

## DANS KURAMI, SOSYOLOJİ VE ESTETİK<sup>1</sup>

Ramsay Burt

Çeviren: Belma Kurtişoğlu

Yeni gelmekte olan milenyum ışığında sosyoloji ve estetik alanlarına değinerek dans kuramındaki yeni gelişmelerden kısaca bahsedeceğim. Güncel odak noktamın ne olması gerektiğini göz önüne alarak, dans bilgisinin ve aslında bütün olarak bilginin bazen hareket edebileceği yolu yansıttım. İlk planım dans kuramının sadece dans akademisyenleri için olmadığını altını çizmekti; Isadora Duncan ve Yvonne Rainer gibi dans sanatçıları, eserlerinin anlaşılması için mantıklı yoldan sonuca varan bir bağlam oluşturmak için sanatlarının kuramsal özelliklerinden söz etme ihtiyacını fark ettiler. Bu yüzden, günümüz dans kuramı ve pratiğinin daha kökten konularından bazılarının, dans sosyolojisi ve estetiği arasındaki ilişkiyi tekrar düşündüreceği yollar arayacaktım.

Henüz bu alanı ele almaya niyetliyken, iki yeni olay odak noktamın değişmesine ve dans ile temsil üzerine benim ve başkalarının yapmakta olduğu, aslen niyet ettiğim çalışmalara daha eleştirel olarak bakmama neden oldu.

İlk olay, 1999 yılı Nisan ayında bir konferans sırasında Performans Çalışmaları dersi veren bir Amerikalı ile yaptığımız sohbetti. Bana, kimlik ile ilgili konular üzerine çalışan dans araştırmacılarının neden bu kadar çok olduğunu sordu. O zaman cevabım, “bence etkin olarak yayın yapan dans akademisyenleri estetik değerlerin liberal ve modernist ideolojilerinden alınmış ve büyük oranda pozitivist metodolojileri kullanarak kuralları oturmuş sanatçıların tarihi oluşturmakla ilgilendikleri” şeklinde idi. Çalışmaları feminist, *queer*, post-kolonyel, post-yapısalcı veya postmodern kuramlar ve felsefelerden beslenen çok az araştırmacı olduğunu ileri sürmüştüm. Bu konuşmaların sonunda postmodern metodolojiler ile çalışan bu araştırmacıların dansın kendisi ile ilgili görüşlerinin kaybolabileceği sorunu ifade edilmişti.

İkinci olay, bu sohbetten bir hafta sonra meslektaşım Christy Adair ile Afro-Amerikan dans sanatçıları Ralph Lemon ve Bebe Miller ile üzerine çalıştığı *Three* filmi hakkında İngiliz yönetmen Isaac Julien ile yaptığımız görüşme sırasında gerçekleşti. Julien’in söylediği bir şey, günümüz dans araştırmacıları hakkındaki konuşmayı hatırlattı bana. Julien, 1980’lerin ortasında bir dizi konunun kimlikle ilgili düşünceler etrafında ortaya çıktığını fakat 1990’ların sonunda sanatçı ve düşünürlerin işaret ettiği bu belirli gündemin çok fazla işlendiğini ve konuların başka yöne kaydığını belirtti. “Benim ilgi alanım, tamamen olmasa da bir şekilde kimlik çalışmaları-sonrasındır,” diye yorum yaparak, yine de 1983 yılında Homi Bhabha’nın *The Other question* [Öteki Sorunu] isimli makalesini okumuş olduğunu ekledi.

Bunu söylediğinde, performans çalışmaları profesörünce önüme konan bu altı çizili sorunun, ima edilen eleştiri olma olasılığını düşündüm – en ileri dans araştırmacıları hala sadece kimlik konusuyla mı uğraşıyorlardı? Bu nedenle, bu konuyu anlatarak birkaç meslektaşımına danıştım ve tabii ki şu tepkiyi aldım: Yok, hayır! Benim çalışmamın kimlik çalışmaları-sonrası olduğunu düşünüyorum.

