

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI**

**ÇAĞDAŞ SANAT UYGULAMALARINDA DENEYSEL
SÜREÇLER**

GÜLHAN DÖNMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET SUSUZ**

KONYA-2022

**T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI**

**ÇAĞDAŞ SANAT UYGULAMALARINDA DENEYSEL
SÜREÇLER**

GÜLHAN DÖNMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET SUSUZ**

KONYA-2022



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gülhan DÖNMEZ		
	Numarası	18811901017		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Gülhan DÖNMEZ

ÖN SÖZ (TEŞEKKÜR)

Tez çalışmamda bana yardımcı olan, yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ'a teşekkürlerimi sunarım. Araştırmama katkıda bulunan hocalarım Prof. Dr. Oğuz YURTTADUR'a, Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK'e, Funda DELİKTAŞ'a ve Abidin KATIPOĞLU'na teşekkür ederim. 'Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler' başlıklı tez çalışmamın oluşumuna katkı sağlayan ve kaynakçada yer alan bilimsel çalışmaların yazarlarına teşekkür ederim.

Bu sürecin başından itibaren her zaman yanımda olan, maddi ve manevi desteğini benden esirgemeyen babam Emin DÖNMEZ, annem İlhan DÖNMEZ, ablam Emel DÖNMEZ, yeğenim Nur Bilgehan CAN, çok sevgili çocuklarım Kutluhan AZAFLI ve Rabia Gül AZAFLI'ya ayrıca arkadaşlarım Fatma KARA ve Nimet AKKURT'a teşekkürlerimi sunarım.

Gülhan DÖNMEZ

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
---	--	---

ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gülhan DÖNMEZ		
	Numarası	18811901017		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ		
Tezin Adı	Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler			

Sanatın farklılaşan/değişen yapısı hem sanatçıların hem de izleyicilerin bakış açısını etkilemiştir. Geleneksel sanatın alışılmış yapısı, çağdaş sanat uygulamaları ile biçim/form ve anlam/içerik bakımından farklılıklar gösterir. Sanattaki bu farklılıkların incelenmesi ile çağdaş sanatın yapısı açıklanabilir. Teknik ve yöntem kullanımındaki farklılıklara malzemelerdeki değişkenlikler de eklenince, üretilen eserlerin izleyiciler tarafından algılanmasının zorlaştığı söylenebilir. 20. yüzyılın başları sanat için büyük farklılıkların yaşandığı, sanatta önceki dönemlerde görülmemiş değişimlerin ortaya çıktığı görülür. Bu değişimlerin kaynağı olarak Marcel Duchamp ve Dadaist sanatçıların sanat uygulamaları gösterilebilir. Dünya Savaşları'ndan kaynaklanan toplumsal değişimler, 1960 sonrası sanatın yapısında önemli değişimlere neden olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan farklı sanat hareketleri bağlamında üretilen eserlerde 'deneysel' özellikler görülür. Çağdaş sanat uygulamalarının üretim süreçlerindeki 'deneysel' özelliklerin incelenmesi, hem eserlerin algılanabilmesi hem de çağdaş sanatın yapısının anlaşılabilmesi açısından önemlidir.

Bu araştırmada, deneysel süreçler bağlamında üretilen çağdaş sanat uygulamaları arasında yer alan; John Latham'ın 'Art & Culture', Marina Abramovic'in 'The Artist is Present', Nele Azevedo'nun 'Minimum Monument', Leandro Erlich'in 'Swimming Pool' ve Bernard Aubertin'in 'Tableaux-feu' isimli eserleri incelenmiştir. 'Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler' başlıklı bu araştırmada, çağdaş sanat uygulamalarında sanatçının, izleyicinin ve nesnenin potansiyeline yönelik ortaya çıkan değişim ve dönüşümlerin gerçekleşmesine etki eden 'deneysel süreçler' ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çağdaş Sanat, Deneysel Süreç, Performans



ABSTRACT

Author's	Name Surname	Gülhan DÖNMEZ		
	Student Number	18811901017		
	Department	Resim / Resim		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ		
	Title of the Thesis/Dissertation	Experimental Processes in Contemporary Art Practices		

The differing/changing structure of art has affected the perspectives of both artists and viewers. The customary structure of traditional art differs from contemporary art practices in terms of form and meaning/content. The structure of contemporary art can be explained by examining these differences in art. When the variations in the materials are added to the differences in the use of techniques and methods, it can be said that it is difficult for the audience to perceive the produced works. At the beginning of the 20th century, it is seen that great differences were experienced for art, and changes in art that were not seen in previous periods emerged. The art practices of Marcel Duchamp and Dadaist artists can be cited as the source of these changes. Social changes resulting from the World Wars caused significant changes in the structure of art after 1960. The works produced in the context of different art movements that emerged in this period have 'experimental' features. Examining the 'experimental' features in the production processes of contemporary art practices is important both in terms of perceiving the works and understanding the structure of contemporary art.

In this research, among the contemporary art practices produced in the context of experimental processes; 'Art & Culture' by John Latham, 'The Artist is Present' by Marina Abramovic, 'Minimum Monument' by Nele Azevedo, 'Swimming Pool' by Leandro Erlich and 'Tableaux-feu' by Bernard Aubertin examined. In this research, titled "Experimental Processes in Contemporary Art Practices", it has been tried to reveal the "experimental processes" that affect the realization of changes and transformations in contemporary art practices regarding the potential of the artist, the audience and the object.

Keywords: Art, Contemporary Art, Experimental Process, Performance

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası.....	i
Ön söz (Teşekkür).....	ii
Özet	iii
Abstract.....	iv
İçindekiler.....	v

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Giriş	1
1.1 . Araştırmanın Problemi	3
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Araştırmanın Sınırlılığı	4
1.5. Varsayımlar (Sayıtlar).....	5
1.6. Araştırmanın Yöntemi.....	5

İKİNCİ BÖLÜM

SANATIN GELİŞİM SÜRECİ

2. 1. Sanat Olgusu	6
2. 2. Çağdaş Sanat.....	9
2. 2. 1. 1900 Sonrası Avant-Garde hareketlerin Çağdaş Sanata Etkisi.....	10
2. 2. 2. Çağdaş Sanatta Deneysellik.....	17
2. 2. 2. 1. Fluxus.....	21
2. 2. 2. 2. Performans Sanatı.....	27
2. 2. 2. 3. Enstalasyon.....	32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT UYGULAMALARINDA DENEYSEL SÜREÇLER

3. Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler.....	36
3. 1. John Latham, ‘Art & Culture’ (1966-1969).....	37
3. 2. Marina Abramovic, ‘The Artist is Present’, (2010).....	42
3. 3. Nele Azevedo ‘Minimum Monument’, (2009).....	46
3. 4 Leandro Erlich, ‘Swimming Pool’, (2011).....	51
3. 5 Bernard Aubertin , ‘Tableaux-feu’ (Ateş Resimleri), (2012)	54

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	59
KAYNAKLAR	64
Görseller Kaynakçası	68
İnternet Kaynakları	69
Tablolar	71



BİRİNCİ BÖLÜM

1. Giriş

Sanatın günümüzde ulaştığı nokta ve içerdiği değerler, izleyici açısından anlaşılması zor bir yapıyı karşımıza çıkarır. Bir sanat eserinin anlaşılabilmesinin, sanatçının eserde anlatmak istediği (vermek istediği mesaj) ana fikrin sosyokültürel değerlerin algılanması ile gerçekleşeceği söylenebilir.

‘Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler’ başlıklı bu araştırma, 1960 sonrası sanatın değişen yapısındaki deneysel süreçleri farklı sanat hareketleri bağlamında incelemeyi amaçlar. Araştırmanın amacı bağlamında öncelikle sanatta ortaya çıkan farklılaşmaların nedenlerini incelemek gerekir. Bu incelemelerin başlangıcında 20. yüzyılın başında sanat üretimlerinin farklılaşan yapıları yer alır. Sanatta yaşanan bu değişim hazır nesnelerin sanatta kullanımı ile başlar. Bu açıdan Marcel Duchamp’ın sanat çalışmaları hakkında yapılacak değerlendirmeler, sanatta ortaya çıkan deneysel süreçlerin anlaşılması açısından gereklidir. Duchamp’ın çalışmaları sanata yeni kavramları eklemiştir. ‘Anti-sanat’ bu kavramlar arasında gösterilir.

Humble’a göre anti-sanatın problemlili yapısı, Duchamp’ın 1913’te sanatta yaşanan köklü değişimlerin ortasında “*Sanat eseri olmayan eserler yapılabilir mi?*” sorusunu sorarak, sanatın karmaşık yapısını ifade etmiştir. Duchamp’ın bu sorusu farklı yorumlanabilir. “*İlk yorum, Duchamp’ın Modernizmi sözde ‘retinal’ sanat, yani resimsel, biçimsel değerleri fikirlerin önüne koyan sanat olarak reddetmesini hesaba katar*”. Bu ifade, geleneksel sanatın özelliğini barındıran resimsel formların dışında ortaya konacak farklı formların daha etkili estetik potansiyeline sahip olmaları mümkün müdür? Şeklinde ifade edilebilir. “*İkinci yorum daha radikal: Estetikten tamamen uzak ve sanatın antitezi olan eserler yapmak mümkün müdür?*” Bu soru, sanatın yapısına aykırı söylemleri içerir. Sanat eserinin doğasında estetik değerler bulunur. Bu değer sanatı oluşturan önemli bileşen olarak değerlendirilir. Estetikten uzak bir sanat eserinin üretilebilirliği sorunsalı sanat bağlamında ifade edilebilecek radikal ifadeler arasında gösterilebilir. “*Üçüncü yorum, soruya çok*

farklı bir bükülme verir: Duchamp'ın kaçınılmaz olarak, sanat olarak adlandırılmayacak, yani sanattan başka bir şey olamayacak eserler yapması mümkün müdür? O halde, Duchamp'ın 1913 ile 1923 yılları arasında üretmeye devam ettiği yapının karmakarışık olması ve tam anlamıyla hem sanatı hem de sanat karşısını içermesi pek şaşırtıcı değildir". Bu yorum, sanatın potansiyelini ifade etmemizi zorlaştırır. Duchamp'ın 1913 ile 1923 yılları arasında ürettiği eserlerin farklı yapıları sanat teorisyenlerinin sanatı tanımlama ya da anlamlandırma süreçlerini zorlaştırır (Humble, 2002, s.244). Duchamp ve Dadaist sanatçıların uygulamalarında 'rastlantısallık ve deneysellik' özellikleri dikkat çeker. Özellikle bu dönemde sanatçıların enstalasyon çalışmalarında, ortaya koydukları performans temelli çalışmalarda sanatçının ve katılımcıların katkıları öngörülemez sonuçlar yaratır. Bu öngörülemezlik sanatta yeni açılımları sağlar. 20. yüzyılın ikinci yarısında karşımıza çıkan sanat oluşumlarında Duchamp ve Dadaist sanatçıların sanat bağlamında yaptıkları çalışmaların etkileri hissedilir. Fluxus, Kavramsal Sanat, Süreç Sanatı, Happening'ler, Performans Sanatı, Enstalasyon Sanatı, Video Sanatı, vb. sanat hareketlerinde birbirine benzeyen bazı özellikler bulunur. Bu özelliklerin en önemlisi 'deneysellik'tir.

'Deney' kavramı TDK sözlüğüne göre;

- *"Bilimsel bir gerçeği göstermek, bir yasayı doğrulamak, bir varsayımı kanıtlamak amacıyla yapılan işlem, tecrübe*

- *Deneyim, tecrübe"* anlamlarına gelmektedir (TDK sözlüğü)¹.

Sanatta deneyselliğin ortaya konulduğu çağdaş sanat formlarında bilinen yapılardan farklı değişik form ve uygulamaları görmek mümkündür. Çalışmaların odak noktasında, kurgulanan (planlanan) performansın dışına çıkıp çalışmanın gidişatını yönlendirecek yeni süreçlere açık olma ve yeni değerleri esere dahil etme durumu vardır. Hem malzemelerin farklılığı ya da çeşitliliği hem de sanatçının ve izleyicilerin anlık sergileyecekleri davranışlar öngörülemez sonuçları ortaya koyabilir. Çağdaş Sanat'ta eserin yapılış aşamalarındaki değişkenlikler ve bu değişkenliklerin süreç bağlamında oluşması deneysel bir yapıyı ifade eder. Bu sanat eserlerinde yeni şeyleri aramak, bulmak ya da farklı olanı çalışmaya dahil etmek

¹ TDK sözlüğü, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 08.06.2022).

çağdaş sanat eserlerini özel yapan değerlerdir. Bu araştırmada, çağdaş sanatta üretilen eserlerdeki deneysel süreçlere değinilmiştir. Deneyselliğin farklı boyutlarla eserlere yansıtılması, değişik açılardan değerlendirilmesi gereken bir yapıyı ortaya çıkartır. Hem sanatçı ve izleyici açısından hem de süreç ve nesnenin değişimi açısından ele alınması gereken bu çalışmaların aynı zamanda Çağdaş Sanat'ın yapısının anlaşılabilmesine katkı sağlayacağı söylenebilir.

1. 1 Araştırmanın Problemi

‘Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler’ başlıklı bu araştırma, sanatın değişen yapısında ortaya konulan eserlerin yapılış aşamalarına etki eden süreçler arasında yer alan ‘deneysellik’ olgusuna yönelik değerlendirmeleri içerir. Bu değerlendirmeler 1960 sonrasında yapılan sanat eserlerinin incelenmesi sonucu yapılmıştır. ‘Deneysellik’ özelliği 20. yüzyılın ikinci yarısında üretilen eserlerde farklı boyutlarda karşımıza çıkar. Deneyselliğin değişik yönlerinin eserlere yansıtıldığı eserlerin incelenmesi, çağdaş sanatın karmaşık yapısının algılanabilmesi açısından değişik bakış açılarının geliştirilmesine katkı sağlayacağı düşünülebilir.

1. 2 Araştırmanın Amacı

Çağdaş Sanat'ın anlaşılabilmesi için eserlere farklı açılardan bakılmalıdır. Sanatçıların eser üretim aşamalarında kullandıkları teknikler ve yöntemlerle birlikte tercih edilen malzemeler de önemlidir. Çağdaş sanat eserlerinde anlam sadece biçimlerde değil, kullanılan nesnelere aracılığıyla verilmek istenen mesajlardır. Çağdaş Sanat'ın bu özelliği, eserlerin anlaşılabilmesi için farklı değerlendirmelerin yapılmasını zorunlu kılar. 1960'lı yıllar değişik yapılarda üretilen eserleri sanatın bir parçası olarak sürece dahil eder. Bu eserlerin içerdiği mesajların izleyiciler tarafından anlaşılabilmesi için detaylı incelenmeleri gerekir. ‘Deneysellik’ özelliği çağdaş sanat formlarında önemli etkiye sahiptir. Sanatta yaşanan radikal değişim sürecine etki eden ‘deneysellik’ özelliğinin eser üretim aşamalarındaki farklı yönlerinin, incelenen eserlerde ortaya çıkartılması amaçlanmıştır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Literatüre bakıldığında Çağdaş sanatın başlangıcı olarak farklı tarih aralıkları ortaya konulduğu görülür. Net tarihlendirme yapılamıyor olsa da üretilen eserler, bilinen sanatın yapısından farklı değerleri içerir. Çağdaş sanat kavramı 1960 sonrası sanat formlarını işaret eder. Bu formlardaki farklılıkların Duchamp ve Dadaistlerin 20. yüzyılın başında ürettikleri eserlerle benzerlik gösterdikleri söylenebilir. Bu benzerliklerin ortaya konulması ve incelenen eserlerdeki ‘deneysellik’ özelliklerinin tespit edilmesi, çağdaş sanatı oluşturan değerlerin belirtilmesi açısından önemlidir.

1.4 Araştırmanın Sınırlılığı

Bu araştırma, ‘Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler’ başlığında belirtilen kavramları ile sınırlandırılmıştır. Araştırma, 1960 sonrası Çağdaş Sanat kodlarını barındıran sanat hareketleri bünyesinde üretilen eserlerin oluşum süreçlerinde kullanılan ‘deneysellik’ özelliği ile sınırlıdır. Araştırmanın amacına ulaşmaya yönelik tablo 1’de belirtilen sanatçıların birer eseri incelenmiştir. İncelenen eserler uzman görüşü alınarak belirlenmiştir.

	Sanatçının Adı	Eserin Adı	Yapım Yılı
1	John Latham	Art & Culture	1966-1969
2	Marina Abramovic	The Artist is Present	2010
3	Nele Azevedo	Minimum Monument	2009
4	Leandro Erlich	Swimming Pool	2011
5	Bernard Aubertin	Tableaux-feu	2012

Tablo 1: İncelenen Eserler

1. 5 Varsayımlar (Sayıtlar)

- Çağdaş sanat eserlerinin ‘deneysellik’ özellikleri barındırdığı varsayılmıştır.
- ‘Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler’ başlıklı araştırmada ulaşılan bulguların alana katkı sağlayacağı varsayılmıştır.

1. 6 Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmanın teorik bölümü kaynak taraması yöntemi kullanılarak oluşturulmuştur. ‘Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler’ başlıklı araştırmanın oluşumunda ulusal ve uluslararası düzeyde alana katkı sağlayan kitaplar, makaleler, bildirilerden, internet kaynaklarından, vb. bilimsel içeriği barındıran alanlardan ulaşılan kaynaklar kullanılmıştır. Ulaşılan kaynaklar taranarak araştırmanın amacına uygun şekilde kullanılmıştır.

İncelenen eserlerin seçilme sürecinde, çağdaş sanat formlarının oluşum aşamalarında kullanılan deneysellik özelliğini barındıran eserler tercih edilmiştir. Çağdaş sanat uygulamalarının algılanabilmesi açısından bu eserlerdeki deneysellik özelliğinin potansiyelinin ortaya çıkartılması önemlidir. Deneysel süreçler kullanılarak üretilen çağdaş sanat formlarından seçilen örnekler çözümlenerek incelenmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

SANATIN GELİŞİM SÜRECİ

2. 1. Sanat Olgusu

Sanat kavramına yönelik yapılan farklı tanımlamalar ve değişik bakış açıları, bu kavramın anlaşılmasını güçleştirmiştir. Bu bakımdan öncelikle ‘sanat nedir?’ sorusuna ilişkin ifade edilen tanımlamalar, söylemler ve bakış açılarının bilinmesi, bu kavramın yapısının ortaya konulmasına katkı sağlayacağını düşünülebilir.

Dissanayake’e göre, ‘sanat’ kelimesi genellikle görsel sanata atıfta bulunur. Seyredilen, çizilmiş, boyanmış veya yontulmuş şeylerdir. Ancak sadece boyanmış, yontulmuş veya görülebilen her şey sanat değildir. ‘Sanatlar’ kültürel olgular olarak anlaşılır. Bu kültürel olguların yansımaları da kültürden kültüre değişkenlik gösterir. Sonuçta, belirli bireysel sanatların ve sanata yönelik tutumların bazı toplumlarda bulunurken diğerlerinde görülmemesini bekleriz. Endüstri öncesi toplumların çoğunda bağımsız bir sanat kavramı yoktur. Eski dönemlere bakıldığında ‘sanat’ (ars ve techne) kelimesi modern zamanlarda kullanılan ‘sanat’ kelimesinden çok farklıdır. Batılı olmayan toplumlarda sadece sanat dediğimiz şeyin ataları değil, aynı zamanda saf bilim, uygulamalı bilim, felsefe, endüstriyel teknoloji dediğimiz şeylerin de prototiplerini bulunduruyordu. Ustalık düzeylerine, uygulamanın doğruluğuna ve uygunluğuna göre yargılanan ve değerlendirilen bir anlayışta sanat vardı. Sanatın geleneksel tanımlarıyla ilgili ‘güzellik’, ‘oran’, ‘temsili doğruluk’ veya ‘önemli biçim’ gibi tanımlayıcı nitelikler, sanat olanı nasıl tanıdığımızı karar vermenin zorluğunu ortaya koyar (Dissanayake, 2002, s. 4-39 arası). Sanat ve zanaat kavramlarının etkileşim süreci yoğun olarak tartışılmıştır. Modern sanat eserlerinde bu iki kavram arasındaki ayrımın netleştiği söylenebilir. Sanatçıların estetik ve özgün tasarımlarını sanat eseri üretme amacıyla oluşturmaları sanat kavramına işaret eder.

Sanat eserlerinin gözlenebilir özellikleri bağlamında yapılan sınıflandırma ve tanımlama yöntemleri yapılmış olsa da günümüzde geleneksel yöntemler ve estetik bağlam göz önünde bulundurularak yapılan tanımlamalarda anlaşılır olma zorluğu

yaşanır. Bu zorluğun aşılmasında öncelikle ‘sanat nedir?’ sorusuna yönelik cevap aranması gerekir. Sanatta yaşanan değişim ve dönüşümler, bu kavramın tanımının yeniden incelenmesi ve tartışılmasını gerekli kılar. Günümüzde estetik bağlamda sorulması gereken sorunun ‘sanat ne değildir?’ olduğu söylenebilir (Dickie, 1975, s. 419). Sanatın tanımı ve sınıflandırılması yapılırken estetikçiler, benzer şartları ortaya koysalar da kavramın doğru tanımlanabilmesi için gerekli ve yeterli değildir. ‘Sanat’ ile uygulama koşulları hiçbir zaman ayrıntılı bir şekilde sıralanmaz, çünkü sanatçılar ve hatta doğa tarafından her zaman yeni durumlar tasavvur edilebilir ve yaratılabilir. Eskiye genişletmek, kapatmak veya yeni bir kavram icat etme kararının alınması gerekliliğini ortaya çıkaracaktır. Sanatın bünyesinde barındırdığı değişikliklerin ve yeni yaratımların özellikleri, tanımlayıcı ortak özellik kümesi sağlamayı mantıksal olarak imkânsız kılar (Goldie ve Schellekens, 2010, s.41).

