

**T.C.
MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI
BALE PROGRAMI**

**SANAT YAPITININ VERDİĞİ ÇAĞRIŞIM İLE DANS ESERİ ÜRETİM
SÜRECİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**HAZIRLAYAN:
20096042 ERDEM GÜNDÜZ**

**TEZ DANIŞMANI:
PROF. AYDIN TEKER**

İSTANBUL 2014

Erdem GÜNDÜZ tarafından hazırlanan **Sanat Yapıtının Verdiği Çağrışım İle Dans Eseri Üretim Süreci** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 05 / 06 / 2014

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

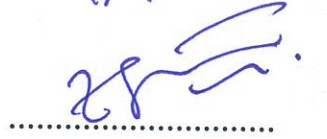
Jüri Üyesi : Prof. Aydın TEKER (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç. Tuğçe TUNA



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Zeynep GÜNSUR (Kadir Has Üniv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

	Sayfa no.
ÖNSÖZ	III
ÖZET	VI
SUMMARY	VII
ŞEKİLLER VE RESİMLER LİSTESİ	VII
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	2
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	3
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	4
2. BÖLÜM: KAVRAMSAL ARKA PLAN	5
2.1. Eser Üretiminde Öykünerek Yeniden Yaratım.....	6
2.2. Yapıtın Yeniden Üretimi İle İlgili Bazı Sanat Akımları ve Kavramlar..	10
2.3. Sahiplenmenin Bu Projedeki Yeri.....	15
3. BÖLÜM: ÜRETİM AŞAMASI.....	17
3.1. “Türkiye’de Sanat Konseyi Var Mı?” Projesinin Üretimi.....	18
3.2. Üretim Sürecindeki Etkileşimler Ve Koreografin Çıkarımları.....	23
4. SONUÇ.....	28
5. EKLER.....	30
5.1. Kültür Bakanlığının Başvuru Kriterleri.....	30
5.2. Kültür Bakanlığı Başvuru Süreciyle İlgili Yazışma ve Kurumlardan Gelen Yanıtlar.....	36
5.3. Gösterim Metninin İngilizcesi.....	39

6. KAYNAKÇA.....	40
7. ÖZGEÇMİŞ	42

ÖNSÖZ

Annem'e ve Babam'a

Dansta “yeniden üretim” söz konusu olduğunda; sadece hareket etme, yapma ve yaratma edimleri yeterli kalmaz. Bu noktada; yeni anlamlar çıkarmak, yeni ilişkiler kurmak ve tarihin bir noktasına işaret edebilmek zamanın hem çizgisel hem döngüsel olduğunu da göz önüne alarak değerlendirilmelidir.

Eser üretimi sırasında hangi yolların denendiği, neye, nasıl yoğunlaştığı, anlam üzerine nelerin denendiği ve bunlar üzerine nasıl çalışıldığı ilerleyen bölümlerin içinde değerlendirilecektir. Teorikte ve pratikteki sorunlar üzerine neler yapıldığı incelenecektir. Sorun ve çözüm üzerine yeni fikir üretiminin dolaylı yoldan da olsa nasıl çözümlendiği anlatılacaktır. Özellikle koreografin aldığı keskin uçlu kararların proje içinde nasıl icra edildiği (eylendiği) okuyucuya anıttırılacaktır.

Bu teze konu olan gösterim'in koreografı için “beden farkındalığı” yerine bu metaforun bilinci önde gelecektir. Koreograf önemli olanın; üretmek, paylaşmak, değerlendirmek ve hepsinden öte <<yeniden üretmek>> olduğunu düşünmektedir. İnsanla ilgili olanı aramaktadır. Kendi içsel yolculuğunda var olmayı, yaşamayı, düşünmeyi ve sevmeyi yeniden öğrenir.

Sanatçı ve eğitimci karakteri yanında, sonsuz sevgi dolu desteğini esirgemeyen, bana yol gösteren danışmanım ve bölüm başkanım Prof. Aydın Teker'e teşekkürü borç bilirim. Doç. Tuğçe Tuna'ya, Yrd. Doç. Zeynep Günsür Yüceil'e tecrübe, bilgi ve önerilerini paylaşan hocalarıma teşekkür ederim. Dostane desteğini esirgemeyen Bedirhan Dehmen'e, Defne Erdur Bekdik'e teşekkür ederim. Okul ve sınıf arkadaşlarıma, adlarını burada yazmakla bitiremeyeceğim dostlarıma ve öğretmenlerime teşekkür ederim.

Bu tez eser metninin daha okunaklı olması, hazırlanıp, derlenmesi aşamasında yardımcı olan Dr. Sibel Çetinel'e, Yrd. Doç. Dr. Ömer Uysal'a, yazım aşamasında beni yüreklendirdiği ve yazmaya teşvik ettiği için Ayça Gülçin Ülgen'e teşekkür ederim.

Bu tez çalışmasında A. Rodin'in yapıtlarına öykünerek koreografin ürettiği ilk dans ürünü olan proje, Edip Cansever'in "Cadı Ağacı" şiiri ile birlikte yorumlanmıştır. "Cadı Ağacı" ara eser üretim aşaması araştırma ve uygulamalarına katılan Su Güneş Mıhladız'a, dramaturgi yapılandırmanı güçlendiren Duygu Seda Tomru'ya, danışmanlığını esirgemeyen Ayça Gülçin Ülgen'e, desteğini esirgemeyen Emilie Pothier'ye ayrı ayrı teşekkür ederim.

Sahiplenme başlığında, Çatı Çağdaş Dans Sanatçıları Derneğine, Cosmin Manolescu'nun proje danışmanlığına, Ori Flomin'un dans parçası kullanma iznine, Mustafa Kaplan'a atıfta bulunma onayına, dans projesinde ve eser metninde atıfta bulunduğum diğer sanatçılara, teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Haziran 2014

Erdem GÜNDÜZ

ÖZET

Bu eser metninde; koreograf olarak dansı çağdaş sanatın anlayışıyla bir çeşit malzeme -nesne- gibi ele aldım. Bir nesne gibi değerlendirerek dansı kullanmayı, ona atıfta bulunmayı, onu başka durumlarda kurgulamayı denedim. Yeniden üretimi konu alan bu projede, dilin sahne üzerinde tercüme edilmesiyle birlikte dil kendisini yeniden üretir. Bu yeniden üretim dans dizilerinde de gözlenir. Böylece eser metni aracılığı ile oluşturduğum yapıyı ifade etmeye çalıştım. Bazı yazar ve sanatçılar gibi, kelimelerin ardındaki söylenmeyen, hareketin ardındaki gösterilmeyenin peşinde oldum. Kısaca koreografı etkileyen “anlatılmazlıkta olan” şeyi yansıtmaya çalıştım. Aynı zamanda, sahne üzerinde söylenen kadar söylenmeyenlerin de önemli olduğunu düşünmekteyim.

Anahtar Kelimeler: heykel, dans, buluntu, yeniden üretim, aitlik, sahiplenme, öykünme, müdahale, alıntı.

SUMMARY

As a choreographer I treated dance as well as material in this text of art works. I use it as an object by evaluating, referring and editing it in other cases. By evaluating it as an object. By the translation of the language on the scene, the language, itself, is generated. At the same time, this recreation could be seen on the dance series. The purpose of this text created by author is to express structure of the works. Like some authors and artists, I mainly focused behind the words unsaid and behind the movement has not shown. Briefly, I come up with an untold and indescribable effect that I inspired by. Additionally, I have realized, there are unexplained and untold circumstances and situations beside the explained ones.

Key Words: statue, dance, invention, reproduction, belonging-ness, appropriation, connotation, intervention, quotation.

ŞEKİLLER VE RESİMLER LİSTESİ

Şekil 1	Koreograf, dansçı, dans, seyirci arasındaki ilişki.....	43
8.1	Kamusal alanda sunum.....	44
8.2	Van Gogh.....	45
8.3	Richard Hamilton'ın kolajı.....	46
8.4	Roy Lichtenstein'in pop sanatı örneği.....	47
8.5	Pop sanatı grafiti örneği ve detayı.....	48
8.6	Pop sanatı grafiti örneği.....	49
8.7	Andy Warhol'un bir çalışması.....	50
8.8	Andy Warhol'un bir çalışması.....	51
8.9	Andy Warhol'un bir çalışması.....	52
8.10	Andy Warhol'un bir çalışması.....	53
8.11	Joseph Kosuth'un bir çalışması.....	54
8.12	Rene Magritte'nin bir çalışması ve reproduksiyonu.....	55
8.13	Jasper Johns'un bir çalışması.....	56
8.14	Marcel Duchamp'ın R.Mutt imzası ile bir çalışması.....	57
8.15	Michelangelo'nun bir çalışması ve reproduksiyonu.....	58
8.16	Düşünen Adam heykeli reproduksiyonu.....	59
8.17	Bir reproduksiyon ile fotoğraflanmanın canlandırılması.....	60
8.18	Bir reproduksiyon ile fotoğraflanmanın canlandırılması.....	61
8.19	Jasques-Louse David'in bir.....	62
8.20	Jasques-Louse David'in reproduksiyonu.....	63
8.21	Provanan fotoğraflar.....	64
8.22	Provanan fotoğraflar.....	65
8.23	Provanan fotoğraflar.....	66
8.24	Provanan fotoğraflar.....	67
8.25	Sunumdan fotoğraflar.....	68
8.26	Pop sanatı grafiti örneği.....	69
8.27	Michelangelo'nun bir çalışmasının reproduksiyonu.....	70
8.28	Marcel Duchamp'ın bir çalışmasının reproduksiyonu.....	71

1. GİRİŞ

Bu tez - eser metni çalışmasında, dans eseri üretimi sahiplenme bitiş dinamiği üzerinden üç ana bölümde: yeniden üretimin kavramsal arka planı, üretim aşaması ve sonuç başlıklarında ele alınmıştır.

Bu eser metninin konusu olan, sahiplenme üzerinden yeniden üretim ilk olarak öykünme eyleminden, öykü* (mythos) derken Poetika'da geçen "bir eylemin taklidi"nden¹, gelse de süreç içinde; sahiplenme, müdahale ve atıfta bulunmaya evrilmiştir.

Eser metni ve dans projesi bir bütün çalışma olacaktır. Bu dans projesi dans (güzel sanat düşüncesi) ile seyirci (alımlayan) arasındaki saydam duvarı (var olduğu düşünülen estetik yargıları) aşma gayesindedir. Koreograf, gerekirse bunu bir gülmece (satir) yaratarak deneyecektir. Günlük jest, mim kullanımına özen gösterirken, farklı bir dildeki icrada dil (ingilizce) telaffuz sorunları dikkate alınmayacaktır. Yani insani unsurlar (kişisel duygular, düşünceler, kusurlar) saklanmak yerine teşhir edilir. Koreograf, dansın kendisine ve dansçıya yeni anlamlar ve görevler yükler. Yardımcı oyuncuya tercüme görevi verilir. Böylece elindeki metin okunarak, yeniden üretim çeviri yoluyla gerçekleşir.

Bu eser metnini yazan koreograf aynı zamanda projenin solo dans eden elemanıdır. Dansçı, koreografiyi o an yapan dansçıymış gibi oynar. Bu durum eser metni içinde geçen dansçı, oyuncu, eyleyici, icracı kavramlarının yer yer kullanılmasına fakat aynı kişiyi (eyleyeni) tanımlamaya çalışır.

*Öykü-n-me-den bahsedilen ve bunun nesnelere ile ilişkisini tanımlayan Poetika'daki bölüm şöyledir: "... O halde, bir eylemin taklidi, öykü'dür (mythos). Öykü deyince, olayların örgüsünü; karakter deyince, eylemde bulunan kişilere kendisi bakımından bir özellik yordduğumuz şeyi; düşünce deyince de kendisiyle konuşulanların bir şey kanıtladığı ya da genel bir hakikate ifade verdikleri şeyi anlıyorum... Öykü, karakter ve düşünceler taklit nesnelere oluştururlar."

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu tez (eser metni) ile birlikte yeni bir üretime giren koreograf, sanat yapıtından öykünme ve eser üretim süreci çalışmalarına Marcel Duchamp'ın "Çeşme" yapıtından esinlenerek başladı. Projenin çıkış dinamiği olan "sahiplenme" ile kurulan ilk ilişki, Duchamp'ın sanat yapıtının ne olduğundan çok neyi gösterdiğine dair fikrini benimsemek oldu. Buna düşüncenin nesne olarak taklit edilmesi de eklenebilir Koreograf, bu fikri, bireysel olarak zayıf olduğu yanlarıyla harmanlayarak sahneye taşıdı. Varılan noktada öykünme, atıf, etkilenme, sahiplenme gibi kavram ve düşünceler çevresinde dolaşan bir çalışma planı izledi. Bu nedenle yapılan çalışmalar sırasında, sanat tarihindeki diğer öykünmeler de araştırıldı. İlk incelemelerde yüzümüzü çevirdiğimiz, Aristoteles'in fikirleri oldu. Bir sonraki bölüm başında yer alan Aristoteles'in sanat ve öykünme hakkındaki fikirlerini, çağdaş düşünür ve sanatçıların yeniden üretim hakkında düşünceleri takip etti.

İsmi "**Türkiye'de Sanat Konseyi var mı?**" olarak belirlenen proje, 9 günde hazırlanıp sunulmuş olmasına rağmen tez eseri olarak hazırlanması, geliştirilmesi ve jüriye sunulması 8 aylık bir zamana yayıldı. Bu süre zarfında, koreograf gösteri mekanı için ödenek temin edememesi nedeniyle eseri sanatseverlerle buluşturamadı. Bunun nedeni, çoğu kez Türkiye'de yapılan dans gösterilerinin dansçı ödeneği ve prova / mekan giderlerini karşılayamamasıydı. Ta ki; koreograf bir gösteri mekanı yerine sokakta ya da kamusal alanda (Bkz. Fotoğraf 8.1) gösterimi tekrarlayıncaya kadar bu böyle sürdü. Yukarıda yeniden üretim süresi, niceliksel olarak ifade edilmeye çalışıldıysa da aslında bu süreç yüksek lisans programının tamamına yayıldı.

Bir projenin adı anıldığında çarpıcı olması ve merak uyandırması beklenir. Taraflı olması, bir bakış açısını yansıtıyor olması ya da bir fikri savunuyor olması izleyici kitlesinin ilgisini çekebilir ve / veya artırabilir. Yani projenin isminin "**sahiplenme üzerinden yeniden üretim**" olması izleyici için bir şey ifade etmeyebilir. O yüzden gösterideki; koreografin dansçı aracılığıyla duyurduğu manifestonun son maddesi, projenin ismi "**Türkiye'de Sanat Konseyi var mı?**" oldu. Tez başlığıyla projenin adının farklı olması bu nedendendir ve birbiriyle ancak bu tez eser metni ile ilişkilidirler.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Bu proje adından da anlaşılacağı gibi koreografin (kendi sanat çevresinde) Türkiye’de bireysel çalışmayı seçen sanatçıların desteğe ihtiyaç duyduğunu hatırlatır. Örneğin, anlatılmak istenen düşünce projenin içerisinde okunan manifesto ve eserin sonunda “destek almamıştır” ifadesi ile vurgulanır. Burada sanat konseyi ile amaçlanan hem İngiliz Sanat Kurumu (British Arts Council) olarak anlaşılabilen hem de devletin kültür için ayırdığı bir bütçeyi organize edebilecek, bağımsız bir iradeye sahip, bir enstitünün oluşması hedeflenir. Böylece festival yapmak isteyen bir kurum ya da kişi destek bulabilir. Yeni bir gösteri / prova mekanı inşa etmek kolaylaşır, proje yapmak isteyen desteklenir ve projesini yurt dışında tanıtmak isteyen kolaylıkla bunu yapabilir. Örneğin, Romanya’da (Gabriela Tudor Foundation) ve Fransa’da ulusal dans sanatı merkezi (CNDC) bunun örneği ya da vakıflar vardır. Buna ve Avrupa’daki birçok vakıf örneklerine rağmen Türkiye’deki Kültür Bakanlığı sayfasında bireysel başvurulara yer yoktur (Bkz Ekler 5.1). Bu sorunu, dansçı aracılığıyla koreograf, tezine konu olan projenin sonunda da dillendirir ve aslında yönetimlerin kültür politikasını eleştirir. Koreografin yaptığı anlatımın, tercih edilen biçimin başarıya ya da bir sonuca ulaşması bu tezin konusu değildir. Koreograf dansı bir nesne gibi ele alır. Artık bir malzemeye dönüşmüş olan dansı, tekrarlar, çeşitler, keser, yapıştırır, müdahalede bulunur. Dansçı, yardımcı oyuncu ve hazır malzeme (buluntu) vasıtasıyla, nesnelere arası bağlantılar kurarak bir yapı (bağlantılar yumağı) oluşturur. Dans da bu nesnelere biri haline dönüşür. Bu yapı sanat tarihine gönderilen bilinçli ve kasıtlı atıflarla fazla-yapı’ya* (hyper-structure) doğru genişler. Bu kavram ileriki sayfalarda metinler-arasılık ile birlikte açıklanacaktır.