Yvonne Rainer, kimlik çalışmalarını feminist film kuramına karşı bir tepki olarak değerlendirmektedir. Laura Mulvey ve Teresa deLauretis’in 1970’lerde bilinen Hollywood filmlerindeki hikayelerin kritiklerini yaparlarken, 1980’lerin başında “hikayelerinin duyulmasını isteyen, daha önce haklarından mahrum edilmiş halkların tümü tarafından prestijli kültür kurumları üzerinde baskı kuruldu – Afro-Amerikalılar, Asya-Amerikalılar, Meksikalılar, *gay* ve lezbienler,

kadınlar, Yahudi ve Afrikalı diaspora halkları” (Goodeve 1997: 63). Tek tek gruplar farklı kimliklerini dansı da kapsayan kültürel formlar aracılığı ile genellikle belirgin olarak ayrılıkçı bir şekilde ifade etmektedirler. Ancak, bu stratejiyi uyarlayan bu kadar çok sayıda grup ve alt kültürün birleşik etkisi ‘çoğunluk’un ne olabileceği konusunda kuralcı varsayımlarla başa çıkmak olmuştur. Kimlik çalışmaları-sonrası bu nedenle ayrılıkçılıktan öte egemenlik ve uzlaşmanın yeni formlarına doğru bir harekettir. Bu makaledeki amacım yeni yüzyıl ve milenyum için yeni ilgi alanları çevresinde kendini yeniden şekillendirebilecek ilerici dans araştırmaları ve pratiklerde bazı yollar üzerine kimi gözlemler sunmaktır. Bu konu makalenin yazılma sebebi olan panel ve festivalin temasıdır.

1990’ların başında *queer* kavramının ortaya çıkışı, bana Micheal Warner’ın “normalin rejimlerine direnç” (Warner1993: xxvi) olarak isimlendirdiği genellenmiş görüntü altında kimliğe dar bir anlamda sıkıştırılmış ayrılıkçılığın ötesine geçen bir hareketin başlangıcı olarak görünmektedir.

Judith Butler’ın çalışması, örneğin, asla ayırıcı değil aksine tutarlı bir şekilde farklı gruplar ve altkültürler arasında uzlaşma ve birleşme alanı oluşturmak için felsefi bir temel bulmayı amaçlamaktadır. Öğrencilerimi gözönüne aldığımda, birkaç sene önce ödevlerini okurken genellikle filmlerdeki toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiş bakış hakkındaki Mulvey’in düşüncelerini dans performansına uyarlamaya çalıştıklarını görürken, şimdi, benim gibi, daha çok Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatifliği ve tiyatral performatiflik hakkındaki tartışmalarla uygunluğu ile uğraştıklarını görüyorum. Ann Cooper Albright’in, Blondell Cummings’in 1986 yılındaki eseri *Chicken Soup* hakkındaki çok yararlı tartışması, kimliğe ait meselelerin nasıl sınırlayıcı ve zorlayıcı olabileceğini göstermektedir. Cummings, Albright’in da işaret ettiği gibi, “çeşitli kültürlere yayılan bir dans yapmaya” (Albright 1997: 132) niyet etse de, 1980’lerin sonunda *Chicken Soup*’un sadece siyah kimlik öğeleriyle ilgilendiği varsayımları üzerine oldukça çok tartışma yapılmıştı. Bu kimlikçi yaklaşım, aslında eserinde ırk ve temsil soruları üzerinden postmodern kültür söylemleriyle bir ilişki aradığı çok daha karmaşık ve kaygan yolları engelleyen Cummings’in eserinin anlamını sabitleme ve sınırlandırma etkisinde bulunmuştur.

Kimlikçi konulara odaklanmış olan birçok dans araştırması, iki tür görüş ortaya koymaktadır. İlk görüş; ayrımcılığı simgeleyen pratikler yaygın dans gelenekleri ve eğilimlerinde o kadar derin bir şekilde kazanmıştır ki sadece bunlardan tamamen bir kopuş, olumlu güçlendirici temsiliyetleri olanaklı hale getirmektedir. Roger Copeland, bu durumu Amerikan modern ve postmodern dansın dans eden annelerinin sözde feminizmini değerlendirmesinde ortaya çıkartmaktadır (1982).