Tüm insan toplumlarında tüm sanat çeşitlerinin eşit olarak görülmediği gerçeği, sanatın çok çeşitli tezahürleri olan genel bir davranış olması ile açıklanabilir. *“Batılı anlamda sanat, var olan geniş davranışsal tezahürden biri olarak kendini göstermek durumundadır; herhangi bir toplumun sanat anlayışı tek doğru olarak kabul edilemez”*. Sanatı evrensel bir insan eğilimi olarak görür ve ihtiyaç olarak farkında olduğu gücün ve ona eşlik eden merak duygusu ile sanat her yerde bulunabilir bir eylemdir. *“Sanat tartışmalarının genellikle, insan eserleri veya ürünlerine (çömlekler, şarkılar, maskeler) veya onların niteliklerine (güzellik) atıfta bulunarak yapıldığından, konu hakkında oldukça yeni bir düşünce biçimi gerektiren zor bir kavramdır”* (Dissanayake, 2002, s. 7-8 arası). Sanatın yapısı dönemsel açıdan değişimlere uğramıştır. Bazen biçimlerdeki farklılıklar bazen de anlamsal açıdan ortaya çıkan farklılıklar sanat kavramının ne olduğuna yönelik net ifadelerin ortaya konulmasını zorlaştırdığı söylenebilir. Hem sanat eserlerinin formlarında yaşanan değişimler hem de eserlerin üretiliş sürecindeki değişimler, sanat kavramının her dönem tartışılmasına zemin hazırlamıştır. Bu değişimlerin gerekçeleri arasında sanatın evrensel bir yapıda olması ve oluşumunu sağlayan etkenler arasında toplumsal yapıdaki etkiler gösterilebilir. Bu etkiler sanatçıların eser üretim aşamasına katkı sağlayarak özgün ürünler ortaya koyarlar.

Sanat tarihi, 19. yüzyılda belirli nesnelerin yansıtıldığı ve ‘estetik’ anlam barındıran eserlerin araştırılmasına yönelik ortaya çıkan bir disiplindir. Uygulamaya dayalı işlevi olan nesnelerin üretimi ile sanatsal ya da estetik işlevi olan, estetik potansiyele sahip nesnelerin üretimi arasında önemli bir ayrım söz konusudur. Modern dönemde sanatçı, sorumluluk bilinciyle duygu ve düşüncesini eserine yansıtarak sanat anlayışını ortaya koymuştur. Bu bağlamda, modern dönemde üretilen sanat eserlerinde sanatçının ‘özgün’ olduğu ve yaratıcı potansiyelini yansıttığı anlamı ortaya çıkmaz. Bu dönemde ‘özgünlük’ eserlerde gözlemlenen önemli bir özelliktir. *“Sanatın doğuşunda ve anlamında sanatsal faktörler her zaman önemli olmasına ve biyografik faktörler bazen önemli olmasına rağmen, genel olarak en önemlisi sosyal alanın bazı yönleri olmuştur”* (Collins, 1991, s. 53-58 arası). Dickie’e göre, belirli bir şeyin sanat eseri olarak kabul edilmesinin nedeni, onun sahip olduğu ya da sahip olmadığı gözlemlenebilir özellik ve niteliklere değil de sanat dünyası içinde statü kazanmış olmasıdır. Bu şekilde geleneksel yöntemler izlenerek yapılan sanat tanımları sanatın ne olduğuna dair fikir verse de oldukça esnek bir kavram olan, ‘sanat karşıtı’ ya da ‘anti- sanat’ ifadesine işaret eder. *“Sanat karşıtı’ ifadesi sabitlemesi zor bir kelimedir: kaygandır, bazen başka bir anlama gelir ve bazen lastik gibi o ve onun karşıtı aynı şey hakkında tahmin edilir”* (Dickie, 1975, s. 419). Bu ifadelerle bakıldığında, sanat eserlerinin sanat tarihi bağlamında değerlendirilme aşamalarında ‘uzlaş’ kavramına önem verildiği söylenebilir. Sanat tarihi açısından değerlendirme yapıldığında sanatçıların ve eserlerin yapıldığı dönemlerde içinde bulunulan sanat piyasasında kabul görmeyen fakat günümüzde sanat açısından önemli etkiye sahip olduğu düşünülen eserler karşımıza çıkar. Bu durumun en önemli nedenleri arasında toplumların sanatın farklı yapıları karşısındaki bilgisel düzeyi olarak ifade edilebilir. Dickie’nin de belirttiği gibi ‘sanat karşıtı’ söylemler ortaya çıkmıştır. Bu ifadenin özünde geleneksel sanat eserlerinden farklı görsellikleri bize sunar. Bu farklılık hazır nesnelerin sanat nesnesi olarak ortaya çıkması ile somut olarak görülmüştür. Bu dönemde Marcel Duchamp ön plana çıkan sanatçılar arasında yer alır. Aynı şekilde Dadaist sanatçılar da sanatın alışılmış algısal yapısını değiştiren çalışmalar yapmışlardır. Bu etkiler ‘anti sanat’ söylemlerini ortaya çıkartmış olsa da ilerleyen süreçlerde oluşturulan eserleri etkileyerek sanatın bir parçası olarak görülmelerini sağlar.

2. 2. Çağdaş Sanat

Çağdaş sanat ifadesi sanat tarihi açısından net ifade edilemeyen bir yapıdadır. Çağdaş sanatın ne olduğu ve ne zaman ortaya çıktığına yönelik kesin ifadelere rastlamak zordur. Geleneksel sanatın yapısından farklı yapıdaki eserler üzerinden anlamlandırılmaya çalışılan Çağdaş Sanat, 1950 sonrasında karşımıza çıkan sanat hareketlerinde etkilerini yoğun olarak gösterdiği söylenebilir.

1950’li yıllar, savaş sonrası ortaya çıkan toplumsal problemlerin yoğun şekilde gözlemlendiği dönemlerdir. Bu dönemlerde Batı’da ortaya çıkan endüstrileşme sürecinin yarattığı aşırı tüketim ortamı kitle iletişim araçlarının yoğun şekilde kullanımını sağladı. Ortaya çıkan bu durum toplumsal dönüşümlere neden olmuştur. Bu dönüşümlerin arasında ‘kültürel dönüşümler’ önemlidir. ‘Kültürel dönüşümler’ bu dönemde sanatçıların odaklanması gereken önemli bir konudur (Butt, 2006, s. 32). Kültür, sanat eserlerini besleyen önemli bir yapıdır. Dünya savaşlarının yarattığı etki toplumların kültürel yapılarında önemli değişimlere neden olduğu söylenebilir. 1950 sonrası dönemde, sanatta keskin kırılmaların yaşandığı söylenebilir. Bu kırılmalar neticesinde üretilen eserlerin biçimsel yapıları değişik noktalara işaret eden karmaşık formları ortaya koyar.

“Çağdaş sanatı, 1900’lerden II. Dünya Savaşı başlarına ve II. Dünya Savaşı sonundan günümüze uzanan bir zaman dilimi içinde, başlıca iki ayrı bölümde değerlendirmek nerede ise gelenekselleşmiştir. Oysa, yüzyılın ilk yarısında ortaya atılan ve Kübizm, Dada, Konstrüktivizm, Soyut Sanat gibi akımları yaratan gerçekten avant-garde kavram ve düşünceler, ürünlerini 1960’lı yıllarda vermeye başlamıştır”
(Germaner, 1997, s. 7).

Smith’e göre ‘çağdaş’ kelimesinin anlamı hem açık hem de belirsiz noktaları işaret etse de günümüz sanatının anlamlandırılma sürecinde ‘modern’ ve ‘postmodern’ kelimelerinin yerini alarak çağdaş sanat formuna bürünmüştür. Ortaya çıkan bu durum, çağdaş sanat kavramının potansiyeline yönelik farklı soruların cevaplanmasına yönelik bir durumu ortaya çıkartır. Bu soruların arasında ‘çağdaş sanat nedir?’ ya da ‘günümüzde çağdaş sanat ne anlama gelir?’ bulunur. Bu

soruların amacı çağdaş sanatın konumunu belirtmek ya da bu sanatın kriterlerini ortaya koymaktan ziyade, "... 'çağdaş' ve 'sanat' terimleri adına düşünülen ve yapılanların anlam ve amacını, birbirleriyle ilişkiye girdiklerinde kavramaktır". Bir takım toplumsal ve estetik değerlerin ortaya çıkmasından kaynaklı olarak ortaya çıkan çağdaş sanat kavramı, çok sayıda değerlerin birleşiminden oluşmasından kaynaklı olarak yapısı belirsizdir. Bu belirsizlik çağdaş sanatın açıklanmasını zorlaştırır (Smith, 2019, s. 27-28). Çağdaş sanatın yapısının anlaşılabilmesi için 20. yüzyılın başında gerçekleştirilen sanatta farklı oluşumların yani avangart (öncü) hareketlerin incelenmesi gerekir. Dolayısıyla temsili sanatın yerini nesnelerin kullanılmasıyla oluşturulan üretimlerin alması ve esere soyut anlamların yüklenmesi sanatın yeniden tartışılmasını sağladığı söylenebilir.

2. 2. 1. 1900 Sonrası Avangart Hareketlerin Çağdaş Sanata Etkisi

20. yüzyıl sanatının önemi, günümüz sanatının geldiği noktayı etkilemesidir. Bu dönemde bazı sanatçıların sanat pratikleri üzerinden oluşturulan eleştirel yaklaşımlar, günümüz sanatının kavramsal değerleri esasında dikkate değerdir. Hazır nesnelerin (readymade) kullanılması ile sanatta yeni bir dönem açılmıştır. Bu dönemde geleneksel sanatın yapısına eleştiri söz konusudur. Bu eleştirel yaklaşımın sonucunda 'anti sanat' ve 'sanat karşıtı' söylemler dile getirilmiştir.

"Anti-sanat kavramı, yirminci yüzyıl sanatının tamamında en sorunlu ve en az anlaşılan kavramlardan biridir. Bunun için önemli sebepler var; Duchamp, Dadaistler ve Kavramsal sanatçılar gibi benzer düşünen diğer sanatçıların yapıtlarının sorunlu olması ve en uç durumda sanatın varlığı için temel teşkil eden kurumları, değerleri ve uygulamaları altüst etmesi amaçlandı. Nihilizmin bu güçlü ve inatçı türü sayesinde, sanat karşıtlığı yalnızca sanat teorisyenlerini değil, filozofları da ilgilendiren birçok soruyu gündeme getirir. Özellikle anti-sanat, sanat kavramımız ve onun tarafından uygun şekilde yerleştirilebilecek şeyler üzerinde düşünmemizi zorunlu kılar, çünkü

herhangi bir şey sanat olarak kabul edilemez veya sayılmamalıdır”
(Humble, 2002, s.244).

Hopkins’ e göre Greenberg’in bakış açısı, Dadaistlerin ve Sürrealistlerin ortaya koydukları sanat uygulamalarını benimsemeyen ve aynı zamanda bu eserleri itibarsızlaştırmak için çaba sarf etti. *“Dali veya Magritte gibi Sürrealist sanatçılar sıklıkla ‘edebi’ olarak karalanırken, Dada sanatçıları, şakacı veya mizahi içerikle meşgul olmaları nedeniyle genellikle yeterince ciddi olmadığı düşünülür”*. Bu eleştirilerin potansiyeline bakıldığında Dadaistlerin ve Sürrealistlerin ortaya koydukları eserlerin tüm yönlerini ya da amaçlarını tam anlamıyla ifade ettiğini söylemek hatalı olur. Dadaizm’in şiirsel bir anlatım yönü vardı. *“Dada ve Sürrealist estetiği anlamanın en iyi yolu, geleneksel güzellik kavramları aracılığıyla değil, bu şiirsel bir ‘tutum’ kavramı aracılığıyla’dır. Şiirin önceliği göz önüne alındığında, dil veya daha doğrusu dilsel işaret, Dadaist ve Sürrealist uygulayıcıların çalışmalarının temelini sürekli olarak oluşturur”*. Dadaist ve Sürrealist sanatçıların eserlerine bakıldığında benzer yönlerinin yanında birbirlerinden farklı bazı noktaların olduğu söylenebilir. Dadaist uygulamalarda yoğun şekilde ‘şans’ faktörü ön planda iken sürrealist uygulamalarda ise ‘otomatizm’ faktörü yoğun şekilde varlığını ortaya koyar. Dadaist uygulamalarda ‘kolaj ve fotomontaj’ teknikleri kullanılırken, sürrealist uygulamalarda ise ‘resim ve fotoğraf’ gibi teknikler kullanılır. Dadaist uygulamalarda gerçek yaşamın bir parçası olan hazır nesnelere kullanılırken, Sürrealist uygulamalarda ise nesnenin sanatçı algısındaki gerçeküstü tasarımı ön plandadır (Hopkins, 2004, s. 63). Dadaist sanatçıların amaçlarına yönelik değerlendirme yapabilmemiz açısından 20. yüzyıla kadar sanat eserlerinin değerlendiriliş aşamalarına bakmamız önemlidir. Çünkü bu avangart hareketlerin temelinde ‘estetik’ kavramının bulunduğu söylenebilir. Bu kavramın önceki sanat eserlerindeki yapısı ile avangart eserlerdeki yapısı arasındaki farkların anlaşılması gereklidir. Dadaist uygulamalarda ortaya çıkan rastlantısal ve deneysel durumlar bu eserlerin farklı yapılarla sahip olduklarını ortaya koyar. Bu rastlantısal ve deneysel durumların gerçek yaşamdan etkiler barındırdığı söylenebilir.

Duchamp’ın hazır nesnelere sanat eserlerinin sergileme alanı olan galeri mekânlarının dışına yerleştirildiğinde, bilindik eser sergileme yönteminin dışında bir

süreç karşımıza çıkar. Sanat nesnesi olarak görülmeyen ya da kullanılmayan nesnelerin galeri mekânlarına getirilerek nesnelerin diğer potansiyeline yönelik değerlendirmeler yapılabilir. Bu değerlendirmeler arasında, sanat nesnesine değer ve anlam yükleyen bileşenin ‘galeri mekânı’ olduğu söylemidir. Bu ironik yapı galeri mekânlarının kapsamını genişletmiştir. *“Duchamp, ‘sanat-olmayan’ nesneyi galeriye getirirken, hem galerinin geleneksel işlevini belirli nesnelere ‘sanat’ olarak adlandırmak, hem de diğerlerini görünür bir çelişki içinde dışlamak olarak yerleştirmek istedi”* (Graham, 1999, s. 420). Hazır nesnelerin kullanılma süreciyle başlayan sanat eseri ile galeri mekânlarının birbiri ile olan ilişkisine yönelik eleştirel yaklaşım, 1950 sonrası değişik sanat pratiklerini etkilemiştir. Sanat eserlerinin sergilendiği mekânlar sanat nesnesine dönüştürülmüştür.



Görsel 1: Marcel Duchamp, Fountain, 1917

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Marcel_Duchamp%2C_1917%2C_Fountain%2C_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg Erişim Tarihi: 16.07.2022)

Marcel Duchamp'ın çalışmaları, Yeni Gerçekçilik, Fluxus ve Kavramsal Sanat hareketleri gibi sonraki dönem sanatçılarının sanat uygulamalarını etkilemiştir. Bu etkinin göstergesi olarak, sanatçıların eserlerinde kullandıkları malzemelerin (nesnelerin) ve çalışmalarını üretirken uyguladıkları teknik ve yöntemlerdeki farklılıklar gösterilebilir. Duchamp'ın, 1913-1923 yılları arasında ürettiği sanat çalışmalarında kullandığı malzeme, yöntem ve teknikler bilinen sanat formlarından farklı görsellikleri ortaya koymuştur. *“Duchamp, hazır-yapımların olumsuz ya da sadece kayıtsız yönlerini vurgulamasına rağmen, oldukça tutarsız bir şekilde, aslında sanat olarak ele alınması gerektiğini öne süren başka açıklamalar yaptı”*. Hazır nesnelere eserlerinde sıkça kullanan Duchamp, bu nesnelere tercih ederken amaca yönelik deneysel bir süreci gerçekleştirmeyi amaçlar. Bu deneysel sürecin içeriğinde, tercih edilen nesnelerin gündelik yaşamdaki işlevleri ile sanat nesnesi olarak üstlendikleri işlevler arasındaki bağlantılardır. Duchamp ‘Çeşme’nin anlamını ve oluşumunu şöyle açıklar: *“Çeşme zevkle ilgili bir deney yapma fikrinden doğdu: Beğenilme şansı en az olan nesneyi seçin. Çok az insan pisuar nesnesinin harika bir şey olduğunu düşünüyor. Kaçınılması gereken tehlike estetik zevkte yatmaktadır”* (Schwarz, 1969; Akt. Humble, 2002, s. 246). Geleneksel sanat biçimlerinde de sanatçı, eserinde bütünü tamamlayan imgelerin birbiri ile olan uyumuna önem verir. Sanatçı vermek istediği iletiyi nesnelerin temsili formları ile vermeye çalışır. Duchamp eserlerinde nesnelerin gerçekteki yapılarında değişiklik yapmadan olduğu gibi kullanmıştır. Nesnelerin sanatta kullanımını açısından karşılaşılan bu farklılık, sanatta yaşanan değişimlerin temelini oluşturur. Sanatçı gerçek hayattan seçtiği her nesne için bir amaç belirlemiştir. ‘Çeşme’ bu bakımdan önemlidir. Bu çalışmada, ‘estetik’ kavramının bu nesne ile olan bağının sorgulandığı söylenebilir.

Duchamp ‘Çeşme’ çalışması ile *“... bizi görünüşte imkânsız bir seçimle, kışkırttığı soruyla sürdürülen iki çelişkili kutup arasındaki bir çıkmazla karşı karşıya getirmesi anlamında semptomatik olduğunu gördük”*. Çelişkili sürecin temelinde ‘*Bu sanat mı?*’ sorusu yer alır. Bu sorunun yanıtlanabilmesinde farklı disiplinlerin aralarındaki etkileşim söz konusudur. ‘Çeşme’ *“... psikanalitik ve sanat tarihi pratiğinin buluştuğu eşiği, iki ayrı disiplin arasındaki tellerin özünde kesiştiği bir “kısa devre” anını işaret eder”* (Kilroy, 2018, s. 43-44). Duchamp'ın nesnelere ile

oluşturduğu çalışmaları değerlendirirken sorulan ‘*Bu sanat eseri midir?*’ sorusunun yanıtı, kavramsal değerlendirmeleri gerektirmektedir. Bu değerlendirmelerin yapılabilmesi için ilk olarak ‘Kavramsal Sanat’ın açıklanması gerekir.

Sasso’ya göre, Kavramsal Sanat’ın yapısı, bu sanat hakkında teorik tartışmaları beraberinde getirdi. Bu konuda çok sayıda filozof ve sanat eleştirmenleri Kavramsal Sanat’ın karmaşık yapısı hakkında hemfikir oldukları söylenebilir. “*Teorisyen Donald Brook’a (1972) göre Kavramsal Sanat tabirinin genel bir kabul görme durumu olmaması sebebiyle farklı anlamlarda kullanılmaktadır*”. Bu farklılığın oluşmasının nedeni olarak, sanatçıların ortaya koyduğu eserlerin biçimsel yapılarının farklılığı ve eserlerde kullanılan yazıların çoğunun anlam açısından belirsiz olması gösterilebilir. Bu durumun eserde ‘süreç’ ve ‘nesne’ye gönderme yapar. “*Brook, Kavramsal Sanat ifadesinin tanımlanmasında yaşanan zorluğun bu ifadenin dört ayrı kullanımıyla ilgili olduğunu kabul eder. Bu kullanımları şu şekilde açıklar: Sanata kavramsal yaklaşımın algısal yaklaşıma karşı üstünlüğünü belirtmek; Kavramsal Sanatın fiziksel nesnelere sanatı değil, fikirler sanatı olduğunu vurgulamak; sanatı değiştiren ayrıca doğasına eleştirel bir yaklaşım getiren anlamsal bir paradoksa dayalı süreç olduğunu iddia etmek; belirttiği sanatın özünde kendi üzerine yorum haline geldiği sınırlı meta-aktivite karakteri*”. Kavramsal Sanatın yapısının algılanabilmesinde ortaya çıkan karmaşık yapının gerekçesi olarak ifade edilen bu dört farklı yaklaşım, bir belirsizliğin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Bu karmaşık yapı 1960 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerinde yoğun şekilde gözlemlenir. Bu sanat hareketlerinde ortaya çıkan eserlerin oluşum sürecinde var olan deneysel uygulamaların Kavramsal Sanat’ın özüne vurgu yaptığı söylenebilir (Sasso, 2014, s.101).