Projede koreograf sahiplenme, kopya, gerçek, yapay, sahte kavramlarını ayrıca kavramsal sanat ve yakın bulunduğu diğer sanat akımlarını da araç olarak kullanır. Bunu çağdaş sanat düşünce ve yapıtlarından güç alarak kavramlar üzerinden yapmaya çalışır.

* Aşırı yüksek-yapı yerine “fazla-yapı” tabiri daha uygun görülmüştür.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Çalışma; literatür taraması, görsel malzeme araştırmasıyla başlamış olsa da, koreografin (dansçı ve dans düzeni yaratıcısının) bireysel ihtiyaçları ve nedenleri üzerinden çok kere yeniden yapılır. Yeniden üretim düşüncesinin kavramsal ve sahne üzerindeki farklı uygulamaları, yüksek lisans programı boyunca, çeşitli aralıklarla sunulması hedeflenir. Sunumlardan alınan geri bildirimlerin değerlendirilmesiyle proje bu son haline kavuşur.

2. KAVRAMSAL ARKA PLAN

Bu bölümde anlatılmak istenen yapı, geçmişten Aristoteles'in bakışından, günümüzün bazı yazar, filozof ve sanatçıların bakış açısına doğru evirilir.

Aristoteles'in Poetika'sında üzerine konuşulmak istenilen konu şiir sanatıdır. Bunu yaparken de tekilden tümele ya da diğer sanatlar (tragedya ve komedy) üzerinden şiir ile ilgili konuşmaya devam eder. "Ve bütün sanatlar genel olarak taklittir* (mimesis) der. Ve birbirinden üç bakımdan ayrılır der: Taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesnelere bakımından, taklit tarzı bakımından"².

Sanatın ne olduğu ya da ne işe yaradığı üzerine birçok tanım vardır. Bu eser metnini yazan koreografa göre nesnelere ve düşünceler'dir yani "nesnenin öz olarak kendisi"dir. Sanatın ne olduğu; sanatın dini törenlerde kullanıldığı düşüncesinden, din ve felsefenin ardından "insanın ruhsal ihtiyaçları" denen şeye karşılık veren bir uğraş olabilir³. Bütün tanımlama çalışmaları kendi çağındaki ya da öncesindeki akımlar ve kavramlar üzerinden yazılıp çizilebilir. Ama yine de kifayetsiz kalabilir. Burada bir tanım yaparak başlamak yerine erek üzerinden⁴ yani estetik güzellik bakımından (taklit etme ustalığı, taklit edilene benzeme) düşüncesinde olanlar, biçimsel arayış peşinde koşanlar, geleneksel olanlar, geleneksel olmayanlar (çağdaş, modernist, post-modernist akımları ve türleri kapsayan genel bir çoklar topluluğu) ya da toplumsal olup olmadığı üzerinden değerlendirilebilir.

*Hülya Yetişken'in "Aristoteles'te Sanatın Neliği ve İşlevi" adlı makalesinden taklit ve sanatlar arasındaki farklılık bu aşağıdaki text aracılığı ile açıklanabilir: Aristoteles taklit terimini, sanatçının taklit etme etkinliğine ilişkin olarak kullandığı gibi, bir taklit ürünü olan sanat yapıtlarına ilişkin olarak da kullandığı görülür... Bir taklit ürünü olan sanat yapıtları için: "neyin, ne yolla, nasıl taklit edildiğine bağlı olarak, yani taklidin nesnesinin, taklit aracının ve taklidin tarzının ne olduğuna" göre sanat dalları birbirinden ayrılır" tanımı yapılabilir.

² İsmail TUNALI, *Poetike*, 11

³ Mehmet YILMAZ, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, 214

⁴ Mehmet YILMAZ, *Sanatın Güncesi Güncelin Sanatı*, 384

2.1. Eser Üretiminde Öykünerek Yeniden Yaratım

Aristoteles'in Poetika'sına göre sanat: Beatrice Lenoir'in Aristoteles'in Poetikasından temel alarak vardığı kurama göre sanat bir öykünmedir: taklittir, mimesisdir yani "bir modelin tıpatıp kopyasıdır. Ve burada sanattan alınan zevk de bu kopyanın (kusursuzluğunun) insanda uyandırdığı hayranlık ve bu kopyanın zararsız bir canlandırma nesnesine indirgenmiş olması"dır.⁵ Çocukluktan itibaren insanlar taklit etme eğilimindedir. İnsanın bir şeyden keyif (zevk) alması; gördüğü şeyi tanımasından, kavrayabilmesinden kaynaklanır. Aristoteles'in İsmail Tunalı'nın çevirdiği Poetika'sında insan doğasının iki temel özelliği olduğunu değinilir. Bunlardan "birisini taklit içtepi'si... ikincisi bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanma'dır."⁶ der. Örneğin günbatımının betimlendiği bir tabloya bakıldığında, bunun daha önce görülen bir günbatımına benziyor oluşu ya da bu tabloda günbatımının resmedilme kanaati (idea'sı), keyfin kaynağıdır. İnsan bildiklerinin farklı normlarda ifade edilmesini görünce "tanıdık gelmesi" hissine kapılarak sanat eserinden daha fazla zevk almaktadır. Tıpkı Aristoteles'in Poetika kitabından yola çıkarak Hilmi Atıl Ünel'in yaptığı yorumdaki gibi ifade edilğinde, kopyanın bireyde uyandırdığı etkiden haz almasıdır.

Aristoteles'e göre taklit, insan davranışının temel bir özelliğidir. İnsanlar doğaları gereği benzerlik/taklit yaratmaya, benzerlikleri kavramaya ve bu kavrayıştan haz almaya, bunun karşısında haz duymaya eğilimlidirler. Bu da bilme, öğrenme arzusundan kaynaklanır. İnsana herhangi bir kapasitesini, doğal yeteneğini kullanması haz verir. Bu şekilde öğrenir, bilgiye ulaşır. Öğrenmenin verdiği haz herkesde mevcuttur.⁷

5 Béatrice LENOIR, **Sanat Yapıtı**, Çev: Aykut Derman,47

6 İsmail Tunalı, **Poetike**, 16

7 Mimesis Tiyatro/ Çeviri- Araştırma Dergisi, Sayı 13, Hilmi Atıl Ünel, 317

Aristoteles'in bu fikirleri, bir tür döngü modeli yaratmışçasına, yeniden yaratımda öykünme ve taklit ihtiyacını bize gösteriyor. Hatta öyle ki Aristoteles'in bu fikirlerinden dahi öykünmek ve etkilenmek mümkün görünüyor. Sadece doğaya, doğal olana ve doğadaki şeylere öykünülerek yeni bir ürün ortaya çıkarılabilir. Hatta çağdaş bir bakış açısıyla, bu yolla üretilmiş bir eser ve / veya üretim sürecinden öykünülerek başkalaştırılması da yeni bir döngü olabilir. Süreç bir öykünme ile başlayıp bir başka öykünmeye doğru evrilebilir ve ortaya çıkan eser aslında hem orijinal bir yapıt hem de reproduksiyon (yeniden yaratım ya da kopya) olarak değerlendirilebilir.

Jacques Maritain, Thomasçı düşüncelerini "Sanat yapıtı" adlı kitapta "Güzel olanın sağladığı sevinç, biçimsel olarak gerçek olanı tanıma ediminden ya da varolan şeye uygunluk ediminden kaynaklanmaz. Bu nedenle, gerçek olanın yeniden üretilmesi olarak öykünmenin yetkinliğine ya da canlandırmanın kusursuzluğuna hiçbir biçimde bağlı değildir. Gerçeğin yeniden üretilmesi ya da canlandırılması olarak, başka deyişle maddeselliği içinde düşünülen öykünme bir araçtır, amaç değil"⁸ denilerek ifade edilir. Sanatın amacına Maritain'ci bir yaklaşımla bakılırsa; sunulan bir biçimin, kendini imgelem ve duygularla kavranabilir kılması olduğu sonucunu çıkartılabilir. Dolayısıyla buradaki amaç yeniden tanımlandığında, esere / yapıta (nesneye) bakarken düş ve düşünceye dalmak olarak ifade edilebilir. Aristotelesçi öykünme kavramına sadık Ravaisson'a göre sanatın yöntemi şöyle olmalıdır: "Sanatın yöntemi, modellere öykünmekten ibarettir ama bu öykünme, kurallara uygun bir yapıdaki geometrik çizim gibi değildir."⁹ Her ne kadar bu mekanik ölçüm ya da metotlar belli bir işi yapmayı kolaylaştırırsa ve doğruluk payı katsa da. Sanat; bir bilim dalı değildir.

Burada bahsi geçen öykünme eylemi modası geçmiş bir kavram olarak görünse de bu tez eser metnindeki yerini alma nedeni; koreografin kendi araştırma sürecinde yeniden üretimin kökenini bu kavram oluşturur. Yeniden üretimin, çağdaş bakış açısının altında, üstünde, arasında ya da karşısında bu eylem vardır. Sahiplenme de yeniden üretim tekniklerinden biri olacaktır.

Sanatın ne olduğunu, hangi yöntem ile üretilmesi gerektiğini, en iyi öykünme metodunu bulmaya çalışmak anlamsızdır. Araç olan şeyi; bir erek, bir ülkü, bir ilke

8 Béatrice LENOIR, **Sanat Yapıtı**, Çev: Aykut Derman, 85

9 A.g.k., 99

haline getirmek yanlıştır. Bu düşünceler tartışılırken; Auguste Rodin'e göre yapılan tartışmaların tek yanıtı: "Sanatın tek ilkesi, gördüğünü kopya etmektir."¹⁰ Ve asıl olan şey görme eyleminin kendisidir. Eseri oluşturan temel taşlar öznel olarak, nasıl gördüğün, neden etkilendiğin ve bunu nasıl yansıttığın düşüncesidir. Örneğin Claude Monet ve Van Gogh'un (Bkz. Fotoğraf 8.2) eserlerinde ressamın göz kusurunun izleri görülür. Tabii ki, bu sanatçılar az rastlanır dehalardır. Yoksa her göz kusuru olan, iyi ressam olurdu. Bu noktada görmekte olan sanatçı, kendi algıladığı öz'ün benzeri bir yaratıyı, oluşturmaya çalışır. Burada görme eylemi, sanatçının gördüğü nesneyi hangi duygulanımla gördüğüdür. Beyninde oluşan imgeleme (nesneyi) gördüğü o şekli taklit etmesi ile sonuçlanır. Bu sayede sanatçı (özümsemiği) iç gerçekliğini bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapıtına aktarmış olur.

Tıpkı Monet ya da Van Gogh'un doğayı resmedişlerinin, bizlerin gördüğü manzaradan farklı bir görünüm oluşturması gibi, farklı nesnelere ya da hareketlerden gerçek anlamları dışında da esinlenmek mümkündür. "Örneğin; başa geçirilen bir çanak, bir miğferi temsil etmez; o bir tür gerçek miğferdir ve belli koşullar altında bir miğfer niteliğiyle yararlı da olabilecektir"¹¹. Sanatçıların dünyasında görünür olanla gerçekliğin birbirinden ayırt edilmesi, anlamını bütünüyle yitirebilir ve farklı işlevlerde gerçeklik kazanabilir. "İmge ile gerçeklik arasında, özellikle insanın bir eyleme giriştiği ve belli bir hedefe erişmeyi amaçladığı noktada, belirgin bir sınır çizgisi yoktur. Çünkü dünyamız, yalnızca uzamda yer tutan nesnelere dünyası değildir; içinde yaşadığımız dünya aynı zamanda görünüşle gerçeklik arasındaki ayrımın herhangi bir gerçeklik taşımadığı bir simgeler dünyasıdır."¹² Aslında dünyayı idealar dünyası ile kavrar ve eylemin kendisini eylem halindeki kişiler (şeyler) vasıtasıyla anlamlandırırız. Ve hatta yanılsamalar dünyasında yaşarız. Dolayısıyla doğadan / dünyadan öykünürken aslında idealardan da yararlanırız. Dansta da alımlayan (seyirci) koreografinin öznel olarak, nasıl gördüğünü, neden etkilendiğini ve bunu nasıl yansıttığını, nesnelere, şeylere, ve idealar üzerinden okur ya da okuduğunu yanılsar.

Bu noktada sahiplenmeden bahsederken, eserin yeni bir kopyasını yapma fikri seyreden kafasına takılabilir. Burada öykünerek ya da kopyalayarak yaratılan üretim içinde bir "artı değer" yaratılması temel alınır. Sanat ve orijinalite başlıklı yazıda: Rosalind Krauss görüşüne göre kendisi "orijinalite" ve "tekrar"ın bir diğeri

10 Béatrice LENOIR, **Sanat Yapıtı**, Çev: Aykut Derman, 82

11 Sanatta Yanılsama: Pygmalion'un Sihirli Gücü, Ernst H. Gombrich, Türkçesi: Ahmet Cemal, Argos-Kasım 1991

12 A.g.m.

olmadan var olamayacağını ifade edilir. Mesela; Marcel Duchamp'ın Mona Lisa'sının Leonardo'nun Mona Lisa'sının tekrarını aşması gibi, sanatsal üretim süreci için yaratıcı ve orijinal bir düzlem sunar.¹³

Eser hırsızlığı (plagiarism) ise özgünlük ve etkileşim süreçlerinin ötesinde, birilerinin kendilerine ait olmayan bir eseri doğrudan ya da kısmen alıp kendine mal etmesine işaret eder. Bir sanatçının başka bir sanatçıdan esinlenmesi, onu örnek alması, alıntı yapması, onu tekrar etmesi veya dekonstrüktif bir bağlamda imgeye müdahale etmesi "eser hırsızlığı" değildir. Eser hırsızlığı, bir kişinin hiçbir yaratıcı müdahalede bulunmadığı ve başkasına ait bir eseri alıp kendisininmiş gibi sunmasıdır.¹⁴

13 Dr. Kubilay Akman ; "Sanat ve Orjinalite- Kavramsal Bir Çerçeveye Doğru"; İzinsiz Gösteri; Sayı 163 ocak 2013

14 A.g.m.

2.2. Yapıtın Yeniden Üretimi İle İlgili Bazı Sanat Akımları ve Kavramlar

Bu eser metnini yazarken, projeyi kavramsal boyutlarıyla ifade etmek gerekiyordu. Sahiplenmeyi baz aldığımızda, en can alıcı kısım gösterilenin ve göstergenin kavramsal boyuta aktarılması oldu. Çünkü bunu yapmak koreografin önce kendini, sonra seyirciyi kandırmasına benziyordu. Sonuçta bu proje sahiplenmeye odaklanırken eserin genelinde, atıfta bulunmaya, seyirciyi ayartmaya, yeniden yaratmış gibi davranmaya soyundu. Çağdaş sanatın araçlarından kavramsal sanat, ready-made (buluntu), Pop art ve göstergebilim'den (farklı şekillerde) yararlanarak yeniden üretim gerçekleşti.