Ann Cooper Albright (1997), ‘kontakt emprovizasyon’ kullanan dansçıların daha az eleştirel ve daha çok onaylayan eleştiri ve bale estetiği içinde çalışan grupların yararlı bir kritiğini sunmaktadır. Böylece özürsüz olmayan dansçıları tekerlekli sandalye kullanıcıları ile birleştiren koreografi ile ilişkili olarak benzer bir durumu ortaya çıkarmıştır. Bireylerin, yeni çalışma biçimleri bularak ve geçmişle bağlantıyı koparak tutucu ideolojilerin ayrımcı önyargılarından kurtulmayı kolay bulacaklarından şüphe yoktur. Ancak, var olanların tamamının kurtarılamayacak derecede hatalı olduğunu sanarken yeni formların birşekilde değerlerden bağımsız olduğunu düşünmek yanılısamadır.

İkinci görüş; ayrımcı önyargıların onları simgeleyen pratikler aracılığı ile nasıl sunulduğunu ve bu pratiklerde nasıl yaratıldığını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Böylece ideolojilerin bireyleri özne olarak nasıl ele aldığı veya sorguladığı ile ilgilenmektedir. Althusser’in iyi bilinen örneği, bir polis “Hey! Sen!” diye sokakta birisine bağırdığında bireyin “Kim? Ben mi?” diye cevap vermesi

durumunda görüldüğü gibi. Çağrıyla kabul ederek kişi kendini kanunla karşı karşıya kalmış gibi kabul eder (Althusser 1984).

Dansı yapanlar veya izleyenler olarak biz hepimiz, performanslara farklı şekillerde tepki vermemizi sağlayan söylemler içerisinde sorgulanmaktayız. Blondell Cummings, performanslarının içeriğine bakmaksızın bütün olarak siyah toplum için ona 'temsilci' ve 'söz söyleyen' olarak başvuran söylemler içerisinde sorgulanmaktadır. Dansın içine yerleştirilmiş ideolojilerin bulunduğu çalışmaların çoğu yakın zamana kadar klasik balede toplumsal cinsiyet temsili konusunu araştırmıştır.

Benim bildiğim bu çeşit en eski Amerikan çalışması Ann Daly'nin çok alıntı yapılan ancak genellikle yanlış anlaşılan makalesidir. *The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers* [Balanchine Kadını: Bülbüllerin ve Kanalda Yüzenlerin] isimli makale 1987 yılında yazılmış olmasına rağmen, aldığı yorumların çoğu Isaac Julien'in de ortaya sürdüğü gibi, 1980'lerin kimlikle ilgili gündemine değinildiği ve yeni ilgilerin ortaya çıktığı son beş yılda gelmiştir. Makalesinde, Daly Balanchine'nin *The Four Temperaments* [Dört ruh hali] isimli 1946 yılı yapımı balesindeki üçüncü tema düetinin eleştirisini yapmıştır.

Stephanie Jordan ve Helen Thomas, Daly'nin bu düette "kadınların pervasızca bir kukla gibi oynatıldığı ve bir çello gibi döndürülüp tıngırdatıldığı" anların olduğu ana noktasının farkındadırlar. "Kısa ifade dokunmaları ile oynanan dalga geçilen erkek örnekleri bulmanın da yeterince kolay olduğunu" iddia ederek, bunların "sadece kısa espri dokunuşları olduğunu" söylemektedirler (Jordan&Thomas 1994: 11). Daly'nin bu düeti kadınların temsili reddeden ideolojiyi temsil eden balenin bir örneği olarak görmesine rağmen, "birçok diğer yazarın bu düette çok farklı şeyler görmüş olduklarını ve bazılarının Daly'nin gördüklerinden hiçbirini görmemiş olduğunu söylemeye gerek olmadığını" (Jordan&Thomas 1994: 3) ifade etmeye devam etmektedirler.

Feministler, tutucu toplumsal cinsiyet ideolojilerinin üçüncü temadaki düetteki gibi kadınların itaatini görünmez hale getirdiğini ve doğallaştırdığını iddia edebilirler. Althusser'e dayanarak, marjinalleştirilmiş ve 'öteki' olarak dışlanmışların itaatini doğallaştıran tutucu ideolojilerle karşı karşıya kaldığımızı kabul ettiğimiz ideolojik polis bize bağırsı olduğu söylenebilir. Toplumsal cinsiyet temsiliyetlerinin bu tür çözümlerinin zayıf tarafı, bir zamanlar siyaseten doğruluk denilen ve karmaşık bir sanatsal performansı olumlu veya olumsuz imgeler hakkında tek boyutlu bir tatışmaya indirgeme tehlikesine sürüklenmesidir.

