ Güvercinler, sahnenin boyutlarına uygun olarak seçilmişlerdir. Rauschenberg performanslarında pek çok kez hayvanları kullanmış, nedenini de “İnsanlardan başka herhangi bir hayvanın varlığı, insanların sadece farklı bir yaratık olduğu gerçeğine dikkat çeker.” cümlesiyle açıklamıştır.

“Robert Rauschenberg’s Performances with Animals”,
<https://rauschenbergperformance.tumblr.com/post/83596599053/linoleum-1966-linoleum-was-a-performance> [05.04.2019].

Bu sırada Rauschenberg, lastik araba tekerleklerinin ortasındaki boşluğa bedenini yerleştirmiş olan Brown'ı bu lastiklerin içindeyken zeminde yuvarlayarak sahne ortasına taşır. Alex Hay başka bir köşede kendisini Brown gibi lastik tekerleklerin ortasına yerleştirip kollarının yardımıyla sahnede yuvarlanırken Paxton, kendisinin iki yanında paralel olarak zeminde dik duran iki lastik tekerin içine iki ayağını dik bir şekilde geçirmiş, onları ayakkabı şeklinde kullanarak sahnede yürümektedir (Şekil 8).



Şekil 8: Steve Paxton, *Map Room II*, 1965

“Robert Rauschenberg’s Performances with Animals”,
<https://rauschenbergperformance.tumblr.com/post/83596599053/linoleum-1966-linoleum-was-a-performance> [07.04.2019].

Rauschenberg performansta lastiklerin bedenle ilişkisini soyutlamanın bir biçimi olarak kullandığını, lastikler insan bedenini soyutlaştırırken, lastiklerin içinde dönen bedenlerin de lastikleri soyutlaştırdığını belirtir.⁸⁴ Sonrasında Hay, üzerinde rahat bir kıyafet ile tekrar sahneye çıkarak izleyicilerden uzak bir noktada bulunan kanepeye oturur ve üzerine bir spot ışık yanar. Hay’ın üzerine oturduğu kanepeye iştirilmiş olan bir mikrofon aracılığıyla kanepa üzerinde gerçekleştirdiği bütün hareketlerin sesi yükseltilmiş olarak salona verilmektedir.⁸⁵ Bu mikrofonun sağladığı teknoloji desteğiyle izleyicinin, şimdiki zamanda gerçekleşen bir performansı bilinç düzeyinde, farklı perspektiften deneyimlemesi sağlanmış olur. Öte yandan Rauschenberg ve Paxton’ın kullandığı lastik tekerleklerin sahnede çıkardığı sesler,

⁸⁴ age, 91.

⁸⁵ Nancy Atakan, **Rauschenberg’den Hatoum’a: Mona Hatoum’un Yeni Çağdaş Sanat Müzesi’ndeki Sergileri Üstüne**, sayı: 100, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 18.

Hay'in kanepede üzerindeki hareketlerinin hoparlörden yansıyan sesleriyle bir ilişki içerisine girer ve bir çeşit müzik yaratırlar.⁸⁶ Rauschenberg, sanatçı Arman'ın tasarladığı her biri 10 kilogram ağırlığında, 30 santimetre yüksekliğinde şeffaf polyester bir kaide içine yerleştirilmiş bir çift ayakkabıyla tekrar sahneye gelir (Şekil 9).



Şekil 9: Robert Rauschenberg'in *Map Room II*'da giymesi için Arman tarafından tasarlanmış ayakkabılar

Fotoğraf: Scott Lynch, "Animal Totems", <https://www.naracollective.com/narative/hagop-belian> [07.05.2019].

Bir eliyle iki neon tüp tutarken, diğeriyle tüpleri aydınlatmak için vücudundan geçen akımı üreten bir bobin tutmaktadır.⁸⁷ Sanatçı ağır ayakkabılarla büyük zorluk içerisinde sahnede yürürken ışıklar söner, bu sırada elindeki neonların ışığını aşağıya yönelterek polyester dökümden yapılmış şeffaf ayakkabı kaidelerini aydınlatır (Şekil 10).



Şekil 10: Rauschenberg, *Map Room II*, 1965

"Robert Rauschenberg's Performances with Animals", <https://rauschenbergperformance.tumblr.com/post/83596599053/linoleum-1966-linoleum-was-a-performance> [07.04.2019].

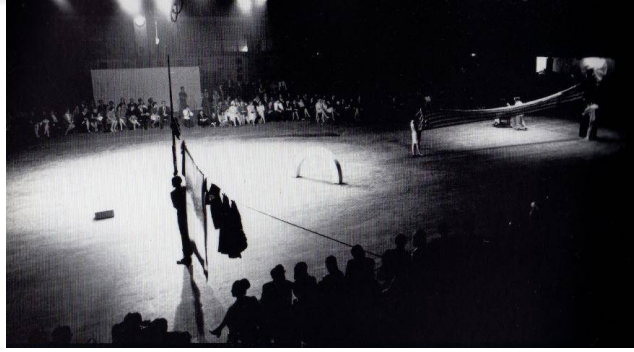
⁸⁶ Hopps, 265-266.

⁸⁷ age, 266.

Map Room II, danstan çok birleştirme (*combine*)-performans olarak anlaşılmıştır. “Rauschenberg birleştirmeleri sayesinde tuvalin sınırlarından, performansı sayesinde görsel sanatların kısıtlamalarından kurtulmuştur.”⁸⁸

4.4. Linoleum

1966’da Washington D.C Ulusal Paten Pisti Now Festivali’nde gösterilen *Linoleum*, Judson Dance Tiyatrosu dansçılarından, Simone Forti, Steve Paxton, Deborah Hay ve Alex Hay ile işbirliği içerisinde gerçekleştirilmiştir.⁸⁹ Yaklaşık 35-45 dakika süren bu performansta Rauschenberg sahnede çok sayıda koreografik nesne kullanmıştır. Bu çalışmada; altı metre uzunluğunda bir Amerikan bayrağı, dönen platformlar üzerinde sandalyeler, Rauschenberg’in *Canoe* adlı filmi, motorlu heykeller, çubuk makarna, yumurta şeklinde alçıdan bir nesne, bedeni saran tel örgü, şeffaf plastikten iki adet takım elbise, iki plastik büyüteçli yüz maskesi, yayları üzerinde olan metal bir karyola, eşofman takımı, içinde altı beyaz tavuk olan üç metre uzunluğunda bir tekerlekli tel kafes, üzerinde çamaşırlar asılı olan gerilmiş bir çamaşır ipi, Billy Klüver tarafından yapılmış, giyilebilir besleme sistemi ile sesi dışarı veren bir kıyafet ve dantel bir gelinlik bulunmaktadır⁹⁰ (Şekil 11).



Şekil 11: *Linoleum*, 1966

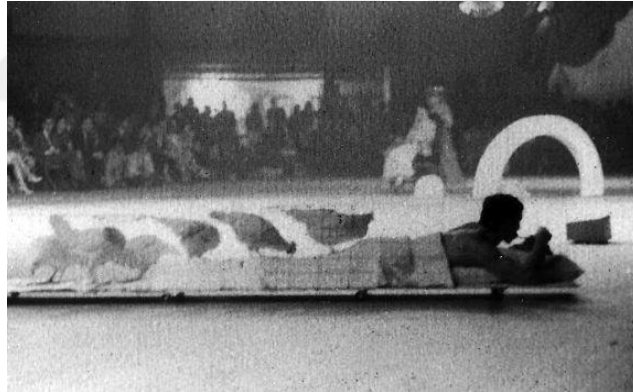
“Robert Rauschenberg’s Performances with Animals”, **age**. [07.04.2019].

⁸⁸ “Robert Rauschenberg’s Performances with Animals”, <https://rauschenbergperformance.tumblr.com/> [07.04..2019].

⁸⁹ “Judson Dance Theater” bir topluluk veya tiyatro değil, New York, Manhattan, Greenwich Village semtindeki bir kilisenin adıdır. Kilise yönetimi sanata destek olmak amacıyla 1962-1964 yıllarında kilisenin cemaat toplantı salonunu sanatçılara tahsis eder. Dansçı-koreograf, besteci ve görsel sanatçıların oluşturduğu bu demokratik kolektif, sonradan bu kilisenin adıyla anılmaya başlar. Burada gerçekleştirilen çalışmaların dünya sanatını günümüze kadar etkileyen sonuçları olmuştur. Sally Banes, **Democracy’s Body: Judson Dance Theater, 1962-1964**, (London: UMI Research Press, 2002), XII.

⁹⁰ “Robert Rauschenberg Moma catalogue”, ISSUU, (2017), https://issuu.com/bintphotobooks/docs/moma_catalogue_2392_300062510 [11.04.2019].

Hareket teması üzerine kurulmuş olan sahnede, performans boyunca dansçılar, insan bedeni aracılığıyla hareket ettirilen nesneler ve motorlu mekanizmalara sahip heykeller sürekli hareket halindedirler. Performansın başında üzerinde dantelli bir gelinlik olan Forti, elinde tuttuğu bir tencere pişmiş çubuk makarna ile hareketli bir platform üzerinde duran sandalyede oturmaktadır. Aynı anda Deborah Hay, üzerinde yarı saydam bir plastik elbise ve plastik büyüteçten yapılmış bir yüz maskesi ile sahneye girer. Hay, birkaç dakika arayla, Forti'nin üzerinde oturduğu dönen platformu durdurur ve Forti'nin elinde tuttuğu bir tencere çubuk makarnayı kullanarak sahnenin zemini üzerinde bir tasarım yapmaya başlar. Bu sırada Paxton, kendini taşıyan ve içinde altı canlı tavuk bulunan bir tekerlekli kümesin içinde yüzüstü uzanmış şekilde, dışarı çıkardığı elleriyle yeri iterek sahnede ilerlemekte iken bazen durup, pişmiş tavuk yemektedir (Şekil 12). Forti sahne boyunca aktif bir rol üstlenmez, tıpkı kafes içindeki tavuklar gibi, üzerinde oturduğu platform nereye götürülürse hareketsiz ve sessizce etrafında olup bitenleri izler. Paxton'ın pişmiş tavuk yemesi, genellikle tavukların başlarına geleceklerin temsili gibidir. Burada Forti ve canlı tavuklar, durağanlık ve hapsedilmenin metaforu işlevi görürler.⁹¹



Şekil 12: Steve Paxton. *Linoleum*, 1966

“Robert Rauschenberg’s Performances with Animals”, **age**. [07.04.2019].

Bu birleştirme (*combination*) ile Rauschenberg, öngörülemezliği göstermek için çalışmalarına dahil ettiği hayvanlarla insanlar arasında fark bulunmadığını izleyiciye işaret etmek ister.⁹² Eylemsiz, hareketsiz ve kafasız olanın kendini kafese kapattığına ve yaşamı kendine yasakladığına işaret eder.⁹³ Rauschenberg’in sahne için tasarımıyla ilgili nesneler hareketli heykeller veya performansçının bedeninin uzantıları (*extension*) gibidirler. Bu Alex Hay’ın performanstaki rolünde de belirgindir; metal

⁹¹ **age**.

⁹² Kostelanetz, 87.

⁹³ **age**.

karyolayı çerçevesinden elleriyle kavrayıp orta kısmından ayaklarını geçirerek alanda dolanmakta ve üzerinde gövdesinin üstünü ve başını tamamen kaplayan yumurta şeklinde alçıdan bir kostüm bulunmaktadır (Şekil 13).



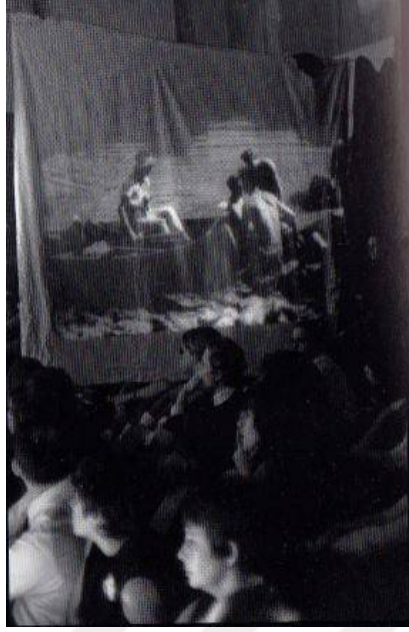
Şekil 13: Deborah Hay, Alex Hay, Simone Forti. *Linoleum*, 1966

Fotoğraf: Peter Moore, “Linoleum”, (Washington: 1966),
<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo1423> [07.05.2019].

Bunlarla eş zamanlı olarak, Rauschenberg, bir maske ve Billy Klüver’in tasarımladığı üzerinde kablolar ve hareketlerin sesini dışarıya veren bir sistem bulunan plastik bir kıyafetle sahneye girer ve Robert Breer’in küçük pillerle hareket edecek şekilde tasarımladığı heykellerinin etrafını henüz onlar hareket ettirilmeye başlamadan önce tebeşirle çizer. Tavuklar ve Forti’nin içinde kaldıkları sınırlı alanlara karşıtlık olarak, heykeller hareket ettikleri için etraflarına çizilmiş olan bu sınırları aşmaktadırlar.⁹⁴ Hareket temasını vurgulamak üzere, Rauschenberg’in aynı yıl yaptığı su sporları ve askeri uçakların görüntülerinden derlenmiş bir film olan *Conoe*, çamaşır ipine asılmış bir yatak örtüsünün üzerine yansıtılmıştır⁹⁵ (Şekil 14).

⁹⁴ “Linoleum”, (Robert Rauschenberg Foundation, 1966), <https://vimeo.com/106968268> [05.04.2019].

⁹⁵ Hopps, 235.



Şekil 14: “*Conoe*” *Linoleum*, 1966

“Robert Rauschenberg’s Performances with Animals”, **age**. [07.04.2019].

5. JÉRÔME BEL'İN ÇALIŞMALARINDA KOREOGRAFİK NESNELER

“Benim hedefim asla koreografi olmadı. Koreografi dansın yazılmasından fazlasını içeren bir çerçeve, bir yapı ve bir dildir.” Jérôme Bel⁹⁶

Fransız koreograf ve dansçı Jérôme Bel 1990’lardan itibaren özellikle Batı Avrupa’da görünürlüğü belirgin hale gelen birbirlerinden çok farklı yaklaşımları, anlayışları ve çalışma biçimleri olan bir koreograf grubu içinde yer almaktadır. Bu grubun Bel’in öncülüğünde Avrupa Birliği Komisyonu Kültür Politikaları Temsilcilerine 2002 yılında gönderdikleri manifestoda sanatsal etkinliklerin çok çeşitlendiği ve çeşitlenmeye devam ettiği günümüzde bu çalışmaların adlandırılmasında belirli uzlaşım sal disiplinlerin belirleyici olmasının önemli bir sorun olduğu belirtilir.⁹⁷ Çağdaş sanat faaliyetlerinin yerinde duramayan akışkan yapısı bu disiplinlerin uzlaşım sal kemikleşmiş yapısıyla uyuşmamakta; kültür ve sanat piyasası bu disiplinlerin belirli öngörölmüş tanımlarını kullanmakta olduğundan çeşitli koreografik pratikler adlandırma ve tanınma sorunlarıyla karşı karşıya kalmaktadırlar. Farklı kültürel bağlamlar içinde gerçekleşen sanatsal çalışmalarda bulunan sanatçılar kendi alanlarını tanımlayan yeni ve melez terminolojiler kullanmakta olduklarından (performans sanatı, beden sanatı, multimedya performansı gibi) disiplinlerarası çalışmaların ve yeni disiplinlerin kendilerini ortaya koyabileceği farklı alanların açılmasına yol açmaktadırlar. Bu manifestonun içeriğinde dikkat çekilen ve talep edilen konuların hem disiplinler anlayışın sorunlarına hem de disiplinlerarasılığa duyulan gereksinimlere işaret etmekte olduğu açıkça görölmektedir.