Marcel Duchamp **pop sanatı** (pop art) başta olmak üzere birçok akımı etkiledi. Onunla birlikte sanatçıların serbest üretim ve özgürleşme hareketi başladı. Bu hareket, modern etkisinden ve onun sanatsal çevresinden uzaklaşarak gerçekleştirilebildi. Böylece sanat ile sanatçıya çizilen fiziki sınırlar, fikri kavramlar ve kurallar parçalandı.¹⁵ Joseph Kousth'un dediği gibi: "Duchamp'dan sonra sanat kavramsalıdır."¹⁶ Kavramsal sanatın kabul gören isimlerinden, Marcel Duchamp, sıradan endüstri ürünü nesnelere yani buluntuyu (Ready-made) sanatsal beğenin merkezine koyarak sanat yapıtı kavramını da yeniden gündeme getirmiş oldu. 1960'lı yıllarının sonuna doğru, sanatçılar nesnelere yaratmak yerine, doğrudan doğruya sanatın temelleri üstüne fikir üretmeye, popüler kültürün ve felsefenin çeşitli özelliklerinden yararlanmaya başladılar. Bu yaklaşımla, **kavramsal sanat** galeri duvarlarına yazılmış sözcüklerle anlam buldu. Bu akımın önemli sanatçıları; Robert Barry, Mel Bochner, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim, Joseph Beuys, Hans Haacke olarak sayılabilir. Bu kavramsalcılardan Mel Bochner'e göre ideal bir kavramsal sanat yapıtı iki ana temele sahip olmalıydı. "Birincisi, yapıtın tam bir dilsel karşılığının olabilmesi, yani tanımlanabilir olması ve dile getirildiğinde de yeniden deneyimlenebilmesi, sürekli tekrar edilebilir olması; ikincisi ise yapıtın hiçbir şekilde 'aura'sının* ya da tekilliğinin olmaması"¹⁷ gerekliliğiydi.

15 Rifat ŞAHİNER, "Neoavangardistlerin Hazır Yapımlarına Nasıl Bakmalı?"...

16 Mehmet YILMAZ, **Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler**, 23
*etki alanı

17 Ahu ANTMEN, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 195

Sanat alanında ilk kez **Pop kavramı**, 1952 yılında İngiltere'de kurulan “Bağımsızlar Grubu” tartışmalarında kullanıldı. Bu grupta heykeltıraş Eduardo Paolozzi, Mimarlar Alison Smithson ve Peter Smithson, eleştirmenler Peter Reyner Banham ve Lawrence Alloway ve ressam Richard Hamilton gibi isimler yer alıyordu.¹⁸Tartışmaları, tüketim ekonomisinin yansıdığı kitle kültürü, kent kültürü ve kitlesel üretimi ele alıyordu. Pop sanatının öncüsü Hamilton'ın bu tartışmalardan esinle “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı ve Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” isimli kolaj çalışması dikkat çekmişti (Bkz. Fotoğraf 8.3). Geleneksel alt kültür / üst kültür, el yapımı / seri üretim imge gibi ayrımları dışlayarak kitle kültürüne ait popüler imgeler kullandı. Hamilton, reklam estetiğinin üslubunu alıntıladiğı yapıtlarıyla Pop akımının şekillenmesinde önemli rol oynadı¹⁹ Bir başka pop sanatçısı Roy Lichtenstein, bir çizgi roman çizeri değildi, klişeleri ses efektleri, konuşma balonları ile süsleyerek yeni çizgi kareler (Bkz Fotoğraf 8.4) yaratıyordu. Kopyanın kopyasının kopyasını yapan Roy Lichtenstein, pop sanatını nitelikli bir şekilde ifade ediyordu.

Pop sanatı ile ilgilenen sanatçılar konu edinilen tüm mevcut malzemeyi halkın günlük hayatına karıştırarak modern sanatı tümüyle popülerize, hatta folklorize etmeyi amaç edindiler. Öyle ki, modern sanatı popülerize etmeye ve bunu medya aracılığı ile kitlelerin dünya görüşünü değiştirebileceğini kanıtlamaya çalıştılar. Örneğin Andy Warhol her türlü malzemeyi ticarileştirmeye çalışır. Bu sayede, medyanın ikonografisini ve yöntemlerini değiştirerek çok geniş kitlelere ulaşmaya çalıştı. Pop sanatı, bir aracı söz gelimi bir gaz maskesinin (Bkz. Fotoğraf 8.5 a, b) ya da bir el bombasının (Bkz. Fotoğraf 8.6) da bir günbatımı veya bir ağaç kadar güzel olduğunu, sanatın mütevazı ve halk kültürüne yakın olması gerektiği düşüncesinde olabilir. Halkı eğlendirebilen bir reklamın bile sanat yapısı sayılabileceğini ve hatta halkın hayatındaki “var” ve “gerçek” olanın sadece bu nedenle sanatsal değer taşıdığını belirtir. Andy Warhol modern hayatın sıradan elemanlarını (Brillo kutuları, Bkz. Fotoğraf 8.7), tüketim malzemelerini (Domates konservesi kutuları, Bkz. Fotoğraf 8.8) popüler kişisini (Marilyn Monroe (Bkz. Fotoğraf 8.9), Elvis Presley), bir çizgi romanı ya da bir kaza haberini ((Ambulans Kazası, (Bkz. Fotoğraf 8.10)) eserlerinde sadeleştirerek ya da dönüştürerek tekrarlar ve bu yolla ticarileştirebilirdi.

18 Osman ERDEN, *Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her şey*, 23

19 Ahu ANTMEN, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 164

Pop sanatı, toplumda göstergelerin yoğun bir şekilde dolaşımıyla ilgilidir. Dansta bu göstergeler; simgeler, işaretler, jestler ve hareketlerle aktarılır. Gösterge, gösterilen şeyin seyirci tarafından algılanıp adılı (tanımlanması) ile ifade bulur. “Gösterge”, **göstergebilim** (semiology) dediğimiz akım ile (işaretler, semboller ve anlamlar vasıtasıyla) ilişkilidir. Kavramsal düşünce temelinde kendini nesnenin cisimselliğinden kurtararak idea'nın kendisine işaret etmektedir. Yani seyirci aslında gerçek olanı değil bir idea'yı algılar ve anlamlandırır, tümde oluşan sonuç olarak bir göstergedir. Göstergebilim en çok kavramsal sanatçıların araçlarından biriydi.

Göstergebilim yaklaşımını en iyi Joseph Kosuth'un “Bir ve Üç İskemle” adlı yapıtı gözler önüne serer. Bu yapıt, açılıp kapanabilen bir ağaç iskemle, aynı iskemlenin doğal büyüklükteki bir fotoğrafı ve “iskemle” sözcüğünün sözlükten alınmış tanımından oluşur. Kosuth bir iskemle fotoğrafı daha ekleyerek denklemi biraz daha karmaşıklaştırır (Bkz. Fotoğraf 8.11)²⁰. Gerçeklik-dil-imge tek bir karede alımlayana (seyirciye) sunulur.* Projenin içinde çeşmenin üzerine yapıştırılan fotoğraf (Bkz. Fotoğraf 8.12 b); göstergebilimde olduğu gibi, atıfta bulunulan yapıtın taşıdığı kodları kullanarak, yeni bir anlam katmanı yaratmaya çalışır. Bu denklem, imgeler ve kodlar üzerinden karmaşık bir hal alırken çokanlamlı/ çokkatmanlı bir yapı ortaya çıkar. Bu yapı; bağlantılar, döngüler ve ilişkiler üzerinden kendini üretmeye, çoğaltmaya ve hatta kimi hallerde bağımsızlığını ilan etmeye devam eder. Pop sanatından feyz alan simülasyonizm, bu bağımsızlık hareketinden de öteye gider ki, verilen referansın bile inkârına varılır. Artık “postmodern simülasyonist (benzetimci) uyarladığı nesneyi çizer, yeniden boyar ya da bu nesnenin fotoğrafını çeker”²¹ (Bkz. Fotoğraf 8.13)

Bu projede koreografin yaratmaya çalıştığı atmosferi en iyi ifadelendiren kavramlar: kavramsal sanat, pop sanatı, göstergebilim, buluntu ve çokanlamlılıktı. Çok katmanlı bir yapı, mikro ve makro ilişkisi, ikirciklik, genel geçer kavramların kullanılışı ve sorgulanışı, estetik kaygı, eklektik yapı, orijinal, kopya, yapay gibi kavramlar ve “bu bir koreografi mi?” gibi proje içinde yanıt aranan sorular, proje ile koreografin düşünceleri arasında kaçınılmaz bir döngü yaratır.

*Koreograf-dansçı-dans-seyirci arasındaki ilişki yani eyleyen (sanatçı) ile alımlayan (seyirci) arasındaki ilişki Roman Jakobson'un “Linguistics and Poetics” kitabındaki metin-bağlam-dans-koreografik kodlar ve kabuller üzerinden ilişkilenebilir. Bu teoriyi Fredric Jameson'un “The Prison-House of Language” (Princeton, Nj.: Princeton University, 1972) 202- 8 isimli kitabından bulabilirsiniz. (Bkz. Şekil1)

20 Sanat Dünyamız, 23

21 A.g.k., 139

Son kertede tüm tarihsel, toplumsal, kültürel bağlamlardan bağımsız, hiç kimseye ve hiçbir şeye benzemeyen bir "orijinalite" sanat alanında mümkün değildir.²² Sanatçılar yaşadıkları ve sosyal etkileşim sürecine girdikleri toplumlardan beslenebilirler, etkilenebilirler. Belki de her şey daha öncesinde denenmiş, uygulaması yapılmış, üzerinden hızla geçilmiş ve bir kenara konulmuş durumdadır. Yirminci yüzyılın başından itibaren bu durum sanayi devrimiyle daha da hızlanmıştır. Son çeyrekte sanat alanında her yapılan üretime bir yeniden üretim daha (yeninin yenisi) eklenmiştir. Bu zaman zarfında yapının yeniden üretimi hayatın içinde de yerini almıştır. Ya da tersi yönde; hayatın içindeki unsurlar sanat alanına taşınmıştır. Marcel Duchamp “Çeşme” (Bkz. Fotoğraf 8.14) ve “Mutfak Taburesi Üstünde Bisiklet Tekerleği” eserlerini üretmiştir. Rene Magritte “İmgelerin İhaneti” (Bkz. Fotoğraf 8.12 a) adlı eserinde pipo imgesi ve “Bu bir pipo değildir” yazısını birlikte kullanmıştır. Bu gibi işler kavramsal sanatçıların önünü açmıştır. Maddenin ve nesnenin sorgulanışı sanatın ve estetiğin sorgulanışına kadar ulaşmıştır. Böylece görüntü (imge), kavram, gerçek, kopya ve asıl arasındaki ilişkilere kafa yorulmasına başlanmıştır. Asıl ve kopya kıyaslaması, hangisinin daha değerli olduğundan çok, neye hizmet ettiğini ön plana çıkarmıştır. Bu durum farklı yorumlanarak felsefeciler ve kuramcılar tarafından değerlendirilmiştir. Bu düşünürler, müzelerin kurulmasını ve müzedeki eserlerin sergileniş biçimini ve sunumunu da tartışmışlardır. Müzeler, galeriler, fuarlar, bienaller, koleksiyonlar ve müzayedeler sanatın ne olup olmadığına finans dünyası üzerinden değerlendirir. Sanatın işlevselliği ya da ticari boyutu bu eser metninde değinilmeyecektir.

Julia Kristeva'nın metinler arası (intertextuality) kavramı bu düşünceyi genişletir, referans alır ya da birleştirir. “Bir yazar yazdığı metinde okuduklarından etkilenir”. Arş. Gör. Emre Ünal'ın “Metinler Arasılık ve Metinler Arası Okuma” adlı makalesine göre Siegel ve Rowe'a göre de kendisinden anlam kurulan her nesne bir metindir. Hartman'a göre de bir metin hem dilbilimsel hem de dilbilimsel olmayan işaretler içermektedir ve bir ifade, bir mimik, bir düşünce, bir yapı, bir vazife, bir parça sanat ya da drama olabilmektedir.²³ Kavram olarak metinler arasılık; metin ya

22 Dr. Kubilay Akman ; “Sanat ve Orijinalite- Kavramsal Bir Çerçeveye Doğru”; İzinsiz Gösteri; Sayı 163 Ocak 2013,

23 Arş. Gör. Emre ÜNAL ; “Metinler Arasılık ve Metinler Arası Okuma”; Eğitim ve Düşünce Dergisi; Sayı 2 Haziran 2007, Cilt 7

da sistem olarak her bir parçanın muhtemelen bir diğer parça ile sınırsız bağlantılı olmasıdır. Tek bir metin diğerleriyle bağlantısı yoksa bir boşluk gibidir.²⁴

Roland Barthes, Kristeva'ya göre üzerinde daha fazla yorumlar yaparak metinler arasılık tanımını yapmıştır. Barthes'a göre metinler arasılık "yazarın ölümü"dür. Çünkü metin, sadece yazarın yarattığı eser değil, aynı zamanda diğer metinlerle olan kendi içindeki parçalardan ayrı bir yapıttır. Anlam, metin üstünde oynamaktır, bu dilin kendisi ve kültür ile mümkündür. Barthes'e göre yazar yeni bir anlam kazanmıştır; o bir yazmandır. Yazman olan, kendisine dikte ettirileni yazan kişidir, anlamlara yön vermemektedir. Çünkü gerçek yazar ona göre Allah'tır. Yazar ise onun yönlendirmelerine uyan dikte eden bireydir. Metinler arası okuyucu / yorumcu metinlerdeki kısıtlı bağlayıcılardan kurtulmuştur, onu yönlendirici bir eğilim yoktur. ²⁵

Gerçeküstücü sanatçılardan Magritte, görüntü, gerçek ve kavram arasındaki ilişkilere kafa yormuştur. "İmgenin ihaneti" adıyla bilinen tuval resim 1929 senesinde sergilenmiştir. 1960'larda ortaya çıkacak olan kavramsal sanatta bir koldan öncülük etmiş (pek adı geçmese de) dil felsefesi ve göstergebilimle uğraşan düşünürlere de bir deney alanı yaratmıştır.²⁶

* Kosuth'un yoluydu. Uzaktı, çünkü uygulamaya açık ve felsefi değilse bile kuramsal bir yönelimi vardı, ve bu da dilin kendisini bir model ve kaynak alan (Wittgenstein, Benjamin, Borges, Saussure) bir kuramlar karışımında temelleniyordu. (<http://www.beralmdra.net/exhibitions/joseph-kosuth-special-installation-guests-and-foreigners-rossini-in-turkey/>)

24 David Duff, "Intertextuality versus Genre Theory Bakhtin Kristeva and the Question of Genre" .**Paragraph**, 63

25 Mehmet Yılmaz, "**Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**", 283

26 Mehmet Yılmaz, "**Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**", 283

2.3. Sahiplenmenin Bu Projedeki Yeri

Deniz Cemal Koşar “Sahiplenmenin dayanılmaz hafifliği ve Duchamp” adlı makalesinde sahiplenme / kendine mal etme (appropriation) üzerine şöyle demiştir;

Sahiplenme (kendine mal etme), postmodern durumun hiperbolik doğasına içkin önemli kavram ve eğilimlerden biridir. En kısa tanımıyla, bir sanatçının bir başka sanatçıya ait yapıtın kimi özelliklerini ya da bütünü doğrudan kullanmasıdır. Sahiplenme, özgün- kopya- taklit- telif hakkı krizi ekseninde gezinir; sanat yapıtının biricikliğinin en özgünlüğünün temelini sorgular; bununla kalmaz, dinamitler.²⁷

Sanatçılar sahiplenmeyi kullanırken, varolan yapıtın taşıdığı kodları kullanarak anlam katmanları yaratmaya ve bir tür **yüksekyapı / fazlayapı** (hyper-structure) ortaya koymaya çalışırlar.²⁸ “Türkiye’de sanat konseyi var mı?” çalışmasında da, yapılan atıflar ve alıntılar projenin dinamiğini oluşturdu. Yeniden üretim, alıntı (atıfta bulunmak), buluntu, müdahale etmek (intervention), pop sanatı ve performans sanatı birbirinden pay aldı. Yine de içlerinden en çok sahiplenme konusuna odaklanıldı: Proje süreç içerisinde değişti, dönüştü, gelişti. Dallanıp budaklanarak bir tür yüksek-yapıya, bir başka deyişle fazla-yapıya ulaşılmaya çalışıldı.