Jordan ve Thomas'ın, Daly'nin dans eden kadın bedeninin imgelerinin çözümlemesini kabul edip etmedikleri bana çok net gözükmemektedir. Onlarla aynı görüşte olduğum nokta, simgeleyen pratik olarak dansın aşırı derecede birbir modellerine karşı uyarıdır. Dansın, simgeleyen değil şiiresel bir dil olarak görülmesi gerektiğini ileri sürmektedirler. Kimlikle ilgili iddiaların ötesine geçme çabasında indirgemecilikten kaçınmak ve estetiği ölçülebilir veya ayrıntıları belirtilebilir olmayan bir aşırılık olarak görmek için çözümlenme ve yorumlama yollarını aramak gerekmektedir.

Daly'nin Balanchine'in eserinin kadınlığı temsil etmiş olabileceğinden dolayı göz ardı edilmesi gerektiğini veya daha az değerli olduğunu söylemediğini belirtmek, bu nedenle önemlidir. Tutucu toplumsal cinsiyet ideolojilerini doğallaştıran estetik değerlerin belli bir şekilde değerlendirilmesindeki noksanları meydana çıkarmak istemektedir.

Bu, temsiliyetlere sosyolojik yaklaşım ile daha önce gönderme yaptığım estetik değerlendirmeye formalist yaklaşım arasındaki çelişkidir. Daly "çözümün klasik baleyi ortadan

kadırmak olmadığını” (Daly 1987: 19) söylemekte, ancak ona farklı bir şekilde bakmayı öğrenmek gerektiğini belirtmektedir. Susan Foster da uzlaşmacı olmayan “Balerinin fallik pointi” isimli makalesinde benzer bir sonuca ulaşmaktadır. ‘Saçlarını geride sıkıca topuz yapıp, pembe taytlarını giyip Hong Kong, Havana, New York, Buenos Aires, Sydney... şehir merkezine haftalık derslerine giden yedi yaşındakilerin sorması gereken” (1996: 17) soruların çeşitleri aslında farklı şekilde düşünmek için bir çağrıdır.

Koreografi ve performans hakkında farklı düşünmenin çağırısı, estetik değerlendirmenin baskın söyleminin özüne karşı gelmek için akıl ve hayal gücünü harekete geçirme ve ideolojik polislin isteklerine karşı koymanın ve onu yıkmanın yollarını arama çağırısıdır.

Judith Butler, bu polis bireylere seslendiğinde boyun eğmeyi kabul etmekten başka seçenekleri olmadığını ve oynamaları istenen genellikle yasaları ihlal eden rollerini icra edeceklerini veya tekrarlayacaklarını söylemektedir. Ancak, bu eylemlerin tekrarında yıkım için olanak bulunduğunu iddia etmektedir. Jenny Livingstone’un 1989 yılı yapımı *Paris is Burning* [Paris yanıyor] filminde belgelenen zenci ve Latin travesti ve transseksüelleri işaret ederek Butler, *vogueing* olarak bilinen dans tarzını içine alan toplumsal cinsiyet performanslarının “sadakatle tekrarlamayı başaramayan ve bu başarısızlıkları sayesinde yasaları tecavüzcü amaçlarına karşı tecavüz şartlarını tekrar işaret etmek için olanaklar açan gücün egemen formlarının tekrarı olarak anlaşılabilceğini” (Butler 1993: 124) belirtmektedir.

Butler’in fikrinin dikkatli ve akli başında incelenmesinde, Susan Bordo “direnci, telafi edici eğilimlerinden çok bireylerin yaratıcı etkisini ve var olan güç ilişkilerinin istikrarsızlığını vurgulamak için karakteristik postmodern eğilimlerini” (Bordo 1993: 294) eleştirmektedir. Bordo, Butler’in tanımladığı direnç türlerinin etkinliğini sorgulamaktadır. Bordo, bunların gerçek toplumsal ve tarihsel durumlarda değil sadece soyut, tutarsız bir seviyede var olduğunu düşünmektedir.

