

T.C.  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

SOSYAL SÜREÇLERİYLE FLUXUS VE ÖTESİ


YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fırat ARAPOĞLU tarafından hazırlanan bu çalışma 19.01.2009 tarihinde  
aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği/Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Engin BEKSAÇ (Danışman)



Prof. Dr. Tayfun AKKAYA



Prof. Dr. Uşun TÜKEL

## TEŞEKKÜR

Bir araştırmacı Fluxus hareketi konusunda yapılan araştırmaları, yazılan yazıları ve oluşturulan katalogları zamandizinsel (kronolojik) yöntem ile dosyaladığında 1990–2000 yılları arasındaki on yıllık dönemde tüm dünyada Fluxus’a karşı olan ilginin daha önceki dönemlere göre arttığını gözlemleyecektir. Bu dönemdeki hareketlenme içerisinde Fluxus’ın sergiler ve bienaller gibi organizasyonlarla yaygınlaşması Türkiye için de geçerli olmuş, 1995 yılında René Block’un küratörlüğünü yaptığı Uluslararası IV. İstanbul Bienali’nde dört Fluxus sanatçısı yer almış ve organizasyon kapsamında Taksim Atatürk Kültür Merkezi’nde bir Fluxus sergisi açılmıştır. Bu organizasyon ve ardından 1999 yılında Borusan Sanat Galerisi’nde 29 Ocak – 20 Mart tarihleri arasında Galeri Inge Baecker Koleksiyonu’ndan seçkiler ile düzenlenen “*Fluxus*” sergisi ile birlikte 1990’ların ortalarından itibaren Türkiye’de Fluxus üzerine araştırmalay yapılmaya ve makaleler kaleme alınmaya başlanmıştır.

Fluxus’ın başlı başına sorunsallaştırılarak, Türkiye’de akademik bir araştırmaya konu edilmesi ise 1996 yılında gerçekleşmiştir. Bu tezin yazıldığı süreçte, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölüm Başkanı olan Doç.Dr. İnel İnal, 1996 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Bilimler Ana Sanat Dalı Seramik-Cam Sanat Dalı’nda “*Fluxus Sanat Akımı*” başlıklı bir yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Bu araştırmanın ardından Fluxus’ı konu edinen ikinci araştırma İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nde yapılmıştır. Seda Yavuz (Erol) 2004 yılında Jacques Derrida’nın “*deconstruction*” (yapısökümcülük) adlı eleştirel düşünce yönteminin Fluxus’ın sanat işlerini anlamlandırma açısından uygunluğunu sorunsallaştırdığı “*Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi*” adlı yüksek lisans tezini gerçekleştirmiştir.

Bahsedilen iki araştırmanın dışında 20. yüzyıl sanatına dair Türkiye’de yapılan çeşitli yüksek lisans tezleri ve doktora tezlerinin içerisinde Fluxus hareketi bir madde olarak yer almıştır. Bu araştırma ise, Yüksek Öğrenim Kurumu başta olmak üzere çeşitli kaynaklardan tespit edilebildiği kadarı ile Türkiye’de Fluxus üzerine yapılan üçüncü yüksek lisans tezi olmaktadır. Araştırmanın bu niteliğini vurgulama vesilesi ile