Koreografa göre, sahiplenme eyleminin en önemi dayanağı Duchamp’ın hazır-yapıt kavramıydı. Duchamp ise sanatçının sanat yapıtını elleriyle yapıp yapmamasının önemi olmadığını ve sanatçının bir nesneyi seçmesinin yeterli olduğunu söylemekteydi.²⁹ Bu projede ise, Ori Flomin’in dans atölyesi çalışmasından alınan kısa parça, eserin tekrar edilen dans hareket dizisi (teması) oldu. Sahiplenme olgusu, bu kısa parçanın yeni bir değer ve kimlik ile sahnelenmesini sağladı. Dans parçasının bu yeni değeri pop kültürün kült filmlerinden “Kill Bill” ve “Trainspotting” in film müzikleri ile yaratıldı. Aynı zamanda dans dizisinin tekrarlarında sahnenin farklı noktalarından başlanarak eser birçok kez yeniden üretilmiş oldu. Ancak dans dizisine atfedilen en önemli yeni kimlik, eserin Mustafa Kaplan’a ait olduğunun söylenmesiydi. Bu sayede koreograf da, Duchamp gibi bir nesneyi seçmiş ve bilinçli olarak seyircinin odağını yerleştirmiş olur.

²⁷ Mehmet Yılmaz, **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**, 196

²⁸ A.g.k., 196-197

²⁹ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 128

Proje yalnızca sahiplenme üstüne kurgulanmış olmayıp, birçok sanat eserinden de alıntılar içermekte ve / veya referans almaktadır. O yüzden kimi zaman Michelangelo'nun Tanrı'nın Eli'ne (Bkz. Fotoğraf 8.15 a) atıfta bulunur, ardından Rodin'in Düşünen Adam'ına (Bkz Fotoğraf 8.16) ya da müzede bir sanat eserinin yanında durup poz veren birine (Bkz. Fotoğraf 8.17 ve 8.18) göndermede bulunur. Final sahnesinde ise Duchamp'ın Çeşmesi gibi halk arasında sebil olarak bilinen su servis makinası (Bkz Fotoğraf 8.19 a) ve ayrıca Rene Magritte'in "Nesnelerin İhaneti" adlı yapıtındaki gibi "Bu Bir Çeşme Değildir" yazısı ve imgesi kullanır(Bkz. Fotoğraf 8.12 b). Burada Nesne (buluntu) ve kavram arasındaki ilişki irdelenmeye çalışılır. Koreograf daha da öteye giderek, çağdaş sanatçıların "müdahale" eyleminden de etkilenir. Ve projenin sonunda manifestoyu okuyan dansçı sanat yapıtı ile kendisi arasındaki ilişkiyi dile getirir; sebilin elektrik kablosunu kendi göğüs ucuna doğru götürmesi ile yeniden dile getirir. Bunu "Kill Bill" adlı filmin müziklerinden biri olan "yalnız çoban" parçasıyla seyircinin beğenisine sunar. Yardımcı oyuncudan da, parçaya ıslık çalarak eşlik etmesini istendi. Bu sayede günlük yaşam ile sanat arasındaki çizgiyi ihlal etme eylemi sürdürüldü.

Çağdaş dans sanatında, figürü ya da hareketi artık dansçının bulması önemli değildir. Koreograf hareketi bir nesne gibi ele alarak tıpkı bir yönetmen gibi keser, biçer, kopyalar, ayırır ve yeniden üretmiş olur. Aslında Duchamp'ın "Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de buluntu (ready-mades aided) olduğunu söylemek gerekir."³⁰ derken ifade ettiği gibi varolanı (buluntuyu) / hazır olanı kullanarak çağdaş söylemde yeniye ulaşılmış olur.

Sahiplenme üzerine bahsettiğimiz bu fikir ve kavramlar vu teze konu olan çalışmanın temelini oluşturdu. Sahiplenme, fikir ve kavramların yaratım süreci içinde araştırma, deneyim ve yaratma işlevlerinin bir parçası oldu. Sanatçı yeniden üretirken yukarıda anlatıldığı gibi teorik alt yapılardan da beslendi. Şimdi artık sıra izleyicidedir (aynı zamanda okuyucu). Yani okuyucu bir anlamda bu yolda en zor olanı yani sanatçının yerine düşünmeyi tıpkı sanatçının yeniden yarattığı gibi yeniden düşünmeyi deneyimler veya duyumsar.

3. BÖLÜM: ÜRETİM AŞAMASI

Bu projeye başlarken dilin kullanımı bir araç olarak seçilmişse de nesne, eylem ve kavram üzerindeki çalışmalar, yeni bir okumayı dil üzerinden yapmayı zorunlu kılmıştır. Bu yeni okumada yeni anlam arayışını, anlamsız olanı ve saçmayı (absurd) ne şekilde kullandığı ve tüm bunları kağıt üstünde dile aktarımı koreografin kafasını karıştırmıştı. Neye niyet ettiği ile niyetin ötesinde bir açılım bulması, koreografin seçimleri ve bu seçimlerin yarattığı sonuç koreografin bu konuda çalışmasını destekler. Bu durum, tez danışmanım Prof. Aydın TEKER ile yaptığımız konuşmayı hatırlatmıştır. Biçim ve çeşitleme üzerine konuşurken “Sonucunu biliyorsam niye yapayım ki?” sorusunun yanıtı bulamamıştı. Sanırım bunun cevabı: Sanatın; dil, matematik, fizik, felsefe ile çözülemeyenlerin ifade edilmesine yarayan bir araç oluşundan kaynaklanmaktadır.

Bu projede yeniden üretimin etkileri; sahiplenme üzerinden hareket ile sınırlı kalmamıştır. Dilin, düşünce ve kavramların, objelerin, duruşların yeniden değerlendirilmesi metinler arası kavramı ile süreç içinde birbirine bağlantılanmıştır. Bu iç içe geçiş Fransız Ressam Jacques-Louis David'in “Marat'ın Ölümü” (Bkz. Fotoğraf 8.20) eserinin reproduksiyon olan (Bkz. Fotoğraf 8.21) çalışmasının afiş olarak seçilmesine ön ayak olmuştur.

3.1. “Türkiye’de Sanat Konseyi var mı?” Projesinin Üretimi

Üretim sürecinde neden - sonuç ilişkisi temelli bir çalışma yöntemi yürütülmesi kararı alındı. Bu yeni proje üzerine düşünmek, taslak oluşturmak yaklaşık olarak üç ay sürdü. Değinilmek istenenin, nasıl ve ne şekilde gösterileceği konusunda endişeler de vardı. Durağan ve sakin geçen “kuluçka dönemi”, Cosmin Manolescu’nun koçluk yapacağı zamana kadar uzatıldı.

Avrupa Kültür Programı tarafından desteklenen ve Türkiye’den ÇATI Çağdaş Dans Sanatçıları Derneği’nin ortak olduğu “E-Motional Bodies & Cities” (Duygusal-Hareketli Bedenler & Şehirler) proje; Dimitrie Cantemir Romen Kültür Merkezi’nin desteği ve Yıldız Teknik Üniversitesi Modern Dans Bölümü’nün ev sahipliğinde gerçekleşti. “Beden Politikaları” başlığı altında çalışan dört genç koreografin (Talin Büyükkürkçüyan, Erdem Gündüz, Bahar Temiz, Esra Yurtut) hazırladığı solo projeleri Manolescu’nun gözetiminde geliştirildi. Avrupa’da hareketlilik ve sanatsal değişim sağlamayı hedefleyen projenin, sorduğu sorular arasında şunlar da vardır: Bedeni hangi kurallar, güçler ve pratikler etkiler ve bunların ne derece bilincindeyiz? Beden neyi hafızasında tutar, otomatikleşmiş midir, kontrollü müdür, kendisine uygulanan güçlerle nasıl baş eder? Bedeni en çok ne etkiler – kurumsal güçler mi, küreselleşme mi, fiziksel içerikler mi, yoksa psikolojik baskılar mı? Aynı zamanda deneysellik ve karşılıklı iletişim bu projenin anahtar kelimeleriydi.

Cosmin’den alınan öneriyle, katılımcılardan bireysel olarak zayıf bulunan ve yapmaktan hoşlanılmayan konularla birlikte iyi olunan ve kötü olunan şeylerin yazılması istenmişti. Bu yapılan çalışma, koreografin zayıf olduğunu düşündüğü yönlerini tekrar görmesine ve projenin temellerini atmaya ön ayak oldu.

Daha önceki arayış dönemi ve alınan son geribildirimler neticesinde Cosmin Manolescu’nun koçluğuyla birlikte **yeniden üretim** üzerine çalışmaya başlandı. Çalışma akışı içerisinde kendinden bahsetme, zayıf ve güçlü yönleri belirleme, malzeme üzerine çalışma, çalışma planı yapma, kendine görevler verme, günlük hedefler koyma, toparlama, odaklanma gibi aşamalar yer aldı.

Cosmin her gün için kişisel program geliştirmeye yardımcı oldu. “*Bir şeyleri idare et, onu prova et, onu işaret et, yaptığını tut, temizle, ortaya çıkar ve tekrar uygulamasını yap*” vb. önermelerde bulundu. Cosmin başlangıç konuşmasını şöyle

yaptı: “Geçmiş ve şimdi arasında bir yerde çalışıyoruz. Geçmişten geleceğe götürdüğümüz şeylerin zihnimizde ve bizde bıraktığı anıları var. İstedğim zaman bunları kullanabilirim, şu an bile. Ve bütün bunlar bedenimde var. Geçmişte çalıştığım koreograflardan öğrendiğim şeyler de içimde var. Bir yerlerde sadece çağrılmayı bekliyorlar.”

İlk olarak, katılımcı koreografların gruba kendilerinden bahsetmesi istendi. Bu istek koreografin hangi durumda olduğunu ve ne yapmak istediğini dile dökmesini sağladı. Bu metinde geçen koreograf için bu paylaşım üretime yönelik ilk basamak oldu.

Bu yeni projeye başlarken, daha önceki projelerinin aksine bireysel olandan uzak durmaya dikkat eden koreograf, kendine ait olmayana yansıtmak istedi. Tabii ki bunun imkânı yoktu. Koreograf, bireyselliğini yaratım sürecinde uzak tutsa da yine de kendisini uzak tutmuş bir koreograf olarak gösterinin içindeydi. Bir gösteride izleyen ile kurulan köprüler hareketlidir ve değişkendir. Koreograf, kendinden olanı yansıtmama / anlatmama çabasına zıt olarak kendi parçasını da projenin içinde sergiler. İzlek, seyircinin koreografin kendi hareket kalitesini göstermemesi ve göstermesi arasındaki anlam çizgisinde gidip-gelir. Dansçının dediklerine seyircinin inanıp inanmaması bir başka sorunsaldır. Dansçının geçmişte bir zaman dilimine tekabül eden, “İzaman2.0” adlı projesine atıfta bulunması “kendi dans parçası”nın aslında hangisi olduğuna dair soru işaretleri bırakır. Projenin icracısının, koreografin kendisi oluşu başka bir aitlik göstergesinin de altını çizer. Aslında gerçeği göstermektedir ama bir taraftan da neyin gerçek neyin yapay olduğu şüphesini bilerek yaratmaktadır.

Bu çalışmada konuşma temel unsurlardandı. Konuşmanın işlevselliği, söylenenlerin öz olması ve tümcenin özellikle seçilmiş bir niyetle telaffuz edilmesi üzerine çalışıldı. Neyin söylendiğinden çok neyin söylenmediği daha önemli olduğu bir ortam hazırlandı. Bütün bunlar; koreografin zayıf olduğunu düşündüğü konuşma eylemi üzerinden (İngilizce olarak) yapıyor olması; koreografin kendisini dil konusunda geliştirdiği bir aksiyon ile sonuçlandı. Ayrıca daha önceden de yapmadığı bir denemeydi. Beckett’in “Godot’yu Beklerken” oyununda olduğu gibi koreograf da ana dilinde değil de İngilizce oynamayı seçmişti. Bir dilin yeniden keşfine ve araştırmasına yönelmişti.

Hayata dair olan üzerine konuşmak, insani öğelerden konu açmak, insani jestler, kesin olmama hali, şüphecilik, ikilik, ikirciklik, oynama ve oynamama hali, aidiyet duygusu, sürprizler projenin kendi eksenindeki konulardı. Bunlar gösterinin kendisine farklı bir dinamik kazandırdı.

Sorgulamak, kendini telkin etmek ya da onaylamak, başkalık, ikilik, öz-eleştiri icra ederken uygulanan diğer unsurlardı. Gösterideki soruları belirlemek çok zaman almıştı. Sorular birçok tartışmayı da beraberinde getirebilirdi. Bu esnada projenin bu gösteri sırasında sorulan soruların işaret ettiği noktalara temas edip etmemesi, belli bir konu etrafında dönüp dönmemesi tartışıldı. Netice olarak icracının ağzından çıkan cümleler odağı oluşturduğu gözlemlendi. Bu cümlecikler projenin içeriğini belirleyip sınıflandırdı. Bu durum da koreografi, daha net olmaya ve odaklanmaya yönlendirdi.

Koreografin kafasından geçenler şöyleydi: Kısa bir dans parçası ama içinde hareket, hareket kalitesi, mekân kullanımı, hız, denge, seviye gibi unsurlar bulunan güçlü bir parça yapma fikriydi. Koreografinin akışında, dansı ve koreografinin sahibini göstermek, ikilikler yaratmak, izleyene merak uyandırmak amaçlandı.

İkilikler yaratmak üzerinden bahsetmişken, bu projedeki dans parçası; koreografin bireyselliğinden ve kişisel birikiminden yalıtılarak çalışıldı. Dans kısmı Ori Flomin'in bir dans hareket dizisi (teması) üzerinden yeniden üretim niyeti ile yapıldı. Hatta bu seride bir değişiklik yapılmadan bir obje gibi sahneye taşındı. Fakat Mustafa Kaplan tarafından yapıldığı (öyle olmasa da) bildirildi. Bu bildirimden nedeni: "dans kısmının içinde koreografa ait bir şeyin olmaması" **fikrinin** iletilmesiydi. Dansçı "- Bu parça bana ait değil" der. Bu sayede düşünsel boyutunu sözel olarak ifade etti. Koreograf kendi kullandığı hareket kalitesi öbeğinden uzak kalmayı seçmişti. Bir önceki çalışması olan "*Cadı Ağacı*" 'nda, koreograf bireysel hareket kalitesini yansıtmıştı.

Koreograf kendi dans manifestosunu duyurmak istemektedir, bunu bir yükselti üzerine yaparak gerçekler. Tıpkı zamanının öncü sanatçılarından yaptığı gibi, yüksek bir kürsü üzerinden manifestosunu ilan eder. Fakat dansçı, öncü sanatçılar gibi kavramsal ideoloji yerine, hayat ve doğa hakkında bildirimlerde bulunur. Yaşamın ve sanatın doğa ile birlikteliği koreografi etkiler. Bunu projesinde yansıtır.

Mesela manifestonun 2. maddesinde “Her canlı ölümü tadacak” der. Direkt bir anlatım biçimi olan dil seçilerek izleyenlere seslenilir.

Projede sanat nesnesi olarak betimlenen dans hareket dizisi; ikinci kez tekrar edilirken “Trainspotting” isimli kült fiilimden alınan “Hayatını Seç” isimli müzik parçası ile yapıldı. Koreografin niyeti enerjili, hareketli ve seyirciyi etkileyebilecek bir parça seçmekti. Bu parçanın sözleri hayattan bahsediyordu. Hayatını seçmenin nasıl bir şey olduğundan, nasıl hayatlar olabileceğinden, nasıl bir hayat standardı seçebileceğinden bahsediyordu. Koreograf bu parçayı projesinde kullanarak parçanın içinde bahsedilen bir hayatı seçmeyi işaret ederken, bir diğer taraftan da değiller, aksini işaret edebileceğini düşünür.

Bu projede, Cosmin yönlendirme ve ifadelendirme konusunda yardımcı olmuştur. *“Aslında sanat yapıtımdan öykünürken onu yeniden yaratmıyorsun. Yaptığınla, **yeni bir şey** yaratıyorsun. Geçmişte yapılmış bir şeyi, şimdiye taşıyorsun. Sana ait hareketleri ya da fikirleri kullanarak yeniden üretime, doğru gidiyorsun”* demiştir.