“Kavramsal Sanatın mirası ve onun kavramsal sonrasının kritik önemini kaydetmede başarısızlığı Çağdaş Sanatın ontolojik ayırt ediciliğini belirleyeceğimiz teorik bir temel sağlamada başarısızlığına sebep olur. ‘Kavramsal sonrası’ sanat, Kavramsal Sanatın karmaşık tarihsel deneyimine ve eleştirel mirasına dayanan bir sanattır, sanat eserinin tarihsel ontolojisi düzeyinde oluşturulan eleştirel bir kategoridir. Ancak bu eleştiri araç, biçim ya da üslup düzeyinde

geleneksel sanat tarihi ya da sanat eleştirisi kavramı gibi değildir”
(Osborne, 2004, s.663).

Çağdaş sanat açısından değerlendirildiğinde, sanatçıların eserleri sadece biçimlere odaklanılmamasını gerektirir aynı zamanda bu eserler ile verilmek istenen mesajın da önemli olduğu söylenebilir. Bu açıdan verilmek istenen mesaj aynı zamanda Kavramsal Sanat'ı gösterir. Literatüre Kavramsal Sanat ifadesinin girmesinde Joseph Kosuth'un eserlerinin önemli olduğu söylenebilir.



Görsel 2: Joseph Kosuth, One and Three Rakes (Tırmık, Fotoğraf, Tanım), 1965
(<https://www.artsy.net/artwork/joseph-kosuth-one-and-three-rakes-1> Erişim Tarihi: 18.07.2022)

Alberro'ya göre, 1960'ların sanat pratiklerinde yoğun kavramsal etkiler görülür. Kavramsal Sanatın önemli örnekleri dört farklı açıdan ayırt edilebilir. Birincisi, sanat eserlerinin geleneksel yapılarının eleştirel açıdan değerlendirilmesidir. Bu eleştirel yaklaşım modernist resim ve heykele yöneliktir. “... sanat eserini oluşturan öğelerin her birinin eşit bileşenler olarak kabul edilmesidir. Bu süreçte, teknik el becerisinin değerlendirilmesi büyük ölçüde (tamamen olmasa da) terk edildi ve aynı zamanda orijinal, uyumlu bir çalışma kavramı da terk edildi”. İkincisi, geleneksel bakış açısıyla üretilen eserlerin

nesnellikten arındırılarak, sanat eserlerinin görsel yapılarına meydan okuyarak eserlerin biçimsel yapılarından ziyade metnin içerdiği anlama odaklanması eserlerin odak noktasını oluşturur. Üçüncüsü, estetik kavramına yönelik ortaya konulan süreçtir. Geleneksel sanat eserlerindeki estetik kavramına eleştirel yaklaşım 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Marcel Duchamp'ın sanat pratikleri ile tartışılmaya başlanmıştır. Bu yaklaşım Kavramsal Sanat açısından önemlidir. Dördüncüsü, kavramsal yapıdaki eserlerin oluşum aşamalarındaki yerleştirme sorunsalıdır. *“Burada çalışmanın konusu, hem onu çerçeveleyecek ya da konumlandıracak uzlaşımların bir yansıması hem de nasıl iletileceği ya da sergileneneceğinin kendi kendini sorgulaması haline gelir”*. Bu eserlerde kullanılan nesnelere mekân ile uyumu ön plana çıkar (Alberro, 1999, s. xvi-xvii).

Kavramsal Sanat'ı ayrıcalıklı ve dolaylı yapıcı yapan şey biçim ve resimselciliğin tanınmasından mutlak bir anti-estetik fikrine doğru tarihsel bir hareketlilik; bu aslında çağdaş sanatı anlamları ve olanakları üzerinde mücadele edilecek olan sanat haline getirir. Kavramsal Sanat, Çağdaş Sanat'ın kendi içinde kritik tarihsel bir deneyiminin, içsel sorunsallığı ile birlikte varlık gösterir. Bu bakımdan 'post-kavramsal sanat' belirli bir sanat türünün adı değildir. Sanatın türü çağdaş sanat üretimi için her ne kadar tarihsel ontolojik koşul olsa da 'sanat' ve 'çağdaş' göstergeleri teorik anlamlarını da sürdürebilir (Osborne, 2004, s.666). *“İlk anlamda Kavramsal Sanat, yaratıcı faaliyetler üzerine sanatsal hareketin adı olacaktır. İkinci anlamda ise, günümüze kadar gelen ardışık sanat evriminin büyük bir bölümünü oluşturan, 60'ların yeni deneysel pratikleri nedeniyle sanatın köklü değişimine yönelik belirleyici bir eğilimi tanımlamak için kullanılır”* (Sasso, 2014, s.101). Sanatsal söylemdeki bu deney tarihine rağmen, terimin sanatsal pratikte tam olarak ne anlama geldiği belirsizdir. Deney, sıklıkla, tarihsel bağlama ve sanatsal niyete bağlı olarak, farklılaşma veya yakınsama eğilimi gösterebilen bilimlerle bir ilişki üzerine bir üst-düşünmeyi ima ediyor gibi görünmektedir. İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana, sanat ve bilim arasında bir köprü kurmak için yapılan deneylere bilinçli olarak atıflar yapılmıştır (Bense,1965; Akt. Stallschus, 2013, s.15). Çağdaş sanatta deneysellik farklı sanat hareketlerinde sanatçılar için önemli bir kriter olmuştur. Deneysel süreçler farklı biçimlerde sanat eserlerinde ortaya çıkar. Bazı

sanat uygulamalarında eserde kullanılan nesnelere üzerinden deneysel çalışmalar yapılmıştır. Duchamp'ın ve Dadaist sanatçıların hazır nesnelere bu durum görülür. Bazı sanat eserlerinde ise izleyicilerin çalışmalara yönelik gösterdikleri tavırlar deneysel süreçler olarak değerlendirilebilir. Özellikle Performans Sanatı örnek olarak verilebilir. Eserlerin yapılışında kullanılan malzemelerin zamanla fiziksel değişikliklere uğraması da deneysel süreçlerin içerisinde değerlendirilebilir.

2. 1. 2. Çağdaş Sanatta Deneysellik

Marcel Duchamp, sanatın yapısında yaşanan değişimler açısından önemlidir. 20. yüzyılda sanatta yaşanan değişimlerin çıkış noktası olarak Duchamp'ın eserlerinin algılanması, çağdaş sanatın yorumlanması açısından değerlidir. Duchamp, “... deneysel süreçleri görsel-materyal etkinlikler ve düşünce süreçleriyle ilişkilendirir...”. Çalışmalarında anlamsız/mantıksız süreçleri uygulayan Duchamp, öngörülemez sonuçlara odaklanmıştır. Sanatçının yapmış olduğu enstalasyon çalışmalarında bu öngörülemezlik bulunur. “... Kavramsal Sanat, önceden tahmin edilemeyen standart süreçlerin tehdidinden korunur. Yirminci yüzyıldan günümüze, sanatçı ile malzemesi arasındaki tamamen bireysel ilişkiye ve stüdyoda yaratılan sanatın bağımsızlığına olan inanç güçlü bir şekilde sarsıldı”. Sanat eserinin anlamsal potansiyelinin yansıtacakları görünümlerden ziyade, sanat bağlamında üstlendikleri misyondan ve ortaya çıkan biçimselliklerin oluşum sürecindeki deneysel uygulamalardan kaynaklanmaktadır (Burn ve Ramsden, 1974, 96-100; Akt. Bippus, 2013, s. 125).

“Dada, sanat ve estetik tarihinde renkli bir an olarak anekdotal yerinin yanı sıra, iyi ya da kötü, yirminci yüzyılda sanat kavramlarını ve uygulamalarını önemli ölçüde değiştirdi. Dadaistlerin Avrupa çapındaki gürültülü tartışmaları, fırtınalı tiyatroları ve diğerlerinin yanı sıra Marcel Duchamp, Man Ray ve Francis Picabia'nın eserleri ve yazıları, yirminci yüzyılda sanat ve estetiğin gidişatını değiştiren derin kavramsal zorluklar ortaya çıkardı. Çekici görsel nesnelere bir seçimi olarak sanat fikrinden fikirlerin bir aracı olarak sanata geçiş,

sanatçıları ve estetikçileri sanat kavramı ve pratiği hakkındaki düşüncelerini yeniden incelemeye ve değiştirmeye zorladı. Dadaistlerin beslediği kargaşa, sanatın tüm özcü tanımlarını (Platon'un mimetik temsil teorisi gibi) ve on yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar geliştirilen biçimci ve Ekspresyonist teorileri sorguladı. Resim gibi sanat medyasının saflığını benimseyen modern teoriler de Dadaistlerin gözünde hiçbir iyilik bulamazdı. Modernist saflığın aksine, onların uygulamaları ayrı sanat medyasının sınırlarının çözülmesini teşvik etti. Duchamp ve Man Ray gibilerinin havalı ama ölümcül zekasıyla ve Dadaist deneylerin birleşik saldırısı, sanatla ilgili tüm varsayımları sorguladı” (Carter, 1998)².

Soyut Dışavurumculuk akımı, gerçekteki görüntüleri (nesnelerin biçimlerini) bozarak (var olan yapılarından uzaklaştırarak) yansıtması şeklinde açıklanabilir. Biçimlerin bozularak imgeleştirilmesi izleyiciler açısından bazı soruları gündeme getirir. Çünkü bir eserin anlatacağı konunun izleyiciler açısından anlaşılması gerekir. Karışık biçimlerin anlaşılması zordur. Soyut Dışavurumculuk akımının önemli sanatçıları arasında yer alan Jackson Pollock’un sanat uygulamalarının, sonraki dönem sanatçıları ve sanat hareketlerini etkilediği söylenebilir.

² Curtis Carter, (1998). Dadaism, Philosophy Faculty Research and Publications, in Encyclopedia of Aesthetics. Eds. Michael Kelly. New York: Oxford University Press, 1998: 487-490. Permalink. © 2012 Oxford University, Press, Kaynak: https://epublications.marquette.edu/phil_fac/224 Erişim Tarihi: 13.08.2022).



Görsel 3: Jackson Pollock, 1950, © 1991 Hans Namuth Estate
(<https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-jackson-pollock> Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Soyut Dışavurumculuk'un önemli temsilcileri arasında yer alan Jackson Pollock, yapmış olduğu çalışmalarda yansıtmacı sanat anlayışını terk edip gerçeklikle bağlantısı kopmuş biçimsel formlardan oluşan kompozisyonları oluşturmuştur. *“Pollock'un resim üslubu, kendi kaderini tayin etme konusunda saldırgan ve nihayetinde belirgin bir şekilde Amerikan huyları olsa da kıta resminin radikal modern biçimlerinden ve hiçbir ulusal sınır tanımayan manevi tutumlardan da derinden beslenmiştir”* (Hunter, vd., 1956-1957, s. 5). Soyut Dışavurumcuların ürettiği çalışmalarda bu karışık durumlar mevcuttur. Eserler, karışık biçimlerin renklerle harmanlandığı bir yapıyı sunar. Bu açıdan düşünüldüğünde sanatçıları etkileyen, onların bu çalışmaları yapmalarına neden olan durumlara değinmek gerekir.



Görsel 4: Jackson Pollock, Number 31, 1949

(<https://news.artnet.com/market/christies-pollock-may-2022-2101332> Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Soyut Dışavurumculuk akımı, eser yapım aşamasında deneysel süreçleri ortaya koyar. Sanatçı eserini oluştururken ön çizim/eskiz yapmadan anlık sanatçıda oluşan duygusal tepkimenin bir sonucunu çalışmaya yansıtır. Realist sanat anlayışından uzak olan bu eserler, gerçek hayatın imgelerini yok ederek soyut biçimleri ortaya koyar. Bu soyut biçimler renk ve lekelerin dengeli uyumu ile esere yansır. Bu akımın bazı özellikleri, onu bazı sanat akımlarından ayırır. Rastlantısallık ve deneysellik kavramları, soyut dışavurumcu sanatçıların çalışmalarında etkilerini gösterir. Ayrıca bu sanat akımında sanatçı, ortaya koyduğu bedensel aktiviteler ile Performans Sanatı için önem taşır. Performansa dayalı eserlerin yapısında

deneysellik vardır. Bu deneyselliğin sanat uygulamalarındaki yansımalarına, Çağdaş Sanat bağlamında değinmek gerekmektedir.

1950'lerin ve 1960'ların sanatı için en temel anahtar kelimelerinden bir 'deney' idi. Deney, yalnızca yeniye yönelimin eş anlamlısı değildi aynı zamanda uyanış, ilerleme, sanatın toplumla ilişkisine rahatsız edici bir bakış açısıydı. John Cage'in çığır açan çalışmalarını veya Fluxus'un gelişimini ve olayları, ileri deney ruhu ve gelenekten kopuş olarak değilse başka nasıl anlaşılmalı? Deney, yalnızca yeniye yönelimin eş anlamlısı değildi, aynı zamanda uyanış, ilerleme ve (belki de en rahatsız edici biçimde bugünün bakış açısından) toplumla etkileşime girmekle eş anlamlıydı. Sanat tarihi perspektifinden bakıldığında, sanatsal deney, avangart ve sınırlarının çözümlenmesi ile yakından bağlantılıdır. On dokuzuncu yüzyılın deneysel yöntemlerinin hem pozitivist bilimlerde hem de geçmişi sınırlayarak yenilenmeyi ve değişimi hedefleyen modern sanatlarda başarılı bir araç haline gelmiştir (Gamper 2010; Akt. Stallschus, 2013, s.15). Sanatsal süreçler bilimdeki veya beşeri bilimlerdeki süreçlerden tamamen farklı değildir. Bir deneyin sonucundaki öngörülemezlik sanatsal olduğu kadar bilimsel pratikleri de karakterize eder. Deneyin çıktıları ve deneysel sürecin tüm unsurları ile araçları arasındaki uyum gerçekleşmedi ise ana teori tekrar düzenlenir. Sanatsal deney ise öngörülmezliğe dayanıyor ve bilimsel uyuma direnç gösteriyorsa, yaşam hakkındaki deneyimlerin ve düşünmenin olası yollarını şaşırtmak hatta bunaltmak yöntemi ile sağlar. Amacı gerçekleştirmek kontrollü bir prosedür gerektirir (Bippus, 2013, s. 123-128 arası). Deneysel süreçler olarak belirtilen noktalar, 1960 sonrası sanat oluşumlarında güçlü bir etkide hissedilir. Özellikle Fluxus, Performans Sanat'ı ve Enstalasyon Sanat'ı çalışmalarında var olan deneysel süreçlere değinilerek, sanat eserlerinde bulunan deneyselliğin yapısını açığa çıkarmak önemlidir.

2. 2. 2. 1. Fluxus

Fluxus hareketinin başlangıç sürecine bakıldığında sanatın geleneksel yapısına yönelik bir eleştiri söz konusudur. Bu hareketin öncüsü olarak ifade edilen George Maciunas geleneksel estetik anlayışına yönelik tepki niteliği taşıyan bir

hareket planladı. Karlheinz Stockhausen ve Allan Kaprow'dan Pierre Restany ve Franz Mon ve daha sonra George Brecht, Robert Filliou, Henry Flynt, Dick Higgins, Alison Knowles, Yoko Ono, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell ve La Monte Young gibi Fluxus hareketiyle bağlantılı olan pek çok kişi bu süreçte yer aldı. *“1962 yılı ilerledikçe, ilk performans serileriyle (Wuppertal, Dusseldorf, Paris, Wiesbaden, Amsterdam, Londra, Kopenhag ve sonra tekrar Paris'te) Fluxus çok daha fazla tanımlandı. Direkt, kısa, somut parçalar, minimal müzik ve aksiyonlar, kavramsal notalar, eserler ve aksiyon müziği ile karakterize oldu”*. Fluxus performansları sanat ve yaşam etkileşimini ortaya koyar. Yaşamın bir parçası olan anların ya da olayların sanata dönüşmesi, Fluxus çalışmalarının önemli bir parçası olmuştur (Hendricks, 1988, s. 18-19).

“Fluxus projesi, Bauhaus modelinin bazen parodik bir öykünmesini, ‘kişisel olmayan’ kavramsal oyunlar ve bulmacalar, somut şiir, durumlara ilgi, deneysel kültür ve sanatta ‘meta değerine’ yönelik bir saldırı ile birleştirdi. Bu endişeler ve bu eğilimlerin karışımı, bir dizi Fluxus derlemesinde ve süreli yayınında ortaya çıktı” (Saper, 1998, s. 139).

John Cage, New School for Social Research'te deneysel kompozisyonlar üzerine araştırmalar yapmıştır. Bu süreçte birçok Fluxus sanatçısı Cage'in derslerine katılıp deneysel araştırmalarını gözlemleyerek, bu süreci sanat uygulamalarına yansıtmışlardır. Bu sanatçılar arasında, ‘Al Hansen, Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins, Jackson Mac Low’ yer alır. *“Bu sınıf, Amerika'da benzer düşünen bireylerin önemli bir erken buluşmasıydı ve hem paylaşılan fikirler hem de kurulan temaslar, önümüzdeki yıllarda yeni ve deneysel sanat biçimlerinin gelişimini etkilemeye devam edecekti”*. Cage'in bu çalışmaları planlı bir çabanın ürünü değildi. Çalışmalarında ‘şans’ faktörü ön plandaydı. Deneysellik olgusunu barındıran bu çalışmalar sonraki dönemlerde sanatçıları etkilemiştir. Bu etki 1960 sonrası ortaya çıkan sanat uygulamalarında yoğun şekilde görülür (Smith, 1998, s. 5). Fluxus hareketinin kaynağı olarak Cage'in çalışmaları gösterilir. Bu sanat hareketi için yapılan değerlendirmelere bakıldığında, bilinçli, sistemli ve planlı bir çalışmanın neticesinde bir sonuca varmaktan ziyade daha çok, sürece odaklı rastlantısal ve

deneysel süreçlerin ortaya çıkarttığı tahmin edilmesi zor sonuçlara vurgu yaptığı söylenebilir.



Görsel 5: John Cage Bir Piyano Hazırlarken, 1954
(<https://www.frieze.com/article/every-day-good> Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Dadaist sanatçıların ortaya koydukları anti-sanat söylemleri eleştirel bağlamda değerlendirilmiştir. Döneminde Dadaist uygulamalara yönelik ortaya konulan eleştirel söylemler sonraki dönemde ortaya çıkan Kavramsal Sanat'ın ve performans uygulamalarının gerçekleştirilmesinde etkili olmuştur. *“Mevcut perspektif Fluxus'un bazı temel bileşenlerini yakalamakta etkili olsa da Onu savaş sonrası avangardın ana akım uygulamalarından radikal biçimde ayıran çoğu şeyler kayıt dışı bırakılmıştır”*. George Maciunas, Fluxus adının kullanılmasının gerekçesi olarak, bu kelimenin farklı anlamları içermesinden kaynaklı olduğunu ifade etmiştir. Bu kelimenin seçilmesinde John Cage'in deneysel uygulamalarında ön plana çıkan

‘şans’ olgusunun ortaya çıkarttığı ‘değişim’ ve ‘akış’ kavramları önemli yer tutar (Rothman, 2015, s. 309-311 arası). Fluxus projesinin temel amaçlarının bazıları şu şekilde ifade edilebilir:

- *“Sanatın her şeyden önce benzersiz bir nesne yaratan bir üretim süreci olduğu fikrini reddetmek;*
- *İnsanın dayatmalarının dışında dünyanın hiyerarşik olmayan doğasını vurgulayarak;*
- *Sanatçının rolünden özel ve eserin ana odağı ve takdiri olarak kaçınmak;*
- *Eserlerin yaratılması ve sunumunda süreç, değişim ve sürenin birincil önemini vurgulayarak;*
- *Yeni medya, intermedya ve hatta medya dışı araçların kullanımı yoluyla eser türleri arasındaki sınırların önemini ortadan kaldırmak”.*
(Smith, 2002, s. 9).

Bu ifadeler doğrultusunda Fluxus hareketinin geleneksel sanattan değişim deneyimleri izleyiciye sunar. İzleyici Fluxus çalışmaları karşısında eserle etkileşimli bir alan ile karşılaşır. Bu sanat hareketinde, dış dünyanın gerçekliğine kayıtsız kalmayarak, yaşamın doğallığını eserlerle bütünleştirirler. Sanat pratiklerinde ise performanslarda ortaya konulan süreç spontane değişikliklerle doğal bir yapıya evrilir.



Görsel 6: Nam June Paik, La Monte Young (Zen for Head), 1962
(<https://www.moma.org/collection/works/127637> Erişim Tarihi: 19.07.2022)

“Kâğıt üzerinde Hindistan mürekkebi ve domates: Deneysel besteci La Monte Young’ın Bob Morris’e yazdığı Kompozisyon 1960 #10, tek bir ifadeden oluşuyordu: ‘Bir çizgi çiz ve onu takip et’. Zen for Head, Paik’in bu talimatı yorumlamasıydı. Başını siyah mürekkebe batırdı ve uzun bir kâğıt parşömen üzerine bir çizgi çizmek için kullandı. Tek, el hareketi “fırça darbesi”, Asya kaligrafisi ve Zen meditasyon teknikleriyle rezonansa girdi...” (Tate, t.y.)³.

