

The Need to Doodle - Trilogy

Multi-disciplinary Project - 2017

5th Base Gallery, London, UK

Metin Şenergüç

Karalama İhtiyacı

Sümer Ereğ'in küratörlüğünü yaptığı "Karalama İhtiyacı" adlı "üçleme", günlük dilde, "karalama" dediğimiz çiziktirmelerin evrensel ve evrimsel yanına odaklanıyor. Sanat pratiğinde eskiz yapmanın önemine akademik bir yaklaşımla yanıt aramak yerine karalama yapmanın, nefes almak gibi, insanın en doğal eylemlerinden biri olduğunu ileri sürüyor ve karalama ihtiyacını günlük yaşam perspektifinden irdeliyor.

Telefonda konuşurken, karşılıklı sohbet ederken, düşüncelere dalmışken veya okuduğu kitabın kenarlarına farkında olmadan kalemle çiziktirmeler yaptığını herkes hatırlar. Çoğu zaman düşünmeden yaptığımız el hareketleri olarak gördüğümüz için önemsemediğimiz, gerçekte düşünmemize yardım eden, bir işe odaklanmamızı sağlayan sezgisel bir harekettir karalamak. Kültürlerden önce gelir. İnsanın tarihi kadar eskidir. Mağara duvarlarına insan, hayvan resimleri çizen ilk insanlar da, bugün bir bina tasarımı yapan mimar veya eskiz yapan sanatçı da, elindeki kömür veya kalemi çizgilere dönüştürürken zihnindekileri dışarı çıkarmaya, sözsüz bir düşünme yöntemiyle "konuşmaya" çalışır. Yüze bıraktığı 'iz'lerle insan, ilk önce kendini anlamaya, sonra da başkalarıyla iletişim kurmaya çalışır. Pablo Picasso, Fransa'daki Lascaux mağarasındaki tarih öncesi insanların resimlerini gördükten sonra, "Yeni bir şey öğrenmemişiz." derken, hayranlığı yanında, insanın değişmeyen bu sezgisel karakterine işaret ediyordu.

Karalamak "canlandırmak"tır

Zihnimizde görselleştiremediğimiz sözcük, bilgi ve mefhumları hatırlamakta, hatta anlamakta zorlanırız. İnsanların, "gözümde canlandıramıyorum!" diyerek, verilmeye çalışılan bilgiye ulaşamadığına, onu çözümlenmekte zorluk çekmesine veya bir sonuca varamadığına vurgu yaptığını sık sık duyarız. Verilen bilginin ussal resmini çizememe veya 'zihinsel karalama' zorluğu da diyebiliriz buna. Bunun nedeni, bilgi yetersizliği veya sözcüklerin yetersiz kalmasından çok, beynin görsel dile daha yatkın olmasındandır. Bu tür diyaloglar genellikle, ele alınan kağıt kalemle çiziktirmelere başlanmasıyla açıklığa kavuşur.

Diyaloğun bir aracı, bir düşünme yöntemidir karalamak. Sadece bir yüzey üzerine kalemle çiziktirmelerle de sınırlı değildir. Kişiyeye göre farklı karakterler de alabilir. Örneğin, Albert Einstein'ın, üzerinde çalıştığı bir konuda tıkanıdığı durumlarda kemanına sarıldığı bilinir. 'Müziksel karalamalar' Einstein'ın çözümlere yaklaşmasının bir yoluydu. Keman çalarken aniden durup, "buldum!" diye haykırdığına tanıklar çoktur. [1] Diğer yandan, bir araç veya alet kullanmadan sadece bedensel jestlerle düşünme sürecinin önünü açanlar da vardır. Apple'ın beyni Steve Jobs'un oturarak, hareketsiz pozisyonda düşünemediği ve önemli kararlar alması gerektiği zaman yürüyüşe çıktığı bilinir. Jobs, Sunni Brown'ın dediği gibi, "devin-duyumsal" (Kinesthetic) başka bir deyişle, 'bedensel bir karalama'yla düşünürdü. [2]

Yakın bir zaman önce, Londra'da yüze yakın kişinin öldüğü Grenfell Tower yangınından sonra çevrede, aynı gün ortaya çıkan duvar yazıları dikkatimi çekmişti. Benzer trajik olaylardan sonra, özellikle yerleştirilen panolar veya çevrede halihazırda varolan duvarların, düşüncelerin bir uzantısı olarak kullanılmasına hepimiz tanık olmuşuzdur. Bu pano veya duvarların ortak özelliği yazılar yanında, şekil ve karalamalarla insanların duygularını tasvir etmeleridir. Bu eğilim, sadece yerel bir gelenek gereği veya insanların kendilerini ifade edemeyecek kadar eğitilmiş olmadığından değildir. O takdirde, kolektif trajedilerin yaşandığı böyle anlarda insanlar, sözcükler yerine neden karalamalara döner? Evrimsel bir dürtü müdür karalamak, şekillerle anlatmak? Etnik kökenlerin, kültürlerin ötesinde en doğal ve ortak dürtülerinden biri olduğu için mi böyle anlarda insan, sezgisel olarak karalamalara yönelir? Duyguların kabarmasıyla ortaya çıkan enerjinin çizgilere dönüştürülmesi midir, karalamak?

Basma kalıp sözcüklerle ifade edilen bir taziye mesajının, duyguları paylaşmak, yakınlaşmak yerine, araya mesafe koymanın bir aracına dönüştüğünü mü hissederiz yas anlarında? Bedensel bir dokunuşla, sessizce duyguları paylaşmadığımız anlarda en etkili yolun, karalamalarla anlatmak olduğunu bilinç altında bir yerlerde biliyoruz belki de. Henüz yazı ve konuşmayla kendilerini tam olarak ifade edemeyen çocukların karalamalarına göz atmak bilimsel bir yöntemdir. Karalamalarla ortaya çıkan 'görsel dil', sorunların farklı boyutlarını ortaya çıkarması yanında, çiziktirenlerin de daha önce bilmedikleri, karşılaşmadıkları yanlarını farkına varmasına yardımcı olur.

Ofis ortamında çalışanlar, yaşamın pratik yönlerini, toplantı veya buluşmaları, eve giderken alınacak şeyleri, bilgisayarlarının belleğine kaydetmelerine rağmen, üzerine karaladıkları yapışkanlı sarı kağıtları ekranın köşelerine tutuşturmayı da ihmal etmezler. Çiziktirmelerle yapılan notlar aklın, düşüncelerin bir uzantısı mıdır?

Yoksa, sarı kağıtçıklara yapılmış karalamalar, yapılacak işlerden çok, herkese insanlığını mı hatırlatır; ya da bilgisayarların mekanik dünyasına bilinçaltı bir tepki olabilir mi? Bu temelde soruları çoğaltmak mümkün. Eğer öyleyse, neden giderek daha az bu yöntemi kullanıyoruz sorusunu sormak gerekiyor.

Sosyal antropoloji veya psikolojinin alanlarında dolaşan bu sorulara, 'karalamak' fiilinin günlük kullanımındaki anlamına kısa bir göz atmayla da ışık tutabiliriz aslında. Türkçede, TDK'ya göre "karalamak" fiili; "1. boya veya kalemle birtakım şekiller çizerek bir yeri kirletmek. 2. Bir yazının üzerini çizerek onu geçersiz kılmak. 3. Taslak olarak yazmak veya çizmek. 4. Hızlı ve acele olarak yazmak. 5. Leke sürmek, kötülük yüklemek, iftira etmek." anlamlarını karşılıyor. Görüldüğü gibi 'karalamak' sözcüğünün Türkçe karşılıklarının ortak özelliği olumsuz olması. Eğer bir yüzey üzerinde iz bırakılıyorsa bu "kirletmek"tir. Bir yazının üzeri çiziliyorsa bu onu "geçersiz" kılmaktır. Kalıcı veya başat değil "taslak" olabilir ancak 'karalamalar'. Bir insana "leke" sürebilir veya "iftira" bile edebilirsiniz 'karalama' yoluyla. İngilizce karşılığı (to doodle) da 'karalamak' fiiline daha uyumlu yaklaşmıyor. Tarihsel kullanımı içinde değişimlere uğramasına rağmen "doodle" sözcüğünün olumsuz çağrışımları değişmemiş. Güncel İngilizce'de "to doodle" sözcüğü de, aynen Türkçe karşılığı "karalamak" gibi, olumsuz tınılar veriyor: "İşini ağırdan alarak vakit kaybetmek" (to dawdle) "boşuna harcamak" (to trifle) "oyynamak" (to fribble) "boşuna sarfetmek" (to fritter away) yani kısaca, "to doodle", "Hiç bir şey yapmamak!" (to do nothing) anlamına geliyor. [3]

Sözcüğün tüm bu olumsuz çağrışımlarına rağmen insanlar, en basit pratik işlerini hatırlamaktan, sanatçıların düşüncelerini kağıda dökme ihtiyacına; duyumsal çiziktirmelerden, bir mimarın zihnindeki binayı gerçekliğe dönüştürmesi amacıyla kaleme sarılmasına kadar, yaşamın çeşitli alanlarında sezgisel olarak karalamalara yönelir. Bilgisayar ve tabletlerin günlük yaşam pratiğinde aldığı yere rağmen, yapay-zeka geliştirmeye çalışan bilgisayar programcılarının, önlerindeki en büyük engelin, makinelerin, (robot) kendi başına hareket kabiliyetini ve duyumsal yeteneklerini geliştirme olduğunu sık sık dile getirdiklerini duyarız. [4] O takdirde, insanın düşünme eylemiyle, el ve kas hareketleri arasında (deneyimsel) bir ilişki olduğunu ve beden hareketlerinin ussal eylemin gelişmesinin önünü açtığını söyleyebilir miyiz?