Avrupa’da dans, 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde belirli dillerin temsil ettiğı bir sanat formu halini almış bulunmaktaydı. ABD de, 1960’lı yıllarda bu dans dillerinin Judson Church grubunun Yvonne Rainer, Steve Paxton, Deborah Hay, Trisha Brown

⁹⁶ Una Bauer, **Jérôme Bel: An Interview**, (Performance Research, 13:1, 42-48, 2008), 42.

⁹⁷ Freie Theater,” Kulturpolitik Manifest: an die Europäische Kommission und deren Kulturpolitische Vertreter/innen Mitteilung europäischer Tänzer/innen”, 2. Juli 2002), An die Europäische Kommission und deren kulturpolitische VertreterInnen-Tanz, <http://www.freitheater.at/?page=kulturpolitik&detail=61304&jahr=2002> [16.09.2010].

gibi üyeleri tarafından eleştiriye maruz kalmış olmasına rağmen varlıkları ve meşruiyetleri sorgulanmadan bırakılmıştı. Bu alanda ilk kökten eleştiriler 1990'lardan itibaren modern düşüncenin dansın ontolojik özü olarak ilan ve kabul ettiği "hareket"i, özellikle hareketin kendi varoluşsal "öz"üne uygun olacağı tek biçim olarak "akışkan" nitelikli hareketi hedefine aldı. Bel ve 'manifesto'yu imzalayan Xavier Le Roy ve Christophe Wavelet gibi diğer sanatçıların birçok eserinin, dansın bir "öz"ü olduğunu iddia eden düşüncenin kökten reddini içeren sahne çalışmalarından ibaret olduğu söylenebilir.

Batı koreografisinin temsil anlayışının eleştirisine yönelik çalışmalarında hareketsizlik, yavaşlık ve oyunsal tekrarları kullanmış olan Bel'in, aslında bütün işleri genel olarak modernite eleştirisinin içinde yer alır.⁹⁸ Ferguson ve Sloterdijk'in belirttiği gibi hareket modernitenin değişmeyen unsuru temel yönelimi ve simgesi olduğundan Bel'in çalışmalarında hareketsizlik ve yavaşlığın kullanımı doğrudan modernite eleştirisine içkindir.⁹⁹ "Ontolojik olarak modernite salt 'harekete-yönelik-olma'dır.'¹⁰⁰ Birçok çalışmada Bel'in buna verdiği yanıt akışkan hareketin sorunsallaştırılması sonucunda hareketin kesintiye uğratılması ve hareketsizliğe veya sıradan günlük hareketlere yönelmektir. Bel'in, Batı sahnesinde görünürlük-görünmezlik, mevcudiyet-namevcudiyet, temsil ve öznellik sorunlarını öne çıkardığına işaret eden Lepecki, onun *Name Given by The Author (Yazar Tarafından Verilen İsim)* adlı eserinde, dansın günümüzün önemli sorunlarından birisi olan 'temsil'in eleştirisini yavaşlık, hareketsizlik ve tekrar kavramlarını kullanarak daha önce hiç yapılmadığı kadar sorguladığını belirtir.¹⁰¹ Modernitenin temsil düşüncesi ve buna verilen anlam ve önem yapısalcı felsefe tarafından en çok eleştirilen konulardan biridir. Bel, çağdaş dilbilim ve göstergebilimin nihai sonuçlarından biri olan temsil eleştirisini ciddiye alarak bu konuyu çalışmış olan bir dansçı-koreografıdır.

Roland Barthes ve Ferdinand de Saussure'ün kuramlarından aldığı ilhamın onun dans çalışmaları üzerinde etkili olduğunu belirten Bel'e göre, onun dansa ilgisini çeken şey dansın türü, klasik veya çağdaş, ne olursa olsun, her birinin üslup, kodlar,

⁹⁸ Lepecki, (2006), 45.

⁹⁹ Harvie Ferguson, **Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit**, (USA: University of Virginia Press, 2000), 11.

¹⁰⁰ Peter Sloterdijk, "Mobilization of the Planet from the Spirit of Self-Intensification", **The Drama Review**, 50/4, 36-43, (Massachusetts: TDR, 2006), 38.

¹⁰¹ Lepecki, (2006), 45-46-47.

göstergeler ve kurallarla oluşturduğu bir dile sahip olmasıdır.¹⁰² Bu bakımdan Bel, sadece öznenin dilin içinde kurulmasının değil bütünüyle Batı'nın temsil mekanizmasının eleştirisini yapar.

Bel'in *Name Given by The Author* eserinde dansçılar sessizlik içerisinde kimi zaman kendi bedenleriyle de eşlik ederek sahnede nesneleri zaman ve mekânda hareket ettirirler. Sessizlik ve durağanlıkla nesneleşen insan bedeninin, sahnede gerçekleştirdiği eylemler de gündelik yaşantımızda sürekli yaptığımız oturmak, yürümek, dengede durmak gibi temel eylemlerle sınırlı tutulmuştur. Bu durumda koreografi kavramının modern anlamda dansı kendi dışına atması bir anlamda “koreo” nun “grafi”den ayrılması ve dolayısıyla dansçı bedenlerin koreografik nesneler olmaktan tamamen çıkmış ya da ondan “kurtulmuş” olmaları anlamına gelmektedir. Diğer yandan Bel'in sahnede gerek sessiz ve durağan aksiyonlarla, gerekse bilinen anlam ve işlevlerinden tamamen “kurtarılmış” günlük nesnelerle oluşturduğu tablolar, bedensel jestleri sıfıra indirgeyen bu oyunsallık içerisinde nesneleri işlevlerinin dışında kavramsal olarak başka bir mekâna taşır. Nesnelerle gerçekleştirilen oyunsallık, alegori ve ritim içeren eylemlerle nesne bir koreografik nesne olarak gündelik hayattaki bağlamında sahip olduğu işlevin dışında bir göstergeye dönüştürülür.

Bel, *Name Given by The Author* (1994) ve *Jérôme Bel* (1995) isimli ilk iki çalışmasında dansı çok sevmesine rağmen gerçek bir dans performansının yaratılmasında ve en sevdiği dansları doğrudan “hazır-nesne” olarak “çalmak” veya onları belirli bir şekilde kullanarak kendi performansını oluşturmak konusunda başarısızlığa uğradığını, sevdiği işleri kopyalamak ve onları kesip yapıştırmanın mümkün olmadığını öğrendiğinde hayal kırıklığı yaşar.¹⁰³ Buna karşılık, Julia Kristeva'nın, bir yazar tarafından ortaya konulan her metnin; yazarı tarafından okuduğu metinlerin bir asamblajı, diğer metinlerin örgüsü içindeki bir dokuma, bu metinlerin bir çeşit yeniden örgütlenmesi olarak görülebileceğine işaret eden, metinlerarasılık (*intertextuality*) kavramından etkilendiğini belirterek bu kavramın kendi koreografi pratiğinde karşılık bulabileceğini öne sürer.¹⁰⁴ Dansın ontolojik bakımdan zamansal niteliğinden kaynaklanan, kısa ömürlülüğü, gerçekleştiği anda

¹⁰² “Jérôme Bel”, Youtube, Interview: The Last Performance, (1998), <https://www.youtube.com/watch?v=bFFjxEJrhFU> [17.04.2019].

¹⁰³ age.

¹⁰⁴ age.

geçmişte kalması, tekrarlanamaz, kopyalanamaz oluşu, reproduksiyonun imkânsızlığı düşüncesi Noverre'in *Letters on Dancing and Ballets*'inden¹⁰⁵ Peggy Phelan'nın *Unmarked*'ına¹⁰⁶ kadar dans hakkında yazan pek çok kişi tarafından yaygın olarak benimsenmiş olan bir görüştür. Buna karşılık Bel, Deleuze'ün tekrar ve farklılık kavramları arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmasında ortaya çıkan sonuçlara dikkat çeker. Deleuze'ün bu araştırmasında farklı olanın ancak tekrar silsilesi içinde farklılıkla varlık bulabileceğini öne sürmesinin kendisine yararlanabileceği bir düşünce sunduğunu belirtir.¹⁰⁷ Bel, pek çok çalışmasıyla modern dans pratiklerinin söylemsel yönü üzerinde durduğunu açıkça ortaya koyar. Modern dans hareketin orijinalliğinin ve koreografinin yaratıcı bir açılımının vazgeçilmez temel unsurlar olarak ele alınmasına karşı çıkan birçok çalışması, örneğin *Last Performance (Son Performans)*, kendi hareketleri ve koreografisi üzerine değil, Susanne Linke gibi başka koreograf ve dansçıların eserlerinden yaptığı alıntılardan oluşur.

5.1. Véronique Doisneau (2004)

Bel'in *Véronique Doisneau* adlı 30 dakikalık eseri, ilk ve son kez 22 Eylül 2004'te Paris Operası'nda Veronique Doisneau adlı dansçı tarafından icra edilmiştir. Yapısı gereği yalnızca bir kez gerçekleştirilmek zorunda olan bu eserde Bel, bir klasik bale dansçısının hem kendi öznel ve fiziksel mevcudiyetinin hem de klasik dans koreografik nesne oluşunun temsilini sunar. Doisneau bu performansta Paris Operası gibi bale alanında üst derecede uzmanlaşmış bir kurum içinde bir "sujet" olarak geçen yirmi yıllık mesleki kariyerine ilişkin bazı değerlendirmelerini anlatır ve opera sahnesinde yaşadığı bazı deneyimleri yeniden canlandırır. Bel, bu çalışmasında, bir insan olarak bu dansçının koreografiyle ve koreografinin yapısıyla ilişkisinin aynı şekilde topluluğun sosyal yapısıyla ve 19. yüzyıl toplumunun yapısıyla ilişkisi olduğunu belirtir. "*Véronique Doisneau*'nun dansları kendisinin yaşadığı ve çalıştığı yerdeki sosyal örgütlenme tarafından yapılandırılan koreografilerdir."¹⁰⁸ "Bel'in *Véronique Doisneau*'su, kurumsal yapıların insanlık dışı etkilerinden kurtulmak için neyin gerekli olduğunu göstermek bakımından

¹⁰⁵ Jean-Georges Noverre, *Letters on Dancing and Ballets*, (New York: Dance Horizons.1968), 1.

¹⁰⁶ Peggy Phelan, *Unmarked The Politics of Performance*, (New York: Routledge,1993), 31.

¹⁰⁷ "Jérôme Bel", *The Last Performance*, (1998).

¹⁰⁸ Una Bauer, "Jérôme Bel", "An Interview: A Journal of the Performing Arts", *Performance Research*, 13:1, 42-48, (London: Routledge, 2008), 42.

boşluğun estetiğini kullandı.”¹⁰⁹ Dans sanatının sıkı disiplininin kurallarına ve yükümlülüklerine itaat etmenin insanlık dışı etkileri acı çeken dansçının bedeninde açığa çıkarır.¹¹⁰

Paris Operası’nın dans bölümü direktörü Brigitte Lefèvre tarafından bir eser sergilemek üzere davet edilen Bel, Opera yöneticilerinin yıldız (*étoile*) ve baş dansçı (*premier danseur*) kademelerinde bulunan dansçıları önermesini reddederek kötü bir dansçıya ihtiyacı olduğunu belirtir. Fakat bu istek yönetim tarafından hoş karşılanmaz. Çünkü Opera’nın kadrosunda “kötü dansçı” bulunmamaktadır. Bunun üzerine Opera dansçılarının hiyerarşisi içinde orta kademedeki (*sujet*) yer alan dansçılardan emekliliğe ayrılmak üzere olan Doisneau’yu önerirler. Doisneau çoğunlukla, bale eserlerinde solistlerin arkasında grup dansını üstlenen dansçılar korusu (*corps de ballet*) içinde yer almış, repertuarda nadiren büyük roller icra etmiş bir dansçıdır.

Doisneau, çağdaş performanslara oldukça mesafeli bir izleyici kitlesi olan Paris Operası’nın gösterişli sahnesine üzerinde provada giyilen türde bir kıyafetle çıkar.¹¹¹ Bir elinde dansçıların provalarda kullandığı tütü ve bale ayakkabıları, diğer elinde su şişesi taşımaktadır. Başındaki telsiz mikrofonu kullanarak izleyiciye dönük olarak konuşmaya başlar. (Şekil 15)

¹⁰⁹ Ramsay Burt, “Revisiting ‘No To Spectacle’: Self Unfinished and Véronique Doisneau”, **Forum Modernes Theater**, (Tübingen: dora.dmu.ac.uk, 49–59, 2008), 58.

¹¹⁰ Simon Murray, John Keefe, **Physical Theaters: A Critical Introduction**, (London: Routledge, 2016), 92.

¹¹¹ Aşağıdaki linklerden eserin tamamı izlenerek yapılan deşifreye dayalı betimleme 41-44’nci sayfalarda yapılmaktadır.

(<https://www.youtube.com/watch?v=0kHwPD7ve9g>) 1. [11.05.2019].

(https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM) 2. [11.05.2019].

(<https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg>) 3. [11.05.2019].

(<https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA>) 4. [11.05.2019].

(<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=8>) [11.05.2019].



Şekil 15: Veronique Doisneau. *Véronique Doisneau*, 2004

RB “Jérôme Bel”, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=6>, [10.04.2019].

Konuşmasında kırkbir yaşında, evli ve iki çocuklu, 3500 Euro aylık kazancı olduğunu belirtir ve bağlı olduğu kurumun hiyerarşisi içerisindeki konumunun iş yaşamındaki dramatik sağlık sorunlarından ötürü nasıl orta kademelerde kaldığını samimiyetle izleyiciyle paylaşır. Çocukluğundan beri dansa duyduğu tutkuyu dile getirirken hayran olduğu ve hiç sevmediği koreografların adlarını izleyici önünde hiç çekinmeden dile getirir. Rudolf Noureev ile çalışmanın ona özel bir keyif verdiğinden söz ettikten sonra, Noureev’in *La Bayadère*’inde yer aldığı roldeki soloyu müzik olmadan icra eder. Doisneau dans ederken bir yandan eserin müziğini mırıldanmaktadır. Bu parçayı bitirdikten sonra hayatı boyunca en çok oynamak istediği rol olduğunu belirttiği *Giselle*’i icra etmek üzere yanında getirdiği tütüyü giyer ve *Giselle*’in Prens Albert ile açılış dansını yapmaya başlar. (Şekil 16)

Doisneau, iki kişilik bu dansı tek başına yaparken, müziği mırıldanmaya devam etmekte ve erkek dansçı tarafından kaldırıldığı bölümlerde bunu “partner tarafından kaldırılma” gibi ifadelerle sözlü olarak dile getirmektedir. Dört dakikalık bölümü bitirdiğinde Doisneau nefes nefese kalmıştır. Mikrofonu ağzına yakın olduğundan sık ve derin soluk alışlarının sesi izleyici tarafından duyulabilmektedir. Klasik balenin izleyicisi üzerinde yaratmaya çalıştığı dansın zerafet içinde hiç çaba sarfetmeden kolaylıkla yapıldığı yanılsaması şimdi onun her soluk alıp verişiyse bozulmakta ve dağılmaktadır. Oysa bale izleyicisinin bu duruma hiç alışık olmaması bir yana klasik bale geleneği, dansçıların bedenselliğini silmekte ve beden performans esnasında doğal hallerine işaret eden yorulma, terleme, nefes nefese kalma gibi tüm unsurları

gizlemektedir.¹¹² *Giselle*'in dansını bitirdikten sonra Doisneau, bale pabuçlarını çıkartır ve sessizlik içinde bir Merce Cunningham koreografisi sunduktan sonra bale pabuçlarını tekrar giyerken “*corps de ballet*” dansçısı olmanın zorluklarını dile getirmeye başlar (Şekil 16).



Şekil 16: Veronique Doisneau. *Véronique Doisneau*, 2004.

RB “Jérôme Bel”, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=6>, [10.04.2019].