³ Nam June Paik, Untitled (Zen for Head I), (1962), Large Print Guide, Kaynak: https://www.tate.org.uk/documents/1563/tm_exh_0068_nam_june_paik_-_lpg.pdf Erişim Tarihi: 20.07.2022).

Nam June Paik, yere serilen bir kâğıt parçasının üzerinde gerçekleştirdiği performansta bir kovanın içerisinde bulunan mürekkebe kafasını sokup yerdeki kâğıdın üzerine mürekkep lekeleri bırakmıştır. Bu performans çalışmasına bakıldığında deneysel bir etki ortaya çıkar. Bu etki sanatçının anlık performansı ile gerçekleştirilmiştir. Bu performans, sanatın bilinen yapısından farklı üretim yöntemine işaret eder. Paik, başındaki ve kravatındaki mürekkebin kâğıtta bıraktığı etki rastlantısal süreçleri içerir. Bu durum Fluxus hareketinin önemli özellikleri arasında yer alır.

Friedman, Fluxus hareketinde ‘deneyselcilik’ kriterini şu şekilde ifade eder: *“Fluxus, bilimsel yöntemi sanata uyguladı. Deneysellik, araştırma yönelimi ve ikonoklazm onun ayırt edici özellikleriydi. Deneyselcilik sadece yeni şeyler denemek demek değildir. Yeni şeyler denemek ve sonuçları değerlendirmek demektir. Yararlı sonuçlar veren deneyler, deney olmaktan çıkar ve tıpta penisilin veya matematikte hayali sayılar gibi kullanılabilir araçlar haline gelir. Araştırma yönelimi, yalnızca deneysel yöntem için değil, araştırmanın yürütülme biçimleri için de geçerlidir. Çoğu sanatçı, hatta kendilerinin deneyci olduğuna inananlar bile, fikirlerin nasıl geliştiği hakkında çok az şey anlarlar. Bilimde, teorisyenlerin, deneycilerin ve araştırmacıların yeni yöntemler ve sonuçlar oluşturmak için birlikte çalıştığı iş birliği kavramı iyice yerleşmiştir. Fluxus bu fikri sanata uyguladı. Birçok Fluxus eseri, diyalog içinde aktif olan çok sayıda sanatçının sonucudur (...) Birçok Fluxus çalışması hala tek sanatçılar tarafından yaratılıyordu. Fakat ilk günden günümüze Fluxus sanatçılarının birden fazla yeteneğin ortaya çıkabileceği projelerde birlikte çalıştığını görüyorsunuz. İkonoklazm neredeyse apaçıktır. Sanat gibi kısıtlamalar ve önyargılarla sınırlanmış bir alanda deneysel bir şekilde çalışıyorsanız, kültürel geleneğin kurallarını çiğnemeye istekli olmalısınız” (Friedman, 1998, s. 248).*

Joseph Beuys ile Fluxus grubunun organizatörlerinden George Maciunas tarafından düzenlenen Düsseldorf’taki festivallerde çok sayıda sanatçı çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Bu sanatçıların sanat uygulamalarındaki birbirine benzer olan

noktalarından ziyade, Fluxus etkinliklerinde ortaya konulan sanat pratiklerinin ‘deneysel çalışmalar’ olmaları bu çalışmaların bilinen sanat uygulamalarından farklılıklar ortaya koymuştur. “*Fluxus performanslarının ve etkinliklerinin çoğu, Maciunas ve diğerleri tarafından yapılan planlamanın sonucu olsa da genellikle, çoğu önceden tahminden çok şans eseri olan, sürekli değişen birlikler, bağlantılar ve iş birlikleri ağının doğrudan bir tezahürü olarak ortaya çıktı*” (Smith, 1998, s. 5).

2. 2. 2. 2. Performans Sanatı

Performans sanatı için çok sayıda değerlendirme yapılmıştır. Sanat tarihinde performans sanatı 1960’lı yıllardan sonra sanat çalışmalarında yaygın şekilde görülmüştür. Bir sanat akımı veya hareketi ortaya çıktığında öncesindeki çalışmalara bakılması önemlidir. Performans Sanatının yapısı geleneksel sanatın yapısından birçok açıdan farklılıklar barındırır. Farklılıklardan bir tanesi olarak deneysel süreçleri belirtebiliriz. Farklılıklar incelendiğinde Dadaist çalışmalara benzeyen özellikler görüldüğü söylenebilir.

“Dada performansları ayrıca, o zamana kadar Alman sanatında egemen olan ve Cabaret Voltaire’in Almanya doğumlu katılımcılarının yavaş yavaş ayrıldığı üslup olan Ekspresyonizm’den öğeler ödünç aldı (...) Cabaret Voltaire’deki sanatsal etkinlikler çok çeşitliydi. Performans şiirinin ötesine geçtiler ve performanslar sırasında sıklıkla sergilenen Hans Arp’ın radikal biçimde basitleştirilmiş geometrik kolajlarına dans ettiler. Bu, Dadaistlerin görsel ve edebi üretime tanıdığı eşitliği, esasen Romantizm ve Sembolizm gibi 19. yüzyıl kültürel hareketlerinin yanı sıra Fütürizm ve Dışavurumculuk’tan miras kalan bir tutum olduğunu göstermektedir. Ancak grubun sınırlandırılmış herhangi bir sanat anlayışına bağlı kalmaması ve çatışmacı değerleri, nihayetinde her şey kadar sosyal ve politik gerçeklikler tarafından belirlendi. Zürih’te bulunmalarının asıl nedeni, anavatanlarının Birinci Dünya Savaşı’na karıştığı bir dönemde Zürih’in tarafsız konumuydu. Zürih Dadaistlerinin, başka yerlerde

şiddetle devam eden savaşı, savaş öncesi sanata atfedilen değerlerin büyük ölçüde yozlaşmış değerler olduğu inancıyla eşitlemelerinin önemli bir yolu vardır” (Hopkins, 2004, s. 7-8).

Performans Sanatında üretilen eserlere erişim, performansların icra edildiği zaman diliminde sezgisel olarak gerçekleşir. Performansa dayalı eserlerin nitelikleri ve potansiyeli, bu eserlerin izleyici ekseninde görünür hale gelmesini sağlar. *“Bir müzikal ya da tiyatral yapıtın performansını, o yapıtı gerektiği gibi takdir etmek için deneyimleme ihtiyacı, performans sanatlarında, bir tuvalle ya da bir filmin yansıtılmış kopyasıyla dolayumsuz bir deneyimsel karşılaşmaya girişme ihtiyacının analogudur”.* Bir performans yapıtının değerlendirilme sürecinde, performansın görünürlüğünü ve takdir edilmesini sağlayan eserin estetik ve eleştirel yönleridir. Performans çalışmasının değerlendirilmesi, sanat tarihi bağlamında düşünüldüğünde kronolojik sürece vurgu yapsa da Performans Sanatı'nın takdir edilmesi eserle özdeşleşen eylemi değerli kılar. Marcel Duchamp'ın 'Çeşme' isimli eseri, ortaya konulan bir nesneden ziyade verilmek istenen mesajın simgesi ise bu eserin takdir edilmesi ya da anlamlandırılabilmesi *“...yalnızca gözlemleyebileceğimiz açık özelliklerden ziyade, o eylem simgesinin ilişkisel özellikleridir”* (Davies, 2004, s. 194-207 arası). Performans Sanatı'nda katılımcılar dönüşüm geçirir. Bu dönüşüm izleyicilere farklı bakış açıları kazandırır. Performansın ortaya çıkış sürecinde aktörlerin ve izleyicilerin bedensel birliktelikleri önemlidir. Bu birliktelik Performans Sanatı için bir dönüşümü mümkün kılar. *“1960'lardan bu yana tiyatro ve Performans Sanatı, performansın bu kurucu koşulları ve birbiriyle ilişkili dönüşüm süreçleri ile oynamaya ve bunlar üzerinde düşünmeye yönelik özel bir ilgiyi defalarca göstermiştir. Sonuç olarak, türü veya tarihsel yerleşimi ne olursa olsun, bu koşulların tüm performansın doğasında bulunur”.* 20. yüzyılın başları ile 1960 sonrası süreçte 'tiyatral olmayan' sanatın farklı biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu biçimler arasında Performans Sanatı'nı sayabiliriz. Bu özellik Performans Sanatı'nı ayrıcalıklı bir konuma getirir (Fischer-Lichte, 2008, s. 181-182). Bu açıklamalar Performans Sanatı'nın gerçekleştirilmesinde çok sayıda değişkenin var olduğunu gösterir. Bu değişkenlerin içerisinde sanatçı, nesne ve izleyici yer alır. Mekân olgusu da bu sanat uygulamalarında önemlidir. Çalışmalara odaklanıldığında, bir

planlamadan söz edilebilir fakat süreçle bu planlama değişkenlik gösterebilir. Aslında bu sanat uygulamalarını diğerlerinden ayıran önemli özellikler arasında rastlantısal durumlar gösterilebilir. Bu rastlantısal durumlar eserin gerçekleştirildiği zaman diliminde tahmin edilemeyen durumları sağlayabilir. Yani deneysel süreçleri ortaya koyar.

Phillips'in ifadesiyle, performans çalışmaları icra edildiği yerde başlar ve biter. Eserlerin orijinal versiyonları performansın sergilendiği yerde ve zamanda gerçekleşir. Bu performansların somutlaştırılma süreci fotoğraf makinesi, video, vb. görüntüyü kaydeden materyaller vasıtasıyla gerçekleşir. İnsan bedenini içermeyen, uzun süre biçimselliğini koruyabilen nesnelere oluşturulan çalışmalar müze ve benzeri sanat eserlerinin sergilendiği mekânlarda korunur. *“Ancak, Allan Kaprow'un da aralarında bulunduğu kavramsal ve performans sanatçılarının arşivleri ile bu ayrım doruğa ulaşır. Bir resim veya heykelden farklı olarak, çoğu kavramsal ve Performans sanatı, orijinal, tamamen mevcut ve kendi kendine yeten bir nesneden yoksundur”*. Özellikle Fluxus sanatçıları ilk dönemlerde ortaya koydukları nesne temelli tasarımları ticari olarak değerlendirmişlerdir. Bu eserlerin birçoğu müze ve benzeri yapılarda muhafaza edilirken, performansa dayalı yapılan çalışmaların anlık süreçlere vurgu yapması, eserlerin kalıcılığının sadece görsel materyallerle sağlanabileceğini ortaya koyar. *“Geçici eserlerin belgesel fotoğrafları (çoğunlukla bağımsız bir seyirci tarafından çekilir ve ancak daha sonra sanatçının dikkatine sunulur), yalnızca bir olayın gerçeklerini aktarma yetenekleriyle değil, aynı zamanda fotoğraf olarak güzelliği ve çekici doğasıyla da değerlendirilir”* (Phillips, 2008, s. 35). Allan Kaprow'un '6 Bölümde 18 Olay' adlı performansa dayalı çalışmasında deneysel süreçler görülür.



Görsel 7: Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts (6 Bölümde 18 Olay), 1959
 (https://www.moma.org/collection/works/173009?association=associatedworks&page=1&parent_id=173008&sov_referrer=association Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Schimmel'e göre, Allan Kaprow'un '6 Bölümde 18 Olay' adlı eseri Modern Sanat'tan farklı etkileri barındırır. Bu eser karşısında izleyici şok etkisi yaşar. Bunun nedeni, eserin potansiyeli izleyiciyi manipüle ederek, onu etkileşimli bir alana çeker. Eserlerin izleyici ile olan etkileşim boyutu Çağdaş Sanat'ın önemli özellikleri arasında gösterilir. "*Çalışma, Kaprow ve aralarında Sam Francis, Leslie ve Segal'in de bulunduğu, dikkatle tasarlanmış ve sıkı bir şekilde yazılmış bir senaryodan yola çıkarak çalışan aktörler ve sanatçılar tarafından gerçekleştirilen bir dizi yakın zamanlanmış eylemden oluşuyordu*". Bu eylemler, geleneksel sanatın ifade biçiminden farklı bir konseptte sunulmuştur. Birbiriyle bağlantılı olarak planlanan bu performans panellerle ayrılan üç odada altı bölümde icra edilmiştir. Sanat ve yaşamın etkileşimine işaret eden bu performansta doğaçlama ön plandadır. "*6 Parçada 18*

Olay'da seyircinin manipülasyonu Cage'den bir uzaklaşmaysa, Kaprow'un sonraki yıllardaki çalışmaları aksiyon ressamlarının geniş, jestsel, fiziksel niteliklerine daha da yaklaştı". Kaprow'un bu ve benzeri performans çalışmaları sanat eleştirmenleri tarafından sanatta radikal uygulamalar olarak ifade ediliyordu. Bu eserlerde izleyiciler, geleneksel sanat eserlerinde kullanılan nesnelere terk edilerek farklı bir boyuta geçilmesinden kaynaklı olarak ortaya konulan karmaşık yapıyı deneyimlerler. İzleyicilerin bilindik sanatsal formları anlamlandırma aşamalarında verdikleri reaksiyondan farklı olarak bu performans çalışmalarının algılanabilmesinde ortaya çıkan açık uçlu yapının, izleyicinin eseri algılamasını zorlaştırdığı söylenebilir (Schimmel, 2008, s. 17).

Performans Sanatı'nda sanatçılar ortaya koydukları performansları ile hem kendilerini hem de izleyicileri farklı durumların içine sokarlar. Bu durum Performans Sanatı'nın rastlantısallığına işaret eder. Performans sanatçılarından Joseph Beuys'un çalışmasında tasarlanan bir mekânda üç gün boyunca bir çakalla yaşamıştır. Aynı şekilde Abramovic bedenine sardığı pitonlarla performansını gerçekleştirmiştir. Bu performanslarda ön görülen tahminlerin ötesinde farklı deneyimler ortaya çıktı. Performanslarda ortaya çıkan süreç sadece sanatçının potansiyeline değil aynı zamanda izleyiciye ve çalışmada yer alan hayvanların ortaya koydukları performansa bağlıydı. Sanatçıların ortaya koymak istedikleri performans, sürece dahil olan diğer bileşenlerin ortaya koydukları tepki bağlamında öngörülemez bir noktaya ulaşabilme potansiyeline sahipti. Bu durum Performans Sanatı'nda 'deneysellik' kavramına işaret eder. Performanslarda yer alan hayvanların (çakal ve piton yılanı) davranışları tahmin edilemezdi. *"Senaryo aynı zamanda sanatçıların izleyicilere olan bağımlılığını da ortaya koyuyor. Sanatçılar, performansa katılarak verilen duruma katkıda bulunmak için izleyicilerin sorumluluk duygusuna güvendiler".* Ortaya çıkan bu öngörülemezlik Performans Sanatı'nın etkisini güçlendirir. Rastlantısallığın bu denli yoğun olduğu çalışmalarda sanatçılar, tüm katılımcılar ve izleyiciler performansın bütününe ayak uydurmak zorunda kaldılar (Fischer-Lichte, 2008, s. 163-164).

2. 2. 2. 3. Enstalasyon

Bishop'ın ifadesiyle Enstalasyon Sanatı, izleyicinin sürece fiziksel olarak dahil olduğu, genellikle tiyatral bir yapıya sahip olan ve deneyimsel bir konsepti içerir. Günümüzde ise Enstalasyon Sanatı'nın kapsam alanını genişleterek farklı bileşenleri bünyesine dahil etmesi, bu sanat oluşumunun net tanımlanabilmesini zorlaştırdığı söylenebilir. Enstalasyon kavramı yerleştirme ya da kurulum kavramlarını içerir. Enstalasyon Sanatı, geleneksel sanat formlarının sergilenme sürecine de dâhil olmuştur. Mekân ve nesnelerin birbiriyle olan uyumu Enstalasyon Sanatı için önemlidir. *“Ancak bir sanat enstalasyonu ile Enstalasyon Sanatı arasında ince bir çizgi vardır. Bu belirsizlik, terimlerin ilk kez 1960'larda kullanılmaya başlandığından beri mevcuttur. Bu on yıl boyunca, sanat dergileri tarafından bir serginin düzenlenme şeklini tanımlamak için 'enstalasyon' kelimesi kullanıldı”*. Genel olarak Enstalasyon (Yerleştirme) Sanatında izleyicinin oluşturulan mekânsal kurgu karşısında ortaya koyduğu bedensel tepkinin boyutunun arttırılması, sanatçının hedeflediği amaçlar arasında yer alır. Yerleştirme Sanatı'nda ortaya çıkan biçimsellik tekil bir bütüne işaret etse de aslında bu biçimsellikler izleyiciler ile etkileşime girerler ve bu süreçte anlam kazanırlar. Bu bakımdan Enstalasyon Sanatı geleneksel sanat formlarından ayrılır. Bu sanatta izleyiciler eseri dokunarak hissederler. Yerleştirme Sanatı sadece nesnelerin fiziksel yapılarını eserin bir parçası olarak görmez. Aynı şekilde izleyicilerin fiziksel yapısını da göz önünde bulundurur. Bu durum Enstalasyon Sanatı'nın temel özelliğine vurgu yapar (Bishop, 2005, s. 6). Bu ifadeler bağlamında şu değerlendirmeler yapılabilir: Enstalasyon Sanatı'nda mekânın ve nesnenin önemine ek olarak izleyicinin bu eser karşısındaki tepkisi de önemlidir. Bu tepki öngörülemez bir süreci karşımıza çıkartabilir. Yerleştirme Sanatı'nda amaçlanan deneyimsel süreç eserin etki gücünü ortaya çıkartacak önemli noktadır. Bazı enstalasyon çalışmalarında izleyici durağan yapıdadır. Bazı enstalasyon çalışmalarında ise izleyici eseri deneyimleyen katılımcı durumundadır. Her iki durumda da enstalasyon çalışmaları nesne ve mekân ilişkisini ön planda tutarak izleyicilerin duygusal tepkilerine imkân sağlar.

“Performans Sanatı olarak geç modern eser” tezi, bazı geç modern eserlerin anlamlandırılmasına yardımcı olur. Örneğin, Enstalasyon

Sanatını düşünün. Bir nesnelere koleksiyonu var ve en azından bu tür çalışmaların eleştirel incelemeleri bizim kılavuzumuz olacaksa, enstalasyon sanat eserlerinin takdirini, en azından bu tür çalışmaların eleştirel incelemeleri olacaksa, kişinin enstalasyonu ziyaret etmesini ve nesnelere düzenine katılmasını gerektirdiğini düşünüyoruz. Öte yandan, enstalasyonun sonunda koleksiyonun demonte edilmesi, bu tür çalışmalarını “nesne” olarak düşünenleri, eserlerin sınırlı bir süre sonra “yok olduğunu” söylemeye sevk eder. Bu kalıcı güzel sanat eseri fikrine radikal bir meydan okumadır. Öte yandan, Enstalasyon Sanatını bir performans biçimi olarak düşünürsek, yapıt belirli bir enstalasyonun kurulması ve nihayetinde sökülmesi olarak düşünürsek, o zaman işin varsayılan geçiciliği bizi daha az rahatsız eder. Çünkü performansların her zaman belirli bir zamanda gerçekleştiği fikrine alıştık, ancak bu bizi Performans Sanatı eserlerinin bir şekilde var olup yok olduğunu söylemeye götürmez” (Davies, 2004, s. 193).



Görsel 8: Chiharu Shiota, in Silence, Burnt Piano, Burnt Chairs, Alcantara Black Thread, 2019
(<https://www.chiharu-shiota.com/top> Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Chiharu Shiota, Enstalasyon Sanatında gündelik hayatın nesnelere kullanmıştır. Bu nesnelere yerleştirme sanatındaki kullanımı, farklı duygusal tepkilerin dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Sanatçının ‘In Silence’ (Sessizlikte) adlı eseri bu açıdan ele alınabilir.

“Japon sanatçı Chiharu Shiota, kalın bir siyah iplik tabakasına sarılmış terk edilmiş bir piyano konserini içeren Art Basel 2013 için mekâna özel bir yerleştirme olan 'sessizlikte'yi sunuyor. Enstrüman yanmış yangın işaretlerini ortaya çıkarır ve iki sıra boş sandalye etrafında yelpazelenirken alanın ortasında tamamen kömürleşmiş olarak oturur. Tüm sahne, koltuklar ve yakılmış piyano dahil her öğeyi kapsayan, iç içe geçmiş karmaşık bir iplik ağının altına gizlenmiştir. Yün iplikler birbirine bağlıdır ve galeri duvarlarına tutunarak ve tavana kıvrılarak mekânın mimarisine yanıt vererek tüm odayı devasa bir perdeli ekrana dönüştürür. (...) ‘Sessizlikte’, Shiota’nın geçmişine atıfta bulunur ve komşusunun evinin yanıp kül olduğuna tanık olduğu rahatsız edici bir çocukluk anısından etkilenir” (Azzarello, 2013)⁴.