İşte bu soruları sormak ve insanın en doğal ve sezgisel alışkanlıklarından birini, 'görsel diyalog'u bilince çıkarmak istiyor bu sergi.

Karalamayı hatırlamak

"Bir şeyler çizer misiniz?" diye sorduğumuzda sanatçı olmayan kişilerden aldığımız yanıt genellikle, "Ben çizemem!" olur. Çizmenin sanatçılara özgü bir 'eylem' olduğu inancı yaygındır. Gerçekte, yazı yazabilen, imzasını atabilen herkes çizebilir. İz bırakmaktır çizmek. Bilinçli, bilinçsiz herkes 'iz' bırakabilir. Aşırı duygulanım anlarında çiziktirmelere yönelmek, tam da insanın en derinlere ulaşma arzusunun bir dışa vurumu veya en dolaysız duyguları ancak karalamalarla ortaya çıkarabileceğine olan içsel sezgiye güven değil midir! Çiziktirmek dolaysız bir iletişimdir.

Yunan mitolojisine göre, Korintos'lu çömlekçi Boutades'in kızının, uzaklara giden sevgilisini unutmamak için duvara düşen gölgesinin çevresini, ocaktan aldığı bir kömür parçasıyla çizmesi ve Boutades'in duvardaki profili kille doldurduktan sonra bunu muakaddes eşyaların arasına yerleştirmesi, insanın yaptığı "ilk" çizimlerdir.[5] Bu analogi tarihsel bir gerçeği yansıtmayabilir, ancak, insanın "ilk" günlerden beri sözcüklere dökemediği böylesine derin duygularla karşılaştığında çiziktirmelere yöneldiğinin altını çizdiği kesindir. Ne Boutades'in kızının çabaları ne de Grenfell yangınından sonra insanların duvarlara isimler yazmaları, karalamalar yapmaları, şekiller çizmeleri, ölenlerin geri gelmesini sağlamadı belki. Ama onlar için, gidenlerin ardından çekilen acıyı dışa vurmanın en kısa, etkili ve kişisel yolu buydu.

İşte bu noktadan bakıldığında, zaman ve coğrafyaların değiştiremediği sezgilerin bir ürünü olarak karalamaların, kültürler ve etnik kökenler ötesindeki ortak karakteri görülebiliyor. Bu sergide de, farklı kültür, disiplin ve yaş gruplarından gelen, farklı dilleri konuşan katılımcıların görsel dillerine baktığımızda bu ortak karakteri hemen seçebiliyoruz. Bu karakter, karalamaların kesintisiz süren tarihsel bağında, başka bir deyişle, 'zamansız' olması, sürekli insana işaret etmesinde, yaratıcı sürecin adeta anatomik kronolojisine yansıyor.

Bu 'benzerlik' ve 'ortaklık' yanında, sergide öne çıkan unsurlardan birinin de, paradoksal olarak, 'özgünlük' olduğunu görüyoruz. Her katılımcının çizgileri, çizgilerin tanımladığı imgeler, parmak izlerinde olduğu gibi, kendi deneyim ve karakterini yansıtacak bir şekilde farklı. Küreselleşmenin yarattığı aynılaşılmaya inat insanların, hala derinlerde bir yerlerde özgünlüklerine, 'kendilerine' ulaşabildiklerini farkediyoruz. Benzerlikler ve farklılıklardan oluşan bu zemini yaratan ise 'çizgiler'den başka bir şey değil. Gerçekte çiziktirmeleri, resim veya üç boyutlu eserlerden ayıran ve onlara ayrı ve özgün bir yer açan temel unsur da burada: Karalamaların, fevri, deneyimsel ve basit olmasında; düşüncelerin en dolaysız ve yoğunlaştırılmış bir şekilde çizgilerle dışa vurumunda; kişisel, ham, olgunlaşmamış ve parçalı olmasında; herkesin çizgilerinde kendine göre kodlanmış, imalı sürekli bir potansiyel taşıyan karakterinde yatıyor.

Sergide amacın, katılımcıların yaptığı çiziktirmelerin en iyi örneklerinin toplanması olmadığını belirtiyor Erek. Zaten baştan, serginin amacının, karalamaların sanat pratiğindeki önemi değil, insanın düşünme sürecinde karalamaların yerinin irdelenmesi olduğu vurgulanması nedeniyle, işler arasında bir nitelik kıyaslaması gözetilmesi, verili konsepti en iyi yorumlayan işleri seçmenin anlamı da ortadan kalkıyor. Her eserin içinde yapıldığı bağlamı yansıtan ve taşıdığı, ifade ettiği değerleri, düşünceleri öne çıkaran işlere yer veriliyor. Bu nedenle, düşünme sürecini -ya da ihtiyacını- çizgilerinde daha açık ve net görebildiğimiz işler yanında, düşünce ve çizgilerin aynı anda ilerlediği, belli bir düşünsel bütünlüğü olan veya çizgilerin hiç bir yere varmadığı işler de görülüyor. Bu yanılla, sergide yer alan eserlerde iki ana damar öne çıkıyor: Bir, kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak, daha çok duyguların yönlendirmesiyle ortaya çıkan ifadelerin şekillendirdiği karalamalar. Ve ikinci olarak da, çizgilere entellektüel bir yaklaşımla şekil veren çalışmalar; bir tür, görsel düşünme eskizleri. Bu bağlamda, çizme yöntemleri de farklılıklar içeriyor: Gözlemlerinden yola çıkarak ortaya çıkmış, çizgilere dönüştürülerek alınmış "notlar"; belleğin süzgecinden geçerek kağıda dökülmüş karalamalar; hayal gücünün izinden giden çiziktirmeler; ve belli kural ve düşüncelerin şekil verdiği çiziktirmeler. Bu yanılla baktığımızda, ister göz ve el koordinasyonunun kesin ve kontrollü ilerlediği, otomatik el hareketlerinin yüzeye kararlı izler bıraktığı, belli bir metodolojiyle veya daha formalist bir yaklaşımla olsun, ortaya çıkan sonuçlar, her katılımcının kendi vizyonunu, düşüncesini yüzeye taşıdığı, maharet ve ustalığını kendi ihtiyacına göre kullandığı gerçeği öne çıkıyor.

Burada 'ihtiyaç' sözcüğüne dikkat çekmek istiyorum. Çünkü, yaşamını sanat pratiğiyle sağlayan bir sanatçıyla, boş zamanlarında, düşüncelere daldığında karalamalar yapan bir kişiyi veya bir çocuğu birleştiren dürtü, işte bu 'ihtiyaç'la ortaya çıkıyor. Çoğu zaman nedenini açıklayamadan ya da bir nefes almak kadar doğal gözüktüğü için, neden aramanın anlamsız olduğu durumlarda eline kağıt kalem alarak kendini karalamalarla ifade etmek zorunluluğuyla gelen ihtiyaç... Bu zorunluluğun ürünleri. Kadim bir belleğin derinlerinden çıkıp gelmiş parçaların, estetik referanslara aldırılmadan kağıda dökülen çizgiler. İnsanın ihtiyaçlarından doğan sanatın tarih içindeki kesintisiz yolculuğu. Bunu hatırlatmaya çalışan bir sergi, "Karalama İhtiyacı".

'Sergileme ihtiyacı'

Bir an için yine, sevgilinin duvara çizilmiş profili ve bunun kilden yapılmış kalıbının kutsal eşyalar yanında durduğu Boutades'in evine geri dönelim. Eğer gölgelerin oluşturduğu izlerin üzerinde bir kömürle çizilerek yapılan bu 'karalama' "ilk" çizimse, bunun kilden kalıbının yer aldığı anıt köşesine de "ilk" sergi alanı, galeri, hatta müze diyebilir miyiz? Bu önermeye katılırsak, karalama ihtiyacının yanında bir de, ortaya çıkan ürünü yani eseri sergileme ihtiyacından bahsedebiliriz. En temel iç güdülerden olan hatırlamak isteğine bağlı olarak, gidenin, ölenin varlığını kalıcılaştırmak arzusuyla, ürününü paylaşmak dürtüsü arasında kuracağımız bir ilişki, çağdaş müze veya galerileri ortaya çıkaran en temel neden olabilir mi? Şüphesiz, sanat eserlerinin korunması, izleyiciye sunulması artık kuramsallaşmış ve kurumsallaşmış bir olgudur. Ama yine de, karalamaları insanın sezgisel dışı vurumu zemininde ele alan bu sergi için, sergilemeyi de aynı ilksel dürtülere indirgeyerek çözümlemesi doğal olacaktır. Çağdaş sanat dünyasında müze, galeri ve küratörlerin sanatçılarla olan ilişkileri bağlamında yerleşmiş ve kurumsallaşmış yaklaşımları biliyoruz. Sanat pazarı çevresinde kümeleşmiş bu kurumların sanat pratiği üzerindeki etkisini şu veya bu şekilde eleştirmeyen sanatçı neredeyse yoktur. Bu bağlamda, serginin küratörlüğüne de farklı bir bakış getirmek istiyor Erek. Özellikle çizimlerin, tarihsel ve bugünkü sanat pazarındaki yerine vurgu yaparak.