Önde dans eden ikiliye (*pas de deux*) bir arka plan resmi oluşturabilmek için belli bir pozisyonda uzun süre hareketsiz kalmanın ne kadar güç olduğunu izleyiciye içtenlikle dile getirir. Uzun pozlardan oluşan böylesi zor sahneleri icra etmenin verdiği sıkıntıları “Yıldız olanı parlatmak için hepimiz insandan dekorlara dönüşürüz, bizim için korkunç anlardır, ben o anlarda sahneyi çılgılık atarak terk etmek isterim”. sözleriyle ifade eder.¹¹³ Doisneau teknisyene adıyla seslenerek müziği açmasını söyledikten sonra, *Kuşu Gölü* balesinden ikinci perdedeki “Kuşunun Ölümü” bölümündeki *corps de ballet* dansçısı deneyimini sunar. Doisneau, on dakika süren bu bölümde yalnızca otuz saniye hareket etmiştir. Kayıttan verilen müzik bir balenin eski bir performansına aittir. Böylece Doisneau sahnede tek bacaklı adımlarını atarken, izleyici geri planda kuğuların tek bacaklı adımlarının sahne zemininde çıkardığı ritmik ayak seslerini duyar. Doisneau, müzik kaydının sonunda duyulan alkışların ardından performansını üç farklı şekilde selam vererek bitirir. Birincisi bağlı olduğu bale kurumunda bulunduğu kademede *corps de ballet* dansçısı olarak, ikincisi, hayalindeki “yıldız” dansçı olarak, üçüncüsü, kendi adını taşıyan bu eserde kendi adı ve kimliğiyle bizzat kendisi olarak.

“Doisneau çok özenli bir şekilde duygusallığa kesinlikle yol açmadan ve ifadeci bir yola başvurmadan dans malzemesini öyle kullanır ki, insan olmanın ne demek

¹¹² Aylin Ersöz, *Çağdaş Koreografi Üzerine*, (İstanbul: Ekspres Baskı, 2012), 201.

¹¹³ “Veronique Doisneau 3”, Jérôme Bel ve Pierre Dupouey tarafından kaydedilmiş video, Paris, 37 dk., (2005), 01.06-01.11 dk., <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg> [11.05.2019].

olduğunun içinin tamamen boşaltıldığını sezdirir”¹¹⁴ Yüzyıllar boyunca icra edilmiş eserlerden uzak geçmişte dansçıların üzerinde kalan izleri bulmak pratikte imkânsız olmasına karşılık halen yaşayan işlerin performanslarından bu geçmiş üzerinde bir etnolog gibi çalışmanın heyecan verici olduğunu söyleyen Bel, Paris Operası’nın korunmuş bir tarihi olmasının bu çalışmayı mümkün kıldığını belirtir. Doisneau’nun hem *Corps de ballet* hem de solo dansçısı olduğundan onun bir bale dansçısının içinde bulunacağı tüm durum ve deneyimlerinin sentezi olması bakımından yaptığı işe mükemmelen uygun olduğunu düşünür.¹¹⁵ Ona göre Doisneau’nun böyle bir topluluk ve kurum içindeki dans kariyerinin tamamen kendi öznel bakışından ve kendi tekilliği içinden verilmesi çok önemli olması nedeniyle solo biçiminde olması gerekiyordu.¹¹⁶ Dansçının kendi adını verdiği bu çalışma performans modu ile kendi fiziksel mevcudiyetinin temsili arasında, balenin kodlanmış hareketleriyle kendi kişisel günlük fiziksel eylem ve jestleri arasında, dansçı ve performansçı kimliği ile yaratıcı kimliği arasında ilişkiler, gidip gelmeler, gerilimler üzerine kuruludur.¹¹⁷

Duchamp’ın hazır nesne kullanma tavrına benzer bir şekilde Bel de bu çalışmasında başlıca bale eserlerinden seçme parçalardan oluşan ‘hazır nesne’ler kullanır. Bunlar aslında, Doisneau tarafından belirlenerek, Jean Coralli ve Jules Perrot’un *Giselle*’inden, Merce Cunningham’ın *Points in Space*’inden (*Mekânda Noktalar*), Mats Ek’in *Giselle*’inden, Rudolf Noureev’in yorumuyla Marius Petipa’nın *La Bayadère*’inden, Marius Petipa ve Lev Ivanov’un *Kuşu Gölü*’nden (*Le Lac des cygnes*) seçilen koreografik parçalardır. Laurent Goumarre, Bel’in *Veronique Doisneau* adlı işini, dansın doğasındaki normatif beklentilere kesinlikle ters düşecek bir şekilde ama zekice Duchamp’cı bir jest ortaya koyarak çalışmasının içinde kendisine ait hiç bir dans hareketi olmadan tamamen başkalarına ait çalışmalardan oluşturduğuna dikkat çeker.¹¹⁸

¹¹⁴ Burt, (2008), 58.

¹¹⁵ “Véronique Doisneau”, Interviews, **RB JEROME BEL**, (2004)
<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&lg=2&cid=208> [17.05.2019].

¹¹⁶ **age**.

¹¹⁷ Murray, Keefe, (2007), 91.

¹¹⁸ Laurent Goumarre, **L’art Déceptif Art Press**, no. 238 (1998: 47)’den aktaran, Ramsay Burt, **Ungoverning Dance**, (New York: Oxford University Press, 2017), 11.

5.2. Name Given by the Author (Yazar Tarafından Verilen İsim), 1994

Bel'in ilk kez 21 Eylül 1994'te CSkite 94 festivalinde CineArte Tiyatrosu'nda gösterime sunulan 60 dakikalık *Name Given by The Author* (Yazar Tarafından Verilen İsim) adlı eseri Frédéric Seguet ve Bel'in kendisi tarafından icra edilmiştir. Bu eserin koreografisi, temelinde “nesnelerin ve onların özelliklerinin her çeşit kombinasyonlarının sonuna kadar tüketecek şekilde keşfedilmesi - insanların gündelik yaşamlarında sıradan bir malzeme olarak kullandıkları cansız nesnelerin zaman ve mekân içinde koreografik olarak temsil edilmesi” üzerine kuruludur.¹¹⁹ Performans iki dansçının koreografik nesneleri kullanarak ortaya koydukları çeşitli kombinasyonlardan oluşan tablolar serisi şeklinde gerçekleşmektedir. Kullanılan koreografik nesneler ise, uzun kablolarıyla sahne arkasındaki prize bağlanan bir elektrik süpürgesiyle saç kurutma makinesi, bir paket sofr tuzu, bir küçük halı, bir büyük fransızca sözlük, bir el feneri, bir tabure, bir küçük plastik top, bir çift eski buz pateni ve bir banknot olmak üzere on adet gündelik nesneden ibarettir (Şekil 17).



Şekil 17: Koreografik Nesneler. *Name Given by the Author*, 1994

“Jérôme Bel”, Youtube, “Name Given by the Author”, (1994)
<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=2&s=1&ctid=8> [08.05.2019].

Boş sahneye durağan ve ifadesiz şekilde giren dansçı Seguet Fransızca'da coğrafi yönleri işaret eden pusulanın dört ana noktasını temsil eden büyük harf bloklarını sahnenin dört bir yanına yerleştirir. Bel'e göre, sahne üzerinde yönleri belirlemek, seyirci üzerinde onun gündelik yaşantısındaki mekâna dair bilgisini sahnede izlediği

¹¹⁹ Ramsay Burt, “‘Nom donné par l'auteur' is the definition in Le Robert of titre”, (Ballet Dance Magazine, 01.06.2005), <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=2&s=1&ctid=2&cid=85> [29.04.2019].

şeye taşınması bakımından etkili olmaktadır.¹²⁰ Seguette getirdiği elektrik süpürgesini sahnenin ortasına yerleştirir. Bel ise elinde bir halıyla sahneye gelir ve elektrik süpürgesinin yanına halıyı serer. Seguette elektrik süpürgesini sahne arkasındaki bir prize takarken Bel sahneden çıkıp elinde tuzluk ve bir çift buz pateniyle geri döner, onları halının üzerine bırakır. İki dansçı bir kaç kez sahne dışına çıkıp geri dönerek on adet nesneyi durağan ve ifadesiz hareketlerle sahneye taşırlar. Seguette, halının üzerinde bulunan saç kurutma makinesini de prize takar. Bel sahneye getirdikleri tabureye, Seguette ise elektrik süpürgesinin üzerine yüzleri birbirlerine dönük bir şekilde otururlar. Biri taburede diğeri elektrikli süpürge üzerinde oturan iki dansçı önce oturdukları yerden eş zamanlı olarak ifadesiz bir biçimde tek tek ellerine aldıkları nesneleri birbirlerine uzatırlar ve kısa bir süre bu pozisyon içinde beklerler (Şekil 18).



Şekil 18: *Name Given by the Author*, 1994

RB “Jérôme Bel”, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=1&ctid=6>, [10.04.2019].

Dansçılar nesne kombinasyonlarına kendi bedenlerini de katarlar ve birbirlerine durağan hareketlerle nesneleri gösterirler iken çeşitli tablolar oluştururlar. Oluşturdukları bu tabloları farklı nesne kombinasyonlarıyla sürekli olarak tekrarlarlar. Bütün bu nesneleri çiftli gruplarla birleştiren tablolar çeşitlenerek sunulur. Örneğin, tuz kağıt paranın üstüne dökülür, elektrik süpürgesinin vakumu saç kurutma makinesinin üflediği havayı çeker, halının ve dört bir yana yerleştirilmiş olan pusula yönlerini temsil eden büyük harflerin yerleri değiştirilir; dansçının buz patenini tekmelemesi, sonra bir dansçının diğer dansçıyı tekmelemesi gibi giderek

¹²⁰ Röportaj videosu, Christophe Wavelet, "Nom donné par l'auteur" (1994) <https://www.youtube.com/watch?v=H-Lp6KG8bbs> [29.04.2019].

karmaşıklılaşan ironik kavramsal kombinasyonlardan tablolar oluşturulur. Bu kombinasyonlarla sunulan bütün tablolarda nesnelerin ekonomik kullanımı izleyicinin ardarda gelen eylemleri sezebilmesini ve kavramsal olarak ifade edilen şeyler üzerine düşünebilmesini sağlamak için fırsatlar yaratan anlardır¹²¹ (Şekil 19).



Şekil 19: Frédéric Seguet ve Jérôme Bel. *Name Given by the Author*, 1994

RB “Jérôme Bel”, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=1&ctid=6>, [10.04.2019].

Tabloların seri düzeni içinde, bütün sahne mekânı ve dansçıların birbirlerinden aldıkları nesneler izleyiciyi kavramsal yapıyı düşünmeye zorlayan ironik biçimlerde kullanılır. Sahnede dansçıların kullandıkları nesnelerle birlikte yarattıkları bu tablolarda, koreografik nesneler arasında oluşturulan gerilim içinde kurulan ironik ilişkilerle zenginleşen tuhaf karmaşıklıkta eşleşmeler içeren bu kombinasyonlar, sürekli olarak kavramsal imalar üretirler (Şekil 20). Örneğin dansçılar pusula yönlerini temsil eden harflerin yerlerini değiştirirler, bir dansçı Fransızca sözlüğün arasına tuz döker, diğeri elektrik süpürgesinin vakumunu plastik topa yapıştırır ve yere tuz dökülerek çizilmiş çizgiyi bununla süpürmeye çalışır. Bir dansçı ağzına saç kurutma makinesinden “hava” tutarken diğeri havayı çeken elektrik süpürgesini sözlüğe göstererek “hava” kavramı üzerinden nesneler ile canlı bedenler arasındaki gerilime işaret eder.¹²²

¹²¹ Ramsay Burt, “‘Nom donné par l’auteur’ is the definition in Le Robert of titre”, (Ballet Dance Magazine, 01.06.2005), <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=2&s=1&ctid=2&cid=85> [29.04.2019].

¹²² age.



Şekil 20: Frédéric Seguet ve Jérôme Bel. *Name Given by the Author*, 1994

RB “Jérôme Bel”, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=1&ctid=6>, [10.04.2019].

Burada nesnelerin dansçılarla etkileşim içinde kullanıldığı biçimler sayesinde nesnelerin sözlük anlamları ile zihinlerde yarattığı psikolojik yansımalar arasında farklılıklar meydana getiren pek çok kavramsal tablo sunulur: Fırlatılan topa dansçının anında verdiği tepkiyle içinde bulunduğu pozisyonu bırakıp topa yönelmesi, taburenin halının üzerine düşen gölgesinin tuz kullanılarak maddesel bir şekilde çizilmesi ve saç kurutma makinesinin önüne dökülen tuz birikintisinin makinenin üflediği havayla dağıldıktan sonra geride bırakılan iz gibi.

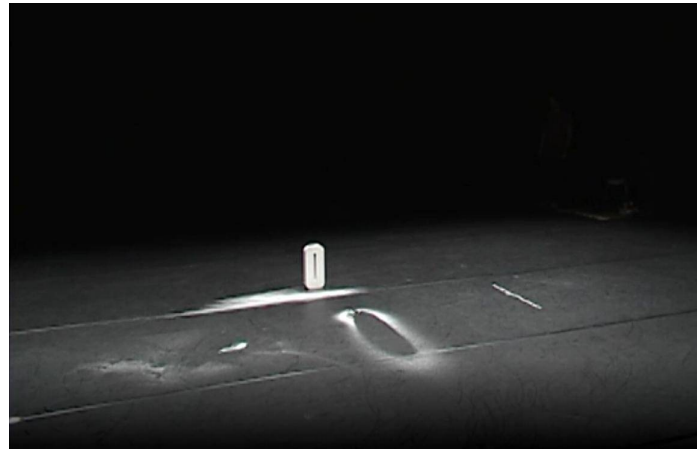
Bel, “Sahnede anlamlar yaratmayı deniyordum, seyirci için çok zor ve sıkıcı olsa bile-dans yoktu, müzik yoktu, kostüm ve dansçılar yoktu” der.¹²³ Lepecki, *Exhausting Dance* adlı kitabında “bu eserde dans, müzik ve dansçılar olmadan hala koreografiye dair bir şeyler olabilir mi?” sorusuna yanıt ararken burada koreografinin nasıl alımlanacağını görmek için performansın gerçekleştirilirken “uygulanan ölçülü hızına ve performansçıların sessizliğine” bakmak gerektiğini belirtir.¹²⁴ Bel’in bu eseri, Batılı dansın özerk bir disiplin olarak tarihsel süreci boyunca oluşturduğu gelenek içinde dansçı bedeninin sessizleştirildiğine ve moderniteyle birlikte belirginleşen saf kesintisiz harekete yönelimle bu sessizliğin mutlaklaştırıldığına işaret ederek eleştirel bir nitelik içerdiğini göstermektedir. “İki icracı, bir dizi çok şaşırtıcı çok açık bir anlamsal ve dizimsel görsel oyun yaratan karşılık gelme ve yer değiştirme düzenlemesi içinde, sessizce bir nesneyi diğerinin önüne yerleştirir ve

¹²³ Helmut Ploebst, **Mourning Sex: Performing Public Memories**, (London: Routledge, 2001)’den aktaran: Lepecki, (2006), 52.

¹²⁴ Lepecki, (2006), 52.

kendilerini nesnelerle ilişkili olarak konumlandırırlar”.¹²⁵ Bel için bu çalışma “saf koreografi”dir, çünkü zamana göre mekâna yayılmış nesnelerden oluşmaktadır.¹²⁶ Gündelik yaşamda insana hizmet eden işlevlere sahip olan bu nesnelerin ‘mevcudiyet’leri koreografik olarak kendi işlevleri dışında yanyana gelmeleriyle çeşitlenen kombinasyonlar içinde gerçekleşir. Elektrik süpürgesi ve saç kurutma makinesi çalıştırıldığında çıkan ses, gündelik yaşantıda alışık olunan bir gürültüdür. Elektrik süpürgesi bir yeri süpürmek veya saç kurutma makinesi saç ya da herhangi bir şeyi kurutmak için kullanılmadığında, bu nesnelerin işlevlerinden bağımsız olarak görülebilmesi mümkün olduğundan onların sesleri de izleyici tarafından koreografinin müziği gibi algılanabilir. Tuzun keskin beyaz rengi ve fiziksel niteliği ile sahne tabanının siyah yüzeyinde beyaz kontürler çizmek için kullanılması; fenerin, kullanılmasını gerektirecek derecede karanlık olmamasına rağmen düğmesine basılıp açılarak dansçı tarafından uzak mesafedeki başka bir nesneye doğru çevrilmesi diğer örneklerdendir. Bedenler, nesneler ve bunların birbirleri arasındaki mesafelerle oynayarak mekân sürekli olarak dönüşüm halinde tutulur.