Koreografin kendine gönderme yapması, kendi danssal üretim tarihine hatırlatma yapması (kendine atıfta bulunması) başka bir benliğe ya da başkalılık kavramını ortaya atmaktadır. Yani koreograf uzak ya da geçmiş bir referans vermek yerine kendi danssal geçmişini kaynak göstermeyi yeğlemiştir. Sanki yaşam sanatı (lifeart) yapan sanatçılara buradan göndermesini yapmaktadır. İcracının “Size kendi dans parçamı göstermek istiyorum” dediği parça kendisinin 2008 yılında yüksek lisans programına girerken gösterdiği parçadır. Adı “İzaman2.0” idi.

Hareketin obje olarak kullanılması, üzerine konuşulabilen bir nesne gibi davranılması bu projede dolaylı yoldan gerçekleşir. Aynı zamanda bu projede yapay olarak yaratılan hareketler de vardır. Koreograf, dansçı aracılığıyla kavramları ve yapılan olayların sorgulanmasını bekler. Bu sorgulama sanat nesnesinin gerçek, sahte, taklit, kopya, iyi, kötü güzel, çirkin tartışmasını hedefler. Dansçı performansında/ icrasında başkalılık ve ikirciklik durumlarını icra eder ya da bilinçli bir şekilde gösterir. Bu iki insani durum koreografı kişisel olarak etkiler.

Dansçı başlangıç ve bitişleri kullanarak, başlangıç ve bitişlerde esler vererek, **şeylerin** altını çizmek ister. Aslında düşüncesini öne çıkartmaya, parlatmaya çalışır.

Koreograf (dansçı aracılığıyla) düşüncesini dil yolu ile yansıtır. Sahne üzerindeki konuşma yaşamın ve sanatın hikâyesi hakkında olabilir. Bu projedeki konuşma eylemi yaşamsal bir gerekliliğin ifadesidir. Koreograf ekonomik yalnızlığından bahseder. Koreografin sahnedeki sözcüsü, projenin sonunda Türkiye’de bireysel olarak çalışan sanatçıların Kültür Bakanlığından destek bulamamasından yakınıdır.

Koreografin üretim aşamasında, sahneye taşımak isteyip de projenin içinde yerini bulamayan birkaç sorusu olmuştur. Bunların bir kısmı zaman içinde projeye uyarlanacaktı. Bazıları ise izleğin odağını değiştirmesi kaygısıyla kullanılmayacaktı. Bunlar düşünceler: “Sanat objesi ile benim aramda nasıl bir ilişki olabilir? –Ben ne yapıyorum? –Bu yaptığım parça başkası tarafından yapılmıştır –Dansın dans olduğundan nasıl emin olabilirsiniz? –Nasıl dans parçası yaratabilirsin ki? –Sanat eseri nedir? –Sanat eserini sahnede nasıl kullanabilirim? –Sanat eserleri genellikle müzede olur, niye sahnede sanat objesi var, değil mi? –Neden sanat eserleri müzede olur ya da ben niye buradayım? –Sanatta güzellik anlayışı nedir?”

Üretim döneminde alınan notlardan biri şöyledi: *“Bugünkü konum ve hedefim odaklanmam ve detaylandırmam. Jestler üzerine çalışabilirim (el, kol, beden duruşu, gözlerin kullanımı). Sanat nesnesi olarak ne kullanacağım. Hangi kendi dans materyalimi kullanacağım. Hangi dans materyali ile ne yapmak istiyorum. İçinde bulunduğum durumu yansıtacak bir şeyler ve hareket yapmak istiyorum.”*

Farklı yorumlarda bu üretim aşamasında fikir olarak öne çıkmış fakat kullanılmamıştı. Gündelik olayların yansıtılmasından çekinilen bir çok olay vardı. Mesela, üzerinde “*Erdem*” yazan bir beyaz etiket kullanmak hoş olabilirdi. Ya da ortalığı düzenlerken, teknik eleman gibi üzerinde “*staff*” yazan bir yelek giyilebilirdi. Geleneksek olarak, ayıları oynatırken takılan halkalardan dansçının burnuna takmak ilginç olabilirdi. Bedene büyük bir dövme yapmak ya da o izlenimi veren bir kostüm giymek, sırt çantası ile sahneye çıkmak, özgürlük anıtının kopyasını sahneye taşımak, yere bantlar yapıştırılarak İstanbul’un silüetini çizmek gibi birçok fikir de vardı. Bir yerlere “Burası benim evim.” notu asılabilir. Youtube paylaşım sitesi videosu ya da boş televizyon görüntüsü kullanılabilirdi. Hepsi modern yaşama göndermesi olan nesnelere ve eylemlerdi. İzlekte yerini bulan bir eylemde: Süperman imajını kullanmak olacaktı. Kavramsal sanatçılar gibi, dansçı da yazı aracılığıyla mesaj verme eylemini bir bildirimde yaparak bulunur. “Bu bir çeşme değildir.” Çeşme imajı da, dijital kopyası (çıktısı) ile izlekteki yerini alacaktı.

3.2 Üretim Sürecindeki Etkileşimler Ve Koreografinin Çıkarımları

Bu ikinci kısımda anlatılan öğeler, seyirciyi ne tarafa yönlendirilmek istendiğinin bilgisini vermektedir. Seyircinin ne gördüğünü ya da ne görmesi gerektiğini söylememektedir. Koreografinin, niyetini ifade etme amacı ile yazılmıştır.

“Türkiye’de bir sanat konseyi var mı?” kavramı gösterinin adını da oluşturmaktadır. Bu gösteri Türkiye’de bağımsız çalışan sanatçının desteklenmediğine işaret etmektedir. Ülkedeki kültür politikasını sorgulamaktadır. Zor yetişen sanatçı ve sanatçı adaylarının maddi olarak desteklenmediğini hatırlatır. Tek başına çalışan ressam, heykeltıraş, koreografinin Kültür Bakanlığına bireysel başvuru yapamamasını gündeme getirmeyi de amaçladı. Diğer taraftan da sanatsal beğeni ile estetik güzellik anlayışını birlikte sorgular. Bu çalışmada; icracı (eyleyen), koreograf (dans düzeni yapan), koreografi (dans düzeni), sanat eseri, sanat eseri kavramı irdelenir, sorgulanır.

Salon ışıkları yanıkken icracı sahneye girer, perdeleri ve etrafı düzenler kontrol eder. Bu kendisinin simetriye, düzene ve temizliğe ne kadar önem verdiği dair bir göstergedir. Gösterinin başlangıcının çokta önemli olmadığına ya da sıradan bir durum gibi görünebileceğini yansıtır. Ayrıca hareketlerindeki ve ses tonunda verdiği çekingenliği, yaşadığı ikilik (dualite) ve başkalık (diversity) ile birlikte jestlerinde gösterir. Dansçı seyircinin önüne gelir. Şöyle der: “-Tamam, hoş geldiniz. Nasıl başlayacağımı bilmiyorum. Galiba koşarak başlayacağım.” Koreografinin gidişatı belli olsa da dansçı, “-mı” gibi yaparak, gösterisini yapar. Koreograf için her bölümü ayıran bir ya da iki saniyelik anlar bulunur. İzleyene nefes aldırır, bu duraksamalar yeni bir durumun da habercisidir. Aynı durum dansçının “pekiyi”, “tamam” demesiyle de gözlemlenebilir. Bu kendini tekrar edişler koreograf için yeni bölümlere geçişin başlangıcıdır. Bu sayıklamalar, kararsızlığın kararla buluştuğu nokta anı ve icracının ikircikliğinin de göstergesidir.

Koreografi ve koreografinin aitliğini, bir referansı (Mustafa Kaplan’ı) temel olarak başlar. Sol ön köşeden başlayan (Bkz Fotoğraf 8.16 d) bir buçuk dakikalık dans parçasından sonra açıklama yapılır.. “Bu iş benim işim değil. Bu parça 10 yıl önce Mustafa Kaplan tarafından yapılmıştır. Bu parça hayatın uzunluğu ya da bu parça heykel hakkındadır” Koreografinin tarihsel geçmişini ve künyesini söyler. Böylece ilk yönlendirme yapılmış olur. Seyircinin ilk beklentisi icracıya ait bir dans

parçası izlemek iken bu replik ile koreografa ait bir dans gösterisi izleme fikri değişmiştir. Çünkü seyirci Erdem Gündüz'e ait "Is there any art council in Turkey?" adlı oyunu izlemeye gelmiş olacaktır. Bu noktada bir ikilem oluşur. Neden başka birinin işi yeniden sergilemektedir? İcracı, dansın yeniden üretimi, dansa müdahale eylemini (intervention), sanat eserinin yeniden üretilmesi (reprodüksiyon) eylemine benzer bir uygulamayı gündeme getirir. Harekete ve nesnelere alıntı (quotation) yaparak bağlantılar kurar, anıştırır, anlamlandırır. Bu replikle birlikte gerçekten on sene önceki Mustafa Kaplan'ın hareket anlayışına ait hafıza sorgulanabilir ya da hatırlanmaya çalışılabilir. Bu proje mesela Fransa'da gösterilse Jerome Bel tarafından yapılmıştır, Amerika'da Trisha Brown tarafından yapılmıştır denilecektir. Mustafa Kaplan'ın da izleyenler arasında olduğu bir ön gösterimde kendisi şaşkınlık içinde, şöyle bir soru sormuştu: "Gerçekten on sene önce böyle bir iş yapmış mıyım?" Burada gerçek ile kopyanın ayırımından daha da önemli olan ne söylendiğidir. Dans parçası gerçekte Newyork'lu bir sanatçı olan, Ori Flomin'in dersinden alınarak tekrarlanmıştır. Mustafa Kaplan yeniden üretime bir referans olmuştur. İlk açıklamadan sonra bu işin icracıya ait olmadığı başka birine ait olduğu ve ne ile ilgili olabileceği açıklanmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda seyirci ikinci köşeden başlayan bölümü izlemeye başlar. İcracı sol arka köşeye giderek sırtı dönük şekilde aynı dansı tekrar eder. Pop kültürün kült filmlerinden biri olan "Trainspotting" film müziği de duyulur. Bu film bir yaşam biçimini bir çeşit yaşama şeklini insanlara sunar ya da değiller sonuçta hatırlatmış olur. Parçanın adı "hayatını seç" (choose life)'tir. Bu müzik popüler kültürün davranışlarını ve bir hayat kalitesinin nasıl olması gerektiğini sıralar: "İşini seç. Kariyerini seç. Aileni, büyük ekran televizyonu, çamaşır makinesini, arabanı, CD çalarını, elektrikli konserve açacağına seç. Sağlıklı yaşamı, düşük kolesterolü, dış sağlık sigortanı seç..."

Koreograf dans parçasını ikinci tekrarını farklı bir yönde yaptırır. Bu temel kompozisyon prensiplerinden tekrar etmeye ve yönünü değiştirmeye tekabül eder. Bu bölüm bitince dansçı seyirciye yönelir ve sorar. "Ne düşünüyorsunuz? Bu bir koreografi mi?" der. Sol tarafa yürüyerek sahneyi terk eder.

Tekrar içeri girdiğinde elinde bir yükselti vardır. Koreograf bu yükseltiyi önce platform (Bkz. Fotoğraf 8.23 c) sonra kaide (Bkz. Fotoğraf 8.23 b) olarak kullanacaktır. Platformu yere bırakır ve der ki "Benim için çok önemli şeyler söylemek istiyorum." Cebinden buruşturulmuş, üzerine elle yazıldığı belli olan bir

kağıt çıkarır. Madde madde sıralanmış düşünceleri okumaya başlar. Bunu bir manifestoyu bildirmek niyetiyle okur (Bkz. Fotoğraf 8.23 d). Her sayımdan sonra seyirciyi süzer. İcracının bu hali koreograf için, bir çeşit öncü sanatçıların hayali gibidir.

“*Bir, aşk her yerde*” der. “*İki, her canlı ölümü tadacak*” der. Bu ilk iki madde bütün insanlığı ilgilendiren doğum ve ölüm metaforları ile bağdaşır. “*Üç, son parçam kötüydü.*” Burada bahsedilen son parça koreografin “*Cadı Ağacı*” adlı çalışmasına işaret ederek, bir ironi yaratır. Burada icracı koreografin, yakın geçmişine referans yapar. Koreograf, kendine ait bir projeyi yorumlar. “*Dört*” der rakamla. Burada bir kesinti yaşanır. İcracı okumayı bırakır, kağıdı cebine koyar. Dört (four) kelimesi İngilizce söylendiğinde ses olarak yine İngilizcedeki “için/ bir şey için” kelimesine benzer. Bu da icracıda bir yabancılaşma yaratır. Platformdan (yükseltiden) inerek sağ ön köşede soyunmaya başlar. Buradaki fiziksel soyunma eylemi, koreograf için maskesiz, korunmasız ve savunmasız kalmayı yansıtan bir eylem olarak seçilmiştir. (Buraya kadar olan kısımlar koreografinin hayatın uzunluğu hakkındaki düşünceyi destekler.) Bu yabancılaşma ya da kırılma noktasından sonra koreograf yeni bir bölüme geçer.

Soyunduktan sonra icracı kendine bakar yarı-çıplak olduğunu görür, diyecek bir şey bulamaz, altındaki çamaşır hakkında yorum yapmaya başlar. “*Keşke, şurada üç bantlı bir çamaşır giyseydim*” der (Bkz Fotoğraf 8.16 c). Eliyle çamaşırının kenarını işaret eder. Bir diğer taraftan İngilizce olarak bant kelimesinin nasıl denileceğini bilmiyormuş gibi yapar. Popüler kültürün markalarından Adidas’a gönderme yapar. Hemen ardından “*Ya da mavi ve kırmızı renkli bir çamaşır giyseydim*” der. Derken de Süperman’ın uçarken yaptığı gibi durur (Bkz Fotoğraf 8.16 a). Bir el yukarıda diğer el yanda göğe doğru uçar gibi yaparak poz verir. Bir zamanın çocuklarının kahramanı gibi giyinmek istediğini belirterek hem bir nostalji yapar hem de bir çizgi film kahramanını eserine katmış olur.

İcracı bu pozdayken üçüncü tekrarını yine farklı bir yöne yapar. Dans parçasının sonuna gelmeden, birden kaidenin (yükseltinin) üstüne çıkar. Bir heykel misali durur ((Bkz. Fotoğraf 8.24 d). Sağ ön köşede Süperman figürü ile başlayan bölüm, bir başka figür ile biter. Buradaki insan heykel formu herhangi bir heykelin figüründen esinlenerek seçilmiş değildir. Koreograf gerçekte böyle bir heykel yoksa da, böyle bir heykel varmış gibi düşüncesini (ideasını) yaratmaya çalışılır.

Kaide üzerinde donmuş gibi duran icracı kendi konumunu sorgular. Kaideden iner, kaidede durmaktan ve çıplak olmaktan rahatsız olmuştur. Kendi kendine sorar. *“Peki, ben neden buradayım?”* Düşünür cevabını bulamaz. İcracı konuyu değiştirir. *“Kızları severim.”* diyerek kişisel bir şeyden konuyu açar. *“1000 güzel sarışın kız ile birlikte olmak isterim.”* der ve *“Güzel göğüslü”* diyerek ekler. Seyircinin tepkisini ölçer gibidir. Tekrar yeniler *“Peki, Ben neden buradayım”* der. İcracı hatırlamaya çalıştığı düşüncesindedir. Koreograf için, dansçının bu tutumu edebiyattaki bilinç akışı örneklemesine benzer. İcracı sanki kafasından geçeni söylüyormuş gibi oynar.

Hatırladığını, aklına geldiğini eliyle gösterir ve der ki *“Size kendi dans parçamı göstermek isterim”*. Arka sol köşeye seyirciye yüzü dönük bir şekilde **“izaman2.0”** adlı işin giriş bölümünden bir kısım gösterir. (Bu gösterilen kısım koreografin Mimar Sinan Yüksek Lisans sınavına girerken gösterdiği parçadır.) Burada icracı kendi kişisel tarihinden bir parçayı seyirci ile paylaşır. Kendi dans kalitesinin nasıl olduğuna işaret eder. Tam yaparken der ki *“burası çok uzak”* hareket etmeyi bırakır. Sahnenin ön orta tarafına gelir hiçbir şey olmamış gibi kaldığı yerden devam eder. Biraz daha hareket ettikten sonra *“Burası da çok merkezde”* diyerek sağ tarafta perdeye yakın bir yere yerleşir. Ve dansına kaldığı yerden hareketini yakalayarak devam eder. Hareketin yönü sağ çıkışa doğrudur. Sağ taraftaki perde arasından sıyrılarak gözden kaybolur.