Rönesans'la birlikte sanat pratiğinde önem ve değeri farkedilmeye başlayan çiziktirmelerin, bugün 21. yüzyılda sanat pazarında resim, heykel ve fotoğrafa göre piyasa değerinin hala düşük olması karalamaların "mağdur" statüsünün değişmediğine işaret ediyor. Ne var ki, 19. yüzyılda fotoğrafın bulunmasıyla resmin, videonun sanat alanına girmesiyle filmin, hatta dijital teknolojinin manipüle olanaklarıyla birlikte fotoğrafın "ölümü" ilan edilmesine rağmen, 'tablet'lerin, karalamaları öldürdüğünü iddia eden birileri henüz çıkmadı. Belki de böyle bir iddia, sanatın, yaratıcı dürtülerin hatta düşünmenin sonunu ilan etmek olacağına bilinciyle yapılmadı. Bunun bilinciyle, karalama ihtiyacı olgusuna, yaradılıştan gelen bir özellik noktasından yaklaşan bu sergi, eser-mekan, sanatçı, pazar ve küratörlük arasındaki ilişkilerin doğasını da sorguluyor. Üretimden sergi alanına ulaşan süreçte ortaya çıkan hiyerarşileri gözden geçirmek istiyor. Bu amaçla, sanatçıları küratörle aynı zeminde hareket etmeye çağırıyor. Aradaki farkları ortadan kaldırarak sadece hiyerarşilerin önüne geçmek değil, küreselleşmenin yarattığı 'standartlaşma'nın sanat üzerindeki izlerini, sanat pazarının "gündem", "zevk" ve "dil"inin ötesinde, sanatçıların özgün ifadelerini dolaysız sergiye taşımayı amaçlıyor.

Bir sanatçının sanat eserine bakışıyla, bir eleştirmen, koleksiyoncu, küratör veya galericinin bakışı arasında farklar vardır. Bu ikincilerin, sanatçının 'dolaysız' perspektifini yakalamasını her zaman bekleyemeyiz. Küratör, eleştirmen gibi 'aracı'ların yorumları kaçınılmaz olarak 'ikinci el' olacaktır. Onların değerlendirmelerini, kendi etkilendikleri alan, düşünce, hatta çıkarlarının belirlemesi, bilgilerinin sınırladığı bir çerçevede kalması, oralardan beslenmesi doğaldır. Bir sanat eseri, onu değerlendiren bir eden için, bir nesne, ürün veya tarihsel, kültürel bir kayıt da olabilir; ve eden, bakışını bu zeminde toplayabilir. Ancak, bir sanatçı için eser, tüm estetik kuramların ötesinde, yaşamının bir kesiti, gerçeğinin bir parçasıdır. Üretim sürecinde yaşadığı deneyimlerin yoğunlaşmış bir 'iz'dir eser. İşte dışarıdan bir gözün algılayamayacağı nokta da budur. Bir sanatçı-küratör olarak, Sümer Ereğ'in kırmaya çalıştığı ya da sanatçı ve sergi alanı arasındaki düzlemi birleştirmeye çalıştığı alan da budur. Bir eseri anlamadan önce, onu hissetmenin koşullarını yaratabilmek. Sanat çalışmalarını 'görücüye' çıkarmak yerine eserlerin yaratılma sürecini, ifade ettiği duygu ve düşünceleri, sergi alanında izleyiciyle buluşturmanın, sanatçının yarattığı eseri izleyicinin görmesi değil, paylaşmasının zeminini hazırlamak.

Eserlerin altında isimler dışında bir bilgi yer almamasında amaç, kurumsallaşmış sanatçılarla, ancak boş zamanlarında yaratma olanağı bulanların, hatta çocukların çalışmalarının yan yana sergilenmesi, izleyici gözünde basit bir eşitleme yaratmak değil, katılımcılar arasında da ortaya çıkan hiyerarşiyi silmektir. Çoğu zaman sanat pazarında yer edinmiş "isim"lerle eser arasında varolan bağı, sergilenen eserlerin estetik değerlerinden çok, imzalarına iliştilmiş değerleri ortadan kaldırmaktır amaç. Eserleri izleyiciye "çıplak" olarak sunmak, izleyiciyle kuracakları diyalogda, sanatçıların değil, eserlerin "konuşması"ni istiyor Ereğ.

II

Saydamlıkta Akışkanlık- Maraton

Projenin "Saydamlıkta Akışkanlık- Maraton" adlı ikinci bölümünde ise, bireysel yolculuğa odaklanıyor Sümer. Sanat yolculuğunu, yaratma sürecini, insanın en doğal ve o kadar da yaşamsal eylemi olan nefes almaya benzetiyor. Yaratma güdüsünün nefes almak kadar doğal ve gerekli olması yanında, 'nefes'in eserlerinin dokusuna yerleşmiş olan karakterine dikkat çekiyor. Ciğerlerimize çektiğimiz, anatomik olarak gerekli olan hava yanında, içinde yaşadığımız çevrede soluduğumuz 'kültürel hava'nın öneminin ve bu iki 'nefes' arasındaki ilişkinin yaşam ve yaratıcı süreç üzerindeki etkisinin altını çiziyor.

'Karalama İhtiyacı' projesi sürecindeki deneyimlerini aktarırken Sümer Erek, yeni tanıştığı birinin, "Senin için sanat nedir?" sorusu karşısında yaşadığı şaşkınlığı hatırlıyor. Hayatının büyük bölümünü sanat pratiğine adanmış biri için yanıtı belli, hatta sorusu abes olması gereken bir soru. Ama gerçekten öyle mi? Doğal olarak yaptığımız hareketleri sorgulamak pek aklımıza gelmez. "Neden?" sorusu yerine, "Nasıl?" sorusu çözüme ulaştıran daha pratik bir sorudur. Beklenmeyen sorular karşısında hafıza, tüm arama motorlarını çalıştırıp "bellek kuyusu"na dalar. Böyle bir duraklama geçirdikten sonra soruyu birdenbire, "nefestir." diye yanıtladığını belirtiyor Erek. Soru sahibini baştan savmak için üretilmiş bir yanıt gibi gelmesine rağmen, "bu sözcük dudaklarımdan düştüğü anda da yıllardır aradığım bir yanıt bulduğumu farkettim" diyor. "Evet, sanat benim için nefes almak kadar doğal bir şey." diye de tamamlıyor. Yine de, ciğerlere gerekli olan havayı doldurmak için nefes almak ve yaratıcı sürecin doğallığı arasında kurduğu benzerlik ötesinde, nefesin, sanatla bağına da dikkat çekiyor. Konuşmamız, 'nefes'in tinsel anlamları ve yaratma eylemiyle bağı arasında gidip gelmeye başlıyor.

Nefes, Beden ve Akıl

Yaşamsal bir eylem olmasına rağmen insanın en doğal yaptığı harekettir nefes almak. Nefes almanın 'doğallığı', onu bilinçli bir çaba göstermeden yapabilmemizdedir. Yolda yürürken, çalışırken, araba kullanırken veya televizyon seyredirken aynı doğallıkta nefes alırız. Yine de, ciğerlerimizin gücüne göre, istediğimiz zaman, bir süre nefesimizi tutabiliriz. Diğer yandan, aynı şekilde hayati olan ve nefes alma eyleminin motoru olan kalp atışlarımızı istediğimiz zaman durduramayız. Kalbin her atışı, yaşamla bağı sürdürdüğünü rapor eden bir makine gibidir. Bu yanılla kalp atışları irademizden bağımsızken, nefes alıp vermek, müdahale edebileceğimiz bir eylemdir. İşte bu 'müdahale' olanağı, yani nefesin anatomik yapısını kontrol etme yetisi, onun bir beden disiplini olarak ortaya çıkmasının ve dolayısıyla, felsefenin de önemli konuları arasına girmesinin zeminini yaratmıştır. Nefes alıp vermemize dikkat ettiğimiz, farkındalığımızı ona yönelttiğimiz anda, doğallığın ötesine geçtiğimizi farkedebiliriz. Fiziksel değişime, zihni bir aralık da eşlik eder.

Nefes alıp vermenin iç huzur ve dolayısıyla düşünceleri etkilediği, yüzyıllardır doğu felsefelerinin ana konularından biridir. Nefese odaklanmak, adeta felsefeye yaklaşmanın bir yoludur doğu düşünce sistemlerinde. Bu, bedensel disiplinle, zihni gelişme arasındaki yakın ilişkinin farkedilmiş olmasındandır. Günümüzde, yapılan bilimsel araştırmalar da, tıbbi anlamda nefes ve düşünme arasındaki yakın ve dolaysız ilişkiyi görmüş ve beyin aktivitesinin nefes alıp vermekle bağına kanıtlamıştır. Bilinçli bir şekilde derin nefes aldığımızda kan basıncı ve kalp atışlarımızı azaltabiliriz.

Bu, lenf sisteminin zehirli maddeleri temizleme işlemini teşvik ederken, sinir sistemini de sakinleştirir. Sakinleşmekse, beynin aktivitesinin, anksiyete üreten 'beta-dalgaları'ndan, insanın odaklaşmasına yardımcı olan 'alfa-dalgaları'na geçmesinin yolunu açar.[6] Hatta burun veya ağızla mı nefes alıp verdiğimizizin bile önemi ortaya çıkmıştır. Burundan nefes almanın hatırlamayı yüzde beş oranında olumlu etkilediği belirlenmiştir.[7]

Batı ve doğu felsefe gelenekleri arasındaki en temel farklardan biri de işte budur. Plato'dan Rousseau'ya adeta bir "us fetişizmi" diyebileceğimiz, bir akli mutlaklaştırma ve nefesi önemsememe eğilimi düşünce sistemini etkisi altına almıştır. "Yaşam, nefes değil, duyularımız ve aklımızdır" der, Rousseau.[8] Batı, varlık ve gerçeği, sadece akli kılavuz olarak rasyonel düşünme temelinde ortaya çıkan kelimeler ve sözcüklere dayandırır. Diğer bir deyişle, batı, beden ve bilinç arasında ontolojik bir ayrım yaratırken, doğu, hakikate kavram ötesi, sezgi yoluyla da ulaşılabileceğini, varlığın ancak bu varlığın dilini keşfedenler tarafından müşahade edilerek anlaşılabilirliğini ileri sürer; bedenden ('ben') yola çıkarak varlığa ulaşmayı öğretir. Doğru felsefelerinin, beden kontrolüyle kavramları yakalama ve ötesine geçme hedefi, gerçeğe bedenin dilini öğrenerek ulaşılabileceği iddiası, başat olarak nefesin özelliklerine bağlıdır.