Performansın sonuna doğru, dört ana pusula noktasını temsil eden harflerin ikisi sahne dışına çıkarılır ve sahnede bırakılan iki harften biri, yere çizilmiş olan, tuz ve saç kurutma makinesi kombinasyonundan ötürü gerçekleşen izin önüne konduğunda bu defa başka bir nesnenin, “O” harfinin izdüşümü halini alır (Şekil 21).



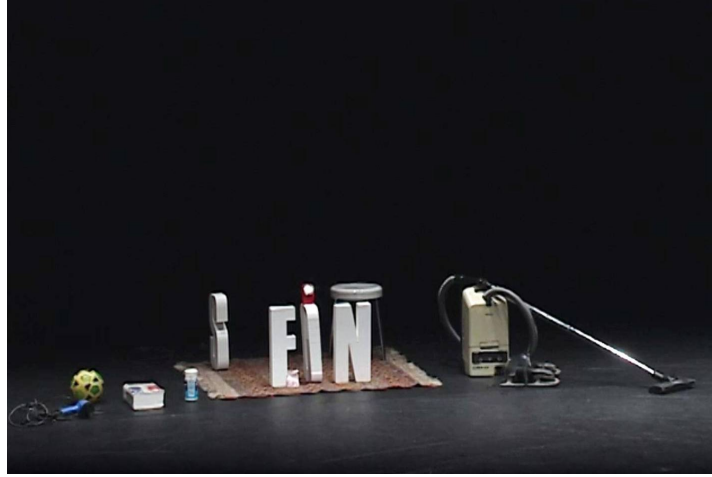
Şekil 21: “O”, *Name Given by the Author*, 1994

RB “Jérôme Bel”, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=1&ctid=6>, [10.04.2019].

¹²⁵ age.

¹²⁶ Léonore Easton, *Livegraphy: Performance Art, Language, and the Multiplicity of Sense*, (London:Queen Mary, University of London, PhD, 2010), 90.

Performansın finalinde dansçılar, bir harf dışındaki nesnelerin tümünü yanlarına alarak sahne arkasına giderler ve sahnedeki mevcudiyetlerine (*presence*) bu şekilde son vermeleriyle seyirci boş bir sahneyle karşı karşıya bırakılır. Fakat dansçıların sahnedeki namevcudiyetine (*absence*) karşılık sahne arkasından topun yere çarptırılma sesinin duyulması, performansın halen devam etmekte olduğunu gösterir. Sonra dansçılar nesneleri tekrar sahneye getirerek bunlardan yaptıkları bir kombinasyonla “*Fin*” yazısını oluşturarak mevcudiyet-namevcudiyet tartışmasına işaret etmiş olurlar (Şekil 22).



Şekil 22: “FIN”, *Name Given by the Author*, 1994

RB “Jérôme Bel”, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=1&ctid=6>, [10.04.2019].

5.3. Last Performance (Son Performans), 1998

Bel’in ilk kez 12 Kasım 1998’de Brüksel Kaaiteate Sahnesi’nde gösterime sunduğu *Last Performance*, müziğinde Franz Schubert’in *Ölüm ve Genç Kız* adlı eserinin bir bölümünü kullandığı; Claire Haenni, Antonio Carallo, Frederic Seguet ve kendisiyle birlikte dört dansçının yer aldığı altmış dakikalık bir çalışmadır. Bel, bu eserinde Susanne Linke’nin 1978 tarihli *Wandlung* solo eserinin koreografisini aynen tekrarlayarak kullanır. Amacı, kendi koreografik nesnesinin bir başkasının koreografisi olmasıdır. Bu işinin temel karakteristiği, koreografinin kendisinin bir koreografik nesne olarak kullanılması; bir anlamda bir başkasının koreografisinin nesneleştirilmesidir. Bel, bu çalışması üzerine 1995 yılında düşünmeye başlar. Bu yıla kadar yaptığı *Name Given by the Author* ve *Jérôme Bel* adlı iki çalışması vardır. Ve kendisinin belirttiğine gibi “bu iki performansta tek bir dans adımı dahi

bulunmamaktadır”.¹²⁷ Dansı çok sevmesine rağmen gerçek bir dans performansı yaratmakta başarısızlığa uğradığını hissettiğini belirtir.¹²⁸ Ve aklına sevdiği dansları çalıp kopyalama fikri gelir.¹²⁹

Sahnenin üç yanında siyah perdeler asılıdır. Bir saatlik gösteri boyunca dört dansçı (Carallo, Haenni, Seguet ve Bel) sürekli olarak isimleri karakterleri ve öznellikleri değiştirirler. Performans, dansçılardan Seguet’in, üzerinde pantolon, tişört ve ekose ceketle sahneye çıkarak, sahne ortasında duran sabit mikrofondan hareketsiz ve ifadesiz şekilde kendini “Ben Bel’im” diye tanıtmayı ile başlar. Olduğu yerde hareketsiz beklemeye başlarken saatinin alarmını kurar. Altmış saniye sonra alarmin ikaz sesiyle birlikte sahneden çıkar (Şekil 23).



Şekil 23: Frederic Seguet. *Last Performance*, 1998

RB “Jérôme Bel”, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=1&ctid=6>, [10.04.2019].

Ardından Bel, elinde raketi, beyaz tenisçi kıyafetiyle sahneye girer, aynı mikrofondan “Ben Andre Agassi’yim”¹³⁰ der, sırtını izleyiciye dönerek sahne arkasındaki perdenin açılmasını bekler. Açılan perdenin ardındaki tiyatro duvarı ile bir kaç dakika ustalıkla duvar tenisi oynar ve ardından kullandığı topları sahneden toplayarak çıkar. Bel sahneden ayrıldıktan sonra dansçı Carallo üzerinde kostümüyle sahneye girer ve mikrofonun önüne gelip “Ben Hamlet’im” der. Bir dakika hareketsiz ve ifadesiz bekledikten sonra belinden çıkardığı hançere bakarak yavaşça

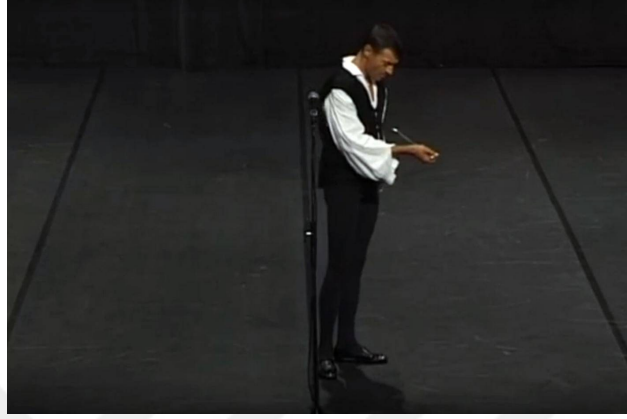
¹²⁷ Röportaj: Aldo Lee, “Last Performance”, (1998), <https://www.youtube.com/watch?v=OGpsTArU82Y> [08.05.2019].

¹²⁸ age.

¹²⁹ age.

¹³⁰ Andre Agassi: Ünlü bir tenisçinin adı.

“*To be*” der. Hançeri kendi bedenine yöneltip bakışını onun üzerinde yoğunlaştırır ve sahneden çıkar. Tam çıktığı anda sahne arkasından “*Or not to be*” diye bağırır (Şekil 24). Biraz sonra sakın bir şekilde geri döner ve mikrofonun karşısına geçer, sakince, “*That’s the question*” diyerek hançeri beline takar ve izleyiciye arkasını dönerek sahneden çıkar.



Şekil 24: Antonio Carallo. *Last Performance*, 1998

RB “Jérôme Bel”, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=1&ctid=6>, [10.04.2019].

Sonra dansçı Haenni, uzun sarı saçları ve beyaz elbisesiyle mikrofonun önüne gelerek “Ben Susanna Linke’yim” der ve Schubert’in *Ölüm ve Genç Kız* eserindeki müzik eşliğinde Linke’nin *Wandlung* solosunu icra eder (Şekil 25). Buraya kadar bu dört karakterin takdim edilmesi izleyici odağını temel tiyatral bir duruma yöneltir. Tiyatroda olduğu gibi birisi bir başkasını temsil ederken bir başkası da onu izler ve bu bakımdan performansta da kimin kimi temsil ettiğinin ya da kimin hangi karakteri ne şekilde canlandırığının bir önemi bulunmaz.¹³¹

¹³¹ Gerald Siegmund, *Jérôme Bel Dance: Theatre, and the Subject*, (London: Springer Nature, 2017), 126.

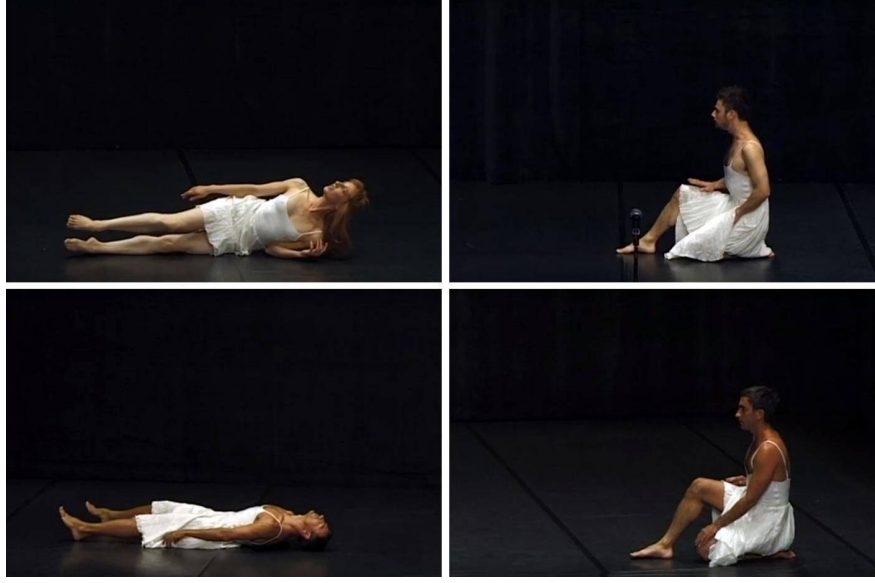


Şekil 25: Claire Haenni. *Last Performance*, 1998

RB “Jérôme Bel”, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=1&ctid=6>, [10.04.2019].

Fakat, kendini Linke olarak tanıttıktan sonra onun *Wandlung* solosunu icra eden Haenni’nin ardından sırayla sahneye çıkan Bel, Carallo ve Seguetta’nın kendilerini Linke olarak takdim ederek aynı soloyu tekrarlamalarıyla performans farklı bir nitelik kazanır. İzleyici yedi dakikalık aynı soloyu dört ayrı dansçıdan izlemiş olur (Şekil 26). Bu tekrarların sonuncusuna doğru giderek orjinalinden uzaklaşan izleyicinin ilgisi, bu üst üste tekrarlanan kopyaların sahnedeki varoluş biçimlerine; sırt üstü yatarak kıvrılan bedenin her seferinde değişen gerilim düzeyleri, çeşitli şekillerde uzanarak sonuna kadar gerilmiş olan kollar ve bacakların hassas denge pozisyonları, yuvarlanma, yükselip alçalma, dönme, belirli bir hız etrafında salınım yapma gibi dansın kinetik unsurlarına yönelir.¹³²

¹³² age.



Şekil 26: Claire Haenni, Jérôme Bel, Antonio Carallo, Frederic Seguet. *Last Performance*, 1998

RB “Jérôme Bel”, <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=1&ctid=6>, [10.04.2019].

İzleyicinin dansı izlerken dansçının hareketlerini okumaya başladığında Seguette’nin solosunun Haenni’inkinden daha güçlü, daha zıt bir ifade taşıdığını ve diğer iki erkek dansçının da aynı koreografinin icralarını izledikten sonra, dansçıların hareketlerine kadınsı ve erkeksi anlamlar yükleyebildiğini farketmesiyle izleyici kendi yorumunun içermiş olduğu göndergelerle belirli bir kültürel yapıya bağlı olduğunu kendisine göstermiş olur.

Goumarre, *Last Performance*’ın tarihi toz ettiğini öne sürer: Linke’nin 1978 yılındaki bu solosunun seri halinde tekrarlanması reproduksiyonun imkânsızlığını, orjinalin varolmadığını, orijin meselesinin bilindiği gibi olmadığını hatırlatmaktadır. Bu projenin izleyiciye söylediği şey, bir tarihin ve bir kökenin varolduğuna, fakat yirmi yıl önceki bir dansın otuz saniyelik aralarla defalarca tekrarlanmasının bunun tam zıttına yani, tarihin apansız kesintiye uğratılarak toz edilmesine işaret etmektir.¹³³ Gerald Siegmund, Bel’in bu performansının “tarihi toz etmesi”nin farklılık ve yeni anlamlar üretmesi bakımından olumlu bir yönü olduğunu belirtir.¹³⁴

Kol saatinin alarımının kurulmasından tenis oyuncusunun hareketlerine kadar bütün hareketler, koreografin performansını kurmak için kullandığı kültürel materyallerdir.

¹³³ Laurent Goumarre, Jérôme Bel. *La perte et la disparition / Can’t Stop Losing*, (Art Press 266: 15–18.2001)’den aktaran: Siegmund, (2017), 127.

¹³⁴ Siegmund, (2017), 127.

Performansın yapısını oluşturan Linke'nin *Wandlung* koreografisinden alıntılanan hareketler dansçıdan dansçıya bedenden bedene geçerken birbirlerini alıntılıyarak özgünlüklerini yitirdiklerinden, kendilerinin tekrarları ve yinelemeleri olarak yolculuk ederler.¹³⁵

Hiç kuşkusuz bu dört dansçının hiçbirisi gerçek Linke değildi; sadece çalışmanın bağlamı içinde Linke'ydiler. Performansın bütün versiyonlarının koreografiye tamamen sadık kalmasına rağmen hareketlerin eklemlesmesinde ve gerçekleşmesindeki farklılıklar izleyici tarafından farkedilmekteydi. Bir diğer farklılık da üç erkek dansçı bedeninin boy pos ve ağırlık farklılıklarına karşılık kadın dansçının çeşitli derecelerde yansıttığı yoğunluk ve etkili anlatımla yol açtığı hafiflik izlenimiydi. Mekânda uzuvların yönlendirilmesi her bireysel dansçının kollarının ve bacaklarının uzunluğuna göre değiştiğinden dolayı, her farklı bedenin tekraren icra ettiğı solo, bir anlamda yeniden yaratılmış olur. Her tekrar bir farklılığa yol açarak her seferinde yinelenen dans önceki tekrarların bellekte bıraktığı izleri silerken aynı zamanda onların anımsanmasını da tazeler.¹³⁶

¹³⁵ age, 131.

¹³⁶ age, 131-132.

