

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**1980 SONRASINDA
SANATTA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR**

**Tezi Hazırlayan
SALİHA BARATALI**

**Tezi Yöneten
Doç. NURDAN GÖKÇE**

**Anasanat Dalı ve Programı
Resim Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi**

**Haziran 2012
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

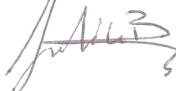
Adı- Soyadı SALIHA BAZATALI

İmza: 

‘1980 Sonrasında Sanatta Deneysel Yaklaşımlar’ adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Ad Soyad İmza

SALIHA BARATALI


Danışman

Ad Soyad İmza

Doç. Nurdan GÖKCE
Güzel Sanatlar Fakültesi
Dekan V.




.....ASD Başkanı

Doç. Dr. Hakan PEHLİVAN

Ad Soyad İmza

Doç. Nurdan Gökçe danışmanlığında **Saliha BARATALI** tarafından hazırlanan“**1980 SONRASINDA SANATTA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında **yüksek lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

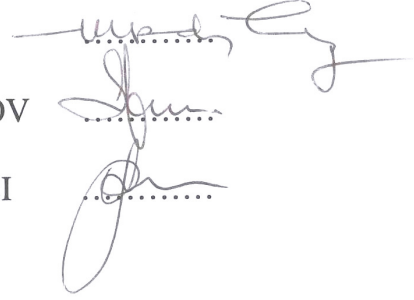
...../...../.....

JÜRİ:

Danışman:Doç. Nurdan GÖKÇE

Üye :Doç. Rahim MEHMEDOV

Üye :Doç. Dr. Gülay KARŞICI



ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 10.07.2012 Tarih ve 21/2012/01 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

29/06/2012
...../...../.....


Yrd.Doç.Dr. Levent CORUH
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Müdür Yrd.

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR

Öncelikle Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde eğitime başladığım ilk günden ve Resim Anasanat Dalındaki bütün eğitimim sürecinde, çalışmalarım, araştırmalarım, yardım ve yönlendirmeleriyle, sağladığı destek için, değerli tez danışmanı hocam ve aynı zamanda fakültemizin dekan vekili olan Sayın Doç. Nurdan Gökçe hanıma saygılarımla teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca Sayın Doç. Dr. Gülay Karşıcı ve Sayın Yard. Doç. Dr. Aygül Aykut hanıma tezimde deneyim ve bilgileriyle desteklerini esirgemedikleri için minnettarım. Sanat hayatımdaki eğitimim sürecinde yardımlarını ve bilgilerini esirgemeyen hocalarıma, bugünkü edinmiş olduğum konuma sağladıkları destek için şükranlarımı sunar, teşekkürlerimi bildirmek isterim.

Saliha BARATALI
Kayseri, Haziran 2012

1980 SONRASINDA SANATTA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR

Saliha BARATALI
Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Haziran 2012
Danışman: Doç. Nurdan Gökçe

KISA ÖZET

Sanatın gelişim ve değişim süreci içerisinde olduğu 1980 sonrası döneme baktığımızda, sanatta ve sanatçısında köktenci bir dönüşüm görülmektedir. Bu dönüşüm sanatta yeni bağlamlara, farklı sorgulara ve bunun sonucunda da yeni oluşumlara sebep olmaktadır. Tezin kapsamında da sanatta ve sanatçısında görülen bu farklılaşma ele alınmaktadır.

Tezin birinci bölümünde; kavramsal sanatın sanatta bıraktığı izlerin, günümüz sanatına yansması ve sanattaki deneysellik kavramının anlamına değinilmektedir. Çalışmanın bu aşamasında deneyselliğin tanımıyla, deneysel sanat kavramının sanattaki yeri ve anlamı üzerine betimlemelerde bulunmaktadır. Deneysel sanat kavramının ilk oluşumlarını göstermiş olduğu 1949 yılındaki Kültür Devrimi dönemlerindeki Çin sanatı eserlerine, Batı sanatı bünyesinde gerçekleştirilen eserlere ve bu anlayışın temelinde yatan düşüncenin Türkiye'deki sanata yansmasına yönelik incelemede bulunulmuştur. Dönem içerisindeki araştırmada saptanan radikal tutumlar ile kavramların, sanatçı ve eserleri üzerine verilen örneklerle detaylandırılmış olarak analizi sunulmaktadır.

İkinci bölümde ise; kavramsal düşünce yapısının, dönemin eserlerine ve sanatçısına bırakmış olduğu etkiyle, yansıttığı yeniliklere ve eserlerin gerçekleştirilmesi ile sergileme aşamasındaki farklılıklara yönelik saptamalarda bulunulmuştur. Aynı zamanda bu farklılıkların içinde barındırdığı, sanattaki yeni kavramlara ve sorgulamalara değinilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Günümüz Sanatı, Sanatta Deneysellik, Eserin Oluşum Süreci, Sergileme

EXPERIMENTAL APPROACHES IN ART AFTER 1980

Saliha BARATALI

**Erciyes University, Institute of Fine Arts, Master Thesis,
June 2012, Consultant: Assoc. Prof. Nurdan Gökçe**

ABSTRACT

When we take a look at the post-1980 period in which art is in the process of evolution and transformation, it is obvious that art and artist have experienced a radical transformation. This process of transformation has led to various contexts and inquiries. As a consequence of these modifications, new phenomena have been formed. This differentiation of art and artists have been analyzed in the scope of the current thesis.

The first part of thesis, the traces of conceptual art in contemporary terms and the meaning of empirical concept in art have been analyzed. In this stage of study, there have been made descriptions about the definition of experimentation. These descriptions also comprise the place and meaning of empirical art in art's itself. Some evaluations were made about Chinese artworks belonging 1949 Cultural Revolution in which empirical art's formation process began. Moreover, works of art which were created in West and the reflection of underlying concepts on Turkey have been analyzed. Detailed analysis of radical manners and concepts within the period have been presented. These analysis include examples from artworks and artists.

In the second part, comprises the effect of conceptual thought on works and artists of that time period. Furthermore, innovations of conceptual thought and the difference between preparation and exhibition process of artworks have been analyzed. Moreover, the new inquiries and concepts have also been mentioned within these transformations.

Keywords: Contemporary Art, Experimentation in Art, Formation Process of Artwork, Exhibition

İÇİNDEKİLER**1980 SONRASINDA
SANATTA DENEYSEL YAKLAŞIMLAR**

	<u>Sayfa</u>
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI.....	ii
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI.....	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZ.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM:**GÜNCEL SANAT PRATIĞİNDE DENEYSELLİK**

1.1. Çin’de Deneysel Sanatın Gelişimi	40
1.2. Türkiye’de Deneysel Sanat	55

2. BÖLÜM:**KAVRAMSAL DÜŞÜNCE YAPISININ GÜNCEL SANATTA
DENEYSELLİĞE ETKİSİ**

2.1. Sanatın Morfolojik Sorgusunda Değişim.....	66
2.2. Sergileme ve Mekân Metamorfozu.....	109
SONUÇ.....	122
KAYNAKLAR.....	128
ÖZGEÇMİŞ.....	135

Şekiller Listesi:

Şekil 1. Daniel Rozin, 'Wooden Mirror' , 2003, Video ve Bilgisayar Kaynaklı Teknolojik Aletlerle Yapılmış İnteraktif Çalışma, İsrail Müzesi

Şekil 2. Nalini Malani, 'Bellek: Kaydet- Sil' , 1996

Şekil 3. Karahan Kadirman, Efe Akmen 'MORS-Communication', 16 Ekim 2010

Şekil 4. John Cage, Classical Music Tickets, Thoughts On Listening and On John Cage

Şekil 5. Irwin, 'Irwin Live', 1998, Mixed Media

Şekil 6. Irwin, 'NSK Devletten Bir Model', 1996

Şekil 7. Jim Lambie, 'Plaza', (Emaye Boya ve Plastik Torbalar), 2005

Şekil 8. Jim Lambie, 'Touch Zobop', 2003

Şekil 9. Jim Lambie, 'Split Endz' (Karışık Peruk), 2005

Şekil 10. Jim Lambie, 'Psychedelic Soul Stick', İplik Sarılı Bambu

Şekil 11. Fabian Marcaccio, Resim- Enstalasyon, (Karışık Teknik)

Şekil 12. Fabian Marcaccio, 'The Predator', 2001

Şekil 13. Fabian Marcaccio, 'Set Of Marcaccio', (Karışık teknik- Düzenleme)

Şekil 14. Fabian Marcaccio: "Hero Paintant", 2008- 09

Şekil 15. Rob Pruitt, 'Desen ve Bozma', (Brancusi Sonrası Öpücük ile Kurulum Görünümü)

Şekil 16. Adriana Varejao, 'Kıvrımlar 2', 2003

Şekil 17. Adriana Varejao, 'Azulejaria', (Halı Tarzında Canlı Etten Çini)

Şekil 18. Russell Crotty, Mavi Sörf Çizimi (detay), 2010

Şekil 19. Russell Crotty, 'Küre Çizimler', 2004

Şekil 20. Russell Crotty, 'Just Up The Coast', 2010

Şekil 21. Nedko Solakov, 'Yeni Nuh'un Gemisi', (Budalalık ve Dalga)

Şekil 22. Nedko Solakov, 'Vitiglio People 4', 2001

Şekil 23. Nedko Solakov, 'A (not so) White Cube', (o kadar beyaz küp), 2001

Şekil 24. Cai Guo Qiang, 'Siyah Havai Fişek', 2008

Şekil 25. Cai Guo Qiang, 'Odyssey', (Uzun ve Maceralı Yolculuk), 2010

Şekil 26. Cai Guo Qiang, 'I Want To Believe', (İnanmak İstiyorum), 2009

Şekil 27. Gosia Wladarczak, 'The Sofa', (Kanepe), 2009

Şekil 28. Gosia Wladarczak, 'Tablecloth For 10', (Masa Örtüsü İçin), 2009

Şekil 29. Suzanne Bocanegra, 'I Write The Song', (Şarkı Yazdım), 2009

Şekil 30. Ulusal Sanat Galerisi, Pekin, sergi Avant-garde / açılış günü Çin, 5 Şubat 1989

Şekil 31. Xu Bing, 'Gökyüzünden Bir Kitap', 2007

Şekil 32. Gu Wenda, 'Yansıma', 2006

Şekil 33. Joseph Beuys, Kıl Kurdu, Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor (Cayote, I Like America and America Likes Me), eylem, 1974, Rene Block Galerisi, New York

Şekil 34. La Monte Young, Baş İçin Zen (Zen for Head) 1960, Nam June Paik'in başı, domates suyu, mürekkep, kâğıt, Fluxus Uluslararası En Yeni Müzik Şenliği, Wiesbaden, 1962

Şekil 35. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum(18 Happenings in 6 Part), 1959, Reuben Galerisi'ndeki üç odadan biri, New York

Şekil 36. Yves Klein, Boşluğa Sıçrayış (The Leap into the Void), 1960, Paris

Şekil 37. Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometreleri (Blue Period's Anthropometrics), 1960, Paris

Şekil 38. Hermann Nitsch, 1. Eylem (1st Action), 1962, Viyana

Şekil 39. Marina Abramoviç, Ritim 10 (rhythm 10), 1973, Edinburg

Şekil 40. Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs (Venus of Rags), 1967

Şekil 41. Mario Merz, Giap İglusu (Giap Igloo), 1968

Şekil 42. Jannis Kounellis, Canlı Atlar (Cavalli), 1969, Roma

Şekil 43. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran (Spiral Jetty), 1969- 70, Utah

Şekil 44. Walter de Maria, Yıldırım Alanı (The Lightning Field), 1977, New Maxico

Şekil 45. Robert Morris, Adsız (Untitled), 1967, New York

Şekil 46. Hans Haacke, 'Yoğunlaşma/Buharlaşma Küpü' (Condensation Cube), 1963-65, New York

Şekil 47. Sol LeWitt, Series 1- 2- 3: 47 3-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes, 1968

Şekil 48. Marcel Duchamp, ' Bir Mil İplik', (A Mile of String), 1942, New York

Şekil 49. Yves Klein 'Boşluk' (Void), 1958, Paris

Şekil 50. Armand P. Arman, 'Dolu' (Full), 1960, Iris Clert Gallery (Dışarıdan Görünüm), Paris

Şekil 51. Carl Andre, 'Eşdeğer VIII', 1966, Tate Modern, Londra

Şekil 52. Robert Smithson, 'Çatlaklar ve Toz ile Çakıl Aynalar', Gravel Mirrors with Cracks and Dust, 1968

GİRİŞ

Tez kapsamında; 1980 sonrası sosyoloji, felsefe ve görsel kültür etkisiyle, sanatta deneyselliğin ve disiplinlerarası sanat kavramıyla gerçekleşen metamorfozun sorgulanması amaçlanmıştır. 1980 yıllarındaki sanat yapısında konu, teknik, amaç, biçim, içerik ve malzemedeki kullanım farklılıkları incelenmektedir. Bununla birlikte 1960'lı yılların sanat yapısındaki kavramsal yeniliklerin ele alınmasıyla, bu süreçteki değişim daha net gösterilmiş olacaktır.

1960 sonrasının sanat anlayışına baktığımızda, sanattaki kavramsal etkinin, malzeme ve teknikte yeni arayışlara girilmesiyle farklı sanat oluşumlarına yol açmış olduğu görülür. Eylem Sanatı, Yoksul Sanat, Beden Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı, Süreç Sanatı pratikteki yapısı itibariyle, deneysel arayışla doğan sanat akımlarına örnek olarak görülebilir. 80'lere gelindiğinde, sanat nesnesinin statüsünün yeniden sorgulanmaya başlanmasıyla birlikte, sanat yapıtının oluşma aşaması ve izleyici rolünün tekrardan irdelenmekte olduğu görülür.

Kavramsal Sanatın biçimlendiği 1960'lı yıllarda sanat yapıtları, Yoksul Sanat, Beden Sanatı gibi fikir birliklerinin oluşturulduğu akım içerisinde gerçekleştirilirken, bugün morfolojiden (biçimbilim) daha önemli bir yere oturtulmuş daha kapsamlı bir anlama büründürülmüştür. Artık günümüzde geleneksel sanat kalıpları dışında bir arayışla bütün yeniliklere açık eserler verilmektedir. Bunun yanı sıra sanatta disiplinlerarası ayrımın da kalktığı görülmektedir.

80'lerden günümüze sanat ve sanatçı anlayışına baktığımızda;

- Sanat eserlerine karşı algı sınırlarını zorlayan, sanat akımlarında görülen iddia ve düşünceleri aştığını,
- Sergileme ve dergi gibi yayınlamaların yeni bakış açılarıyla sanatı canlı tutup hayatın her alanında görülmesi için çaba sarf ettiğini,
- Eserin yapılma aşamasındaki süreci ve izleyicisiyle buluştuğu andaki durumunu yeniden sorgulattığını,
- Sanat eserini estetiksel nitelikten ayırıp, kapsamını genişlettiğini,
- Sanatın kalıcı olma ve ticari mal gibi kullanım düşüncesini irdelediğini görmekteyiz.

Günümüz sanat anlayışında eserin geçirmiş olduğu süreçte, eylem ve ifade biçimi farklı bir nitelik kazanmıştır. Sanatçının yenilik arayışıyla gerçekleştirdiği deneyler sanatta deneysellik kavramını gündeme getirmektedir. Tarihte deneyselliğin sanat alanındaki gelişimine baktığımızda bizi ilk izlerinin görülmüş olduğu Natüralizm akımına götürecektir. Felsefe, görsel sanatlar ve edebiyat alanında görmekte olduğumuz bu akım; doğada olanı olduğu gibi betimleme düşüncesinden gelmektedir. İlk Natüralist eserlerin Eski Yunanistan'da klasik dönem sanatçıların vermiş oldukları kabul edilebilir. Rönesans'la birlikte ise bu anlayışın tekrardan yenilenmiş olduğunu görmekteyiz. Sonrasında edebiyata etkisini aktaracak olan Natüralizm düşüncesinin, bu dönem ressamı tarafından eserlerinde kullanılmış olduğu bilinmektedir. John Constable, Jean-Baptiste, Camille Corot, Alfred Sisley, Camille Pissarro ve Claude Monet bu alanda eserler vermiş sanatçılara örnek gösterilebilir. Natüralizm, 19.yy'ın ikinci yarısına gelindiğinde, Fransa'da, edebiyat alanında bir gelişim göstermektedir. Deneyselliğin temelinde gerçekleştirilen edebi eserlerin ilk yapılanmalarını, Emile Zola'nın 1880 yılında yazmış olduğu 'Le Roman Expérimental' (Deneysel Roman) isimli eserinde görebiliriz. Natüralizm çerçevesinde inceleyebileceğimiz sanatçı yapıtlarında genel özellik doğadan saptanmış olguların aktarılması iken, bu yaklaşıma Emile Zola iç dünyaların, duygusal ve toplumsal olayların bir dizi denemelerden geçirilerek eserlere aktarılma sürecinde deneysellik katmıştır.

Emile Zola, Natüralizm'in klasik dönemden 19.yy.'ın sonuna kadarki gelişim sürecinde, deneysellikte sanata kattığı yenilikle diğer sanatçılardan ayrılmaktadır. Bu bağlamda sanatta deneyselliğin ilk örneklerini, Natüralizm akımı içerisinde kabul gören, olanı aktarma yolundaki düşünce safhasından ayrılan eser anlayışıyla, gerçekleştirmiş olduğunu görmekteyiz. Ayrıca bu düşüncenin akım mantığıyla birlikte modernizme bıraktığı yapısal değişim aşikârdır. Bu değişim sanatta modernizm serüveninin ardından, postmodernizm ve Kavramsal Sanat sonrasında günümüz sanatına temel oluşturacak bir yansımayla bugünkü yerini almıştır (Keser 2005, s.232-233).

Sanatta deneyselliği daha önceki araştırmalarda 'Deneysel Sanat' başlığı adı altında ele almış olan kaynaklar modernizmi kapsayan dönemin içerisinde gerçekleştirilen bir yapılanmadan söz etmektedir. Deneysel sanatı modernizme atfeden Gombrich kendinden sonraki dönemlerde verilen kaynaklarda da etkili olmuştur. Yazar, 20. yy sanatçılarının iyi veya kötü sonuçlara sahip, bir şeyler keşfetme yolunda sanat yapıtlarını gerçekleştirmekte olduklarını savunmaktadır. Denemeye dair sanatsal üretimi dönem içerisinde bir zorunluluk olarak aksettirmektedir. Bunu yaparken de sanatçıların artık eski ustalarına yaklaşma ve onlar gibi olabilme mücadelesinden arınıp gelecekle meşgale bulan ve geleceğe yeni olarak iz taşıyabilecek eserler üretebilme gayretinde bulduklarını ifade etmektedir. Gelenekten kopuşla eleştirmenlerin dikkatini çekerek bir kitle oluşturmuşlar ve bununla da bir 'izm'in doğmasına doğrudan vesile olmuşlardır. 'İzm'le ifade bulan bu sanat gruplarının kalıcı olup olmaması Gombrich'e göre bir önem taşımamaktadır. Ona göre asıl önemli olan, tarihe adını yazdıran ünlü isimlerin bu dönem içerisinde çıkması ve bu başarının da deneysellikten kazanılmış olmasıdır (Gombrich 2002, s. 595- 596). Sanat artık deneyselliğin araçsal konumundan sıyrılarak amaca dönüştüğü noktada disiplinlerarası bir oluşumla varlığından söz ettirmektedir. Sonucunda ise sanatın sonunun gelip gelmediği üzerine düşüncelerle sanat yeniden sorgulanmaya başlanmaktadır. Gombrich buradaki düşünceye şu sözleriyle destek vermektedir:

İşte sonunda başlangıç noktamıza döndük. Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnız sanatçılar vardır. Biçimleri ve renkleri ‘doğru’ olacak biçimde dengelemek gibi mükemmel bir yeteneğe sahip erkek ve kadınlardır bunlar. Dahası, bunlar yarım çözümlerden tatmin olmayan ve içten bir çalışmanın çile ve eziyetini her türlü kolay etkiye ya da yapay başarıya tercih eden dürüst bir kişiliğe sahiptirler. Sanatçılar, inanıyoruz ki, her zaman doğacaklar. Ama sanatın gelecekte de olup olmayacağı, büyük ölçüde biz seyircilere bağlı. Sonucu belirleyecek olan bizim ilgimiz ve anlayışımız ya da ilgisizliğimiz ve önyargılarımız olabilir. Geleceğin oluşturduğu zincirin kopmaması bizim elimizdedir. Bunu yapabilirsek, geçmişten bize miras kalmış o değerli inci kolyeye yeni inciler eklemeleri için sanatçılara bir fırsat tanımış oluruz. (Gombrich 2002, s. 596-597)

Sanatta deneyselliğin Emile Zola ve Natüralizm akımıyla başladığı noktadan, bugüne değin geçirdiği süreç içerisindeki değişimiyle birlikte çağdaş sanattaki ifadesi sorgulanmaktadır. Deneysel sanat kavramının işlenmiş olduğu diğer araştırma kaynaklarında;

- Natüralizm akımı kapsamında deneysel sanat,
- Disiplin farkı ile (deneysel şiir, deneysel tiyatro... vs) gerçekleştirilen deneysel sanat,
- Modernizm dönemi içerisinde deneysel sanat, şeklinde ele alındığı görülmektedir.

Bu araştırmada, diğer çalışmalardan farklı olarak deneysel sanatın çağdaş sanattaki konumu ele alınmaktadır. Bu anlamda kapsadığı dönem ve sanat yapısı bakımından ‘Deneysel Sanat’ adı altında gerçekleştirilen araştırmalar içerisinde bir ilk olacağı düşünülmektedir.

1. BÖLÜM

GÜNCEL SANAT PRATIĞİNDE DENEYSELLİK

1980 döneminden günümüze sanatın ifadesi, 1960'lı yıllardaki değişimlerle yerini bulmaktadır. 20. yy.ın son yarısından itibaren sanat içerisinde gözlemlenen değişimler ve yenilikler günümüz sanatına temel olmaktadır. Sanatçıların yeniyi arama tutkusu ve yeni sorgulamalara yönelik merakı, eserlerinde deneyselliği göstermektedir. Sanatçıların, sanatta yeniyi arama hevesiyle, atölyeleri bir laboratuvar ortamına dönüştüren düşünce yapısı, deneysel sanat anlayışının da ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Deneysellik sanattaki bugünkü anlamına yakın haliyle en erken; 19. yy sonu ve 20. yy başında etkili olan, öncüsünün Emile Zola olduğu Natüralizm akımında görülmektedir. Dönem içerisinde realizmden, deneycilik, kalımcılık ve determinizm gibi özellikleriyle ayrılan natüralizmin sanattaki yansıması, doğanın gözlemlenmesiyle ve bir nevi kontrol içerikli deneye başvurulmasıyla gerçekleşmiştir. O dönemde laboratuvarlaşan atölyedeki sanatçıların bir fizikçi gibi doğada olanı gözlemleyip, yeni deneyimlerle aktarma yolunda oldukları bilinir. Günümüzdeki anlamında daha geniş bir yer tutan deneysellik düşüncesi, görülenin aktarımından öte, yeniliklerin ve yorumların katıldığı bir oluşuma dönüşmektedir. Bu değişim sanat yapıtını diğerlerinden farklı olmaya, malzeme ve teknikle sürekli bir yenilenmeye iter. Sanatçı laboratuvar ortamında gerçekleştirdiği denemelerle, farklılıkları esas almaktadır.

Sanat yapıtında tek bir disipline ait sınırları barındıran düşünce yapısına karşı ısrarla yürütülen mücadelede, Kavramsal sanatın etkisiyle doğan sanat akımlarının yanı sıra, enstalasyon ve video sanatı da değişim içerisinde kendini göstermiştir. Ses, ışık, renk, performans, farklı teknik ve malzemeler, farklı bir anlatım dili ve bunun gibi etkilerin

yanı sıra birçok disiplini bir arada kullanarak, alışılmadık görüntülerle şaşırtan eserlerin devamlılığı, deneysel tutumu esas alan sanatçıların desteğiyle sağlanmaktadır. Deneysel sanat düşüncesi, bir akım olmaktan kendini koruyarak, bir anlayış içerisinde varlığını devam ettirmektedir. Belli esaslar dâhilinde gerçekleştirilen ve bir dizi özellikleri içinde barındırmak üzere koşullanan akım mantığından farklı bir yol izlemektedir. Deneysel sanat yapıtlarında ne bir sınır, ne bir koşul, ne de ortakça kabul edilmiş bir anlaşmanın izi vardır. Yeni olanın üzerine giderek diğerlerinden farklı bir oluşum sergilemek, içerisinde barındırdığı sözsüz esaslardandır. Deneysellikle sanatçılar eserleriyle birbirinden farklı bir anlatım, üslup ve malzemeyle ifadelerini gerçekleştirmektedirler. Olan şeylerden kaçınarak, fark edilmeyeni arar ve onun üzerine düşünürler.

Deneysel sanat olarak disiplinlerarası bir oluşum sergileyen sanat eserlerinin gerçekleştirildiği süreç içerisindeki gelişimindeki bilinç, eserde değer açısından önem taşımaktadır. Eserin seyrinde interaktif ve katılım işleviyle müdahalelerde bulunulup, bunun kapsamında da, rastlantısallık oluşumu gözlemlense de, bu bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Deneme sürecince eserde gözlemlenebilen rastlantısallık, sanatçının kontrolünde gerçekleştirilen belirli bir bilince dayalı temelle oluşum göstermektedir. Deneysel sanat adıyla, bilincin yer almadığı, tesadüflerle gerçekleştirilen ve belirli bir tutumun görülmediği çalışmalar yapılmaktadır. Bazı eleştirmenlerce bu durumun, yeteneksizliklerin kapatılma yoluna gidilmesinde bir araç olarak görüldüğü savunulmaktadır. Resim, müzik ve plastik sanatlar gibi sanatın birçok alanında el emeğinden yoksun, alt yapısında düşüncenin acizliği ve sanatçıya özgü yaratıcılıktan nasibini almamış, basitliğin hâkim olduğu eserler görülmektedir. Bu tarz çalışan sanatçı kimliğindeki kişiler, sanatın göreceli bir kavram olmasına sırtını yaslayarak, kendini eleştirilere kapatan, vasat denemeleri sanat olarak öne sürmektedirler.

Deneysel sanat kavramı, sürekli yeniye arama süreciyle gerçekleştirilen bir anlayıştan gelmektedir. Sanatta farklı açılımlar üretme hedefinde yürütülen bu süreç, denemelerle gerçekleşmektedir. Ancak bu deney rastgelelikten yana değildir. Belirli bir bilincin altında gerçekleştirilmektedir. Bu bilincin temelinde yatan, olmayanı yapma ve bunu

yaparken farklılıklarla sunma vardır. Deneysel sanatın ne olduğu üzerine bazı kesimlerce halen sorgulamalar ve kabulsüzlükler devam etse de, çalışmalar varlığını devam ettirmektedir.

1980 sonrası sanatın yapısında görülen deneysellik boyutundaki değişim, disiplinlerarası sanat uygulamalarına işaret etmektedir. Bu doğrultuda sanatçılar mimariyi, görsel sanatları ve sahne sanatlarını iç içe geçirmiş oldukları sanat çalışmalarlarıyla kendilerini ifade etmektedirler. Sanatçılar çalışmalarında göstermiş oldukları deneysel tavırla bazen algılarla oynamakta, bazen yanıltmalarda bulunmaktadır. Özellikle de sanat çalışmalarında insan yapısındaki dört düzeye (zihinsel, duygusal, algısal, tinsel) aynı anda hitap edilmekte olduğu görülür. Deneysellikle birlikte oluşan bu değişimle sanat, ifadesini sınırsız bir alandan alıp, farklı disiplinlerde yenilenerek nesnel kalıcılığın ötesinde bir yerde, beden ve zihin arasında karmaşık tepkiler ile varlığını devam ettirmektedir. Bu süreçte, zihinlerde sanat adına yeni anlamlara, yeni kavramlara, yeni sorgulara yer açılmıştır.

1980 sonrası sanatın, kendinden önceki dönemin sanatına göre, yapı, biçim ve içerik bağlamında değişimi söz konusudur. Bunun yanı sıra sergilenme aşamasındaki mekân kullanımında da, sınırsız alan tercihi ve izleyiciye kattığı rolle farklılık göstermektedir. Zaman zaman seyircilerin sanat çalışmalarına müdahalede bulunmalarına izin verildiği de gözlemlenmektedir. Bu bazen interaktif bir şekilde gerçekleşirken, bazen de eserde değişime ve yönlendirmelere açık bir katılımı gerçekleştirilmektedir. Elektronik medya ve yayıncılık şeklini almış türden çalışmaları da bu dönem içerisinde yaygın olarak görmek mümkündür. Multimedya, yani birçok dosyayı içerisinde barındıran dijital sistem ortamında yapılan türden çalışmalar dönem içerisinde yerini almaktadır. 1980 sonrası dönemde geleneksel sanat yapısının, nesnel kalıcılığının olumsuzluğu üzerine düşünceler gelişirken, multimedya tarzı teknolojik olanaklardan yararlanılarak oluşturulan sanat yapıtlarının kalıcılığı gündeme gelmiştir.

Geleceğe dair bir hayal dünyası oluşturan ve deneysel nitelikli görülen bir diğer sanatsal çalışma türü de CGI ortamında hazırlanan mixed media oluşumlarıdır. Teknolojinin

yeni olanaklarını sonuna kadar zorlayan sanatçıların bu ortamda geliştirdikleri deneysel çalışmalar günümüzde oldukça dikkat çekmektedir. Teknolojide yer edinmiş bu teknik, yazılım olarak imgenin sanatsal nitelikli sayısalılığı'nın okunabilmesi ve bunun yeni yorumlarla tekrar kodlanabilmesinden geçmektedir. Bunun sonucunda ise sanat yapısıyla dijital gerçeklik ortamı sunulmaktadır. Bu ortamın oluşmasına, deneysel nitelikli ilk çalışmaların görülmüş olduğu Asya ve Ortadoğu gibi ülkelerde yeniyi arayan sanatçılar katkı sağlamıştır. Ars Electronica'ya katılan sanatçılar, CGI temelli melezleşmiş formdaki kültürlerde sanat çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Sayısalılığı barındıran bu teknolojik yapı ile video, cgi sound, cgi video, fps video, ikon, web art, cgi video performans, enteraktif nesne gibi alt basamakların doğumuna zemin oluşturulmuştur. CGI ortamında hazırlanan sanat çalışmalarının sunum aşamasında, bir takım görsel efektler, ışık oyunları ve 3 boyut denemeleri görülmektedir. Bununla birlikte seyircisinin de sürece katıldığı etkileşimli algı ile bir sanat ortamı oluşturulmaktadır (Albayrak 1/2010, 47-50). Dijital sanat ortamlarında bilgisayar sanatçı için araç, ortam veya yapıtın oluşumunda bir partner görevinde bulunmaktadır. Dijital gerçekliğin sağlandığı sanatın interaktif alanında, seyircinin duygusal ve zihinsel yönlerindeki tepkilerin uyarılmasıyla, sanatçı sanatına dair deneyimini gerçekleştirir (Wands 2006, s.10-11).

Daniel Rozin, interaktif sanatın dijital alanıyla ilgilenen önemli isimlerden biridir. Yapmış olduğu çalışmalarda video kamera, motor, bilgisayar gibi teknolojik üretim araçlarından faydalanmıştır. Düzenlemiş olduğu sergi alanlarında seyircisini olduğu gibi içine alan ve adeta bir oyun mekânıymişçasına seyircinin katılımı yanı sıra eğlendiren ve düşündürten çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Sanatçı aynalar üzerinden konularını işler. Çalışmaları seyreden, izleyiciler bir aynaya bakıyormuş gibidir. Hareketlerindeki anlık görüntülerin taklitlerini karşılarındaki çalışma tarafından izlerler. Aynanın yaptığı görsel yansımayı kullandığı teknolojik aletlerle hissettirir. Sanatçı algı ile oynamakta olan bu tür çalışmalarında, sanatın geleneksel çerçevesi dışında bir sunumla günümüzün teknolojik gelişmelerini zorlamakta ve izleyicisinin statüsünü de, seyirciden, katılımcıya dönüştürmektedir. Sanatçı dijital ortamda hazırlamış olduğu boş yüzeyi, seyirci

karşısına geçtiğinde bir nevi resimsel bir nitelikte tamamlamaktadır ve bu süreç seyircinin değişimi ile sürekli kendini yenilemekte, yeni bir eser olmaktadır.

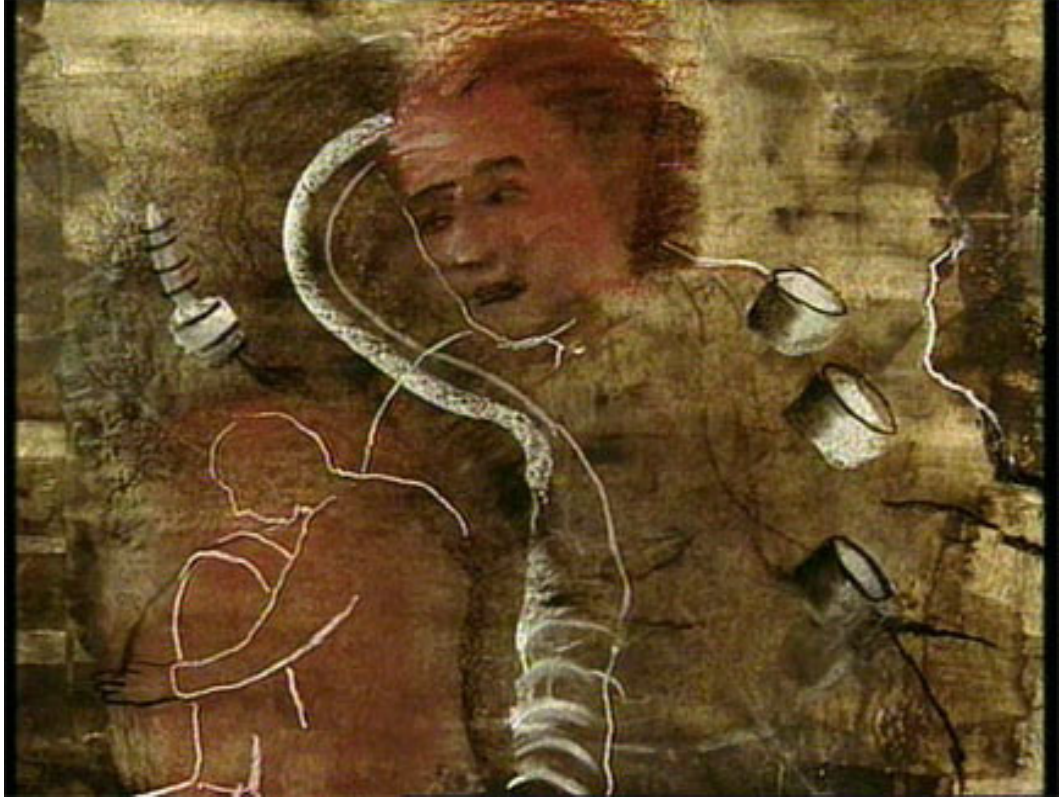


Şekil 1. Daniel Rozin, 'Wooden Mirror' , 2003, İsrail Müzesi

Kaynak: <http://www.smoothware.com/danny/>, 2011

Geleneksel form ve imge kapsamında, resim, desen ve videonun sentezlenmesiyle gerçekleştirilen deneysel nitelikli çalışmalarıyla, dijital ortamdan yararlanan Hint kökenli Nalini Malani sanatta disiplinlerarası oluşumu destekleyen sanatçılardandır. Sanatçı çalışmasında kullanacağı geleneksel nitelikli form ve imgeleri, resim ve desen anlayışı içerisinde, dijital ortamda videoya dönüştürdükten sonra mekâna uyarlamaktadır. Bu çalışma ortamına bakıldığında, yeni biçim ve türlerin sanatta,

sayısal bir mantık çerçevesinde anlatıdan kurguya dönüşle bir ifade bulunduğunu görmekteyiz.