Bu bilgiler ışığında düşünmeye başlıyorum, eğer Sümer, nefes alma ve yaratma eylemleri arasında -pratik- doğallığın ötesinde bir bağdan bahsediyorsa, bu iki eylemi, ilgili kasları bilinçsiz bir devimsellikle harekete geçirmenin de ötesinde bir yerlerde irdelemek gerekiyor.

Yaratının görünmez kaynağı olarak 'nefes'

Nefes'in felsefik, anatomik-tıbbi ve pratik özelliklerini kısaca sıralayıp ortaya çıkan resme baktığımda tüm bu alanları birleştiren ortak paydanın '**hava**' olduğunu görüyorum. Nefes almak kadar, insanın davranışları ve felsefe de, hatta her şey hava içinde yer almaz mı? Hangi olguyu ele alırsanız alın, havayı formülden çektiğiniz takdirde her şey boğulur ve çöker. Sanat da bu formülün dışında değil. Evet, sanat politikadan daha çok beslenir, özellikle çağdaş sanat. Ama sanat, özünde felsefeye yakındır. Bu bağlamda baktığımda, Sümer'in sanat pratiğini 'nefes'le özetlemesi, bu olguya batı ve doğuda var olan farklı yaklaşımlar, ayrıca kendisinin genç yaşlarda doğudan batıya göçü, içinde doğduğu kültür dışında geçen uzun yaşamı ve tüm bunların onun sanat pratiği üzerindeki etkilerini, tek taraflı bir felsefe geleneğiyle sınırlı kalarak açıklayamayacağımı anlıyorum. Orta bir yol, daha doğrusu, iki felsefe geleneğinden de izler bulunan yeni bir yol bulmaya zorlandığımı farkediyorum.

İnsan eyleminin politik sonuçlarıyla ilgili orta bir yol değil, sanatın özgünlüğüne, düşünsel esnekliğine vurgu yapmak amacıyla, nefes'i sanat alanında irdelemenin düşünsel zeminini yaratabilmek için böyle bir yola ihtiyacım olduğunu düşünmeye başlıyorum. İşte bu yolda karşıma Luce Irigaray çıkıyor. Doğu öğretisi ve pratiklerinden etkilenmiş ve batı felsefe geleneğini bu temelde, daha da önemlisi, 'nefes' tayfı içinden tekrar gözden geçiren batılı bir düşünür Irigaray. Onun felsefe yanında bir kültür teorisyeni olması, önümdeki 'nefes ve sanat' sorununa daha kapsamlı bir yanıt bulabileceğim düşüncesini güçlendiriyor.

Irigaray'a göre nefes, insanın doğumda göbek bağının kesilmesi ve kendi başına aldığı ilk nefesle birlikte anneden kopuşu ve doğduğu çevreye, bir varlık olarak katılmasının ilk bağımsız hareketini imliyor. Bu anlamda, nefesle ilgili farkındalığı yükselterek, beden ve bilinç arasında yaratılan -yapay- boşluğu (Doğu ve batı felsefeleri arasındaki temel farklılıklardan biri olarak) aşabileceğimizi öne sürüyor.[9] Bunun maddi temelini yaratabilmek için de, felsefelerin içinde yeşerdiği ortak özelliğe dikkat çekiyor; 'hava'. Batıda, düşünce sistemleri, kelam ve sözcüklere odaklandığı için 'hava'nın, diğer bir deyişle, 'nefes'in ve dolayısıyla bedenin, yaşam ve düşünme eylemi üzerindeki etkilerinin unutulduğunun altını çiziyor.[10] Sümer de, aynı "unutkanlığın" mağduru olarak kendisine sorulan "basit" bir soruyla bu gerçeği farkına varmış olamaz mı? Onun, geçmişte, özellikle bedenin (Geçirdiği travmatik olayların etkisiyle) sanatındaki yerini irdeleyen performanslarını hatırlıyorum. Belki de, pratiğine çoktan girmiş olan bir olgunun, bu soruyla birlikte bilince çıkmasıydı. Ki, Irigaray da bu noktaya dikkat çekiyor: Havanın -yani nefesin- felsefede ihmal edilmesini onun bir varlık olarak "görünmezliğine" ve bu nedenle de "unutulmasına" bağlıyor.[11] Buradan, Sümer'in sanat yolculuğunda sezgisel olarak, arada bir, bedeni merkeze aldığı performanslara yönelmesi ardındaki gerçeğin, bilince beden yoluyla, 'nefes'le ulaşma çabası olduğu sonucuna varabilir miyiz? 'Nefes'in doğum ve ölümdaki fiziksel rolü yanında, yaratma sürecindeki belirleyiciliğini de kabul edersek, yaşamı sanatla birleştiren ana öğenin 'hava' yani 'nefes' olduğunu da belirlemiş olur muyuz?

Irigaray nefes felsefesini, dünyanın havayla çevrili olduğu ve insanın ciğerlerine kadar havayla dolu olduğu gerçeğinden yola çıkarak, havasız bir ortamda yaratma eyleminin de (sanat) imkansız olduğuna işaret ediyor. Havayı nefes olarak tanımlayan Irigaray, nefesin ortadan kalktığı yerde valığın da "kaybolacağını" öne sürüyor.[12]

Sümer'in nefesle ilişkisi şüphesiz, kuramsal bir yaklaşımla kurguladığı sanatsal bir konu değildi. Ya da, sezgisel olarak ürettiği işlerine teorik bir arka plan yaratma çabasıyla eşelediği bir alan da değildi. Onun sanat pratiğinin arkasındaki kaynağı bulmak için yaşamında çok gerilere gitmek gerekiyor: Ölümle burun buruna geldiği, bir süre için nefes alışlarının durduğu olaya... (*) Sümer'in yaşadığı bu travmayla birlikte bilinç altına yerleşen 'hava'nın kabarcıklar halinde zaman zaman yüzeye çıktığını ve sanat pratiğini şekillendirdiğini, farkında olmadan 'nefes' ve 'beden'in yaratma süreci ve düşünme sistemini belirlediğini söyleyebilir miyiz? Doğu felsefelerinin, beden ve aklın ikiliğinin karşılıklı birbirini tamamladığı ve hiç birinin tek başına algılanamayacağı görüşü prizmasından bakarsak bu soruya evet diyebiliriz. Diğer yandan, batının, fenomenolojik indirgeme, gözlem ve akıl yürütme üzerine kurduğu standartlar zemininde çözümlenmeye çalışırsak, önümüzdeki bir sanat eseri (veya yaratma süreci) olduğu gerçeğinden aynı kesinlikle bir sonuca varmak mümkün gözüküyor. Bu nedenle, Irigaray'ın bu iki geleneği harmanladığı zemine dönmekte yarar var.

Irigaray'a göre, batı düşünme sisteminin eksik kaldığı yer de burasıdır; aklın çözümleyemediği bir şeyi, ona bilimsel bir açıklama getirinceye kadar rafa kaldırmak. Oysa, pratik bir yaklaşımla, nefesin terbiye edilmesi yöntemiyle bir çözüm de aranabilir. Irigaray, daha da ileri giderek, batıda dikotomilerin temelinde yatan; akıl-beden, erkek-kadın, zaman-uzam vb. hiyerarşileri yaratan eğilimin arkasında da, nefesi önemsemeyen bu yaklaşım olduğunu öne sürüyor. Ve bunu aşmak için nefesi teorik bir 'araç' olarak kullanmayı öneriyor.[13] Konumuz sanat olması nedeniyle bu oldukça yararlı bir önerme. Şüphesiz, burada, sanat pratiğine meditasyon yöntemleriyle (Nefes alma teknikleri) yaklaşmayı önermiyorum. Nasıl ki, Irigaray nefesi, cinsiyetler arasındaki ayrımlar gibi basmakalıp düşünceleri kırmak, beden ve bilinç arasındaki ayrımı oradan kaldırmak için teorik bir araç olarak kullanıyorsa, ben de aynı teorik yaklaşımı Sümer'in sanat pratiğinde nefesin yerini, anlamını açıklamak için kullanmayı düşünüyorum. Bunu yapabilmek için de 'nefes'in -farkındalığının- Sümer'in yaşamına girişini belirlemek gerekiyor sanırım. Bundan sonra, onun sanat yolculuğunda nefesin yerini ve etkisini saptamak kolaylaşacak.

Sümer, ölümle yüzleşme sonrası aldığı "ilk" nefesle birlikte, yaşamında ikinci defa (Doğumdan sonra) yaşamını bağımsız olarak kontrol altına almış oluyor. Ancak, bu "ikinci-ilk" nefesin birinciden farkı, Sümer'in artık bir yetişkin olması ve yerleşik bir bilincin gelişmiş olmasıdır. Birinci nefesten sonraki 'doğal' sürecin aynen yine ortaya çıkmasını bekleyemeyiz. Bu nedenle, "ikinci-ilk" nefesin yeni bir yaşam yolu ortaya çıkardığını ve bunu Sümer'in kendisinin kurgulaması gerektiğini ileri sürebiliriz.