Reiss’in ifadesiyle Enstalasyon Sanatı, birçok farklı şekilde karşımıza çıkar. Soyut değerlerde ya da görsel formlarda karşımıza çıkar. Buna ek olarak kurgulanmış plan çerçevesinde ya da planlanan sürecin dışında spontane olarak ortaya çıkar. Yerleştirme sanatında, ‘izleyici ile eser, eser ile mekân ve mekân ile izleyicinin’ birbiriyle olan etkileşimi ön plandadır. “Bu niteliklerin birçok sanatsal uygulamayı tanımladığı söylenebilir. Bu nedenle, tanımı daha da geliştirmek için, sanatçının bir enstalasyon yaratırken, ayrı eserlerini sergilemek için bir galeri olarak değil, bütün bir kapalı alanı (insanların girebileceği kadar geniş) tek bir durum olarak ele aldığını ekleyebiliriz”. Enstalasyon Sanatı’nın bu denli karmaşık yapısına rağmen ‘izleyici’ bu sanatın oluşumunda önemli bir etken olarak görülür. Enstalasyon Sanatı’nın kapsamı düşünüldüğünde, bu sanatın nesnel bir tanımının

⁴ Nina Azzarello, (2013), Chiharu Shiota's Thread Wrapped Charred Piano for Art Basel, Kaynak: <https://www.designboom.com/art/chiharu-shiotas-thread-wrapped-piano-for-art-basel/> Erişim Tarihi: 22.07.2022).

olmadığı söylenebilir. Yerleştirme Sanatı, farklı sanat hareketlerine atıfta bulunarak, bu sanat hareketlerinin oluşum aşamaları ile bazı benzerlikler gösterir. Enstalasyon Sanatının yapısı, "... Fluxus, Minimalizm, Video Sanatı, Performans Sanat'ı, Kavramsal Sanat ve Süreç Sanat'ı ..." gibi sanat hareketlerinin yapısı ile benzerlikler gösterir (Reiss, 1999, s. xiii). Chiharu Shiota'nın 'in Silence' adlı eseri Fluxus hareketinin öncülerinden biri olan John Cage'in 4'33" adlı eseri ile benzer etkiler içerir. Bu eserlerin her birinde barındırdığı deneysel unsurlar karşımıza çıkar. Chiharu Shiota'nın 'in Silence' adlı eserinde iplerle örülü piyano ve boş sandalyelerin mekânla bütünleşerek oluşturduğu düzenleme izleyiciyi içine çeker. Piyano ve sandalyelerin mekânda iplerle örülerek birbirine bağlanması, mekânı deneyimleyen izleyicileri etkilemiştir. Bu etkinin en önemli nedeni, konser salonunu andıran bu düzenlemede piyanonun başında bir piyanistin ve sandalyelerde oturan izleyicilerin olmamasıdır. Böyle bir mekânda sesin duyulması imkânsızdır. Sanatçı, izleyicilerin enstalasyonun içerisinde rahatlıkla gezerek eseri deneyimlemelerini sağlayarak çalışmanın bir parçası olmalarını ister. İzleyiciler bu deneyimleme sürecinde iplerle oluşturulan koridorlarda yürürler. 'Sessizlikte' olarak adlandırılan bu çalışmada, sessizlik salonda duran piyano aletinden bir müzik sesinin çıkmaması ve seyircilerin oturması gereken sandalyelerin boş olması ile ilişkilendirilir. Bu eser John Cage'in 4'33" adlı çalışması ile önemli benzerlikler içerdiği söylenebilir. İki çalışmanın da odak noktası 'sessizlik'tir. İki çalışmada da piyano 'etkisiz' durumda iken, izleyiciler eserin oluşumunda aktif rol oynar. Bu bağlamda değerlendirildiğinde 'in Silence' deneysel süreçleri barındıran bir eser olarak görülebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT UYGULAMALARINDA DENEYSEL SÜREÇLER

Bu başlık altında, 1960 sonrası üretilen tablo 2’de belirtilen eserlerdeki deneysellik özellikleri ‘sanatçı, eser, süreç, nesne ve mekân’ ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Eserlerde nesnelerin kullanımı, mekânın düzenlenmesi, süreç bağlamında eserin değişen yapısı, izleyicilerin eser ile olan etkileşimi ve çalışmaları oluşturan tüm değerlerin birbiri ile olan bağlantıları incelenerek eserlerdeki deneysel süreçler ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır.

	Sanatçının Adı	Eserin Adı	Yapım Yılı⁵
1	John Latham	Art & Culture	1966-1969
2	Marina Abramovic	The Artist is Present	2010
3	Nele Azevedo	Minimum Monument	2009
4	Leandro Erlich	Swimming Pool	2011
5	Bernard Aubertin	Tableaux-feu	2012

Tablo 2: İncelenen Eserler

⁵ Marina Abramovic’in ‘The Artist is Present’, Nele Azevedo’nun ‘Minimum Monument’, Leandro Erlich’in ‘Swimming Pool’ ve Bernard Aubertin’in ‘Tableaux-feu’ isimli eserleri farklı ülkelerde ve farklı tarihlerde aynı konseptte yeniden üretilmiştir. Aynı mantık bağlamında üretilen bu eserlerin, üretim süreci bütün olarak değerlendirilmiştir.

3. 1. John Latham, ‘Art & Culture’, (1966-1969)

Kavramsal çalışmalarıyla sanatta önemli bir etki yaratan John Latham, sanatta deneysel süreçleri eserlerine yansıtmıştır. Sanatçının eserlerinde geleneksel sanatın yapısına karşı eleştirel değerler ön plana çıkar.

“... 1921 doğumlu İngiliz kavramsal sanatçı John Latham, Chelsea Sanat ve Tasarım Koleji’nde (eski adıyla Chelsea Sanat Okulu) okudu ve ardından Londra’daki ünlü St-Martins Sanat Okulu’nda ders verdi. Sanat kariyerine spreya boyama ve püskürtme ile başlarken, kısa sürede performatif sanatın etkisinde kaldı ve 1966’da Fluxus hareketinden sanatçılarla birlikte ‘Sanatta Yıkım Sempozyumu’na katıldı. Bu süre zarfında, ders verdiği sanat okulundan Clement Greenberg’in ‘Sanat ve Kültür’ kitabını ödünç aldı ve öğrencilerini ‘Çiğne ve Tükür’ adlı bir performansta çiğnemeye ve ardından bir şişeye tükürmeye davet etti. Uzun bir kimyasal süreç sonunda kitap okula ‘Greenberg’in Özü’ adı verilen sıvı formda iade edilmeden önce bir yıl boyunca dönüşüm süreci izlendi. Latham, aynı ruhla, teorem parçalarını cam sütunlara yerleştirir (...) Sanat, bilim ve felsefenin geleneksel yapılarına meydan okur. Çalışmaları, bir bilgi modu olarak bir sanat teorisiyle bağlantılıdır ve maddi gerçekliklerin esasen geçici doğası üzerinde ısrar eder (...) John Latham’a göre bilgi, karşı-bilgi olasılığını bir kenara bırakarak, var olan çeşitli güçler tarafından biçimlendirilir ve yayılır” (Guichard, 2018).⁶

1950’lerde John Latham tarafından bir püskürtme tabancasının kullanılması onu ‘En Az Olay’ konseptine götürdü. Latham, tuvali, bir sanat eserinin ortaya çıkmak üzere olduğu boş bir ekran olarak karşıladı. Boş tuval herhangi bir sanat eseri olma potansiyeline sahipti ve bu potansiyelden belirli bir sanat eserinin yaratılması olayı gerçekleşti. Sanat eserinin yaratılması genellikle karmaşık bir süreç olsa da Latham bir püskürtme tabancası kullanarak bu karmaşıklığı en aza indirmeyi başardı.

⁶ Aurélien Guichard, (2018), “John Latham: "Fabriques de Contre-Savoirs" at Frac Lorraine”, (Kaynak: <https://www.smartymagazine.com/fr/articles/john-latham-fabriques-de-contre-savoirs-au-frac-lorraine> Erişim Tarihi: 12. 07. 2022).

Püskürtme tabancasının tetiğine anlık olarak basıldığında, tuval üzerinde bir dizi boya veya mürekkep lekesi belirir. Bunlardan ilki, Latham için bir sanat eserini gerçekleştirmenin en basit unsuruydu. Bu minimum nokta, var olabilecek en kısa olay olan ‘En Az Olay’ın’ görselleştirilmesidir. İki veya üç nokta birlikte zaten bir tür ilişki ve bu nedenle daha karmaşık bir olay oluşturur ve noktalar ne kadar fazla ortaya çıkarsa karmaşıklık o kadar fazla var olan herhangi bir şeyin bir olay olduğu bir düzeye yükselir. Latham, bu konsepti ünlü bir saniyelik çizimiyle popüler hale getirdi (Aktaran: Velios, 2011, s. 262). Bu çalışmasında Latham, sanat eserlerinin oluşturulmasında ön çalışmaların ya da eskiz çizimlerinin yapılma süreçlerini ortadan kaldırarak sanat eserlerinin anlık tepkiler neticesinde de üretilebileceğine işaret ettiği söylenebilir. ‘En Az Olay’ konsepti Minimal Sanat’ın sadeliğine benzeyen süreçleri ortaya koyar. Bu ve benzeri eserlerde sanatçı, rastlantısallığın ve deneyselliğin etkilerini eserlerinde yansıtır.

“John Latham (1921-2006), resim, heykel, performanslar, asamblajlar, filmler, yerleştirmeler ve kapsamlı yazılar aracılığıyla tartışmaları körükleyen ve ilham vermeye devam eden İngiliz kavramsal sanatının öncüsüdür. Eylemde ve dilde sürece olan vurgusu ve nesne yerine zaman ve olaya odaklanan teorileri, bir nesil genç sanatçılar için modeller sağlamıştır. İster bilimsel ister dini olsun, bilgi sistemlerinin haritalandırılmasında bir vizyoner olarak, ‘Olay Yapısı’ olarak bilinen kendi zaman felsefesini geliştirdi (...) Bu nedenle, Latham için tüm sanat eserleri olay olarak kabul edildi ve püskürtme, çiğneme, parçalama veya tükürmeden basitçe beyan etmeye kadar çeşitli süreçlerle bu şekilde etkinleştirildi” (Lisson Gallery,t.y.)⁷.

John Latham’ın, ‘Art and Culture’ (1966-69), isimli eserin Fluxus sanatının etkilerini içerdiği söylenebilir. Fluxus sanatçıları ilk dönemlerinde yaptıkları çalışmaları kutuların içerisine yerleştirmişlerdir. Fluxus kutuları olarak ifade edilen bu çalışmaların sunum şekli Latham’ın ‘Sanat ve Kültür’ eserinde olduğu gibi çanta

⁷ Lisson Gallery, “John Latham Estate”, Kaynak: <https://www.lisongallery.com/artists/john-latham> Erişim Tarihi: 13. 07. 2022).

formuna benzer. Bu eserin sadece biçimi değil aynı zamanda uzun bir zaman dilimine yayılan üretim aşaması dikkat çeker. Çalışmanın üretim aşamalarına izleyicilerin de dahil edilmesi, eserin Performans Sanatı ile olan bağlarını ortaya koyar. Latham'ın bu çalışmasını oluştururken deneysel süreçlerden yararlandığı söylenebilir.



Görsel 9: John Latham, Art and Culture, 1966-69,
(<https://www.moma.org/collection/works/81529> Erişim Tarihi: 10.06.2022)

Latham, 'Still and Chew' (Sus ve Çiğne) adlı eserin eylem kısmı Ağustos 1966'da Londra, Portland Road, Notting Hill'deki evinde gerçekleştirildi. St. Martin Sanat Okulunda öğretmen olarak görev yapan Latham öğrencilerini evinde düzenlediği partiye davet etti. Öğrencilerin katılımıyla gerçekleştirilen bu etkinlik 'Still and Chew' adlı eserin gerçekleştirilmesine olanak sağlamıştır. Latham öğrencilerinden okulun kütüphanesinden ödünç aldığı Greenberg'in 'Sanat ve Kültür' kitabının sayfalarını çiğnemelerini ister. Bir ritüel niteliğinde olan bu etkinlikte, öğrencilerden kitabın rastgele bir sayfasını kopartarak çiğnemelerini ve

çiğnenmiş kitap sayfalarını şişenin içine tükürmelerini ister. Latham bu çalışması ile Greenberg'in 'Art & Culture (Sanat ve Kültür)' kitabının özünü çıkartmayı amaçlamıştır. Çiğnenen kitap sayfalarını bir takım kimyasal aşamadan geçirerek ve mayalayarak fermantasyonu sağlamaya çalışmıştır. Bu özütün fermantasyonu ve damıtılması 1967'ye kadar devam etti. Damıtma işleminden sonra 'Sanat ve Kültür' kitabından elde edilen 'öz' tüplere dolduruldu. Latham, teslim süreci geçen kitabın yerine, kitap sayfalarının damıtılmasından elde edilen, şişelere aktarılan 'öz'ü teslim etti. Latham'ın bu davranışı öğretmenlik yaptığı St. Martin Sanat Okulu'ndan kovulmasına neden oldu. Bu eser Modern Sanat Müzesi koleksiyonunun bir parçası olmuştur (Aktaran: Ford, 2000, s. 40). Latham'ın bu eseri ilk aşamasından son aşamasına kadar deneysel süreçleri barındırır. Fluxus hareketinin sanat pratiklerine benzer etkileri barındıran bu eser, modern ve öncesindeki sanatın yapısına benzemeyen değerleri içerdiği söylenebilir. Latham'ın bu eserle ortaya koymayı amaçladığı hedefler arasında, Modern Sanatın yapısına yönelik tepkisel yaklaşımın olduğu ifade edilebilir.

“Kitabın yaklaşık üçte biri bu işlemi gördü. Ancak, yutma işlemi tamamlanmadan ıslak kâğıt bir tabağa tükürüldü. Daha sonra asit ve sodyum bikarbonat eklendi ve yabancı bir kültür-maya-tanıtıldı. Karışım fermente edildi (...) Sanat ve kültür, yüksek itibarı nedeniyle (Latham'ın görüşüne göre hak edilmemişti) ve Greenberg'in Latham'ın zamana yaptığı vurguya karşı biçim ve mekâna yaptığı vurgu nedeniyle birincil hedefti” (Walker, 1987, s, 719).

MOMA'nın 'Sanat ve Kültür'ü satın alması bir hiciv olarak görüldü. 'Sanat ve Kültür'ün tarihi ve hikayesi hiçbir tarihsel arkeolojinin öykünemeyeceği bir ideolojiye sahipti. İngilizlerin Amerikan Greenberg'ci Modernizmine karşı erken direnişini gösterdi. Britanya'daki Greenberg etkisinin misyoner merkezi olan St. Martin'in Amerikan Modernizminin hiçbir yerde olmadığı kadar iyi anlaşıldığı ve özümsemiştiği bir yer olması eleştirinin çıkış noktasıdır. Kavramsal Sanat'ın ufuk açıcı bir parçası olarak saygı gören bu eser, Rosetta Brooks tarafından İngiliz kavramsal sanatının 'kaynağı' olarak kabul edildi (Aktaran: Ford, 2000, s. 40). Latham, Greenberg'in New York'taki sanatçı ağının doğasını tanımlayan kilit figür olduğunu

ve onun onayının başarı için önemli olduğunu hissetti. ‘Art and Culture’ olarak bilinen çalışma şüphesiz birlikte çalıştığı Fluxus’tan ilham alıyor. Latham, ‘Sus ve Çiğne’yi dilin boğucu doğrusallığını bozarak motive eden kitap sanatının bir dizisini oluşturuyor şeklinde belirtse de bu aynı zamanda kesinlikle onun ‘kulüp’ün bir parçası olarak tanımlanma ve dünyadaki herhangi bir harekete uyum sağlama konusundaki isteksizliğinin bir başka, çağdaş avangart ifadesiydi (Rycroft, 2016, s.101). Latham’ın ‘Art and Culture’ (Sanat ve Kültür) adlı çalışması, Modern Sanat’ın yapısına eleştiri getirir. Sanatçının bu çalışmasında Greenberg’in ‘Sanat ve Kültür’ adlı kitabı kullanması ve bu kitabın üzerinden kavramsal değerlere sahip bir eser ortaya koyması Modern Sanat ve Postmodern sanat arasındaki geçişi ortaya koyduğu söylenebilir.



Görsel 10: John Latham, Art and Culture, 1966-69,
(<https://www.bl.uk/collection-items/kasmin-on-no-longer-wanting-to-show-john-lathams-work>
Erişim Tarihi: 10.06.2022)

Latham’ın ‘Sanat ve Kültür’ü, sanatın var olan değerleri üzerinden yeniden üretim mantığını farklı yöntemlerle açığa çıkartır. Bu çalışmada farklı açılardan deneysel süreçleri görmekteyiz. Eserin yapılış aşamalarında öğrencilerin de sürece

katkı sağlamaları ve eserin sadece sanatçının değil katılımcıların da katkısıyla oluşturulması Çağdaş Sanat'ı işaret eder.

Marina Abramovic, ‘The Artist is Present’, (2010)

Performans Sanatının evrensel boyutta tanınmasında ve algılanmasında Marina Abramovic’in çalışmaları önemli etkiye sahiptir. Abramovic’in çalışmaları yaşamın özelliklerini aktaran mesajlar içerir. Performanslarında kullandığı nesnelere ve mekânsal düzenlemeler hem kendisinin hem de izleyicilerin katılımıyla deneysel süreçleri ortaya koyar.

“Marina Abramovic 1946’da Belgrad’da doğdu. 1965’ten 1970’e kadar Belgrad’daki Güzel Sanatlar Akademisi’nde okudu ve kısa sürede Body Art’ı seçti. Kendini yaraladı, kırbaçladı, vücudunu buz bloklarında dondurdu, psikoaktif ve kas kontrol ürünleri aldı, kendini tehlikeye attı. Ancak, bu sanatçının amacı sansasyonel değil. Eserlerinin tümü, sınırları yeniden tanımlamaya yönelik deneyimler ve girişimlerdir: Kişinin kendi bedeninin kontrolü, bir sanatçıyla, sanatla ve toplumu yöneten kodlarla ilişkisi üzerinedir. İlk çalışmaları, onun katı yetiştirilmesine ve komünist Yugoslavya’nın baskıcı kültürüne karşı bir başkaldırıya tanıklık eder”⁸.

González’e göre, Marina Abramovic, 2010 yılında MOMA’da önceki çalışmalarının 5 performansının retrospektifi olarak ‘The Artist is Present’ adlı eserini sergiledi. *“Ana çalışmanın kendisi, Nightsea Crossing’deki durumların ve çalışmanın gerektirdiği her şeyin ters sırayla metaforik bir yeniden yorumlanmasından oluşuyordu”*. ‘The Artist is Present’ eserin merkezinde konumlanır. Sanatçının karşısında oturan izleyicilerin değişim sürecini ortaya koyan bu çalışma izleyiciye eserin oluşum sürecinde aktif olma fırsatı verdi. *“Performansın dayattığı sınırlara rağmen, izleyici, sanatçının karşısında salt bir varlık ve hareketsizlikle, kendini aşma ve medyada görünme fırsatı haline geldi. (...) ‘The*

⁸ “Marina Abramovic, créatrice en Art corporel. Eléments d’une biographie”, Clio. Histoire, femmes et sociétés [En ligne], 30 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 15 septembre 2020. (Kaynak: <http://journals.openedition.org/cli0/9469>. Erişim Tarihi: 21.08.2022).

Artist is Present'in en ilginç faktörlerinden biri şans ve sanatçının halk üzerinde uyguladığı küçük kontrol” (González, 2014, s. 9-10). Sanatta izleyici durumunda olan bireyler Performans Sanatında katılımcı olabilirler. İzleyicilere bu imkanı Performans Sanatının özellikleri sunar. Abramovic'in ‘The Artist is Present’ adlı eserinde izleyiciye çalışmanın bir unsuru olma fırsatı verilir.

Marina Abramovic, toplumlar arasındaki iletişimin sanallaştığı ve birbirlerine yabancılaştıkları toplumsal dinamikleri kırmaya yönelik performanslar ortaya koyar. ‘The Artist is Present’ adlı çalışmanın odak noktası sanatçı ve izleyiciler arasındaki göz temasından kaynaklı etkileşimdir. Bu çalışmada eserin oluşumu için önemli bir bileşen olarak ‘bakış’ eylemi ön plandadır. *“Yüz yüze ve fiziksel temas, iletişimi en basit ve en etkili biçimine döndürmek için hayati bir ihtiyaç olarak ifade edilir: Bakış. Gözlenen muhatapların sözel sessizliği, zihinsel enerjinin iletişim yolunda ilerlemesi ve alıcılar arasındaki bağları güçlendirmesi için gerekli alanı bırakan bir form olarak boşluktur”*. Performansın sergilendiği mekânın ortasında duygusuz bakışlarıyla ışıklandırmanın etkisiyle etrafındaki izleyicilerin odak noktasında yer alır. Salonun ortasına konulan bir masa ve masaya karşılıklı yerleştirilen iki sandalye çalışmanın önemli bir parçasıdır. Sandalyelerden bir tanesi sanatçı için diğeri ise izleyiciler/katılımcılar için düşünülmüştür. Sanatçının ünlü olması, izleyici için bu performansı değerli kılar. *“Onun önünde oturmak, kendinizi kameralarla, halkla çevrili görmek ve dünyanın en tanınmış sanatçılarından birinin çalışmasına katıldığınızı bilmek, şüphesiz, belirli bir şekilde duyuları deneyimlemek için bir teşviktir”*. Bu eser Performans Sanatının özelliklerini barındırır. Sanatçı ve izleyicilerin etkileşimini sağlayan bu eser Abramovic'in önceki performanslarından etkiler taşır. Bu eserin Performans Sanatı'nda olduğu gibi tekrar edilemez özelliği çalışmayı değerli hale getirir. Dışavurumcu bir etkiyi barındıran bu eser, *“...hem katılımcıların bilinçli kontrolünden kaçabilen duygusal gidişatı hem de çok özel bir sanatsal-algısal alanın yaratılmasını desteklemektedir”* (Gómez Beltrán, 2018, s. 386-387). ‘The Artist is Present’ sadece sanatçı ve izleyici ilişkisine odaklanmaz. Mekânın yapısına bakıldığında performans alanının kare formunda beyaz çizgilerle sınırlandırıldığı görülür. Bu çizgiler mekândaki izleyicilerin performans alanına girmelerini engelleyen ve performansın aşamalı bir şekilde ilerlemesine katkı sağlar.