Kısa bir süre sahne boş kalır. Bu sefer sahneye elinde çeşme (su makinesi, sebil) ile girer ve çeşmeyi kaidenin (yükseletin) üzerine koyar. Koyması ile birlikte pliyede (dizleri bükülü), çeşme bacalarının arasında, dona kalır. İcracı çeşme ile birlikte heykel gibi durur.

Kaide üzerine konan nesne Marcel Duchamp'ın *Çeşme*'sine referans eder. Bir endüstri ürünü olan obje, bir buluntu, bir ready-made (bir başka deyişle hazır yapıt) kaidenin üzerine konarak sergilenir. Bu anda koreograf, icracının hareketini dondurarak, seyircinin ilgisini bu noktaya odaklamayı dener. Hem bir ironiyi hem de parodiyi ortaya koyar. (Bir diğer taraftan başka bir bağlantı daha kurar. Buluntu (ready-made) ile icracı arasında bir ilişki sunar. Çünkü dansçı taşıdığı çeşmeye yarı çıplak olarak arkadan sarılarak kucaklamıştır.) İcracı günlük hayatta işlevsel olan bir nesneyi (sebili) sanatsal olarak sergilemeye koyulmuştur. Daha sonra ayağa kalkar. Çeşme ile birlikte çok değerli bir sanat objesinin yanında gibi poz verir (Bkz Fotoğraf 8.18). Bunu ölümsüzleştirmek için yardımcı oyuncudan fotoğraf çekmesini ister.

İcracı müze’de bir heykelin yanında fotoğraf çektiriyorum hissindedir. “*Düşünen adam*” misali (Bkz Fotoğraf 8.16) çeşmenin gövdesinden destek alarak durmayı ihmal etmez. Dirseğini makinenin üstüne koyarak düşünür. Burada sanki kendi yapmış gibi de yaparak övünür. Daha sonra çeşmenin sol tarafında dansın başlangıç kısmını, ardından çeşmenin sağında başka bir kısmını yapar. Seyirciye bakar, seyirciyi gözlemler. Bu seçim ile aynı parça dördüncü kez tekrar edilmiş olur. Şimdi de dansçı yüzü tam olarak seyirciye dönüktür.

Ardından yerdeki kıyafetlerin önünden, pantolonun cebinden buruşuk kağıdı bulur. Su makinesinin arkasına geçerek sanki kürsüden seslenir gibi okumaya devam eder. “*Dört, bir işin sanat eseri olup olmadığına nasıl karar veririz?*” Koreograf, seyirciye sanat nesnesinin gerçekten ne olduğu sorusunu düşündürmeye sevk eder. Ve bunu açıkça dile getirir. Seyirciye bakar. “*Beş, sanat nesnesi ile benim aramda nasıl bir ilişki vardır?* diye sorar. Sorular sorarak, seyircinin verdiği tepkileri izlemeye devam eder. “*Altı, Türkiye’de bir sanat konseyi var mı?*” der. Kâğıdı katlar çeşme’nin içine yerleştirir. Çeşmenin yanında durur. Sanki konumunu tartar. Daha sonra çeşmeye hafifçe eğilir ve makinenin elektrik kablosunu kendi göğsüne yaklaştırır (Bkz Fotoğraf 8.25 d). Sanki kendi ile çeşme arasında bir hat, fiziki bir ilişki oluşturur. Bu durum “Kill Bill” film müziği “yalnız çoban” adlı parça ile birlikte gerçekleşir. Dansçı yardımcı oyuncudan ıslıkla parçaya eşlik etmesini de ister. Bütün bunlar olurken dansçı seyirciyi yarı ciddi yarı komik bir tavırla süzer. Müzik bitince kabloyu makinenin yanına bırakır. Eksik bir şey varmış gibi yaparak sahneden ayrılır. Hemen sahneye geri döner. Elinde bulunan “Bu bir çeşme değildir” yazılı musluk resimli kağıdı, su makinesinin üzerine yapıştırır (Bkz Fotoğraf 8.19 a). Son sözünü söyler (Bkz Fotoğraf 8.19 b). “Bu proje kültür bakanlığından destek almamaktadır. Bu projede, Türkiye’de bireysel olarak çalışan sanatçıların kendi eserleri ve gösterileri için destek bulamadığını işaret etmek istedim” der ve selam verir.

*Bu projenin video görüntüsünü <http://vimeo.com/98334304> bağlantısından seyredebilirsiniz.

4. SONUÇ

Bu proje, üretimi etkileyen sanatsal – sosyo-kültürel ilişkileri ve bunların oluşturduğu bütünü koreografin sorgulaması nedeniyle ortaya çıkmıştır. Kavramların ve idealerin altındaki anlam sorgulanmaya çalışılmıştır. Sanatçının kendi bireysel maddi yalnızlığı son kertede dile gelse de; gösterimin temel sorunsallarından biridir. Bu niyetle bu durumu kendi gündemine getirir, dillendirir.

Bütün bir süreç ele alındığında, yapılan eser çalışmaları dilin farklı şekilde kullanımıyla sonuçlanmıştır. Eser üretim çalışmaları başındaki Rodin'in heykellerinin bıraktığı etki Edip Cansever'in şiiri ile biçimlenerek "Cadı Ağacı" gösterisine dönüşmüştür. Bu eser metninde adı geçen proje, İngilizce olarak icra edilip gösterinin Türkçe'ye çevrilerek yeniden üretilmesiyle sonuçlanmıştır. Dilin kullanımı; koreograf/ sanatçının hedefine göre dolaylı (öznel) ya da direkt (nesnel) bir anlatım seçilmesiyle aksiyon bulur. Koreografin ihtiyaçları doğrultusunda çalışma süreci boyunca ürün değişip, gelişip, dönüşmüştür.

Proje içerisinde atıfta bulunma ve referanslar vermenin farklı bir bakış açısı ve disiplin anlayışı gerektirdiğinin farkına varılmıştır. Yeniden üretimin, sanatın ve yaşamın her alanında olabileceği çıkarımında bulunulmuştur. Kalıplaşmış tarz ve düşünceden uzaklaşmak için uzun bir araştırma ve uygulama süreci gerekmiştir. Ayrıca iletinin (koreografin belirtmek istediği şeyin) doğru ifade edilmesi hedeflenmiştir. Seyircinin izlediği okumasını kolaylaştırıcı basamakların yapılandırılması araştırılmıştır.

Proje başlangıçta daha basit / yalın bir yapı oluşturmayı planlamış ise de, büyük aşırı bir yapıya ulaşma gerekliliği görülmüştür. Sanat tarihindeki alıntılar ve referanslar bu yapıyı genişletmiştir. Bu sahiplenme üzerinde alıntılar yapma ve referanslarda bulunma, projenin daha derin bir yapıya kavuşmasına neden olmuştur.

Bu çalışma koreografa, sanat yapıtının proje içinde nasıl ve ne şekilde kullanabileceğini deneyimleme fırsatı tanımıştır. Dans projesinin nasıl alımlandığı performans sonrası alınan geri bildirimlerle ve koreografin bu geri bildirimler üzerinden tekrar tekrar çalışması ve deneyimlemesi ile sonuçlanmıştır.

Yazılı metinlere (tiyatroda olagelen) dayanan projelerin sahnelenmesi benzer bir şekilde görsel metni kurgulayan, yaratan koreografların da aslında yazınsal bir çalışma (görsel metin yazımı) yapmakta olduğu fark edilmiştir.

Koreografin, bütçe bulmadan ürünü seyirciyle buluşturmama kararı projenin kamusal alanda sergilenmesini gerektirmiştir. Böylelikle mekan arama, kira ödeme, teknik masraflar gibi giderler ortadan kaldırılmıştır.

Dansçı performansta beden dili yanı sıra sözel dili de kullanmıştır. Sözel metni kullanıyor oluşu, yeni bir bakış açısını koreografa göstermiştir. İçerisinde “burada şimdide” gerçekleşen gösteriye ilişkin eleştiri, hatırlamaya çalışma, an'a, duruma ve kendine yabancılaşma, sorgulama temalarının yer alışı koreografa yeni deneyimler, yeni bakış açıları kazandırmıştır.

Proje; performatif bir şekilde dil ve hazır yapıt kullanımını öne çıkarsa da sahiplenme, atıfta bulunma, ilişkiler kurma üzerinden şekillenmiştir. Yaratım süreci projenin alt kavramlarla normalden daha aşırı büyük bir yapıya, fazlayapıya, (hyper-structure) varması hedeflenmiştir. Projenin yola çıkılan tema çerçevesinde genişerek yeni bir yapı oluşturması sağlanmıştır.

5. EKLER

5.1 Kùltür Bakanlığının Başvuru Kriterleri

Kùltür Bakanlığı yardım/ mali destek ile ilgili 15 Mart 2007 tarih ve 26463 Sayılı Resmi Gazete'de yayımlanarak yùrùrlùđe giren yönetmelikle belirlenen hususlar çerçevesinde Kùltür ve Turizm Bakanlığınca yapılmakta olduğunu belirten yazının tamamıdır.

15 Mart 2007 PERŐEMBE

Resmî Gazete

Sayı : 26463

YÖNETMELİK

Kùltür ve Turizm Bakanlığından:

**KÙLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞINCA YEREL YÖNETİMLERİN,
DERNEKLERİN, VAKIFLARIN VE ÖZEL TİYATROLARIN
PROJELERİNE YAPILACAK YARDIMLARA
İLİŞKİN YÖNETMELİK**

BİRİNCİ BÖLÜM

Amaç, Kapsam, Dayanak, Tanımlar

Amaç

MADDE 1 – (1) Bu Yönetmeliğin amacı; kùltür, sanat ve turizmi geliştirmek ve tanıtmak için hazırlanan projelere Kùltür ve Turizm Bakanlığı bütçesinden yapılacak yardımlara ilişkin usul ve esasları düzenlemektir.

Kapsam

MADDE 2 – (1) Bu Yönetmelik, yerel yönetimlerin, özel tiyatroların ve asıl amacı kùltür, sanat, turizm ve tanıtım faaliyeti olan dernek ve vakıfların projelerine Kùltür ve Turizm Bakanlığı bütçesinden yardım yapılması ve bu yardımların kullanılması, izlenmesi, denetlenmesi ve kamuoyuna açıklanmasına ilişkin usul ve esasları kapsar.

(2) Kamu kurum ve kuruluşları tarafından kurulan veya kamu personelini desteklemek için kurulan dernekler ve aynı amaçlarla Türk Medeni Kanununa göre kurulan vakıflar bu Yönetmelik kapsamı dıŐındadır.

Dayanak

MADDE 3 – (1) Bu Yönetmelik, 16/4/2003 tarihli ve 4848 sayılı Kùltür ve Turizm Bakanlığı TeŐkilat ve Görevleri

Hakkında Kanunun 2 nci maddesine dayanılarak hazırlanmıştır.

Tanımlar

MADDE 4 – (1) Bu Yönetmelikte geçen;

- a) Bakanlık: Kültür ve Turizm Bakanlığını,
 - b) Bakan: Kültür ve Turizm Bakanını,
 - c) Komisyon: Değerlendirme komisyonunu,
 - ç) Müsteşar: Kültür ve Turizm Bakanlığı Müsteşarını,
 - d) Özel tiyatro: Gerçek kişiler veya özel hukuk tüzel kişileri tarafından sadece belirli bir projeyi veya sürekli bir tiyatro faaliyetini gerçekleştirmek için kurulan tiyatro topluluklarını,
 - e) Proje: Kültür, sanat ve turizmi geliştirmek ve tanıtmak amacıyla teşekküllerce gerçekleştirilecek her bir faaliyeti,
 - f) Sanat sezonu: Her yılın 1 Eylül günü ile bir sonraki yılın 30 Haziran günü arasındaki dönemi,
 - g) Teşekkül: Yardım yapılacak yerel yönetim, dernek, vakıf ve özel tiyatroyu,
 - ğ) Yardım: Bakanlık bütçesinden teşekküllere yapılacak nakdî yardımı,
 - h) Yerel yönetim: Büyükşehir belediyesi, belediye, mahalli idare birlikleri ve il özel idarelerini,
- ifade eder.

İKİNCİ BÖLÜM

Yardım Yapılma Esasları

Yardım yapılabilme şartları

MADDE 5 – (1) Bakanlıkça teşekküllere yardım yapılabilmesi için;

- a) Bakanlık bütçesinde bu amaçla ödenek tefrik edilmiş olması,
- b) Projenin kültürel, sanatsal ve turistik gelişmeye ve tanıtmaya katkı sağlamaya yönelik olması,
- c) Dernek veya vakfın asıl amacının kültür, sanat, turizm ve tanıtım faaliyeti olması,
- ç) Teşekkül ile Bakanlık arasında protokol yapılmış olması,
- d) Dernek veya vakfın, kamu kurum ve kuruluşları tarafından kurulan veya kamu personelini desteklemek için kurulan derneklerden veya aynı amaçlarla Türk Medeni Kanununa göre kurulan vakıflardan olmaması,
- e) Teşekkülün Anayasa ve kanunlarla yasaklanmış faaliyetlerde bulunmamış olması,

gerekir.

Yardımlı yapılabilecek etkinlikler

MADDE 6 – (1) Kùltür, sanat ve turizm değerlerimizi ve zenginliklerimizi yaşatıcı, yayıcı, destekleyici, geliştirici ve tanıtıcı, yerel, ulusal ve uluslararası nitelikteki şenlik, festival, anma gùnleri, konser, sergi, gøsteri, kongre, sempozyum, seminer, panel, güzel sanatlar, fuar ve benzeri etkinliklere ilişkin projelere yardımda bulunulabilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Başvuru, Değerlendirme Komisyonu ve Değerlendirme Ölçütleri

Başvuru

MADDE 7 – (1) Başvurular, aşağıda belirtilen belgeler eklenmek suretiyle, etkinlik tarihinden önce İl Kùltür ve Turizm Müdürlüklerine yapılır.

- a) Başvuru sahiplerinin adını, talebin özetini ve kanuni tebligat adresini belirten başvuru dilekçesi.
 - b) Başvuruyu yapan özel hukuk tüzel kişi ise kuruluş sözleşmesi veya senedinin onaylı örneği, yerel yönetimlerde kurumun adı, gerçek kişilerde nüfus cüzdanının onaylı örneği.
 - c) Projenin adını, amacını, etkinlik tarih ya da tarihlerini, tahmini maliyet tablosunu ve benzeri bilgileri içeren ayrıntılı rapor.
 - ç) Proje etkinliği için davet edilen yerli ve yabancı kişi ve toplulukların isim listesi.
 - d) Proje konusu faaliyet için mülki idare amirliğinden alınan izin belgesi.
- (2) Özel tiyatroların projelerinde birinci fıkranın (d) bendinde belirtilen belge aranmaz ve bu projeler için, en geç her yılın 15 Ağustos tarihine kadar, bir sanat sezonunu kapsayacak şekilde Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne başvurulur. Çocuk projeleri için uygulanacak projenin metni başvuru belgelerine eklenir.

Değerlendirme komisyonları

MADDE 8 – (1) Bakanlıkça hangi projelere ne miktarda yardımda bulunulacağı aşağıda belirtilen komisyonlarca incelenerek karara bağlanır.

a) İl Kùltür ve Turizm Müdürlüklerince Bakanlıkça gönderilen projeler Müsteşarın başkanlığında ilgili Müsteşar Yardımcısı, Güzel Sanatlar Genel Müdürü, Tanıtma Genel Müdürü ile Araştırma ve Eğitim Genel Müdüründen oluşan komisyon.

b) Özel tiyatroların projeleri Müsteşar, Güzel Sanatlarla ilgili Müsteşar Yardımcısı, Güzel Sanatlar Genel Müdürü, Devlet Tiyatroları Genel Müdürü ile tiyatro alanında tanınmış kişiler arasından Bakanlıkça belirlenecek üç kişiden oluşan komisyon.