Doğumdan sonra solunan ilk bağımsız nefesten farklı olarak bu "ikinci-ilk" nefes, sanatını belirleyen 'hava' olarak girer Sümer'in içine. Yaratıcı sezgilerinin ana yapısını kurar, karakterini belirler. Irigaray'ın "doğal nefes"ten (Doğumla başlayan) sonra ikinci aşama olarak adlandırdığı "kültürel nefes"tir bu.[14] Bu yanıyla 'sıfırdan' yeni bir başlangıç değildir. Ancak, o ana kadar taşıdığı kültürel değerlerin, davranış bütünlüğü ve algılamasının yeni bir olguyla yeniden yapılandırılmasıdır. Yeni bir 'bilinç' oluşturma süreci de diyebiliriz buna. Veya, var olan bilincin 'nefes' süzgecinden geçirilerek yeniden yapılandırılması.

Nefesin yaşamla ilişkisi olduğu kadar ölümle de ilişkisi vardır. Yaşamla ölüm arasında bir eylemdir nefes almak.. Yaratmak ve yıkmak da aynı şekilde yaşam ve ölümle ilişkilidir. Vurulma sonrasında, yaşamla ölüm arasında gidip gelirken Sümer, "*Henüz son sözümü söylemedim.*" diye aklından geçirdiğini de hatırlıyor. "Son söz" ölüm değil midir; eğer yaşamı yazılmakta olan bir 'kitap'a benzetirsek? Oysa, Sümer'in ölümü yenmesi -aynı- yaşama geri dönmesi değil, yeni bir doğuşu getirir. Anne karnından kopuşu değil, ölümün elinden kurtulmanın verdiği yeniden doğuş. Bu ikinci doğuşun, 'kitap'ın ikinci bölümünün belirleyici sözcüğü de "nefes"tir.

Bu "ikinci-ilk" nefes, doğduğu topraklardan ayrılmasıyla birlikte yeni bir tonlama alır. Göç ettiği ülkede tamamen farklı bir kültür içinde nefes almaya başlamasıyla, doğuşla birlikte aldığı ilk nefes arasında doğan çatışmalar gündeme gelir. Eski 'ben'in üzerine yeni bir 'ben' kurma veya iki 'ben'in melez bir oluşumu... 'ikinci nefes'in, doğuşla birlikte alınan ilk nefesten çok daha zor bir süreç olduğu kesindir. İçinde doğulan ortamda 'öğrenme' doğal bir süreç izlerken, 'ikinci nefes'le gelen yaşamda seçimler, daha bilinçli bir çabayı gerektiren kurgulanmış bir süreçtir. İşte Sümer'in bu yeniden doğumla birlikte yaratmaya başladığı 'kurgu', sadece sanat pratiğini değil, yaşamının bundan sonraki gelişimini de etkilemeye başlar. Olduğu ve olmak istediği arasındaki yol, nefesle birleşip şekillenmeye başlar. Şimdi, projenin ikinci bölümüne bu bağlamda yaklaşalım.

Projenin "**Saydamlıkta Akışkanlık- Maraton**" adlı bu ikinci bölümünde katılımcılardan derin bir nefes almalarını ve bu nefesi cam üzerine üflemelerini istiyor Sümer. Nefesin cama üflenirken çıkan soluma sesi, bir mikrofonla yükseltilecek salonun her köşesine yayılması sağlanıyor. Nefes alıp veren dev bir karına dönüşüyor galeri. İçe çekilen derin nefesle çıkan ses, çoğu zaman en derin duyguları en kısa ve ikircimsiz bir şekilde anlatır; ıstırap, çaresizlik veya umut, kurtuluş, haz... Sözsüz anlatımın en yoğunlaşmış evrensel dilidir, iç çekişler, solumalar. Dünyanın hangi köşesinden gelirse gelsin, bir insanın farklı duygu ve düşüncelerini betimleyen iç çekişlerin dilini anlatırız.

Yükseltilen soluma sesi aynı zamanda, katılımcıların nefesleri üzerinde odaklaşmalarına ve bu yolla kendilerini ifade etmelerinin ortaya çıkardığı farklı bir 'ben'e yönlendiriyor. Varlıkla, yaratı ve sanat arasındaki bağın dolaysızlığını, evrenselliği sergileniyor. Nefesin cam üzerinde yarattığı buğunun üzerine, bir nefes almak kadar kısa bir sürede bir şeyler çizmelerini istiyor Sümer. Yaşamsal bir olgu, 'nefes', cam üzerinde bir 'yüzey'e; beden anatomik bir ögesi, şeffaf, elle tutulamayan, görülmeyen, geçici, ciğerlerden çıktığı anda havaya karışıp kaybolan 'hava', sanatsal bir araca, sanat konusuna dönüştürülüyor.

Nefesin cam üzerinde yarattığı buğu dış havayla temas ettiği anda buharlaşmaya - silinmeye- başladığı için, cama üflenmiş nefes üzerine hızlı bir şekilde çizim yapılması gerekiyor. İçten gelen nefesle dışardaki havanın karşılaşması anında ortaya çıkan bu nütürleştirici ilişki bitmeden katılımcılar izlerini cama bırakmak zorunda. Sonra, her katılımcının, üzerinde izler bıraktığı camın ardında fotoğrafı çekilerek belgeleniyor.

Karşılıklı-eylemle ortaya çıkan bu ritüel, nefes ve yaratıcı süreçle ilgili bir dizi soruyu gündeme getiriyor. İçte çekilen hava, ciğerlere yaşam verdikten sonra dışarı verildiğinde ne kadar değişim geçirir ya da geçirir mi? Kimyasal değişiminden çok burada, nefes dışarı verilen havanın, insanın 'bilinç filtresi'nden geçtikten sonra dışarı verildiğini bu (Irigaraycı) anlamda da, bilincin izlerini taşıdığını ileri sürebilir miyiz? Bunu kabul edersek, cama sinen buğunun da 'içsel' havanın, yani kültürün, bilincin, belleğin izlerini taşıdığını söyleyebilir miyiz?

Eğer Irigaray'ın dediği gibi hava olmadan bir şey yapmamız mümkün değilse, sözcüklerin, konuşmanın kaynağı da nefestir. Konuşmayı en basit anlatımla, ciğerlere çekilen havanın nefes borusundan geri çıkarken, ağızda oluşan 'uyumlu' ve 'anamlı' sesler olarak tanımlarsak, dolaylı olarak, nefesin sözcüklere dönüştüğünü, nefesin sözcüklerin kaynağı olduğunu da kabul etmiş olacağız. Buradan tasımsal bir yaklaşımla, Sümer'in katılımcılardan nefeslerini üflemelerini istediği cam üzerinde yoğunlaşarak iz bırakan havanın da (buğu) henüz sözcüklere dönüşmemiş nefes olduğunu farz edebiliriz. O takdirde, buğu üzerine yapılan çizimler de, sözcüklerin ilk hali, sözcükler-konuşma- öncesi 'şekil'lerdir. Kendi içinde anlam taşıyan ancak herkesin anladığı ortak kullanılan harf ve şekilleri içermediği için, konuşma olarak kabul edemeyeceğimiz tamamen kişisel bir 'alfabe', bir hiyeroglifdir. Öyleyse bu tasımlamadan, cam üzerindeki buğu üzerinde şekillenen düşünceler kişinin ortak konuşma dili dışında kendi yarattığı 'dil'le ifade ettiği düşünceleridir önermesine varabilir miyiz? Nefes sahibinin, o anda üflediği nefesle birlikte bilince çıkan, gizli dışa vurumları olabilir mi? Bu yanı sıra, cama nefesiyle iz bırakan kişinin 'itirafı', kilisede itiraf kutusunda veya bir psikoloğun kanapesinde düşüncelerini papaz veya psikologla paylaşan insanların sırlarına benzetebilir miyiz? Olasılıklar sınırsız gibi görünüyor.

Yükseltilen soluma sesi aynı zamanda, katılımcıların nefesleri üzerinde odaklaşmalarına ve bu yolla kendilerini ifade etmelerinin ortaya çıkardığı farklı bir 'ben'e yönlendiriyor. Varlıkla, yaratı ve sanat arasındaki bağın dolaysızlığını, evrenselliği sergileniyor. Nefesin cam üzerinde yarattığı buğunun üzerine, bir nefes almak kadar kısa bir sürede bir şeyler çizmelerini istiyor Sümer. Yaşamsal bir olgu, 'nefes', cam üzerinde bir 'yüzey'e; beden anatomik bir ögesi, şeffaf, elle tutulamayan, görülmeyen, geçici, ciğerlerden çıktığı anda havaya karışıp kaybolan 'hava', sanatsal bir araca, sanat konusuna dönüştürülüyor.

Nefesin cam üzerinde yarattığı buğu dış havayla temas ettiği anda buharlaşmaya - silinmeye- başladığı için, cama üflenen nefesin üzerine hızlı bir şekilde çizim yapılması gerekiyor. İçten gelen nefesle dışardaki havanın karşılaşması anında ortaya çıkan bu nötürleştirici ilişki bitmeden katılımcılar izlerini cama bırakmak zorunda. Sonra, her katılımcının, üzerinde izler bıraktığı camın ardında fotoğrafı çekilerek belgeleniyor.