Yine de Butler ve onun düşüncesinde olanların tartıştığı ihlal, zorunlu tekrar ve başarısızlık, çok sayıda postmodern koreografin çalışmaları tanımlanabilmektedir. (Joe Goode’nin 29 *Effeminate Gestures* [29 efemine beden duruşu], Ishmael Houston Jones’un *Three Folk Dances* [Üç halk oyunu], Emilyn Claid’in CandoCo Dans Topluluğu için yaptığı *Across Your Heart* [Kalbinin üzerine] eserinin bölümleri, akla gelmektedir). Bu dans eserindeki başarısızlık performansı<sup>2</sup>, yirminci yüzyıl biterken, çoğu postmodern kuramı ve sanatsal pratiği tanımlayan yaygın melankolinin parçası gibi görünmektedir. Yazar, konu ve tarihin ölümü hakkında önceki kuramcıların kıyamet bildirilerinin ötesine geçerek, Baudrillard ve Virilio, en son yazılarında aktarılan simulakrın<sup>3</sup> sonsuz tekrarında gerçeğin kaybı ile ilgili melankolik yakınmalardan bahsetmektedirler. Bordo’nun toplumsal direncin meşruiyetinin yargılanmasını ısrar ettiği toplumsal ve tarihsel gerçekliklerin, postmodern zamanlarda artık bulunmadığını aslında iddia etmektedirler.

Gücün bedende görüldüğü ölçüde ortaya çıkarma seçenekleri ve dans eden beden hakkında farklı düşünme yolları sunduklarından, bazı dans araştırmacıları günümüzde postyapısalcı ve postmodern metodolojilerin kullanımını savunmaktadırlar. Brenda Dixon Gottschild çoğulcu bir çok-kültürlü veya kültürler-arası dans geleneği olarak ne anladığını tanımlayarak, bu tür metodolojilerin kullanımının Amerika’daki hem sosyal dansların hem de tiyatro danslarının ‘Afrikalıcı’ ve ‘Avrupalıcı’ diye isimlendirdiği dans geleneklerinin karmaşık bir füzyonu olduğu ölçüde tanınmasını olanaklı kıldığını iddia etmektedir. Amerikan dansında yeterince değerlendirilmeyen Afrikalıcı estetiği sadece çok daha net algılama ve onun hakkında daha fazla bilgilenme gereksinimini

savunmamakta, aynı zamanda “Afrikalı Amerikalı kültürü Amerikan yaşamının dokusuna hapsolmuş ve beyaz, siyah veya kahverengi hepimize ait olduğunu... Avrupalı Amerikalıların kendilerinin üyesi olduğu baskın Avrupalı kültür tarafından köle edilmişlerin ve hala ezilenlerin yaratıcısı olduğu bir kültüre ‘sahip oldukları’ gerçeğinin özünde olan çelişkileri ve çatışmaları” (Gottschild 1996: 146) fark etmenin önemini ileri sürmektedir.