Şekil 2. Nalini Malani, 'Bellek: Kaydet- Sil' , 1996

Kaynak: www.naliniimalani.com/,2011

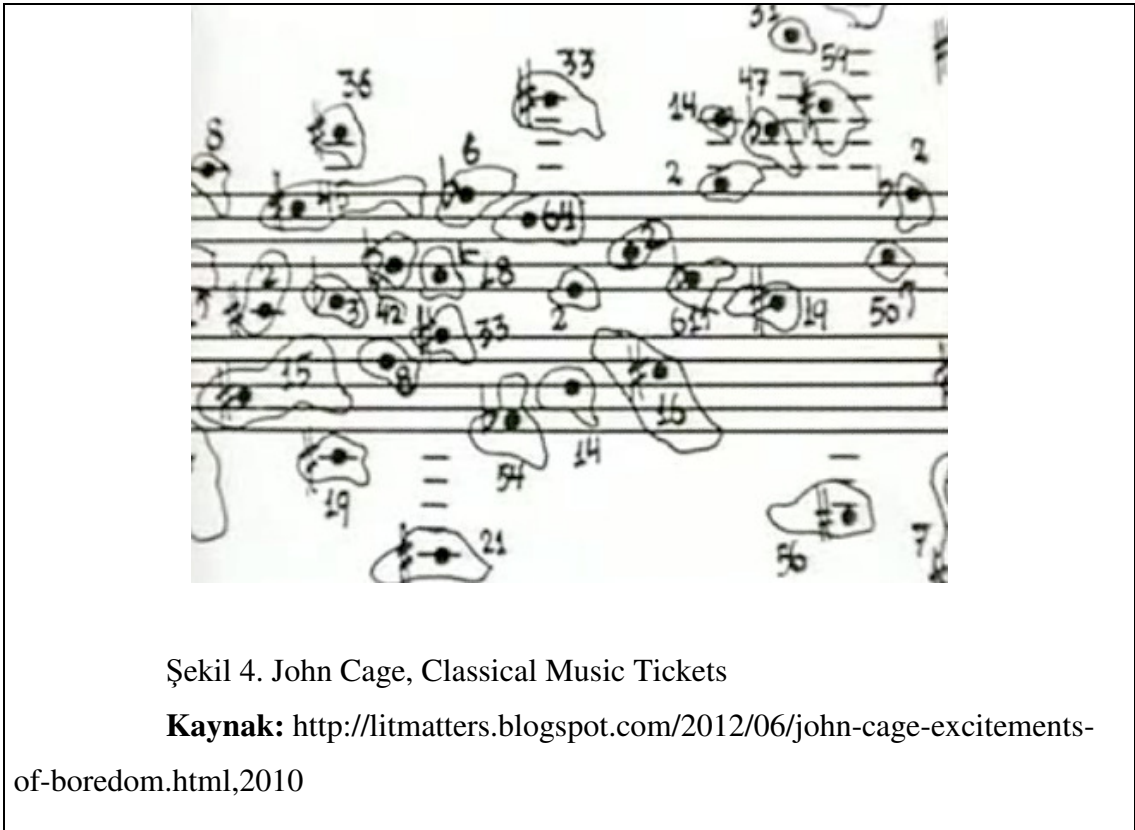
Bir kısım sanatçılar, eserde kalıcılığın, bazı kesimlere prim vermekte ve sanatın alınıp satılan bir maddeleştirmeye yöneltmekte olduğunu savunmaktadırlar. Bunun yanı sıra eserde kalıcılığın zihinlerde oluşmasının sanattaki yerini sorgulamaktadırlar. Etki ve tepkilerle psikolojiye dair izlenimlerde bulunmaktadırlar. Bununla şaşırtmakta, kafa karışıklıkları oluşturmakta ve yeni sorgulara yol açmaktadırlar. Gerçeklik kavramı da günümüz sanatı içerisinde bu gibi dijital eserlerle yeniden bir ifade aramaktadır.

16 Ekim 2010'da Ekavart'da gerçekleştirilen performans sanatçısı ve müzikolog olan Karahan Kadirman'ın MORS-Communication isimli performansı disiplinlerarası bir deneysel sanat projelerindedir. Sanatçı mors alfabesinden esinlenerek günümüz iletişimine ve ritim kullanma biçimlerine farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Bu çalışmada Uzakdoğu sahne sanatları ve Anadolu enstrümanlarını bir arada kullanmaktadır. Ayrıca sanatçı bu çalışmasıyla geleneksel bir yaklaşımla, gölge ve kukla oyunlarının sahne etkisine benzer bir performans oluşturmaktadır.



Görsel ve işitsel bütünlemelerle müzikal bir yaklaşım içerisinde sanatlararası bir iletişim gerçekleştirmektedir. Karahan Kadirman ve Efe Akmen'in ortak olarak devam ettirdiği mors grubu, ses, ritim, iletişim gibi temalarla görsel sanatlar, felsefe ve plastik sanatlar alanında bütünleştirilmiş, disiplinlerarası deneysel eserler vermeye devam etmişlerdir.

Müzik, sahne sanatları ve plastik sanatlar üzerine ilk şaşırtıcı etkiyi **John Cage**'in çalışmalarında görmekteyiz. Deneysel sanat alanında ismini duyuran ilk sanatçılardan olan Cage disiplinlerarası sanatsal oluşumlarıyla hafızalarda yer etmiştir.



Şekil 4. John Cage, Classical Music Tickets

Kaynak: <http://litmatters.blogspot.com/2012/06/john-cage-excitements-of-boredom.html>,2010

Sanatçının ilk deneysel çalışmasını piyano üzerinde gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bu çalışmada sanatçı, piyanonun tellerini birbirine bağlayarak, aralarına lastik, tokmak, tahta gibi malzemelerle piyanonun alışıl gelmiş tınısından farklı bir ses elde etmiştir. Sonraki yıllarda 42 plaktan çıkan ses kaydının kesilip tekrar birleştirilmesiyle

oluşturulmuş olan ‘Landscape No:5’ isimli çalışmasını gerçekleştirmiştir. 1952 yılında gerçekleştirmiş olduğu ve arkadaşı Robert Rauschenberg’in 1951 tarihli ‘Beyaz Boyalamalar’ isimli çalışmasındaki 7 beyaz boyalı tablodan esinlediği bilinen, ‘4’33’’ (dört dakika otuz üç saniye) isimli çalışmasıyla ilgi çekmiştir (www.msxlab.org/.../266560-john-cage-john-cage-kimdir-john-cage-hakkinda.html). Sanatçı ‘4’33’’ isimli çalışmasında konser organizasyonunda bütün hazırlıkları, davetiyeleri olması gereken şekilde tamamladıktan sonra konser saatinde izleyiciler satın aldıkları biletlerle konser salonuna girmişlerdir. Sanatçının bütün düzenlemelerine uygun şekilde, orkestra eşliğinde program yürütülmüştür. Konser baştan sona sessizlikle devam etmiştir. Salonda konser dinletisine gelen izleyicilerin bu sessizlikle karşılaşmaları onları oldukça şaşırtmıştır. Konserin sonuna kadar merakla izleyen seyirciler konser bitiminde Cage’in onları selamlamasıyla, konser süresince duydukları şaşkınlığa rağmen bu çalışmayı büyük bir saygıyla ayakta alkışlamışlardır. Konserin kararlaştırılma anından, gerçekleştirildiği ana ve sonuna kadar her aşaması sanatın kendisini oluşturmaktadır. Ayrıca sanatçının müzik çalışmalarında bir araç olan nota kâğıtları zaman zaman sanatçının elinde çizgisel müdahalelerle farklılaştırılıp, deneysel sanatta yer edinmektedir.

Günümüz sanatının yakın örneklerinden olan sanatçı grubu **Irwin** deneysellik üzerine, farklı teknik ve ifade şekliyle sanattaki yerini almıştır. Bu grup hem kendi içerisinde, hem de daha kapsamlı olarak çalışmalarını yürüten Neue Slowenische Kunst (NSK) adlı grupla birlikte, Tersine-İlke (Retro-Principle) temalarıyla, Güzel Sanatların kalıplaşmış geleneğini, resimde seri üretimi ve sembolleri kullanarak yeni bir ifade şekli oluşturmuşlardır. Bu çalışmalar, özerk, apolitik ve tatoliter rejimlerin barındığı sanat içerisinde çalışmalarını gerçekleştiren sanatçılar tarafından yürütülmektedir. Bu sanatçılar, hoşnutsuzluk nefret ya da korku gibi duyguların resimde izleyiciye verdiği etkiyi sorgulamak adına genellikle, tarihi gelenekler ve bağlamlara dayanan (Süpermatizm ya da Nazi Kunst, 19. yy düşük edebiyatı ya da Sosyalist Realizm) ya da çağdaş medyanın ilgi çekici resimleri gibi kaynaklardan beslenmektedirler. Bu eserlerde resmin bağlamsal ve sosyal fonksiyonlarıyla, estetik ve ahlaki değerlerin ilişkilendirmesinin yanı sıra imgedeki anlamda görülen tutarsız ve görecelik de yansıtılmak istenmiştir. Çalışmalarda

kullanılan, imge, sembol ve şeklin farklı kullanımlarla kazandırıldığı yeni anlamlar, bağlamlarına karşı ilişkisiyle sorgulanmaktadır. Bu durumda kavramların taraflılığının yanı sıra imgenin de sosyal bir mücadele görevinde varlık gösterdiği gözlemlenmektedir. Sosyal zıtlıkların farklı imgelerle oluşturulan anlamlarının, Doğu ve Batı arasındaki ilişkisi Irwin'in çalışmalarında ilgi odağı olmuştur. Bu alana yönelik gözleminde aradaki geleneksel ve çağdaşlık ayrımının getirmiş olduğu kavramları ve bazı anlamlandırmaları saptamıştır. Ayrıca çalışmalarında ilke edinmiş oldukları 'Retro' kavramını ileriki dönemlerde 'Retroavantgarde' olarak genişleterek sanat tarihine yeni bir bakış ve sorgulama alanı açmışlardır. Bu kavram, gerçekleştirilmiş bu tür çalışmaların nasıl bir eleştiriyile anlamaya çalışılabileceği üzerine kodlamalar oluşturmaktadır.



Şekil 5. Irwin, 'Irwin Live', 1998, Mixed Media

Kaynak: <http://www.flickr.com/photos/kylemstrom/422044023/>, 2011

Irwin'in çalışmalarında alışılmadık sıra dışı görüntülerle karşılaşmak grubun özelliğiyle bağlantılı olarak olağan görülebilir. Seyircisini ilginç bakışlarıyla çalışmanın içerisine hapsedmekte ve eserlerinin üzerine düşündürmektedir. Karışık teknikleri bir arada kullanarak çalışmalarına farklı bir sunu katan ve zengin bir görünüm oluşturan grup yeni arayışlarla, deneme süreci içerisinde, eserlerini gerçekleştirmektedir.



Şekil 6. Irwin, 'NSK Devletten Bir Model', 1996

Kaynak: <http://www.gla.ac.uk/~dc4w/laibach/irwglasgow97.html>,2011

NSK Devletten Bir Model, Irwin'in, 1996 yılında, farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı ve bir mekân düzenlemesi içerisinde sunumunu gerçekleştirdiği deneysel bir çalışmadır. Çalışmanın tabanında hoparlör bulunmaktadır. Laibach Devlet Jeneratör yapıda görünür şekilde yerleştirilmiştir. Çalışmanın içerisinde resim tabloları, ses düzenlemesi, yapı kurgusu hepsi bir arada görülebilmektedir.

Post-resimsel görsel ortamlar oluşturmak amacıyla, club kültürünün ve pop müzik tarihinin kaynaklarını araştıran sanatçı **Jim Lambie**, Rock ve Punk müzik kültüründen gelmiş olup, bu özelliğiyle eserlerinde görsel sanatlarla bütünleştirilmiş yeni bir dil oluşturmaktadır. Sanatçının eserlerindeki ifadesine bakıldığında, Punk müziğinin oluşumunda; "Üç akoru öğren ve şimdi de grubunu oluştur" gibi bir anlayış olsaydı sanatçının bunu, günlük görsel olguları anlamak adına, basit nesnelere duyulan sevgiye dönüştüreceği ve bunu da gençliği anlamak için kullanabileceği görüşü bulunmaktadır (New Perspectives In Painting, 2008, s.184- 187).



Şekil 7. Jim Lambie, 'Plaza', (Emaye Boya ve Plastik Torbalar), 2005

Kaynak:

http://www.kanazawa21.jp/exhibit/p_complex/artists/jimLambie/index_en.html,2011

Sanatçı çalışmalarında bir ressamın kullandığı alışılmamış teknikle olmasa da boyalara yer vermektedir. Bunu yaparken geleneksel tuval yapısından sıyrılan ve alana yayılan bir renk ahengiyle sunumunu gerçekleştirmektedir. Ritmi olan her aktivite türünü çalışmalarına katmakta olan sanatçı, eserlerinde farklı oluşumları gerçekleştirebilmeyi esas alarak sanat denemelerini gerçekleştirmektedir. Rengi bazen boya ile bazen de band gibi materyallerle kullanmaktadır.



Şekil 8. Jim Lambie, 'Touch Zobop', 2003

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artists/jim-lambie-4733,2011>

Bir dans pistinin alan etkisini, gerçek mekânından koparıp sergi salonuna getirildiğinde seyircisi üzerinde bıraktığı duygu karmaşasıyla bütünleştirmektedir. Buna benzer çalışmalarını salonun bütün alanına yayarak izleyicinin üzerinden geçmesine ve rengin sunduğu o heyecanın tatmasına izin vererek gerçekleştirmektedir. Çalışmalarında geleneksellikten farklı bir üslupla denemeler yapan sanatçı, farklı malzeme kullanımı ve üslubunun yanı sıra, eserin sunumunda izleyicisiyle etkileşimine yönelik sorgulamada bulunmaktadır. Farklı materyalde sınır tanımayarak çalışmalarında her türlü malzemeye yer veren ve hazır nesnelere yaptığı müdahalelerle, farklı niteliklere büründürerek, gerçekleştirdiği deneysel çalışmaları, birçok disiplinle birlikte izleyiciye sunmaktadır.



Şekil 9. Jim Lambie, 'Split Endz' (Karışık Peruk), 2005

Kaynak: http://old.likeyou.com/archives/jim_lambie_sadiecoles_05.htm, 2011

Sanatçı bu çalışmasında malzeme olarak; dolap, ayna, kemer, ayakkabı ve parlak boyalar kullanmıştır. Farklı malzemeler bir arada kullanılarak görsel bir bütünlük sağlanmıştır. Sanatçının karışık teknik ve materyallerle gerçekleştirmiş olduğu *Psychedelic Soul Stick* isimli çalışması dikkat çeken bir diğer çalışmasıdır. Sanatçı bu çalışmasına farklılıklar katarak ara ara yinelemiştir. Beyaz duvardan sarkıtılmış renkli ipliklerin bir kısmının bambuya dolanarak gerçekleştirmiş olduğu biçimsiz görünüm, sonrasında eserde insansı biçime bürünmekte olduğunu fark ettirir niteliktedir.



Şekil 10. Jim Lambie, 'Psychedelic Soul Stick', (İplik Sarılı Bambu)

Kaynak: <http://jennifer-robinson.blogspot.com/2011/02/jim-lambie.html>, 2011

Fabian Marcaccio, sanatını yenilikçi akımın dilini çözümleyerek, kendine özgü birleşimini yaparak, deneysel bir oluşum sağlamaktadır. Bununla sanatçı soyut olanın dışavurumunu sağlamaktadır. Sanatçı yenilikçiliği üretime ve sunuma dayalı olan duvar, fırça darbeleri ve tuval gibi elementlerin üzerinde yabancılaşma süreciyle gerçekleştirmektedir. 20. yy. Yenilikçilik akımının ise ‘yozlaşma ve klişeler’ coğrafyası olduğunu savunmaktadır. Bununla birlikte karmaşıklıktan arınıp, vücut, toplum ve teknolojinin mevcut teorilerini benimseyerek, doğa, bitkiler, kalabalıklar, komünizmin simgesi; çekiç, orak ve yıldız-dini ile kalıtsal sembollerini de çalışmalarına dâhil etmiştir. Çalışmalarında kalın katmanlı boya kütlelerini sağlamak için zaman zaman içerisine yoğunluk vermek adına silikon jel kullanmaktadır. Tuvalin dokusu sanatçı için çalışmalarında ayrıca önem taşımaktadır. Tablolar üzerindeki görüntüleri dijital baskı ile elde ederek üzerine müdahalelerde bulunmaktadır. Farklı teknik ve sunumla büyük boyutlu çalışmalar olarak eserlerini gerçekleştirmektedir. Sanatçının yoğun katmanlı olarak gerçekleştirdiği bu tür çalışmalara, İngilizce resim anlamına gelen “painting” ve yine İngilizce “mutant” kelimesini birleştirerek “paintant” adını vermiştir.



Şekil 11. Fabian Marcaccio, Resim- Enstalasyon, (Karışık Teknik)

Kaynak: <http://www.flickr.com/photos/andytoad/161239465/>,2010

Seyircinin üzerinde şaşırtıcı ve şok edici etki yapmak, sanatçının eserlerindeki amaçlarındandır. Bütün klasik yöntemlere karşı gerçekleştirdiği yeni denemeler eserler üzerinde çarpıcı bir etki oluşturmaktadır. Çalışma yüzeyi olarak kullanmakta olduğu büyük boyutlu tuvaleri bazen iplerle gererek, bazen oluşturduğu büyük sabitleyici mekanizmalara tutturarak çalışma sunumunu gerçekleştirmektedir. Hatta bazen iki boyutu aşan ve üçüncü boyutla salona taşan enteresan çalışmalar gerçekleştirmektedir. The Predator isimli bu çalışması, mimar Greg Lynn ile tour-de-france ortak olarak gerçekleştirilmiştir.



Şekil 12. Fabian Marcaccio, 'The Predator', 2001

Kaynak: <http://www.flickr.com/photos/55340389@N05/5148149180/>,2010

Sanatçının görsel nitelikli çalışmalarının yanı sıra, işitselliğinde dâhil edildiği ve birçok disiplini içinde barındıran geniş kapsamlı deneysel çalışmaları da görülmektedir.



Şekil 13. Fabian Marcaccio, 'Set Of Marcaccio', (Karışık teknik- Düzenleme)

Kaynak: <http://www.flickr.com/photos/slagwerkdenhaag/5066041782/>, 2011

Bir sahne tasarımı görünümünde olan *Set Of Marcaccio* isimli bu çalışmasında sanatçı birçok tekniğe ve materyale yer vermiştir. Tek bir disiplinle çalışmasını sınırlandırmayarak, birden çok duyuya da hitap etmektedir. Zeminden yan yüzeye kadar bütün alan içerisinde sanatsal bir düzenlemeyle, görsel- işitsel bir sunum gerçekleştirmiştir. Doğadan aldığı bitki ve hayvan temalarına diğer çalışmalarında olduğu gibi burada da yer vermiştir. Görüntü rengine uyumlu ışık düzenlemesiyle,

çalışmada genel bir bütünlük sağlanmıştır. Müzikle bütünleştirildiğinde ise farklı bir ambiyansa bürünmektedir.

Sanatçının biçimbozumuna dair yaptığı işlerde görülen yoğun renk akışı ve büyük yoğun kütlelerle oluşturduğu yapılar görsel anlamda farklı bir yaklaşımı sergilemektedir. Çalışmada silikon, pigment mürekkepler, alkid boya, alüminyum gibi malzemeler kullanılmıştır. Bir heykel ve resmin bütünleştirilip, farklı bir ifadeyle yeniden bir başkalaşıma uğratıldığı bu tür çalışmaları sanatta deneyselliği vurgulamaktadır.



Şekil 14. Fabian Marcaccio: "Hero Paintant", 2008- 09

Kaynak: <http://www.flickr.com>,2011

Rob Pruitt sanatını sadece bir alanla sınırlandırmayan, farklı disiplinler ve sanatsal nitelikleri bir arada kullanmayı seven deneysel sanatçılardandır. Kendisini ressam olarak yorumlayanlara karşı, New York’da Gavin Brown şirketinde yaptığı 1999 tarihli sergisinde yer alan “Sizin Yapabileceğiniz 101 Sanat Fikri” adlı eserden alınan “Fikir No. 28: Makyajlı bir resim yap” isimli yönergeyle cevap vermiştir (New Perspectives In Painting, 2008, s.258- 261). Sanatçı çalışmalarında resimsel nitelikte malzemelerin yanı sıra, doğadan aldığı objeler ve hazır nesnelere de farklı denemeler gerçekleştirmiştir. Doğal ve yapay nesnelere uyguladığı, farklı müdahalelerle bütünleştirmiş olduğu çalışmalarını, farklı sunumlarla sergilemektedir.



Şekil 15. Rob Pruitt, ‘Desen ve Bozma’

Kaynak:http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/rob-pruitt9-17-10_detail.asp?picnum=3,2011

Bu tarz çalışmalarının yanı sıra iki boyutlu resim çalışmalarında renklendirmede kullanmış olduğu farklı materyallerle de dikkat çekmektedir. Sanat dünyasında birlikte çalışmış olduğu Jack Early ile 1990’lı yıllarda iyi bir ün elde edemeyişi çalışmalarında

materyal seçimlerine yansımıştır. Sanatçı bu durumu dünyanın en sevimli hayvanlarından biri olan pandayı boya malzemelerinin yanı sıra simler kullanarak resmetmiştir. Kendisinin sanat dünyasına bıraktığı izlenimle, pandanın sahip olduğu sevgiyle yer değiştirmek istemiştir. Bunu yaparken sim kullanması çalışmaya ayrıca bir nitelik kazandırmaktadır. Eleştirmen Meghan Dailey'nin belirttiği gibi “Eğer bir kişi, kendi aşırı muhteşemliğinin altında kalacak sanat dünyası için mecazi bir materyal arıyorsa, sim bunun için en iyi tercih olacaktır” (New Perspectives In Painting, 2008, s.258).

Saf materyal ve bir takım jestler kullanarak, sanatını kavramsal aşamada daha sofistیک vurgulamalar üzerine yapan sanatçı **Adriana Varejao**, anlaşılmaızlığının yanında estetik duruşunu, materyal seçimindeki hassasiyetinden ve eseri gerçekleştirme sürecindeki titizliğinden elde etmektedir. Sanatçı inanç ve güç temaları üzerine gözlemde bulunurken, bu temaların mantıksal anlamda sorgulamalarını yapmaktadır. Bunu da, Güney ve Kuzey Amerika'daki sömürgeci yayılımın, sosyal ve politik dinamikleri üzerine düşünerek gerçekleştirdiği eserlerde vurgulamaktadır.



Şekil 16. Adriana Varejao, 'Kıvrımlar 2', 2003

Kaynak: <http://www.ngv.vic.gov.au/guggenheim/education/02.4.html>,2011

Sanatçı bu çalışmasını yağlıboya tuval üzerine alüminyum kaplayarak ve yağlı boyalı poliüretan maddesini ahşaba monte ederek farklı bir yaklaşımla gerçekleştirmiştir. Sanatçının çiniler, porselenler ve tablolar kullandığı, kendi ülkesi olan Brezilya'nın sanat tarihini, antropolojisini, vücut ve kültürel değişimini vurguladığı çalışmaları bulunmaktadır. Varejao, önceleri kullanmış olduğu, klasik sanat malzemesi olan tuvalden çalışmalarını sıyrarak duvar merkezli eserler vermeye başlamıştır. Sanatçı gizemi ve dramatikliği barındırdığı bu eserlerde, ülkesinin kültür ve tarihini yeniden bütünleyerek kendi üslubuna göre yorumlamıştır. Bunu gerçekleştirirken aynı zamanda Brezilya kültürünün melezleşmiş yapısını, figürsel, dekoratif, kinayeli ve biyolojik açılarından ele alarak değerlendirmiştir.

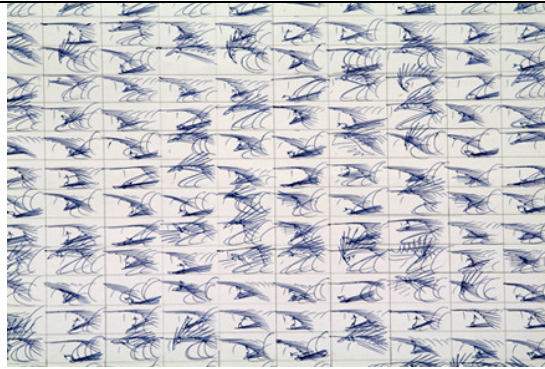


Şekil 17. Adriana Varejao, 'Azulejaria', (Halı Tarzında Canlı Etten Çini)

Kaynak: <http://oregonpaintingsociety.blogspot.com/2011/08/adriana-varejao.html>,2011

Sanatçı bu çalışmasında, yağ, köpük, alüminyum ve tuval üzeri ahşap gibi materyaller kullanmıştır. Tuvallerin ilginç bir şekilde resmedilmiş iç dizaynının yanı sıra dışarı taşan et görünümlü görsel oyunların etkisi seyircisinde vahşet duygusu uyandırmaktadır. Eserdeki parçalanmalar, yırtılmalar ve tahribatlar dehşet görünümü oluşturmaya karşın diğer taraftan da canlılık hissi uyandırmasına sebep olmaktadır. Bu çalışmanın iç tasarımında kullanılan insan organları, kırıklar arasından görülebilmektedir. Çalışmanın içerisinden sızmış olan kan lekesi görünümündeki izler, yine seyircide vahşet duygusuna mahal vermektedir. Bu vahşet duygusu çalışmada, gerçek olmayan ile tam karşıt bir saflıkla, gerçeğin en derin halini betimlemektedir. Kültürün içerisinde kendini saklayan bütün acı, hüznün ama gerçeklikler en yalın haliyle bu insan organlarıyla temsil bulmaktadır.

Sanatçı **Russell Crotty** dairesel formlar üzerine gerçekleştirdiği uzay çizimleriyle dikkat çekmektedir. İyi bir gözyüzü gözlemcisi olan sanatçı, amatör olarak astronomiyle ilgilenmekte ve bu alanda çizimler yapmaktadır. Sanat ile astronomiyi birleştiren çizimler tapmaktadır. Sanatçının bu alanlarda yaptığı çizimler, Ay ve Gezegen Araştırmacıları (Association of Lunar & Planetary Observers) tarafından onaylanarak büyük müzelerde sergilenmiş olduğu bilinmektedir.



Şekil 18. Russell Crotty, Mavi Sörf Çizimi (detay), 2010

Kaynak:<http://www.dattmonne.com/2011/09/russell-crotty-detail-from-surf-drawing-blue/>, 2011

Geceleri teleskopuyla gözlem yapan sanatçı gündüzleri çizimleri üzerine çalışmaktadır. Bazı kesimlerce bir dönem ciddiye alınmamasına karşın, 1980'lerde aldığı sanat eğitimiyle ve yaptığı çalışmalarla, kendini sanat dünyasında ifade etmektedir. Bir dönem klasik anlamda desen uygulamaları mantığıyla, kâğıt üzerine mürekkep ve kalem kullanarak sörf çizimleri yapmakta olan sanatçı, sonrasında tekrar çocukluk merakı olan, gökyüzünün çizimlerine, farklı teknikler ve sunumlarla geri dönmüştür.



Şekil 19. Russell Crotty, 'Küre Çizimler', 2004

Kaynak: <http://www.miamiartmuseum.org/past.asp>, 2011

Sanatçı hobi olarak geliştirdiği çizimlerinde, British Museum'da yer alan destansı ve antik çizimlerden ilham almıştır. Kendisi ise bu ilham aldığı çizimleri, yıldızlar arası izlenimi gibi, teleskoptan görünüyormuşçasına detaylandırmış ve farklı bir çizim şeklinde Bakış Açısı ("POV" point-of-view) olarak genişletmiştir. Sonrasında kâğıttan küreler yaparak, üzerine mürekkep, kalem, fiberglas ve guaj gibi malzemelerle gerçekleştirdiği çizimlerin sunumunu salon ortasına boşlukta durur gibi sergilemiştir. Sanatçının bu tür eserlerinde, izleyicisine gökyüzünün görünümünü yakından izleme deneyimi yaşatmasının yanı sıra, gökyüzünde oluşan ışık kirliliği, rüzgâr hızı gibi olayları da kendi abartılı diliyle ve kendi günlüğünden almış olduğu yorumlarıyla farklı bir sunum eşliğinde, salonda, sanatsal bir gezinti yaşatmaktadır.



Şekil 20. Russell Crotty, 'Just Up The Coast', 2010

Kaynak: <http://gettingofftheplanetbenefit2012.blogspot.com/>, 2011

Eserlerinde, çizimlerin etkisi üzerine bilinmeyi yakalama, malzemede ve teknikte farklı olanı bulma merakı gözlemlenmektedir. Mürekkebin yüzeye bıraktığı dikey, yatay ve farklı eğimlerdeki izlerinin bıraktığı oluşumlarla çizim üzerine denemeler gerçekleştirmektedir.

Eserlerinde çizim ve düşünceyi temel alan sanatçı **Nedko Solakov**, farklı disiplinleri bütünlemeye yönelik çalışmalarıyla tanınmaktadır. Sanatında resim, video, enstalasyon ve performans gibi türlerin bağdaşımına gitmektedir. Eserlerinde, çizim, ana fikir, kompozisyon, planlama ve forma yönelik başarıyı temsil eden bir İtalyan Rönesans terimi olan *disegno* yapısı görülmektedir. Yüzey üzerindeki başarısının yanı sıra, hayal gücü ve ince nokteleriyle sanattaki yerini göstermektedir. Kompozisyon kurgularında,

öykü anlatımcılığıyla yol almaktadır. Bunu kendi sanatının dili ile farklı, karmaşık ve birçok yönü olan bir kurulumla gerçekleştirmektedir. Mantıksal analizlerle gerçekleştirdiği eserler, bazen yüzey üzerinde, bazen de boşluktaki sergilemeleriyle dikkat çekmektedir.



Şekil 21. Nedko Solakov, 'Yeni Nuh'un Gemisi', (Budalalık ve Dalga)

Kaynak:http://www.sculpture.org/documents/scmag04/jf04/itinerary_jf04/itinerary_jf04.shtml,2011

Sanatçı çizimlerinde metinsel açıklamalara ve yorumlara yer vermektedir. Yazılar ve çizimler arasındaki netsiz durum, sonrasında yazının çizime bürünmesiyle netleşmektedir. Bu da eseri sorgulamada izleyicinin takip etmesi gereken yolu göstermektedir. Eser, yakından bakılarak çizimler ve yazılar arasındaki ince bağı kavrama adına detaylara yönelik hassasiyet beklemektedir. Yazıyla bedensel bir eyleme dönüşen okuma işlevini, eserin bünyesinde barındırdığı gizeminde de devam ettirmektedir. Kavrama aşamasındaki süreçte bu özelliği esas alınmaktadır.



Şekil 22. Nedko Solakov, 'Vitiglio People 4', 2001

Kaynak:

<http://web.tiscali.it/gallerialaurapecci/artisti/solakov1101/solacoven.htm>,2011

Sanatçının Kudüs'te bir hapisane binasının duvarlarında gerçekleştirdiği çalışmalarını alışılmışın dışında bir yapıya sahiptir. Klostrofobik bir alana sahip olan hücrelerin duvarlarında kalemle çizilmiş, küçük figürel sahneler, yorumlamalar bulunmaktadır. Çizimlerde, bu kasvetli havanın tersine, esprili, eğlenceli ve düşündürücü çizimler yer almaktadır. Sanatçının eserlerinin genel yapısında görülen açıklık, sınırsızlık ve ümit temalarına burada da yer verilmiştir.



Şekil 23. Nedko Solakov, 'A (not so) White Cube', (o kadar) beyaz küp), 2001.

Kaynak: Nedko Solakov, A (not so) White Cube, 2001. Courtesy : ARNDT Berlin and the ..., 2012

Günümüz sanatı içerisinde, eserlerinde malzeme, teknik, üslup, sunum ve eseri gerçekleştirme sürecindeki farklılıklarıyla, görsel bir show niteliğinde olan eserleriyle, **Cai Guo Qiang** önemli bir üne sahip sanatçıdır. Deneysel sanatta yaptığı çalışmalarla

sanata getirdiği yenilikler ve farklı sorgulamalarla tanınmaktadır. Barutu boya malzemesi olarak kullanan ilk sanatçıdır. Barutla gerçekleştirdiği ilk çalışmasının ardından gelen çalışmaları da, aynı nitelikte, farklı sunumlarda gerçekleştirilmiş çalışmalardır. Sanatçı eserlerini çizim, resim ve performansı bütunleyerek gerçekleştirmektedir. Sanatçının savaş ortamından gelmiş olmasının, üzerinde bırakmış olduğu etkiler, çalışmalarına yansımıştır. Çin'deki Kültür Devrimiyle birlikte sanatçı ve arkadaşları Huang Yon Ping, Gu Wenda ve Xu Bing çalışmalarına devam etmek için, önce Batı'yla yakın ilişkisi olan Japonya'ya, on yıl sonrasında ise New York'a geçmişlerdir. 1989 yılında ise barutu temel malzeme olarak aldığı bir dizi deneysel çalışma gerçekleştirmiştir. Enerji, duygu ve tutkuların gökyüzüne doğru hızlı bir şekilde yükselmesi hissini oluşturduğu formdaki çalışmaları oldukça dikkat çekmektedir. *Uzaylılar için Projeler (Projects for Extraterrestrials)* ve *Siyah Havai Fişek (Black Fireworks)* isimli çalışmaları da bu tür çalışmalarındandır.



şekil 24. Cai Guo Qiang, 'Siyah Havai Fişek', 2008

Kaynak: www.caiguoqiang.com, 2011

Bu çalışmalarıyla sanatçı dikkati evrene ve evren üzerindeki yerimize dikkat çekmiştir. Evren üzerinde farklı yaşam formlarının oluşabileceğini yine bu çalışmalarıyla göstermektedir.



Şekil 25. Cai Guo Qiang, 'Odyssey', (Uzun ve Maceralı Yolculuk), 2010

Kaynak: www.caiguoqiang.com,2011

Sanatçı *Odyssey* isimli bu çalışmasında, ilk önce barutla beyaz kâğıt üzerine izler ve çizgiler bırakmıştır. Sonrasında ise, arka arkaya gerçekleşen küçük patlamalar oluşturmak için, çalışmanın bir ucundan barutu ateşe vermektedir. Patlamanın sonrasında ise, barutun geride bıraktığı izler kalmaktadır. Deneysel nitelikli bu çalışma ile sanatçı, hem Batı Yenilikçiliği, hem de lirik Çin mürekkep boyama sanatını anımsatmaktadır. Sanatçı bütün mevcut alanı çalışma alanı görebileceği gibi bir kâğıt alanıyla sınırlandırabilmektedir. Eserin gerçekleştirilme sürecindeki her an sanatın kendisini oluşturmaktadır.



Şekil 26. Cai Guo Qiang, ' I Want To Believe', (İnanmak İstiyorum), 2009

Kaynak: www.caiguoqiang.com,2011

Sanatçı son dönem çalışmalarını, halkın ücretli giriş yapabildikleri alanlarda gerçekleştirmektedir. *I Want To Believe*, (İnanmak İstiyorum) isimli bu çalışmasını da halkın ücretli olarak giriş yapabildikleri *Guggenheim Museum Bilbao* 'da yapmıştır. Sanatçı bütün sanat hayatı boyunca çalışmalarında, kültürlerarası ortak değere dikkat çekmek istemiştir. Batı'nın bu sanat dönemi içerisinde takip etmiş olduğu yenilikçi

sanat hareketi ile Çin'in geleneksel sanat anlayışını bütünleyerek farklı bir yorumla ve deneysel bir anlatımla yeniden işlemiştir.

Performansı, çizimi interaktif uygulama ile bir araya getirerek çalışmalarını gerçekleştiren sanatçı **Gosia Wladarczak** çalışmalarını izleyicisiyle sohbet halindeyken gerçekleştirmektedir. Sanatçı karar verip oluşturmuş olduğu yüzey üzerine, gönüllü olarak katılımda bulunmak isteyen seyircisinin temasını sağlamaktadır. Sanatçı izleyiciyle sohbet ederken, aynı zamanda sohbet konusunu oluşturan biçim ve formları, temasta buldukları yüzey üzerine aktarmaktadır. Çizimin sınırını, yüzeye temas halinde olan beden belirlemektedir. Çizim ise, bedenin dışında kalan ve belirlenen yüzey sınırını aşmayacak olan alan içerisinde gerçekleştirilmektedir.



Şekil 27. Gosia Wladarczak, 'The Sofa', (Kanepe), 2009

Kaynak: www.gosiawlodarczak.com, 2011

Sofa: Kahve ve Sohbet isimli bu çalışma 2009 yılında İkea Ev Projesi için, performatif çizim olarak gerçekleştirilmiştir. Sergi açılışı henüz olmadan, altı saat süren bir çalışma sonucu gerçekleşmiştir.