Kalabalık izleyici topluluğunun arasından bazılarının sanatçının karşısındaki sandalyeye sıralı bir şekilde oturması, çalışmanın planlı gerçekleşmesini sağlar. Performans alanının dört tarafına yerleştirilen güçlü ışıklandırmalar, mekândaki izleyicilerin performansa odaklanmalarına yardımcı olur. Çalışmanın içerisine dahil olan izleyiciler ise hem seyircilerin hem de ışıkların etkisini hissederek performansta kendilerini önemli hissederler.



Görsel 11: Marina Abramovic, The Artist is Present, 2010

(<https://www.flickr.com/photos/sixteen-miles/4422516968/in/photolist-7JNy69-7JNygE-7JJCzB-7JJC04-7JNydy-7JNya1-7JJCck-7JNycw-874ZUL-7JNyfA-7JJCuV-7JJCqM-7JNy5o-7JNyby-7JNy8f-7JJCtn-6M2ZNt> Erişim Tarihi: 10.06.2022)

Abramovic'in bazı performanslarında bireysel varlığı ön plana çıksa da bazı çalışmalarında ise izleyicilerin de çalışmanın bir parçası olduğu görülür. Bu tür çalışmalar, *"...Joseph Beuys'un "antropolojik sanat" dediği şeye, yani insanın yaratıcı bir varlık olarak merkezi konumlanmasına uyuyor. (...) Atölyelerinde olduğu gibi, dikkatin odak noktası bedenin koşullanması, duyuşsal alıcılık/farkındalık ve hafıza/hatırlama üzerinedir* (Richards, 2010, s. 115; Akt.: Gómez Beltrán, 2018, s. 387).

"İzlemeye ve izlenmeye davet böylece bedensel duyuları vurgular. Kendinin ve yakındaki diğerlerinin bu tür farkındalığı, kolektif düzeyde kayıt veya bireysel deneyimleri davet eder. Başkalarıyla birlikte ifade edilen bireysel bir deneyim, bu tür bir deneyimde toplu

olarak yaşama kapasitesini harekete geçirir. Böyle basit, bedensel eylemlerin tekrarı, kişinin vücuduna dikkat etmesini teşvik eder; bu tür eylemlerin aleniyeti, kişinin bedenine, mevcut diğer bedenlere göre dikkat etmesini gerektirir. Gerçekte, izlenme hissi ile yan yana oturma hissi, sadece mekânın atmosferine katkıda bulunmakla kalmayıp, o mekândaki gelecekteki etkileşimleri de etkileyen duygu ifadelerini ortaya çıkarır” (Godfrey, 2018, s. 28-29).



Görsel 12: Marina Abramovic, The Artist is Present, 2010
(<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133> Erişim Tarihi: 10.06.2022)

‘The Artist is Present’ adlı çalışma; mekân, sanatçı, izleyici ve ışıklandırmanın etkileşimi sonucu gerçekleştirilmiştir. Abramovic’in eserin odak noktası haline getirilmesi izleyiciler için çalışmayı etkili duruma getirir. Sanatçının eserin odak noktası olması katılımcıların sürece dahil olmalarını teşvik eder. “Abramovic’in tutarlı ve sürekli varlığı, bir değişmezlik ve hareketsizlik yanılması yaratarak, vücudunun varlığının hem diğer bedenlerin hareketi hem de zamanın geçişi ile yan yana getirilmesine neden olur. Bu yan yana olma, vücuduna dikkat çekmenin yanı sıra, kişinin kendi bedensel duyularına katılmaya davet edilmesini de garanti eder”. Performansı başından sonuna kadar takip eden izleyicilerin dikkati ve eserle olan etkileşimi duygusal süreçlerin yaşanmasını sağlar. Performansın mekânı birkaç katmanlı yapıya sahiptir. Performansın gerçekleştirildiği zemin kat,

mekânın üst katının balkonları ve performansın çevrimiçi yayınına takip edenlerin tamamı eserin etki gücüne katkı sağlar. İzleyicilerin dikkatli bakışları performansın önemli bir parçasını oluşturur. *“Abramović ile bakıcı arasındaki etkileşimin doğası, konuşmanın, iletişim kurmak için dili kullanmanın yokluğunda, bu tür bedensel duyuların yüzeye çıkmasına izin verir. Bu iletişimin doğası açıkça somutlaştırılmıştır; göz teması, kişinin kendi bedeni kadar Abramovic’in bedenine de yoğun bir şekilde odaklanmasını gerektirir”*. Bu performansta, birbirini tanımayan insanların sadece bakışarak iletişim kurabilme yeteneklerine gönderme yapar (Godfrey, 2018, s. 24-28 arası). Marina Abramovic’in performanslarının bazılarında beden üzerinde yapılan uygulamalar dikkat çeker. Bu uygulamalarda bedenin acıya olan tahammül sınırlarının deneysel süreçlerle ortaya konur. ‘The Artist is Present’ izleyicilerin de çalışmanın bir parçası olmaya davet edildiği etkileşimli bir çalışmadır. Abramovic’in performansın merkezinde olması birçok izleyicinin çalışmanın bir parçası olma isteğini arttırdığı söylenebilir. Performansın çevrimiçi olarak da izleyiciye ulaştırılması, çok sayıda izleyiciyi etkileme potansiyelini ortaya koyar. Bu performans sadece beden aktivitelerine değil aynı zamanda duygusal tepkilere de odaklanmayı sağlar. Masanın iki tarafına karşılıklı yerleştirilen aynı biçim ve formdaki benzer sandalyeler eşit statüye işaret eder.

Nele Azevedo, ‘Minimum Monument’, (2009)

Nele Azevedo (1950-) Brezilya’lı bir heykeltıraştır. ‘Minimum Monument’, Brezilyalı sanatçı Nele Azevedo tarafından 2005 yılından itibaren dünyanın farklı ülkelerinde kolektif bir bilinçle yapılan bir enstalasyon çalışmasıdır. Bu sanat uygulaması ülkelerin belirlenen kamusal alanlarında gerçekleştirilmiştir. Azevedo’nun bu sanat uygulaması *“...bizi bireysel ve kolektif geçmişlerimiz (savaşlar, soykırımlar, kitle kültürünün gelişimi) ve çağdaş krizler (daha önce hiç olmadığı kadar hareket halindeki insanlar, yok olan nüfuslar ve kimlikler, eriyen buzlar, ilkel bir su birikintisine dönüşen insan) konusunda uyarır”*. Çalışmada kullanılan heykeller benzer buz kalıplarından çıkartılmıştır. Benzer boyutlardaki buz heykellerinin süreç itibarıyla erime hızlarından kaynaklı olarak gösterdikleri değişimler aralarındaki farklılıkları ortaya çıkartır. Aynı zaman diliminde buz

heykellerinin bazılarının tamamen erimesi bazılarının ise kısmen bazı bölgelerinin erimesi, çalışmadaki değişkenlikleri gösterir. “Azevedo, zaman, mekân ve ölçekle anıtsal hale gelen, kaybolma süreçlerine katılırken küresel bir kimlik duygusu yaratan, tekrarlanabilir bir küçük kayıt sunar. ‘Minimum Monument’, bize hem adsız kalabalığı hem de bu sayı boyunca yankılanan bireysel sürece dikkati verir...” (O’Gorman, 2018, s. 1-2). ‘Minimum Monument’ içerdiği toplumsal sorunlara yönelik tepkisel mesajlarla izleyici ve eser arasında güçlü bir bağ oluşturmuştur. Farklı kültüre sahip toplumların bu esere karşı gösterdikleri tepki hem benzer hem de değişiklik gösterir. Çünkü her toplumun kültürel birikiminde görülen farklılıklar aynı eseri yorumlarken farklı anlamların çıkartılmasına neden olabilir. Azevedo’nun ‘Minimum Monument’ çalışması bu bağlamda değerlendirilebilir. Eserin üretiliş gerekçelerinin başında ‘iklim değişikliği/küresel ısınma’ temaları öne çıkar. Bu çalışmanın uzun süre farklı ülkelerde yeniden üretilerek oluşturulmasından kaynaklı olarak ‘savaşlar, yıkımlar, tüketim, vb.’ temalar da eser bağlamında yapılan yorumlara dâhil edilmiştir.



Görsel 13: Nele Azevedo, ‘Minimum Monument’, Birmingham Hippodrome, Chamberlain Square, Birmingham, UK, 03.08.2014
 (<https://www.neleazevedo.com.br/galeria-2-monumento-minimo?lightbox=dataItem-jb7xpovg>
 Erişim Tarihi: 10.010.2022)

“Enstalasyon ilk olarak Berlin’in Gendarmenmarkt Meydanı’na yerleştirildi ve daha sonra Queens Festivali’nin bir parçası olarak İrlanda’da kuruldu. Azevedo, İrlanda’da kurulduğunda, kurulumu insanlara Grönland ve Antarktika’daki eriyen buzulları görsel olarak hatırlatacak şekilde uyarladı. Sanat eseri, 2009’da ortaya çıktığından beri, bu acil küresel olguyu ve bunun insan nüfusumuz üzerindeki yavaş ama zararlı etkilerini bize hatırlatmak için dünyanın dört bir yanındaki birçok şehri dolaştı.”⁹



Görsel 14: Nele Azevedo, ‘Minimum Monument’, Middlebury, Vermont, EUA, 23.10.2018
(<https://www.neleazevedo.com.br/galeria-2-monumento-minimo?lightbox=dataItem-jzbn96rw>
Erişim Tarihi: 10.010.2022)

Nele Azevedo'nun eserlerinde buzun kullanım şekli ile Allan Kaprow'un ‘Fluids’ adlı eserindeki buzun kullanımı arasında mantıksal bir bağ kurulabilir. Her iki sanatçı da izleyicileri eserin yapım aşamasında dahil eder. İzleyiciler, buz kütlelerinin kalıplardan çıkarılma aşamasından sonucun (buzun erimesi) izlenmesine kadar geçen sürede esere dahil olurlar. Buzun erime süresi, eserin kurulumunun gerçekleştiği yerdeki hava durumuna bağlı olarak değişir. Burada sanat nesnesi olan buzun hem izleyici ile olan etkileşimi hem de doğal hava

⁹ Staff Writer. (2014), The Minimum Monument (Melting Men) by Néle Azevedo, Artist’s Sculpture Installation Reminds Viewers of Our Rapid Climate Change. Kaynak: <https://www.luxuo.com/culture/art/the-minimum-monument-melting-men-by-nle-azevedo.html>
Erişim Tarihi: 21. 10. 2022).

şartları sebebi ile eriyip sıvı hale dönüşümü deneysellik özelliği gösterir. Her iki eserde de izleyiciler kolektif yapıda bir işbirliği içindedir. Eserlerde sanatçı ve izleyiciler etkileşim halindedirler. İzleyiciler (katılımcılar) aynı zamanda eserin yapım aşamalarına dahil olurlar. Sanatın önemli unsuru olan izleyici, her iki çalışma içinde de deneysel uygulamalar açısından önemlidir. Yaşamda var olanın yani gerçekte eserin bir parçası olarak sunulan somut bir nesne olan ‘buz’un yok olması ile izleyicinin zihninde bıraktığı güçlü etkinin çağdaş sanatın önemli özelliklerinden biri olan ‘fikirlerin kalıcılığı’ını gösterir. Bu bakımdan performans etkisi barındıran Azevedo’nun ‘Minimum Monument’ adlı eseri farklı deneysel süreçlerle kendini var etmiştir.

“Bu çalışma, çağdaş şehirlerdeki anıtın eleştirel bir çalışması olarak kabul edilen bir kentsel müdahale projesidir. Sadece yeni formlar ve malzemeler değil, aynı zamanda hafızanın kutlanması için yeni bir nesne önererek bir tür ‘anti-anıt’ oluşturuyor. Taşın sonsuzluğu yerine buzun geçiciliği, kalıcı bir mekân yerine kentsel mekânın çeşitli noktaları, kahraman yerine sıradan insan. Kent, insanlık halinin mekânı olarak ele alınır. Sergi, yalnızca Birinci Dünya Savaşı’nda savaşanlara değil, fedakârlık yapan birçok aile gibi bu savaşta emeği geçen herkese saygı duruşunda bulunuyor” (Journal-du-Design, 2014)¹⁰.

Nele Azevedo’nun ‘Minimum Monument’ projesinde sanatın 1960 sonrası değişen yapısı ile benzerlikler gösteren özellikler görülür. Sanat eserinin yapım aşaması, sanatçının rolü, izleyicinin rolü, nesnenin yapısı, süreç ve çalışmanın mekân ile olan bağlantısı, vb. noktalar bu eserin farklı açılardan değerlendirilmesini gerektirir. Eserin izleyici ile olan etkileşimi sadece mekâna yerleştirilen buzdan heykelleri izleme eylemiyle başlamaz. Buzdan heykellerin kalıplardan çıkartılma sürecinden belirlenen kamusal mekâna yerleştirilme sürecine kadar eserin oluşturulmasına katkı sağlayan izleyiciler, eserin kurulumundan bitişine kadar geçen

¹⁰ Journal-du-Design, (2014), Minimum Monument par Nele Azevedo, (Kaynak: <https://www.journal-du-design.fr/art/minimum-monument-nele-azevedo-48897/> Erişim Tarihi: 19. 10. 2022).

sürede de önemli görev üstlenirler. ‘Minimum Monument’ projesi ile sanatçının vermek istediği mesaj, izleyicilerin eserle olan etkileşimiyle gerçekleştirildiği söylenebilir.

Nele Azevedo 2009’da 1000 adet erkek ve kadın figürlerinden oluşan buz heykelden meydana getirdiği ‘Minimum Monument’ adlı enstalasyon çalışması kamusal sanat bağlamında değerlendirilir. Bu çalışmanın oluşum gerekçeleri arasında farklı bakış açıları yer alır. Azevedo’nun bu çalışması, “... küresel uyarı, iklim değişikliği ve türlerin tükenmesi gibi daha büyük sorunları ele almak için yaratıldı”. Farklı ülkelerde tekrarlanan bu enstalasyon, benzer kalıplardan çıkartılan kadın ve erkek figürlerinin buzdan heykelleri belirlenen açık alanlarda izleyicilerin de katkılarıyla yerleştirilir. Buzdan heykellerin ince ve kırılabilir yapıları çalışmanın izleyicide bıraktığı etkiyi güçlendirir. Buzdan heykellere dikkatli bakıldığında, sanatçının her heykele karakter tanımlamaya çalıştığı görülür. Figürlere tanımlanan bu karakter, enstalasyon içerisinde birbirleriyle etkileşime girdikleri hissi uyandırır. İzleyicilerin bakışları arasında zaman ilerledikçe erimeye başlayan heykeller eserin duygu potansiyelini artırır¹¹.

Nele Azevedo’nun dünyanın birçok kentinde tekrarlanan ‘Minimum Anıt’ adlı eserinde, kentin kamusal alanlarında sıradan insanlar tarafından merdivenlere ya da belirlenen alanlara yerleştirilen kadın ve erkek formlarındaki buzdan heykellerin izleyiciler ile etkileşim durumuna vurgu yapılır. Nele Azevedo’nun ‘Minimum Monument’ (Minimum Anıt) projesi bağlamında sanatçının ve eseri deneyimleyen izleyicilerin elde ettikleri fotoğraf ve video kayıtlarına bakıldığında, çalışmanın farklı ülkelerdeki yansımalarında değişikliklerin olduğu görülür. Bazen buzdan heykellerin yanında gülleri bazen asker fotoğrafları görülür. Bu durum, farklı kültürlerdeki insanların esere yönelik algılamalarındaki özneliği ortaya koyar. Çağdaş sanat eserlerinde de bu özellik görülür. Eserin izleyicilerde bıraktığı duygusal çağrışım değişiklik gösterebilir. Azevedo’nun bu çalışmasının temelinde küresel ısınma ve iklim değişikliği vardır. Küresel iklim değişikliğinin hızla artmasına ve ilerlemesine,

¹¹ Staff Writer. (2014), The Minimum Monument (Melting Men) by Néle Azevedo, Artist’s Sculpture Installation Reminds Viewers of Our Rapid Climate Change. Kaynak: <https://www.luxuo.com/culture/art/the-minimum-monument-melting-men-by-nle-azevedo.html> Erişim Tarihi: 21. 10. 2022).

aynı zamanda oluşabilecek geri dönüşü olmayan değişikliklerin ekosisteme zarar vereceğine olan inanç sanatçının bu projesinin çıkış kaynağı olarak değerlendirilebilir. Sanatçı bu süreci, buzdan heykellerin erimesiyle katılımcılara vermeye çalıştığı söylenebilir. Nele Azevedo'nun 'Minimum Monument' (Minimum Anıt) projesi deneysel süreçleri içerir. Bu eserdeki deneysellik buzdan heykellerin erime sürecinde ve izleyicilerin eriyen buzdan figürler karşısındaki duygusal tepkileri çalışmanın deneysel süreçlerini içerir.

Leandro Erlich, 'Swimming Pool', (2011)

Leandro Erlich 1973'te Buenos Aires, Arjantin'de doğdu. Sanat bağlamında ilk çalışmasını 1991'de bir toplu gösteriye yaptığı katkıyla gerçekleştirdi. Sanatçının sanat bağlamında gerçekleştirdiği önemli atılım, 1999 yılında ABD'de eğitimini sürdürmek için kazandığı burs ile yapmıştır. Eğitim sürecinde sanatçı kendini alanında geliştirerek “...*Venedik Bienali'ne ilk kez katıldığında sergilediği ve şu anda Kanazawa'daki 21. yüzyıl Çağdaş Sanat Müzesi'nin kalıcı koleksiyonunun bir parçası olan 'Swimming Pool'u (Yüzme Havuzu) üretti. Üzerinde bir su filminin aktığı ince bir pleksiglas tabakasıyla kaplı bir küpten oluşur. Havuzun içi böylece sanki dev bir akvaryummuş gibi gezilebilir*” (Galleria Continua Le Moulin)¹². Leandro Erlich, sanat eserlerinin oluşum sürecine yönelik şu ifadeleri kullanır: “*Sanata, izleyiciyle ve daha geniş bağlamla dinamik ve devam eden bir konuşma olan dialoğu ateşleyen bir uygulama olarak inanıyorum. Seyircinin katılımını deneyimin merkezine koymadan veya çevreyi dikkate almadan hiçbir proje veya iş yaratmadım. Mimarlık genellikle işimde kilit bir unsurdur ve pratiğime renk katan yerel mimari dili ve kültürel yapıları dahil ediyorum*” (Pérez Art Museum Miami)¹³.

¹² Leandro Erlich, Galleria Continua/Le Moulin, Kaynak: https://www.galleriacontinua.com/assets/website_attachment/Leandor%20Erlich%20Solo%20Show%20EN.pdf Erişim Tarihi: 24. 10. 2022).

¹³ Pérez Art Museum Miami, Presents Leandro Erlich: Liminal, Artist's First Survey Exhibition in North America, (Kaynak: <https://www.pamm.org/en/press/perez-art-museum-miami-presents-leandro-erlich-liminal-artists-first-survey-exhibition-in-north-america/> Erişim Tarihi: 25. 10. 2022).

İlk bakışta gerçek yüzme havuzu izlenimi veren bu çalışma ile gerçek yüzme havuzunu birbirinden ayıran en önemli özelliğın içerisinde yüzülemiyor olmasıdır. *“İzleyici sadece etrafında dolaşabilir veya içine girmeyi ve dibini keşfetmeyi ve yapının iç duvarlarını keşfetmeyi de seçebilir. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, yine de yüzey örtüsünde su algılanır, bu da akıcı hareketin gerçekçi sunumuyla kişiyi kolayca kandırır”*. Gerçekte havuzun içerisinde belirli miktarda su bulunur. Bu su miktarını büyük bir cam plaka aracılığıyla on santimetrelik bir katman oluşturulur. (Sabet, 2008, s. 14-15). Çağdaş sanat eserlerinde geleneksel sanattan farklı kavramlar kullanılır. Duchamp’ın hazır nesne kullanımında uyguladığı mevcut yapı üzerinde değişiklik yapma mantığı bu eserde de görülür. Yaşantıda kullanılan nesnelerin işlevinden uzaklaştırılarak kullanılması çağdaş sanat hareketlerinde yoğun olarak kullanılır. Leandro Erlich’in ‘Swimming Pool’u (Yüzme Havuzu), gerçek havuz gibi görünen fakat yüzme eyleminin gerçekleştirilemediği işlevsiz bir formu izleyiciye sunar. Buradaki işlevsizlik havuza gerçekte yüklenen anlamdan kaynaklı olduğu söylenebilir. Swimming Pool’un bu işlevsizliği, izleyicilere eser karşısında değişik bakış açıları ortaya koymalarını teşvik eder.