Gottschild, Afrikalı ve Avrupalı dans ve müzik geleneklerinin füzyonunun veya melezişmesinin bir sonucu olarak görülmesi gerektiğini iddia ettiği beyaz Amerikalıların kültürel geleneklere, Afrikalı Amerikalılardan daha fazla kültürel güç uyguladıklarına işaret etmektedir. Bu tür bir füzyonu çözümlmek için “Bizim öznelerarası, metinlerarası, hayali, fenomenolojik, süreçsel sorgulama modlarına gereksinimiz var” (Gottschild 1997: 174) diye ileri sürmektedir. Bana Gottschild’in söyledikleri, ayırıcı söylemlere dayanan ikilikleri bulanıklaştıran ve indirgemeci kimlik çalışmalarının tuzaklarını önleyecek şekilde aracılık ve mülkiyetin zor sorunlarını tekrar düşünme olanağı veren kuramları kullanımında kimlik çalışmaları-sonrası gibi geliyor. Yenilikçi dans araştırmaları ve pratikleri hakkındaki spekülasyonlar silsilesini bir sonuca ulaştırmak için Pina Bausch’un Palermo, Palermo’sunun açılış sahnesini kısaca incelemek isterim. Seyirci salona gelirken, sahnenin kenarından kemerin üstüne kadar beton yapı taşlarıyla tamamen doldurulmuş olan sahne önüyle karşılaşmaktadırlar. Işıklar sönerken bu duvar dağılır ve sahnenin arka tarafına doğru yıkılır ve parçalanmış yıkıntılar üzerinde yüksek topuklu ayakkabılar ve şık bir yaz elbisesi giymiş tek bir kadın yürür. Bu İngiliz dansçının açılış görüntüsü, saç çizgisinden çene kemiğine kadar yüzü boydanboya siyah yağlıboya ile büyük bir “X” biçiminde karalanmış şekildeydi. Afrikalı-Amerikan bir kadının söylediği *blues* parçasının sözlerine, bazen hassas kıvrak ilerleyişi öne doğru eğilip başının düşmesine neden olacak şekilde kollarının ve bileklerinin zarif ifadeli dairesel hareketler dizisi ile dans etmeye başlar. Ancak bu lirik dans, kendi üzerine kurum ve küller gibi görünen bir tepsiyi fırlattığında ve sonrasında iki erkek yardımcısına bir dizi tutarsız istekler yaparken kesintiye uğrar. Artan bir histeri ile ona sarılmalarını ve elini tutmalarını ve sonra özellikle suratına atmalarını söyleyerek, onu yumuşak meyve yağmuruna tutmalarını ister. Tam bir çöküşün olması gerektiği yerin ötesine ulaştığında, onurunun son kalıntıları olması gerektiği şeyi toplarlar ve erkeklerin ona eşlik etmesini ister. Ancak bu sahne okunduğunda, Bausch’un kapanışı sürekli ertelediğini kabul etmek gerekir. Duvar Almanya’nın tekrar birleşmesine karşılık geliyor gibi gözükürken, eserdeki tüm işaretler ulusaldan uluslararasına doğru yönelmektedir: Eser bir İtalyan tiyatro tarafından yaptırılmış ve bir İtalyan şehrinin ismini taşımakta ve İngiliz bir kadın Afrikalı-Amerikan müziği ile dans etmektedir. Bausch’un hocası Jooss, kararlı bir şekilde uluslararası olarak odaklanmış modern tarzda bir bale yaratmak için milliyetçiliği ifade eden bir dans tarzına sırtını dönmüştü. Bugün, Bausch’un uluslararası ve çok-dilli grubu günlük bale dersleri almakta ve eserlerindeki birçok satırdan oluşan konuşmaları gösteri yaptıkları ülkelerin dillerine tercüme etmeyi denemektedir.

Bu parçanın açılışını yorumlamanın birçok yolu bulunmaktadır. Lacancıları izleyerek, kadının kendini-reddini kadınlığın eksiklik olması açısından yorumlayabiliriz; Bausch’un girişimini Lyotard’ın “sunulamaza tanıklık” (1984: 82) olarak tanımladığı şeyi gerçekleştirme olarak ele alabiliriz. Baudrillard’ı takip ederek, gerçeğin postmodern kaybı için melankolik bir ağıtı sergiliyor olarak görülebilen lirik dansa benzer malzemenin kalıntısız dizileri de bulunabilir.

İlişkilendirme düzeninin tamamen birebir yorumu, Bausch sanat ve insan bilimlerinde güncel tartışmaların merkezinde olan birçok konuya değinmekte olduğundan bizi kör edebilir. Pina Bausch'un ve diğerlerinin eserlerinde bunun gibi anlar, sadece hareket olmaktan ve bir şeyi açıkça ifade etmesinden daha fazla olduğu ve rahatsız edici olduklarından açıklama gerektirdiği anlarda şekilci eleştirmenler için sorun teşkil ederler. Bilinememezliği rahatsız edici olan şeyleri düzeltmek için ve ideolojilerin tuhaf çatlaklarının kapatılması için rahat ve güven verici bir yol bulmanın tehlikesi bulunmaktadır. Bausch'un eserlerinin olumsuz ve kapsamlı olmayan açıklamaları, onlar hakkında neyin ve neden rahatsızlık verici olduğunu söylemeden açıklama isteğinden kaynaklanıyor olabilir. Dans eleştirisi ve çalışmaları, özellikle Birleşmiş Devletlerde, tiyatro dansının büyük bir açıklıkla görülme ve dikkatli bir şekilde çözümlene becerilerini geliştirmiştir.