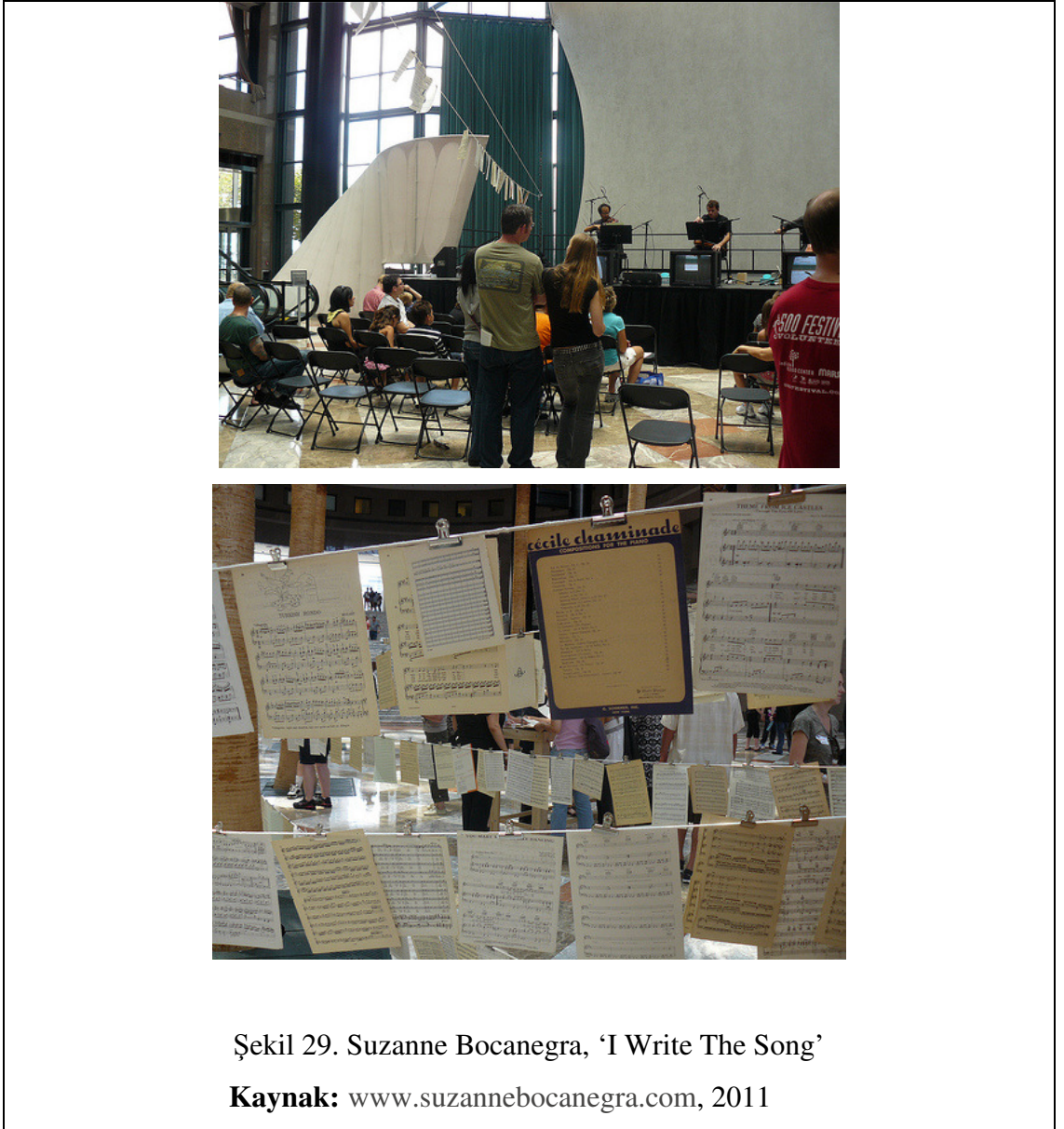
Şekil 28. Gosia Włodarczak, 'Tablecloth For 10', (Masa Örtüsü İçin), 2009

Kaynak: www.gosiawlodarczak.com,2011

Sanatçı bu çalışmasında, pigment marker, akrilik, keten, masa, sandalye, çeşitli nesnelere ve gıda gibi ürünler kullanarak bunların performans çizimlerini yapmıştır. Włodarczak çalışmaları MCA'da düzenlenen altı saatlik bir ziyafet sırasında gerçekleştirmiştir.

Masanın üzerinde bulunan ketene, sohbet anında orada bulunan görünür bütün nesnelerin çizimini aktarmıştır. Yemek boyunca orada olanlardan geriye kalan ise, o ana tanıklık eden, oradaki deneyimin kaydının geçirilmiş olduğu masa örtüsüdür.

Suzanne Bocanegra, müzik, performans ve deseni, ilginç bir şekilde bir araya getirerek ve izleyicisinin katılımına izin vererek çalışmasını gerçekleştirmektedir.



Örneğin *I Write The Song* (Şarkı Yazdım) isimli çalışmasında sanatçı bir konser ortamı haline getirmiş olduğu mekânı, izleyicisine açmış olup, nota kâğıtlarından izleyicisine dağıtarak müziğin verdiği etkiyi kâğıda aktarmalarını istemektedir. Katılmak isteyen izleyiciler çalışmaya dâhil olmaktadır. Müziğin bitiminde izleyicilerin çalışmaları toplamakta ve ortamda hazırlanmış olan ipin gerilmiş olduğu düzeneğe asılmaktadır. Böylelikle sanatçı izleyicisinin de ortak katılımıyla çalışmayı gerçekleştirmiştir.

Sanatçıların her biri farklı teknik ve uygulamalarda eserler oluştursa da, yeniyi arama sınırları zorlama anlayışlarıyla ortak noktada buluşmaktadırlar. Yenilik bazen materyalde bazen teknik ve üslupta bazen de ifade şeklinde görülebilmektedir. Ancak genel olarak bakıldığında farklı disiplinlerin ele alındığı deneysel bir oluşum gözlemlenmektedir. Mixed- media olarak adlandırılan birçok malzemeyi içinde barındıran, deneysel yapıda, farklılıkları arayan, yeni sergileme tarzlarıyla sanatta yeni sorgulamalar oluşturan bu sanat türü, ‘sanatın sonu’ düşüncesini de yeniden gündeme getirerek, yaptığı eylemlerle bu zihniyeti çürütmektedir.

* Bu bölümde yer alan yabancı sanatçılar ve eserleri üzerine gerçekleştirilen incelemelerde verilen bilgilerde; *New Perspectives In Painting* isimli kitaptan ve sanatçıların kişisel web adreslerinden de yararlanılmıştır.

1.1. Çin’de Deneysel Sanatın Gelişimi

Sanatta deneysellik; günümüzde halen farklı sorgularla yerini ararken, Çin’de yaygın olarak ‘deneysel sanat’ terimi altında, sanatçılar ve sanat eleştirmenleri tarafından kullanılmaktadır. Çin, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olduğu bilinen Uzakdoğu kültürü ve sanatıyla 19. yy’dan sonra Avrupa’nın etkisi altına girerek değişime uğramıştır.

Sanatsal anlamda, öz ve biçimde Avrupa tarzına yakın bir başkalaşım geçirmiştir. Cumhuriyetin kurulması ile birlikte Çin’de batıya yönelik merakın gelişmesi, kendi halkından yurt dışına, sanat adına öğrenciler göndermeye başlamasına neden olmuştur. Öğrenciler öncelikli olarak eğitim almak üzere Japonya’ya gitmişlerdir. İlk tercih sebebinin burası olmasının altında yatan sebep bir Uzakdoğu ülkesi olarak Batı’yla daha önceden yakın ilişkide bulunmuş olmasıdır. Japonya’nın Uzakdoğu ülkeleri arasında Batıyla en yakın ilişkide bulunup, yakından tanımış olmaları sanatlarını detaylı inceleme olanağı sağlamıştır. Avrupa ülkelerine yönelmeye başlamaları ise Japonya ile olan kültürel ilişkilerinin bozulmasıyla gerçekleşmiştir. Batıya yönelmenin ardında ise sanatta farklılıklar gözlemlenmeye başlanmıştır. Bu ilişki geleneklerine bağlı bir kültür olan Uzakdoğu’nun, sanat alanındaki geleneksel üslubunun değişime uğramasına neden olmuştur. Eğitimleri süresince Batı sanatında görmüş oldukları teknikler çalışmalarında etkisini göstermiş ve kendi alışmış oldukları geleneksel tarzla birleşmeye başlamış ve deneysellikle yeni bir üslubun doğmasına sebep olmuştur. Kendi sanat anlayışlarında kullanmış oldukları prensiplerden tamamen vazgeçemeyen Çinli sanatçılar, yeni tanımış oldukları kültürden beslenen sanatı merakla denemelere tabii tutarak çalışmalarına katmışlardır. Bu iletişim sürecinde Çinli sanatçıların Batı sanatından edindikleri kompozisyon ve mekân kavramları bilgisinin yanı sıra, Batılı sanatçılar da Çinli sanatçıların sanatında, yalın, net fırça darbeleriyle, simgesel anlatımı tanımışlardır. Kültürlerarası karşılıklı etkileşimle, sanatta yeni denemeler sonucu farklı dil oluşmuştur (E.S.A. 1997, s.404).

1949'daki kültür devrimine kadar süregelen, Batılı anlamda sanat merakıyla gerçekleştirilen eserlerin, günümüzde Çin'de gerçekleştirilen deneysel sanata temel olduğu bilinmektedir. Etkileşimli kültür ortamında yeni denemelerle oluşan eserler 1980 sonrası sanat ortamına ışık tutmuştur. Sınırsız bir sanat anlayışıyla, denemeler sonucu, her alanda gerçekleştirilebilen bir sanat ortamına zemin hazırlamıştır. Deneysel sanat için kullanılan; *resmi olmayan sanatın* (unofficial art), politik kökenlerini vurguladığı için ve *avan-garde* sanatın da sanatsal köktenciliği vurguladığı için, bazı sanatçılar ve eleştirmenlerce yanıltıcı terimler olduğu düşünülmüştür. Onlara göre sanatın belirli bir alana bağlı olması ve bir alana hitap etmesi önem taşımamaktadır. Sanatsal bir deney; büyük ya da küçük olabilir. Yani sanatla alakalı her şeyin sanatsal bir deney olabileceği görüşünü savunmuşlardır. Çin deneysel sanat anlayışına göre bu tarz eserler; belirli bir politik köken, konu veya herhangi bir sanat stiliyle ilişki kurulamamaktadır. Çağdaş Çin sanatında ise eserlerde dört temel özellik gözlemlenmektedir. Bunlar;

1. Doğrudan bir partinin sponsorluğunu üstlendiği oldukça politik resmi bir sanat,
2. Kendisini politik propagandadan soyutlamaya çalışan, teknik eğitim ve yüksek estetik standartlarını vurgulayan akademik sanat,
3. Popüler, kentsel, görsel bir kültürü Batı'dan, Hong Kong ve Japonya'dan alan sanat,
4. Genellikle deneysel sanatın parçası olan, sonuçta uluslararası markete katkı sağlayan, ticari bir sanat.

Genel anlamda sanatta deneysellik; eserin sunumundaki değişik yöntemler ve bununda ötesinde sanatçısının bireysel ve sosyal kimlik görevi olmasına karşın, Çin deneysel sanatında görsel yöntemler ve bu dört temel özelliği aşma çabasında olduğu savunulmaktadır. Deneysel sanatın ortaya çıkışından bu yana 20 yıllık bir süre içerisinde, kendisinden farklı olan diğer sanat gelenekleriyle ilişkisindeki değişim, Çin'deki deneysel sanatın değişimine etki göstermektedir. Bunun sonucunda da şu özelliklerin oluşmakta olduğu görülür;

- Yeni sanat tarzları ve gerçekleştirildiği materyallerde yeniyi arama süreci,
- Sanat adına yeni bir dil oluşturma çabası,
- Deneysel sanat üzerine çalışan sanatçıların kendine, resmi bir alanda, dışarıda veya akademide yer edinmesiyle sanatın sınırında çalışmalarını gerçekleştirmesi.

Çin'deki yaşanan acıların, sıkıntıların, sanatçıların bir dönem sanatlarına ilham kaynağı olduğu bilinmektedir. Yaşanılan yıkımlara karşı duyulan hisler sanatlarına konu olmuştur. Bir dönem sonra yavaş yavaş silinmeye başlanan acıların yerine, hayatın içine yeni yaşam tarzları girmeye başlamıştır. Değişen bu yaşamlarında hem sanatçılar, hem sanat eleştirmenleri, yeni açılan sanat yollarına merakla yürümüştür. Bunun sonucunda sanatları da bu süreçte kendileri gibi değişime uğramıştır.

Çin'deki deneysel sanatın bir nevi koruyucusu ve en etkili eleştirmeni olduğu bilinen Li Xianting bu dönemde sanatın içerisinde yeni arayışlara ve sorgulara koyulmuştur. Bu süre zarfında deneyselliğin altında iki yeni sanat görüşü ortaya atmıştır. İlki *Yansu* adını verdiği Şatafatlı Sanat (Gaudy Art) olarak tercüme edilen ve Çin'in ucuz edebiyatını yansıttığı düşünülen (Kitsch) sanat, ikincisi ise *Shanghai* adını verdiği ve Hasar Sanat (İnjury) olarak tercüme edilen sanat türleri olarak tanımlanmaktadır. Her sanat türünde olduğu gibi bu sanat türleri de başlangıçta eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştiriler etrafında toplanan farklı görüş sahibi sanatçılar ve eleştirmenler arasında tartışmalara neden olmuştur. Bu ortam içerisinde sanatçılar ve eleştirmenlerin, sanata yönelik tartışmalarının yanı sıra başka bir alana yönelik de farkındalığın oluşmasına neden olunmuş ve bunun doğrultusunda yeni sorgular oluşmuştur. Eserin biçim değerlendirmesinin ötesinde eserin nasıl sergilenebileceği üzerine yorumlar getirilmiştir. Bu konu başta deneysel sanat eserleri veren sanatçılar olmak üzere, sanat eleştirmenleri ve sergileme de rol alacak olan galeri mekânları gibi mekânların sahiplerinin dikkatini çekmiş ve üzerine düşündürmüştür. Wu Hung deneysel sanatın sergilenmesini sanatın kendisinden, tarzından, sanat okulları veya akımlardan farklı bir değerde göz önünde tutmaktadır. Çin'deki deneysel sanatı anlamak içinde bu konunun önemini vurgulamak istemiştir. Deneysel sanatın sergilenmesi aynı zamanda kabul edilebilirliği üzerine katkı sağlayacağı savunulmaktadır. Bu konu üzerine sanatçı şöyle bir açıklama yapmaktadır:

...Bu konular toplum ve deneysel sanat arasındaki ilişkiyi, deneysel sanatın halkla ilgili rolü ve bu sanatı nasıl normalleştirip, yasallaştırmayı kapsıyor. Bazı artistlerin, kendi aralarında özel iletişim için 'kapalı gösterileri' ('closed shows') destekledikleri doğru; fakat 1999 ve 2000 yılları arasındaki yaygın seçim 'halka açılma' yönündeydi. Bu yaklaşımın savunucuları, deneysel sanatı halk çevresine getirmek için yeni kanallar bularak, bu sanat üzerine hükümet tarafından getirilmiş yasaklamaları yıkabileceklerini umut ediyorlar. Aynı zamanda, ileriki vade de bu yeni kanallar, Çin'in devam eden sosyal değişimine katkı sağlamasını diye, deneysel sanatı yasallaştırmak için sosyal bir zemin oluşturacağını umut ediyor savunucular. (Hung 1999, s.14- 16)

1990'ların ortasından bu yana organize edilen sergilerin 'deneysel' yönünü anlamak için, 1970'lerin sonundan bu yana düzenlenen deneysel sanat sergileri gözden geçirildiğinde, 1979 ve 2000 yılları arasındaki zaman üç döneme ayrılabilir. İlki Kültürel Devrim sonrası Çin'de ki deneysel sanatın halka açık sergilerinin başlangıcını oluşturduğu düşünülen Yıldızlar (The Stars) Grubu olmaktadır. Bu grup genel olarak 1979 ve 1980 yıllarında görülmektedir. Herhangi bir resmi sanat kurumuna üye olmayan bu grubun sanatçıları, özel bir eğitim almamışlardır. İlk aktiviteleri özel tartışma seansları ve resmi olmayan sanat gösterileri olmuştur. Beijing'in Yerel Sanat Galerisi'nin dışında, ilk eserlerini sergilemiş oldukları, 1979 yılındaki sergileriyle ilgi odağı olmayı başarmışlardır. Galeria mekânının dışında ve caddede gerçekleştirdikleri bu çalışma aynı zamanda tepkilere yol açmış ve iki gün sonra gelen yasakla polisler tarafından kaldırılmıştır. Bu duruma cevapsız kalmayan grup Çin Halk Cumhuriyeti'nin 30. yıldönümünde (1 Ekim), halk gösterisiyle karşılık vermiştir (Hung 1999, s.18).

Sanatçılar, sanata karşı sınır ve engelleri, sanat yoluyla, kendi sanat dilleriyle cevaplandırmışlardır. Grup karşılaştıkları bu engelle geri çekilmemiş ve sanatlarına devam edebilmek adına mücadelelerine devam etmişlerdir. Çalışmalarını gerçekleştirecekleri bir sergi mekânı istemeleri üzerine kısmen de olsa bu isteklerine karşılık verecek bir alan olan Yerel Sanat Galerisi'nin üst kısmını sergilemeleri için alabilmişlerdir. Yeniliğe açık eleştirmenlerce de desteklenen The Stars Grubu'nun burada yaptıkları çalışmayla dikkatleri çekmeyi başarmış ve 16 günlük bir süre zarfında

80.000 den fazla kişinin gösterime katılmasıyla desteklenmiştir. Bundan dolayı deneysel sanatçılar sosyal organizasyonlarda, halka açık alanlarda yer almak için çaba göstermişlerdir. Ancak The Stars Grubu'nun mekânı sadece Yerel Sanat Galerisi'nin üst katı olarak kısıtlı bir alanla tanımlanmıştır. Bu mekânında politik bir alan olması sanat görüşlerini daha kontrollü tutmalarına neden görülebilmektedir. Bu grup daha sonraları Kültürel Devrimden gelen resmi bir grubu ele geçirmek anlamındaki 'duo-guan' ismini kullanmışlar ve bu isimle sanat hareketlerine devam etmişlerdir. Yerel Sanat Galerisinde ilk kez düzenlemiş oldukları deneysel sanat sergisi, 3. sergileri olmuştur. Bu sergiyle resmi sisteme karşı koymaya çalışmışlar ve 10 yıl aradan sonra bu Galeriye deneysel sanat çalışmalarını devam ettirmek üzere ele geçirmeleriyle bu alandaki mücadelelerini sonlandırmışlardır. 1980'lere gelindiğinde deneysel sanat alanında oluşan grupların ulusal bir hareket izlediği bilinmektedir. 1985 yılında oluşturulan '85lerin Yeni Sanat Dalgası' ('85 Art New Wave') isimli grup, sabit bir yeri ve sınırı olmadan, farklı şehirlerde, bireysel ve grup halinde çalışan sanatçıları kapsayan bir topluluktur. Avangart tutumlarını, Batı'dan öğrenmiş oldukları sanatsal yeniliklerle bütünleştirerek, denemeleriyle göstermişlerdir. Kendinden önceki dönemlerden, halka yönelik çeşitli sergileme özellikleriyle ayrılmaktadır. Deneysel sanatın düzenlediği sistemli sergiler haline dönüştürmek adına pek fazla önceki dönemler gibi gayret sarf etmemiş olsalar da, sergileme için kullandıkları alanda oluşabilecek bütün sınırları kaldırmışlar ve daha cesur hareket edebilme olanağı bulmuşlardır. Onlar için sanatın mekânı, hayatın içindeki bütün alanı kapsamaktadır. Deneysel sanatın içerisindeki organizasyoncular, sergilemeyi düzenli kanallar haline getirmek yerine, resmi sanat galerilerini işgale yönelik çalışmaktadırlar.

1986 yılında Beijing'de milli bir deneysel sanat gerçekleştirme fikrinin üzerinden üç yıl geçtikten sonra, Çin Avant-garde (Yenilikçi) sergisi açılmıştır. Bu sergi yenilikçi olmasına karşın milli ifadesiyle gelenekçiliği temsil etmektedir. Mekân seçimi üzerine çok çalışma yapılmasına rağmen, sergileme sistemi üzerine pek durulmamış olduğu görülür. Sergilemede Milli Sanat Galerisi üzerinde bazı değişiklikler yapıldığı bilinmektedir. Yapılacak baskılara ve saldırılara karşı önceden önlemlerini almış

olmalarına karşın, eylemin başında değerlendirmiş oldukları ihtimalin önünü kesemeyip büyük bir karmaşaya mahal vermişlerdir (Hung 1999, s.20).

Sergi alanına, sergi binasının girişine kadar siyah uzun halılar serilmiş ve üzerlerine serginin amblemini gösteren 'Dönüş Yok!' belirten 'U-Dönüşü Yapılmaz!' trafik işaretleri yer almaktadır. Zamanın politik olaylarıyla eşdeğer bir zamanlamada gerçekleştirilmiş olan bu sergi, demokrasi yanlısı bir hareketle, karşıt görüşlü insanların karşısında durmaktadır. Serginin bitmesinden üç ay sonra 4 Haziran 1989'da Tiananmen Meydanı'nda serginin organizasyoncuları ve sanatçılarıyla birlikte gösteriler gerçekleştirilmiştir. Bütün koruma önlemlerine karşın kanlı bir gösteri haline dönüşmesi engellenememiştir. Çok fazla zarar ve karmaşayla sonuçlanan bir gösteri haline dönüşmüştür.



Şekil 30. Ulusal Sanat Galerisi, Pekin, sergi Avant-garde / açılış günü

Kaynak: <http://fathom.lib.uchicago.edu/1/777777122473/>, 2011

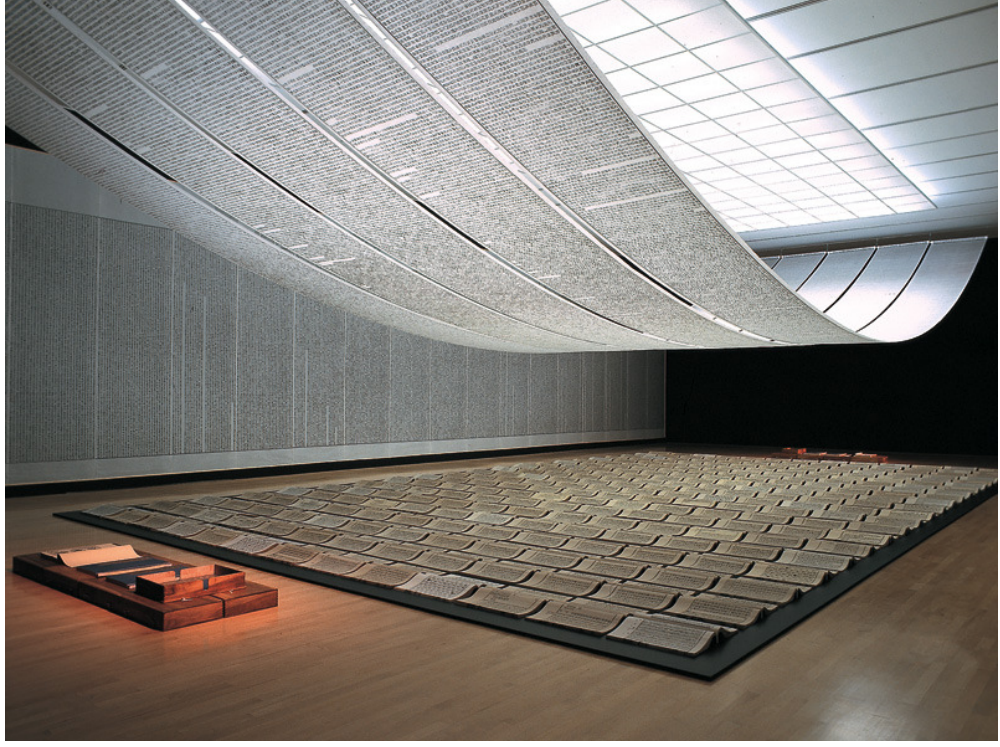
Deneysel sanatın 3. dönem sergileri ise 1990'lı yılların başına tekabül etmektedir. O günlerden günümüze değin toplu hareketten bireyselliğe yönelen değişim içerisinde Çin sanatı yeni deneyimlerle yoluna devam etmiştir. Sanatın türünden ayrı olarak, sınırlara karşı, sergileme şekli ve görevleriyle ilgilenmiştir. Bu doğrultuda Çin deneysel sanatının normalleştirme ve sistematikleşme sürecine gidilmiştir. Amaçları sosyal bir devrimi takip etmek değildir. Bunun yerine sanatçılar ve müzeciler, deneysel sanatın düzenli bir şekilde sergilemek ve politik etkilerden uzak bir sistem oluşturmaktır. Çin sanatındaki şu etmenlerin deneysel sanata olan ilgiyi arttırmış olduğu savunulur:

- (1) Çin deneysel sanatının küreselleşmesinin artması
- (2) Resmi sergi sistemindeki sorun ve hükümetin sert tepkisi
- (3) Çin'in sosyo- ekonomik değişimi sonucu yeni sergi yerlerinin ortaya çıkması
- (4) Bağımsız müzecilerin ve onların deneysel sanatın gelişmesi için artan etkilerinin ortaya çıkışı. (Hung 1999, s.11- 15)

Wu Hung, bu gibi faktörlerin sanatın sergileme alanlarının gelişmesinde büyük etkisinin olduğunu bildirmiştir. Bunun yanı sıra sergileme ve sergi mekânları üzerine yeni yorumlar getirerek sadece Çin'de değil deneysel sanatın günümüze değin ve sonraki dönemlerdeki varlığında da sorgulamalara örnek oluşturmuştur. Sergilemedeki çeşitliliği, sanat hayatına farklı anlamlarla katmaya çalışmıştır. Sosyal deneyimler ve sürekliliğin, günümüzde ve sonrasındaki etkisinin devam etmesi beklentisiyle bu tür sergilemelere Wu Hung 'deneyimsel sergilemeler' adını vermiştir.

Hong Kong, Tayvan ve Batı'da, 1990'ların başında müzecilerle eser satıcıları tarafından keşfedilen Çin deneysel sanatı ve sanatçıları varlıklarını iki farklı şekilde devam ettirmişlerdir. Bir kısmı Batı'dan gelen tekliflerle memleketlerinden göç ederek eserlerini Batı'da verirken bir kısmı da memleketlerinde kalarak çalışmalarına buralarda devam etmişlerdir. Deneysel sanatın tanınmasında 1993 Venedik Bienali, Hanart T Z Galerisi tarafından düzenlenen sergi ve Flash Sanat, New York Times gibi dergilerde deneysel sanat üzerine yayımlanan makaleler etkili olmuştur. Deneysel sanatın bu

alanlarda tanınmasında ise en büyük rolü Çinli sanatçılar üstlenmiştir. Yurt dışına çıkarak varlığını orada devam ettiren sanatçıların, 1999 yılındaki ABD’de gerçekleştirilen iki sergide kendilerini eserleriyle ifade ederek göstermişlerdir.



Şekil 31. Xu Bing, ‘Gökyüzünden Bir Kitap’, 2007

Kaynak: <http://risdwordworks.wordpress.com/2012/03/08/xu-bing/>, 2011

Bu sergilerde gerçekleştirmiş oldukları eserlerle dikkat çeken sanatçılardan bazıları; XuBing’a Mac Arthur Kardeşliği ödülü, Gu Wenda’ya ‘Art in America’ (Amerika’da Sanat) dergisinde kapak resmi olma ödülüne layık görülmüştür. Bu sanatçılar, hem kendi kültürlerinde, hem de deneysellik adına yapmış oldukları çalışmalarla günümüz sanatında ilgi çekmeye devam etmektedirler. Aynı zamanda malzemedeki, teknikte ve eserin sergilenmesinde getirdikleri yeniliklerle sanata yeni kazanımlar sağlamaktadırlar.



Şekil 32. Gu Wenda, 'Yansıma', 2006

Kaynak: <http://laurakhorton.wordpress.com/2011/04/14/weintraub/,2010>

Bu sanatçıların yanı sıra, yirmi sanatçı da 1999 Venedik Bienali'nde eser sergileme hakkı kazanmıştır. Bu sanatçılar gibi Cai Guoqiang da yurt dışına yerleşerek burada deneysel eserler veren sanatçılardandır. Memleketinde kalarak orada çalışmaya devam eden sanatçılar ise uluslararası sergilere aldıkları davetler, sanat fuarları ve yabancı basında düzenli olarak yayınlanan dergi ve kitaplarda yer almaktadır. Bu sanatçılar bir kuruma bağlı olmadan bağımsız olarak çalışmalarını yürütmektedirler. Düzenli bir iş durumunun gözlemlenemediği bu yaşam tarzı 1990'ların başından beri deneysel sanat sanatçıları arasında görülmektedir. Bu durumun sonucunda bağımsız müzeler ortaya çıkmıştır. Bu müzeler bazen sanatçıların kendisi tarafından yönetilirken, bazen de sanat eleştirmenleri tarafından yönetilmektedir. Sürekli açık bir müze konumunda işletilmemektedir.

Deneysel sanatçılarla yakın ilişkide olup, sergileme aşamasının her anında destek olmaktadır. Yayınlamalarda, bu kişiler eserlerin tanıtımına yönelik, sanatçılara destek sağlamaktadırlar. Bu müzeciler ve deneysel sanatçılar; belirli birkaç isim ve türle ilgilenmemişlerdir. Uluslararası sanat camiasında tanınmışlıklarının yanında Çin'e bağımlılıklarıyla bilinmektedirler. Bu yüzden Çin kültürünün parçası olarak tanımlanırlar. Deneysel sanatçılar, kolonicilik sonrası ve doğuya yönelik bir uygulamanın taklidi olarak gördükleri, yurtdışından eserler getirip Çin'de sergilemek üzere gelen müzecilere karşı tepkilidirler. Bu düşünceleri bağımsız müzeciler tarafından desteklenmektedir.

Deneysel sanat başta Çin'de olmak üzere çoğu ülkelerce desteklenmesine rağmen hala bazı kesimlerce kabul görmemektedir. Bir avangart sanata, her yerde ve her yayında karşılaşılmasına rağmen, devlet yönetiminde olan bazı galeri ve müzelerde deneysel içerikli sanatlara yer verilmemektedir. Bu duruma ise bazı sanat otoritelerinin sebep olduğu bilinmektedir. Deneysel sanat sergilerinin devlet tarafından maruz kaldığı olumsuz durumların altında yatan sebepleri, Wu Hung şu şekilde ifade etmiştir:

...Asıl önemli bir neden; hükümetin, sanat dünyası üzerindeki kontrolünün kaybolduğunu göremek hayal kırıklığına uğraması. Kültürel ilişkiler ve Propaganda Bakanlığı'ndaki (Ministry of Propaganda) kişiler, Batı Sanatı ve fikirleri üzerindeki bilgi akışını durdurmaktaki zorlukları gördükleri ve kendi sergilerinin gittikçe daha az kişiyi çektiğini gördükleri için, hala kontrolleri altında olduğunu sandıkları bölgelerdeki hâkimiyetlerini arttırmak için genesifçe tepkide bulunuyorlar. Sanat sergileri bu bölgelerden biridir. Hükümetin düzenlemelerine göre; tüm halka yönelik sanat sergileri, bu tür sergileri açmaya yetkili kurumlar tarafından organize edilmeli, tüm halka yönelik sanat sergileri izinli sergi yerlerinde düzenlenmeli ve yetkili ya da sorumlu otoriteler tarafından onaylanmalıdır. (Hung 1999, s.15- 19)

Bu durum karşısında bağımsız müzecilerde ona göre düzenleme yapmak zorunda bırakılmaktadırlar. Sadece deneysel sanat değil son on yıl içerisinde gerçekleştirilen uç noktalarda yapılan eserlere yönelik de bu durumun sorgusu söz konusu olmaktadır.

Deneysel sanatın yasallaştırılması için kanallar bulmaya yönelik çalışmalar yürütülmekte ve devamlılığı sağlanmaya çalışılmaktadır. Bunu gerçekleştirmeye çalışırken, bir yandan da sergilemede Milli Sanat Galerisi'yle yetinmeyerek daha geniş alanları kullanmak adına çaba göstermektedirler. Bu çaba özellikle 1997'den beri daha güçlü bir şekilde devam ettirilmektedir. Çin'de yeni sosyal sektörler ve yerler oluşturmada deneysel sanatın etkisi üzerine bağımsız müzeciler olumlu görüşlerini bildirmiş ve devamlılığına inanmışlardır.

Kapitalizmin tek tip insan modeli ortaya çıkardığı görüşü de bu dönem içerisinde iddia edilmiştir. Yine dönem içerisinde ekonominin siyasal alanda bütünleşmesinin 'kültür endüstrisi' kavramının doğumuna sebebiyet verdiği bilinmektedir. "Kültür endüstrisi, yalnız stil hakkındaki değil, katharsis (arındırma) hakkındaki hakikati de ortaya çıkarır" (Adorno, 2011, s. 78). Bununla birlikte de 'kültürel eleştiri' kavramı da; sosyoloji, bilim, tarih, siyaset, estetik, psikanaliz, müzikoloji gibi diğer sorgular arasında yerini almıştır. Bütün bu kavramlar dönemi içerisinde açmış olduğu sorgular sonrasında da post-modernizme bıraktığı yansımalarla varlığını devam ettirmiştir. Adorno kapitalizm'in sanata sızmasıyla sanatın özgürlük ve özgünlüğünün yitirileceği düşüncesiyle tepkide bulunmuştur. Kültür endüstrisi kavramı küresel dünya üzerinden düşünüldüğünde yeniden anlamlandırılması gerekliliğini savunur.

Şeyler (sanattaki); netsizliğin içerisinde başka şeylere sağladığı yararları sorgulanan ve olduğu şeyden değil, değişen varlığın üzerinden kendinden söz ettirmeye başlamıştır. Bunun konuşulabilirliği ile değer bulduğunu gösterir (Adorno 2011, s. 96). Diğer bir taraftan da toplumun fetişleştirdiği sanat yapısı meta olma durumundan tüketime uygun hale dönüşür. En son noktasında ise günümüzdeki yansımada da gördüğümüz üzere farklı bir yüzü ile ticari amaçtan sıyrılıp, sadece bir ilke konumuna gelerek satılık metadan ayrılan bir sanat yapısına dönüşür. İşte tam da bu noktada sektöre karşı durmaya çalışan bir sanat çabasından söz edilebilmektedir. Sanatın bu kadar sınırsızlık ve özgürlük içerisinde, sektöre dönüşümü ile ne kadar özgür kalabileceği de günümüzde halen sorgulanabilir niteliktedir.

Kültür endüstrisi'nin çağdaş sanata bıraktığı etki aşikâr. Tüm dünya ülkeleri sanatın piyasalaşmasına dair farklı yorum ve görüşleri dile getirse de bir kısım bunun görülen bütün dezavantajlarını avantaja dönüştürmeyi bilmiş ve sanat yaşamları içine dâhil etmiştir. Çin son dönem sanat piyasası içerisinde, sanatta yaptığı yeni arayışlar ve deneysellikleriyle dikkat çekmiştir. Bir zamanların sanatına hâkim olan Avrupa ve Amerika'yı dahi geride bırakan bir güç haline gelmiştir. 2010 yılının sanat piyasasının lideri haline dönüşmesi de göz ardı edilemez bir öneme sahiptir. 27.05.2011 tarihinde Kayseri'de gerçekleştirilen Contemporary İstanbul seminerinde konuşmacı Aylin Seçkin'in araştırmalarına göre 2010 yılı sanat piyasasında öne çıkan ülkeler şu şekilde sıralanmıştır;

- Çin
- ABD
- İngiltere
- Fransa
- İtalya
- Ve diğerleri... (Seçkin 2011)

19.yy. sonu ve 20.yy. başlarında sanat piyasasında lider Fransa; Paris iken, 1950-2000 yılları arasında ABD ve İngiltere (New York ve Londra sanat merkezleri), 2000'lerde ise; Çin'in Hakimiyeti başlamıştır. 2010'da ise tam anlamıyla dünyanın ikinci büyük ekonomisi olan sanat piyasasının lideri durumuna geçmiştir.

- 2010'da Old masters kategorisinde Top 20 listesinde 15 Çinli sanatçı
- İlk 6 sadece Çinli sanatçı
- 7. sırada George Stubbs (İngiliz)
- 8. Zhou Zhimian (12.17 milyon \$, 4 Aralık Poly satış fiyatı)

•Rubens 9. sırada

•Sonrasında yine 6 farklı Çinli old masters geliyor. (8 ila 13 milyon \$ fiyatla satılmışlar Poly'den). (Seçkin 2011)

Yine 2010'un küresel olarak düzenlenmiş top 10 listesinde de Çin sanatıyla öne çıkmaktadır.