(2) Komisyonlar üye tamsayısı ile toplanır. Kararlar salt çoğunlukla alınır, çekimser oy kullanılamaz. Komisyon kararları Bakan onayına sunulur.

(3) Yardım yapacak birim konusundaki tereddütleri gidermeye Komisyon yetkilidir.

Değerlendirme ölçütleri

MADDE 9 – (1) Yardım taleplerinin komisyonca değerlendirilmesinde aşağıdaki ölçütler göz önünde

bulundurulur:

a) Projenin kültür, sanat ve turizm değerlerini yaşatıcı, yayıcı, tanıtıcı, destekleyici olma niteliği, yeterliliği ve önemi.

b) Teşekkülün sahip olduğu alt yapı, tesis ve donanım.

c) Projenin gerçekleştirileceği yöredeki ulaşım imkanları.

ç) Projenin gerçekleştirileceği yöredeki konaklama kapasitesi.

d) Projenin sosyo-kültürel gelişime katkısı.

e) Varsa, daha önceki proje ve faaliyetlerin uygulanmasındaki başarı derecesi.

(2) Özel tiyatroların projelerine yapılacak desteklerde 1 inci fıkranın (a), (d) ve (e) bentlerindeki ölçütlerin yanı sıra aşağıdaki ölçütler de dikkate alınır.

a) Tiyatro sanatını geliştirmesi, çağdaş, evrensel boyutlara ulaştırması, yeni sanatsal eğilimleri özendirilmesi, klasikleri değerlendirmesi, Türk ve dünya kültürüne katkıda bulunması.

b) Türk oyun yazarlarına ait eserlere öncelik verilmesi.

c) Yurtiçi turneler düzenleyerek tiyatroyu yurt sathına yayması.

ç) Yeni oyunlar yazdırarak tiyatro edebiyatımızın zenginleşmesine katkıda bulunması.

d) Sezon içinde sahnelediği oyun sayısı.

e) Seçilen oyunların sanat seviyesi ve uygun şekilde sahnelenip sahnelenmediği.

f) İstikrarlı ve sürekli bir tiyatro geleneğini yaşatıp yaşatmadığı.

g) Sezon içinde açmış olduğu perde sayısı.

ğ) Türk tiyatrosunun gelişmesi açısından, tiyatro binası ve benzeri yatırımlar ile eğitim ve yayın gibi alanlarda gösterdiği etkinlikler.

(3) Sosyo-ekonomik açıdan diğerlerine göre daha az gelişmiş yörelerde uygulanacak projelere öncelik verilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Protokol, Yardımın Gönderilme, İzlenme ve Denetlenme Şekli

Protokolde yer alacak hususlar

MADDE 10 – (1) Bakan tarafından onaylanan yardımlar, protokol yapılmasını müteakip ödenir.

(2) Protokolde yer alacak hususlar aşağıda belirtilmiştir:

a) Taraflar,

- b) Teşekkülün kanuni tebligat adresi,
- c) Etkinliğin adı, tarihi, yeri,
- ç) Yardım miktarı,
- d) Protokole uygun davranılmaması halinde uygulanacak müeyyideler,
- e) Bakanlığın denetim yetkisi,
- f) Gerekli görülen diğer hususlar.

Yardımanın gönderilme şekli

MADDE 11 – (1) Yardım, projeyi sunan teşekkülün banka hesap numarasına yatırılır.

Yardımanın kullanılması, izlenmesi ve denetlenmesi

MADDE 12 – (1) Teşekküller, yardımları verilmiş amacına uygun olarak kullanmak zorundadır.

(2) Teşekküllerin proje konusu faaliyetleri Bakanlık personeli tarafından izlenir ve izleme sonucu düzenlenen tutanağın birer örneği ilgili birime ve proje sahibine verilir. Teşekküller verilen bu tutanakları dosyalarında muhafaza etmek zorundadırlar.

(3) Teşekküller, yardımın amacına uygun olarak harcanıp harcanmadığına ilişkin bilgi, belge ve kayıtların birer örneği ile proje sonuç raporlarını, projenin bitimini müteakip bir ay içinde veya devam eden projelerine ilişkin bilgi, belge ve raporlarını takip eden yılın ilk ayı içinde İl Kültür ve Turizm Müdürlüklerine vermek zorundadırlar.

(4) Bakanlık, yapılan yardımla sınırlı olmak üzere gerekli gördüğü her türlü inceleme, kontrol ve denetimi yapmaya yetkilidir. Denetim sırasında görevli memur tarafından istenecek bilgi, belge ve kayıtların gösterilmesi, verilmesi, sorulan soruların yazılı veya sözlü olarak cevaplandırılması zorunludur.

(5) Özel tiyatrolar, bu maddede belirtilen belgeleri, sanat sezonunu izleyen 10 Temmuz tarihine kadar ilgili İl Kültür ve Turizm Müdürlüğüne göndermek zorundadır. İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü tarafından, bu Yönetmeliğin 13 üncü maddesinde belirtilen bilgi ve belgeler incelenir, inceleme sonucunda eksiklik varsa tamamlattırılır. İl Kültür ve Turizm Müdürlüğüne hazırlanan rapor en geç 15 Ağustos tarihine kadar Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne gönderilir. Genel Müdürlük, gönderilen dosyaları inceler, eksik bilgi veya belgeler tamamlattırılır, müteakiben değerlendirme raporunu Komisyona sunar. Proje raporları Komisyon tarafından karara bağlanır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Teşekküllerin yükümlülükleri

MADDE 13 – (1) Teşekküller aşağıda belirtilen yükümlülüklere uymak zorundadırlar.

a) Projelere ilişkin olarak hazırlayacakları afiş, broşür gibi her türlü basılı materyalde "Kültür ve Turizm Bakanlığının Maddi Katkılarıyla" ibaresini bulundurmamak.

b) Projeye ilişkin giderleri, 4/1/1961 tarihli ve 213 sayılı Vergi Usul Kanununa uygun olarak alınan fatura veya fatura yerine geçen vesikalarla yapmak ve bu vesikaları gerektiğinde ibraz etmek üzere dosyasında hazır bulundurmamak.

Yardımların kamuoyuna duyurulması

MADDE 14 – (1) Bakanlık, yardım yapılan teşekküllerin isimlerini, teşekküllere ilişkin bilgileri, yardımın amacını, konusunu ve yapılan yardım tutarlarını, izleyen yılın Şubat ayı sonuna kadar resmi internet sitesinden ve basın açıklamaları ile kamuoyuna duyurur.

Yardımanın geri alınması

MADDE 15 – (1) Teşekküller; yardım konusu projenin gerçekleştirilemeyeceğinin veya yardımın amacına uygun olarak harcanmadığının tespiti hâlinde, tespit yapıldığı müteakip durumun teşekküle tebliğ tarihinden itibaren on beş gün içinde, Bakanlığa yardım tutarını aynen iade etmek zorundadır.

(2) Yardımın süresi içinde iade edilmemesi durumunda, yardım tutarı kanuni faiziyle birlikte genel hükümlere göre ilgili teşekkülden tahsil edilir.

(3) Yardımı süresi içinde iade etmeyen teşekküller, bu Yönetmelik kapsamındaki yardımlardan bir daha yararlandırılmaz.

Sekretarya hizmetleri

MADDE 16 – (1) Yardımlara ilişkin sekretarya hizmetleri, bütçesinden yardım yapılacak Genel Müdürlük tarafından yürütülür.

Geçmiş yılda başlamış projeler

GEÇİCİ MADDE 1 – (1) Özel tiyatroların 2006-2007 sanat sezonu için bu Yönetmeliğin yayımından önce yapmış oldukları başvurular, bu Yönetmeliğin yayımını izleyen on gün içinde başvurularını yenilemeleri halinde, bu Yönetmelik hükümleri çerçevesinde değerlendirilir. Bu kapsamdaki özel tiyatrolar, sürmekte olan ve geçen yıl bildirdikleri projeleri için destek alabilecekleri gibi, istedikleri takdirde projelerinde değişiklik yapabilir veya yeni proje sunabilirler.

Yürürlük

MADDE 17 – (1) Bu Yönetmelik yayımı tarihinde yürürlüğe girer.

Yürütme

MADDE 18 – (1) Bu Yönetmelik hükümlerini Kültür ve Turizm Bakanı yürütür.

5.2. Kùltür Bakanlığı Başvuru Sùreci İle İlgili Yazışma ve Kurumlardan Gelen Yanıtlar

Bilgi Edinme Daire Başkanlığına

Mimar Sinan Gùzel Sanatlar Ùniversitesi S.B.E. Sahne Sanatları Ana Sanat Dalında yùksek lisans tezimi hazırlamaktayım. Tezimin başlığı “Çağdaş Dansta Sahiplenme Ùzerinden Yeniden Ùretim”dir.

Tezimin bir b÷lùmünde; gùnùmùzde yeniden ùretim (sanat eserinin) nasıl yapıldığı ve gerçekteştiği konusunu araştırmaktayım. Ayrıca gùnùmùz sanatçılarının nasıl çalışmalar yaptığını da incelemektedirim. Tezimde bu gibi konulara yer verilmektedir. Tezimle ilgili olarak son 20-30 yılda Kùltür Bakanlığı'nın heykel, resim, çağdaş dans, folklor, gibi alanlarda desteklediği bireysel olarak çalışan kişiler (heykeltıraş, ressam, koreograf) var mıdır? Bu kişilerin adlarını ve destek miktarlarını òđrenmek istiyorum. Buna bağlı olarak; Aşağıdaki sorulara yanıt bulabilirsem tezim açısından çok yararlı olacaktır.

Konuyla ilgili bilgilerinizi bekliyorum.

Saygılarımla,

Erdem Gùndùz

---- Son 20 yılda kaç tane kişi (bireysel çalışan sanatçı) destek almıştır, mùmkmùne isimleri.

---- Başvuru sùreci nasıl işliyor?

---- Destekleme kabul edildiyse òdeme sùreci nasıl işliyor, hangi zaman diliminde yapıılıyor?

Sn. Erdem GÜNDÜZ

11.01.2013 tarih ve 29629 sayılı bimer başvurunuz incelenmiştir.

Son 20 yılda Kültür ve Turizm Bakanlığı 'nın desteklediği, çağdaş dans ve folklor alanında bireysel olarak çalışan sanatçı bulunmamaktadır.

Saygılarımızla..

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü

Sayın:

Erdem GÜNDÜZ

Halilrifat Paşa Cd. No:201/1

Ertuğ Apt. K:1 Altıntaş Konak/İzmir

İLGİ: 11.01.2013 tarihli başvurunuz.

4982 Sayılı Bilgi Edinme Hakkı Kanunu kapsamında vermiş olduğunuz ilgi tarihli başvurunuz Genel Müdürlüğümüzce incelenmiştir.

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın bağlı kuruluşu olup, 5018 Sayılı Kamu Mali Yönetimi Kanunu II Sayılı Cetvel'de belirlenen Özel Bütçeli kamu kurumudur. 1309 Sayılı Kuruluş Kanunumuzda belirlenen kadroların yanı sıra Misafir Sanatçı pozisyonlarında personel ile sanat iş ve işlemleri yürütülmektedir.

Bu görevleri yürütenler Kuruluş Kanunumuzun Genel Çalışma Esaslarında belirtildiği üzere bütün çalışmalarını kuruluşa hasretmek zorunda olup bu çalışmalarının karşılığı yasalar ve ilgili mevzuatlar çerçevesinde maaş, ikramiye ve teşvik ikramiyesi olarak Mali Yıl Bütçe Kanununa göre ödenmektedir.

Kurumumuzca, gerçek kişiler veya özel hukuk tüzel kişileri tarafından belirli veya sürekli projelere nakdi yardım yapılmamakta olup, bu konuda yapılacak mali destek 15 Mart 2007 tarih ve 26463 Sayılı Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe giren yönetmelikle belirlenen hususlar çerçevesinde Kültür ve Turizm Bakanlığınca yapılmaktadır.

Bilgilerinizi rica ederim.

T.C. Kültür Ve _Turizm Bakanlığı

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü

5.3. Gösterimin İngilizce Metni

“Okey, wellcome, I don’t know. How I am starting? I think I am running.”

---. “Okey” “This is not my piece. This piece was made by Mustafa Kaplan ten years ago, This piece about measure of life or this piece about sculpture”

-- “What are you thinking about? Is this choreography?”

-- “I would like to say very important thing for me”

-- “number one”. “Love is everywhere.”

--“two”. “At the end, everybody will die”

-- “three”. “My the last piece was bad”

-- “four”. “for” “what for?”

-- “I wish I wear three strap here”. “or I wish I wear blue and red underwear like...”

-- “Okey, Why I am here?”. “I love girls”. “I would like to be with thousand beautiful girls”. “with nice breast”

-- “Okey, Why I am here?” “I want to show my dance piece”.

-- “Here is too far”

-- “So here is too center”

-- “Number four”. “How can one be sure if it is artworks or not?”

-- “Five”. “What is the relation between me and the object of arts?”

-- “Six”. “Is there any arts council in Turkey?”

-- “This Project was not supported by Turkish Cultural Ministry. I would like to point out that, indiviual artists can not find supports for their Works and performance.”

6. KAYNAKÇA

LENOIR, Béatrice (2004), **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

ANTMEN, Ahu (2009), “Marcel Duchamp, Richard Mutt Davası”, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul,

Aristoteles, **Poetika** IV. Bölüm, Çev. İsmail TUNALI, Remzi Kitabevi Yayınları, IX. Baskı, İstanbul, 2001

KOŞAR, Deniz Cemal (2012), **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**, Haz: Mehmet Yılmaz, I. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara

YILMAZ, Mehmet (2012), **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**, Haz: Mehmet Yılmaz, I. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara

YILMAZ, Mehmet (2009), **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**, Ütopya Yayınevi, Ankara

BATUR, Enis (2003), “Bir Temel Metinler Seçkisi 1840 – 1990”, **Modernizmin Serüveni**, Haz: Enis Batur, 6. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

AKAŞ Ceyda, BATUR Enis, RİFAT Samih, ULUSEL Mehmet (1995), “Avant-garde 1945 – 1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları”, **Sanat Dünyamız**, 3 Aylık Kültür Dergisi sayı 59,

Ernst H. GOMBRICH (1991), “Sanat tarihi: Pygmalion'un Sihirli Gücü”, Çev: Ahmet Cemal, **Argos: Yeryüzü Kültürü Dergisi**, Sayı 39.

AKMAN, Kubilay (2013), “Sanat ve Orjinalite- Kavramsal Bir Çerçeveye Doğru”; **İzinsiz Gösteri**; Sayı 163

YETİŞKEN, Hülya (2012), “Aristoteles'te Sanatın Neliği ve İşlevi”, **Kaygı**, Sayı 19,

ERDEN, Osman (2012), “Pop Sanat ”, **Çağdaş Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey**, Boyut Matbacılık, İstanbul

Mimesis, Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi Sayı 13, Hilmi Atıl Ünal, s. 317-339, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi,)

ŞİŞMAN, Ahmet(2011), **Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş**, Literatür Yayıncılık,

Emre ÜNAL(2007), “Metinler Arasılık ve Metinler Arası Okuma” Üniversite ve Toplum, **Bilim, Eğitim ve Düşünce Dergisi, Haziran 2007, Cilt 7, Sayı 2,**

DUFF, David(2002), “Intertextuality versus Genre Theory Bakhtin Kristeva and the Question of Genre” .**Paragraph.** Vol 25, Issue1, p54: 20p.