Bu değerli becerileri kaybetmeden, gördüklerimiz hakkındaki düşüncelerimizin olabildiğince akıcı ve açık olması gerekmektedir. *Palermo*, *Palermo*'nun açılışı gizlilik içerisinde yürütülen bir görev değildir, fakat seyirci tarafından net bir şekilde okunabilecek şekilde her ayrıntısı işlenmiş, dikkatlice bilenmiş bir tiyatral andır. Böyle performansların ontolojisi Yvonne Rainer'ın "yapanın ve bakanın narsist-röntgenci ikiliği" (1974: 238) diye tanımladığında yatmaktadır. Dansçıların her performansta tekrar ettiği görevleri veya soyut formları anlamlandırmanın karmaşık, çok katmanlı olduğu sürece dönüştürdüğü bu ilişkidir. İcracı-seyirci bağlantısının bir anlayışı ile sosyoloji ve estetik arasındaki ilişki ayrıntıları ile planlanmalıdır.

Foucault'nun ileri sürdüğü gibi, zaten bilineni meşrulaştırmaya devam etmek yerine farklı şekilde düşünmeyi öğrenmeliyiz (Foucault 1985: 9). Bu, yeni milenyumun başında dans araştırmacılarının yüzyüze kaldığı çözümlene gereken meseledir. Başarılı bir şekilde karşılanabili mi, kim bilir? Diğer disiplinlerden profesörler dans araştırmacılarını zamanın gerisinde kalmış olarak değerlendirmedikleri ve gelecekteki kültür tarihçileri yirminci yüzyılın sanatlarına geri dönüp baktıklarında şimdiye kadar anlaşıldığından daha fazla bahsetmek zorunda kaldıkları bir durum meydana getirmiş olabilir.

## Referanslar

- Albright, Ann Cooper. 1997. "Moving Across Difference: Dance and Disability." *Choreographing Difference*. Hanover & London: University of New England Press
- Althusser, Louis. 1984. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)." *Essays on Ideology*. London: Verso.
- Bhabha, Homi. 1994. "The Other Question" *The Location of Culture*. London and New York: Routledge
- Bordo, Susan. 1993. "Postmodern Subjects, Postmodern Bodies, Postmodern Resistance." *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley: University of California Press
- Butler, Judith. 1993. "Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion." *Bodies That Matter*. New York & London: Routledge
- Copeland, Roger. 1982. "Towards a Sexual Politics of Contemporary Dance." *Contact Quarterly* 8(3-4): 45-50.
- Daly, Ann. 1987. "The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers." *The Drama Review* 31(1): 8-21.

- Foster, Susan. 1995. "The ballerina's phallic pointe." *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture, and Power*, (ed.) Susan Foster, London: Routledge
- Foucault, Michel. 1985. *The Use of Pleasure: The History of Sexuality 2*. Harmondsworth: Penguin
- Goodeve, Thyrza Nichols. 1997. "Rainer Talking Pictures." *Art in America*: 56-63, 104.
- Gottschild, Brenda Dixon. 1996. *Digging the Africanist Presence in American Performance Dance and Other Contexts*. WestportConn: Greenwood Press . 1997. "Some Thoughts on Choreographing History." *Meaning in Motion*, (ed.) Jane Desmond. Durham & London: Duke University Press
- Jordan, Stephanie and Helen Thomas. 1994. "Dance and Gender: Formalism and Semiotics Reconsidered." *Dance Research XII (2)*: 3-14.
- Liotard, Jean-Francois. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Rainer, Yvonne. 1974. *Work 1961-73*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art
- Warner, Michael. 1993. (ed.) *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Zurbrugg, Nicholas. 1997. "Baudrillard, Barthes, Burroughs and 'Absolute' Photography." *Jean Baudrillard: Art and Artefact*, (ed.) Nicholas Zurbrugg. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications

## Notlar

- 1 Bu makale, "Dance Theory, Sociology, and Aesthetics" başlığı ile *Dance Research Journal* (Cilt. 32, No. 1 (Yaz, 2000), s. 125-131) isimli dergide yayınlanmıştır.
- 2 Helen Bailey'e günümüz Avrupa eserleri konusuna dikkatimi ilk çeken ve tanımlamak için bu ifadeyi kullanan kişi olarak minnettarım.
- 3 Bu konuyla ilgili tartışma için, Nicholas Zurbrugg'ün makalesine bakınız "Baudrillard, Barthes, Burroughs and 'absolute' photography," [Baudrillard, Barthes, Burroughs ve 'mutlak' fotoğrafçılık]. Jean Baudrillard: *Art and Artefact* [Jean Baudrillard: Sanat ve Artefakt] ed. Nicholas Zurbrugg (London and Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 1997) 149-67.