-Zeng Fanzhi

-Chen Yifei

-Wang Yidong

-Zhang Xiaogang

-Liu Xiaodong

-Liu Ye

...ve sadece 3 Amerikalı!!! Basquiat, Koons, Prince. (Seçkin 2011)

Ortadoğu'ya genel bir açıyla baktığımızda Çin'i takip eden bir başka ülkenin yavaş yavaş öne çıkmaya başladığını görmekteyiz. Son dönem sanat piyasası içerisinde isminden sıkça bahsettiren Hindistan'ın da yakın bir zamanda atılım göstereceği beklenmektedir. Bilhassa İran'ın da bu atılım içerisinde varlığından söz ettireceği düşünülmektedir. Yine Türkiye'de Çağdaş Sanat adına bir ilerleme söz konusudur (Seçkin 2011).

Sanatta getirdikleri yeniliklerle dikkati üzerlerine çeken Orta Doğu ülkeleri Neo-liberalizmin tohumlarını atmış olduğu sanat piyasasını en verimli haliyle, deneysel nitelikteki çalışmalarıyla kullanmış olduğu görülmektedir. Bütün bu sanat piyasasındaki hakimiyete karşın, deneysel sanat kimliğiyle varlığını devam ettirmek isteyen sanatçı grupları da günümüz sanatında yer etmektedir. Piyasayı tutsaklık olarak gören ACCEA (Ermenice kısaltması NPAK) deneysel sanatla, sanatın bütün özgürlüğünü kullanarak sınırları aşma yolunda varlığını sürdürmektedir. Kar amacı gütmeyen bu kuruluş ilk olarak 1992 yılında Erivan, Ermenistan ve New York'ta, sonrasında ise 1994 yılında ABD'de kurulmuştur. ACCEA şu amaçlar doğrultusunda kurulmuştur:

- Ermeni çağdaş ve avangarde sanatçıların yaratıcılıklarını rahat ifade edebilmelerini teşvik etmek ve kolaylaştırmak,
- Sanatta 'yeni ufuklar' arama, keşif ve fetih sürecini desteklemek,
- Ermeni sanatçıların gerek kendi ülkelerinde gerekse diğer ülkelerde deneysel sanatın oluşturulmasını ve sunumunu kolaylaştırmak,
- Entelektüel ve duygusal belirleyiciler tarafından yürütülen sanat piyasasının, sanatı ticaretleşirmesine karşı koyarak varlığını devam ettirmek,
- Sanatın içerisindeki Ermeni camialarının arasında ortaklık oluşturmak. (<http://www.accea.info/en/accea/purpose/>)

Bütün bu amaçlar doğrultusunda ise;

- Ermeni çağdaş sanatçıların deneysel çalışmalarının tanıtımı için yeterli alan oluşturulacaktır,
- Erivan çağdaş uluslararası sanat sunumu yapılacaktır (güzel sanatlar, sinema, tiyatro, dans, şiir vs.),
- Referans baskılı kütüphanede Multi-media'nın yanı sıra görsel ve işitsel metaryal oluşturulacaktır,
- Ermeni sanatçıların biyografik bilgileri ve yaptıkları eserlere örnek görsel-işitsel kayıtların yanı sıra dizin oluşturulacaktır,
- Özel toplantılar, konferanslar ve seminerler düzenlenecektir,

- Çağdaş sanatçılara mali yardımların sağlanması adına hibe ve burs görüşmeleri yapılacaktır,
- Sanatçıların eserlerinin satışı sağlanacaktır,
- Uluslar arası etkileşim kolaylaştırılacaktır,
- Yabancı sanat eleştirmenleri ve uzmanları ile profesyonel temaslar kurulacaktır,
- Ermeni sanatçıların kendi ülkeleri dışındaki sanatçılarla bir arada gerçekleştirilen sergilerde eserlerini sunarak ilişkisel bir ortam oluşturulacaktır,
- Festival ortamları oluşturularak sanatçıya destek sağlanacaktır (<http://www.accea.info/en/accea/purpose/>).

Kuruluş bütün bu çalışmalarını gerçekleştirebilmek adına, çağdaş ve deneysel sanat sergileri düzenlemekte ve deneysel sanata adanmış eserler yayınlamaktadır. İlk önceleri Ermeni sanatçıları üzerinden temel alınan bu kuruluş sonraları uluslar arası bir yapılanma sonucu disiplinlerarası bir gelişimle devamlılığını sağlamıştır. Kuruluş bölgesel işbirliğini teşvik ve bölgedeki çağdaş sanat gelişimi için bir araç olarak, Ermenistan ve dört komşusu; Azerbaycan, Gürcistan İran ve Türkiye ile birlikte ‘Sınır Tanımayan Sanat’ isimli projeye sanatsal ve kültürel alışverişi güçlendirmiştir. 1999 yılında gerçekleştirilen bu proje aynı zamanda kültürel alanda işbirliğine atlama taşı, insanlararası barış ve birlikteliği temsil etmektedir.

‘Deneysel Sanat’ anlayışının temel almış olduğu düşünülen Çin Çağdaş Sanatı’ndan bugüne değin gelen zamanda doğunun baskın etkisinin devam etmekte olduğu görülmektedir. Öncelikle kendi ülke sınırları içerisinde başlatılan hareket sanatta özgürlük teması içerisinde her türlü sınırı aşma yoluna giderek varlığını devam ettirmekte ve ülke sınırını da genişletmektedir. Disiplinlerarasılığın yanı sıra uluslararasılığıyla ülkelerin kültürleri de sanatlarıyla birlikte kaynaşmakta ve yeni bir ifade biçimi oluşturulmaktadır.

* Çin deneysel sanatı üzerine yazılan bilgiler ve alıntılarda; Hung, Wu; Transience: Chinese experimental art at the end of the twentieth century, The David and Alfred Smart Museum of Art The University of Chicago, 1999 ve Hung, Wu; Exhibiting Experimental Art in China, Chicago Üniversitesi, 2000 kaynağından yararlanılmıştır.

1.2. Türkiye’de Deneysel Sanat

Türkiye’de deneysel sanat çalışmaları, 1980’li dönemlerde daha sık görülmektedir. Bu dönem içerisindeki eserlerle, sanatçıların deneyselliğe yönelerek yeni arayışlara adım attığı görülmektedir. Bu yönelişin, gelecek kuşaklara aktarımının sağlanması adına Caner Karavit’in yazılarıyla sağladığı destek göz ardı edilemez. 1980 ve 1990 dönemi süresince gerçekleştirilen eserleri arşivleyerek, dönemin sanatsal değişiminin gözlemlenmesine yardımcı olmuş ve gelecek kuşağa aktarılmasında vesile olmuştur. 1933 D Grubu ve 1940 Yeniler Grubunun arkasından gelen köktenci bir yeniliğe sahip olan deneysel içerikli çalışmaların barındığı, 1980 ve 1990’lı dönemleri kapsayan bu oluşumun adına bazı kesimlerce E Grubu adı verilmiştir. Bu grup üzerine yaptığı incelemelerle Caner Karavit’in çalışması üzerine şöyle bir açıklama yapmıştır:

...Türkiye’deki sanat çalışmaları için bir kapıyı aralayacaktır. Çağdaş Türk Sanatı’nın kimlik tartışmalarında, yaşanmış ve üretimi gerçekleştirilmiş sanatsal bir tarihi ortaya koyması bakımından şarkiyatçı (oryantalist) değil ulusal; taklitçi, iç şarkiyatçı değil devrimci, yaratıcı; vulgar, basite indirgemeci, toplumsal gerçekçi değil öncü (avant garde) gerçekçi; toplumculuğu sanat ürününün stilinde değil üretiminin bizzat içinde kolektifle araması ve bu kolektif içinde üretici ile izleyici birleştirme çabası ile biçimci toplum değil, kökten toplumcu; nostaljik, geçmişe öykünen değil geçmişten bugüne uzanan; bir sanat üretimi paragrafının başlangıç cümlesi olacaktır. (Karavit 2002, s.VI)

Türkiye’de 1980- 90 döneminde, sanat eserlerinin tarihsel birikimi arkasına almasından, bireysel üretimin sentezlenip kolektif bir yapılanmaya vurguda bulunduğu bahsedilmektedir. Bunun sonucunda hem grup özelliği taşımakta, hem de geçmişten bağını koparmış ve tamamen radikal bir dönüşüme neden olma durumu gözlemlenmektedir. Bu tür çalışmaların deneysel görülmesi; eserde pratikliğe yönelik oluşturulan soru zamirlerini sorgulamasından, ‘yaratıcılık’ ve ‘yansıma’ kavramlarının yerine özellikle ‘üretim’ e vurgu yapılmasından, entelektüelliğe verilen değerden, sanatı politika ve felsefeyle birleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Sanatta üretimin

sürekliğinin değeri öncelikli olarak korunmaktadır. Politik gündeme dair müdahaleler de sanatta yapılan üretimle cevabını bulacaktır. Düşünceler kürsüden değil, gerçekleştirilen eserlerle sunulmaktadır.

80'li yılların sanatla hayatı bütünleştirme fikrine ise ilk olarak romantik ve modern dönemde rastlanmaktadır. Sanatla hayatı, hayatla sanatı bağdaştırma düşüncesi bu dönemde akademide görülmektedir. Bu mekân (akademi), kimlik arayışı içerisinde, kısmen özgürleşebilmiş ve arayışların barındığı bir mekân haline bürünmüştür. Bunun sonucunda, bireysel ve sosyal kimlik arayışları, deneysellik anlayışıyla, malzeme, biçim ve biçimin özgürleşme hevesi ve çabası içerisinde, akademinin katı kurallarından uzaklaşmaktadır. Sanatçıların radikal değişimleri sonucunda, akademi avangard eğilimlerin gerçekleştirildiği bir alan haline dönüşmüştür. Avangard tutum, o yıllarda kendine bir mekân bulamaması nedeniyle çareyi, akademide sistemli bir şekilde varlığını göstermekte bulmuştur. Okullarda gerçekleştirilen sanat eğitiminin kalıplarında boğulmuş eğitici ve öğrenciler eğitimde yenilik aramaktaydılar. Sorgulamalarda bulunarak yeniyi arama sürecinde çaba göstermişlerdir. Teknolojinin gelişimi ile birlikte, görsellikte yoğun bir şekilde bu eğitim sürecine dâhil edilmiştir. Algının % 95' ine hitap eden bu eğitimle daha etkili bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır. Sanatsal eğitimdeki bu süreç deneyselliğe yönelik bir sorunun gerçekleşmesine neden olmaktadır. Bu anlamda Bertolt Brecht'ten söz edilebilir. Deneysel tiyatro alanında varlığından söz ettiren Brecht, sahne ve izleyici ilişkisinin önemini vurgulamaktadır. Bununla izleyicinin de bir öğrenci gibi eğitilebileceğini savunmaktadır. Bunu gerçekleştirirken ses ve ışık oyunları gibi efektlerin esere daha çok etki oluşturacağı düşüncesiyle kullanılması gerekliliğinden bahsetmektedir. Bu durumda sanatta alternatifliğe atıfta bulunmaktadır. Tiyatro alanında gerçekleşen bu gelişme, sanatın diğer alanlarına da yansımıştır. Tiyatroda kullanılan sahne diğer sanat alanlarında sınır tanımaz mekân anlayışıyla kentin bütün alanına yayılmıştır. Tiyatro sahnesinde kullanılan farklı efektler, bu alanlarda gerçekleştirilen sanat eylemlerinde de görülmektedir. Sanatın dışarıya taşması ve farklı efektlerle desteklenmesi dönemin yapısıyla ilişkili olarak varlık göstermiştir. Sanatın başkalaşmasıyla oluşan yeni

durumunda gerçekleştirilen bazı etkinliklere yönelik gözlemde bulunduğumuzda, 1980 ve 1990 dönemi deneysel sanat gruplarında şu örnekleri görmemiz mümkündür:

Akadeğilmi Grubu; (1983) Sanatçıları; Erkmen Senan, Bekir Akbulut, Şafak Tavkul, Ömer Güney, Mustafa Pancar, Tuncay Akgün, Caner Karavit, Manuel Çıtak, Güneri İçoğlu, Ercan Diler, Hakan Yarkın. 1983'ten itibaren absürt tiyatro, deneysel sahne projelerine çalışan, dış ve iç mekanlarda kostümlü performanslar sergileyen grubun elemanları, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi'nin farklı alanlardaki öğrencilerinden oluştu. **Fosseptik Grubu;** 1985 yılında kurulmuştur. Sanatçıları; Caner Karavit, Ömer Güney, Serdar Akkaya, Çağlayan Yalçın. Aksiyon resim, performans ve happening çalışmaları yapmak üzere bir araya gelen resim ve grafik bölümü öğrencilerinin oluşturduğu bir gruptur. Aksiyon, resim ve yüzen sergi çalışmalarını gerçekleştirdikten sonra dağıldı. **Doğa Korumacıları;** (1987) Kağan Güner, Caner Karavit, Ömer Güney grup elemanlarıdır. İçlerinde Akademi'den öğrencilerinde bulunduğu grup, Türkiye'de başarıya ulaşan ve ses getiren ilk yeşil eylemini açlık greviyle gerçekleştirdi. Grup bu eylem sırasında kumsaldaki atıklardan oluşturdukları heykel sergisiyle çevresel sanat çalışmaları gerçekleştirdi. **Grup 9;** (1984- 1987) Kamil Fırat, Mustafa Kocabaşı, Merih Akoğul, Yaşar Saraçaoğlu, Hüsnü Atasoy sanatçılarıdır. Akademili fotoğraf bölümü öğrencilerinin 80'lerdeki yaşanan olayların dışavurumunu deneysel fotoğraf çalışmalarıyla ifade etme düşüncelerinin ardından Grup 9 kuruldu. (Karavit 2002, s.56- 60)

'İstanbul Deneysel Grubu 1' adlı sanat topluluğu deneysel çalışmalarıyla adını duyurmuş sanat gruplarından. Adnan Çoker ve öğrencilerinden (Yusuf Taktak, Altan Tuncay, Zebur Hanımyan, Selma Ayasbeyoğlu, Semin Ural, Meral Kanık, Neşe Kahya, İbrahim Gökalp, Adil Akşit, Kamil Tekbaş) oluşan bu grup alışlagelmiş görüntülerin yerine yeni olanı arama süreci içerisinde çalışmalarını gerçekleştirmektedir. Bu grup figür düzenlemeleri, boya oyunları ve çocuksu resimlerden ayrılan bir tarzla çalışmalarını yürütmektedirler. Amaçları; değişen yaşam koşullarında gelişen evrensel bir görüşe ulaşmaktır. Bunun yanı sıra gelişen teknolojiyen sanat alanında yararlanan gençler, bu gelişimi çalışmalarında mekanik simgeler haline dönüştürebilmektedirler. Bazı çalışmalarında nesnel veya daha öznel bir şekilde hiperrealizmi kullanmaktadırlar.

Ali Akay'ın küratörlüğünde, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisinde, 'Sefahat' isimli sergi sanatta deneyselliğin daha görünür hale gelmesine katkı sağlayan etkinliklerdendir. Bu sergide yan yanalık meselesi (tekno müzik, fotoğraf, nesnelerin duvara yerleştirilmesi, videolar ve projeksiyonlarla birlikte sinema tarihine göndermeler) ve sanatçılar tarafından yeni denemelerin gerçekleştirilmesi ilgi çekmiştir. Bu sergiye; Emre Zeytinoğlu, Tayfun Erdoğan, Seza Parker, Elif Çelebi, Mürteza Fidan, Fuat Erman, Alev Çağlar gibi isimler katılmıştır.

Emre Zeytinoğlu; önceki çalışmalarında tuval üzerine büyük boy boru resimleri çizen sanatçı, 1995 yılında yine borularla gerçekleştirmiş olduğu enstalasyonda 'Devlet, Sefalet, Şiddet' temalarını işlemiştir. Aynı malzemeyi farklı metaforunda kullanmıştır. Midenin borularıyla ilişkilendirmek adına yaptığı son çalışmaları önceki çalışmalarıyla ilintilendirilmektedir. Bu çalışmasında sanatçı, kokteyl bardaklara hayvanlara ait olan dalak, ciğer, iškembe gibi organları yerleştirerek üzerine taktığı pipetler ile sunumunu gerçekleştirmektedir. Günümüzün 'Televole Kültürünü' Pop Art ile ilişkilendirdiği Floransa'da gerçekleştirmiş olduğu, *Ekoloji ve Periferi* (1998) isimli sergide Campell's kutularını kullanarak yeni bir bağlam oluşturmuştur.

Tayfun Erdoğan; *Ekoloji ve Periferi* (1998) ve *Geçişlilik* (2001) sergilerinde, küçük bir monitörde duyu organlarından haritalar oluşturacak bir gösterim yapmıştır. Bu görüntüde aynı zamanda Halveti tarikatına ait çok kısık sesli zikir sesleri ve saklı görünümle yer almaktadır.

Seza Parker; *Giz ve Açıklık* (1999) sergisinde plastik nesnelere kullanılan kulakların duvara yansıtıldığı gölgeler, *Riskli Gölgeler* de (2000) gazete üzerine yaptığı çizimler, *İlahi Komedy* da (2001) projeksiyon makinesinden yansıttığı gölgelerle işleyen fotoğraflar, çalışmalarına örneklerdendir. 2000 yılında yapmış olduğu *Temizlik Malzemeleri* isimli çalışmasında ise fotoğraftaki silinmeye başlayan alanlar, Fellini'nin Roma'da metro kazısında bulunup, hava ile temas ettiğinde silinmeye başlayan duvar freskolarındaki durumla ilişkilendirilebilir. Sanatçı, İstanbul'da bir zamanlar var olan

ama daha sonra zamanla kaybolan sinematek'in durumuna vurguda bulunmak istercesine deneme çalışmasını gerçekleştirmiştir.

Elif Çelebi; televizyonu eğlence kültürü içerisinde yorumlarken 'zamping' eylemini vurgulamak istemektedir. Daha önceden belgeselleştirmiş olduğu evinde beslediği salyangoz ve Makedonya'da bardağın içinde can çekişirken birbiriyle mücadele eden arıların görüntüsünü sunan sanatçı, bu çalışmasında ise; cansız hayvanların seyrettiği imgelerle çeşitli TV programlarını arka arkaya sıralayarak zap sırasındaki hissedilen sıkıntıyı ifade etmek istemiştir.

Mürteza Fidan; çalışmasında pop kültürünün tanınmış isimlerinden 'Marily' i konu almaktadır. Eteğinin kalkış sahnesini, bir Mevlevi müziği eşliğinde sunarak Mevlevilerin dönüş anındaki hisleri ile bağdaştırmak istemektedir. Aynı zamanda sanatçının akşamdan kalma görüntüsü de bilgisayar ekranında görülmektedir.

Can Onat; kendisinin senelerce kullanmış olduğu ve bir kısmının hala tarihinin geçmemiş olduğu kredi kartlarını bir çizgi boyunca sergileyerek sınır çizgisini ve ardı ardına geçen zamanı anımsatmak istemiştir.

Bu sergide plastik sanatların dışında; müzik, grafik ve sinemanın da çalışmalara eklendiği görülmektedir. Bu anlamda, sanatta alternatiflik düşüncesinin işlenmekte olduğu, bu tür çalışmalarla ifade edilmektedir. Ali Akay sanatın değişim süreci üzerine getirdiği yorumla, serginin de genel anlamda ne ifade etmek istediğine açıklık getirmiş olmaktadır:

Nihailiğin, mükemmelliğin, tamamlanmışlığın sergileri etkilemesinden çıkmak gerekiyor. Başka bir deyişle; sanatı 'minörleştiren' sanatçıların daha önceleri yaptıkları gibi, sergi düzenlemelerini de 'minörleştirmenin' zamanı geldi. Sergiyle, içine katılan işleri birbirine maruz bırakmalıyız, öznelliklerini konsensüs üzerinden çıkarmalıyız, ayrıma sokmalıyız, ama bu ayırım aralarındaki 'maruz bırakma' ilişkilerini de göstermeli. Süreçleri, serginin 'yapısızlaşmış düzenlemesi' nin içinde hareket ettirmeliyiz. Deneyselliği daha görünür hale getirmeliyiz. Her çalışmanın sabit olmayan anlamlarının dışında yerleştirmenin verdiği

minörleştirmeye alanı da kaypaklaştırmalıyız. O zaman ancak, zannediyorum ki, bütünlük aramaktan vazgeçip, onun yerine 'geçici tutarlılık' kurmaya başlayabiliriz. Nihailiği olmayan tutarlılık planını işleme koyabiliriz. (Hürriyet Gösteri 2002, s.25)

Sanatta alternatif düşünceler doğrultusunda geliştirilen 'deneysel sanat', içerisinde barındırdığı 'öncü ve deneysellik' kavramlarıyla aynı kalıplar içerisinde kullanılmış olduğu görülmektedir. Öncü ve deneysel aynı anlamlar taşımamakta olsa da, benzer anlamlarından dolayı iç içe geçmiş kavramlardır. Öncü sanat belirli bir düzen dâhilinde bütün olarak algılanan, kuralları olan bir anlayışken, deneysellik daha parça halinde ve yeniyi arayan denemelerin barındığı bir anlayıştır. Deneysellikte günümüz sanatının eserlerinde öne çıkan süreç vurgusu görülmektedir. Eserlerde sonuçtan çok, nasıl yapıldığına yönelik bir bakış oluşturulur. Sonuç çok da kontrol edilemez. Farklı durumlarda değişkenliklerin görülebildiği bir olgudur. Bunun nedenlerinde eserde, bir tasarımın gözetilmemesi durumu bulunmaktadır. Deneme temelde görülen eylemdir. Süreç içerisinde değişim ve devrim esas alınır. Zihinlerde olan kalıcılığıyla yer etmektedir. Öncü-deneysel sanatın temel ilkelerini Richard Schechner şu şekilde tanımlama yapmaktadır:

1. Tarihsel 'avant-garde', 19. Yüzyıl boyunca / sonunda Avrupa'da biçimlenmiştir. Sinema ve fotoğraf, yoktan var edildi. Resimde, modern sanat oluşturuldu ve gerisi geldi: Sembolizm, empresyonizm, ekspresyonizm, fütürizm, kübizm, dadaizm, sürrealizm, vd. Dansta, modern dans oluştu. Tiyatroda, İbsen'den Meyerhold'a bir çok yazar, yeni anlayışlar yarattı. Yazında, naturalizm ve realizm doğdu. Müzikte atonal müzik icat edildi. Mimaride gökdelenler yaratıldı.
2. Hâlihazırdaki 'avant-garde', şu an neler yapıldığına bağlı olarak değişir. 2 yıl önceki artık eskidir. Uzunca bir süre hep yeni şeyler denenecek ve su er geç durulacak. Hâlihazırda, 'video-art'lar moda...
3. İleriye bakan 'avant-garde', şaşırtıcı ve mahşeri (genelde yıkıcı) bir gelecek görür. İleri teknoloji, hem sevindirici, hem de korkutucudur. 'Total Recall' filmi, bu tür anlayışa bir örnektir: İç-hayal dünyası ile, dış-gerçek dünya arasındaki ayırım muğlaktır (ki 'Matrix' de, tümüyle bu tema üzerine kuruludur).
4. Bir gelenek arayan 'avant-gard', tiyatrocusu Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba'da çok belirgindir. Aslında bu bir formülasyon arayışıdır ki 1980'lerin ve 1990'ların dünyasında bu

imkânsızdı. O yüzden, Grotowski de arayışını tiyatro dışı alanlarda sürdürdü. Bu açmaz, olduğu gibi 21. Yüzyıl'a taşındı: Sanat ne yapamaz?

5. Kültürlerarası avant-garde: Epeyi yanlış anlaşılabilir olarak kullanılıyor. Özellikle performans grupları, çok ülkeli olmayı çok sesli olmak sanıyorlar (Atatürk'ün 30 sazlı orkestraya dediğini anmsayalım). Sinemada ise, çifte açmaz yaşanıyor: Holywood, John Woo'sundan Bille Auguste'üne, tüm dünyanın avant-garde / farklı yönetmenlerini yutuyor ve asimile ediyor. Böylelikle, kendi açmazını globalleştiriyor. Yanı sıra, sinema limit sıfır zamanlı filmlere parçalanıyor. (Schechner, 1996, s.308-326)

Sanatın gelişim ve değişim süreci içerisinde, sanatçılar da farklılaşmaktadır. Sanatın hangi alanında olursa olsun bu değişim, dönemiyle biçimlenmekte ve yenilenmektedir. Bu durum aynı paralellikte sanatçısına da yansıtılmaktadır. Gerek plastik sanatlarda olsun, gerek sahne sanatlarında, gerekse edebiyat sanatında olsun deneysel sanatçıların benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Papini'nin Çinli yazar Lin- Yutang hakkında söylemiş olduğu " Açık ve içten bir insan. Onun profesörlük, diplomatlık ya da bilgiçlik tasladığını göremezsiniz" sözü aslında genel anlamda denemecilerin tanımı olarak görülebilir. Her gördüğünü, her algıladığını kendine indirgeyerek yorumlayan Montaigne de bunlardandır. Denemecilerde, zaman zaman ince bir alay görünmektedir. Bu da bazı deneme edebiyatçıları bir erek olarak kabul edilmektedir. Alay bazen araç olarak kullanılırken, bazen de öğretici bir nitelik taşımaktadır. Öğretilerin bellekte saklanması, alaycılığa başvurularak, kalıcılığının arttırıldığı savunulur (Milliyet Sanat, 1974, s.18).

2. BÖLÜM

KAVRAMSAL DÜŞÜNCE YAPISININ GÜNCEL SANATTA DENEYSELLİĞE ETKİSİ

Sanatta, malzeme ve teknik açısından yaşanan değişim sürecine bakıldığında, 20. yy.a endüstri çağı adını vermiş olan sanayi devriminin etkisi görülmektedir. Arnold Gehlen'e göre; "Endüstri çağı, insanın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biridir. Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım ve hayvancılık kültürü başlamıştı. İkincisinde topraktan koparak teknik dünyayı oluşturuyor, endüstrileşme başlıyor" (Gehlen 1971, s.71). Arnold bu sözleriyle endüstrileşmenin insanlık tarihine etkisini vurgulamıştır. İnsanın toprağa bağlı yaşama anlayışı; teknoloji ve elektriğin kullanılması, yeni uzay keşiflerinin yapılmasıyla değişmeye başlamıştır. Endüstrinin bulunduğu yerlere bu gelişim doğrultusunda göçler başlamıştır. İnsanı topraktan koparıp, tam anlamıyla makineleşmiş bir dünya ortasına itivermektedir. Yerlerin asfalt ve mermer gibi malzemelerle kapatıldığı yüzeyler üzerine büyük binalar, alışveriş merkezleri kurulmakta ve yine her tarafta makineleşmenin ve teknolojinin getirmiş olduğu otomobiller görülmektedir.

Endüstri çağının temel anlayışındaki hümanizm düşüncesine bakacak olursak; tasarlama ve gerçekleştirme düşüncesi, insanlara kolaylıkların, rahatlıkların sağlandığı yaşam alanlarının sunulması fikriyle oluşum göstermekte olduğunu görmekteyiz. Bunu yaparken her türlü uzmanlık alanlarından yararlanıldığını görmekteyiz. Diğer bir taraftan farklı disiplinlerle gelen gelişim ve değişime ayak uydurma sürecinde, sanatçının nasıl bir durum içinde olduğunu sorgulamak gerekmektedir. "Sanatçı sanatıyla kendini nasıl ifade etmeli, bu durumu nasıl kullanmalı?" Soruları da dönemin karmaşasında yerini almıştır.

...doğada biçimlemelere girişmekten, şehir içinde varlığını duyurmaya, makineye karşı özgürlük kazanıp, onu çevrede yaratıcı güç yapmaktan, seyirci ile yeni ilişkiler kurup, onu sanat olayına katmaya kadar uzanır. Sanatçıların tutumunun ilk çevre düzeni kurma çabalarına benzer bir yanı var. O vakitler insan doğa ile yani verilmiş olarak bulunduğu çevre ile ortaklık kurarken, bugün de sanatçı, verilmiş olarak bulunduğu yapay endüstri çevresi ile ortaklık kurmak istiyor. Asıl amaç, o çevrenin meydana gelmesinde etkili olabilmektedir. Sanatçı yine yaşamın ayrılmaz unsuru olmak için uğraşiyor. Bu ise yaratıcı yeteneklerin sınırsız gelişebildiği toplumlarda mümkün olabilecektir... (Ögel 1977)

Yazar yukarıda bahsedilen düşüncesiyle, sanatın bulunduğu koşula karşı direnmeyerek, o değişimin seyrine göre sanatçının kendisini ifade etmesinden söz etmektedir. Önceki döneme özlem veya bulunduğu döneme başkaldırıda bulunma düşüncesi sanat için gereksiz bir tutum olacaktır. Hatta sanatçı bu değişim ve gelişime destek verircesine ortamda öncü nitelik kazanmak isteyecektir. Yeniliklere yol açıp eserini de o bakış açısıyla üretecektir.

Endüstrileşmenin getirmiş olduğu makineleşmenin sanat tarafından çevre düzenleme etkinliğine getirdiği karmaşa halinden bu dönemde bahsedilebilir. Standartlığın getirmiş olduğu bir yapının söz konusu olduğu dönemin sanatçılarının bir takım kalıplar halinde oturtulmuş olan sisteme yerleştirildiğini görmekteyiz. Malzemenin, yeniliklerin sınırsız olduğu bu dönemin getirdiği avantajlar ve bir taraftan da moda gibi nitelemelerle, bilinçli bilinçsiz dayatmalarla, belirli bir düzen ve sistem doğrultusunda ilerleyen yapının, sanatı etkisi altına aldığı görülmektedir. Bu çağda sanatçılar görevleri elinden alınmış belirli düşüncelerin kuklası olarak yönetilmektedir. Karmaşa ortamında sanatın ve sanatçının çevre düzenlemede maruz kaldığı durum şöyle ifade edilmiştir:

Yüzyıllar boyunca çevre yaratılmasında sanatçılar, mimar, ressam ve yontucular görev almış, bu çevrelerde plastik sanatlar, çağlar boyu ayrılmaz bir bütün olmuştur. Sanatçı toplumun yaşam görüşünün evrene karşı tutumunun sözcüsü, yorumlayıcısı görevini sürdürmüştür. Endüstri devrimi ile ise, insani yaratıcı çevre biçimlemesi bir yana en yakın çevresini tanıyamaz hale gelmiş, sanatçı kendini geleneksel görevleri elinden alınmış, saf dışı edilmiş bulmuştur. Başlangıcındaki heyecanlı ümitleri boşa çıkaran endüstri çevresi yaratıcılığın değil, ancak

üreticiliğin sonucu olabilmiştir. İnsanı, gereğince yönetemediği makinenin kölesi yapmıştır...
(Ögel 1977)

Olumlu olumsuz bütün durumlara rağmen sanat, endüstrileşmenin bu karmaşasındaki yerinde en düzgün haliyle kendini ifade etmeye çalışmıştır. Kısmen bazı dayatmaların getirmiş olduğu sıkıntılara maruz kalsa dahi dönemin getirmiş olduğu yenilikleri kendinde bulmaya ve onu dilediğince kullanmaya tereddüt etmemiştir. 20. yy'a gelindiğinde yaşam standardı haline gelen bu değişim ve gelişim, sanata getirdiği, malzeme ve teknikteki yenilik arayışlarıyla da yerini göstermiştir. Sanatın yeniliklere değişimlere açık olduğu; en hızlı gelişim gösterdiği dönem 1910 ve 1930 yılları arasına rastlamaktadır. Bu dönem, sanatın geleneksel çerçevesini aşmada verilen ilk çabaların görüldüğü dönemdir. Daha öncesinde görülmeyen teknik, üslup ve malzemeler bu dönemde görülmeye başlamıştır. 20. yy'ın ikinci döneminde moda, tekstil, reklamcılık, kitap tasarımı gibi alanlarda grafik sanatları da gündeme gelmiştir. Sanatta anlatım dilleri, ifadeleri yenilenerek gelişmeye devam etmiştir. Sanatın kalıcılığının sorgulanmaya başlandığı ilk dönem de yine 20. yy'ın son çeyreğine denk gelmektedir. Sanat eserinin bu dönemdeki sergilenmesindeki tutum, farklı teknik tarzları ve ifadesiyle izleyicisine alışılmadık şekilde bir durum yaşatmıştır. Buna istinaden Pop Art, Op Art, Happening gibi sanat akımları doğmuştur.

Yine bu dönemde, eski düşünce kalıpları yıkılarak yeni dünya görüşü oluşturulmuştur. Ucu açık bırakılmış esnek kurallarla, dönemine göre özgür bir anlayışın varlığından söz edilmektedir. Bu durum farkında olunarak veya olunmayarak bazı dayatmalara maruz bırakılan ve kabul ettirilen bir dünya görüşünü savunmaktadır. Endüstri çağında dinin etkisi giderek yerini akla bırakmıştır. İnsanların birbirinin hakkına geçmeden insancıl bir şekilde özgür olarak yaşama düşüncesi söz konusudur. Toplum bilinciyle bireysellik, daha da saygın hale gelmiştir. Bireysel haklar toplum içinde birbirine saygı çerçevesinde dilediğince kullanılabilen özgürlükçü bir yaşamı ifade etmektedir. 1930 da Viyana'da toplanan bir kongreye verilen bildirinin son bölümünde ise, yenileşen dönem hakkında şu sözler kullanılmıştır:

... Yeni zaman bir gerçektir. Ona 'evet' de desek 'hayır' da desek, o varlığını sürdürecektir. Onun başka zamanlardan daha iyi ya da daha kötü olduğu da söylenemez. Yaşadığımız zamanı değerlendirmeye kalkışmaksızın onu bir veri olarak görmeye alışmalıyız. Bu yüzden burada yeni zaman hakkında uzun boylu açıklamalara girişmeyeceğim. Yeni zamanın getirdiği makineleşme, standartlaşma sorunlarını abartmamalı ve değişen ekonomik ve sosyal koşulları bir olgu olarak onaylamalıyız. Çünkü bunlar her türlü değerlendirmenin ötesinde, çizili bir yolda ilerliyor. Bizim için önemli olan bu veriler karşısındaki davranışlarımızdır. Düşünsel sorunlar bu noktada ortaya çıkar. Ne yaptığımıza değil, nasıl yaptığımıza bakmalı...

(İpşiroğlu 2009, s.126)

Burada belirtilen yeniçağa yönelik bakış açısı, günümüz sanatında temel oluşturmaktadır. Değer sorunlarına verilen önem, yenilikler boyutunda gelişmeye bağımlı bir ölçüttür. Sanatın yeniyi arama kaygısı ve her sanatçının özgürlüğünü dilediğince kullanması günümüz sanatında en temel olan özelliklerdendir.

Farklı düşünürler sanatın ilerlemesi, tükenmişliği ve devamlılığının ne derece geçerli olduğu üzerine yorumlar sunmuştur. Bu düşüncelerin üzerine sanatçıların ve eserlerinin ne yönde etkilendiğini de sorgulamışlardır. Örneğin Diderot'a göre felsefenin ilerlemesiyle, Nietzsche' ye göre tarihin ilerlemesiyle, Benjamin'e göre sanayi toplumlarının ilerlemesiyle sanatçının enerjisinin tükenmiş olup yapıtlarındaki ışık sönmüştür. Bunun sanatçıların üsluplarındaki heyecanın sönmesine sebep olduğu ileri sürülmüştür. Benjamin, sanayinin gelişmesinin toplumu etkilemesiyle, doğrudan sanatı etkilemiş ve tutkusunu öldürmüş olduğunu savunmaktadır. Ancak sanatın endüstrileşme ile gelen maddi manevi yenilikler doğrultusunda izlediği yola bakacak olursak olumlu ya da olumsuz gelişmeleri kendine konu edindiğini görmekteyiz.

Sanatçı, sanatını her türlü ortam ve koşulda belirli sınırlarda olsa da bir şekilde gerçekleştirmiştir. İnsanlık tarihinin en acımasız sahnelerinin gerçekleştiği savaş ortamlarında da sanatçı sanatçıdır, en iyi koşullarda da. Endüstri ortamında da bu öyle olmuştur. Endüstrileşme, dönemi içerisinde tamamen iyi şeylere imza atmamıştır. Ancak olumlu yönlerinin kullandığı gibi, olumsuz yönleri de avantaj haline

dönüştürülmüştür. Yaşam içinde insanlık adına baktığımızda müdahale edilemeyen olumsuz durumlarla yüzleşmiş olsak da, sanat adına bu durumun kullanımı söz konusudur. Endüstrileşme ile gelen teknolojik gelişmeler, sanatta emekçiliğe verilen değerin sorgulanmasına, hazır nesne ile gelen yeni ifade anlayışına, hayata getirdiği hızın zaman kavramına verdiği anlama, yeni gelen malzemeler ve bu malzemelerle gelen tekniklere kadar her şeyi yeniden düşündürmektedir. Bu etkinin modernizm dönemine baktığımızda doruk noktasında olduğunu görürüz. Endüstri döneminde sanat biçim, ifade, teknik, üslup... yani eserin uygulanışındaki her aşamada farklı farklı şekillerde kendini hissettirmektedir.