Karşılıklı-eylemle ortaya çıkan bu ritüel, nefes ve yaratıcı süreçle ilgili bir dizi soruyu gündeme getiriyor. İçte çekilen hava, ciğerlere yaşam verdikten sonra dışarı verildiğinde ne kadar değişim geçirir ya da geçirir mi? Kimyasal değişiminden çok burada, nefesle dışarı verilen havanın, insanın 'bilinç filtresi'nden geçtikten sonra dışarı verildiğini bu (Irigaraycı) anlamda da, bilincin izlerini taşıdığını ileri sürebilir miyiz? Bunu kabul edersek, cama sinen buğunun da 'içsel' havanın, yani kültürün, bilincin, belleğin izlerini taşıdığını söyleyebilir miyiz?

Eğer Irigaray'ın dediği gibi hava olmadan bir şey yapmamız mümkün değilse, sözcüklerin, konuşmanın kaynağı da nefestir. Konuşmayı en basit anlatımla, ciğerlere çekilen havanın nefes borusundan geri çıkarken, ağızda oluşan 'uyumlu' ve 'anamlı' sesler olarak tanımlarsak, dolaylı olarak, nefesin sözcüklere dönüştüğünü, nefesin sözcüklerin kaynağı olduğunu da kabul etmiş olacağız. Buradan tasımsal bir yaklaşımla, Sümer'in katılımcılardan nefeslerini üflemelerini istediği cam üzerinde yoğunlaşarak iz bırakan havanın da (buğu) henüz sözcüklere dönüşmemiş nefes olduğunu farz edebiliriz. O takdirde, buğu üzerine yapılan çizimler de, sözcüklerin ilk hali, sözcükler-konuşma-öncesi 'şekil'lerdir. Kendi içinde anlam taşıyan ancak, herkesin anladığı ortak kullanılan harf ve şekilleri içermediği için, konuşma olarak kabul edemeyeceğimiz tamamen kişisel bir 'alfabe', bir hiyeroglifdir. Öyleyse bu tasımlamadan, cam üzerindeki buğu üzerinde şekillenen düşünceler kişinin ortak konuşma dili dışında kendi yarattığı 'dil'le ifade ettiği düşünceleridir önermesine varabilir miyiz? Nefes sahibinin, o anda üflediği nefesle birlikte bilince çıkan, gizli dışa vurumları olabilir mi?

Bu yanıyla, cama nefesiyle iz bırakan kişinin 'itirafları', kilisede itiraf kutusunda veya bir psikoloğun kanapesinde düşüncelerini papaz veya psikologla paylaşan insanların sırlarına benzetebilir miyiz? Olasılıklar sınırsız gibi görünüyor.

III

Performans ya da 'Bedensel Karalamalar'

Nefes alıp vermenin antik çağlardan beri, bedenine içine çekilip sonra geri verilen hava ötesinde önemi vardı. Yukarıdaki bölümlerde bazı yönleriyle irdelediğim nefesin, felsefede bilincin derinliğini sembolize eden bir olgu, rasyonel düşünmenin bir aracı olabildiği gibi, sanatın bir konusu hatta materyali de olabildiğini gördük. Sümer'in **"Maddeden Önce Yaşam"** adını verdiği bir performansla bitirdiği bu son bölümde nefesin, yaratıcı süreçle olan bu ilgisini bedene odaklaşarak sorguluyor. Dadaist performanslardan, Beuys'un sanat üzerine verdiği performans havasındaki seminerlere, oradan Anadolu'nun meddah geleneğine kadar uzanan bir eğriden esinlenen bir anlatıyla kurguladığı performansta Erek, bu projenin doğuşundan, gerçekleşmesine kadar karşısına çıkan zorluklar, olumlu olumsuz gelişmeler, bu süreçte tanıdığı insanlar, onların sanata ve projeye yaklaşımları, katkıları, çekinceleri, bunun yanında sanat yaşamı boyunca karşılaştığı zorluklar, hayal kırıklıkları, başarısızlıklar; ulaştığı hedefler, coşkular ve genel olarak sanatla ilgili düşüncelerini de paylaşıyor. Sanat üretimi, eser ve pazar üçleminde ortaya çıkan çelişki, çatışma ve çakışmaları, bunların kendi sanat pratiğine etkilerini katılımcıların deneyimleriyle de harmanlaştırarak kolektif sonuçlar arıyor.

Kağıt üzerinde karalamaları andıran doğaçlama bir tarzla sürdürdüğü anlatı, sanat ve yaşam hakkında görüşlerini belli bir metne bağlı kalmadan veya referans vermeden, sadece kendi kişisel deneyimleri penceresinden paylaşırken, doğal olarak belleğe olan ihtiyaç sınırlanıyor, sezgiler ve bilinç altı devreye giriyor. Bu yöntem, performansı, sahnelenmiş bir gösteriden çok dostlar arasında bir söyleyiş, veya bir 'happening'e yaklaştırıyor. Ancak ilerledikçe bu tarzın, izleyicilerin sanatı farklı düzlemlerden tekrar değerlendirmeye ve yerleşmiş algılamaları gözden geçirmeye zorlayan bir yanı olduğunu farkediyoruz. Sanat hakkında düşünceler, bazen provakatif sorular ve yaklaşımlar, bazen de sorgulamalar, itiraz ve karşı çıkmalarla süren monolog, **'düşünsel karalamalar'**ı çağrıştıran bir seminer havası verirken, fevri kararlarla aniden projeye katılanları, izleyicileri yanına çağırıp onlarla diyaloga girmesiyle sunum, karşılıklı-eyleme dönüşüyor. Özel ve kamusal, kişisel ve kolektif, gerçek ve kurgu arasındaki farklarla oynayarak yaşam ve sanat, sanatçı/birey ve toplum arasındaki temel çelişkilere işaret ediyor. Buraya kadar bir 'happening' veya 'seminer' arasında gidip gelen performans, belli bir ritüelle örülmüş temsili kurgulara dönüştüğünde ise, teatral bir atmosfere bürünüyor.

Eser (kültürel ürün) kime aittir?

Erek, sanatın kapitalist sistem içindeki sorunlarıyla ilgili görüşlerini dile getirirken, sanat ve politika ve politik-sanat arasındaki ince sınırlara değiniyor. Sanatın, içinde üretildiği politik sistemle kaçınılmaz bağına gözler önüne sererken, bu bağlamda sanatın "sorumluluklarını" hatırlatıyor. Örneğin, sanat pazarının, sanatçı ve eseri üzerindeki 'tahakkümüne' işaret ederken, sanatçıların da eserleriyle bu politik atmosferi beslemelerini, bazen istemeden de olsa çalışmalarlarıyla sistemin politik gündemini "meşrulaştırmalarını" eleştiriyor. Örneğin, Ai Weiwei'nin ikibin yıllık antik bir Çin vazosunu parçalama performansını kültürel bir 'vandalizm' olarak nitelendiriyor. Ve sanatçının bu 'eylem'iyle, ortadoğuda IŞİD'in insanlığın ortak kültürel mirasını yıkması arasında paralellikler kuruyor.

Weiwei bu performansını, Robert Rauschenberg'in 1953 yılında William de Kooning'in bir eskizini silmesi ve onu kendi imzasıyla sergilemesiyle ilişkilendirebilir, o damardan geldiğini ileri sürebiliriz. Başkasına ait bir eseri yeniden 'yorumlayarak' özgün bir eser yaratmak çabası da diyebiliriz buna. II. Dünya Savaşı'nın vahşeti durmasına rağmen, yeniden insanın hala sürdüğü, savaşan nesillerin hayatta olduğu o yıllarda bir tür "yaratıcı yıkım" olarak nitelendirebiliriz Rauschenberg'in bu radikal çalışmasını. İki boyutlu bir resim veya eskizi, başkalarını da katarak (eskizi veren Kooning, bu eskizi ondan "resmen" istemesi ve eserin silinme sürecinin videoya alınması, gerçekte bu eserin yan ürünleri değil eserin kendisidir.) yeniden bir eser üretmenin ötesinde, 'performatif' bir 'eylem'di. O yıllarda Rauschenberg'in bu 'eser'i radikal bir sıçramaydı sanat dünyasında.

Sanatın serüvenini evrimsel bir düzlemde düşünürsek, Rauschenberg'in Kooning eskizlerini silme 'eylemi'ni, var olan damarlarda ortaya çıkan çatlamlar sonucu yeni bir 'tür'ün ortaya çıkması olarak görebiliriz. Yeni bir türün ortaya çıkması, başka bir türün ortadan kalkması anlamına da gelebilir, evrimin dikte ettiği doğal çevrede. Bu anlamıyla, Kooning'in eskizinde işlediği konuyu silmekle, yeni bir 'konu' da yaratmış oluyordu Rauschenberg. Faşizmin yerle bir ettiği ve yeniden yapılanmanın hala sürdüğü bir dünyada, bir "tabula rasa" ('Boş levha' veya 'sayfa') değil, yıkılanın izlerinin seçilebildiği yeni bir 'konu' önerisiydi. Ancak bu çalışmanın yaratılma süreci, sonuçlarını belirleyecek kadar önemliydi. Rauschenberg, niyetini açıkça belirterek, Kooning'in rızasıyla ve onun seçtiği bir işini almıştı. Kağıt üzerindeki yağlı kalem ve kömürden oluşan eskizi tamamen silmeyi başaramadığı için, ortaya çıkan 'resim' beyaz bir yüzey (Tabula rasa) değil, karalamaların seçilebildiği bir sayfadır. Aynı zamanda, hatırlanması gereken başka bir nokta da, o yıllarda de Kooning'in en ünlü ve en çok satan sanatçılar arasında olmasıydı.