IRWIN, William(2004).“Against Intertextuality”. **Philosophy and Literature,** Vol 28, 232

COLLINS, Bradford R. (2012), **Pop Art,** Phaidon Press Limited, London

<http://diitaahpoparte.blogspot.com/2010/06/marcel-duchamp.html> (9.5.2014)

<http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com/2012/11/dil-oyunu-olarak-sanat.html> 11/12/2012

<http://www.sinir.org/wp-content/uploads/2011/07/Vincent-van-Gogh-Yıldızlı-Gece.jpg> (13.12.2013)

http://www.philamuseum.org/press/image_bank/388.html (13.10.2012)

<http://www.bohomoth.com/wp-content/uploads/2012/10/andy-warhol.jpg> (13.12.2013)

<http://www.bbc.co.uk/bbcone/modernmasters/images/virtual-exhibition/warhol/large/mm-ve-warhol10-lrq.jpg> (13.12.2013)

<http://www.familytreesurnames.blogspot.com/2010/08/white-line-2.html> (13.12.2013)

<http://www.rifatsahiner.com/makaleler/neo.pdf> (11.12.2012)

http://www.felsefeekibi.com/sanat/yazilar/yazilar_sanatta_yanilsama_pygmalion.html (11.8.2013)

http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573_10.jpg (19.6.2013)

<http://www.pauldoolan.com/2010/05/death-of-marat.html> (6.1.2013)

<http://www.beralmadra.net/exhibitions/joseph-kosuth-special-installation-quests-and-foreigners-rossini-in-turkey...>(9.5.2014)

*Bu projenin video görüntüsünü <http://vimeo.com/98334304> bağlantısından seyredebilirsiniz.

7. ÖZGEÇMİŞ

Erdem Gündüz, 1979, Ankara

Ege Üniversitesi Tiyatro Topluluğu'nda oyunculuk eğitimi aldı. E.Ü.M.D.T. ile dans etti. Ege Üniversitesi Dans Tiyatrosu Topluluğu'nun kurucusu olup, bu topluluğu iki sene çalıştırdı. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat Ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Modern Dans Programı'ndan 2007 yılında mezun oldu.

İ.B.B.C.R.R. Dans Tiyatrosu ve İstanbul Dans Tiyatrosu topluluklarında dans etti. Bu topluluklarla yurt içinde ve yurt dışında temsiller verdi.

The John Kennedy Center Gösteri Sanatları Sanatçı Değişim Programı ile Washington ve Newyork'ta modern dans üzerine eğitim aldı.

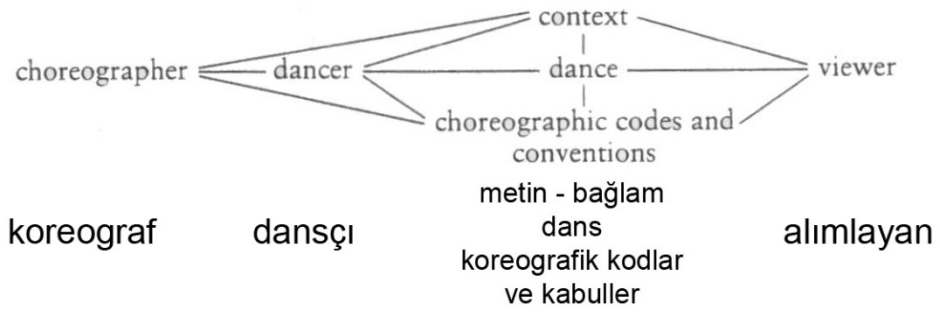
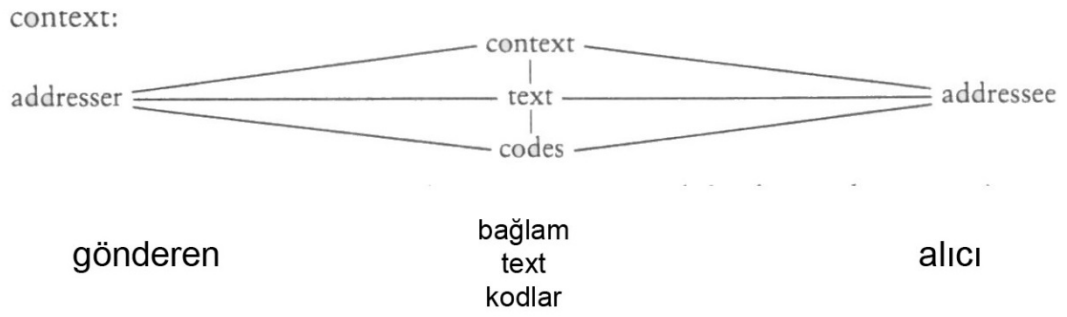
Koreografisini yaptığı "Yara" ve "Vücut" ile yurtdışında festivallere katıldı. 25. ve 28. Uluslararası Viyana Impulstanz Festivaline katılımcı oldu.

Sergilediği ve ortak üretimde bulunduğu projelerden bazıları: Duran Adam Sadece Bir Adam Değildir (The Standing Man Is Not Just A Man), Kendi Güneş Enerjisi Sistemini Kur, Türkiye'de bir Sanat Konseyi Var mı? (Is There Any Arts Council In Turkey?), Cadı Ağacı (Witch Tree), Torso, Vücut (Body), izaman2.0, Başlangıç, İkinci Sınıf Kaldıraç, O-ca-k, Şey ile, Duvar, Yara (Scar), Sınır, Avrupa, En Genç Yeşil Şaşkın Köpek, Inferno, Bir Billur Köşk Masalı, Metamorfoz, Tutsak

Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sahne Sanatları Ana Sanat Dalında yüksek lisans yapmaktadır.

ŞEKİLLER VE RESİMLER

Koreograf, dansçı, dans, seyirci arasındaki ilişki



Şekil 1



Fotoğraf 8.1 a, b, c



Fotoğraf 8.2



Fotoğraf 8.3



Fotoğraf 8.4



Fotoğraf 8.5 a, b



Fotoğraf 8.6



Fotoğraf 8.7



Fotoğraf 8.8 a, b



ANDY WARHOL



Fotoğraf 8.10



chair (ch^{ér}), n. [OF. *chaire* (F. *chaire*), < L. *cathedra*; see *cathedra*.] A seat with a back, and often arms, usually for one person; a seat of office or authority, or the office itself; the person occupying the seat or office, esp. the chairman of a meeting; a sedan-chair; a chaise; a metal block or clutch to support and secure a rail in a railroad.

Fotoğraf 8.11



Bu Bir Çeşme Değildir.

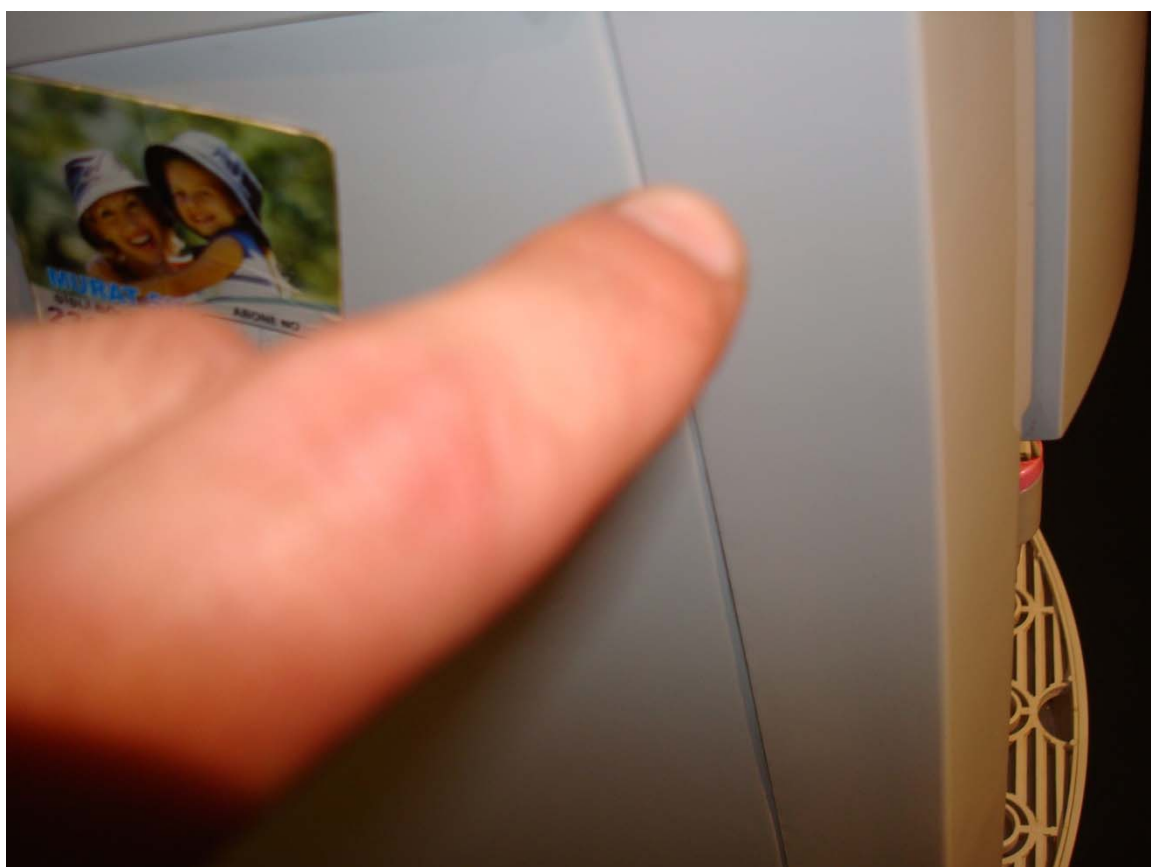
Fotoğraf 8.12 a,b



Fotoğraf 8.13



Fotoğraf 8.14



Fotoğraf 8.15 a, b



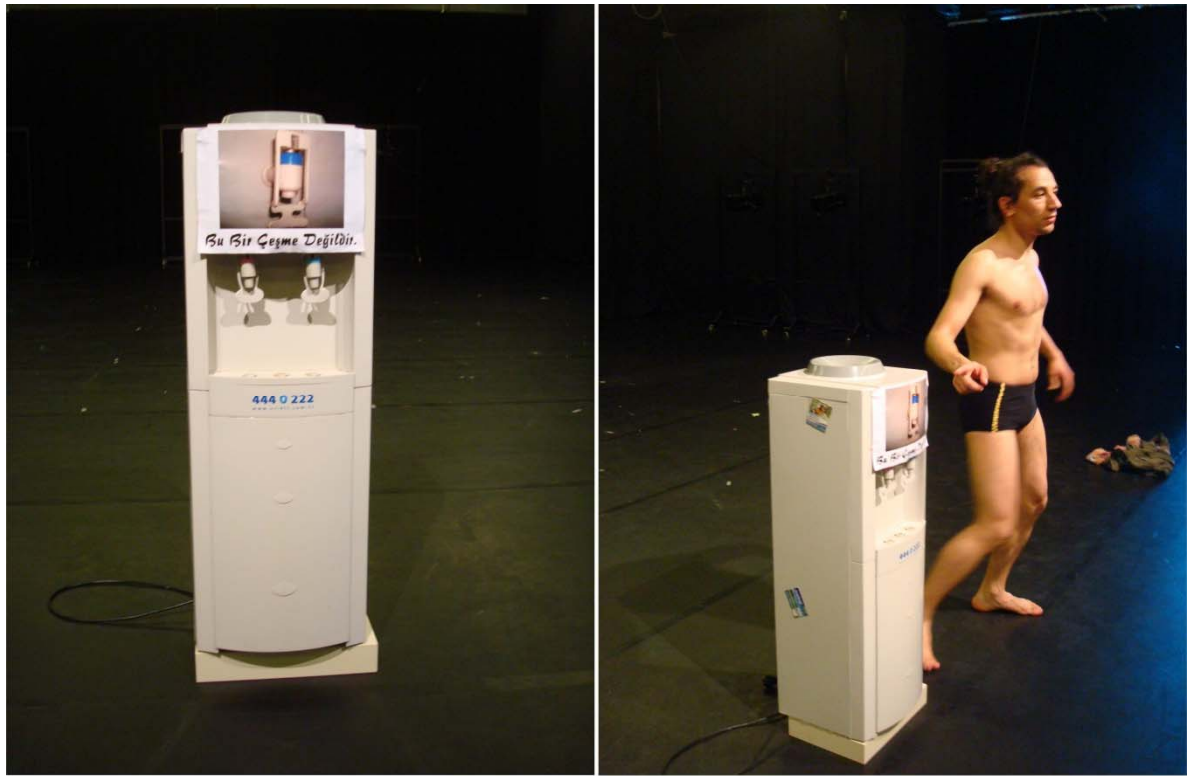
Fotoğraf 8.16



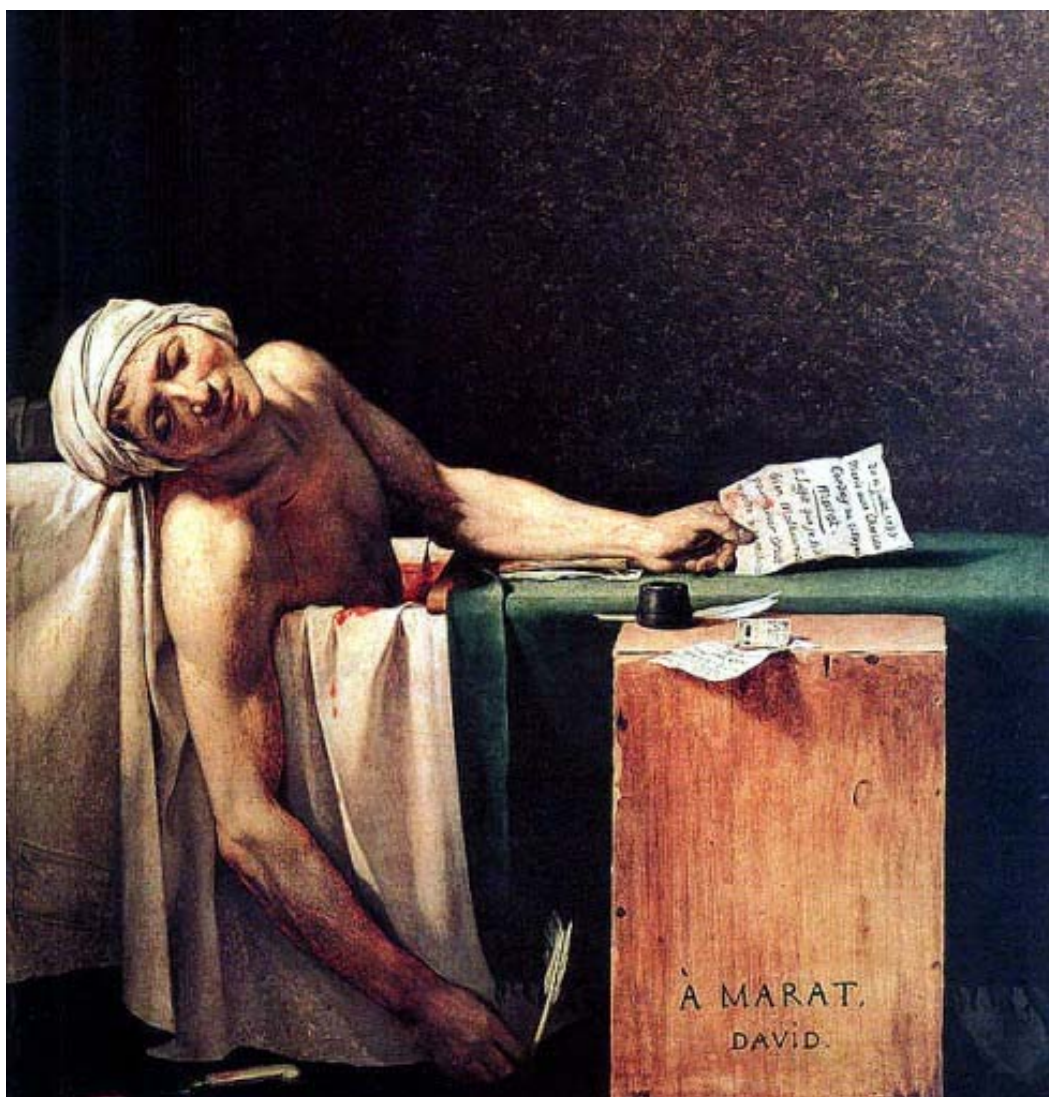
Fotoğraf 8.17



Fotoğraf 8.18



Fotoğraf 8.19 a, b



Fotoğraf 8.20



Fotoğraf 8.21



Fotoğraf 8.22 a, b, c, d



Fotoğraf 8.23 a, b, c, d



Fotoğraf 8.24 a, b, c, d



Fotoğraf 8.25 a, b, c, d



Fotoğraf 8.26



Fotoğraf 8.27



Fotoğraf 8.28