6. WILLIAM FORSYTHE VE KOREOGRAFİK NESNELER

“Koreografi ilginç ve aldatıcı bir terimdir. Sözcüğün kendisi tıpkı sürecin tanımladığı gibi ele geçmez, hareketli, çıldırtıcı ve yönetilemezdir. Koreografiyi tek bir tanıma indirgemek aslında onun işleme düzeneklerinin en önemli yönünü anlamamak demektir. Koreografinin çalışma ilkesi onu tanımlayan anlayışa karşı direnmek ve koreografi düşüncesini yeniden yapılandırmaktır.”¹³⁷

Forsythe’a göre, koreografi eyleme olanak veren düşünce ve öneriler içeren fikirler grubunu yöneten bir terimdir.¹³⁸ Bu nedenle koreografi alanı içindeki terimlerin hareketliliğini ya da ikamesini yasaklamak, sınırlamak sağduyuya aykırıdır. Koreografi değişik yollardan ortaya çıkabilir. Bu nedenle koreografik düşüncenin şekillenmesi için tek bir yolda ısrarcı olunamaz. “Koreografik düşüncenin özünün sadece bedene bağlı olduğu varsayılır.” diyen Forsythe, “Fakat koreografi için kendi ilkelerinden özerk ifadeler ve bedensiz bir koreografik nesne oluşturmak mümkün mü?”¹³⁹ diye sorar. Ona göre, koreografi eylem üzerine eyleme yol açar ve bunun için değişik yollar bulunabileceğinden, koreografik düşüncenin yeni biçimler kazanması her zaman mümkündür.¹⁴⁰ Koreografik nesne hayal edilmesi mümkün olan her mekânda bir durumdan başka bir duruma geçiş imkânı olan bir modeldir. Bir koreografik nesne, bedenin yerini dolduracak bir şey olmaktan ziyade eylemin gerçekleşmesine imkân veren bir anlayışın dayandığı bir alternatif yer (*site*) dir.¹⁴¹ Forsythe, koreografik çalışmalarında dijital iletişim teknolojileri, farklı mekânlar, çeşitli nesneler, enstalasyonlar, ileri medya teknolojileri kullanarak dans ve görsel sanatlar arasında yeni ilişkiler kurulmasını sağlar. Onun, iki farklı alan olan koreografi ve görsel sanatları bir araya getiren birçok çalışmasının müzelerde sergilenmesi aslında hem görsel sanatların hem de dansın sınırlarının sorgulanması eğiliminin güçlenerek süre gelmesinin sonuçlarından biri olarak görülebilir.

¹³⁷ William Forsythe, “Choreographic Objects”, **William Forsythe and the Practice of Choreography**, ed. Steven Spier, (London: Routledge, 2011), 90.

¹³⁸ **age**

¹³⁹ **age.**

¹⁴⁰ **age.**

¹⁴¹ **age**, 92.

Forsythe dans alanında, modern balenin dilini yapısöküme uğratarak devrim yapan bir koreograf olarak tanınır. 1980’lerde Frankfurt Balesi’nin yönetmenliğini yaptığı dönemde balenin dans dilini ve kodlarını kökten sorgular. 1990’lardan itibaren dansın sabit, istikrarlı ve sınırları belirli bir sanat disiplini olmaktan çıkmaya başlaması, dansçı bedeninin sorgulanması, birçok dansçının dans olarak adlandırılması mümkün olmayan çeşitli alanlara yönelmesi sonucunda, performans sanatı, dans tiyatrosu, beden sanatı, multimedya performans, deneysel dans, beden yerleştirme (*installation*), yeni dans, oluşum sanatı (*happening*) mahale özgü (*site-specific*), fiziksel tiyatro, kavramsal dans, laboratuvar, bağımsız dans, sokak dansı, şehir dansı, postkolonyal dans-performans gibi pek çok adlarla anılan sanatsal faaliyet alanları ortaya çıkar.¹⁴²

Koreografi kavramının dans dışındaki bir çok alanda kullanılmaya başlaması ve koreografiye dayalı disiplinlerarası çalışmaların giderek çoğalması ve yaygınlaşması ortamı içinde Forsythe’ın da koreografide yeni ve farklı yaklaşımlara yöneldiği görülür. 90’lı yıllardan itibaren yalnızca dansa hizmet eden ve dansa kanalize olan koreografik yapılar ve dansçı beden ile koreografi arasındaki ilişkiler üzerine pek çok sanatçı, koreograf, dansçı tarafından düşünölmeye başlandığı bilinmektedir. Bugünden onun sanatsal geçmişine bakıldığında tüm mesleki yaşamında koreografinin ne olduğu veya ne olabileceğı sorularına yanıtlar arayan adeta koreografinin nelere kadir olduğunu ve olabileceğini araştıran bir sanatçı olduğu görölmektedir. Forsythe’ın koreografi hakkındaki temel tanım, kavram ve varsayımların araştırılması ve yeniden düşünölməsi mahiyetindeki çalışmalarının en göze çarpan yönü koreografik yaklaşımına ‘disiplinlerarası’ bir bakış açısının hakim olmasıdır. Sanatçı, koreografik nesneler başlığı altında topladığı eserlerini, bunların arasından seçerek oluşturduğu çeşitli kombinasyonlarla sergilemeye devam etmektedir. Koreografik Nesneler, “Fiziksel düşünmeye, bedenden başka ne benzeyebilir?”¹⁴³ sorusuna yanıtlar arayan Forsythe’ın bedeninin fiziksel, toplumsal ve psikolojik rollerini ifade ettiğı sanatsal deneyimlerinden bazılarını içermektedir.¹⁴⁴ Sanatçının koreografik nesneler başlığı altında topladığı işlerin arasından

¹⁴² Jérôme Bel’den aktaran: André Lepecki, **Rethinking Dance History: A Reader**, ed. Alexandra Carter ve diğ., (London: Routledge, 2004), 172.

¹⁴³ Shaw, (2011), 211.

¹⁴⁴ Forsythe, (2011), 91.

oluşturduğu çeşitli seçkilerin ilk kez sergilendiği yerler ve tarihler aşağıda belirtilmiştir:

Alignigung 2 (2017), *Alignigung 2*, Paris, Gagosian Gallery - Le Bourget (2017), *Nowhere and Everywhere at the Same Time, No. 3*, Frankfurt, MMK Museum für Moderne Kunst (2015), *Towards the Diagnostic Gaze*, Albertinum, Dresden (2013), *The Fact of Matter*, 53rd Art Exhibition, Fare Mondi, Venedik (2009), *Behaupten ist anders als Glauben*, Springdance Festival, Centraalmuseum, Utrecht (2009), *Gamelan/Schleife*, Ursula Blickle Foundation, Kraichtal (2008), *Additive Inverse*, *Design Sight*, Tokyo (2007), *Monster Partitur*, Pinakothek der Moderne, Münih (2006), *City of Abstracts*, Opernplatz/Hauptwache, Frankfurt (2000).

Forsythe'ın 31 Ekim 2018 ile 21 Şubat 2019 tarihleri arasında Boston Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde gerçekleşen son sergisinde koreografik nesneler grubunda yer alan *Nowhere and Everywhere at the Same Time, No. 3* (2015), *Towards the Diagnostic Gaze* (2013), *The Fact of Matter* (2009), adlı eserleri yer almıştır. Bu çalışmalar katılımcılarda koreografinin temel kavramlarına yönelik ilgi uyandıran etkileşimli heykeller, izleyicileri işe katılmaya davet eden nesneler, video yerleştirmeler içerir. Bu çalışmalarda ziyaretçiler, sanatçının yol gösterici açıklamalarını takip etmeye ve bu yoldan kendi bireysel, fiziksel deneyimlerini gerçekleştirmeye teşvik edilirler. Böylelikle ziyaretçiler, kendileri dansçı olmadıkları halde kendi koreografilerini ortaya koymuş olurlar. Bu durumda sergiyi ziyaret edenler, Forsythe'ın koreografinin her yerde mümkün olabileceği düşüncesinin canlı temsilcileri haline gelirler.

6.1. Nowhere and Everywhere at the Same Time (Aynı Zamanda Hiçbir Yerde ve Her Yerde)

Nowhere and Everywhere at the Same Time (Aynı Zamanda Hiçbir Yerde ve Her Yerde) adlı işin sergilendiği salonda tavandan tel iplerle sarkıtılan çok sayıda çekül formunda sarkaç salınım halinde mekânı kaplamaktadır. Bu sarkaçlar zeminin birkaç santimetre üzerinde salınım yapmaktadırlar. Tel iplerle tavandan zemine kadar sarkıtılan çok sayıda sarkaçın kendi aralarındaki oluşturdukları boşluklar mekânın dikey kanallara bölünmüş olduğu izlenimini verir (Şekil 27). Serginin içerdiği gösteride, oluşan bu kanallar içinde ve arasında Forsythe Topluluğu'nun onyedinci dansçısı, mekânda bulunan bu sarkaçlar ve onların ipleri ile fiziksel etkileşime giren

bedenleriyle gerçekleştirdikleri hareketler ve doğaçlamalardan oluşan kendi koreografilerini yaratırlar. Harekete geçerek birbirlerinin eylemlerini etkileyen dansçılar sarkaçlarla oynadıklarında kaotik dalgalanmalara yol açarlar. Burada dansçılar mekânda hareket ettikçe, koreografik nesneler onların hareketlerine yanıt verirken oluşan kendi kinetik enerjileri sayesinde ortaya çıkan hareketlerle koreografinin organik bir parçası haline gelirler.



Şekil 27: “Sarkaçlar”, *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, 2015

William Forsythe, “Choreographic Objects”, https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=2,1 [10.04.2019].

Forsythe, bu koreografik çalışmanın gözleme dayalı olduğunu, dansçıların bu koreografik nesnelerden oluşan sergi mekânını ve yer aldıkları mekânın içinde birbirlerini gözlemlediklerini ve ardından hareket aracılığıyla bu gözlemlerini ifade ettiklerini belirtir¹⁴⁵ (Şekil 28).

Forsythe’ın bu işte kullandığı ve koreografik nesneler olarak kavramsallaştırdığı hareketli sarkaçlar, dansçılarla birlikte yarattıkları ortak dinamikler nedeniyle zihinsel ve fiziksel bakımdan dansçıların sürekli olarak bir durumdan diğer bir duruma geçiş yapmasına yol açar.¹⁴⁶

Ayrıca yerleştirmenin yerçekimi doğrultusunu gösteren bir inşaat malzemesi hazır nesnesi olan çeküllerden oluşturulması ve çalışmanın başlığında “her zaman her yerde var olan” ifadesinin yer alması, alışlagelen bir olgu olarak olduğu gibi kabul

¹⁴⁵ Tate Live: The Forsythe Company, “A retrospective of choreographer William Forsythe, made in collaboration with Sadler's Wells”, 2009, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tate-live-forsythe-company> [08.04.2019].

¹⁴⁶ William Forsythe, “Choreographic Objects”, <http://www.williamforsythe.de/essay.html> [08.04.2019].

edildiği için unutulmuş yer çekimine işaret eder. Öte yandan dansçıların mekânda bulunan yapılar ve güçler arasında gidip gelmeleri mekânın kinetik ve metaforik imkânlarını ortaya çıkarır.

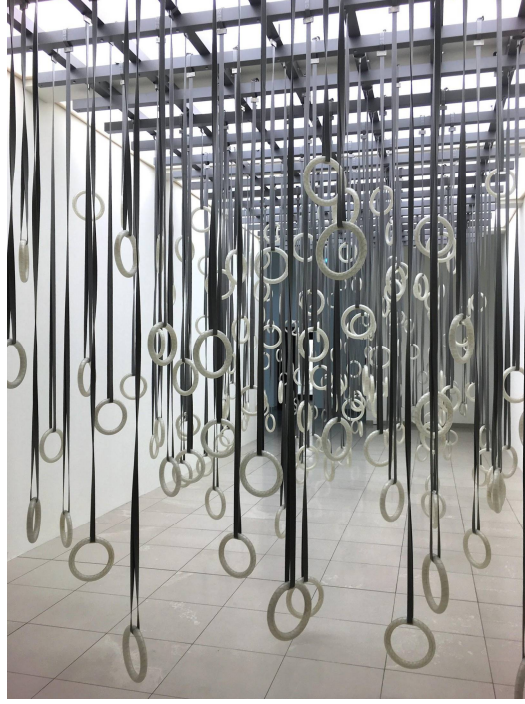


Şekil 28: *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, 2015

William Forsythe, “Choreographic Objects”, *age*. [10.04.2019].

6.2. The Fact of Matter (Maddenin Gerçekliği)

Forsythe’ın izleyiciyi işin içine dahil ederek mekânla ve koreografik nesnelerle ilişki kurmaya davet eden çalışmalarından biri olan *The Fact of Matter (Maddenin Gerçekliği)*, koreografik nesneler seçkisi içinde yer alan çalışmalardan biridir. Bu yerleştirmede zeminden çeşitli yüksekliklerde tavandan sarkıtılan halatların ucuna bağlı beyaz geniş halkalar bulunmaktadır. Jimnastikte kullanılan bu olimpik halkalar sık aralıklarla tavandan sarkıtılmış bir şekilde bir jimnastik ekipmanı ormanı gibi yerleştirilmiş ve bulundukları mekânı doldurmuşlardır (Şekil 29).



Şekil 29: *The Fact of Matter*, 2009

William Forsythe, “Choreographic Objects”, *age*. [10.04.2019].

Sergi mekânının içine girmesi ve oradan geçmesi gerektiğinden, izleyici, bulunduğu yerde durmak veya mekânı değişik yollardan kat etmek arasında fark olmaksızın işin bir parçası haline gelir. Bu durum izleyicinin sürekli olarak değişik şekillerde hareket etmesini ve pozisyonunu değiştirmesini gerektirir. İzleyici bu nesnelerin bulunduğu alana girdiğinde ondan halkaları kullanarak alanda ilerlemesi beklenir. Bunun için, boşlukta tavana sabitlenmiş halatların salınım hareketi ve yer çekim gücüne karşı izleyici, ellerini ve ayaklarını kullanarak bir halkadan diğerine ilerlerken, farklı beden parçalarını kullanmak ve farklı güçler uygulamak, farklı hareketler yapmak zorunda kalır (Şekil 30). Bu halkaları kullanarak içeride ilerlemeye çalışıldığında aşırı derecede dengesiz bir ortamda bulunduğunu anlayan izleyici bedeninin bütün ağırlığını hisseder, tüm bedensel gücünü kullanmak zorunda kalır ve bedensel hareketlerinde koordinasyon sağlamaya ihtiyaç duyar.



Şekil 30: *The Fact of Matter*, 2009

William Forsythe, “Choreographic Objects”, *age*. [10.04.2019].

Burada kullanılan nesneler, fiziksel özelliklerinden ötürü izleyicinin bedeniyle girdikleri etkileşimde yer çekimini bedensel hareket ve pozisyonlarda değişik biçimlerde hissettiren farklı güç alanlarının oluşmasına yol açarak koreografik nesnelere dönüşürler. İzleyici gerçekleştirdiği bedensel deneyimlerle, işin izleyiciden beklediği şekilde, kendi koreografisini oluşturur.

6.3. *One Flat Thing (Bir Düz Şey)* ve *Synchronous Objects for One Flat Thing (Bir Düz Şey İçin Eş Zamanlı Nesneler)*

One Flat Thing, Forsythe’ın 2000 yılında Frankfurt Balesi’nde onyedinci dansçıyla sahnelediği onbeş dakikalık bir koreografidir. Dans izlendiğinde güçlü bir yapısı olduğu algısı yaratır. Dansın hareket malzemesi dansçılar arasında kurulan koreografik ilişkiler içinde aynı veya benzer hareketlerden ve doğaçlamalardan elde edilir ve hareketlerin karmaşık fakat güçlü uyumuna dayalı bir bütünlük içinde düzenlenir. *Synchronous Objects for One Flat Thing (Bir Düz Şey için Eş Zamanlı Nesneler)* bu çalışmanın koreografik yapılarına ve düzensel dizgelerine yönelik disiplinlerarası işbirliğine dayalı bir projedir.¹⁴⁷ Bu çalışmada koreografik yapı ve dizgeler -aşağıda ele alınacağı gibi- en genel anlamda hareket, zaman ve mekân olarak üç ayrı kategoride değerlendirilir.

Synchronous Objects for One Flat Thing, Ohio Devlet Üniversitesi’nin Sanat ve Tasarım için İleri Bilgisayar Programcılığı Merkezi (*Ohio State University's Advanced Center for the Arts and Design [ACCAD]*) ile aynı üniversitenin Dans

¹⁴⁷ “Synchronous Objects”, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#> [08.04.2019].