Rauschenberg'in kimsenin tanımadığı bir sanatçının eserini silmesi aynı etkiyi yapmazdı ki, bu bilen Rauschenberg, "eser-silme" çalışmalarına kendi işlerinden başlamış ancak tam da bu nedenle vazgeçmiş ve de Kooning'in bir eserini istemişti. Bu noktada, Weiwei'nin parçaladığı vazoya dönersek, ikibin yıllık bir vazoya gerçek değerini veren onu yapan sanatçının ismi değil, tarihsel izi olduğunu hatırlatmak gerekir. Han Hanedanı'na ait vazoya benzer çok sayıda vazo da olabilir; ne ki bu, her birinin ikibin yıllık tarihin izlerini taşıdığı gerçeğini değiştirmez. Bu nedenle Rauschenberg'in işi, estetik anlamda olmasa da, felsefik anlamda radikaldi. Yine bu nedenle, Weiwei'nin eseri, aynı felsefik düşüncenin anakronik bir paradosiydi. Toplumun tarih ve tarihi eserlerin korunmasıyla ilgili hassasiyetleri üzerinde yeşeren tabularla oynayarak dikkat çekmek isteyen postmodern bir oyundu.

Erek, performansının bu bölümünde altını çizmeye çalıştığı, sanat eserini, estetik kodlamalar yanında, içinde üretildiği ve/ya izlendiği tarihsel bağlam içinde değerlendirirken kaçınılmaz olarak ortaya çıkan 'resim' ve buna uygun hassaslıklar ve algılamalardır. Weiwei'nin ikibin yıllık bir vazoyu bir performans anında parçalamasıyla, (ki burada, o vazoyu yapan sanatçının iznini almadığı, ve yaşayan bir sanatçı olmaması nedeniyle eserin parçalanmasıyla tarihin bir parçasının da silinmesi olduğu dikkate alınmalıdır.) bugünlerde ortadoğuda insanlığın yarattığı en önemli kültürel değerleri parçalayarak ilerleyen IŞİD üyelerinin eylemleri arasında ortaya çıkan benzerliğe dikkat çekiyor. Özünde, IŞİD ve Weiwei'nin eser parçalama eylemleri arasındaki tek fark, Weiwei'nin bir sanatçı olarak bunu bir müzede gerçekleştirmesi ve bunu estetik kodlarla kavramsallaştırmasıdır. Ve bu yolla yıkma eylemini "yasal"laştırmasıdır; meşrulaştırması değil. Çünkü, bir IŞİD üyesinin gözünde kendi inanışlarına aykırı olduğu gerekçesiyle bir heykeli yıkmak "meşru"dur. Oysa, onlar gibi düşünmeyenler için bu eylem yasadışıdır. Sorun, 'parçalama eylemi'nin gerekçeleri üzerinden tartışıldığı takdirde "doğru" veya "haklı" bir taraf bulmanın imkansızlığındadır; çünkü kültürler (kültürün bir parçası olan din de) içinde yaratıldığı toplumlarda yasallık bulur. Bu bağlamda, bir kültürün başka bir kültür üzerinde haklılık, üstünlük iddiası üzerinden eylemlerin, davranışların doğruluğuna karar vermek imkansızdır. Weiwei de, bir IŞİD üyesi de bu nedenle kendi doğruları (kültürleri) zemininde "haklıdır". Tam da bu nedenle, özgürlüğün varlığını ortaya koyan en önemli unsurlardan biri olan sanatın bile dikkatli olması gereken 'sınırlar'ın ve 'sorumluluklar'ının olabileceğine işaret ediyor Erek. Nasıl ki, bir insanı işkence yaparak veya öldürerek bir performans yapmanız mümkün değilse, (Cinayetlerini, bir tür sanatsal eylem, performans olarak gerekçelendiren seri katiller çıkmıştır.)

insanlığın yarattığı bir değeri ortadan kaldırarak da bir sanat eseri yaratamazsınız sonucuna varıyor. Böylelikle, pazarın önceliklerini atlayıp, sanatın öznesi olan insanı tekrar sanatın merkezine taşımak istiyor. Sanat eserini tarihsel bağlamı içine yerleştirmek istiyor. Ve bağlamı, sadece estetik değerlerle sınırlayan yaklaşımın ötesine, politikaya ve bunun şekil verdiği toplum ve insan davranışlarına kadar genişletmek istiyor.

Erek'in kurduğu bu politik perspektiften bakarsak, Weiwei'nin "yaratıcı yıkım"ı arkasında neoliberalizmin "felaket kapitalizmi" stratejisinin sırtıttığını rahatlıkla görebiliyoruz. Naomi Klein'ın "Şok Doktrini: Felaket Kapitalizminin Yükselişi"[15] adlı kitabında kavramsallaştırdığı "felaket kapitalizmi"nin, deprem, su baskınları gibi doğal veya savaş gibi insan yapımı ortaya çıkan felaketler sonrası, yeniden inşa sürecinde eski sosyo-politik yapıyı, hem fiziksel (yerel kültürel kimliği taşıyan binalar, eserler vb.- olarak) değiştirmesi ve bunun temelinde yeni bir ideolojinin -küresel kapitalizmin tabii- politik ve kültürel ürünlerini yaratma çabasına işaret ediyor. İster Irak savaşı sonrası binlerce yıllık bir medeniyetin yıkılması, ister Amerika'daki Katrina Fırtınası sonrası sular altında kalan bölge olsun, Klein'a göre bu stratejide değişmeyen doku şudur: bölgede yaşayan insanlar, felaket sonrası yapılan yerleşim yerlerini satın alamadıkları, uzun süren inşa döneminden sonra bölgeye yabancılaştıkları veya daha bir dizi başka nedenle, geri dönemedikleri; ya da dönseler bile geride bıraktıkları dünyanın artık orada olmaması - mimari ve sosyolojik dönüşüm geçirmesi- nedeniyle ortaya çıkan bir tür sosyal-kültürel "temizlik" ve toplumun demografik yapısının, kültürel dokusunun değiştirilmesidir. Bir anlamda, sistem, felaketler ardından bir "tabula rasa " yaratıp, üzerini kendi istediği şekil ve renklerle tekrar boyamaktadır.

Dünyada bugün için hakim olan siyasal sistem olarak neoliberalizmin bu karakteri bağlamında Weiwei'nin performansına baktığımızda "yaratıcı yıkım" eyleminin özünün tamamıyla değiştiğini görüyoruz. Herşeyden önce, Weiwei'nin parçaladığı, isimsiz bir sanatçıya ait olan tarihi vazonun yeniden üretilmesi mümkün değildir. Çin medeniyetine - ve dolayısıyla insanlığa- ait tarihi bir eser yok olmuştur. Tarihin bir parçası, parçalanan vazoyla birlikte silinmiştir. Geriye kalan ise, -ya da yeniden üretildiği iddia edilen- Weiwei'nin performans film ve fotoğraflarıdır. Yani, Çin kültürünün binlerce yıllık bir kültürel ürünü (parçalanan vazo) Weiwei'nin vazoyu kırma filmleri ve fotoğraflarıyla yer değiştirmiştir. Ve belki de ironik olan da, bu yeni "eser"in, küresel şirketlerin, milyonlarca dolarlık sanat koleksiyonlarına katmak üzerine peşine düştükleri, sanat pazarında yüksek fiyatla satılan bir 'meta'ya dönüşmesidir.

Bu örnek üzerinden bir anlatı geliştiren Erek, söyleşisini kendine ait bir eseri parçalayarak tamamlıyor. Bir sanat eserinin doğumunu simgeleyen bir duvar enstelasyonu önünde, eserine bir nefesle "hayat" veren Erek, bu doğumu, arkaik bir ritüele dönüştürdüğü performansla kutluyor. Arka planda iki ayrı katılımcının, sözcük veya lirik içermeyen doğaçlama seslerle ya da 'sesli karalamalar'la renklendirdiği performans, dil öncesi insanların yaratılışı kutlamasını andıran teatral bir gösteriye dönüşüyor. Sanatçının bir sanat eserini -kendisinin veya değil- parçalama hakkıyla ilgili düşüncelerinin bir yansımaları da bu gösterinin sonunda yakalıyoruz. Duvardan aldığı eserlerinden birini ağır ve dramatik hareketlerle başının üzerine yükseltiyor ve bir süre elleri üzerinde beklettikten sonra yer çekiminin gücüne bırakıyor. Bu dramaya iki katılımcı yine 'sesli karalamalar'la, ancak bu defa bir ağıtı andıran tınılarla katılıyor. Parçalanan eserin parçalarını daha önceden hazırlanmış bir kutuya, bir "tabut"a, yerleştiriyor.

Performansın doğaçlama tarzında süren birinci bölümüne göre, teatral bir havada gelişen bu ikinci bölümünün izleyici üzerinde değişen etkisini de farketmemek elde değil. Eserin yere bırakılarak parçalanması ve bunun ağıtsal bir sesle tonlanması kasvetli bir atmosfer yaratıyor, adeta bir 'ölü evi'ne dönüyor galeri. Doğumun verdiği şevk yerini hüznü, yasa bırakıyor. Evrensel bir dille ördüğü bu performansta Erek, yaratı ve yıkımın evrensel duygularına sesleniyor. Sanatın kültürler ötesi kaynağına işaret ederken, yaratıcı sürecin tarihsel bağlamının altını çiziyor. İzleyiciyi, ilksellikle, çağdaşlık arasında bir yolculuğa çıkarıyor.