araştırma esnasında yardımları geçen kişi ve kurumlara teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Başlangıçta, bilginin toplanarak, saklanıldığı ve bu biçimde araştırmacı ve okuyuculara sunulduğu birincil kaynaklar olan kütüphanelere teşekkür etmek isterim. Ülkemizdeki devlet üniversitesi kütüphaneleri özellikle Fluxus üzerine kaleme alınan Türkçe makalelerin yer aldıkları sanat dergileri ve küçük broşürlerle beraber, bazı yabancı dilde kaynakların incelenmesi konusunda yardımcı olmuşlardır. Bu bağlamda Trakya Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Merkez Kütüphanesi, İstanbul Üniversitesi Merkez Kütüphanesi, Marmara Üniversitesi Merkez Kütüphane ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kütüphanesi'ne teşekkür ederim. Mensubu bulunduğum Trakya Üniversitesi Merkez Kütüphane üye olduğu veritabanları sayesinde araştırmada kullanılan bazı yabancı dilde kitap ve makalelerin taranabilmesi konusunda yardımcı olmuştur. Ayrıca Trakya Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Proje Birimi bu araştırmanın yürütülmesinde gerekli elektronik cihazlar ve sarf malzemeleri desteğinde bulunmuştur. Trakya Üniversitesi'ne bu desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Devlet üniversitelerinin arşivleri ile beraber, Fluxus üzerine basılı malzemelerin yaygınlığı özel kütüphaneler ve özel üniversitelerin kütüphanelerinde yoğunlaşmaktadır. Sadece Fluxus değil, 20. yüzyıl sanatı konusundaki geniş arşivi ile başlıca önemli kaynaklar Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde bulunmaktadır. Bu merkezin kütüphanesinde çalışma sürecindeki yardımları için başta Vasıf Kortun ve Sezin Romi olmak üzere Garanti Platform Güncel ekibine teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca Bahçeşehir Üniversitesi Kütüphanesi, Yeditepe Üniversitesi Kütüphanesi ve Bilgi Üniversitesi Kütüphanesine teşekkür ederim. Bunların yanında üç kurumsal kültür ve sanat merkezinin daha kütüphanesi kaynakça konusunda yardımcı olmuşlardır. Bu açıdan Akbank Aksanat Kütüphanesi, Yapı Kredi Sermet Çifter Kütüphanesi ve İstanbul Modern Sanat Müzesi Kütüphanesi'ne teşekkür ederim.

Araştırmada kullanılan görsel malzemeler üç kaynaktan elde edilmiştir. Araştırmada yer alan bazı görüntüler Minneapolis'te bulunan Walker Art Center and

Sculpture Garden'ın röprodüksiyon izni ile yayınlanmaktadır. Walker Art'ın bu çalışmalar ile ilgili “Registrar” bölümüne teşekkürlerimi sunarım. İkinci görüntü malzemesi ise IV. Uluslararası İstanbul Bienali nedeniyle İKSV Bilgi-Belge Merkezi'nden elde edilmiştir. Slayt çekimlerin dijital versiyonlarını sağlayan merkez çalışanlarına teşekkür ederim. Son olarak belirli çalışmalarından yararlandığım Yoko Ono'nun 2007'de Sabancı Kasa Galeri'de açılan “Open City” (Açık Şehir) sergisinden kendi çektiğim fotoğrafların bazılarını kullandım.

Çalışmanın başlangıcından itibaren araştırmanın kuramsal gelişiminde yönlendirmeleri ve kaynaklarını benimle paylaşması açısından Fluxus sanatçılarından Prof. Dr. Ken Friedman'a teşekkür etmek istiyorum. Fluxus hareketinin yapısı, gelişimi ve sorunsallaştırılması konusunda kendisi ile yazışmalarımız araştırmanın gelişimi açısından oldukça önemli olmuştur.

Tez Danışmanlığımı yapan Prof. Dr. Engin Beksaç teşvik edici yönlendirmeleri ve yorumları ile araştırmanın oluşumu, gelişimi ve nihai biçimlenmesinde emek sahibidir. Kendilerine teşekkürü bir borç bilirim.

Doç. İnel İnal elinde bulunan kaynakları paylaşması ve Fluxus üzerine düşünceleri ile oldukça yardımcı olmuştur. Birlikte çeşitli sanatsal projelerde de çalışmaktan mutluluk duyduğum saygıdeğer İnal'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Araştırma Görevlisi Seda Yavuz Erol'a, başlangıcından itibaren hem kaynaklarını paylaşması hem de konu üzerine düşüncelerini belirtmesinden dolayı teşekkür ederim. Kendisi ile gerçekleştirdiğimiz tartışmalar, birliktelikler ve karşıtlıklar noktasında, yaratıcı düşüncenin ortaya çıkışını tetiklemiştir.

Araştırmanın taslaklarının yazımı, okunması ve redaksiyonu süresinde yardımlarından dolayı Ressam Yeliz İşanç'a (MA) ve Sanat Tarihcisi Öner Kıranlar'a (MA) teşekkür etmek istiyorum. Onların yardımları olmasaydı, araştırmanın bu sürecini atlatmak oldukça zorlaşırdı.

Bu araştırmanın ortaya çıkışında gerekli koşulları sağlayan ve her daim yanımda olan babam Ali Fikret Arapoğlu ve ağabeyim Öğretim Görevlisi Mimar Murat Arapoğlu'na teşekkürlerimi sunarım. Onların varlıkları bu çalışmanın ortaya çıkmasında birincil etkenler arasındadır.