Departmanı ve koreograf Forsythe ile işbirliği içinde yürütülen ve geliştirilen etkileşimli, (*interactive*), ekran tabanlı (*screen-based*) bir çalışmadır. Üç boyutlu bilgisayar canlandırmaları ve etkileşimli grafikler halindeki bilişim nesnelerinin etkileyici derlemeleri aracılığıyla koreografik düşüncenin derin yapılarının değerlendirilmesidir.

Dansın zamansallığı nedeniyle kayıt altına alınarak ele geçirilmesinin, belgelenmesinin çok güç olduğu bilinmektedir. Bu güçlükler rağmen Forsythe, Ohio Devlet Üniversitesi'nin Sanat ve Tasarım için İleri Bilgisayar Programcılığı Merkezi'ndeki profesyoneller ve Dans Departmanı'ndaki öğrencilerden oluşturulan çalışma grubunu karşılıklı fikir alışverişi ve işbirliği içinde inovasyona yönelik farklı uygulama alanlarında birlikte çalışabilmeleri için bir dizi temel görsel göndergeden (*reference*) oluşan dans okuması geliştirmeye teşvik eder. Yapının zemini ve bu zemin üzerinde eşit aralıklarla geometrik ve simetrik bir düzen içinde konumlandırılan yirmi benzer masadan oluşan bir mekân içinde koreografik bir dizgeye göre hareket eden onyedî dansçının birlikte zaman ve mekân içinde bedensel hareketleriyle oluşturdukları ağ (*network*) bir kontrapuntal (onyedî dansçının hareketlerinin tamamını “birleştirme kurallarının tümü” anlamında) dans kompozisyonu ile sonuçlanır.

Bu paragrafta, *Synchronous Objects for One Flat Thing* çalışmasının yaratıcı yönetmenleri olan Maria Palazzi ve Norah Zuniga Shaw'ın 36. Uluslararası Bilgisayar Grafikleri ve İnteraktif Teknikler Konferansı'nda (*The 36th International Conference and Exhibition on Computer Graphics and Interactive Techniques*) yaptıkları konuşmadan yararlanarak gerçekleştirdikleri çalışmanın çerçevesi özetlenmektedir.¹⁴⁸ Çalışmanın amacı, yirmi masanın oluşturduğu mekânda onyedî dansçının hareketleriyle oluşan ağdan oluşan kontrapuntal dans kompozisyonu içinde yer alan tüm unsurların birbirinden bağımsız ilişkilerinin mekânda dağılım sürecinde oluşturdukları yüksek yoğunluğun görselleştirilmesi ile *One Flat Thing*'in yeniden üretilmesidir. Palazzi ve Shaw, mimarlık, bilişsel bilim, bilgisayar bilimi, dans, tasarım, coğrafya, felsefe ve istatistik disiplinlerinden bir araya getirilen araştırmacılardan, her birinin kendi disiplinine ait görselleştirme yöntemlerini

¹⁴⁸ SIGGRAPH2009, “The 36th International Conference and Exhibition on Computer Graphics and Interactive Techniques”, (Louisiana: Ernest N. Morial Convention Center New Orleans, Information and Aesthetics: Designing Interactions, Auditorium B, 03-07 August 2009) <http://webstaff.itn.liu.se/~jonun/web/teaching/2009-TNCG13/Siggraph09/content/talks/446-palazzi.pdf> [07.05.2019].

Forsythe’ın çalışmasına uyarlamak üzere bir çalışma grubu oluştururlar. Araştırmının merkezinde dansın bileşenlerini işin datası olarak saptamak ve tanımlamak bulunmaktadır. Ancak, “koreografinin kendisi değil, koreografik olan ve performans yapıları veya dizgeleri” ele alınmaktadır. Bu bakımdan böyle bir dans analizinin yürütülmesini sağlayacak bir yöntem bulunmamaktadır. İnsan algısı ile bilim ve bilişim estetiğinin karmaşıklığı arasındaki ilişkileri değerlendirerek yürütülen bu çalışmada, dansın karmaşık iç dokusunu parçalarına ayırarak elde edilen malzeme yoğun bir çalışma ile sistematik olarak çözümlemeye tabi tutulur. Bunun sonucunda elde edilen veri, hem somut hem de soyut düzeyde yorumlar, dönüşümler, türetmeler ve etkileşimli yaratıcı araçlar olarak kullanılır. Bir yandan kökten indirgemelere diğer yandan görsel çekiciliği artıran katkılara yer vererek değerlendirilen bu büyük data seti, okunabilir bir grafik dile ve ulaşılabilir bir kavramsal çerçeveye kavuşturulur. Bu da dans dışından gelen araştırmacıların mekân, yapı ve hareket hakkındaki düşüncelerinden hareket ederek gerçekleştirilen disiplinlerarası bir yaklaşımla mümkün olmuştur. Sonuç olarak, çağdaş toplumla ilişki kurabilmeyi sağlayan görsel okuryazarlığı ortaya çıkaran yenilikçi (*innovative*) ve yorumsal (*interpretive*) bilişim görselleştirme yöntemleri bu işbirliği sayesinde başarılı sonuçlar ortaya çıkarmıştır.¹⁴⁹

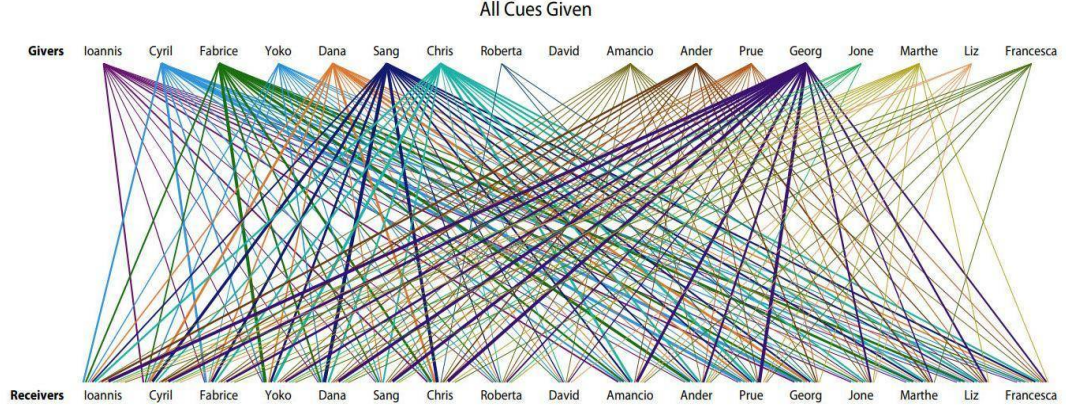
6.3.1. Kaynağı Dans Olan Datadan Eşzamanlı Nesnelere

Synchronous Objects for One Flat Thing; Forsythe’ın *One Flat Thing* adlı sahne eserinin koreografik yapısının önce danstan dataya, ardından elde edilen bu datadan görsel nesnelere dönüştürülerek üç aşamada üretilmesi ve yeniden üretilmesi çalışmasıdır. *Synchronous Objects* adlı çalışmada Forsythe’ın *One Flat Thing* adlı koreografisi içinde birbirine bağlı olan dizgelerin düzeni araştırılır. Karmaşık bir disiplinlerarası yaratıcı çalışma sürecinin sonucunda, koreografik yapılar keşfedilir ve örüntülerin değerlendirilmesi işlemleriyle bu dizgelere niceliksel bir özellik kazandırılır. Toplanan bu veriler görsel bakımdan tasarlanmak üzere, nesneler serisine dönüştürülür. Bu datanın dönüştürüldüğü nesnelerin tümünü her yönüyle içeren bu çalışma işlevsel bir amacı içerecek şekilde *Synchronous Objects*¹⁵⁰ adlı web sitesi üzerinden “ziyaretçi-kullanıcı”ların interaktif kullanımına imkân veren bir şekilde tasarlanır. Klasik koreografinin kontrpuan ilkelerinin yeniden

¹⁴⁹ age.

¹⁵⁰ “Synchronous Objects”, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#>, [10.04.2019].

değerlendirildiği bir çalışma olan *One Flat Thing*'de birbiriyle etkileşim içinde olan üç yapısal dizge olan hareket malzemesi¹⁵¹, zamansal sıralama (*cueing*)¹⁵², mekânsal yerleşim (*alignment*)¹⁵³ dansın kontrapuanını oluşturur (Şekil 31).



Şekil 31: Tüm İşaret Noktaları

“Information Graphics”, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/CueAnnotations>, [18.05.2019].

İlk bakışta doğaçlamanın ağırlıklı olduğu algısı oluşsa da, dikkatli bir gözleme dayalı izleme sonucunda çalışmanın ustalıklı, özenle, incelikle ayrıntılı ve kompakt bir düzen oluşturacak şekilde sahneye konulduğu fark edilir. Bu kontrapuntal dans önceden belirlenmiş hareketler ile doğaçlamayla yapılandırılmış hareketlerin bir kompozisyon içinde birleştirilmesinden oluşur. Önceden sabitlenmiş belirli hareketlerden oluşan yirmibeş temel tema belirlenir. Topluluk dansçılarının bu temaların her birinin bütününden, farklı bölümlerinden veya parçalarından üretilen yeniden birleştirmeler, tekrarlar ve ayrıca diğer dansçıların hareketlerine göre yaptıkları doğaçlamalar ve bunları karşılıklı olarak gözlemleyerek elde ettikleri farklı sonuçlar bu çalışmanın hareket malzemesi olarak ortaya çıkar. Bu hareket malzemesinden oluşan temalar hem bütün olarak hem de bireysel dansçılar üzerinden oluşturulan kısa klipler halinde *Movement Material Index*¹⁵⁴’te izlenebilir. Ayrıca hareket malzemesi skorunu online kullanmak için yapılan grafiğin (tablo) sol tarafında dansçıların isimleri, alt tarafında temaların isimleri bulunmakta, farklı

¹⁵¹ age, “Movement Material Index”,

<https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/MovementMaterialIndex> [09.04.2019].

¹⁵² age, “Cue Annotations”, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/CueAnnotations>, [09.04.2019].

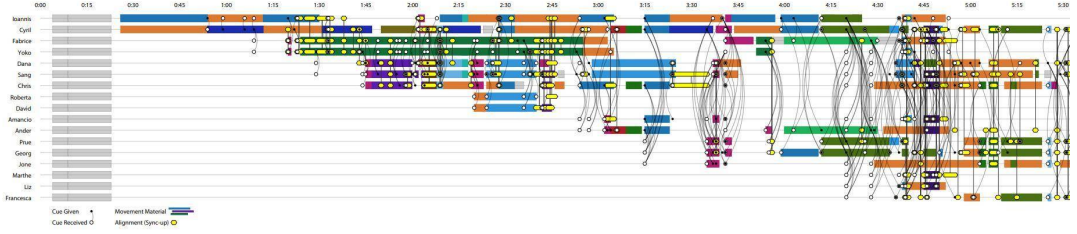
¹⁵³ age, “Alignment Annotations”,

<https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/AlignmentAnnotations>, [09.04.2019].

¹⁵⁴ age, “Movement Material Index”,

<https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/MovementMaterialIndex>, [10.04.2019].

dansçıların icra ettikleri hareket malzemesinin farklı renklerle işaretlendiği temalar, temaların parçaları, frekansları tabloda yer almakta ve buna ilaveten, zamansal işaretlerin verilme ve alınma noktaları ve mekânsal yerleşmenin (*alignment* veya *sync-up*) göstergeleri sol alt köşede bulunmaktadır¹⁵⁵ (Şekil 32).



Şekil 32: Hareket Malzemesi Skoru

“Information Graphics”,
<https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/MovementMaterialIndex> , [10.04.2019].

Dansın tematik ve koreografik yapısının farklı görsel dillere çevrilerek okunabilmesini sağlayan bir çalışmanın parçası olan bu grafik, yeni kombinasyonlar, animasyonlar ve sanat çalışmaları yapılabilecek bir araç olarak kullanılabilir.

One Flat Thing'in sekansları zamansal sıralama dizgesiyle içsel bir saat gibi çalışır. Dansçılar dışsal bir müzikal yapıya ihtiyaç duymaksızın yaptıkları görsel ya da işitsel işaretlerle işin akışını ortaklaşa belirlerler. Bu sıralamayı düzenleyen 200'den fazla işaretin dansçılar arasında dağıtıldığı onbeş dakikalık performans boyunca dansçıların mekânsal yerleşimleri arasında belirli bir eş zamanlılık durumu olması gerektiğinden işaret (*cue*) dizgesi dansın koreografik zamanı ile dansçıların oluşturdukları iletişim ağı arasındaki hassas ilişki bakımından hayati önem taşır.¹⁵⁶ Dansçılar koreografik bakımdan birbirleriyle kurdukları ilişkilerde, birlikte aynı şekilde hareket etmek ile tamamen farklı hareket etmek arasında oluşan bir yelpaze içinde gerçekleştirdikleri eylemlerle kontrpantal bir eşzamanlılığı sağlarlar. Böylece koreografik yapı dansçıların belirli bir anda mekânda belirli şekiller oluşturan yerleşimlerinden oluşan yüzlerce momentten oluşur. Bu momentlerde oluşan modeller (kalıp) ve alt modeller, her dansçının diğer dansçılara ve genel olarak mekâna göre nasıl yerleşeceği, bu yerleşmenin her bir dansçı için geçerli olmak üzere diğer dansçıların oluşturduğu grupla nasıl bir ilişki kuracağını koreografik olarak

¹⁵⁵ age.

¹⁵⁶ Norah Zuniga Shaw, “Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas”, **Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography**, ed. Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein, (Hamburg: Deutsche Nationalbibliothek, 2011), 216, 217.

belirler. Tıpkı “zamansal işaretler” gibi “mekânsal yerleşimler”de orjinal danstan elde edilen soyutlamaların farklı derecelerde görselleştirilerek *Synchronous Objects* Projesi’nde yer alır. Bu mekânsal işaretler dansla doğrudan ilişkilendirilebilecek yapısal bir çeviri biçiminde *3D Alignments Form Objects*¹⁵⁷ videosunda izlenebilir.¹⁵⁸

6.3.2. Datanın İşlenmesi

“Fiziksel düşünce neye benzeyebilir?”¹⁵⁹ sorusuna yanıt arayan *Synchronous Objects* çalışmasında bir dansı düzenleyen dizgeler derinlemesine araştırılır. Bu dizgeler dataya ve kavramsal bir çerçeveye çevirilir, ekran tabanlı medyada görsel nesneler biçiminde dansın yeni ifade biçimleri olarak yeniden üretilir. Herşeyin içinden çıktığı temel kaynak, *One Flat Thing*’in dansı ve onun koreografisidir. Nesneler data ve araştırmanın gereklilikleri üzerinden gerçekleşen dansın yeniden eklemlemeleridir. Bunlar yaratıcı ve çözümleyicidir. Bu nesnelerden bazıları modelleri değerlendirmeye yardımcı olur ve dansı farklı bir şekilde okumaya imkân verir, diğerleriye, dansta yeni canlandırma biçimleri meydana getirmek için modelleri ve fikirleri kullanır, bir diğer nesneler ise, aynı fikirlerin karşılıklı etkileşimine imkân veren araçlardır.