2.1. Sanatın Morfolojik Sorgusunda Değişim

Biçimciliğe verilen değere karşıt gelişen düşünceler 'Kavramsal Sanatın' doğmasına etken olmuştur. Bu akımla düşünce, biçimden üstün tutularak yeni bir sanat görüşü oluşturulmuş olup sanatın kesinleştirilmiş süreç içerisinde bilişsel olarak gerçekleştirilen bir yönüne dikkat çekilmek istenmiştir. Bu zamana kadar gelen sanatın tanımları arasında bulunan estetik, biçim, rastlantı, anlık kararlaştırılmış dışavurum düşüncelerine de karşı çıkmaktadır. Kosuth ve LeWitt gibi sanatçılar Kavramsal Sanatı tanımlarken estetikten ve biçimbilimden soyutlamak gerektiğini ve daha açık bir tanım yapabilmek için öncelikli olarak 'sanat' kelimesinin ne anlama geldiğini, anlamaya çalışmak gerektiğini savunmuştur. Bu anlamda işlenmemiş hazır- nesne ile sanatın yönünün değiştirmiş olduğunu ileri sürmektedirler. Dilin biçiminden, söze doğru bir dönüş gerçekleştirilmiştir. Bu görüş sanatın, biçimbilim sorgusundan arınarak kavrama yönelik bir vurgu temelini oluşturmaktadır. Ona göre, bu yolda ilerleyen sanatçıların çalışmaları böylelikle bir nevi dilbilimsel bir nitelik taşımaktadır ve bundan dolayı çalışmaların çözümlenebilirliği vardır. Sanatın tanımına ilişkin bu yeni yorumlar, Kavramsal Sanatın da etkisiyle, yeni sanat akımlarına zemin hazırlamıştır. Bunlardan bazıları; Eylem, Yoksul Sanat, Beden Sanatı, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı, Süreç Sanatı, Diyalog Sanatı, Kamusal Sanat, İnteraktif Sanat'tır.

Eylem sanatı; 1960 ve 70'li yıllarda sanatçılar o döneme değin süregelen sanat anlayışına karşıt duruşlarını ve yeni anlam çıkarımlarını eylem olarak ifade etmişlerdi. Sanatlarını gerçekleştirirken bazı kurum ve kuruluşlara da tahrik edici durumlar doğmasından dolayı sanatı ifade etme şeklindeki eylemleri politik bir duruma dönüştü. Zamanın geleneksel sanat anlayışına karşı duruşları ve bu zamana kadar devam etmiş olan sanatın, kabul edile gelmiş çerçevesinin dışına çıkma çabası bazı kesimlerce rahatsız edici bulunmuştur. Biçime, estetiğe, galeri ve müzelere ve bunun gibi sanatın sınırlandırıldığını düşündükleri bir takım kurallara karşı duruşlarını eylem olarak sürdürmüşlerdir.

Fransız sanatçı Daniel Buren de müze ve galeri mekânlarının sanatı karşıt durumlarla ilişki içine girmesine neden olduğunu savunmaktadır. Farklı sanat yapıtlarının aynı ortamda sergilenmesinin birbiriyle kıyaslama durumuna getirdiğini, aynı sanatçının farklı eserlerinin aynı mekânda sergilenmesinin de eserler arası üstünlük kıyaslamasına yönelttiğini yazılarında belirtmiştir. Bu düşüncesiyle de sergilemede mekân kavramını sorgulatmaktadır.

Daniel Buren bu duruma bir tepki olarak, 1967'den beri, müze ve galeri mekânlarının dışında belirli yerlere önceden üretilmiş düşey şeritler uygulamaktadır. Bu şeritleri, 1982 tarihli *Otobüs Sıraları*'nda olduğu gibi otobüs duraklarındaki sıralara ya da gelişigüzel her türlü reklam panosunun üstüne ya da yanına yapıştırarak, bir mesaj iletmeyen ve bir kurum ya da ekonomik destek olmaksızın var olabilen anonim işler üretmiştir. Buren işlerine tarafsızlık kazandırabilmek ve işlerini resmin plastik kaygılarından bağımsız kılabilmek için yöntemli bir biçimde birbirini izleyen bir kaç renkli düşey şeritler uygulamıştır. Çalışmaları, tarafsız bir kompozisyon durumuna eriştikten sonra, kendi sürecini ortaya koymakta ve eleştirel bir tavır geliştirmektedir. Buren'in aynı yöntemi farklı yerlerde tekrarlama girişimi "bir yapıtın görüldüğü yerin (iç ya da dış mekân), onun çerçevesi olduğunu" göstermektedir... (Atakan 2008, s.28- 29)

Buren, yapmış olduğu bu çalışmalarla estetik kaygı sorgusunu ve sanatı sergilemede mekân ve galeri kullanımının düşünce yapısına etkisini göstermek isteyip kendince

sanatta görmüş olduğu yanlışları, insanlar tarafından sorgulatmaya yöneltmiştir. Böylelikle mekân sorgusunu yaparken, mekânın eserler üzerine kurduğu baskı ve diğer eserlerle etkileşimli olarak gerçekleştirilen kıyaslama durumlarına da yeni bir bakış sağlamaya çalışmıştır. Sanatçı, bu etkinin izleyici üzerinde bırakmış olduğu baskı ve düşüncelerine yapmış olduğu müdahaleye de karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkışı da kendi ifade tarzı ve sanatıyla, kendince doğru bulduğu düşünce yapısıyla göstermeye çalışmıştır.

Eylem Sanatı'nda, yapmış olduğu çalışmalarla önemli bir yere sahip olan Joseph Beuys'u da görmemiz gerekecektir. Yapmış olduğu işlerle sadece sanat dünyasının değil halktan insanların da kendince görmüş olduğu önemli sorunlara dikkatlerini çekerek sanatını gerçekleştirmeyi başarmış sanatçılardandır. Sanatında yapmış olduğu eylemsel işlerle farkındalıklar oluşturmasının yanı sıra, Buren'de karşılaşmış olduğumuz bazı kesimleri rahatsız edecek tutumları, Beuys'da da görmemiz mümkündür. Çalışmalarında kendisini katarak yaptığı işlerden ziyade halktan başka insanları da çalışmalarına katarak yapmış olduğu eylemleriyle de dikkat çekmiştir. İnsanlarla etkileşimli ve katılımcı eserler vermiştir. Sanatıyla anlatmak istediklerini farklı bir sanat dili kullanarak göstermiştir.

En bilindik çalışmalarından biri olan 'Kıl Kurdu, Amerika'yı Seviyorum ve Amerika Beni Seviyor' adlı çalışmasıyla bir dönem bütün dikkatleri üstüne çekmeyi başarmıştır. Belirli bir amaç için başlatmış olduğu bu çalışma, gerçekleştirildiği süreç içerisinde bazı kişiler tarafından gözlemlerle yürütülmüştür. Amerikan yerlilerinin sıkıntılarına dikkat çekmeyi amaçladığı bu çalışması; New York, Chicago ve Minneapolis'e yapmış olduğu ziyaretlerle sunmak istediği 'Batılı Adam İçin Enerji Planı' adlı projesinin bir parçasıdır. Çalışma baştan sona seyircisiyle birebir düşünsel ve fiziksel yönden etkileşimli bir eylem olarak gerçekleştirilmiştir (Kuani 1990, s.123).



Şekil 33. Joseph Beuys

Kaynak: uludagsozluk.com,2012

Çalışmada Beuys kendisini, bir kır kurdu ile bir borsa haber bülteni olan galeriye kapatmıştır. Galeri içerisinde malzeme olarak bir el feneri, üçgen, saman yığınları, keçe, eldiven ve başındaki lale şeklindeki şapkayı kullanmıştır. Bunun yanı sıra efekt etkisi oluşturmak adına türbin sesi kullanmıştır. Bazen bir çoban gibi, bazen sıradan bir insan gibi davranırken, bazen de bir sirk cambazı gibi bir tutum sergilemiştir. Galeri mekânında bulunan bütün malzemelerin onun için bir anlamı vardır. Farkındalık oluşturmak istediği konu üzerine kendince belirli bir takım ifadelerle sahip olduğunu düşündüğü bu malzemelerle eylemini gerçekleştirmiştir. Eylemini gerçekleştirmek üzerine kendisiyle birlikte aynı mekâna hapsetmiş olduğu diğer bir canlı olan kır kurdu onun için önemli bir yere sahiptir. Kır kurtlarının Orta Asya'dan Amerika'ya gelen yerlilerle birlikte geldiklerini düşünür ve onların ruhunun bir insanın anlayamayacağı kadar güçlü olduğunu savunur. Burada efekt etkisi de oluşturan türbin sesinin diğer bir taraftan da sınır tanımayan teknoloji enerjisini de simgelediği bilinmektedir. Üçgen bilinci temsil ederken, kahverengi eldivenler de ellerin rahat hareket ve değişik araç gereç kullanabilme yeteneğini sergilemiş ve bu eldivenler daha sonra sanatçı tarafından

kır kurduna atılmıştır. Bunu yaparak sanatçı elini kır kurduna verdiği simgesini oluşturmak istemiştir. Diğer bir taraftan eylemin borsa haber bülteni bulunan bir galeride gerçekleştirilmesinin de altında önemli bir sebep yatmaktadır. Sanatçı borsa haber bültenini, satılabilir malların üretimine dayalı gücü ile Amerika'nın paraya dayalı olan ekonomik acımasızlığı olarak değerlendirdiği durumla eşleştirmektedir (Kuani 1990, s.141- 144).

Beuys'un sanatında kullanmış olduğu dil, o zamana kadar gelen anlayışı yeniden sorgulatmayı başarmıştır. Günümüz sanat anlayışının alternatif sanat çalışmalarını etkileyen bir zeminin oluşumuna temel hazırlamıştır. 1965'te yapmış olduğu 'İki Saplı Bel' isimli çalışması yeni sorgulamalara yol açan çalışmalarından biridir. Bu çalışmasıyla iki kişinin birlikte çalışabilmesi için gerekli olan uyum ve işbirliğini anlatma temelli bir oluşum sergilemiştir. Bıçak bölümündeki kalp şekli kardeşliği, sevgiyi; iki sap ise, içinde demir bulunan kanın aktığı şah ve atar damarları temsil etmektedir. Bu çalışmada 24 saat boyunca sanatçı, beli kalbinin hizasında tutarak belirli aralıklarla ses çıkartmak koşuluyla başının üstünden yere atarak gösteriyi gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte, günümüz sanatında kullanılmakta olan farklı sanat disiplinlerinin bir araya getirildiğindeki çalışmanın etkisi gözlemlenmiş olundu. Bu çalışmayı gerçekleştirirken çalışma içerisinde sesi katmasında, sanatçının geçmişinde olan müzik merakının etkisi bulunmaktadır. Çalışmanın öncesinde ve sonrasında izleyicilerin de katılımı söz konusudur. İzleyiciler ellerine almış oldukları belleri kullanarak çukurlar açmışlardır. Böylelikle tarım ve toprak bereketi için gerçekleştirilen sıcaklık ve sevgi teması işlenmiş olundu. Bununla birlikte, günümüz sanatında sıkça görülen seyirci katılımının izlerini yine bu sanatçımızda görmüş bulunmaktayız (Kuani 1990, s.127- 129).

Sanatı, sosyal bir olgu olarak gören ve sanattaki değişim hareketinin, dönüştürme çabasıyla, hayatın içine oturtmaya gayret gösteren sanatçı; sanatın sınırlarını zorlayarak ve hayattaki yanlışların düzeltilmesinde kullanılabilecek bir güç olarak görerek, toplumsal dönüşümü sağlayabileceğini düşünmüştür. Sanatçı Nam June Paik ile tanıştıktan sonra birçok '**Fluxus**' hareketinde yerini almıştır. Yaptığı işlerin

niteliklerinden dolayı Fluxus Sanatı'nda görebileceğimiz sanatçı çalışmalarının bir süreç olduğunu dile getirmiştir. Sanatı toplumsal dönüşüme yönelik bir araç olduğunu çalışmalarında göstermiş olup, sanatta hayatın içinde olan yanlışlara karşı duyarlılık geliştirmiştir. Çalışmalarıyla ilerleyen dönemlerde politik bir kimlik kazanmıştır.

Fluxus sanatının öncülüğünü yapan Amerikalı sanatçı George Maciunas'un yazmış olduğu manifestoda, sanatın amacını "Burjuva hastalıklarından kurtarmak! Ölü sanattan arındırmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!" olarak sıralıyor. 1960'lı yılların önemli bir sanat hareketi olan Fluxus bir akımdan ziyade, bir akış olduğu düşünülür. Fluxus ortak bir üslup olmaktan farklı bir şekilde, aynı görüşü paylaşan sanatçıların, oluşan bu akışın içinde olup o akışa kapılarak sanatlarını icra ettikleri bir tür tavır olarak görülmektedir. Louwrien Wijers, avangard tutumlarıyla Dada akımına yakın görülen bu sanatı, 'Avrupa sanatında Courbet, Monet ve Cezanne'dan sonra Modern Sanatı katı bir biçimciliğe sürükleyen hatanın düzeltildiği, dünyanın sanat olarak tanımlanamayacak kadar dar görüşlü ifadeden kurtarıldığı an' olarak tanımlamıştır (Antmen 2008, s.203).

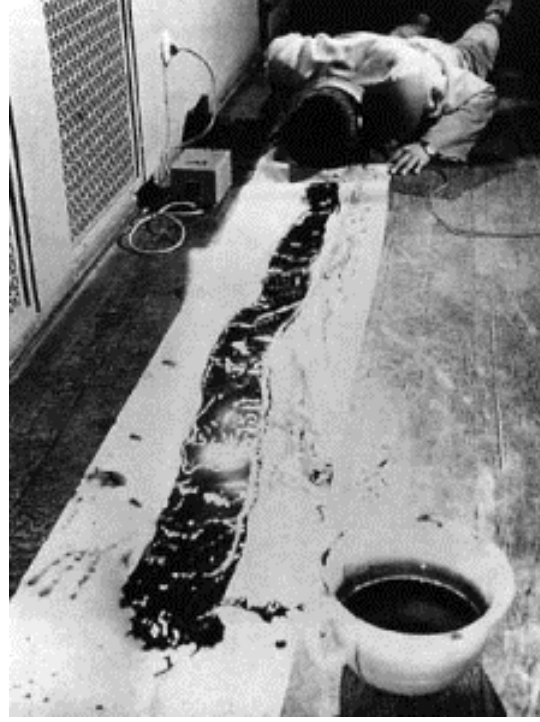
George Brecht, Robert Filliou, Ken Friedman, Geoff Hendricks, Dick Higgins, Ray Johnson, Alison Knowles, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Robert Watts, La Monte Young, Jackson MacLow, Wolf Vostell, Ben Vautier, Daniel Spoerri isimli sanatçılarda, Fluxus sanatı içerisinde çalışmalarını görebileceğimiz sanatçılardır. Bu sanatçıların yanı sıra George Maciunas, John Cage'in New York'taki New School of Social Research'te (Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu) vermiş olduğu deneysel kompozisyon derslerine katıldığında, Cage'nin Fluxus sanatına etkisinden şu şekilde bahsetmiştir: Somutluk ve gürültü fikrini, Fütürizm ve Russolo'dan, hazır-nesne fikrini Marcel Duchamp'dan, Kolaj fikrini Dadacılarıdan aldık ve bunların hepsi de John Cage ile sonuca vardı. Cage hazır-nesneyi, hazır-ses kullanarak genişletti ve Fluxus sanatçıları da hazır-nesneyi, hazır-eyleme dönüştürdü (Antmen 2008, s.204).

Fluxus sanatının yapı itibariyle, bazı kesimlerce Dada'nın devamı olduğu yönünde düşünceler çıkmıştır. Dada ile benzerliklerinin düşünülmesine karşın Maciunas birçok açıklamalarda bulunmuştur:

Eylemlerimiz, sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülürse bütün anlamını yitirir. Hareketlerimizi koordine etmezsek, gelip geçici yeni bir 'yeni dalga', yeni bir 'Dada kulübü' olmaktan kurtulamayız. Fluxus'un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine bir dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır. Fluxus anti-profesyoneldir ve sanatın sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır. Güzel sanatlar yok olup sanatçılarda başka işler bulana kadar Fluxus'un gelip geçici gösterileri sürecektir... (Antmen2008, s.204)

Sanatı hayatın içine dâhil edip herkesin kendini ifade edebileceğini düşündüren bu sanat, düşüncelerini bazen sokak gösterileri ile bazen ses enstalasyonları ile bazen elektronik müzik konserleri ile bazen de performanslarıyla deneysel sanat etkinlikleri gerçekleştirmişlerdir. Yapılan çalışmalarda sonuçtan çok süreç, yenilik önemli tutulurken planlanmış eylemler olarak yapılan bu çalışmalar, kazanç elde edilme amaçlı yapılan sanat görüşlerine de karşı çıkmaktadır. Dönemin çalışmalarına genel olarak bakıldığında atık malzemelerle gerçekleştirilen eserlerin çoğunlukta olduğu görülür. Sanatlar arası ayrımın kalktığı ve birçok sanat türünün sanatçıları bir araya getirebildiği sanat görüşü haline gelmiştir. Fluxus festivallerinde görüldüğü üzere bir ressam, heykeltıraş, müzisyen, şair, tiyatrocu birlikte etkinlikler düzenleyebilmekteydi. İlk Fluxus festivali 1962'nin eylül ayında gerçekleştirilmiştir. Bu festival dört haftalık bir süre zarfında Almanya'daki Wiesbaden'de gerçekleştirilmiştir. 'Fluxus Uluslararası En Yeni Müzik Şenliği' (Fluxus Internationale Festpiele Neuster Musik) isimli bu etkinlikte Dick Higgins, Nam June Paik, La Monte Young, George Brecht, George Maciunas, Robert Fillou, Alison Knowles, Emmett Williams, Jackson McLow, John Cage, Pierre Mercure, Karlheinz Stockhausen ve Philip Corner gibi sanatçılardan 14 dinleti yer almıştır. Bunun yanı sıra dinletiler arasında gerçekleştirilen etkinliklerde

ilginçtir. La Monte Young'ın *Baş İçin Zen* isimli eylemi oldukça dikkat çekmiştir (Atakan 2008, s.67).



Şekil 34. La Monte Young, Baş İçin Zen

Kaynak: peelmeagrape.blogspot.com, 2010

Bu çalışma, tek bir sanat alanıyla sınırlı kalmayıp, içerisinde birden fazla sanat disiplini barındıran bir çalışma olmaktadır. *Baş İçin Zen* isimli çalışmada hem müzik hem resim hem de gösteri sanatını görmek mümkündür. Bu çalışma 1960 yılında La Monte Young'ın çalışması iken iki yıl sonra Nam June Paik ile ortak yapılan bir çalışma haline dönüşmüştür. Bunun yanı sıra Fluxus sanatının, sanatın ticari bir mal olarak görülüp üzerinden kazanç sağlanmasına karşı çıkan görüşü, bu çalışmada çok da geçerli olabilmiş değildir. Çünkü galeri ve müzelerde çalışmaların korunup saklanması karşı çıkan bu sanatçılar, çalışma gerçekleştirildikten sonra geride kalan kâğıt üzerindeki

çalışmanın müzede sergilenmesine engel olamamıştır. Bu Fluxus hareketinde ne ilk ne de son olmuştur.

...Peki, Fluxus nesne ve eylemlerinin alınıp satılması engellenmiş olsa bile, bunların büyük paralar harcanarak dünyanın önemli sanat merkezlerinde gösterime sokulmasının altında yatan sebep ne olabilir? Hiçbir sistemin, kendini gerçekten yok edecek bir tavrı yaşatmak istemeyeceğini tahmin etmek zor olmasa gerek. Bu tip akımlara kapılan sanatçılar, kapitalizm açısından, olsa olsa 'özgürlüklerine saygı duyulması gereken haşarı çocuklar' dır. Çünkü kapitalizm, sürekli uyanık kalabilmek ve varlığını sürdürebilmek için, bu tip eleştirilere ihtiyacı olduğunun bilincindedir. İşte bu noktadan yola çıkılarak, hiçbir siyasal akıma, devrimci sınıf tavrına bağlanmadıkları için böylesi marjinal akımların kapitalizm için zararsız olduğu iddia edilmektedir. Bu görüş açısından, Fluxus hedefine ulaşmayan, 'boşlukta donan bir ok' tur... (Çubukçu 1995, s.4)

Görüldüğü üzere, Fluxus başında hedeflemiş olduğu düşüncelerinin esiri olarak, kendini Dadaizm gibi görüşlerin sonuna benzetmiştir. Kapitalizme karşı gelirken kapitalizmin kölesi olarak kendi kendini yok etmiştir. Bu, başlarda beklenen sonuç olmasa da bu aşamaya gelene kadarki süreç içerisinde yapılan çalışmaların, gelecek sanat çalışmalarına katkısı göz ardı edilemez. Sanata farklı bakış açısı getiren, yeni sorgulama gerekliliklerini öne sürerek yeni tanımlamalara yol açan bu sanat görüşü, diğer bir taraftan yaptığı çalışmalarla, varlığını hafızalarda devam ettirecektir.

Dönemin yine ünlü sanatçılarından biri olarak kabul edilen Wolf Vostell yapmış olduğu çalışmalarla, sanatta, teknikte yeni bir kavram kazandırmıştır. Sanatçı, Raymond Haines ve Jacques de la Villegle gibi Fransız 'afişistlerinden' (1950'lerde yırtık afiş kullanarak çalıştıkları için böyle adlandırılmışlardır) esinlenerek, yırtık afişlerle kolaj çalışmaları yapmış ve bunu da Fluxus anlayışıyla bütünleştirerek, 'dekolaj' (1962- 69) ismini verdiği çalışmalara dönüştürmüştür. Sanatçı dekolajı Happening ile bütünleştirerek *dekolaj-happening* isimli bir performans gerçekleştirmiştir. Bu çalışma Paris'teki 1968 olaylarının Fluxus hareketiyle gerçekleştirilen 'en büyük Happening'

olarak kabul edilmiştir. (Antmen 2008, s.206) Wolf Vastell'in 1963'te dekolaj üzerine yayınlamış olduğu manifestoda şöyle der:

Dekolaj anlayışıdır
Dekolaj kazançtır
Dekolaj ölümüdür
Dekolaj çözümlemendir
Dekolaj hayatındır
Dekolaj değişimindir
Dekolaj indirimindir
Dekolaj sorunundur
Dekolaj televizyonu yıkmandır
Dekolaj pisliğindir
Dekolaj ateşindir
Dekolaj terindir
Dekolaj tenindir
Dekolaj ani düşüşüdür
Dekolaj reddindir
Dekolaj sinirindir
Dekolaj kırılmandır
Dekolaj kendi hayal kırıklığıdır
Dekolaj kendi düşüşüdür
Dekolaj yoksunluğundur
Dekolaj leke çıkarıcıdır
Dekolaj çözülüşüdür
Dekolaj istifandır
Dekolaj acındır
Dekolaj ishalindir
Dekolaj kurtuluşundur
Dekolaj dekolajındır. (Vastell 1996, s.723-724)

Fluxus sanatına benzer bir tavırla ortaya çıkan bir diğer sanat anlayışı '**Oluşumlar**' dır. Benzerlikleri gelenek sanat anlayışına karşı bir alternatif oluşturan gösteriler, filmler,

şenlikler düzenleyerek kendilerini göstermelerindedir. Fluxus'tan farkı, seyircisinin sürece katılacağını bilse de plansız olarak yürütmesidir. Fluxus'un temel şartlarından biri planlı, önceden tasarlanmış çalışmalar yapmaktır. Bu yönüyle Oluşum, Fluxus'tan ayrılır. Oluşumlar, ani tasarlanmış ve tek sefere ait eserler yapma yönüyle de Fluxus'tan ayrılmaktadır. Çünkü Fluxus sanatı yenilenebilen ve tekrarlanabilen bir sanat görüşü hâkimdir (Yılmaz 2006, s.266).

Oluşum sanatının ilk olarak Amerikalı sanatçı Allan Kaprow tarafından başlatıldığı düşünülebilir. Kaprow eğitimini resim alanında yapmış bir sanatçı olarak, bugün aynı zamanda Happening uygulayıcısı olarak bilinmektedir. 1957 yılından başlayarak yaklaşık iki yıl John Cage'nin New York Yeni Toplumsal Araştırmalar okulundaki deneysel müzik derslerine girmiştir. Kaprow burada aldığı eğitimle, Zen Budacılığını, Duchamp'ı, Artaud'yu tanımış ve 1952 de Black Mountain College'de gürüldüğü gibi izleyicinin sanata etkisine şahit olmuştur. Sanatçı çalışmalarında klasik tutumlardan uzak daha araştırmacı, yenilikçi denemelere girişmiştir. Zaman zaman etrafında gördüğü hazır nesnelere çalışmalarına katmıştır. Bu malzemelere müdahalelerde bulunarak heykelleştiriyor ve mekân içerisinde yerleştirmelerde bulunuyordu. Yapmış olduğu bu tarz çalışmalarda, Black Mountain College de görmüş olduğu izleyici müdahalelerinin yansıması görülmektedir. Kendisi başlatmış olduğu çalışmalara seyircisinin müdahalesine izin vererek onlarında katılımını sağlamaktaydı. Sonuçta, sanatçı ve seyircisinin ortak bir çalışmasıyla eser yapılmış oluyordu.

Kaprow, seyirci katılımıyla gerçekleştirdiği çalışmalarını biraz daha genişletme fikriyle 1958'de George Segal'ın New Jersey'deki çiftliğinde, New York Hansa Galerisinin üyeleri için düzenlenmiş olan piknikte Dadacı etkinliklerin, soyut sanattaki hareketli ilkelerinden oluşturduğu gösteri, Reuben Galerisi'nde *6 Bölümde 18 Oluşum* ismiyle gerçekleştirildi.

Halka açık ilk gösteri olan bu oluşum, sanatçının yakın arkadaşları tarafından, onların anlık hareketlerinin kullanılmasıyla yapılmıştır. Sanatçı bu gösteriyi hazırlamadan öncesinde bazı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Öncelikli olarak gösteriye katılmasını

istediği arkadaşlarına, davetiyeler yollayarak çalışmaya başlamıştır. Sonrasında ise davetiye göndermiş olduğu arkadaşlarının bazılarına, davetiyeden sonra düzenlemiş olduğu kâğıt parçaları müdahalelerde bulunmuş figürler, mekânın krokisi, fotoğraflar, renkli nesnelere ve tahta parçaları gibi malzemeler göndermiştir. Gösterinin gerçekleşeceği odalar renkli ışıklarla bezenmiş, yer yer katılımı olacak seyircinin farklı alanlara bakmasını sağlayacak şekilde mekân içi düzenlemeler yapılmıştır. Üç odadan oluşan bu mekânda; birinci ve ikinci odalar boy aynalarıyla kaplanmış, üçüncü odada ise gizli bir gözetim sistemi kurulmuştur. Seyircilere çalışmada gerçekleştirilecek gösteriyi takip etmeleri amaçlı bazı kartlar dağıtılmıştır. Bu kartlarda programa göre, her bölümün başlangıcını ifade eden bir sesle, eşit aralıklı zamanlarda gerçekleştirilecek gösteri hakkında bilgilendirme bulunmaktadır. Programa göre izleyiciler önce askeri adımlarla yürümüşlerdir. Sonrasında bir süre yerlerinde beklemişlerdir. Daha sonrasında ise sırasıyla pencerelerdeki storları kapatarak, afişleri okumuş ve müzik aletleri çalmıştır. Bazen de 18 eylemin ardına gerçekleştiği hareketi 90 dakikalık bir süre içerisinde astarlanmamış olan tuvale aktarmışlardır. Sürenin bitiminde ise 'ama' ve 'eh' gibi sözcükler kullanan kadın ve erkek gruplarının arasına dört adet üç metrelik rulolar sarkıtılmıştır (Lee Goldberg 1988, s.128-130).

Gösterinin sonunda kendisini çalışmanın içerisinde bulan izleyiciler birbirinden farklı duygular yaşamışlardır. Seyirci alışılmış bir etkinlikten çok daha ilginç bir durumla karşılaşmıştır. Tekrardan uzak, değişken durumlar, esnek bir yapı ve dikkati anlık başka yönlere çeken doğaçlama olarak düzenlenmiş bir gösteridir. Bu tür çalışmalarla sanatçılar farklı sanat anlatımlarını arayarak sanatta deneylere yönelmiştir. Sadece anlatımda malzemede değil mekânlarda da alternatif seçeneklere yönelmekteydiler.

Oluşum, Fluxus'a benzerliğinin yanı sıra bir tiyatro ile de benzer özellikler taşıdığı hakkında yorumlar yapılmıştır. Oluşum sanatının temelini oluşturan sanatçı Kaprow, oluşum ve tiyatro arası benzerlik görüşünü bazı yazılarıyla ayırt etmeye çalışmıştır. Sanatçı tiyatro ve oluşum arasındaki farklılıkları şu şekilde maddeleştirerek açıklık getirmeyi amaçlamıştır. Oluşumlar,

1. Sanatla yaşam arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmalı,
2. Sanatsal geleneğin incelmış, gelişmiş alışkanlıklarından kaçınmalı,
3. Olayı birbirinden uzak ya da hareket eden bir kaç mekâna dağıtmalı,
4. Katı bir program uygulamaktan kaçınmalı ama çeşitlendirebilmek ve kesintiye uğratabilmek, hatta sonsuz kılabilmek için zaman tanımalı,
5. Yalnızca bir kere yapılmalı,
6. İzleyici kitlesini bütünüyle yok sayarak izleyici ile sanatçı arasındaki sınırı kaldırmalıdır (Kaprow 1999, s.703-704).



Şekil 35. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum

Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de>, 2010

Oluşum sanatıyla gelen yeniliklerin ötesinde, ileriki dönemlerde yeni sanat sorguları oluşmaya başlamıştır. Sanatın sadece tek bir disiplin olmaktan ziyade, yeni arayışlar içerisinde gelişen, farklı disiplinleri bünyesinde barındıran, yeni denemelerle ortaya çıkarılmış olan **Gösteri Sanatı** buna örnek sanatlardandır.

Gösteri sanatının oluşumunu etkileyen geçmişine baktığımızda Leonardo, Raffaello ve Bernini gibi sanatın büyük ustalarını görmemiz mümkündür. Yapmış oldukları çalışmalarındaki durağanlığı örtmek adına birtakım gösterilerde bulunmuş olup, sergi anında çalışmalarına devinim katmak isteğiyle, kendi sanatlarında ve gelecek dönemlerdeki sanat yapıtlarında yeni bir boyut açmışlardır. Bernini'nin 1638 yılında sahneye koymuş olduğu L'Inondazione isimli çalışması bu anlamda önemli bir yere sahiptir. Sahnede oluşturulan sel manzarasında, yenilikçi ışık ve ses etkilerinin yanı sıra yoğun olarak akıtılan su kullanmıştır. Bernini'nin Roma'da gerçekleştirmiş olduğu bu çalışmada gerçek anlamda bir ev yıkılmıştır. Aslında bu çalışmayla yanılısamaların yanı sıra gerçeği de görmüş olmaktadır (Mofitt 1988, s.25-30).

1813- 1883 yıllarında sanatın etkisini artırmak adına yapılan ve yeni denemeleriyle görülen bir diğer isim de, opera ve bestelerinin seslendirildiği esnada seyircisine görsel bir hitapta bulunmak adına yapmış olduğu sahne düzenlemeleriyle ilgi çeken Wagner'dir. Çalışmalarında kullanmış olduğu ses ve görüntü birliğinden oluşan etkiyle seyircisini iyileştirmeye çalışmaktadır. Dramı yönetmenin yanı sıra metinler yazıp, sahne tasarımları yapan sanatçıya göre sanat, başta müzik, edebiyat ve oyun sanatları olmak üzere resim ve mimariyi de içine alan bir yapıdır. Gesamtkunstwert (Birleşik Sanat Yapıtı) kavramı sanatçının estetik kategori olarak çıkarmış olduğu bir düşüncedir. Ortak ve eşanlı bir sanat yapıtıyla seyircinin duygularının yoğunlaştırabileceğine inanmaktadır (Candan 1994, s.21-23).

Sanatın gösteri haline dönüşmesinin ilk adımlarını görmüş olduğumuz o yıllardan 1900'lü yılların ortalarına gelindiğinde Gösteri Sanatı adı altında yapılan çalışmalarda farklı dönüşümler devam etmekteydi. Seyirciyi eserlere yoğunlaştıran, şaşırtan ve sanatın tek bir yönden, farklı yönlerine kayan bu sanat tarzı seyircisini zaman zaman içine alarak kendini yenilemeyi sürdürmüştür. Oluşumlarla yakın benzerlikler taşıyan Gösteri Sanatı, genellikle müzik, dans, video, tiyatro gibi sanat eserlerinin birlikte kullanılmasıyla gerçekleştirilmesinin yanı sıra oluşumlarda gerçekleştirilen anlık yapılan çalışmalar ve fazla seyirci kitlesinin, gösteri sanatında olmadığını görmekteyiz. Gösteri sanatı daha planlı ve düzenli bir şekilde sistemli olarak ilerleyen ve

Oluşumlardaki gibi çok sayıda seyirci gerektirmeyen bir sanat türüdür. Bu sanat alanı ile ilgilenen sanatçılar sanata, disiplinler arası sanat düşüncesini yerleştirirken bir yandan da farklı malzeme, farklı teknik ve farklı sunumlar katmıştır. Klasik sanat düşünce yapısındaki kapalı mekânlarda sergileme, bu sanat düşüncesinde sınırını olabildiğince aşarak yerini, alışılmadık yerlerde gerçekleştirilmeye bırakmıştır.



Şekil 36. Yves Klein, Boşluğa Sıçrayış

Kaynak: formatd.net, 2011

Yves Klein'in 1960'ta gerçekleştirdiği *Boşluğa Sıçrayış* adlı çalışmasını, kendisini pencereden dışarı atarak gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasıyla sanatçı, sanatını görsel bir etkileşime dönüştürerek, bir sanat nesnesi yapma kaygısını aşmıştır. Farklı bir dille sanatın gerçekleştirilebileceğini böylelikle sanatıyla göstermiş olmaktadır.

Yves Klein'in Gösteri Sanatı içerisinde sıkça karşılaştığımız bir diğeri eseri olan 'Mavi Dönemin Antropometreleri' (Blue Period's Anthropometrics) isimli çalışması, atölyesine serili olan tuval bezleri üzerine, bedenleri mavilere boyanmış çıplak modellerin yuvarlanmalarıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışmada yer alan teknik malzemelerin yansira üç çıplak model ve yirmi kişiden oluşan bir müzisyen grubu bulunmaktadır.



Şekil 37. Yves Klein, Mavi Dönemin Antropometreleri

Kaynak: http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html, 2010

Sanatçının bu çalışmasına esin kaynağı olan bir yer vardır. Sanatçının, 1958 yılında gitmiş olduğu judo salonunda, çalışmakta olan dövüşçünün bir an yere düşmesiyle zemindeki mindere bırakmış olduğu iz dikkatini çekmiştir. Bunun üzerine sanatçı buradan esin kaynağını alarak bu görünümü kâğıtlar üzerinde denemeye başlamıştır.

Daha sonraları bir judocu arkadaşının evinde, bir modelin çıplak bedenini boyayarak zemine sermiş olduğu kâğıt üzerinde arkadaşının yardımıyla, modelin bedeninden çeşitli baskılar almıştır. 1958 yılında belirli aralıklarla gerçekleştirmiş olduğu bu çalışmayı sanatçı 1960 yılında, aralarında yakın arkadaşlarının bulunduğu, küçük çaplı bir izleyicinin önünde tekrarlamış. Kendi evinde gerçekleştirmiş olduğu bu gösteri sanatçının ilk gösterisi olmaktadır. Gösteri anında seyirci arasında bulunan yakın arkadaşı Pierre Restany gösterinin verdiği heyecanla bir anda, ‘vay be, bunlar Mavi Dönemin İnsan Ölçümleri’ diye bağirmiştir. Bu sözlerde sanatçının bundan sonra yapacağı gösterilere isim olmuştur. Fotoğrafta görmüş olduğumuz çalışmada, sanatçının bu isimle gerçekleştirmiş olduğu ilk çalışmasıdır.