“Leandro Erlich, son yirmi yılda, günümüzün mimari görünümünün bir tür algusal tuzak işlevi gördüğü ve hiçbir şeyden şüphelenmeyen izleyiciyi maddi dünyanın kuralları ve düzeni olması gerekenlere sistematik olarak meydan okuyan görsel bir paradoks yaratır. Erlich'in paralel evreninde merdivenler hiçbir yere götürmez, asansörler bir varış noktasında durmaz, pasif seyirciler aktif katılımcılar haline gelir, bulutlar fiziksel özellikler kazanır ve inşa edilmiş alanın sağlamlığı geçici bir optik illüzyona dönüşür (...) Bu etki, gündelik hayatın inandırıcı bir simülasyonunu gerektirir ve bu amaçla sergilenen işler dizisi, gündelik varoluşun açık çağrışımlarını taşır: Bulutlar, metro, sınıf, kaldırım, havuz, güzellik salonu, kişinin komşuları, kapılar, bir çiçek vazosu. Bununla birlikte, görünüşe rağmen, her eser, izleyicinin hafif bir şok yaşadığı tekinsizin temellerini içerir, çünkü gerçek

olamayacak bir şey, yine de tahmin edilebilir fenomen kadar sıradan ve gerçek olarak ortaya çıkar” (Malba,t.y.)¹⁴.



Görsel 15: Leandro Erlich, La Pileta (Swimming Pool), 1999, Fotoğraf: Keizo Kioku
(Kaynak: https://www.malba.org.ar/en/prensa_liminal/ Erişim Tarihi: 10.010.2022)

Havuzun izleyicilerde yüzme isteği uyandırması ve izleyicilerin bu duygu karşısında yüzme eylemini gerçekleştiremeyecek olmaları bir çelişkiyi ortaya koyar. Bu çelişki izleyicilerin çalışmayı tüm yönleriyle deneyimlemelerine katkı sağlar. Bu

¹⁴ Fundación Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Leandro Erlich, Liminal, (Kaynak: <https://www.malba.org.ar/en/evento/leandro-erlich-liminal/> Erişim Tarihi: 24. 10. 2022).

deneyimleme, deneysel süreçleri ortaya çıkartır. İzleyiciler gerçeklik ve simülasyon kavramları arasında bu eserin sanat bağlamındaki açılımını algılamaya çalışırlar.

Enstalasyonu gözlemleyen izleyicilerin, çalışmanın dışından içeriye doğru ya da içeriden dışarıya doğru bakılmaksızın eseri deneyimleyen izleyicilerin varlığı anlatılmak istenen fikrin kapsamını genişletir. Farklı açılardan çalışmayı deneyimleyen izleyiciler havuzun ortasına yerleştirilen şeffaf zeminin diğer tarafındaki figürlerin bulanık hatları ile karşılaşılırlar. Havuzun içerisinden yukarıya (havuzun dışına doğru) bakan izleyiciler ise, farklı açılardan bakıyor olsalar da dışarıdaki nesnelere ve figürlerin bulanık görüntüleriyle karşılaşılırlar. Hem havuzun dışındaki izleyicilerin hem de havuzun içerisindeki izleyicilerin bakışları benzer bulanıklık formları ortaya koyar. İki açıdaki gerçekliği bozan havuzun içerisine yerleştirilen şeffaf bir malzeme olan pleksiglas tabakasıyla kaplı alandır. *“Bu ikisinden hangisinin en tutarlı olduğu hiçbir şekilde belli değildir. Her bakış açısı, evre dışı bir dünyayı ortaya koyduğundan, en gerçek gerçekliği yakalayan normu tanımlamak, karar vermek zordur. Bu iki dünya aslında birbirinin içine gömülmüştür ve ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlıdır. Karşıtlıkları nedeniyle daha istikrarlı bir bütün oluşturmaları projenin etkinliğine katkıda bulunur”* (Sabet, 2008, s. 15). Leandro Erlich'in eserlerinde yoğun şekilde kullandığı nesne simülasyonları, insanların çalışmaya karşı karmaşık düşüncelere yönelmesini sağlayan bir perspektif ortaya koyar. ‘Swimming Pool’ bu bağlamda değerlendirilecek bir eserdir. Sanatçı bir yüzme havuzu tasarlar. Havuzun boyutları gerçek hayatta olabilecek havuz ölçülerine yakındır. Enstalasyon çalışmasının son şekline bakıldığında gerçek havuzdan ayırt edilemeyecek ölçüde benzerlik gösterir. Havuz, izleyicide yüzme hissi uyandırır. Havuza yönelen izleyiciler alışkın oldukları havuz niteliklerinden farklı bazı özelliklerle karşılaşılırlar. İzleyicilerin karşılaştıkları enstalasyon çalışmasına yönelik gösterdikleri tepki deneysel bir süreci gösterir.

Bernard Aubertin, ‘Tableaux-feu’, (2012)

Bernard Aubertin, ressam, medya ve obje sanatçısı olarak ‘Zero’ grubu içerisinde yer alır. 1934 yılında Fransa’da doğan Aubertin’in savaş öncesinde var olan avangart sanat bağlamında eserler üretmiştir. Sanatçı bu dönemlerde yaptığı

portrelerinde, manzaralarında ve natürmortlarında kübist ve fütürist tarzı kullanmıştır. Aubertin'in sanatındaki önemli atılımları gerçekleştirme süreci Yves Klein ile tanışmasından sonraki dönemde olmuştur. Figüratif sanattan uzaklaşan Aubertin saf renk ve ışığın etkisine odaklanarak eserlerini biçimlendirmiştir. Monokrom özellikte eserler üretmeye başlayan sanatçı ateşin potansiyelini kullanıp gündelik yaşamdaki nesnelere yakarak kinetik etkiler ortaya koymuştur (GR Gallery, t.y.)¹⁵. 'Zero' (sıfır) kavramı bir başlangıca, saf ve anlaşılabilir olmaya gönderme yapar. Bu düşünce doğrultusunda üretilen bazı sanat uygulamalarında Minimal Sanat'ın 'sadelik' özelliği görülür. Aubertin'in çoğu eserinde sadelik görülsede kullandığı renk ve imgelerin sembolik yapıları, çalışmaların algılanabilmesi için örtük anlamları içerdiği söylenebilir.

Melania Gazzotti'ye göre, Aubertin'in 1950'lerde Paris'te yapmış olduğu çalışmalar ve Yves Klein ile olan karşılaşması, ortaya koyduğu sanat anlayışının algılanabilmesi için yeterli değildir. Sanatçının eserlerinin anlaşılabilirliğini sağlayan önemli nokta 'Zero' ile olan ilişkisinin ortaya konulmasıdır. Bu dönemde sanatın öncü merkezi haline gelen Paris'te sanatçılar eserlerini üretirken spontane fırça darbeleri ve lekeselliği ön planda tuttular. "İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Aubertin, Klein'in stüdyosunu ziyaret ederken tamamen tek renge boyanmış tuvalleri görünce etkilendi. Klein saf pigmentler kullandı: yeşil, sarı, turuncu, siyah, beyaz, kırmızı ve o yıl ilk kez denediği ve sonunda adıyla eşanlamli hale gelecek olan mavi rengini eserlerinde kullandı". Aubertin, Klein'in çalışmalarını gördükten sonra sanatında yeni süreçlerin yaşanmasına olanak sağladı. İlerleyen dönemlerde tek renkli tuvallerini oluşturmaya başlayan Aubertin, sembolik anlamlar yüklediği kırmızı rengi yoğun olarak kullanmıştır. "*Aubertin'e göre kırmızı, hem özgürleştiren hem de canlandıran aynı ilkel ateş gücüne sahipti ve sanatçının geleneksel resmin ötesine geçme ve stilistik ve estetik kriterler, yenileme arzusunu ilettebiliyordu. Rengin görsel gücü, sanatçının kullandığı tekniklerle güçlendirildi*". Aubertin'in çalışmalarında çok sayıda olasılığın ortaya çıkması (ateşi kullanarak nesnelere

¹⁵ GR Gallery, The Sharper Perception Dynamic Art, Optical And Beyond, Kaynak: https://www.paoloradi.it/wp-content/uploads/2016/03/the-sharper-perception_dic15_int_1-160L.pdf Erişim Tarihi: 27. 10. 2022).

üzerinde bıraktığı etkilerin rastlantısallığı) sanat bağlamında yeni süreçleri meydana getirir. Bu özellik ‘Zero’ ile benzerlik gösterir. “... Almanca bir terim olmayan ‘Zero’ (Sıfır) ifadesi olumsuz bir çağrışım yapmamış, grubun uluslararası emellerinin altını çizmiştir. Hareket katı bir yapıya sahip değildi ve çeşitli coğrafi konumlardan ve alanlardan multidisipliner deneyimlerin katılımına açıktı. Titreşim, hareket, ışık ve tekrar üyelerin deneyimlerinde yinelenen unsurlardan bazılarıydı” (Gazzotti, 2016)¹⁶.



Görsel 16: Bernard Aubertin, Paris'te Tableau Feu (2012) performansı, (2012), Tokyo Sarayı, Fotoğraf: Didier Plowy, (<https://news.artnet.com/market/eight-most-undervalued-artists-362339> Erişim Tarihi: 26. 10. 2022).

Aubertin, Tableaux-feu'ya ek olarak ateşi kullanarak heykeller üretti. Bu çalışmalarında müzik enstrümanlarını, kitapları ve arabaları eserlerinde ateşe vererek çalışmalarını gerçekleştirdi. Sanatçının kullandığı bu nesnelere gündelik yaşamda kullanılan nesnelere benzerdir. Bu eserlerin üretiliş süreci izleyicilerin karşısında gerçekleşir. Sanatçının performansa dayalı bu çalışmalarında ateşin nesnelere üzerindeki etkisinden kaynaklı olarak ortaya çıkan değişim eseri oluşturur. Yakma işleminde açığa çıkan ısı, duman ve ışık ortaya bir enerji çıkarır. Çıkan enerji izleyicilerin duygularını harekete geçirerek eserin yapısına yönelik değerlendirme yapmalarına

¹⁶ Gazzotti, Melania. (2016), Rethinking Art: Bernard Aubertin and Zero, Kaynak: https://www.0-archive.info/uploads/2/4/0/7/24071735/rethinking_bernard_aubertin.pdf Erişim Tarihi: 27. 10. 2022).

katkı sağlar. “Sanatçı, yakmayı yalnızca yeni malzemelerin ve farklı ifade biçimlerinin denenmesinden geçebilen radikal bir yenilenmeyi uygulamaya yeniden başlamak için sanatın ‘sıfır derecesine’ ulaşmanın bir yolunu gösterir. Ellili ve altmışlı yılların başında sanatsal manzarayı canlandıran çok geniş deneyimler ufku arasındaki bu gerilim, Aubertin’in çalışmalarının Zero Grup alanına yazılmasına neden olur”. Düsseldorf merkezli bu grup, savaş sonrası ortaya çıkan sanattaki bireyselleşmeye tepki niteliği taşıyan kolektif bir oluşumdur. Sanatın yenilenmesine yönelik öncesindeki sanat oluşumlarına tepki niteliği taşıyan bu hareket, amacına ulaşmak için estetik değerleri ön planda tutmaz (Kanalidarte Art Gallery, 2011, s. 7-8)¹⁷. Aubertin gerçek hayatta kullanılan nesnelere, yakma işlemi ile dönüştürmüştür. Sanatta yakma eylemi özellikle Fluxus hareketinde kullanıldığı görülür. Bu açıdan değerlendirildiğinde farklı sanat hareketlerinde de ateş sanat eserlerinin yapımında bir araç olarak kullanılmıştır.

Aubertin’in monokrom çalışmalara yöneldiği süreçten itibaren sanatında köklü değişimlerin görüldüğü söylenebilir. Aubertin’in ateş resimleri incelendiğinde uygulamanın amacının, görüntü itibari ile bir şeyi yok etmek, deforme etmek, işlevsiz hale getirmek ya da potansiyelini ortadan kaldırmak olarak görülebilir. Sanatçı bu çalışmalarında aslında ateşi kullanarak deneysel uygulamalar yapmıştır. Ateş burada bir eseri yok etmekten ziyade onu var eden bir etkide bulunur. Çünkü sanatçının eserlerinde ateşin etkisi ile yayılan is ya da dumanın rastlantısal açıdan yüzeyde bıraktığı lekeler sanatçının eserlerinin somut bağlantılarını izleyiciye aktarır. Sanatçının ateşi kullanarak ürettiği eserlerin görsel materyalleri incelendiğinde, yüzeye titizlikle dizdiği kibritlerin ateşle tutuşturulması sonucu karşımıza çıkan görüntü iki açıdan değerlendirilebilir: Birincisi, ateşi kullanmadan önce Aubertin’in oluşturduğu resimde kibritleri yüzeye bilinçli bir titizlikle dizdiği görülür. Burada bilinçli planlı kurulum söz konusudur. Sanatçının eserindeki deneysel süreçler ikinci aşamada ortaya konur. Sanatçı, eserin belirli bölgeleri ateşi kullanarak yakar. Sanatçı bu işlemi yaparken eserin yüzeyinin her alanına aynı etkide ve şiddette ateş

¹⁷ Kanalidarte Art Gallery, (2011), Bernard Aubertin Verso La 54ma Biennale Di, 20 maggio - 30 luglio 2011 (20 Mayıs - 30 Temmuz 2011), Melania Gazzotti, Dai monocromi rossi ai quadri infuocati: il grado zero nell’opera di Bernard Aubertin, (Kaynak: http://www.kanalidarte.com/public/mostre/46/catalogo_aubertin.pdf Erişim Tarihi: 26. 10. 2022).

uygulamaz. Sanatçı burada, ateşin yoğunluğundan kaynaklı olarak yüzeye yansıyan lekelerin rastlantısal açıdan uyumlu bir dağılımını sağlanmaya yönelik bir çaba içerisinde olduğu söylenebilir.

Ateşin geride bıraktıkları, dönüşen maddenin doğal sonucu eseri oluşturur. Burada süreç doğaldır, rastlantısaldır ve öngörülemezdir. Sanat eserinin oluşum biçimi sanatçı müdahalesinin dışında doğal etkilere bırakılmıştır. Eserin sanatçısı tarafından düzenlenmesinden sonra ikinci aşamada gerçekleştirilecek olan yakma işlemi bir performans sırasında gerçekleştiğinde izleyici bu aşamada eserin oluşumuna katkıda bulunur.



SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çağdaş sanat uygulamaları geniş bir sanat literatürünü içerir. Çağdaş sanatı oluşturan değerler incelendiğinde, 20. yüzyılın başlarında sanatta yeni söylemlerin ortaya atıldığı, eser üretim aşamalarında farklı yöntem ve tekniklerin kullanıldığı bilinmektedir. Hazır nesnelerin sanat uygulamalarında kullanılması ve beraberinde sanatçıların yeni ifade biçimlerine yönelmeleri sanatın değişik açılardan değerlendirilmesini sağlamıştır. ‘Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler’ başlıklı bu araştırmada, 1960 sonrası sanat uygulamalarında eserlerin üretim aşamalarında kullanılan ‘deneysellik’ özelliğine değinilmiştir. Bu dönemde çoğu sanatçı eserlerini üretirken yeni ya da farklı yöntem, teknik ve malzeme kullanmıştır. Deneysellik bu noktada önemlidir. Çünkü sanatçılar eserlerini oluştururken sadece ortaya çıkan somut biçime odaklanmamışlardır, aynı zamanda eserin izleyicide bırakacağı etkiyi de önemsemişlerdir. Bu açıdan değerlendirildiğinde çağdaş sanat uygulamalarının çoğunda deneysel süreçlerden bahsedilebilir. Araştırma bağlamında incelenen eserlerin içerdiği deneysellikler şu şekilde açıklanabilir:

John Latham’ın, ‘*Art & Culture*’ adlı çalışmasındaki deneysel süreçler: Latham, eserin tasarlanma aşamasından bitiş sürecine kadar deneysel bir süreç izlemiştir. Çalışmanın üretim aşamalarında uygulanan yeni yöntemler bu eserin farklı açılardan değerlendirilmesini gerektirir. Eserin yapılış süreci ve bu sürece dahil edilen öğrencilerin (katılımcıların) performanslarının anlık rastlantısallıklara olanak sağlaması ve çiğnenen kitap sayfalarının tükürülme işleminde deneysel uygulamalar bulunur. Çiğneme eylemini gerçekleştirdiği sırada öğrenciler bir sanat eseri gerçekleştirdiklerinden habersizdiler. Çiğneme eylemi bir performans etkinliği olarak düşünüldüğünde bu performans süreci ve sonuçla ilgili durumda deneysellik söz konusudur. Kağıtların damıtılma işleminde yapılan kimyasal uygulamalar deneysel süreçleri ortaya koyar. Bu eserde deneysellik, çalışmanın kütüphaneye teslim sürecinde de yaşanır. Ödünç alınan kitabın yerine Latham, yapmış olduğu çalışmasını teslim ettiğinde karşılaştığı tepki, o dönemin sanat algısının anlaşılabilmesi açısından önemlidir.

Marina Abramovic’in, ‘*The Artist is Present*’ adlı çalışmasındaki deneysel süreçler: Karşılıklı oturan iki kişi sadece bakışarak birbiriyle iletişime geçiyormuş

izlenimi veren bu performansta, sessizlik hakimdir. Buradaki sessizlik iki bireyin birbirleriyle konuşmaması olarak değerlendirilebilir. Saatlerce süren bu performansta çok sayıda izleyici Abramovic'in karşısında oturup göz göze iletişim kurma çabasını ortaya koyar. 'The Artist is Present' adlı performans çalışmasının görsel materyalleri incelendiğinde sanatçının karşısında oturan izleyicilerin yüzlerinde birbirinden farklı duygusal tepkilerin olduğu görülür. Performansın başlangıcından bitişine kadar geçen süreçte birçok izleyici ile karşılıklı oturan sanatçının da ortaya koyduğu tepkilerdeki değişkenlik deneysel süreçlere vurgu yapar. Örneğin Abramovic'in uzun yıllar arkadaşı olan ve birçok performans çalışmasında yer alan Ulay ile karşılaşma anında gösterdiği tepki duygu yoğunluğu açısından farklı bir boyutta değerlendirilebilir. Yılların yaşanmışlığının dışavurumu olarak ifade edilebilecek bu duygusal tepki, bu performansın içeriğinde yer alan deneysel süreçlere gönderme yapar. Sadece Abramovic'in o anki tepkisi değil aynı zamanda süreci deneyimleyen izleyicilerin de verdiği tepkilerin eserin etki gücüne katkı sağladığı söylenebilir. Performans çalışmasına dahil olan izleyicinin tıpkı eserin sanatçısı gibi sessizliği, durağanlığı ve var olma/bulunma halini deneyimlemesini sağlar. Performansı izleyen veya katılmak için sırasını bekleyen izleyiciler için bu çalışmada ortaya konulacak süreç deneysellik içerir.

Nele Azevedo'nun, '*Minimum Monument*' adlı çalışmasındaki deneysel süreçler: Nele Azevedo, bilinen heykel anlayışının yanında alışılan sanat eserinin yapısını da sorguladığı '*Minimum Monument*' projesinde tercih ettiği malzeme 'buz' dur. Buz malzemesi için uygun koşullar sağlanamadığı durumlarda kalıcılığını sayılamaz. Bu özellik, eserin uzun süre kalıcılığının sağlanmasına yönelik bir çabanın olmadığını gösterir. Azevedo, gerçekleştirdiği bu proje ile belirli süre aralığında izleyicilerle etkileşime girerek, güçlü bir duygusal etki yaratmaya çalıştığını gösterir. Buzdan heykellerle oluşturulan enstalasyon çalışmasında izleyicilerin çalışmanın yerleştirildiği mekânı gezerek, heykellere dokunarak eseri deneyimlemeleri projenin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Azevedo'nun deneysel süreçlerle oluşturduğu bu çalışmasının başlangıcında planlı bir gidişatın olduğu görülmektedir. '*Minimum Monument*' projesi planlı bir süreç sonunda gerçekleştirilmiştir. Buzdan heykellerin hazırlanan kalıplardan seri üretim mantığıyla

çoğaltılması ve belirlenen kamusal mekânlara yerleştirilmesi bu eserin planlı oluşturulduğunu gösterir. Eserin belirlenen kamusal mekânlara yerleştirilme sürecinde izleyicilerin de sürecin bir parçası olarak düşülmesi bu çalışmanın ‘deneysellik’ özelliğini gösterir. İzleyicilerin hazırlanan buz kütlelerini alıp belirlenen mekâna yerleştirmeleri ve eserin oluşmasına katkı vermeleri çalışmanın izleyicide bıraktığı etki gücünü artırır. Mekâna yerleştirilen buzdan heykellerin hava durumuna bağlı olarak (hava sıcaklığının değişkenliği) erime süreleri ve aşamaları deneysellik bağlamında değerlendirilmesi gerekir. Tahmin edilebilir bir sonuç olarak karşımıza çıkan buzun erime durumu, tahmin edilebilirliği zor olan buzdan heykellerin bölgesel erimelerden kaynaklı olarak oluşabilecek fiziksel değişimlerdir. Tahmin edilebilmesi zor olan bu etkilerin eserin başından sonuna kadar deneyimlenerek görülebilmesine katkı sağlayan ‘deneysellik’ sürecidir. Aynı performansın farklı ülkelerde farklı kamusal mekânlarda yapılması, her kurulumun yapıldığı yerin hava durumundaki değişimler de eserin belirlenen zaman diliminde geçirmiş olduğu değişimlerde farklılıkların olabileceğini söylemek gerekir. Nele Azevedo’nun ‘Minimum Monument’ projesinde ‘deneysellik’ değişik açılardan ele alınabilir. Hem buzdan heykellerin erime süreçleri hem de izleyicilerin bu eser karşısındaki tepkileri deneysellik bağlamında değerlendirilebilir. Çok sayıda buzdan heykelin belirli bir zaman aralığında eriyerek sıvıya dönüşmesi ve buharlaşarak yok olması, aynı zamanda sanat eserinin kalıcılığına bir tepki olarak da algılanabilir. Eserin izleyicide bıraktığı etkinin güçlü kalıcı yapısı Performans Sanatı’nın özelliklerine de gönderme yaptığı söylenebilir.