One Flat Thing’in kontrpuntal yapısını karşılıklı etkileşim halinde yaratan üç dizge düzeni olan hareket malzemesi, zamansal işaretleme ve konumlanma unsurlarının eklemlemesi sonucunda çalışma, bir bütün olarak yorumlanabilir hale getirilir. Ayrıca bu süreç içinde üç yıl boyunca Forsythe ve birlikte çalıştığı üç dansçı (Jill Johnson, Christopher Roman ve Elizabeth Waterhouse) bir yandan içeriden bakış ile dış gözlem, diğer yandan çözümlemenin gereklilikleri ile yaratılmak istenen estetik etki arasında yaratıcı bir diyalog kurarak *One Flat Thing*’in zamansal işaretlerinin çözümlemesi işini üstlenirler. Bunu anlaşılır kılmak bakımından *One Flat Thing*’in kontrpuntal yapısını datanın içinde nicelikselleştirmek ve nesnelerin içinde ifade etmek için yöntemler geliştirilir. Bu datanın elde edilmesi toplanması ve değerlendirilmesi ile dansın yapısal özellikleri çeşitli yollardan ele alınmış olur. Böylece iki grup temel data elde edilir. Bunlardan birisi dansın video kayıtlarından

¹⁵⁷ “Synchronous Objects”, “3D Alignments Form Objects”,
<https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/3DAlignmentForms> [10.04.2019].

¹⁵⁸ age.

¹⁵⁹ Shaw, (2011), 211.

elde edilen mekânsal (*spatial*) data, diğeri ise dansçıların belirli yanıtlarından toplanan kalitatif nitelikli (*attribute*) veri özelliği olan datadır.¹⁶⁰

Koreografik nesnelerin yaratılmasında kullanılabilecek düzen kalıplarının keşfedilebilmesi için mekânsal veri ve kalitatif veri toplamak gereklidir. Çünkü amaç ne dansın belgelenmesi ya da yeniden inşa edilmesi ne de sadece bilimsel sorunlar ortaya koymak değildir. Tam tersine *One Flat Thing*'in koreografik yapısının ana malzemelerini ortaya çıkartmak, onlara niceliksel biçimler vermek ve onları farklı bir kullanım için yeniden tasarlamaktır. Nicelikselleştirme işlemi indirgeyici bir süreç olduğundan kaçınılmaz olarak mevcut bilginin koreografik yapının çözümlenmesi amacına hizmet etmeyen bölümü (örneğin dansçıların niyetleri, performansın kalitesi veya kinestetik farkındalık gibi unsurlar) tamamen göz ardı edilir. Bu çalışma sürecinde dans, tasarım, bilgisayar bilimi, coğrafya ve istatistik disiplinlerinin yöntem bilgisinden yararlanılmış olduğu ve ihtiyaç duyulan yeni yöntemlerin de icat edilmiş oldukları görülmektedir.¹⁶¹

6.3.3. Datadan Koreografik Nesnelerin Elde Edilmesi

Synchronous Objects Projesi kapsamında Forsythe'nın *One Flat Thing*'inin koreografik yapı düzenini araştırmak için bir araya gelen bir grup dansçı, tasarımcı ve bilim insanı tarafından animasyonlar, grafikler ve bilgisayar uygulamaları ile hem çalışmanın ardındaki koreografik düşünce ele alınır hem de dansın kendisinde görünür olan hakkındaki yorumlamaların nasıl görselleştirilebileceği araştırılır. Disiplinlerarası işbirliği içinde yapılan bu çalışmadaki görsel yorumlar aslında bunlara yönelik nesneler arayışının bir parçasıdır. *Synchronous Objects*, canlı sahne performansının yerini tutacak nesnelere yönelik bir arayış değil, koreografik yapılarını gözler önüne serecek bir anlayışa yol açabilecek alternatif siteler (yer) önerisidir.

“İdeal olarak, bu biçimdeki koreografik fikirler, bu danstaki koreografik düşüncenin eski ve yeni, sayısız dışavurumunu anlayacak ve destekleyecek farklı çeşitlilikte bir izleyici kitlesi çekecektir.”¹⁶²

One Flat Thing üzerine başlayan çalışmalarda, projenin disiplinlerarası çalışma grubunda yer alanlar arasında dansla ilk kez karşılaşan üyelerin sorduğu ilk sorular,

¹⁶⁰ age, 212.

¹⁶¹ age.

¹⁶² Forsythe, (2011), 92.

çağdaş dansın ne olduğu, kaotik ve doğaçlama ürünü olup olmadığı, buna nasıl bakılması ve nasıl anlaşılması gerektiği gibi sorulardır. Koreografinin tasarlanma ve yöntemleri üzerine çalışıldıkça mekânsal geometrinin kullanımı ve görsel karmaşıklık gibi unsurların derinlerde diğer disiplinlerin örgütsel dizgeleri ile yakından ilgili olduğu anlaşılır. Böylece dans dışındaki grafik tasarım, müzik, istatistik, coğrafya gibi çeşitli disiplinlerden gelenler *One Flat Thing*'e düz bakışı bırakıp ondaki karmaşık ilişkiler, modeller ve trendlerin kontrpunal kompozisyonunu gördüklerinde onun yeniden üretimi üzerine düşünmeye başlarlar. Bunun sonucunda çalışma ekibini oluşturanlar dans okuryazarlığını geliştirmiş olmaları sayesinde bu yeni bilgiyi kendi görsel düşünme yollarından nasıl tercüme edebilecekleri ile gerçekten ilgilenmeye başlarlar. Bu deneyimler, araştırmacıların imgelerin dili aracılığıyla danstaki kontrpuanın karmaşık ilkeleri ile iletişim kurmasına ve onu yapı sökme uğratmasına imkân vermiş olur. İlk işleri dansın karmaşık görselliğini indirgemek olur. Forsythe'in kontrpuanı ile inşa ettiği hareket malzemesi, zamansal işaretler, mekânsal yerleşimler ile işin temel dizgesi anlaşılır hale gelir. Ekibin deneylere dayalı uzun ve ısrarlı çalışmaları sonucunda web sitesinde¹⁶³ görülebilecek olan çeşitli nesneler evrilip ortaya çıkar. Bu nesnelerden bazıları (*Counterpoint Tool*¹⁶⁴ gibi) kendi kontrapuntal ilkelerine göre kullanıcıyı karşılıklı etkileşime davet eder. Diğer bazı nesneler ise danstan toplanan datayı kullanan kodun sonucu olan görsellerdir. Bu kod, ham sayısal bilgi halinde olan datayı harikulade soyut animasyonlara (*Data Fan*¹⁶⁵ gibi) ya da etkileşimli çözümleyici araçlara (*Cue Visualizer*¹⁶⁶ gibi) çevirir. Birkaç nesne yeni kompozisyonu güçlendirmek için dansın kantitatif özelliklerini kullanır. Örneğin *Generative Drawing Tool*¹⁶⁷, danstan elde edilen data ile kullanıcıların resim yapmasına imkân verir. (Tablo 1) Bu nesneler, değişik fikirlerin paylaşılabilmesi için açılan yollara benzediğinden dans hakkında, karmaşıklığın görselleştirilmesinde, sanat çalışmalarının yorumlanmasında hiç alışılmadık yollar açarlar. Ayrıca

¹⁶³ “Synchronous Objects”, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html> , [09.04.2019].

¹⁶⁴ age, “Counterpoint Tool”, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/CounterpointTool> [09.04.2019].

¹⁶⁵ age, “Data Fan”, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/DataFan> [09.04.2019].

¹⁶⁶ age, “Cue Visualizer”, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/CueVisualizer> [09.04.2019].

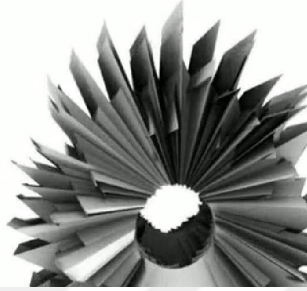
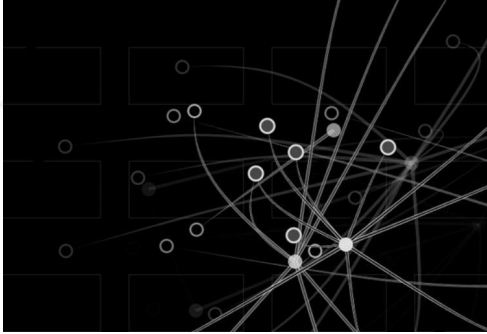
¹⁶⁷ age, “Generative Drawing Tool”, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/GenerativeDrawingTool> [09.04.2019].

kullanıcıları dansı izlediklerini değerlendirmeye, bir bakıma dans ve koreografi okuryazarlığına sevk ederler.¹⁶⁸



¹⁶⁸ **age**, “The Objects”, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html> , [09.04.2019].
The 36th International Conference and Exhibition on Computer Graphics and Interactive Techniques, (2009) <http://webstaff.itn.liu.se/~jonun/web/teaching/2009-TNCG13/Siggraph09/content/talks/446-palazzi.pdf> [09.04.2019].

Tablo 1

	Kontrpuan Aracı (Counterpoint Tool) Kullanıcının açıp kapatabileceği, görsel bileşenlerin sayılarını ve ölçüklerini belirleyebileceği, onların hareketlerini etkileyebileceği interaktif bir ortam sağlamak için bu ‘nesne’ mekânda dönen ve hareket eden görsel bileşenleri (<i>widgets</i>) denetlemeye yönelik modele dayalı bir algoritma oluşturur.¹⁶⁹
	Veri Fanı (Data Fan) Bu ‘nesne’ ile dans, kendi kontrapuan biçimlerini oluşturan üç boyutlu dinamik “<i>data fan</i>”a dönüştürülür. Eş zamanlı data kullanılarak dansın her momentinin ayrıntılarına uygun olarak fandaki yaprak sayısı ve geometrik işlemler belirlenir.¹⁷⁰
	İşaret Görselleştirici (Cue Visualizer) Kullanıcı, bu nesneyi kullanarak dansçıların performans boyunca tüm işaretlerinin (<i>cue</i>) mekânsal dağılım ve iletişim ağı dizgesi üzerinde zaman boyutunda seçimler yapabilir.¹⁷¹
	Üretici Çizim Aracı (Generative Drawing Tool) Kullanıcı kendi bağımsız yaratımına imkân verecek şekilde mevcut koreografik veriyle otomatik olarak bağlantılı olan hareketli ‘fırçalar’ın çeşitli özelliklerini kullanarak, sayılarını, ölçülerini, şekillerini, renklerini ve nasıl hareket edeceklerini denetleyebilir.¹⁷²

¹⁶⁹ “Synchronous Objects”, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/CounterpointTool> [06.05.2019].

¹⁷⁰ age, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/DataFan> [06.05.2019].

¹⁷¹ age, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/CueVisualizer> [06.05.2019].

¹⁷² age, <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#/GenerativeDrawingTool> [06.05.2019].

7. SONUÇ

Disiplinlerarasılık 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yenilikçilik ve ileri teknoloji ile birlikte değişimin simgesi olan kavramlardan biri haline gelmiş bulunmaktadır. Disiplinlerarası anlayış ve yaklaşımların doğa bilimleri ve sosyal bilimlerde olduğu kadar olmasa da başta performans sanatları ve görsel sanatlar olmak üzere çeşitli sanat disiplinlerinde hızlanarak yaygınlaşmakta olduğu görülmektedir. Disiplinlerarası sanatsal çalışmaların gerçekleştirildiği alanların giderek çoğalmakta ve güçlenmekte olmasının başlıca nedenlerinden biri modern sanat bilgisinin disiplinler modelinin epistemolojik dayanaklarını kökten eleştiren düşüncelerin ve pratiklerin ortaya çıkmasıdır. Postmodern ve postyapısalcı düşünceye yakın disiplinlerarası sanat çalışmalarının disiplinlerliğin eleştirisine ve disiplinlerarasılığın savunusuna yakın durdukları açıkça görülmektedir. Öte yandan her disiplinin kendi özgüllüğünü vurgulaması ile disiplinlerarası yaklaşımlara yönelmesi arasındaki farklılık ikilem boyutunda tartışılmaktadır. Sanatsal disiplinler varlıklarını korumakla beraber disiplinlerarası çalışmalar hızla çoğalmakta ve akademik dünyada kendine yer bulmaya devam etmektedir. Sanat disiplinleri arasındaki ilişkilerde özellikle başlıca iki grup oluşturan görsel sanatlar ile performans sanatları arasındaki ilişkiler farklı disiplinler arasında işbirliği kurulmasının başlıca örneklerini ortaya koymaktadır. Ancak performans sanatları grubunun kendi aralarındaki işbirliğinin görsel sanatlar grubunkinden daha sık ortaya çıktığı görülmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren postmodern ve postyapısalcı akımların etkisiyle, modern sanat bilgisinin disiplinler modeline karşı kökten eleştirel düşüncelerin ortaya çıkmaya başlamasıyla beraber, sanat alanlarındaki koreografiler içinde, koreografik nesne iki belirgin alanda farklı yönlerde gelişme göstermiştir. Bunlardan birincisi bedendir: Postmodern göreceliğin, fenomenolojinin ve somatik düşüncenin insanın fiziksel varlığının biricikliğini öne çıkarması sonucunda insan bedeninin koreografinin “nesne”si olacak şekilde kullanılması sorgulanmaya başlanmıştır. İnsanın bedensel hareket ve eylemlerinden ayrı düşünülemeyen dans ve performans sanatları başta olmak üzere, birçok sanatsal

alandayadansçıbedeninöncelikli konumdan uzaklaştırıldığı ya da insan bedeninin yer almadığı koreografilerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu çalışmaların klasik ve modern dans sanatının dansçı bedeni “nesne”leştiren, “şey”leştiren karakterine dikkatleri çeken özellikleri bulunmaktadır. Koreografik nesnelerin değişime uğradığı ikinci alan ise koreografik çalışmanın başvurduğu nesnelerin bilinenlerin tamamen dışındaki unsurlardan oluşturulmaya başlanmış olmasıdır. Performansçının bedeni, kostüm, dekor gibi geleneksel sınırları aşan bu koreografik nesnelerin bilinenlerden çok farklı unsurlar halinde sahnede varlık bulmaya başladığı görülmektedir. Ayrıca postmodern düşüncenin nesneleri işlevlerinden bağımsızlaştırması, özgürleştirilmesi ile birlikte koreografide nesne kullanımının uzlaşım sınırları tamamen ortadan kalkmıştır.

Öte yandan günümüzde koreografi düşüncesi ve pratiklerinin, sanat dışındaki çeşitli disiplinlerin alanlarında ortaya çıkması ve hızla yayılmaya başlamasıyla birlikte koreografik nesnelerin niteliksel bakımdan çeşitlenmeleri ortaya çıkmaktadır. Sanat dışında kent planlaması, dijital-bilişim tasarım, sosyal ağlar gibi çeşitli alanlarda uygulanmaya başlanan koreografinin, yalnızca bedensel olmayıp fiziksel, kimyasal, sayısal ve neredeyse her çeşit “hareket”in ele geçirilip mutlak denetim altına alınması anlamında kullanımı hızla yayılmaya devam etmektedir. Bu sonu belirsiz yayılmanın etkisiyle koreografinin tanımı giderek daha çok belirsizleşmekte ve özellikle sanatsal alanlarda döneme ve koşullara göre yapılan tanımlar adeta mevcut koreografi kavramının eleştirisinden ve yeniden biçimlendirilmesinden ibaret olmaktadır.