Bir esere 'hayat verme' veya onu 'öldürme' ritüelleri kaçınılmaz olarak tinsel bir hava da yaratıyor. Bu hava, nefesin yaşam ve ölümlü olan fizyolojik etkisi dışında, ruhsal söylemle olan sembolik ilişkisi zemininde dinsel çağrışımlara yer açıyor. Dinlerin ortak konularından biri olan, ruh üfleterek cansız bedene hayat verme nosyonu, bir büyük "yaratıcı"nın varlığını kabul eder. Ancak, burada Erek'in betimlediği "hayat verme" temsili, insanın yaratıcı dürtüsüne işaret ediyor. Yaşamı esere öncelleyen bir yaklaşım benimseyerek, yaşam (nefes) olmadan zaten yaratının da olamayacağını hatırlatıyor. Bir düşüncenin zihne düşmesi, o düşüncenin geliştirilip bir nesneye (veya kavrama) dönüştürülmesi ve izleyiciyle paylaşılması yolculuğuna gönderme yapıyor. Nefesle esere hayat verme ritüelini, tamamlanan bir portre resminde gözün üzerine son bir fırça darbesiyle ustaca atılan beyaz noktaya benzetebiliriz. Gözün üzerine atılan bu beyaz noktayla gözler bakmaya başlar, portredeki kişi "canlanır". İşte "o nokta"yı koyan sanatçının "yaratıcı"lığına gönderme yapıyor.

Yaratıcı eylemin bunun ötesinde tinsel anlanlara girmesine izin vermiyor. Tersine, yaratıcı sürecin özgünlüğünü vurgulamasına rağmen, sanatçının ve eserin fetişleştirilmesini eleştiriyor. Sanat pazarının sanatçıların arzu ve düşüncelerinden bağımsız olarak eserlerin, dolayısıyla sanatçıların 'değerini' belirlemeleri, eserin yanında sanatçının da "ünlü" statüsünde metalaştırmasını eleştiriyor. Eserin estetik değerleri yerine 'isim'lerin pazarlanması ve bunun üzerinden sanat kriterleri yaratılmasını, dramatik bir temsille sorguluyor. Sanatçının yaratıcı sürecine, emeğine, bu süreçte ortaya çıkan esere saygıyı öne çıkarırken, aynı anda sanatçının yüceltilmesini ve eserin metalaştırılarak "kutsallaştırılması"nın yaratıcı eyleme verdiği zararları dile getiriyor. Bu nedenle, performansında nefes üfleyerek "hayat" verdiği bir eseri, yine benzer bir teatral temsille yere bırakarak kırıyor.

"Ses karalamaları"

Bu teatral dramayı güçlendiren diğer bir olgu da, iki katılımcının doğaçlama seslerle performans katılmasıydı. Aristo'ya göre (Poetika) tiyatronun kökeni, Dionisos onuruna yapılan pagan ritüellerdir. Bu ritüellerde, yarı insan-yarı keçi kılığında yer alan koro dışında bir temsil yer almazdı. Koro başı sahnenin ortasına yürüyerek doğaçlama melodik seslerle bir diyalog başlatır ve koronun diğer üyeleri de şarkı söyleyerek bu diyaloga katılırdı. Bu formata süreç içinde bir konu, sahne düzenlemesi, karakterler, kostümlerin eklenmesiyle birlikte bugün tanıdığımız klasik tiyatro ortaya çıkmıştır.[16] Ereğ'in performansında arka planda yer alan sesler, tiyatronun ortaya çıkışına kadar geri dönen arkaik bir özellik var. Çığlık, çağırış, uğultu, ağıtsal haykırışlar arasında gidip gelen, açıkça belli bir müzik uyumu olmayan, ancak sahnede süren performansın yarattığı ruh haline uygun bir tınıda süren sesler, temsile duygusal bir ambiyans katıyor. Liriklerin anlamı veya notaların uyumu yerine, ham seslerin şekil verdiği tınılar veya ağız boşluğunda terbiye edilmeden, gırtlaktaki ilk haliyle dışarı çıkan seslerden dil, aksan ve kültür izlerini çıkarabilmek mümkün olmadığı için bu ilksel atmosfer güçleniyor. Nefes, ses ve konuşma arasındaki bağ ve gelişim, tarih içinde geriye doğru taşınarak, yaratıcı sürecin kaynağına dönüyor. Performans şamanistik bir ritüele dönüşüyor.

Yine de, eşzamanlı olmasa da, iki sesin bazen karşılıklı bir diyaloga dönüştüğünü hissediyoruz. Evet, bu sadece bir his çünkü, seslerin müziksel -yani ortak, bilinen bir dil kullanmaması- yapısı yok. Ama yine de, doğaçlama olarak karşılıklı anlaşılmasız sesler çıkaran iki kişinin bir süre sonra kaçınılmaz olarak birbirlerinin sesine yanıt verme dürtüsü (evrimsel dürtülerin tepkisi belki de) baskın çıkıyor.

Sesler birbirini çağdırmaya başlıyor. Sözcük ve müzik notalarının ortadan kalktığı, diğeryandan, sahnede süren performansın vücutlarında yarattığı enerjinin etkisiyle nefes yoluyla dışarı çıkan ham seslerde iletişim ihtiyacını, uyum (dil, konuşma) yakalama sezgisini farkediyoruz. Farkında olmadan sesle düşünmeye başlıyor katılımcılar. Anlaşılmaz sesler, giderek düşüncelerin şekil vermeye başladığı 'karalama'lardaki gibi 'uyum' yakalamaya başlıyor.

Sahnede yer alan eserler, sanatçı olarak Erek, sesler ve sahipleri, farklı disiplin ve yaşamlardan gelen katılımcılar, giderek galerideki herkesi kapsayan ortak duyumsal küçük bir dünya yaratıyor. Sanatla yaşam arasındaki doğal ilişkiyi deneyimliyoruz. Neden sanat yaparız, neden yaratma ihtiyacı duyarız sorularının farkında olmadan yanıtlarını buluyor, bu yanıtları sözcüklere dökmeden hissediyoruz. Serginin ilk bölümünde, sezgisellikle ussal eylem arasında yer alan karalamalar, bu üçüncü bölümde form değiştiriyor; kağıt üzerine el hareketiyle bırakılmış çizgilerle ortaya çıkan karalamalar burada, nefes yoluyla ağzın havaya bıraktığı "**sesli karalamalar**"a dönüşüyor. Düşünmenin, diyalogun bir yöntemi olarak ortaya çıkan çizgiler, dilin, konuşmanın ilk hali olan seslere yerini bırakıyor.

Bu etkinin yaratılmasında temel etmen, beden, nefes ve ses gibi, performansın metinler-ötesi unsurları içermesi yanında, Sümer'in duygu ve düşüncelerini sezgisel bir yaklaşımla çözümleyerek materyale dönüştürme yöntemi aslında. Bu yöntemle, batı sanatının estetik kodlarıyla örölmüş sahnelemeyle, tiyatro ve arkaik ritüellerden aldığı köklerden yarattığı sentez, izleyicilerin de sezgisel yaklaşımla eseri algılamasının, bilince çıkarmasının koşullarını yaratıyor.

Diğery bir etmen de, katılımcıları fevri kararlarla sanheyeye alarak onları alışılmış ve kabullenilmiş pasif konumundan çıkarması. Sahnede yarattığı kendi 'realite'sine ortak ederek, sahne ve izleyici arasındaki sınırları belirsizleştirmesi. Nefes, cam, kil gibi doğal maddeleri tinsel bir sembolizmle örererek, insanın ve sanatın doğadan (doğal yetilerinden) kopuşunu performatif bir eyleme dönüştürerek vermesi.

Kaynaklar

[1] Sunni Brown, "The Doodle Revolution", Penguin, 2014, Syf.13

[2] a.g.e,syf.14

[3]a.g.e, syf. 10,11

[4] a.g.e, syf. 228

[5] Lauren R. Cannady, Materiality, the Model, and the Myth of Origins: Problems in Eighteen Century European Terracotta and Its Reception, Syf. 43

https://getd.libs.uga.edu/pdfs/cannady_lauren_r_200608_ma.pdf

[6] Nate Klemp, A Philosophy of Breath, 2011

<http://lifebeyondlogic.com/practice/a-philosophy-of-breath/>

[7] How We Breathe Affects Our Thoughts and Emotions, Northwestern Researchers Find

[http://bigthink.com/philip-perry/how-we-breathe-effects-our-thoughts-and-feelings-northwestern-neuroscientists-find?](http://bigthink.com/philip-perry/how-we-breathe-effects-our-thoughts-and-feelings-northwestern-neuroscientists-find?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Twitter#link_time=1495638552)

[utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Twitter#link_time=1495638552](http://bigthink.com/philip-perry/how-we-breathe-effects-our-thoughts-and-feelings-northwestern-neuroscientists-find?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Twitter#link_time=1495638552)

[8]Differences Between Eastern and Western Philosophy

<http://www.differencebetween.net/science/differences-between-eastern-and-western-philosophy/>

http://www.1000ventures.com/business_guide/crosscuttings/cultures_east-west-phylosophy.html

[9] Luce Irigaray, The Forgetting of Air in Martin Heidegger, The Athlone Press, 1999, syf.73

[10] a.g.e, syf.14

[11] a.g.e, syf.5

[12] a.g.e, syf.14

[13] Christina Grammatikopoulou, Remembering the air: Luce Irigaray's ontology of breath, <http://interartive.org/2014/05/irigaray-air/>

[14] Luce Irigaray, Between East and West: from Singularity to Community, Columbia University Press, 2002, syf.75

[15] Naomi Klein, "The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism", Penguin, 2007

[16] Ritual, reality and representation: From ancient theatre to postmodern performance, Christina Grammatikopoulou <http://interartive.org/2013/01/theatre-and-performance/>