Leandro Erlich’in ‘Swimming Pool’ adlı çalışmasındaki deneysel süreçler: ‘Swimming Pool’, yüzme eyleminin yapılabileceği bir yapı olmamasına rağmen bu işlevi yerine getiriyormuş gibi bir görüntü verir. Ortaya çıkan bu karmaşık durum, izleyicilerin gördükleri eserin içerdiği farklı anlamları sorgulamalarına neden olur. Sanatçı izleyiciyi bir paradoksun (çelişki) içine çekerek düşündürür. Havuzun yüzeyine yakın bir noktada suyun alt bölüme akmasını engellemek için şeffaf malzeme kullanılmıştır. Bu malzeme havuzun içerisine bakan ya da havuzun içerisinden yukarıya doğru bakan izleyicilerin optik yanılsama yaşamalarını sağlamaya yöneliktir. Bu eserde, şeffaf malzeme kullanılarak suyun havuzun alt

tabakasına düşmesini engelleyen bir tabaka oluşturulur. Havuzun yüzeyinden bakan izleyiciler havuzun altında gezen (yürüyen, duran merdivenlerinden yukarıya tırmanan, zemine uzanan) izleyicilerin flulaşmış silüetlerini görür. Sanki havuzun alt bölümünde yüzüyormuş etkisini dışarıdan bakanlara hissettirerek, yapılmayan yüzme eylemini yapılmış gibi dışarıdakilere aktarılması ile doğal görünümlü bir havuzun yapay fonksiyonuna gönderme yapılır. Çağdaş sanatın önemli özellikleri arasında yer alan nesne, mekân, vb. değerlerin bu çalışmada, soyut kavramların oluşmasına yönelik bir araç olarak kullanıldığı görülür. ‘Swimming Pool’ çalışmasında, deneysel süreçler yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Yüzme havuzunun işlevinin katılımcılar tarafından deneyimlenmesi ve ortaya koyulan eserin izleyicide bıraktığı kavramsal etkilerin deneysel süreçler bağlamında olduğu söylenebilir.

Bernard Aubertin’in ‘*Tableaux-feu*’ adlı çalışmasındaki deneysel süreçler: Aubertin, ateş resimlerinde zemine düzenli bir şekilde yerleştirdiği kibritlerin ateşe verilmesi ile birlikte dumanın yüzeye nüfuz etmesine ve kibritlerin düzenli diziliminden farklı olarak çizgiler çizmesine izin verir. Eserin deneysel sürecinde burada karşımıza çıkar. Sanatçı her seferinde yeniden üretim sürecine girer ve ateşin yanmaya başladıktan sonraki kontrol edilemez doğası ve öngörülemezliği deneysel süreçleri ortaya çıkartır. Sanatçının tasarımı, ateşin kontrol edilemez doğasına teslim edilmiştir. Kibritlerin yanma süreci tuvalde bıraktığı izler o ana özgüdür, taklit edilemez ve her ateş resmi için tektir. Aubertin’in ateşi kullanarak yaptığı eserler süreç bağlamında oluşur. Sanatçının ‘Ateş Resimleri’ serisinde, izleyici karşısında ateşe verilen eserlerin doğal yanma sürecinin beklenmesi, sanat ve yaşam bağlantısını vurgular. Alevin ürettiği farklı şekil ve çizgiler, bütün resimler için yeniyi, doğanın enerjisini, yaşamın geçiciliğinin somut gerçekliğini temsil eder. Bütün kibritler yanıp tükendiği an resim oluşturulmuştur. Tüm bu süreçte deneysel uygulamaların etkisi görülür.

Sanatçının ateş ile yaptığı çalışmalarında ateşin bıraktığı is etkisinin doğallığı göze çarpar. Çoğu çalışmasında sanatçı eserleri ile mekânı bütünleştirmiştir. Aubertin performanslarında, mekâna yerleştirdiği eserlere uyguladığı ateşin etkisinin tuvalin sınırlarını aşarak mekânın duvarlarında da lekeler bıraktığı görülür. Bu durum sanat eseri ile mekânın uyumuna dikkat çeker. Sanatçının bazı performanslarında,

izleyicilerinde ateşi kullanarak eserlerin üzerinde uygulamalar yaptıkları görülür. İzleyiciler de bu eserlerin varoluşuna eşlik ederek deneysel süreçlere katkıda bulunur.

Sonuç olarak, ‘Çağdaş Sanat Uygulamalarında Deneysel Süreçler’ başlıklı bu araştırmada incelenen eserlerde deneysellik özellikleri görülmüştür. İncelenen her çalışmadaki deneysellik özelliği farklı açılardan ele alınmıştır. Araştırma, çağdaş sanat uygulamalarında kullanılan deneysel süreçlerin ortaya çıkartılması ve sanatın gelişim aşamalarının anlaşılabilmesi açısından önemlidir.



KAYNAKLAR

ALBERRO, Alexander. (1999), **Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977**, p.p. xvi-xxxvii, Edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, *Conceptual Art: a Critical Anthology*, The MIT Press: England.

BIPPUS, Elke (2013). **Artistic Experiments as Research**. *Experimental Systems Future Knowledge in Artistic Research*, 1st edition p.p. 122-135, Michael Schwab (Ed), Leuven/ Belgium: Leuven University Press.

BISHOP, Claire. (2005), **Installation Art**, Tate Publishing.

BUTT, Gavin. (2006), **“America” and its Discontents: Art and Politics 1945–60**, p.p. 19-37, *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Amelia Jones (Ed.), Blackwell Publishing.

COLLINS, Bradford R.. (1991), **What is Art History?**, *Art Education*, Vol. 44, No. 1, pp. 53-59, National Art Education Association,
(Kaynak: <http://www.jstor.org/stable/3193265> Erişim Tarihi: 16.06.2022).

DAVIES, David. (2004), **Art as Performance**, Blackwell Publishing.

DISSANAYAKE, Ellen. (2002). **What is Art For?**, 5th Edition, Seattle and London, University of Washington Press.

DICKIE, George. (1975). **What is Anti- Art**, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol: 33, No: 4, Summer, pp: (419-421).

FISCHER-Lichte, Erika. (2008), **The Transformative Power of Performance - A new aesthetics**, Translated by Saskya Iris Jain, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York.

FORD, Simon (2000), **Eat Yourself Fitter: John Latham and Clement Greenberg's Art and Culture**, *Art Libraries Journal*, 25/2.

FRIEDMAN, Ken. (1998). **Fluxus and Company**, *The Fluxus Reader*, p.p. 237-253, K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions.

GERMANER, Semra. (1997), **1960 Sonrası Sanat-Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi: İstanbul, 1. Baskı.

GODFREY, Natalie Q. (2018), *The Power of Presence: Marina Abramović's The Artist Is Present (2010) As an Invitation to Dwell in Public Feeling*, Whitman College, Kaynak: <https://arminda.whitman.edu/theses/380> Erişim Tarihi: 21.07.2022).

GOLDIE P. & SCHELLEKENS E. (2010). **Who's Afraid of Conceptual Art?**, Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group, London and New York.

GÓMEZ BELTRÁN, Iván. (2018), Marina Abramovi en "The Artist is Present" (2010): cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural. Calle 14 revista de investigación en el campo del arte 13 (24) pp. 376-389. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.13532>.

GONZÁLEZ, Carlos Moreno. (2014), **Marina Abramović: From the Artist to the Present**, Máster Universitario de Investigación en Arte y Diseño Universitat Autònoma de Barcelona EINA Escola d'Art i Disseny Curso 2013/14.

GRAHAM, Dan. (1999), **My Works for Magazine Pages: "a History of Conceptual Art"**, p.p. 418-422, Edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, *Conceptual Art: a Critical Anthology*, The MIT Press: England.

HENDRICKS, Jon. (1988), Introduction to the Exhibition, Fluxus: selections from the Gilbert and Lila Silverman Collection Clive Phillipot and Jon Hendricks, The Museum of Modern Art, www.moma.org/calendar/exhibitions/2141 Erişim Tarihi: 12.08.2022).

HOPKINS, David. (2004), **Dada And Surrealism-A Very Short Introduction**, Oxford University Press, New York.

HUMBLE, Paul N. (2002). **Anti-Art and the Concept of Art**, a Companion to Art Theory Edited by Paul Smith, Carolyn Wilde Copyright by Blackwell Publishers Ltd.

HUNTER, Sam; POLLOCK, Jackson; KARPEL, Bernard. (1956-1957), **Jackson Pollock**, The Bulletin of the Museum of Modern Art, Vol. 24, No. 2, p.p. 3-36, (Kaynak: <http://www.jstor.org/stable/4058271> Erişim Tarihi: 20.09.2022).

KİLROY, Robert. (2018). **Marcel Duchamp's Fountain One Hundred Years Later**, Art Historian as Psychoanalyst as Detective, Palgrave Pivot.

Clio. Femmes, Genre, Histoire. (2009), **Marina Abramovic, créatrice en Art corporel. Éléments d'une biographie**, Clio. Histoire, femmes et sociétés [En ligne], 30 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 15 septembre 2020. (URL: <http://journals.openedition.org/cli0/9469> Erişim Tarihi: 20. 10. 2022).

O'GORMAN, Róisín. (2018), **Performance and the Re-making of Bodies-Politic**, Performance Matters 4.3, p.p. 1–6, Performance and Bodies-Politic. (Kaynak: <https://performancematters-thejournal.com/index.php/pm/article/view/177> Erişim Tarihi: 18. 10. 2022).

OSBORNE, Peter (2004). **Art Beyond Aesthetics Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art**, Association of Art Historians, Published by Blackwell Publishing, Vol 27, No 4, September, pp: 651-670.

PHILLIPS, Glenn. (2008), **Time Pieces**, Part Two: From the Archive, p.p. 34-41, Eva Meyer-Hermann Andrew Perchuk and Stephanie Rosenthal (Ed.), Allan Kaprow-Art as Life, Published by the Getty Research Institute.

REISS, Julie H.. (1999), **From Margin to Center: The Spaces of Installation Art**, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England.

ROTHMAN, Roger. (2015), **Fluxus, or the Work of Art in the Age of Information**, Published by: University of Nebraska Press, Vol. 23, No. 1-2, pp. 309-325.

RYCROFT, Simon (2016). **John Latham's Cosmos and Mid-Century Representation**, Visual Culture in Britain, Routledge, Taylor & Francis, Vol: 17, No:1, pp: 99-119.

SABET, A. H. (2008). Leandro Erlich: Architectures des Mondes Possibles/Leandro Erlich: Architectures of Possible Worlds. Espace Sculpture, (83), 13–17. (Kaynak: <https://www.erudit.org/en/journals/espace/2008-n83-espace1049998/9166ac/abstract/> Erişim Tarihi: 25. 10. 2022).

SAPER, Craig, (1998). Fluxus As a Laboratory. The Fluxus Reader. 1. Baskının içinde (136-151). K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions.

SASSO, Davide Dal (2014). Exploring Conceptual Art, Philosophical Readings, Università di Torino (İtalia), Issue vi, Number 1, Summer.

SCHIMMEL, Paul. (2008), “Only memory can carry it into the future”: Kaprow's Development from the Action-Collages to the Happenings, Part One: Early Works and Writings, p.p. 8-19, Eva Meyer-Hermann Andrew Perchuk and Stephanie Rosenthal (Ed.), Allan Kaprow-Art as Life, Published by the Getty Research Institute.

SMITH, Owen. (1998). Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing, The Fluxus Readeri, p.p. 3-21, K. Friedman (Ed.). Great Britain: Academy Editions.

SMITH, Owen. (2002), Avant-gardism and the Fluxus Project, Performance Research, A Journal of the Performing Arts, 7:3, p.p. 3-12, Taylor & Francis Ltd, DOI: 10.1080/13528165.2002.10871868.

SMITH, Terry. (2019), Art to Come, Histories of Contemporary Art, Duke University Press / Durham and London.

STALLSCHUS, Stefanie, (2013). A Theory of Experimentation in Art? Reading Kubler's History of Art after Rheinberger's Experimental Systems, Future Knowledge in Artistic Research, ed. by Michael Schwab, Leuven University Press.

VELIOS, Athanasios. (2011), Creative Archiving: A Case Study from the John Latham Archive, p.p. 255-271, Journal of the Society of Archivists, Vol. 32, No. 2, October, Routledge, Kaynak: <http://www.tandfonline.com/loi/cjsa20> Erişim Tarihi: 10. 06. 2022).

WALKER, John A. (1987), John Latham and the Book: The Convergence of Art and Physics, The Burlington Magazine, Nov., 1987, Vol. 129, No. 1016, pp. 715-720, Burlington Magazine Publications Ltd. Stable, Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/883213> Erişim Tarihi: 12. 07. 2022).

GÖRSELLER KAYNAKÇASI

Görsel 1: Marcel Duchamp, Fountain, 1917, (Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Marcel_Duchamp%2C_1917%2C_Fountain%2C_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg Erişim Tarihi: 16.07.2022)

Görsel 2: Joseph Kosuth, One and Three Rakes (Tırmık, Fotoğraf, Tanım), 1965
(Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/joseph-kosuth-one-and-three-rakes-1> Erişim Tarihi: 18.07.2022)

Görsel 3: Jackson Pollock, 1950, © 1991 Hans Namuth Estate, (Kaynak: <https://www.tate.org.uk/kids/explore/who-is/who-jackson-pollock> Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Görsel 4: Jackson Pollock, Number 31, 1949, (Kaynak: <https://news.artnet.com/market/christies-pollock-may-2022-2101332> Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Görsel 5: John Cage Bir Piyano Hazırlarken, 1954,
(Kaynak: <https://www.frieze.com/article/every-day-good> Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Görsel 6: Nam June Paik, La Monte Young (Zen for Head), 1962, (Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/127637> Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Görsel 7: Allan Kaprow, 18 Happenings in 6 Parts (6 Bölümde 18 Olay), 1959,
(Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/173009?association=associatedworks&page=1&parent_id=173008&sov_referrer=association Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Görsel 8: Chiharu Shiota, in Silence, Burnt Piano, Burnt Chairs, Alcantara Black Thread, 2019, photos by Sunhi Mang, Mori Art Museum, Tokyo, (Kaynak: <https://www.chiharu-shiota.com/top> Erişim Tarihi: 19.07.2022)

Görsel 9: John Latham, Art and Culture, 1966-69,
(Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81529> Erişim Tarihi: 10.06.2022)

Görsel 10: John Latham, Art and Culture, 1966-69,

(Kaynak: <https://www.bl.uk/collection-items/kasmin-on-no-longer-wanting-to-show-john-lathams-work> Erişim Tarihi: 10.06.2022)

Görsel 11: Marina Abramovic, The Artist is Present, 2010,

(Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/sixteen-miles/4422516968/in/photolist-7JNy69-7JNygE-7JJCzB-7JJCo4-7JNydy-7JNya1-7JJCCk-7JNycw-874ZUL-7JNyfA-7JJCuV-7JJCqM-7JNy5o-7JNyby-7JNy8f-7JJCtn-6M2ZNt> Erişim Tarihi: 10.06.2022)

Görsel 12: Marina Abramovic, The Artist is Present, 2010,

(Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133> Erişim Tarihi: 10.06.2022)

Görsel 13: Nele Azevedo, 'Minimum Monument', Birmingham Hippodrome, Chamberlain Square, Birmingham, UK, 03.08.2014, (Kaynak: <https://www.neleazevedo.com.br/galeria-2-monumento-minimo?lightbox=dataItem-jb7xpovg> Erişim Tarihi: 10.010.2022)

Görsel 14: Nele Azevedo, 'Minimum Monument', Middlebury, Vermont, EUA, 23.10.2018, (Kaynak: <https://www.neleazevedo.com.br/galeria-2-monumento-minimo?lightbox=dataItem-jzbm96rw> Erişim Tarihi: 10.010.2022)

Görsel 15: Leandro Erlich, La Pileta (Swimming Pool), 1999, Fotoğraf: Keizo Kioku. (Kaynak: https://www.malba.org.ar/en/prensa_liminal/ Erişim Tarihi: 10.010.2022)

Görsel 16: Bernard Aubertin, Paris'te Tableau Feu (2012) performansı, (2012), Tokyo Sarayı, Fotoğraf: Didier Plowy, (Kaynak: <https://news.artnet.com/market/eight-most-undervalued-artists-362339> Erişim Tarihi: 26. 10. 2022).

İNTERNET KAYNAKLARI

Aurélien Guichard, (2018), "John Latham: "Fabriques de Contre-Savoirs" at Frac Lorraine", Kaynak: <https://www.smartymagazine.com/fr/articles/john-latham-fabriques-de-contre-savoirs-au-frac-lorraine> Erişim Tarihi: 12. 07. 2022).

Curtis Carter, (1998). Dadaism, Philosophy Faculty Research and Publications, *in* Encyclopedia of Aesthetics. Eds. Michael Kelly. New York: Oxford University Press, 1998: 487-490. Permalink. © 2012 Oxford University, Press, https://epublications.marquette.edu/phil_fac/224 Erişim Tarihi: 13.08.2022).

Lisson Gallery, “John Latham Estate”, Kaynak: <https://www.lisongallery.com/artists/john-latham> Erişim Tarihi: 13. 07. 2022).

Nina Azzarello, (2013), Chiharu Shiota's Thread Wrapped Charred Piano for Art Basel, Kaynak: <https://www.designboom.com/art/chiharu-shiotas-thread-wrapped-piano-for-art-basel/> Erişim Tarihi: 22.07.2022).

TDK szlę, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 08.06.2022).

Staff Writer. (2014), The Minimum Monument (Melting Men) by Nle Azevedo, Artist’s Sculpture Installation Reminds Viewers of Our Rapid Climate Change. Kaynak: <https://www.luxuo.com/culture/art/the-minimum-monument-melting-men-by-nle-azevedo.html> Erişim Tarihi: 21. 10. 2022).

“Marina Abramovic, créatrice en Art corporel. Eléments d’une biographie”, Clio. Histoire, femmes et sociétés [En ligne], 30 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2012, consulté le 15 septembre 2020. URL: <http://journals.openedition.org/cli0/9469>.

Journal-du-Design, (2014), Minimum Monument par Nele Azevedo, (Kaynak: <https://www.journal-du-design.fr/art/minimum-monument-nele-azevedo-48897/> Erişim Tarihi: 19. 10. 2022).

Leandro Erlich, Galleria Continua/Le Moulin, Kaynak: https://www.galleriacontinua.com/assets/website_attachment/Leandor%20Erlich%20Solo%20Show%20EN.pdf Erişim Tarihi: 24. 10. 2022).

Fundación Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Leandro Erlich, Liminal, (Kaynak: <https://www.malba.org.ar/en/evento/leandro-erlich-liminal/> Erişim Tarihi: 24. 10. 2022).

Pérez Art Museum Miami, Presents Leandro Erlich: Liminal, Artist’s First Survey Exhibition in North America, (Kaynak: <https://www.pamm.org/en/press/perez-art-museum-miami-presents-leandro-erlich-liminal-artists-first-survey-exhibition-in-north-america/> Erişim Tarihi: 25. 10. 2022).

GR Gallery, The Sharper Perception Dynamic Art, Optical And Beyond, Kaynak: https://www.paoloradi.it/wp-content/uploads/2016/03/the-sharper-perception_dic15_int_1-160L.pdf Erişim Tarihi: 27. 10. 2022).

Gazzotti, Melania. (2016), Rethinking Art: Bernard Aubertin and Zero, Kaynak: https://www.0-archive.info/uploads/2/4/0/7/24071735/rethinking_bernard_aubertin.pdf Erişim Tarihi: 27. 10. 2022).

Kanalidarte Art Gallery, (2011), Bernard Aubertin Verso La 54ma Biennale Di, 20 maggio - 30 luglio 2011 (20 Mayıs - 30 Temmuz 2011), Melania Gazzotti, Dai monocromi rossi ai quadri infuocati: il grado zero nell'opera di Bernard Aubertin, (Kaynak: http://www.kanalidarte.com/public/mostre/46/catalogo_aubertin.pdf Erişim Tarihi: 26. 10. 2022).

TABLÖLAR

Tablo 1: İncelenen Eserler

Tablo 2: İncelenen Eserler