Bu çalışmanın konusuyla ilgili olarak Robert Rauschenberg, William Forsythe, Jérôme Bel’in disiplinlerarası sanat bağlamında yaptıkları çalışmalar arasından seçilerek incelenen eserlerde koreografik nesnelerin kullanıldığı açıkça görülmektedir. Bu üç sanatçının koreografik nesneleri ele almalarında, kullanımlarında anlayış, yaklaşım ve uygulama bakımından belirli benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da bulunmaktadır. Rauschenberg ve Forsythe’in incelenen işlerinde görsel sanatlar ile dans ve performans sanatları arasında belirgin işbirliği öne çıkmaktadır. Rauschenberg’in işlerinde performatif resim yapma pratikleri ve performans sanatı etkinlikleri ve bu bağlamda kullanılan nesneler öne çıkarken, Forsythe’in doğrudan koreografik nesnelere yönelik çalışmalarında izleyicinin kendi performansını gerçekleştirebileceği şekilde mekânın hazır nesnelerle tasarlanması

göze çarpmaktadır. Ayrıca Forsythe, insan bedeni kullanmadığı koreograflerin yanısıra önce sayısal dataya buradan da interaktif görsel sanat nesnelere dönüştürülen dans koreografleri ortaya koymaktadır. Bel ise, koreograflerinde günlük işlevlerinden tamamen bağımsızlaştırdığı nesneleri kullanmakta, dansçı bedenin varlığı ise ya farklı bedenlerin kullanılmasıyla tekrarlar yoluyla oluşturulan farklılıklara gönderme yapmakta ya da bedenin sahnedeki hakikatinin temsili yoluyla dansçı bedenin varoluş biçiminin “nesne” oluşunu ifşa etmektedir. Üç sanatçının bu çalışmada ele alınan tüm işlerindeki ortak özelliklerin; bir yandan koreografi kavramının içinde hızla yayıldığı disiplinlerarası bağlamı gösterirken diğer yandan disiplinlerin sınırlarını çok açık biçimde sorgulamaya açmaları, nesneleri ve/veya bedenleri koreografinin içine katma biçiminin eleştirel boyut içermesi, izleyicinin ya olaylara bakışını ya da olaylar içinde yer alış biçimini değiştirmeye davet edici bir mahiyet içermesi olduğu söylenebilir.



KAYNAKÇA

- Ackoff, Russell L. **Operations Research**, “Science in the systems age: beyond IE, OR, and MS, Operational Research”, Catonsville: Informs, vol.21/3, 661-671, 1973.
- Arbeau, Thoinot. **Orchesography**, çev. Mary Stewart Evans, New York: Dover Publications, 1967.
- Atakan, Nancy. **Rauschenberg’den Hatoum’a: Mona Hatoum’un Yeni Çağdaş Sanat Müzesi’ndeki Sergileri Üstüne**, sayı: 100, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Banes, Sally. **Democracy’s Body: Judson Dance Theater, 1962-1964**, London: UMI Research Press, 2002.
- Barkovic, Dražen. **Interdisciplinary Management Research VI, “Challenges of Interdisciplinary Research”**, Postgraduate Studies "Management", Hochschule Pforzheim University, 951-960, ed. Dražen Barković, diğ. Osijek: Josip Juraj Strossmayer University, 2010.
- Baudrillard, Jean. **Nesneler Sistemi**, çev. Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008.
- Bauer, Una. “Jérôme Bel”, “An Interview: A Journal of the Performing Arts”, **Performance Research**, 13:1, 42-48, London: Routledge, 2008.
- Burt, Ramsay. “Revisiting ‘No To Spectacle’: Self Unfinished and Véronique Doisneau”, **Forum Modernes Theater**, (Tübingen: dora.dmu.ac.uk, 49–59, 2008), 58.
- Choi, Seongsook. Richards, Keith. **Interdisciplinary Discourse**, London: Springer Nature, 2017.
- Clement Greenberg, “Modernist Resim”, çev. Doğan Şahiner, **Modernizmin Serüveni**, 6. bs., ed. Enis Batur, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Easton, Léonore. **Livegraphy: Performance Art, Language, and the Multiplicity of Sense**, London: Queen Mary, University of London, PhD, 2010.
- Ersöz, Aydin. **Çağdaş Koreografi Üzerine**, İstanbul: Ekspress Baskı, 2012.
- Ferguson, Harvie. **Modernity and Subjectivity: Body, Soul, Spirit**, USA: University of Virginia Press, 2000.

Foster, Susan L. **Worlding Dance**, London: Palgrave Macmillan, 2009.

_____. **Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance**, London: Routledge, 2010.

Foucault, Michel. **Hapishanenin Doğuşu**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi, 1992.

_____. **Kelimeler ve Şeyler**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 3. bs. Ankara: İmge Kitabevi, 2008.

_____. **Özne ve İktidar, Seçme Yazılar 2**, bs. 2, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, 86.

Franco, Susanne. Nordera, Marina. **Dance Discourses: Keywords in Dance Research**, London: Routledge, 2007.

Franko, Mark. **Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body**, USA: Cambridge University Press, 1993.

Gibbons, Michael. **The New Production of Knowledge: Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies**, ed. Michael Gibbons, diğ. London: Sage Publications, 2010.

Goumarre, Laurent. **Jérôme Bel. La perte et la disparition / Can't Stop Losing**, Art Press 266: 15–18.2001'den aktaran: Siegmund, Gerald. **Jérôme Bel Dance: Theatre, and the Subject**, London: Springer Nature, 2017.

_____. **L'art Déceptif** Art Press, no. 238 (1998: 47)'den aktaran, Ramsay Burt, **Un governing Dance**, New York: Oxford University Press, 2017.

Hanna, Thomas. "What is Somatics", **Bone, Breath and Gesture**, ed: Don Hanlon Johnson, Berkley: Atlantic Books, 342-352, 1995.

Hatt, Michael. Klonk, Charlotte. **Art History: A Critical Introduction to Its Methods**, Manchester: Manchester University press, 2006.

Heilbron, J. **The Dialogical Turn: New Roles for Sociology in the Postdisciplinary Age**, ed.C. Camic, H. Joas, Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.

Hewitt, Andrew. **Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement: Post-Contemporary Interventions**, London: Duke University Press, 2005.

Hopps, Walter. **Robert Rauschenberg: A Retrospective**, ed. Walter Hopps, Susan Davidson, New York: Guggenheim Museum, 1997.

- Joseph, Branden W. "Robert Rauschenberg", **October Files**, No:4, ed. Branden W. Joseph, diğ. London: MIT Press, 2002.
- Klein, Julie Thompson. **Creating Interdisciplinarity Campus Cultures: A Model for Strength and Sustainability**, San Francisco: Jossey-Bass, 2010.
- Kostelanetz, Richard. **The theatre of mixed means; an introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means performances**, New York: Dial Press 1968.
- Krauss, Rosalind. "Rauschenberg and the Materialized Image," **Artforum** 13, no. 4, 1974.
- Kuhn, Thomas S. **Bilimsel Devrimlerin Yapısı**, çev. Nilüfer Kuyaş, 4. Bs. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.
- Lattuca, Lisa R. **Creating Interdisciplinarity: Interdisciplinary Research and Teaching Among College and University Faculty**, Nashville: Vanderbilt University Press, 2001.
- Lepecki, André. "Choreography as Apparatus of Capture", **The Drama Review**, 51:2 [T194] New York University and Massachusetts Institute of Technology, 2007.
- _____. "Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object", **October Magazine**, 140, Spring, 75–90, Cambridge: October Magazine Ltd., Massachusetts Institute of Technology, 2012.
- _____. **Exhausting Dance: Performance and the Politics of the Movement**, New York: Routledge, 2006.
- _____. **Rethinking Dance History: A Reader**, ed. Alexandra Carter ve diğ., London: Routledge, 2004.
- Lisby, Michael. diğ. "Choreography of the DNA Damage Response Spatiotemporal Relationships among Checkpoint and Repair Proteins," **Cell**, vol. 118, no. 6, 699–713, New York: Cell Press, 2004.
- Moran, Joe. **Interdisciplinarity**, New York: Routledge, 2010.
- Murray, Simon. Keefe, John. **Physical Theaters: A Critical Introduction**, bs.2, London: Routledge, 2016.
- Noverre, Jean-Georges. **Letters on Dancing and Ballets**, New York: Dance Horizons.1968.
- Phelan, Peggy. **Unmarked The Politics of Performance**, New York: Routledge,1993.

- Ploebst, Helmut. **Mourning Sex: Performing Public Memories**, London and New York: Routledge, 2001'den aktaran: Lepecki, André. **Exhausting Dance/Performance and the Politics of the Movement**, New York: Routledge, 2006.
- Post, Robert C. **Debating Disciplinarity**, New Haven: Yale Law School, Faculty Scholarship Series-164, 748-770, 2009.
- Ralston, Shane. **Interdisciplinarity: Some Lessons from John Dewey**, Washington: American Dialectic Vol 1, No:2, 309-321, 2011.
- Salter, Liora. Hearn, Alison. **Outside the Lines Issues in Interdisciplinary Research**, Montreal: McGill-Queen's University Press, 1996.
- Scoggins, Rebekah. "No Living Presence", **Binding the Absent Body in Medieval and Modern Art Object, virtual, and alternate bodies**, ed. Emily Kelley, London: Routledge, 2017.
- Seckler, Dorothy. **Oral history interview with Robert Rauschenberg**, Washington: Smithsonian, 1965.
- Shaw, Norah Zuniga. "Synchronous Objects, Choreographic Objects, and the Translation of Dancing Ideas", **Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography**, ed. Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein, Hamburg: Deutsche Nationalbibliothek, 2011.
- Siegmund, Gerald. **Jérôme Bel Dance: Theatre, and the Subject**, London: Springer Nature, 2017.
- Sloterdijk, Peter. "Mobilization of the Planet from the Spirit of Self-Intensification", **The Drama Review**, 50/4, 36-43, Massachusetts: TDR, 2006.
- Weber, Max. **Ekonomi ve Toplum**, çev. Latif Boyacı, İstanbul: Yarı Yaynevi, 2012.
- Weingart, Peter. Stehr, Nico. **Practising Interdisciplinarity**, ed. Peter Weingart, Nico Stehr, Canada: University of Toronto Press, 2000.
- William Forsythe, "Choreographic Objects", **William Forsythe and the Practice of Choreography**, ed. Steven Spier, London: Routledge, 2011.
- Wodak, Ruth. Paul Chilton, **A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis**, ed. Ruth Wodak, Paul Chilton, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2005.

Elektronik Kaynakça

- Aldo Lee, "Last Performance", (1998),
<https://www.youtube.com/watch?v=OGpsTArU82Y> [08.05.2019].
- Animal Totems, <https://www.naracollective.com/narative/hagop-belian>
[07.05.2019].
- Burt, Ramsay. "'Nom donné par l'auteur' is the definition in Le Robert of titre",
Ballet Dance Magazine,
01.06.2005,) <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=2&s=1&ctid=2&cid=85> , [29.04.2019].
- Cage, John. Water Walk, (1960) <https://www.youtube.com/watch?v=UMuiM-45Rmk> [08.04.2019]
- Choi, Janet. "Rethinking Productivity as Choreography", I Done This Blog, (2013),
<http://blog.idonethis.com/rethinking-productivity-as-choreography/>
[20.04.2019].
- Christophe Wavelet, "Nom donné par l'auteur" (1994),
<https://www.youtube.com/watch?v=H-Lp6KG8bbs> [08.05.2019].
- Combine, "First Time Painting", (Berlin: Nationalgalerie, Robert Rauschenberg
Foundation, 1961), <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/first-time-painting> [07.05.2019].
- Ferraro, Giovanna. Iovanella, Antonio. "Organizing Collaboration in Inter-
organizational Innovation Networks, from Orchestration to Choreography",
International Journal of Engineering Business Management, Vol. 7 No. 7-24,
(Godište: 2015),
https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=232289
[10.05.2019].
- Jackson Pollock: 5 Things", Photograph by Hans Namuth Courtesy Center for
Creative Photography, 1950, University of Arizona,
<https://www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock-five-things> [07.05.2019].
- "Jérôme Bel", Youtube, Name Given by the Author, (1994)
<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&lg=2&s=1&ctid=8>, [08.05.2019].
- "Jérôme Bel", Youtube Interview: The Last Performance" (1998),
<https://www.youtube.com/watch?v=bFFjxEJrhFU> [05.04.2019].
- Lee, Patina. What Does the Term Interdisciplinary Artist Imply? (WideWalls, 2016),
<https://www.widewalls.ch/interdisciplinary-artist/> , [10.04.2019].
- Linoleum, Robert Rauschenberg Foundation, 1966, <https://vimeo.com/106968268> ,
[05.04.2019].

- Misselwitz, Phillip. Weizman, Eyal. "Military Operations", Mute magazine, Berlin: Mute, 2003. 1. <https://photopoliticsplace.files.wordpress.com/2015/02/phillip-misselwitz-military-operations-as-urban-planning.pdf> [25.04.2019].
- Peeters, Jeroen. Everything makes sense, Thomas Lehmen's Schrottplatz at Favoriten 2010 festival, Dortmund, (2010), <http://sarma.be/docs/1328> [30.04.2019].
- Peter Moore, Linoleum, Washington: 1966, <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo1423> [07.05.2019].
- Rauschenberg As Choreographer, New York: New Cinema Festival I, Film-Makers' Cinematheque, Robert Rauschenberg Foundation, 1965, <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/photo1344> [05.04.2019].
- "RB Jérôme Bel", "Last Performance, 1998" (2016), <https://www.youtube.com/watch?v=8aVhozKZDks> [08.05.2019].
- Robert Rauschenberg Moma catalogue", ISSUU, (2017), https://issuu.com/bintphotobooks/docs/moma_catalogue_2392_300062510 [11.04.2019].
- Robert Rauschenberg's Performances with Animals, <https://rauschenbergperformance.tumblr.com/> [05.04.2019].
- Robert Rauschenberg's Performances with Animals", <https://rauschenbergperformance.tumblr.com/post/83596599053/linoleum-1966-linoleum-was-a-performance> [05.04.2019].
- Roberts, Sarah. Rauschenberg Research Project, SFMOMA, (2013), <https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/essay/automobile-tire-print/> [05.04.2019].
- Shunk, Harry. "Rauschenberg Research Project" SFMOMA, Paris: Roy Lichtenstein Foundation, 1961, <https://www.sfmoma.org/essay/trophy-iv-for-john-cage/> [07.05.2019].
- SIGGRAPH2009, The 36th International Conference and Exhibition on Computer Graphics and Interactive Techniques, (Louisiana: Ernest N. Morial Convention Center New Orleans, Information and Aesthetics: Designing Interactions, Auditorium B, 03-07 August 2009), <http://webstaff.itn.liu.se/~jonun/web/teaching/2009-TNCG13/Siggraph09/content/talks/446-palazzi.pdf> [07.05.2019].
- "Synchronous Objects", <https://synchronousobjects.osu.edu/content.html#> [08.04.2019].
- Tate Live: The Forsythe Company, A retrospective of choreographer William Forsythe, made in collaboration with Sadler's Wells, 2009, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tate-live-forsythe-company>, [08.04.2019].

Theater, Freie. "Kulturpolitik Manifest: an die Europäische Kommission und deren Kulturpolitische Vertreter/innen Mitteilung europäischer Tänzer/innen", 2. Juli 2002, An die Europäische Kommission und deren kulturpolitische VertreterInnen-Tanz, <http://www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&detail=61304&jahr=2002> [16.09.2010].

"Veronique Doisneau 1", 9 dk. 27 sn. <https://www.youtube.com/watch?v=0kHwPD7ve9g> (2016), [20.05.2019].

"Veronique Doisneau 2", 9 dk. 54 sn. https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM (2009), [20.05.2019].

"Veronique Doisneau 3", 01.06-01.11 dk., <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg> [11.05.2019].

"Veronique Doisneau 3", 9 dk. 54 sn. <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg> (2009), [20.05.2019].

"Veronique Doisneau 4", 3 dk. <https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA> (2009), [20.05.2019].

"Veronique Doisneau", Jérôme Bel ve Pierre Dupouey tarafından kaydedilmiş video, Paris, 37 dk. (2005), <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=8&ctid=8> [11.05.2019].

William Forsythe, Choreographic Objects, <http://www.williamforsythe.de/essay.html> [08.04.2019].

ÖZ GEÇMİŞ

Melike Evren Özkarakâhya 1980 yılında Samsun’da doğmuştur. 1998 yılında İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü’nden mezun olduktan sonra 2003 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde lisansını tamamlamış ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Bölümü’nde yüksek lisans eğitime başlamıştır. 1999 yılında Studio Oyuncuları’nda başladığı tiyatro ve oyunculuk çalışmalarını, bireysel olarak ve ayrıca bağımsız bir sanat inisiyatifi olan 9Dokuz Grubu’yla sanatsal işbirliği içerisinde yürütmekte olduğu sanat çalışmalarını İstanbul’da sürdürmektedir.