Gilbert ve George 1969’da gerçekleştirmiş oldukları ‘Kemerlerin Altında’ adlı ‘şarkı söyleyen heykellerini’ ellerini ve yüzlerini metalik boya ile boyanmış olarak gerçekleştirmişlerdir. Sanatçılar gösteriyi küçük bir masa üzerinde yan yana durarak, mekanik kuklalar gibi hareketlerle Flanagan ve Allen şarkısını çalarak yapmışlardır. Sanatçıların ellerinde bulunan eldivenler ve bastonlar gösteri sırasında sanatçılar tarafından değiştirilerek bir gösteri haline dönüşmektedir. Gösteride kullanılan kaset bittiğinde sanatçının biri diğerine yardım ederek, kasetin değişmesini sağlamaktadır. Canlı birer heykel gibi gösterilerini gerçekleştirmişlerdir (Ratcliff 1993, s.9). Bu sanatçıların 1969’da yazmış oldukları ‘The Laws of Sculptors’ da (Heykelticilerin kuralları) geçen şu sözleri de yapmış oldukları ve gelecekte yapacakları çalışmalarını anlamada bir ışıktır:

Her zaman şık giyinin, bakımlı olun, rahat, dostça, zarifçe ve denetimli hareket edin. Dünyayı kendinize inandırın ve bu ayrıcalık için insanların yüksek bir bedel ödemelerini sağlayın. Hiç üzülmeyin, eleştirmenler tartışır ve eleştirir ama her zaman saygılı, sessiz ve sakin olun. Tanrı hâlâ yontmaya devam ediyor, onun için yerini uzun süre boş bırakma... (Lee Goldberg 1988, s.167)

1960’lardan 2000’lere baktığımızda görülen sanat çalışmalarında her ne kadar farklı isimler olsa da, birbirine yakın sanat görüşleri ile kesin çizgiyle ayırmak mümkün olmamaktadır. Sanatın sınırlarını zorlayan bir anlayıştan türeyen, yeni yeni fikirlerle

meydana gelen bu sanat türleri, birbiri içinde beslenen ve farklı yeniliklerle tekrar doğan bir yapıdadır. Ufak tefek, ince çizgilerle diğerlerinden kendini ayırmaya çalışmaktadır. Ancak hepsinin de birbirinden olumlu ya da olumsuz bir şekilde etkilendiği aşikârdır. Bir sanat türü içerisinde gördüğümüz bir sanatçı ve eseri başka bir sanat türünde görülemez diye bir şey söz konusu değildir. Bu şekilde birbiri üzerine yansımaları görülen bir diğer sanat türü de **Beden Sanatı**dır. Bazı yayınlarda Eylem, Oluşum, Fluxus gibi sanat türleri içerisinde de görülmesi mümkündür. Beden Sanatı, temelde sanatçıların malzeme olarak bedenlerini kullanma üzerine yoğunlaşmalarından başlamıştır. Sanata kendilerini dâhil ederek sanatlarını gerçekleştirmişlerdir. Bedenin sanatta kullanılmasındaki değişime şu sözlerle açıklık getirilmiştir:

...Kaprow ve Beuys gibi sanatçılar, *beden aracılığıyla eylem anındaki varoluşa* dikkat çekmişlerdi. Yves Klein, Hermann Nitsch, Marina Abramoviç, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Carolee Scheneemann, Chris Burden, Stelarc ve Orlan gibi sanatçılarsa araç ve nesne ilişkisini tersine çevirerek, *eylem aracılığıyla beden üzerine yoğunlaştılar*. Bu sanatçılar sayesinde kendi bedenimize, sanat tarihine, sanat yapıtlarında gösterilen şeylere yeniden bakmaya, biçim ve anlam üzerinde yeniden düşünmeye başladık. Görmediğimiz ya da gördüğümüz halde görmezden geldiğimiz bazı şeyleri yeniden gördük. Acı ve hazzın, yalan ve hakikatin, çirkin ve güzelin, cinsellik ve masumiyetin, şefkat ve şiddetin beşiği olan bedenimiz, kendimiz ile yüzleşerek; itiraf etmeyi öğrendik. Ancak bu, çok katmanlı doğamızdan vazgeçtiğimiz anlamına gelmiyor elbet. Kaldı ki, istesek de vazgeçemeyiz zaten... (Yılmaz 2005, s.283)

Sanatçı bedeniyle gerçekleştirilmiş olan sanat türlerine verilmiş olan örneklerden ziyade Beden Sanatıyla çalışma daha da detaylandırılacaktır. Birbirine benzer ancak ince çizgilerle birbirinden ayrılan bu sanat oluşumları içerisinde olan Beden Sanatı diğerlerinden bazı özellikleriyle farklılıklar göstermektedir. Görsel açıdan beyinleri zorlayan sanatçı Hermann Nitsch yaptığı çalışmalarla sanatın sınırının ne kadar aşılabileceğini kendi ifadesiyle göstermeye çalışmıştır. 1962 Avusturya doğumlu bu sanatçı çalışmalarında, Freud psikolojisine ve hareketli soyut resme yönelik atıflarda

bulunmaktadır. Çalışmalarında kendi bedeninin yanı sıra, hayvan bedenlerine ve hayvanlardan elde ettiği kan ve iç organlarına da malzeme olarak yer vermektedir. Yardımcıları eşliğinde gerçekleştirdiği bu kanlı çalışmalarda seyircisinin bütün dikkatini üzerinde toplayarak, onları hayrete düşürmeyi başarmıştır.



Şekil 38. Hermann Nitsch, 1. Eylem (1st Action), 1962, Viyana

Kaynak: www.nitsch.org/, 2011

Sanatçı 1. Eylem isimli bu çalışmasında bir katharsis eylemi içerisinde. Çalışma seyircinin gözleri önünde belirli bir program doğrultusunda işlenmiştir. Sanatçının yardımcıları olarak görev yapan kişiler tarafında gösteri esnasında bir koyun parçalanmış ve bağırsakları ayrılmıştır. Sonrasında ise doğal ama toplumsal açıdan baskı altında olan saldırganlığından kurtulmayı amaçlayan sanatçının üzerine kan

boşaltılmıştır. Farklı hayvan bedenleriyle olan bu gösteri farklı zamanlarda, farklı şekillerde devam etmiştir (Atakan 2008, s.43- 44).

Sanatçı bu tür çalışmalarıyla arınmayı amaçlarken, bir taraftan da başka canlıların yok edilmesine neden olmaktadır. Marina Abramoviç ise sanatıyla anlatmak istediklerini kendi bedeninde yaptığı uygulamalarla göstermektedir. Nitsch'in çalışmalarında hayvanlar üzerinde gördüğümüz müdahaleleri, Abramoviç o kadar acı olmasa da kısmen kendi bedeninde uygulamakta ve uygulatmaktadır. Abramoviç'in çalışmalarında Nitsch'nin çalışmalarında olduğu gibi bir canlının ölümü de söz konusu değil, ancak acı ve kan burada da görülmektedir. Bazen içtiği ilaçlarla ölüme çok yaklaştığı bilinmektedir. Abramoviç'i ve çalışmalarını daha iyi anlayabilmek için şu sözler etkili olacaktır. Abramoviç'e göre:

...Beden, *özel* olmakla birlikte *hareket halindeki bir bölgedir*. Beden bir *tekne*dir ve sürekli olarak başka bir yer için *demir alır*; sanki ölüme gider gibi, ufukta kaybolur gider. *Sembolik olandan*, dilden kurtulmak, yani dil merkezli Batı kültürünün kodladığı her şeyden arınmak ve yükünü boşaltmak zorundadır bu *tekne beden*. Gerek bir vantilatörün yaydığı havayı soluması, aşırı dozda hap alması ya da kendini yaralaması türündeki yoğun süreçlerinde, gerekse ani ve hızlı hareketlerinde, uzun yürüyüşlerinde ya da mutlak bir hareketsizlik anında, Abramoviç 'kendi bedeninde oluşu', özelliğin dışında, yani dilin olmadığı bir durumu kavramaya çalışmaktadır. 'Bedeni boşaltmak', aklının 'başka bir yer ve zamanda' değil, 'burada ve şimdide' olması demektir. Gösterilerinden genellikle susması ve sadece kendini sunması bu yüzdendir... (Yılmaz 2005, 299)

Sanatçı çalışmalarında ayinsel bir edayla düzenlemelerde bulunmaktadır. Sanatçı kendi bedeni üzerine yoğunlaşarak, sanatındaki ifadesini bedeninde oluşturduğu imgelerle gerçekleştirmektedir. Sanatçının amacı seyircisinde şok oluşturmak değildir. Onun amacı seyirciler önünde bedenin ve aklın sınırlarını zorlamaktır. Bunu gerçekleştirirken fiziksel durumdan ziyade ruhsal bir etki bırakmaktadır. İnsanlar üzerindeki ölüm ve acı gibi duyguların davranışlarda bazı kısıtlamalara yol açtığını düşünmekte olan sanatçı, bu sınırların aşılmasına yönelik deneyimlerde bulunmak istemiştir. Bunu deneyimlerken

bazı acı ve tehlikelere bizzat kendi bedeninde tanık olmuştur. Amacı her ne kadar seyircisini şaşırtmak olmasa da, sanat ve sanatçılardan görülmüş alışıldık durumların dışında farklı bir yaklaşımla karşılaştıkları için hayrete düşmemeleri olanaksızdır.



Şekil 39. Marina Abramoviç, Ritim 10

Kaynak: initiartmagazine.com, 2011

Sanatçının Edinburg Festivali'nde 1973 yılında gerçekleştirmiş olduğu *Ritim 10* isimli çalışması seyircisini şaşırtan nitelikte yapılmış çalışmalarına örneklerden biridir. Sanatçı bu çalışmasına önce yere beyaz bir kâğıt serip üzerine düzenli bir şekilde on adet bıçağı yerleştirerek başlamış olduğu bilinir. Bıçakların boyutları ve biçimleri birbirinde farklı

niteliklerdedir. Malzemede bıçakların yanı sıra iki adet ses kayıt cihazı bulunmaktadır. Ön hazırlığını tamamladıktan sonra sanatçı, ses kayıt cihazını çalıştırmış ve sol el tırnaklarını ojeyle boyamıştır. Sonrasında parmaklarının aralarında aralıklar bırakarak zemine yerleştirmiştir. Dizmiş olduğu bıçaklardan birini sağ eline alarak sol elinin parmakları arasına hızlı bir şekilde belirli ritimler oluşturacak şekilde vurmaya başlamıştır. Her seferinde eli bıçak darbelerinden yaralar almıştır. Bu işlemi bütün bıçakları deneyerek devam ettirdikten sonra teypteki kaydı geri sararak, çalışma esnasında kaydettiği kendi sesini baştan sona dinlemiştir. Biraz yoğunlaştıktan sonra gösteriye aynı şekilde devam etmiştir. Bıçaktaki sıralamalar ve çıkardığı ritimler aynı şekilde kullanılarak önceki kaydedilen sesle eşanlı bir ses kaydı gerçekleştirilmiş olunuyordu. Bu çalışmanın sonunda sanatçı, önceki kaydetmiş olduğu sesi ile sonraki kaydettiği sesi aynı anda dinlemiş ve gösteriyi salonu terk ederek bitirmiştir.

Sanatçıların bedenini dâhil ederek yapmış oldukları sanat anlayışlarından, 1960 'ların ikinci yarısında oluşan bir diğer kavramsal kökenli öncü sanat yapısı da İtalya'da doğan Arte Povera yani diğer ismiyle **Yoksul Sanattır**. Bu dönemlerde örneklendirmiş olduğumuz diğer sanat türleri gibi bu sanat düşüncesinde de sanatın ticaretleştirilmesi karşıtı bir yaklaşım söz konusudur. Sanatın sergilemesinde bazı otorite kişiler ve kuruluşlar tarafından yönlendirmelere ve seçimlerle vurgulanan değer anlayışındaki yanlış olduğunu düşündükleri görüşe karşı gelmişlerdir. Sanatın alınıp satılan ve birbirleriyle aralarında bir değer kıyaslaması durumunu kabul etmeyip buralardaki yanlışları vurgulamaya çalışmışlardır. Sanat eseri onlara göre saklanan bir nesne olmaktan kurtarılıp hak ettiği muameleyi görmesi sağlanmalıdır. Belli kalıplarla çizilmiş sınırların sanatın etrafından kaldırılıp özgürleştirilmesi gerektiğine inanmaktadırlar. Bunu yapabilmek adına gerek malzeme kullanımında, gerekse sergilemede alışık olunmayan sanatsal tutumlarda bulunmuşlardır. Sanatın sadece galeri ve müzelerde sergilenen estetik nesne konumunda oluşunu sorgulatmışlardır. Bunu yaparken malzeme tercihlerinde sınırlara karşı duruşlarını yansıtmışlardır. Bu sanat türüne malzeme olarak bazen doğadan alınan doğal nesnelere, bazen atık malzemeler eşlik etmektedir. Bununla birlikte gerçekleştirilen sanat çalışması saklanabilir nitelikte olmamasına da dikkat edilmiştir. Çalışmalar sergi anında vardır. Sergi bittikten sonra ise

sadece akıllarda yer etmiş olarak, saklanabilir bir hale dönüşmüştür. Canlı cansız malzemede sınır tanımayan bu sanat türü sanata getirdiği yeniliklerle 20. yy.ın son yarısında yerini almıştır.



Şekil 40. Michelangelo Pistoletto, Paçavralar İçinde Venüs

Kaynak: iseeithinkisee.blogspot.com, 2011

1967'den itibaren İtalyan kentlerinde sergiler açan sanatçılar, Yoksul Sanat içerisindeki görüşe uygun bir deneysel tavırla çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Pistoletto'nun 'Paçavralar İçinde Venüs' isimli çalışması 1967 yılının Yoksul Sanattaki örnek çalışmalarındandır. Bu çalışmayla sanatçı, o güne değin eserlere değerli değersiz

nitelikler verilerek sergileme koşullarını oluşturan düşünceye karşı bir duruşla, geçmişi ve dönemini bir arada sentezleyerek ironik bir durum oluşturmuştur. Bu çalışma diğer bir taraftan İtalyan sanatının geçmişindeki zenginliğinin karşısında durmaya çalışan, çağdaş sanatçıların durumunu da sorgulatmaktadır.

Germano Celant'ın sözcülüğünde ve küratörlüğünde İtalya'da 1960 yılında Mario Merz, Giovanni Alselmo, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zoria'dan oluşan bir grup kurulmuştur. Pistoletto'nun da içinde olduğu bu grup sanatçıların zihinsel ve ruhsal varlıklarını yeniden keşfetmeleri gerektiğini savunmaktadır. Bunu yaparken bir büyücü ve kimyacı tutumuyla, doğal varlıkların kökenine inerek, onları sorgulayarak ve yeniden yorumlayarak gerçekleştirilebileceğini savunmaktadırlar. Bakır, su, nehir, ateş, kar, elektrik, yerçekimi gibi şeyler sanatçıya, sanatını gerçekleştirmek üzere verilmiş bir yol gösterici konumunda bulunmaktadır. Bununla doğaya sahip çıkmaktan öte, doğayı hayata dâhil ederek, birlikte yaşama durumu gerçekleştirilmiş olmaktadır. Yaşam onlara göre başlı başına bir sanattır. Doğada olanlarda sanatın parçası olduğuna göre, yeni bir şeyin üretilmesine gerek yoktur (Celani 1993, s.886-889).

Sanatçının kültür ve organik dünya arasındaki aracılık işlevini gösterme amacıyla sanatçı Mario Merz, doğal öğelerle birlikte kentsel kültürü birbiriyle kaynaştırmıştır. Malzemelerde sınır tanımayan sanatçı farklı farklı mekânlarda çalışmalarını gerçekleştirmiştir. *Giap İglu* isimli 1968 yapımlı çalışması, insanı dış dünyadan koruyarak, temel iglu* biçimini, soyut göçer kavramı ile bütünleştirmiştir. Sürekli değişimi vurgulamak adına, her sayının bir önceki iki sayının toplamına eşit olduğu Fibonacci dizisi şeklinde neon ışınlarını kullanmıştır. Bu sayı dizileri İguana'da olduğu gibi iguana, gergedan ve timsah birleştirilerek ilk çağı gerçekleştirmiştir. Yapmış olduğu çalışmalarda sanatçı bütün simgelerinde doğaya eşit halde olduğunu vurgulamaktadır.



Şekil 41. Mario Merz, Giap İglusu (Giap Igloo), 1968

Kaynak : <http://www.flickr.com>,2011

* İglu : Eskimo ve Laponların buzdan yaptıkları ev

Germano Celant'ın küratörlüğünü yaptığı 1967 tarihli Yoksul Sanat grubunun bir  yesi olan sanatçı Jannis Kounellis'in, ilk çıkışı 1969'da Roma'daki Atiko Sanat Galerisi'nde canlı atları sergilemesiyle olmuştur. Sanatçı çalışmasını galeri mekânına yerleştirmiş olduğu 11 at ile gerçekleştirmiştir. Çalışmada kullanılan atların aralarındaki mesafe eşit aralıklarla düzenlenmiştir. Bu çalışmasıyla sanatçı Yoksul Sanattaki doğayla bütünleşme fikrini vurgulamış olmaktadır. Bu çalışmaya baktığımızda sanatçı aslında kısmen hazır bir figürü sanat eseri olarak kullanmaktadır. Daha  nce Duchamp da gördüğümüz hazır nesnenin sanatlaştırılma durumu burada daha farklı bir şekilde karşımıza yeniden çıkmaktadır. Duchamp'ın Pisuar isimli çalışması insan elinden çıkan bir nesnenin sergi salonuna konularak gerçekleştirilmiş bir sanat yapıtıdır. Oysaki Kounellis'in *Canlı Atlar* isimli bu çalışmasında, hiçbir şekilde insan müdahalesi olmadan doğadan alınmış canlı bir varlık söz konusudur. Atlar kendi başına doğada var olan varlıklar olmasına karşın, sergilenen bu atlar direk olarak insan müdahalesi olmasa dahi, insanların elinde yetiştirilmeleriyle kısmen de olsa müdahaleye maruz kalmış olmaktadır (Yılmaz 2005, s.250- 251).



şekil 42. Jannis Kounellis, Canlı Atlar (Cavalli), 1969, Roma

Kaynak: <http://www.museomadre.it/opere.cfm?id=150>, 2011

Yoksul Sanatıyla gelen, doğayla yaşamı bütünleştirmek amacıyla, doğadan alınan canlı, cansız varlıkların sergilenmesi, sanattaki kalıplaşmış sergileme anlayışını beyinlerde bulanıklaştırmıştır. Sanat nesnesi önceleri Duchamp'da görmüş olduğumuz 'Pisuar' isimli çalışmayla hazır nesne konumuna gelmiştir. Sonrasında Kounellis ile doğadan alınan canlı varlığın sergi salonuna taşınmasıyla yeni bir anlam kazanmıştır. Doğadan alınan doğal nesnelere sergileme durumu, Yoksul Sanatta gündeme gelirken, doğada olan varlıkların, sergi salonları gibi yerlerde sergilenmesi yerine, kendi doğal ortamlarda sergileme fikri oluşması olağan bir hal almıştır. Bu düşünce **Yeryüzü Sanatı** ile şekillenmiştir. Yeryüzü Sanatı, endüstrinin gelişmesiyle gelen teknolojinin çevreye verdiği zarara dikkat çekmeye çalışmıştır. Doğaya karşı insanları bilinçlendirme adına sanat çalışmalarını yürütmüşlerdir. Doğanın yanında teknolojiye karşı bir duruş sergilemektedirler. Yeryüzü Sanatının dönemiyle olan bağlantısını ve eserlerdeki etkisini tanımlamak bu sözlerle daha uygun olacaktır:

1960'lardan 1980'lere kadar uzanan süreçte etkin olan Arazi Sanatı, o dönemde ABD'de yaşanan gelişmelerden ayrı tutulamaz. Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk- cinsiyet- kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, alternatif mekân arayışlarına yönelmiştir. Bu alternatif mekânlar arasında, terk edilmiş binaların ve sokakların yanı sıra doğa da vardır. Sanatçıların doğaya yönelmesinde, sanat piyasasının dinamiklerine karşı bir direnç rol oynamıştır, aykırı malzeme ve yöntemlerin kullanılmasıyla piyasa sisteminin kolay kolay metalaştırılamayacağı işlerin üretimi bir yandan da anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur. (Antmen 2008, s.253)

Amerikalı sanatçı Robert Smithson, bu alandaki düşüncelerini bir dizi denemeyele gerçekleştirmiştir. 1966'daki denemesinde 'Termodinamiğin İkinci Yasası'yla entropiden söz etmiştir. Bu denemede parçalara ayrılmış olan sanatın en geçerli sanat olarak düşünülmesinin nedenini anlatmıştır (Smithson 1979, s.9- 18).

Sanatçı 'yer-olmayan'(nonsite) isimli geliştirmiş olduğu düşüncede iç ve dış mekân arasında ilişkiler kurmaya başlamıştır. Bu düşünce çerçevesinde kapalı mekânlarda sanat çalışmalarının bir hapisane mahkûmuna dönüştürülmüş olacağı kanaatine vararak, eserlerini dış mekânda uygulamaya koymuştur. Smithson'ın sanata bakışına dışarıdan bir göz ile:

...Smithson, çağdaş sanatçının, hem maddi hem zihinsel süreçlerden kopmakta olduğuna dikkat çekmiştir. Bunun suçlusu, ona göre, bu düzenin borazanlığını ve uşaklığını yapan eleştirmenlerdir. Sanatçı kendisi dışında yaratılan bu ortamın kısıcında olup,'zaman' bağlamının ise dışındadır. Sanatçının zamanını değersizleştiren eleştirmen, hem sanatın hem sanatçının düşmanıdır. Sanatçı zamanı bilmeli, başkalarının dayattığı yanlış bir zaman bilincinden uzak durmalı ve ayrıca zaman ırmağının derinlerine çok dalmamalıdır. Bir sanatçı unutulmak istemiyorsa, zaman ırmağının yüzeyine yakın bir yerde yüzmelidir. Zaman ırmağında yüzerken akıntıya kapılıp sürüklenenler sanat tarihinin kalıntılarıdır... (Yılmaz 2005, s.240)



Şekil 43. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran (Spiral Jetty), 1969- 70, Utah
Kaynak: haribololz.wordpress.com, 2011

Smithson yaptığı çalışmalarla bir kalıntı olmaktan öte bir duruşla sanatın en üst noktalarında sapasağlam durmayı başarmış sanatçılardan biri olarak sanatın tarihine adını yazdırmıştır. Çalışmalarıyla sadece Yeryüzü Sanatına değil, sanatın genel anlamda sergilenmesinden, malzemesine, tekniğine kadar sanata yeni anlamlar ve kavramlar kazandırmıştır.

Sanatçı bu çalışmasının Utah'da daha önceleri petrol çıkarılmak için kullanılan bir bölgede gerçekleştirmiştir. Çalışma büyük sarmal şekilde oluşturulmuş bir dalgakıran şeklindedir. Büyük tuz gölünün ortasında varlığından söz edilen burgaca bir gönderme niteliği de taşımaktadır. Çalışmasında yaşam ve ölüm arasındaki çizgiyi ifade eden entropi fikri burada da görülmektedir. Çalışma bir dönem doğal sebeplerden dolayı suyun yükselmesi ile görünmez hale gelerek sular altında kalmış fakat 2000 yılının başlarında suyun tekrar çekilmesi ile gün yüzüne çıkmıştır. Bu çalışmanın yapımında yaklaşık olarak yedi bin ton toprak kullanılmıştır (Antmen 2008, s.252).

Yeryüzü Sanatında doğadaki malzemelerle, doğal olarak ve müdahalelerde bulunarak yapılan çalışmalardan ziyade, yine doğayı yüceltmek adına farklı teknik ve malzemelerle yapılan çalışmalar da görülmektedir. Robert Smitson'ın yanı sıra Alice Aycock, Christo, Michael Heizer, Nancy Holt, Walter De Maria, Mary Miss, Dennis Oppenheim, Michael Singer, Mel Chin, James Turrell, Ana Mendieta, Alan Sonfist, Christian Phillip Müler, Jan Dibbets, Richard Long, Hamish Fulton gibi sanatçılar da bu sanatta eserler vermiş kişilerdir. Malzeme ve teknikte değişimler olsa da sanatçıların sanat adına ortak görüşlerle eserlerini yaptıklarını bilmekteyiz. Teknolojiyle gelen tahribatlara ve doğaya karşı insanların duyarsızlıklarına yönelik bilinçli bir şekilde yaptıkları çalışmalarla farkındalık oluşturmaya çalışmışlardır. Robert Smithson da doğadan aldığı malzemelerle, yine doğada sergileyerek yaptığı işlerle görmekteyiz. Walter de Maria isimli Amerikalı sanatçı, Yeryüzü Sanatında yaptığı dikkat çekici çalışmalarla doğaya karşı farkındalık oluşturmuş sanatçılardandır. Sanatçı ilk olarak, sanat eserlerinin galeri mekânlarında sergilenmesine karşı durmak adına yapmış olduğu 1968'deki bir galeri mekânını 50 m3 toprakla doldurduğu çalışmayla dikkat çekmiştir. O da çalışmalarında kapalı mekân yerine, açık mekânları tercih etmiştir. Geniş alanlarda,

büyük boyutlu çalışmalarla kendini göstermiştir. Yine başka bir çalışması olan Kaliforniya’da bir çölde birbirine paralel olarak düzenlenmiş birer mil uzunluğundaki kazmış olduğu iki çizgisel yol olarak yaptığı çalışma sanatçının doğada bırakmış olduğu eserlerindedir. Ancak doğa her zamanki muzipliğiyle geçmişte olan izleri sildiği gibi sanatçının bu çalışmasını da kendi içinde yok etmiştir.



Şekil 44. Walter de Maria, Yıldırım Alanı (The Lightning Field), 1977, New Maxico

Kaynak: c4gallery.com, 2011

Sanatçının New Maxico’nun güneyindeki çok yağmur alan bir bölgede, geniş bir alanda yaptığı iş çalışmaları içerisinde en bilindik olanıdır. *Yıldırım Alanı* isimli bu çalışmasını 1977 yılında 400 adet paslanmaz çeliği birbirinden 67 m’lik uzaklıklarda yerleştirerek gerçekleştirmiştir. Bu çalışmasında 16’ya 25 sıralık ızgara sistemi oluşturmuştur. Kazık

uçları arazinin engebesine göre düzenlenerek aynı düzeyde tutulmuştur. Çalışma uzaktan bakıldığında tan vaktinde, güneş battığında ya da farklı ışık oyunları ile algılanabilir niteliktedir. Çalışmanın şimşekler ve yıldırımların etkisiyle oluşturduğu görsel şölenle, insanlara verilmek istenen şey bir nükleer savaşta görünümü simgesel yolla yansıtarak bir nevi uyarı sağlamaktır.

Walter de Maria Yeryüzü Sanatındaki yapmış olduğu çalışmalarla doğaya karşı dikkat çekmek istemiş ve doğanın hayatımızdaki yerini tekrar tekrar çalışmalarıyla ve yazılarıyla vurgulamıştır. Sanatçı doğal afetlerin önemi vurgulamak adına yazdığı bir yazısında şöyle der:

Bence doğal afetlere yönelik bakış açımız yanlıştır.

Gazeteler bunların hep kötü olduğunu yazar. Yazık.

Ben doğal afetleri seviyorum ve bunların, bir deneyim biçimi olarak, en yüksek sanat biçimi olduğuna inanıyorum.

Bir kere kişisellikten uzaklar. Bana göre sanat, doğayla yarışa bile giremez.

Bildiğimiz en iyi nesneyi Büyük Kanyon'un, Niagara Şelalesi'nin, kızıl ormanın yanına koyun.

Görkemli varlıklar her zaman kazanacaktır.

Şimdi, bir sel, orman yangını, kasırga, deprem düşünün. Tayfun düşünün, kum fırtınası düşünün.

Buzulların kırılmasını düşünün. Kıtır kıtır sesleri duyun.

Müze giden insanlar, bir depremi hissedebilse.

Gökyüzünü, okyanusu...

Ama esas olarak sürpriz afetlerde en yüksek biçimler gerçekleşir.

Bunların sayısı çok azdır ve onlara şükran duymalıyız. (De Maria 1996, s.527)

Doğada doğal güçlerle sergilemeye bırakılan eserler, doğadan gelen etkilerle bazen yenik düşebilmektedir. Yeryüzü Sanatında doğanın eline teslim edilen çalışmalar koruma maksadı bulundurmadan sergilenmekte ve zamanla çalışmaların doğada yok olduğuna şahit olunmaktadır. Eserlerin alınıp satılan bir estetik nesne konumundan kurtarmak üzere ve doğaya saygıyı uyandırmak adına geliştirilmiş fikirlerden oluşan sanat düşünceleri arasında fikirsellik açısından yakınlık gösteren bir diğer sanat oluşumu da

Süreç Sanatı'dır. Süreç Sanatında da, Yeryüzü Sanatında ve Yoksul Sanatta görüldüğü gibi doğal malzemeleri görmek mümkündür. Yağ, kauçuk, ot, ahşap, talaş, buz gibi organik yapıda olan malzemeler kullanılmaktadır. Bu malzemelerle birleştirerek farklı nesnelere elde etmek yerine, onları belirli düzen içinde sergilemeye bırakıp yerçekimi, farklı hava koşulları ve zaman gibi doğal süreçler içerisindeki dönüşümü gözlemlenmektedir. Açık ve kapalı mekânlarda sergilemeler görülmektedir.



Şekil 45. Robert Morris

Kaynak: victory-vice.blogspot.com, 2011

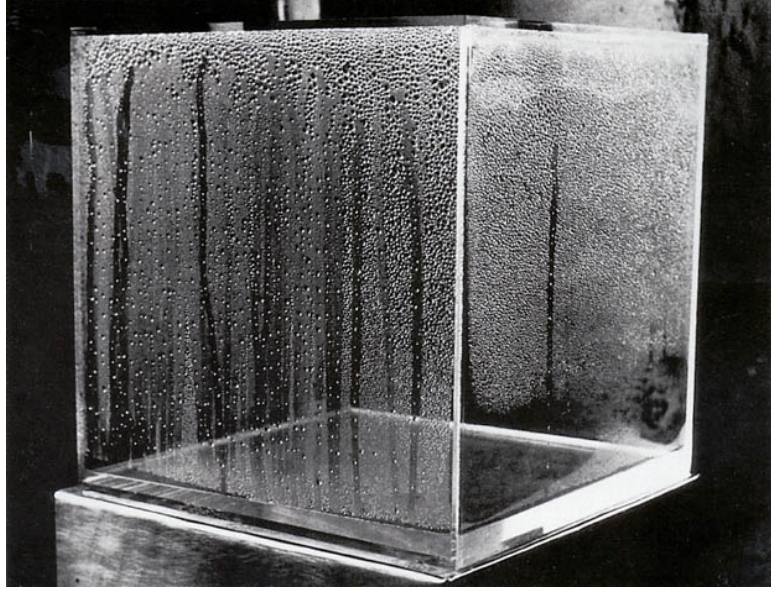
Süreç Sanatı içerisinde çalışmalarıyla dikkat çeken isimlerden, Robert Morris, Hans Haacke, Richard Serra ve Eva Hess gibi sanatçıları görebiliriz. Morris çalışmalarını genel olarak, heterojen malzemelerden oluşturulmuş, görüntü içerisinde ve ötesine

uzanan bir düzenlemede rastlantısallık içerisinde sergilemelerini gerçekleştirmiştir. ‘Robert Morris 1967’de neden figüratif algılamının egemen olduğu yapıtlardan bu tür yeni denemelere kaydığını ve neden tek ve uyumlu, homojen nesnelere, biriktirilmiş şeylere yöneldiğini anlatmıştır’ (Atakan, s.75). Çalışmalarındaki homojen nesnelere oluşturduğu heterojen düzenlemelerle her bir parçanın diğeriyle olan ve bütüne olan ilişkisi gözleme dayalı bir deneme oluşturmaktadır. Burada merkeze olan algı sorgulanmaktadır. Maddelerinde farklı görünüm ve boyutlardaki görüntüsü aynı şekilde gözleme tabii tutulmaktadır.

Bir nesne yapmak için, önceden algılanan imgelerin çözümlenmesinin gerekli olduğunu fark eden Morris, maddeleri, parça, zerre ve salgı gibi çeşitli doğal halleriyle kullanarak sanat nesnesinden uzaklaşmış ve böylece sanatın bitmiş bir ürünle sonuçlandıran bir çalışma biçimini doğrulayan akılcı düşünceye karşı çıkmıştır. (Atakan 2008, s.76)

Süreç Sanatı içerisinde çalışmalarını gözlemleyebileceğimiz sanatçı Hans Haacke çalışmalarında doğal etkenlerin süreçteki gözlemine yer vermiştir. 1963- 1965 tarihleri arasında sanatçı Haacke tarafından yapılan ‘Yoğunlaşma/Buharlaşma Küpü’ isimli çalışmada akrilik, plastik ve su kullanılmıştır. Ayrıca bu çalışma, yapıldığı yer olan New York’un iklim koşullarına bırakılarak, doğal değişim süreci gözlemlenmiştir.

Sanatçı yapmış olduğu çalışmalarla Süreç Sanatı içerisinde görülmesinin yanı sıra Yeni Kavramsalcular diğeri bir adıyla Kavramsal Toplumcu Gerçekçilik içerisinde de görülmesi mümkündür. Çalışmalarının nitelikleri bakımından bu alanda sanatçıyı ve eserlerini sorgulayabilmekteyiz.



Şekil 46. Hans Haacke, 'Yoğunlaşma/Buharlaştırma Küpü'

Kaynak: artnet.com, 2011

Hans Haacke'nin çalışmalarını tanımlayabilmek ve onu daha iyi anlayabilmek için Jeanne Siegel'e yaptığı açıklamaya bakabiliriz:

Politik sanat dediğimiz olguyu tematik bir çerçeveye indirgemek istemiyorum. Doğrudan belli bir politik olaya göndermede bulunmayan ama ideolojik bir eleştiri içeren işler de politik sanat kapsamında değerlendirilmeli.(...) ne zaman politik sanat dendiğini duysam tüylerim diken diken oluyor. Bu terimle ele alınan yapıtlar bir bakıma tek boyutlu, kaba bir okumaya indirgenmiş oluyor. Daha da kötüsü, 'politik' olarak adlandırılmayan yapıtların herhangi bir ideolojik içeriği yokmuş, dolayısıyla politik göndermesi yokmuş gibi düşünülüyor. Tabii bu büyük bir yanlış. Sanat denen şeyi yaymaya çalışan ve herhangi bir perspektifi tercih etmiyormuş gibi görünmek istemeyenlerin yarattığı bir mit bu. Bilinç endüstrisinin her ürünü, genel ideolojik ortama katkıda bulunur. (Siegel 1988)

Sanatçı bu sözleriyle o dönemde görülen sanata politik yaklaşımı kendi sözleriyle tanımlamıştır. Ona göre siyasal rejim ne olursa olsun, parasal kaynak sağlayan müze ve galeriler, objektif bir şekilde, o dönemin siyasal ve toplumsal kimliklerini açık bir şekilde ortaya koymalıdır. Sanatçının 1970'li yıllarda yapmış olduğu çalışmaların niteliğine baktığımızda **Kavramsal Sanat** özelliklerinde olduğunu görebiliriz. Buna sebeplerden biri de, o dönemlerde yaşanan olaylara yönelik yaptığı anketlerin olabileceği düşüncesindedir sanatçı. Çünkü çalışmalar duyulara kapalı olarak işlenmektedir. Çalışmalarında kendince oluşturmuş olduğu dili, düşünceler arasında sorgulamakta ve yine kendince yorumlamaktadır.

Kavramsal Sanat, dönemine damgasını vuran, alışılmış birçok düşünceyi sarsan bir yapıda ortaya çıkan, 1960- 70 yılları arasındaki bir sanat oluşumudur. Kavramsal döneme adını yazdırmış isimlerden bazıları; John Baldessari, Robert Barry, Douglas Huebler, Tom Marioni, On Kawara, Mel Bochner, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Victor Burgin, Hans Haacke, Dieter Roth ve Art and Language'dir.