Fluxus'ın sözcük olarak kapsadığı anlamları arasında “akma, akış” kavramları bulunmaktadır. Hayatın daimi akışı içerisinde birliktelikler ve kopmalar da, reel faktörler olarak önemli bir rol oynamaktadır. 12 Eylül 2007 tarihinde yeğenim Merve Melek Arapoğlu dünyaya geldi. 4 Eylül 2006'da ise diğer bir meleği kaybettim.

Bu tezi annem Melek Arapoğlu'nun aziz hatırasına ithaf ediyorum.

Fırat Arapoğlu, 2009.

**Tezin Adı: Sosyal Süreçleriyle Fluxus ve Ötesi**  
**Hazırlayan: Fırat Arapoğlu**

## ÖZET

1961’de ilk olarak ABD’de bir dergi adı olarak düşünülen “Fluxus” adı, 1962’den itibaren sanatta yeni anlatım biçimleri arayışında olan Amerikalı, Avrupalı ve Japon sanatçıların Fluxus adı altında bir arada performanslar geliştirdikleri ve yayıncılık edimlerine giriştikleri bir sanat hareketinin adı olmuştur. 1962-1963 yıllarında Avrupa’da çeşitli konserler ve festivaller organize eden grup, grubun öncüsü George Maciunas’ın 1963 sonbaharında New York’a dönmesi ile birlikte edimlerini ABD’de sürdürmeye devam etmiştir.

1963’ten 1978’e kadar Maciunas’ın önderliğinde performanslar, yayınlar ve çoğaltılmış nesnelere (multiples) üreten grubun eylemleri 1970’lerden itibaren azalmaya başlamıştır. 1960’larda ve 1970’lerde sanat tarihi araştırmalarının ilgisini çekmeyen grubun bu niteliği 1980’lerde derece derece değişmeye başlamıştır. Ama asıl Fluxus’a karşı yükselen ilgi 1990’lardan itibaren başlamıştır.

Bu araştırmada Fluxus sanat hareketini oluşturan düşünsel öncüller olarak Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Marcel Duchamp ve John Cage’in Fluxus’a etkileri ortaya konulacak ve ardından Fluxus tarihçesi kapsamlı olarak ele alınacaktır. Fluxus’un nesne-merkezli işlerinden örneklerden hareketle, Fluxus çalışmalarında gözlemlenen beş ana kriter üzerinden Fluxus çalışmaları yorumlanacaktır.

Çalışma Fluxus’ın 1980’lerden sonra sanat dünyasında kazandığı statünün ortaya konulması ve Fluxus’ın 1960’lardan itibaren sanat dünyasındaki genel konumunun tespiti ile sonuçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler:

*Fluxus, George Maciunas, İntermedya, 1960’ların Sanatı*

**The Title of the Dissertation: Fluxus and Beyond with its Social Process****Prepared By: Fırat Arapoğlu****ABSTRACT**

While the name “Fluxus” firstly thought as a title of a magazine in 1961, from 1962 it became a name of an art group under the name Fluxus which some American, European and Japanese artists sought new expression styles. This group organized some concerts and festivals in Europe between 1962-1963 and when George Maciunas, the leader of the group turned back to the USA in the autumn of 1963, it continues its actions in New York.

Under the leadership of George Maciunas, this group produced performances, publications and multiples between 1963-1978. But its activities started to fall from 1970’s. During the 1960’s and 1970’s art historical researches did not pay attention to this group, but in 1980’s this fact started to change gradually. But actually, the real interest in Fluxus started during the 1990’s.

In this research, firstly, it will be display Futurism, Dadaism, Surrealism, Marcel Duchamp and John Cage’s effects to Fluxus as ideological initiators. After this, Fluxus’s history will be taken on extensively. Taking on some of the object-based examples of Fluxus’ artworks, Fluxus’ works will be interpreted through five basic criteria which were observed on Fluxus’ works.

This research has been result in what the situation Fluxus won in the art worlds after 1980s and what its general position is in the art world after 1960’s.