Buraya kadarki incelemiş olduğumuz sanat yapıları sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce, zihinsel bir sorgulama sürecine yönelttiği için kavramsalılık çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. Bu sanat görüşlerinde temel olarak, sanatın maddi değerde metalaştırılmasına, kalıcılığına ve bundan doğan, sergilenmesinde oluşturulan piyasasına karşı bir tepki barındırmaktadır. Sanat nesnesini tekilliğinden dışlayarak varlığını düşüncedeki yerine bırakmıştır. Eserden geride kalan esas değer, hafızalarda bıraktığı izdir. Sanatın görüntüsü hafızalardan başka fotoğraflarda, belgelerde, taslaklarda, haritalarda, video gibi saklanabilen taşıyıcı araçlarda korunumu gerçekleştirilmiştir. Böylece klasik sanat tavrına ve biçimine yeni bir pencere açılmıştır.

Kavramsal Sanatın temeline indiğimizde 1917 yılında Duchamp tarafından sergilenen *Çeşme* çalışmasıyla oluşturulmuş olduğu düşünülebilir. Hazır- nesne olgusunu ortaya atan sanatçı o güne değin oluşturulmuş neredeyse bütün sanat anlayışlarındaki kalıpları sarsmıştır. Bu çalışmasıyla sanatçı el yapımı olan bir nesneyi alarak sadece üzerine bir

kelime oyunuyla atmış olduğu imzasıyla katılımcı ücreti olan bir sergiye göndermiştir. Çalışma görüldüğü andan itibaren kafalarda soru işaretlerine neden olmuştur. Burada sanatçı, hazır- nesne kavramından ziyade sergilemede salon mantığına, sanat eserindeki imzayla gelen değerine, esere verilen emek kadar değer düşüncesine ve bunun gibi birçok kalıplaşmış düşüncelere yeniden bir sorgu yolu açmıştır. Bu düşüncelerden öte eleştirmenlere ve izleyicilere de ayrıca bir kafa karışıklığı oluşturmuştur. Bu döneme kadar incelemiş olduğumuz bütün sanat türlerinin yani, 1960- 1970'li yılların sanat eserlerinin, avangart fikir temelinde 20. yy.ın başlarındaki bu fikir fırtınalarının olduğu görülmektedir. Bir Kavramsal Sanat sanatçısı olan, Lawrence Weiner'in 1969- 1972 yıllarında yapmış olduğu açıklamalar, bu sanat düşüncesindeki esere bakışı göstermektedir. Sanatçı yaptığı eserden çok ortaya koymuş olduğu fikrin değerini vurgulamak istemekte ve estetiği dışlar nitelikte bir faşizm olduğunu söylemektedir. Yaptığı eserin bir talimatı olmadığını ve bitmiş olarak ortaya konulduğunu oradaki fikri ile varlığını gösterdiğini açıklar:

1. Sanatçı yapıtı kurgulayabilir
2. Yapıtı kurgulanabilir
3. Yapıtın imal edilmesi gerekmez

Her biri sanatçının amacıyla belirlenen bu kararlar, alıcının koşulları doğrultusunda alıcıya bağlıdır.

Kültürel bir bağlamda var olabilmesi için

1. Bir sanat sanatçı tarafından kurgulanabilir
2. Sanat kurgulanabilir
3. Sanat imal edilmesi gerekmez

Bütün bunların sanat olma koşuluyla eşdeğer olduğu ve alıcıya bağlı olmadığı söylenebilir. (Antmen 2008, s.200)

Bu sözler sanatçıların Kavramsal Sanatta, sanat eserini yaparken, esere bakışlarındaki sınırı belirleyen düşünceleri göstermektedir. Sınır denilen şey aslında o zamana kadar gelen düşünce yapısındaki sınırın ifadesidir. Dönemin genel özelliklerine bakıldığında

avangart tutumun getirdiği bir başkaldırı ve sınırsızlık, o zamana değin gelen dűřüncenin sınırını çizmektedir.

Sol LeWitt'e göre; sanatçının sanatında uygulayacaklarını önceden tasarlayıp planladıktan sonra gerçekleştirmesi, eserin fikre dair öneminin, öncelikli değere sahip olduğunu göstermektedir. Fikir değere bakımından eser önüne geçmektedir. Sanat ona göre dűřünlerin gerçekleştirilmesinde araç konumundadır. Sanat gerçekleştirildiği anda seyircisinin zihninde bıraktığı izle asıl değeri taşımaktadır. Kavramsal Sanattaki maksat burada yatmaktadır. Yapılan eserlerin mantık temelli de olmasına gerek yoktur. Hatta bazen kurulu mantıkları çürütmek adına yapılmakta olduğu bilinir.



şekil 47. Sol LeWitt

Kaynak: elmetaverse.blogspot.com, 2011

LeWitt'in çalışmalarına baktığımızda Minimalizm Sanatı içerisinde görmemiz de mümkündür. Bu çalışmada ve buna benzer diğer çalışmalarda, nesnenin başka bir nesneye benzemesi önemli olmamaktadır. Fiziksel bir varlığı olmasına karşın, sıradan olarak kabul edilmesi gerekir. Birim tekrarı ile gerçekleştirilen çalışmalarda basit ve kolaylıkla bulunabilir nesnelere yapılması uygun olmaktadır. Bütün olarak algılanmasındaki etken, birimin tek başına ilginç nitelikte olmamasındandır. Çalışma

gerçekleştirildikten sonraki sonucu ise düşünceden önemli değildir. Sanatçının yapım aşamasındaki düşüncesi ve eseri oluşturmadaki süreci çok daha önemlidir.

Biçimci estetiğin her daim, eserde kavramsal unsurun etkisini azalttığını düşünen sanatçı Joseph Kosuth, Kavramsal Sanat denildiğinde akla gelen ilk isimlerdendir. Sanatçı, biçimci sanatta, bir önceki eserlere benzer nitelikte çalışmaların gerçekleştirilmesiyle, zihni olmayan akılsızca bir sanatın gerçekleştirilmiş olduğunu savunmaktadır. Kosuth'un sanattaki temel düşünce yapısında Aristo'nun "A, A'dır; A, B değildir; A, A olmayan değildir" düşüncesindeki mantık yatmaktadır. Bunu temel aldığı düşünmüş olduğumuz sanatçı her ne kadar sanatta felsefenin temel alınmasını doğru bulmadığını bildirse de aslında, eserlerini gerçekleştirirken baştan sona felsefeden yararlandığını görmekteyiz.

Araştırmanın başından buraya kadar incelemiş olduğumuz sanat oluşumlarının, kendilerinden önceki dönemlerdeki biçimci sanat görüşüne karşı duruşlarıyla varoluşlarını görmekteyiz. Gerek malzeme, gerek üslupla, gerekse teknikle önceki dönemlerdeki sanat görüşlerinde kabul edilen sınırlar içerisindeki düşünce yapısına karşı gelerek, seyircisini şaşırtmış ve sanatta yeni sorgu kapıları açmıştır. Bazen salon, müze ve sergilemelere yönelik eleştirilerde bulunurken, bazen de sanayileşmenin getirmiş olduğu etkenler üzerinde düşündürmüşlerdir. Sanayileşmeyle gelen olumsuz etkilerin doğada bırakmış olduğu kötü izlerle doğaya dikkat çekmek istemişlerdir. Doğanın insan yaşamındaki yeri ve değerini sanatla bütünleştirerek, hayatın içinde yaşam kadar değerli bir konuma getirmiştir. Bunun yanı sıra sanatta emeğe karşı değer sorgusu da hazır-nesne gibi kavramlarla yeniden sorgulanmıştır. 20. yy. ile gelen bu yeni sanat oluşumlarıyla, önceki dönemlerden farklı bir varlıkla kendini gösteren sanat görüşüne, ayrı bir kapı açılmıştır. Bundan sonra gelecek olan sanat görüşlerine bu düşünce yapıları temel oluşturmuştur. Biçimci görüşten arınarak sınırlarını yıkan sanat, yeniliklere sonuna kadar açık bir duruşla bu oluşumları karşılamaktadır.

1960'ların sanatçı modeline baktığımızda eserlerini farklı yaklaşımlar ile gerçekleştiren, alışılmadık sunuşlar yapan, sergi ve katalog gibi sanatın yanı sıra varlığına devam eden yan oluşumlara karşı oturmuş düşünceleri sarsan, eser ile metin arasındaki ilişkiyi sorgulatan, sanatın metalaştırılmasına kızgın, asi, yenilikçi, kalıplara karşı, yeni fikirlere açık olduklarını görmekteyiz. Döneme genel olarak baktığımızda, kavramsal düşünceden temel alan bir görüşün hâkim olduğunu görmekteyiz.

1990'lara geldiğimizde, 1960 sonrası sanat görüşüyle gelen yeniliklerle oluşan ve o dönemden beslenen, yeni fikirlerle oluşmuş sanat görüşlerini görmekteyiz. Diyalog Olarak Sanat, Kamusal Sanat ve İnteraktif Sanat bunlardan bazılarıdır. Bunların temelinde sanatın seyircisiyle ve sanatçısıyla iletişime yönelik gözlemleri, seyircinin sanata bıraktığı maddi manevi etkileri, müdahaleleri, sözlerin esere kaynaklık ettiğinde sanattaki konumu görülmektedir.

Sanatın varlığını kabul ettiğimiz yıllardan bugüne değin sanat sürekli bir değişim ve dönüşüm halinde sürekliliğini devam ettirmektedir. Dönem dönem sanatın sonunun geldiğine dair düşünceler oluşsa da, sanat yeniliklerle yeniden kendini göstermeye devam etmiştir. Sanat bazen gerçeklerle, anlatımlarla, politikayla, taklitlerle, dini görüşlerle bazen de biçime yönelik kaygılarla öne çıkmıştır. Her yeni sanat görüşü ise ya bir öncekinin reddi ya da üzerine eklenen yeniliklerle kendini göstermiştir. Bu yenilikler bazen biçimde, bazen ifade ve üslupta, bazen de konuda görülmektedir.

Sanatta biçim; öncelikli olarak içerik yani amaç, sonrasında ise anlam ve içeriğin görünür şekilde biçimlendirilmesiyle oluşmaktadır. Sanat yapıtında her şey biçimde içeriğe bağlıdır. Temanın soyut varlığından öte görsel olarak algısının sağlanması adına somutluk aranmaktadır. Sanattaki yerini somut hale gelmiş biçimiyle almaktadır. Sanat yapıtının içinde bulunduğu karmaşadan biçim ve içerikle ayrılmaktadır. Bu ayırımı gerçekleştirilirken kesin bir sınırla sınırlandırılmamaktadır. Ancak yapıtın neye göre nitelendirileceği açısından bakıldığında, biçim ve içerik özelliklerine göre yeri belirlenmektedir.

Sanatta biçim denildiğinde; renk, dinamik, ton ve biçim içerisinde yer alan anlam ve yapının kendisi akla gelmektedir. Aynı zamanda bu temalarla gerçekleştirilen eserlerin arkasındaki manevi değer içeriğini vermektedir. Biçim ve içerik birbirinden beslenen eserin iki temel özelliklerindedir. Biçim içeriğe bağımlı olarak gerçekleşmektedir. İçerik olmadan sade bir varlıkla, biçimle eser gerçekleştirilemez. Çünkü eserin ruhu orada oluşmaktadır.

Bir eserin sanatsal içeriğinin kavranmasında renk, hacim, biçim ve sözler temel olmaktadır. Bunlar, eserin sergilenme anından itibaren seyircisinin algısına hitap etmeye başlamaktadır. Sonrasında ise içerik gelmektedir. Biçimdeki algı farklılıkları, toplumsal değişiklikler doğrultusunda şekillenmektedir. Toplumsal yaşam içerisinde farklı düşüncelerle bir bütün oluşturan anlayışlar biçime yansyarak etkilemektedir. Bu yüzden her dönemde her topluma göre farklı şekillerde benimsenmekte ve kullanılmaktadır. Yer yer bu biçimlerdeki farklılıklarda kendi içlerinde bir anlama sahip olmaktadır. Toplumlar içerisinde sanatta kullanılan farklı biçimler, bir nevi onların dillerini oluşturmaktadır. Kendilerini sanatta, sanat ile ifade etmenin bir aracı durumuna gelmektedir.

Sanatta ifade ise; bireyin tavırlarını, davranışlarını ve psikoloji ile ruhsal duygularını farklı yollarla anlatmaktır. Sanatın bütün çeşitleri ve bu çeşitlilik içerisindeki olguların hepsi bir ifadeyi temsil etmektedir. Doğada olan çeşitli varlıkları sezgilerle içselleştirip bunu biçimsel hale getirirken aslında onu ifade etmiş olmaktadır. Sanat eserini oluştururken üç temel aşamadan geçmektedir:

Önce taklit ederek doğayı, insanı ve nesnelere öğreniriz. Sonra edindiğimiz izlenimleri yani sezgileri somutlaştırarak ifade ederiz. Son aşamada da ifade değerini artırmak için gerekirse gerçeği ve biçimleri değiştiririz. Bu değişimde, sanatçının kişiliğinin ve ülkelerinin payı büyüktür. Çünkü bu yaratım onun üslubunu ortaya koyar. Üslup belirli bir içeriğe uygun olmasına rağmen, biçimin yapısını oluşturan nitelikleri gösterir. Yani üslup içerikle belirlenmiş, ona yardımcı olmasına rağmen içerikten farklı bir şey olup, biçimin değişken bağımsızlığı gösterir. Sanat tarihinde belirli bir içeriğin sonucu olarak ortaya çıkan bir üslubun, başka bir içeriğe de cevap vermesinin sebebi budur. (Ersoy 2002, s.145)

Sanatta eserin yapısını sorgulamada kullanılan temel ilkeler doğrultusunda sanat dönemlerinde; ‘nerelerde, hangi zamanlarda, nasıl bir etkiyle, ne gibi temalara değinilmiş ve bu hangi yollarla sanattaki anlatımını bulmuştur?’ gibi sorgulamalar eserin gözlemlenmesinde önem arz etmektedir. Sanat öncelikli olarak kendi varlığı içerisinde her dönemde farklı nitelikleriyle yerini ve değerini korumaktadır. Bugünün anlayışı yarına ters düşse de o eser o gün için farklı konumda yerini taşımaktadır. Çevresel faktörlerin yanı sıra kendi içinde de bir oluşum ve değişim göstermektedir. Bunu yaparken biçim, içerik, üslup ve ifadede değişkenlikler göstermektedir. Dönemin özelliklerini yansıtırken, kendi içerisinde de kendi ifadesini bulmaktadır. Bugünün sanattaki değişkenlerini ve önceki dönemlerden aldığı etki ve yansımaları görmekle bugünün sanatını anlamak için ilk adım atılmış olmaktadır. “Sanat nasıl bir süreçten bu güne geldi, geldiği süre içerisinde nasıl aşamalardan geçti, bugün bunun etkisini sanatta nasıl görmekteyiz?” gibi sorular sanatın bugünkü konumunu açıklar nitelikte cevaplarını verecektir.

Sanat, mağara resimlerinden bugünkü konuma değin farklı maksat ve niteliklerle günümüze taşınmıştır. İlk dönemlerinde bildiğimiz üzere, mağara resimlerinde olduğu gibi belli bir ruhani hesaplaşma, büyü ve güç gibi amaçlar doğrultusunda yapıldığı öne sürülmektedir. Bu sonraki dönemlerde daha farklı şekillerde görülse de her dönemin kendi içinde açıklayıcı sebepleri bulunmaktadır. Bazen bir dine, bazen bir politikaya, bazen de bunun gibi farklı inanışlara hizmet ettiği görülmektedir. Sanatçılar içselleştirmiş oldukları bu duygularını farklı bilinçlerle sanatta işlemişlerdir. 20. yy da kendinden önceki dönemlere bakarak daha avangart ve geçmişine yıkıcı etkiyle yeni duruşlar görülmektedir. Belli bir alana köleleşmeyen, daha özgür ve cesur eserler gerçekleştirme dönemi olarak görülebilir. Dönemin genelinde, geçmişi reddeden, yeninin peşinde olan, kendince inandığı yolda, inandığı şekilde duran bir anlayış görülmektedir. Modernizmin, sanattaki etkisine baktığımızda, bugüne temel olan kazanımların o yıllarda elde edilmiş olduğunu anlayabiliriz. İfade, üslup ve içerikteki yeniliklerden ziyade malzeme kullanımındaki sınırlarında ilk kez bu kadar zorlandığı bir dönemdir.

Sanattaki belirli kalıplar içerisindeki eser yapımı, Duchamp'ın 'Çeşme' isimli pisuar çalışmasıyla sarsıntıya uğramış ve kafalarda sanat adına karışıklıklara sebep olarak, yeni sorgular oluşturmuştur. Sanatın bugünkü haline gelmesindeki en temel ve belirgin nitelikte değişimin göstergesi olarak bu eserin görülmesi olağan bir durumdur. İlk kez sanatta bu kadar sıra dışı ve avangart bir olay gözlenmiştir. *Bay Mutt* imzası ile sergilenen bu pisuar, aslen kimliğini gizleyen Duchamp'ın kendisindedir. Kimliğini gizleme sebebi ise, eserin sıra dışı, ahlaksız ve bir tesisatçı malzemesi olarak görülmesinden dolayı dışlanması olarak bilinir. Bunun sonucunda Duchamp, şartnameye uymadığı gerekçesiyle dışlanan bu eserin üzerine, kuruldan istifasını vermiş ve kurulda bulunan diğer kişilerle ilişkisini kesmiştir. Sanatçı tuttuğu günlükte yer vermiş olduğu bu olayı daha sonra *The Blind Man*'in ikinci sayısında *Richard Mutt Sorunu* adı altında yayımlamıştır. Ancak bu sefer kendi imzası bulunmaktaydı. Yayımladığı yazıda şu sözlere yer vermiştir:

(...)Bir kere, Bay Mutt'un çeşmesi bir banyo küvetinden daha ayıp ve ahlaksız değil. Ayrıca, böyle bir niteleme çok saçma. Bir hırdavatçı vitrininde, her gün gördüğümüz bir nesne o.

Bu nesneyi Bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi SEÇTİ. Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı.

Tesisatçılık meselesine gelince, bu bir saçmalık. Amerika'nın yaptığı sanat eseri sadece ve sadece köprüleri ve bina tesisatlarıdır. (Yılmaz 2009, s.70)

Bu eserin altında sanatın, sanatçının kim olduğu; sanatta emeğin ve ustalığın öneminin nerede olduğu sorularının olduğu görülmektedir. Ters çevrilmiş hazır- nesnenin, başka biri imzasıyla sergilenmesi bu soruların temelinde yatan sebeplerdir.

Sanat 20. yy.daki ilk cesur ve avangart girişimleriyle deneysel eserleri ortaya çıkarmıştır. Sanatçıların bu dönemdeki yeniyi arama tutkusu, eskiye yönelik anlayışa

sırt dönmelerine sebep olmuştur. Eserin yapılım aşamasında, süreci takiben gerçekleştirilen efor sonucu elde edilen eserler alışılmışın dışında olmalarıyla ilgi çekmiştir. Kalıplaşmış düşüncelerin dışında olan bu eserler zaman zaman anlaşılması zor bir hal almıştır. Malzeme, teknikte, üslupta ve hatta sergilemede farklılaşan sanatın geldiği durum, seyircisi üzerindeki etkiyle akıllarda yer etmiştir. Sanatın nesneleştirilmesi, sanatçının esere emeği, satılan bir nesne olarak görülmesi, bazı kişi ve kuruluşlarca baskı altında tutulması ve eserden ziyade sanatçının konumu da bu yüzyıl içerisinde ilk defa bu denli bir sorguyla yüzleşmiştir.

Bu sorgular sanattaki temelini ilk bu yıllarda almış olsa da günümüz sanatı içerisindeki yansımalarıyla geçmişinden beslenmiş ve olabildiğince net bir duruşla yerini belirlemiştir. O günün sorgusu, günümüzde daha doygun ve kararlılığıyla kendini göstermektedir. Sanat artık sadece renkle, biçimle, ifadesiyle, üslubuyla ve tek bir sanat türüyle karşımızda değildir. Sanat değişime, yeniliğe açık, sınırlarını olabildiğince yıkmış, kendinden emin ve birçok disiplini bir arada barındırabilen bir yaşam olarak karşımızdadır. Yaşam olarak nitelendirilme sebebi ise, sadece bir kesime ve belli bir alana hizmetten öte bir anlayışla, yaşamın içinde, her alanda, her saniyede karşımıza çıkan bir olgu olmasındandır. Sokakta yürürken, alışveriş yaparken hayatın her anında karşımıza çıkmakta ve hatta bazen kendimizi bile içerisine kapılmış bir şekilde sanatın içerisinde bulmaktayız.

Sanatın bu kadar sınırını aştığı bir dönemde bazı kesimlerce ve toplumca dışlanmış olması göz ardı edilemez bir durumdur. Devletin bile kabullendiği ve destek sağladığı, bu yeni anlayışla beslenen sanat türünün bunlara maruz kalma sebebinin ise ekonomik ve kültürel açıdan henüz bütün oluşturulamamış bir toplum olunmasından kaynaklanabileceği olasıdır. Hazmedilmemiş bir dönem içerisinde kabullenebilirlik durumu biraz zorlayıcı hale gelmektedir. Henüz sanatın ne olduğu, sanatçının nasıl bir konuma sahip olduğu ve ‘sanatın sonu mu geldi?’ gibi sorguların olduğu bir karmaşa içerisinde cevap arayan bir kargaşa yaşanmaktayken bu kabulsüzlük çok da yersiz olmasa gerek.

2.2. Sergileme ve Mekân Metamorfozu

2000’li yıllarda, sanatsal çalışmaların sergilenmesine yönelik gösterilen hassasiyet, neredeyse eser kadar önem taşımaktadır. Sergileme, sanatın kendini ifadesinde gereken yeri ve tam anlamını bulması adına gerçekleştirilen son aşamadaki olgudur. Sanat çalışmalarının yapılıma aşamasındaki süreci ve uygun görülen sergilemesi sanatın bütünlüğünü koruyan gerekenlerdendir. Yapılan çalışmanın mekâna ve eserdeki amaca uygunluğu çalışma için de önemli bir koşuldur. Sergilendiği anda eser tam anlamına bürünür. Bunun içinde çalışmanın uygunluğuna göre mekân seçimi ve sergilenme durumu oluşturulmalıdır. Böylelikle hem tam anlamıyla bir eser bütünlüğü sağlanmış olunacak, hem de eserdeki etki de artmış olacaktır. Eserin enerjisi tam anlamıyla iletilmiş olacaktır.

Neredeyse hiçbir sanat eseri, amacı ne olursa olsun kendi kabuğunda saklanmak istenmez. Birileriyle paylaşılmak ve gösterilmek istenir. İlk sanat örnekleri olarak kabul edebileceğimiz mağara resimlerinde dahi yapılan çizimler, yapan kişilerce saklanmamış, onları diğer insanlarında görebileceği yerlere yapmışlardır. Bugünkü koşullardaki anlamıyla tam bir sergileme maksadı olmasa da, yine de görülen yerlerde bulunmasıyla sergileme mantığına benzerliği sorgulanabilir. Mağara duvarlarına yapılmış olan çizimlerin, bugün sergi mekânlarında kullanılan esere uygunluk adına gerçekleştirilen seçimlere benzer nitelikte seçimlerin yapıldığı bilinmektedir. Çizimin kendini iyi göstermesi için dışarıdan gelen ışığın seçimi, yüzeydeki formun çizilen nesneye yardımcı bir unsur haline dönüştürme isteği ve çizimdeki anlatılmak istenen temaya uygunluk adına ortamın seçilmesi bu durumlara örnek gösterilebilir.

O dönemdeki çizimler belli bir büyüsel anlam ve hâkimiyete yönelik maksatlar bildiren bir anlatım taşımakta olsa da, diğer insanlardan gizli tutulmamış ve saklanmak istenmemiştir. Bu mekân mağarada olsa, oradaki eserin dünyası haline gelmiştir. Zamana karşı durarak, kendini geleceğe ait bir olgu olarak taşımak istercesine varlığını korumuştur. Bu olgu şimdiki dönemlerde kendini daha farklı şekilde ifade etmektedir.

Günümüz sanatı düşünce yapısında; zaman aktığına göre, sanatta hayatın içinde bir kavram olduğuna göre, zaman akıyorsa, sanatta zaman gibi hayatın içinde akmakta ve yenilenmektedir. Geçmişteki sanat düşüncesinde, sanattaki ölümsüzlüğü onların varlığını koruyarak oluşturulacağı düşüncesi zamanla ölmüştür ve nesnel kalıcılıktan ziyade akıllardaki kalıcılıkla günümüz sanat düşüncesinde yer etmiştir.

Sergilemede salon mantığının kökenine bakacak olursak, Mısır'daki mezar odalarını görmemiz mümkündür. Salonda sergileme düşüncesinin temelinde yatan sanat eseriyle dış dünyayı ayırma isteği, bu mezar yapılarında benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Sanat eserlerindeki sonsuzluk hissi gerçek dünyadan soyutlanmak istercesine kapalı mekânlarda korunup sergilenmiştir. Bu mezarlarda da dış dünya ile ilişki kesilmek istenir ve sonsuzluğa bağlanılır. Zaman artık yoktur. Zamanın yaşanmışlığı, sınırlılığı buralarda görmemezlikten gelinir. Yok sayılır. Aynı zamanda buralarda korunan eserlerde aynı şekilde o sonsuzlukla mükâfatlandırılır.

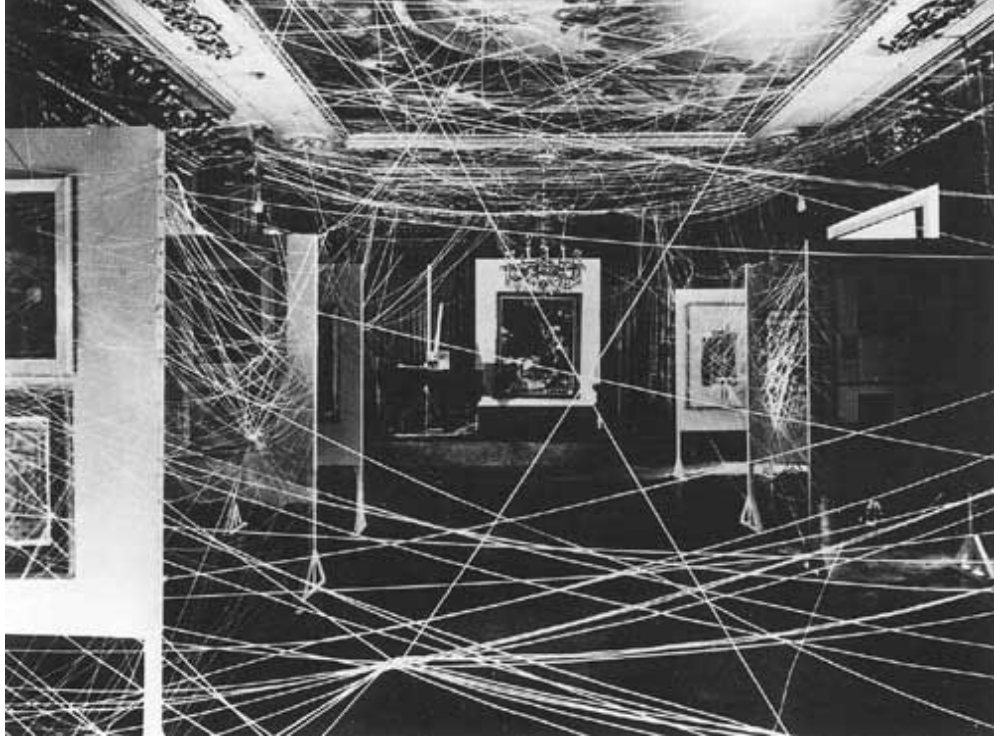
Mekân, zaman ve değişimlerle metafizik duygular verilmeye çalışılan bu mekânlar, dış dünyayla bağlantıları koparmak adına, çok derin ve ulaşılması zor yerlerde yapılmaktaydı. Bu yapılar eserlere, korunma ve sonsuza taşınmanın yanı sıra gizem ve bir büyü havası vermektedir. Brian O'Doherty'nin mekân üzerine yazmış olduğu makalesinde, bu mekânlarda ve modernitedeki sonsuzluk durumu şu şekilde ifade edilmektedir:

(...) arzu edilen bir şeyi ritüel halinde sunup başka bir şeymiş gibi göstererek elde etmektir. İnsanın arzuladığına benzer şey oradaysa, o halde o şeyin kendisi de çok uzakta olmayabilir gibi bir mantık yürütülür. O halde görünüşte değişmez bir mekân yaratmak ya da en azından değişimin etkilerinin bilerek saklandığı, gizlendiği bir mekân yaratmak, ritüelden uzak gerçek dünyada değişmezlik görünümü yaratmak için yapılan bir taklit büyüdür ve modern çağda sanatsal değerleri de kapsayan sosyal değerler açısından baktığımızda statükonun korunmasına yönelik bir sonsuzluk görünümü yaratma çabasıdır. (Q'Doherty 2010, s.10- 11)

Aynı şekilde o mekânlardaki kişiler de, mekânlarda oluşturulan o metafizik esintinin bir parçası haline dönüşmektedirler. Tıpkı kiliselerdeki insanlar gibi, o ruhani varlığın içine girerek, dünyalık şeylerden uzaklaşan, saf bir insan bedeni haline dönüşmektedirler.

'Çeşme' isimli yapmış olduğu çalışmayla sanatta birçok bilindik kuralları sarsan sanatçı Duchamp mekân konusunda da biçime karşı duruşuyla avangart tavrını göstermiş olup yeni sorgulara yol açmıştır. Galerî mekânının kendisini bir sanat eseri haline dönüştürme amacıyla yapmış olduğu, 'Bir Mil İplik' isimli çalışması, 1942 yılında yine bir kafa karışıklığı oluşturmaya ve düşündürmeye neden olmuş çalışmalarından bir tanesidir. Sanatçı, sanatın biçimcilikle sınırlandırıldığı ve sanatçının kısıtlandığı görüşüyle, bulunduğu sanat dönemini yeniden şaşırtmayı başarmıştır. Sergi salonunda, sergilediği pisuarla hazır- nesne, sanatta emek, estetik, biçimcilik gibi kavramlara yeni anlamlar katan sanatçı bu sefer sergi salonlarında eserlerin nasıl bir ifadeyle bulunduğu konusunu sorgulayarak yeni kavram oluşumlarına yol açmıştır.

Bir Mil İplik isimli bu çalışması sanatçının, hem izleyiciye, hem sanatın tarihine, hem de sanat eleştirilerine yönelik bir eylemdir. Diğer bir taraftan sergi mekânında bulunan diğer sanatçılara ayrıca bir gönderme yapıldığı düşüncesi vardır. Sanat ve izleyici arasına, sergi salonunu baştan sona zigzaglar çizercesine, odayı kaplayacak şekilde gerdiği iplerle sınırlar koymuştur. Burada modernizmin içerisinde önemli bir yeri olan sergi salonunda seyircinin gözlemine yönelik bir tema oluşmuştur. Sergide bulunan birçok eserde mekân resimsel olarak işlenirken, Duchamp tamamen mekânı sanat haline dönüştürmüştür. 60 ve 70'li yıllarda daha çok görülen resimsel unsurların, gerçekliğe dönüştürülme sunusunun burada ilk temellerinin atıldığını görmekteyiz.



Şekil 48. Marcel Duchamp, ' Bir Mil İplik', (A Mile of String), 1942, New York

Kaynak: rawlikesugar.tumblr.com, 2011

Mekânın resimselleştirilerek, mekânın içine tekrar dâhil edilmesi yerine, çerçeveden çıkarak mekânın içinde kendi varlığıyla yer etmesi mekânın niteliğini değiştirmiştir. Sanat tarihi açısından gözlemlendiğinde mekânların sanatsal kullanımı açısından, çalışmalar benzer nitelikler ve anlatılar taşısa da farklı zaman dilimlerini kapsayıcı olması farklı bir boyuttur. Yine Duchamp'ın eseri olan *1.200 Kömür Çuvalı* (1938), Yves Klein'in *Boşluk* (1958) adlı çalışma ve Arman tarafından gerçekleştirilen *Dolu* (1960) isimli çalışma, mekâna yönelik atıfların bulunduğu farklı zamanlarda yapılmış çalışmalardır. *Dolu* ve *Boş* isimli çalışmalar birbirinin karşıt diyalektiğini taşımaktadır.



Şekil 49. Yves Klein 'Boşluk' (Void), 1958, Paris

Kaynak: pablogt.com, 2011

Galeri mekânlarını sorgularken 'boşluk' kavramının farklı sanatçılar tarafından dönem dönem kullanıldığı bilinmektedir. Mekâna yönelik yeni sorguların oluşturulmasında, erken tarihli yapılmış olmasından Yves Kleinin, *Boşluk* isimli bu çalışması diğerlerine örnek teşkil etmektedir.

Yapıtın temel malzemesi olarak, boş sergileme mekânları kullanan Michael Asher, James Lee Byars gibi başka sanatçılarda bulunmaktadır. Mekânın sorgusunu oluşturan bu eserler, mekân-ışık olgusu, mekânda farklılıklarla sergilemelerdeki modalaşma süreci, modernizm dönemi benliğinin kendi kendini tanımlamaya çalışmasından öte, belirli bir ad oluşturup dışındakileri kabullenmeyişi durumunu getirmiştir.



Şekil 50. Armand P. Arman, Dolu

Kaynak: <http://www.gkm.se/arman/>, 2011

Bununla birlikte geçmişe yönelik sanatsal bir eleştiriyle, geleceğe hâkimiyet sağlanmaya çalışılmaktadır. Mekâna yönelik bu yeni sorgu, mekânın metafizikleştirilmek istenmesinden gelmektedir. Başka bir dünyaya açılan kapıdan bahsedilmektedir.

(...)Platon'un öngördüğü gibi, biçimlerin tıpkı matematik gibi minimal ve soyut bir şekilde daha yüksek bir metafizik alan oluşturduğu, insan deneyiminin yaşamdan tümüyle soyutlandığı bir yerdir. (Platon'a göre saf biçim, dünya varolmasa da varolurdu.) Platonculuğun bu yönünün modernist düşünme biçimleriyle ne kadar ilintili olduğu, modernist estetiğin ardındaki örtük denetim kurgusunu akla getirdiği pek fark edilmez. Bir bakıma dinin düşüşe geçmesine karşı telafi edici bir tepki olarak canlandırılan ve ne kadar yanlış da olsa matematiğin değişmeyen soyutlamalarına yönelik ilgimizle desteklenen saf biçim düşüncesi beyaz küpün de kaynağı olan estetik (ve etik) düşünceye hâkim olmuştur. Platon'un yaşadığı zamanların Pythagorasçıları, ki onlara Platon da dâhildi, başlangıçtaki bir hiçlikle bulunan noktanın bir çizgiye, sonra da bir alana, sonra da bir kütleye dönüştüğüne ve bizim gördüğümüzün de bu kütleliğin gölgesi olduğuna inanırlardı. Bunlar –nokta, çizgi, yüzey, kütle, smülakr- kendi doğası dışında içeriksiz olarak görülen bu öğeler, modern sanatın temel araçlarıdır. (Q'Doherty 2010, s.13)

1970'lerde galeri mekânlarını temsilen çıkarılan 'Beyaz Küp' kavramı, çağdaş sanat tarihinin kendine özgü bir ifadesidir. Modern sanatta galeri anlayışında barınan temel özellikleri içinde barındıran bir hassasiyetle, bazen kilise kutsiyeti, bazen mahkeme salonu resmiyeti, bazen de deney laboratuvarı haline bürünür. Bu gibi mekânlardan çevreye dönüşle sanatta 1950'li yıllardan itibaren, seyircisiyle daha ilişkiyi ifade biçimleri kullanılmıştır. Sanat kendi içinde biçimini sorgulatırken, sergilemedeki sınırlarını da zorlayarak yeni kavramların oluşumuna destek vermiştir. Yeryüzü Sanatı, Happening gibi sanatlar bu değişim sürecinde şekillenen sanat ifadelerinden bazılarıdır. Mekânın sanatın kendisi haline çevrilmesinde en büyük etkenlerden biri Minimalizm akımının kendisi olmuştur. 1960'lı yıllarda mekânın sanatlaştırılması adına yapılan çalışmalara, Carl Andre'nin sözleri şahitlik etmektedir. "Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine heykellerin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum" (Batchelor 1996, s.138).

Bu düşüncelerle, mekânla sanatçının işleri bütünleşerek, kendi algısıyla tamamlanıp yeni bir kapı aralamış olmaktadır. Mekândaki eleştirilere yönelik, 1917 yılında Duchamp'ın yapmış olduğu *Çeşme* isimli çalışmasıyla oluşturduğu sorgudan ziyade, Michael Asher'in sanatın mekânlardaki sergilemesine, Daniel Buren'in sanatın

sergileme biçimine ve Hans Haacke'nin sanatın metalaşan sürecine dair, yeni sorgular oluşturduklarını görmekteyiz (Foster 1996, s.59). Carl Andre'nin *Eşdeğer VIII* (1966) isimli çalışmasına getirilen eleştirilere yönelik "Tuğlayla sanat yapmak neden bu kadar eleştirildi anlamıyorum!" diyerek tepkisini gösterdiği bilinmektedir.



Şekil 51. Carl Andre, 'Eşdeğer VIII'

Kaynak: <http://www.wikipaintings.org>, 2011

Daniel Buren ise sanatın sergileme biçimi hakkında, eserin kültürel ve mimari anlamdaki oluşumların dışında ve ona karşı dirense dahi 'biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik olarak kendi anlamını, içinde gösterilen nesneye aşlar' düşüncesindedir. Bunun öncesinde *Bir Dilim Ekmek* ismiyle, bir dilim ekmeğin sanata dönüştürülmesinden bahsetmektedir:

Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an jimnastik salonuna ya da fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekânların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekme fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştürebilir.

Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür.

Şimdi hadi, bir dilim ekmeği bir ekme fırınında sergileyelim ve bakalım: o bir dilim ekmeği diğer ekmeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını –herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten? (Buren 2009, s.314- 315)

Sanatçı bu sözleriyle, eserin mekândaki algısına yönelik düşündürmek istemektedir. Mekânın sanat üzerine, sanatın mekân üzerine ve seyircinin eserle iletişime girdiği andaki algı durumu üzerine bir sorgulama gerçekleştirmiştir.

Enstalasyon çalışmaları mekânın sanatlaştırılması adına gelişen düşünceler doğrultusunda, mekânda düzenlemelerle gerçekleştirilmektedir. Köktenci bir yenilikle ifadesini bulan bu sanat biçimi 1960'lı yılların sanatına alternatif olarak şekillenmiştir. Her ne kadar sanatta mekânın kutsallaştırılmasına yönelik düşüncelere karşı bir duruş içinde, mekânı sanatın içine dâhil eden bir sanat türü olmasına rağmen, zamanla kurumsallaşmış ve sanatsal bir pratik haline dönüşmüştür. Enstalasyon sanatının temellerinin ilk olarak, 1950'li yılların sanatçıları olan, Allan Kaprow, Claes Oldenburg ve Edward Keinholtz gibi sanatçılarla başladığı kabul edilebilir. Bu gibi sanatçıların mekân içerisinde, mekânın büyük kısmına yayarak yapmış oldukları çalışmalar, zaman zaman da seyircisini içine alan, yer yer onların katılımına izin veren türde çalışmalar olmuştur. O dönemlerde henüz enstalasyon ismiyle nitelendirilmese de, 'mekansal düzenleme' ve 'oluşum' adı altında kullanılmaktadır. İlk dönemlerinde biraz asambraj, biraz da performans tadında olsa da aynı yönde ilerleyen bir sanatsal olgudur.

Mekân içerisinde izlenen bir sanat biçimi olmaktan öte, mekânla bir bütünlük içerisinde, zaman zaman da seyircisinin katılımıyla zenginleşen bir sanat biçimi halinde ilerlemektedir. Sanatta izleyici, etkinliği ile pasif izleyici konumundan sıyrılarak daha işlevsel bir faktör haline dönüşmüştür. Mekânın sergilenen alanlardan sanatın içinde bir malzeme haline dönüşmesi hayatın dışlanmışlığından koparılıp, hayatın içerisine dâhil edilmesi bu sanat türünün oldukça belirgin niteliklerindedir. Dönemin sanat çalışmalarının, bu düşünceyi desteklemesi adına bazı zamanlarda sanatçılar tarafından, hayatın içinden olan temel nesnelere bu mekânla bütünleşmiş şekilde sergileyerek gerçekleştirmiş oldukları bilinir (Q'Doherty 2010, s.20- 21). Mekânın sanatta bu denli değişimini en etkili şekilde ifade eden sanat türlerinden birisi olan yeryüzü sanatı, sanatta mekân sorgusuna açtığı yeni fikirlerle döneminde yerini almış bir sanat türüdür. Etkili ve net bir duruşla yerini göstermiştir. Sanatta anlatılmak istenenler, mekânsal sorgular içerisinde çalışmalarıyla yöneltilerek işlenmiştir. Sanatçılar mekânın sanattaki vasfının ne olduğunu ve nasıl bir işleve sahip olduğunu çalışmaları üzerinden sorgular türeterek sanatın gündemine getirmişlerdir. Mekânın dünyadan soyutlanır niteliğinden kurtarılmak istenircesine, doğadan alınarak bu mekânlara taşınan nesnelere ile ifadesini bulduğu durumlar olmuştur.



Şekil 52. Robert Smithson

Kaynak: diaart.org, 2011

Günümüz sanatına doğru, son 50 yıl içerisinde olan sanatta farklı şekillerde oluşturulan, biçime yönelik sorgularda, mekânın kavram açısından değişimi, sanatta oldukça önemli bir yer teşkil etmektedir. Sanat bu dönemler içerisinde tek başına kendini nitelemekten çıkmış ve mekânı kendi kapsamına taşıyarak yeni bir sergileme biçimini oluşturmuştur. Yer yer izleyicilerin katılımı ve sergi mekânlarının çalışmaya dâhil edilmesiyle pasiflikten arınmıştır. Ayrıca sergileme de kullanılan 'galeri' ve 'salon' nitelendirmelerinin bu dönemlerde 'mekân' olarak geniş bir kapsama yayılması da oluşturulan farklılıklardandır. Bu kullanım bilinçsizce gelişmiş bir olgu değildir. Artık sanatın her yerde sergilenebilir nitelikte ve özgürlükte olduğu ve sınırlara karşı durduğunun bir göstergesidir (Nairne 2009, s.396).

Sanat eskisi gibi belli bir kesime hitap eden yerlerden, belli bir kurumsallaşmalardan arınmış bir vaziyette daha sosyal ve halk arasına hatta yaşamın içine dâhil olmuştur. Sanat her yerde varlığını gösterebilmekte ve kendi mekânını kendi seçebilmektedir. Bu bazen terk edilmiş bir bina, bazen bir fabrika, bazen de sokağın tam ortasında bir yerde görülebilir. Sanatın sergilenmesinde kullanılan alanlara 'mekân' denilmeye başlanma sebeplerinden biri de sergiye gelecek olan izleyicilerin zihninde alışılmış, sanatın belli bir statü sahipliğinde kısıtlı alanlarda kısıtlı kişilere hitap edilme düşüncesini yıkmaktır. Seyircide açık bir ufukla, sınırların yok olduğu, saf, kalıpsız düşünce haliyle gelmelerine destek vermektedir. Seçiciliğin kalkmasıyla daha demokratik ortamlarda, daha demokratik çalışmalar gösterilmiş olmaktadır. Sergilemede kullanılan bu alanların 'mekân' ismiyle nitelendirilmesinden öte, bu mekânların saf haliyle sanata dönüştürülmesi de, buraların ayrıca bir 'gösterge' olarak kullanımına işaret eder. Bu durum özellikle günümüz sanatı içerisinde gerçekleştirilen bienaller gibi sanatsal etkinliklerinde oldukça belirgin şekilde görülmektedir. 1950'li yıllarda görülen boş mekânın sergilenmesi yine günümüz sanatında farklı sanatçılar tarafından, farklı şekillerde defalarca kullanılmış bir ifadedir. Her ne kadar aralarında 50 yıl kadar bir zaman farkı olsa da aynı dille sanat çalışmalarının gerçekleştirilmiş olduğu görülmektedir. Ancak bizim bunu sanatta ileriye dönük bir adım olmadığını gerekçesi olarak göstermemiz yersiz olacaktır. Çünkü her yapılan çalışmada kendinden bir şeyler

bulmakta ve o zaman zarfı içerisinde yeni şeylerle bilinç ve ifade doygunluğuna ulaşmaya devam etmektedir.

1960 sonrasında sanat eseri çerçevesini yıkmış kendi sınırını aşarak, sergilendiği duvara taşmıştır. Kolaj çalışmaları yüzeyiyle tatmin olmayıp, kendini mekândaki alana yaymıştır. Onunla da yetinmeyip sanata hizmet eden alan sanatın içine dâhil edilerek sanatlaştırılmıştır. Dahası izleyici konumundan çıkarılarak, yer yer katılımlarıyla sanatta yer almıştır. Mekânı sanatlaştırmayla da kalınmayıp, kendi içinde yapılan yüzeysel oynamalara maruz bırakılmıştır. Algılarla oynanmış, duvar tavana, tavan yere dönüşmüştür. Sınırlar olabildiğince zorlanarak, sanatta yeni kavram ve oluşumlara kapılar aralanmıştır. Eser galeri, müze ve salon gibi yerlerden dışarı açılmıştır. Yeryüzü Sanatıyla doğa sanat görölerek, doğadaki nesnelere müdahale de bulunulup ve yine kendi alanında sergilenmiştir. Yoksul Sanatla doğadan alınan nesnelere galeri mekânı gibi sergi alanlarına taşınarak buralarda sergilenmiştir. Süreç Sanatıyla sanat eserlerinin dış etkenlerle mekândaki değişimi gözlemlendi. Fluxus, Oluşumlar, Gösteri Sanatı, Diyalog Sanatı, Kamusal Sanat gibi sanatlarla bazen sokaklarda bazen kapalı sergi mekânlarında, bazen de hiç alışılmadık ve umulmadık mekânlarda sanat çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

Sanat yaşamın içinde, her an, her yerde yeni yeni soluklar almış ve hiçbir alanla yetinmemiştir. Yeni mekânlarda, yeni ifade biçimleriyle, bazen seyirciyle bazen sergilendiği alanla birlikte bir oluşum göstermiştir. Sanat bazen doğada olanı, doğada işleyip bırakmış, bazen doğada olanı doğadan koparıp, kapalı mekânda sergilemiş, bazen kapalı sergi mekânında sergilenmesine alışık olduğumuz eserleri dış mekâna taşımış ama her nerede olursa olsun eserin mekânla sorgusunun oluşmasına zemin hazırlamıştır. Eser tek başına varlık gösterirken artık bu dönemde bulunduğu alanla birlikte bir uyum ve bütünlük içerisinde kendini göstermektedir. Bu gelişim ve değişim günümüz sanatının çalışmalarının sergilenmesindeki yapının temelini oluşturmuş olmaktadır. Eser sergilenmesinde galeri, müze gibi alanların esere değer yöneltmesi ve diğer eserlerle kıyas durumunu oluşturması sorgulanmıştır. Bu gibi yerlerin eserin maddileştirilmesine yönelik baskısı rahatsız edici niteliğiyle eleştirilir duruma gelmiştir.

Yenilenen anlayışlar doğrultusunda 2000'li yıllara gelindiğinde sanat her mekânda, hayatın her anında karşılaşılabileceğimiz yaşamsal bir olgu halinde, olabildiğince özgür bir şekilde, sanatçılar tarafından işlenmektedir. Günümüz sanatının en temel özelliklerinden olan sınırsızlık, avangartlık, yenilikçi, ilerici, deneyen, sorgulan ve her alanda her türlü özgürlüğe sahip olma tutkusunun gerçekleştirdiği sanatsal iletişimde, sergileme işleviyle gelen metamorfozdur.

SONUÇ

Duchamp'tan beri sanat, tek bir disipline ve belirli kurallara bağı kalmamasının yanı sıra, kalıpları yıkma, alışılmışı aşma, farklıyı gün yüzüne çıkarma ve sanatı hayatın içine dâhil etme yolunda ilerlemektedir. Sanatçının özgürlüğü sanatı hayatın her alanında gerçekleştirme yoluyla sunulmaktadır. Temelini aldığı 1960 dönemi sonrasında kavramsal yapının ışığında beslenen bu düşüncenin sanatçıya ve eserlere kattığı düşünsel farkındalık, sanatın her aşamasını etkilemektedir. Modernizmle birlikte sanatta gelişen özgürleşme süreci bu noktada özgürlüğü elde etmiş görülmektedir. Eserin oluşum aşamasında ve sunumunda, eserde ve sanatçıda görülen öncü tutum kendinden önceki dönemlerde hiç bu kadar özgürleşmemiştir.

Duchamp'ın 1913 yılında gerçekleştirilen sergiye, imzalayarak göndermiş olduğu bir seri üretim nesnesi olan pisuarla, doğrudan bireysel üretimle alay etmiş olduğu görülmektedir. Eserin varlığında sanatçısının statüsünü sorgular nitelikte, deneyselliğe dair bir fikir kapısı aralamıştır. Eser temelinde düşünsel boyut önemini taşır. Bireysel yaratıcılık temelli modern sanat düşüncesine, sıradan bir seri üretim nesnesi olan bu malzemeye attığı imza ile göndermede bulunmuştur. İmzayı atan sanatçının esere kattığı değer, eserden öne çıkarak sanat piyasasının gerçeğini gözler önüne sermiştir. Sanatçı, bir kesim izleyicinin hazır nesneye dair, sanat olup olmadığı üzerine getirdikleri düzeysiz eleştirilerine karşılık, eser arkasında gerçekleşen değerlere dair soru işaretleri ortaya atmıştır. Bu da sanat eseri olmanın ötesinde bir iddia değeri taşır. Rönesans'tan beri süregelen eserin bireysel bir yapılanma süreci sonucu biriciklik anlayışı, seçilmiş olan hazır nesne üzerine atılan bir sanatçı imzası ile yeniden sorguya açılmıştır. Sanatçının bu noktada asıl yaptığı atıf, sanatsal mekânların sıradan nesnelere kattığı sanat algısıdır. Sanatçı yine bu çalışmasıyla, dönemin kültür tüketicilerinin sanat

algısı içerisindeki temelini, eserdeki imza ve sergilendiği mekândan almakta olduğunu göstermiştir. Burada sıradan bir nesnenin dahi sanata ait bir mekâna taşınmasıyla sanat algısını oluşturduğu açıktır. Ancak sanat mekânı içerisinde ‘sanat’ niteliği kazandırılmış bu tür nesnelere, mekânın dışına taşındığı andan itibaren (sanatçısına rağmen), ‘sanat’ niteliğini kaybederek sıradan nesneliliğine dönüşür ve yaşam içerisindeki asıl vasfına erişir.

Deneysel sanat teriminin içeriğine bakıldığında; küreselleşme, politika (bellek, beden, mekân ve cinsiyet/cinsellik politikası), kimliksizleşme, ötekileşme, melezleşme, görsel kültür gibi kavramlara rastlanmaktadır. ‘Sanatın sonu mu geldi?’ düşüncesinin baş gösterdiği dönemde varlığını geliştiren deneysel sanat; bir akım olmamasının yanında, kavramsal sanatla bütünleşen belirli bir düşünce yapısını da nitelendirebilmektedir. Birbirine benzerlikleriyle devamlılığı sağlanan, akım içerisinde geliştirilen eserlerden, farklı bir anlayışla kendini ifade etmektedir. Deneysellik düşüncesi, denemenin kendisini, farklılık ve yenilik üzerine kurgulamaktadır. Modernizm akımlarının tersine, eserler post-modern düşüncenin oluşturduğu perspektifle birbirinden farklı yapıda gelişim göstermektedir. Modernizmin yeniyi arama sendromu eserden çok sanatın işlevini her haliyle sorgulamaktadır. Böylece deneysel süreçte eserin gerçekleştirilme aşamasındaki kavramlar, malzeme, teknik, üslup farkından çok sunumun önemini vurgulamaktadır.

1980 sonrasında düşünsel açıdan olgunlaşan bu yeni sanat anlayışı, birçok disiplini bir arada kullanabilen ve bunlardan çıkarılan farklı oluşumlarla alışılmadık sunumlar gerçekleştiren bir yapılanma içermektedir. Değişkenlik kavramı esastır ancak sözü edilen değişkenlik zamana bağlı modernizm serüvenindeki yenilik algısını sürekliliğe bırakır. Süreklilik nesnellikten çok hafızalarda gerçekleştirilir. Görüntülerle sağlanan etkiler, hafızalardaki bu varlığı devam ettirmektedir. Böylelikle bir nevi, sanatın alınıp satılan bir nesne konumundan arındırma gerçekleştirilmiş olacaktır. Alanını kendi seçen, özgür, radikal, sınırları olmayan ve kendi içinden beslenip varlığını devam ettiren bir sanat düşüncesi olmaktadır. Günümüz sanatı içerisindeki eserler, sanatçının

tekeline boy göstermekte ve kalıplardan arınmış haliyle, zihinlerdeki varlığından söz ettirmektedir.

Sanat bu zamana değin, bazen emekle değer bulmuş, bazen atölyede işlenip doğaya bırakılmış, bazen doğadan alınıp galeriye taşınmış, bazen bedenleri kullanmış, bazen de seyircisinin eser sürecine katılımını sağlamıştır. Bu değişimde, 1960 dönemi eserler ise, yapısını kavramsal düşünceden alarak şekillendirmiştir. Kavramsal sanata temel olan bu yapılanma, kavramsal sanat sonrasında anlatıyla sentezlenerek bütünlük bulmuştur. Eserin kültürel değer ifadesinden uzaklaştığı süreçte, sergileme ve değişim değeri öne çıkmaya ve hatta bu dönem eserlerine temel oluşturacak düşüncede hâkimiyet kurmaya başladığı gözlemlenmektedir. Malzeme ve teknikte de yeni arayışlara gidilmiştir. Farklı sunumlar, yeni anlam ve kavramlar türetilmiştir. Bugün bu yeni oluşumlardan doğan yepyeni farklı bir sanat düşüncesi öne sürülmektedir; *Deneysel Sanat*. Artık sanat, her yönüyle ve anıyla tamamen özgür niteliklere sahip bir düşünce yapısı ile sunulmaktadır.

Deneysel sanat terimiyle nitelendirilen sanata daha geniş anlamda bakıldığında; modern sanattan çağdaş sanata (günümüzde 'bugün üretilen' anlamındaki, kullanımından farklı olarak 1990'lı dönem sonrası sanatı ifade eden süreç) geçiş sürecinin sonrasında gelişen dönemi ifade ettiğini görmekteyiz. Bu dönem sanatı için kısaca; bir duruma karşı, bir durumun içinde oluşturulmuş olan sanatsal bir kategori diyebiliriz. İçerisinde bir bilgi nesnesini barındıran, kendi içine dönük ve sanat yapıtında ontik boyutu (var olan ve varlığı inceleyen) inceleyen ve sanatsal gerçekliğin anlamı üzerine yoğunlaşan birtakım sorular geliştirerek cevaplar üretmektedir. Bir nevi interdisipliner kavramın içerisinde beslemiş olduğu, plural (çoğul), plüralizm (çoğulculuk), multi-kültürel (çok kültürlü) oluşumların doğrultusunda gelişen tartışmaların odak noktasındaki bir sanat geçişi olarak görülebilir.

Çağdaş sanatçı özgürlüğünü sonuna kadar kullanmaktadır. Sanatın süregelen bütün anlaşmalarını fesheder. Tarih, eleştiri, etik, malzeme, estetik, tarz, fikir, hakikat, yaşam, ütopya, madde, siyaset, manifesto ve daha niceleri... Romantizmden beri gelen, sanatın varlığıyla ilgili iradeyi ve nesnelerin neye göre sanat niteliği taşıdığı ile ilgili ontolojik iradesini yitirdiğinden dolayı aslında daha öncesinde olmadığı kadar da tutsaktır. Nedenini ise sanat piyasasının eline bırakmıştır (Artun, 2011, s 181- 182).

Neo-liberalizm ideolojisinin barındırdığı; aydınlanma, rasyonalite ve bilimle birlikte düşünce ve yaşam biçimlerinin bireyleri birbirinden farklı kılarak özgür ve özgünlüğü getireceği düşüncesinin aksine 1970 sonu ve 1980 başında homojen toplum ideali şeklinde gelişim göstermiştir. Kültür endüstrisinin stil ve arınma doğrultusunda sınırsızlık içerisinde, tatminsizliği ile aklın araçtan amaca, deneyselliğin de araçtan amaca dönüşmesinde eşdeğer bir süreç işletmiş olduğunu, çağdaş sanat üzerindeki yansımalarıyla görmekteyiz.

Post-modernist düşünce yapısıyla, sanat, kültürel üretim ve çoğaltma biçimi içerisinde, sınıflar arası ayrıma karşı çıkarak, toplum ve kültür üzerine temellendirilmiş görünenin ötesini işaret eder. Kültürel eleştiri biçimini toplumun içerisinde kapitalizm ve endüstrileşmenin etkilerinden hareketle ifade etmiştir. Çok kültürlülük içerisinde çoğulcu ve derlemeci bir yapı söz konusudur. Süreci içerisinde var olanın tekrardan yorumlanmasıyla geçmiş ve şu anı bütünleştirici niteliğe sahiptir. Bu da çizgisel gelişim süreci içerisindeki akım mantığının reddini gösterir.

Arnold Toynbee'nin 1954 yılında modern çağın kopuşu olarak nitelendirdiği 'postmodern' dönem, 1980'lere kadar sanatın çizgisel gelişimine ket vuran bir gelişim göstermiştir. Sanattaki bu yapılanma, özgürleşme süreci içerisinde 80 ve 90'lı yıllar arasında sanatın sancılı dönemi olarak işler. Bu dönemde sanat o güne değin gelen birçok kalıbı (akım mantığı, malzeme, teknik, sergileme, konu... vs.) sarsan sanatsal üretimi gerçekleştirmiştir. Bu dönem sanat eserleri içerisinde oluşan sorgulamalar 90 sonrası sanat yapısına temel oluşturmuştur. Artık birçok alışlagelen kalıpların yıkımı ardından sanatta deneysel sanat anlayışını ortama kazandırmıştır. O zamana değin bir araç

niteliği taşıyan deneysellik günümüzde sanatın her alanına yayılarak, deneysel sanat nitelemesiyle kendini bulur. Artık sanatın kendisi laboratuvarlaşan sanat ortamında deney haline bürünmüştür.

Kısaca ‘Deneysel Sanat’ oluşumu şu alt başlıklar halinde toparlanabilir:

1. Sanata yaklaşım ve kavramlar açısından;

- Görsel iletişim sonucu, sanatta ‘Disiplinlerarasılık’ oluşmuştur.
- Psikoloji, felsefe gibi alanlardan beslenerek eser üzerine sorgulamalar oluşturan bir yapıya dönüşüm olmuştur.
- Sanattaki farklı yapılanma sonucu ‘akım’a karşı gelişen ‘oluşumlar’ anlayışı sanat eleştirisindeki yerini almıştır.
- Sanatın hayatın içine dâhil edilmesi gerekliliğini savunan görüşün ifadesi olarak, galeri ve müze gibi sanatın mekânını temsil eden ‘Beyaz Küp’ kavramı kullanılmıştır.
- Sergileme farklılığında, her alan sanatın mekânı haline dönüşmüştür. Bu da izleyiciyi, ne tür bir ortamla karşılaşacağı üzerine netsizliğe düşürmüştür. Sonuç itibarıyla bununla birlikte izleyici arası statü farkını, hayatın içindeki her alanı kullanmasıyla kaldırmıştır.
- Özgürleşme süreci (1960–1980) sonrasında, özgürlüğün en uç noktasına gelinmiştir.
- Seyircinin, esere karşı konumuna dair sorgu oluşturulmuştur.
- Multi-medya kavramı (birçok dosyayı içinde barındıran dijital sistem), sayısal nitelikli anlatımdan, kurguya dönüşün ifadesi ve sonucunda ‘Dijital Gerçeklik’ kavramını oluşturmuştur.
- Gelenekselliğe karşı yabancılaşma sürecine erişilmiştir.
- ‘Kimliksizleşme’ kavramının sanattaki sorgusuna yer verilmiştir.
- ‘Yaratıcılık’ ve ‘yansıma’ gibi kavramlar yerine ‘üretim’e vurgu yapılmıştır.
- Estetikten, bilişsel yapıya dönüşüm gerçekleşmiştir.

- Eserde ‘süreç’ vurgusu işlenmiştir.

2. Sanatçı, sanat eseri ve izleyici açısından;

- Atölyeler ‘laboratuvar ortamına’ dönüşmüştür.
- Eser ve izleyici arasında etkileşimli sanat ortamı oluşturulabilmiştir.
- Birden fazla duyuya aynı anda hitap edebilen eserler gerçekleştirilmiştir.
- Eserde görsel ve işitsel algı oyunlarına yer verilmiştir.
- Sanat ‘mixed- media’ yapısını sürecine dâhil etmiştir.
- Eserin zihinlerdeki kalıcılığından söz edilmiştir.
- Eserin gerçekleştirilme sürecinde ‘kontrollü rastlantısallık’ üzerine sorguda bulunulmuştur.

3. Kullanılan malzeme açısından;

- Geleneksel malzeme anlayışından arınan sanat, kendi alanında ve kendi alanı dışındaki her türlü malzemeyi kullanabilmiştir.
- Günlük kullanım eşyası, sanayi malzemesi, atık malzeme gibi hayatın içinde dâhil olan her türlü malzemeler sanatın içerisine dâhil edilmiştir.
- Disiplinlerarası oluşumla birlikte görsel, işitsel, dokunsal tüm sınırlandırılmış kalıplar aralanarak birbiri içerisine geçirilmiş ve malzemeleri de birbirlerine hizmet eder hale dönüştürülmüştür.

Sonuç olarak; 1980 sonrası kavramsal sanatla başlayan dönemde sanatçıların değişimine ve bu değişimin esere yansımadaki anlamında deneysellik tanımı görülmektedir. Bu manada sanatta deneyselliğin 1980’den sonra alternatif düşüncenin desteklediği, mixed media yapısıyla işlenen, disiplinlerarası bir oluşum içerisinde geliştiği görülebilir.

KAYNAKLAR

Kitap Kaynakları:

Adorno, W. Theodor (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Antmen, Ahu (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, Ali (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Atakan, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.

Barnard, Malcolm (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Ankara: Ütopya Sanat Dizisi.

Batchelor, David (1996). *Modernity&Tradition: Warhol&Andre: Investigating Modern Art*. New Haven&Londra: Yale University Pres.

Bourdieu, Pierre (2006). *Sanatın Kuralları*. (Çev. Necmettin Kamil Sevil) İstanbul:YKY.

Buren, Daniel (2009). *Function of Architecture. Thinking About Exhibitions*. ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, Londra&New York: Routledge.

Bürger, Peter (2009). *Avangard Kuramı* (Çev. Erol Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.

Candan, Aysin (2004). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: YKY.

Celant, Gemano (1993). *from Art Povera, Art in Theory*. Harrison, Charles-Paul Wood, Blackwell.

Çubukçu, Aydın (1995). *Fluxus Boşlukta Döner Ok*, Evrensel Kültür.

De Maria, Walter (1998). 'On the Importance of Natural Disasters', *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artist*. Writings. Londra: University of California Pres.

De Oliver, Nicolas (2005). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Erbay, Fethiye (2009). *Sanat Yönetimi'nin Boyutları*. İstanbul: TC İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

Ergüven, Mehmet (2007). *Davetsiz İzleyici*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ersoy, Ayla (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.

Foster, Hal (1996). *The Crux of Minimalism, The Return of the Real-The Avang-Garde at the End of the Century*. Cambridge&Londra: The Mit Press.

Gehlen, Arnold (1971). *Die Seele Im Technischen Zeitalter*. Rowohlt.

Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hung, Wu (1999). *Transience: Chinese experimental art at the end of the twentieth century*. The David and Alfred Smart Museum of Art The University of Chicago.

Hung, Wu (2000). *Exhibiting Experimental Art in China*. Chicago Üniversitesi.

İpşiroğlu, Nazan ve Mazhar (2000). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalbaz Kitap Sanat Kuramları.

Kaliç, Sabri (1997). *Deneysel Sinemacı Kimliğiyle Andy Warhol*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kaprow, Allan (1999). *Assemblages, Environments and Happening*. Harrison.

Karavit, Caner (2002). *Akadeğilmi*. İstanbul: Studio İmge.

Kaupelis, Robert (1980). *Experimental Drawing*. Watson-Guptill Publications.

Keser, Nimet (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Kuoni, Carin (1990). *Joseph Beuys in America Writing By and Interview With The Artist*. New York.

Lee Goldberg, Rose (1988). *Performance Art*. Londra.

Martinez, Rosa (2003). *Çekim Merkezi Centre Of Gravity*. İstanbul: İstanbul Modern.

May, Rollo (1975). *Yaratma Cesareti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Merz, Mario (3 Mart- 6 Haziran 1993). *Antoni Tapies Vakfı (sergi kataloğu)*. Barselona.

Mofitt, John F (1988). *'The Performans Piece: A Functional Context', Occultism in Avangarde Art- The Case of Joseph Beuys*. London: UMI Research Pres.

Morris, Robert (1969). *'Notes on Sculpture Part 4 Beyond Objects'*. Art Forum.

Nairne, Sandy (2009). *The Institutionalisation of Dissent; Thinking About Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne. Londra&New York: Routledge.

Schwabsky, Barry (2008). *New Perspectives In Painting* (Çev. Gökhan Ulutürk ve Saliha Baratalı). Hong Kong: P Vitamin Yayınları.

O'doherty, Brian (2010). *Beyaz Küpün İçinde* (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ögel, Semra (1977). *Çevresel Sanat*. İstanbul: İ.T.Ü. Mim. Fak. Yay.

Ratcliff, Carter ve Rosenblum (1993). *Robert; Gilberg & George The Singing Sculpture*, Londra.

Schechner, Richard (1996). *The Twentieth Century Performance Reader*. London.

Sena, Cemil (1972). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Siegel, Jeanne (ed.) (1988). *Art Talk- The Early 80's*. New York: Da Capo Pres.

Smithson, Robert (1979). 'Entropy and New Monuments'. Nancy Holt, ed. *The Writings of Robert Smithson*, New York.

Stallabrass, Julian (2009). *Çağdaş Sanat ve Bienaller* (Çev. Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tansuğ, Sezer (2005). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Vastell, Wolf (1996). 'Manifesto', *Theories and Documents of Contemporary Art-A Sourcebook of Artist' Writing*. Londra: University of California Pres.

Wands, Bruce (2006). *Dijital Çağın Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Wimmer, Elga (2003). *Eller İşe Düşünce Tanrıya*. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat.

Yılmaz, Mehmet (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, Mehmet (2004). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, Mehmet (2009). *Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Makale Kaynakları:

Akay, Ali (Haziran 2002). “Sergilerde Deneyselliği Daha Görünür Hale Getirmeliyiz”. Hürriyet Gösteri, Sanat Edebiyat Dergisi, 238, 22- 25.

Birsen, Salah (17 Mayıs 1974). “İbsen Neden Denemeci Değildir?”. Milliyet Sanat Dergisi, 80, 18.

Şener, Dilek (Ocak 2008).”Söyle Bize Her Şey Nasıl Başladı?”. Milliyet Sanat Dergisi, 44- 45.

Özsezgin, Kaya (15 Ekim 1989). “Arayış, Yenilenme Çabaları ve Deneysel Birikimler”. Milliyet Sanat Dergisi, 226, 49- 51.

Özsezgin, Kaya. “Deneyselliğin İzinde”. Milliyet Sanat Dergisi, (Cannes 90), 49- 51.

Özsezgin, Kaya (Ekim 2003). “Yansımanın Sanatsal Boyutunda Atilla Durak’ın Deneysel Fotoğrafları”. Artist,12

Ansiklopedi Kaynakları:

Eczacıbaşı, Dr. Nejat. (1997). “Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi”. İstanbul: Yem Yayınları.

Bildiri Kaynakları:

Albayrak, Ahmet. (2010). “Asya’da ve Ortadoğu’da Sanatsal Form ve İmgeleri Kodlamak : CGI Video ve CGI Ortamı Bağlamında Deneysel Sanat”. (Uluslararası Sempozyum Batı’nın Doğusu - Doğu’nun Batısı ; Sanat ve Tasarımda Yeni Yaklaşımlar Bildirilerinde), Cilt 1, Marmara Üniversitesi, İstanbul 2010, s. 47-50.

Web Kaynakları:

ACCEA. Web Sayfası: www.accea.info/en/accea/purpose/ (Erişim Tarihi: 15.01.2012).

Ali, Laylah. Web Sayfası: www.303gallery.com/artists/laylah_ali (Erişim Tarihi: 22.05.2010).

Apaydın, Mustafa. Web Sayfası: turkoloji.cu.edu.tr/.../mustafa_apaydin_nurusiyah.pdf (Erişim Tarihi: 15.01.2012).

Bocanegra, Suzanne. Web Sayfası: suzannebocanegra.com/ (Erişim Tarihi: 15.05.2010).

Cage, John. Web Sayfası: www.msxlabs.org/.../266560-john-cage-john-cage-kimdir-john-cage-hakkinda.html (Erişim Tarihi: 20. 09. 2010).

Crotty, Russell. Web Sayfası: russellcrotty.com/ (Erişim Tarihi: 01.02.2011).

Chevalier, Miguel. Web Sayfası: www.miguel-chevalier.com (Erişim Tarihi: 11.06.2010).

Hirst, Damien. Web Sayfası: www.damienhirst.com (Erişim Tarihi: 12.05.2010).

Kusama, Yayoi. Web Sayfası: www.yayoi-kusama.jp/e/information/index.html (Erişim Tarihi: 24.05.2010).

Lambie, Jim. Web Sayfası: www.jimlambie.com (Erişim Tarihi: 01.02.2011).

Locke, Hew. Web Sayfası: www.hewlocke.net (Erişim Tarihi: 23.05.2010).

Marcaccio, Fabian. Web Sayfası: dia-fabianmarcaccio.blogspot.com/ (Erişim Tarihi: 01.02.2011).

Pruitt, Rob. Web Sayfası: gavinbrown.biz/artists/view/rob-pruitt (Erişim Tarihi: 01.02.2011).

Qiang, Cai Guo. Web Sayfası: www.caiguoqiang.com (Erişim Tarihi: 01.08.2010).

Rozin, Daniel. Web Sayfası: www.smoothware.com/danny/ (Erişim Tarihi:15.05.2010).

Solakov, Nedko. Web Sayfası: nedkosolakov.net/ (Erişim Tarihi: 01.02.2011).

Varejao, Adriana. Web Sayfası: www.adrianavarejao.net/ (Erişim Tarihi: 01.02.2011).

Wlodarczak, Gosia. Web Sayfası: www.gosiawlodarczak.com (Erişim Tarihi: 12.06.2010).

Kompakt Disk Kaynakları:

Seçkin, Aylin. 'Contemporary İstanbul Semineri', Kayseri 27.05.2011 CD-ROM kaydı.

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Saliha BARATALI

Uyruğu: Türkiye

Doğum Tarihi ve Yeri: 30 Temmuz 1987, Kayseri

Medeni Durumu: Bekâr

Tel: 0544 8635668

E mail: salihabaratali@hotmail.com

Yazışma Adresi: Bahçelievler Mah. Mevlana Cad. Eylül Sok. Akgül Sit. A Blok B Giriş
No:10 Talas/KAYSERİ

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	EÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü	2012
Lisans	EÜ Güzel Sanatlar Fakültesi	2009
Lise	75. Yıl Cumhuriyet Lisesi, Kayseri	2004

YABANCI DİL

İngilizce

SERGİLER

- 2005-2006, Zafer Bayburtlu Sergi Salonu, Yılsonu Sergisi
- 2006-2007, Zafer Bayburtlu Sergi Salonu, Yılsonu Sergisi
- 2007-2008, Zafer Bayburtlu Sergi Salonu, Yılsonu Sergisi
- 2007-2008, Zafer Bayburtlu Sergi Salonu Enstalasyon Sergisi
- 2007-2008, İl Kültür Turizm Müdürlüğü Sergi Salonu, Rh(-) Kavramlar Kişisel Sergi
- 2008-2009, Zafer Bayburtlu Sergi Salonu, Yılsonu Sergisi
- 2008-2009, İl Kültür Turizm Müdürlüğü Sergi Salonu Karma Sergi
- 2009-2010, Berlin, 'Open Studios' Uluslararası Karma Sergi
- 2009-2010, Zafer Bayburtlu Sergi Salonu, Rh(-) 2 Kavramlar Kişisel Sergi
- 2009-2010, İl Kültür Turizm Müdürlüğü Sergi Salonu, 50 Sanatçı 50 Eser Karma Sergi
- 2009-2010, Zafer Bayburtlu Sergi Salonu, Yüksek Lisans Yıl Sonu Sergisi
- 2011-2012 İzmir Uluslararası Sanat Bienali
- 2011-2012 Erciyes Art Uluslararası Sanat Etkinliği