Key Words:

*Fluxus, George Maciunas, Intermedia, the Art of 1960’s*

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix

## BÖLÜM I

Giriş.....	1
1.1. Problem.....	3
1.2. Amaç.....	3
1.3. Önem.....	4
1.4. Sınırlılıklar.....	5
1.5. Araştırma Yöntemi.....	6
1.5.1. Araştırma Modeli.....	6
1.5.2. Veriler ve Toplanması.....	6

## BÖLÜM II

2. Fluxus Öncesi: Düşünsel Öncüller.....	7
2.1. Fütürizm.....	10
2.2. Dadaizm.....	12
2.3. Sürrealizm.....	14
2.4. Marcel Duchamp.....	15
2.5. John Cage.....	17



## BÖLÜM III

<b>3. Fluxus Tarihçesi.....</b>	<b>20</b>
<b>3.1.New York Sosyal Bilimler Okulu ve Fluxus'un ABD'de Başlangıcı.....</b>	<b>21</b>
<b>3.2. Avrupa'da Fluxus.....</b>	<b>24</b>
<b>3.3. ABD'de Fluxus.....</b>	<b>36</b>
<b>3.4. Festivallerin Sonu, Yayıncılık Faaliyetleri ve Fluxus'ın Son Dönemleri.....</b>	<b>42</b>

## BÖLÜM IV

<b>4. Örneklerle Fluxus İşlerinin Açıklanması.....</b>	<b>51</b>
<b>4.1 Sanatın Sunumunda Görüntü Yerine Dokunsallığın Yerleştirilmesi.....</b>	<b>55</b>
<b>4.2. Olağan ve Olağan Dışı Görüntünün Biraradalığı.....</b>	<b>64</b>
<b>4.3. Yüksek Fiyatlandırmanın ve Yüksek Sanatın Reddi.....</b>	<b>68</b>
<b>4.4. Fluxus İşlerinde Şans Faktörünün Kullanımı.....</b>	<b>76</b>
<b>4.5. Fluxus'ta Kolektivite.....</b>	<b>83</b>

## BÖLÜM V

<b>5.Fluxus'tan Sonra Fluxus.....</b>	<b>90</b>
---------------------------------------	-----------

## BÖLÜM VI

<b>6. Değerlendirme ve Sonuç.....</b>	<b>99</b>
---------------------------------------	-----------

<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>105</b>
----------------------	------------

## Resimler Listesi

**Resim 1** George Brecht, “Water Yam”, 1963/1965 George Maciunas’ın tasarımını yaptığı, kapağa eklenmiş bir etiket ile yarı saydam kutu; 98 adet performans kartını içermektedir. Üzerindeki mühürde “1964, telif hakkı Fluxus” yazmaktadır. 14.3 x 23.3 x 5.7 cm boyutlarındadır. Minneapolis Sculpture Garden©, Minneapolis izni ile. Envanter Numarası: 1989.112.1-.99.

**Resim 2** Ben Vautier, “If Life is Art Why Hang This Up”, (Hayat sanatsa bunu neden asıyoruz.), tuval üzerine akrilik, 100X81 cm, 1990. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) İzniyle – İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi’nden.

**Resim 3** Ben Vautier, “Art is only a question of signature and date”, (Sanat yalnızca bir imza ve tarih sorunudur.), kağıt/ipek baskı, 54X92 cm, 1992. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) İzniyle – İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi’nden.

**Resim 4** Ben Vautier, “De la Prehistoire á Nos Jours” (Günümüzde Prehistorya), 1968, kağıt üzerine ofset baskı, Walker Art Minneapolis Sculpture Garden©, Minneapolis izni ile. Envanter Numarası: 1989. 427.

**Resim 5** Yoko Ono, “Sky TV” (Gökyüzü Televizyonu), beyaz bir kaide üzerinde TV, video yerleştirme. Yoko Ono’nun Sabancı Kasa Galeri’deki Sergisi’nden 2007. Fotoğraf: Fırat Arapoğlu.

**Resim 6** Joseph Beuys, “Jeder Mensch Ein Kunstler”, (Herkes Sanatçıdır), 1975, paperback kitap, kapalı hali ile 17.8cm X 11.7cm X 1 cm boyutlarında, imzalı ve damgalı, Walker Art Center Sculpture Garden Minneapolis izni ile, envanter numarası: 1992.382.

**Resim 7** Ben Vautier, “I Signed plants in 1962 before Broodthaers” (Bitkileri Broodthaers’ten önce 1962’de ben imzaladım), 1982, tuval üzerine yağlı boya, 30 cm X 40 cm, Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995 Katalogu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) İzniyle – İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi’nden.

**Resim 8** Robert Watts, “Fingerprint” (Parmak İzi), 1965/1969, kapağa eklenmiş bir etiket ile (sarımsı kahverengiye yakın bir zemin üzerine siyah baskı) beyaz plastik kutu. Siyah renk bir parmak izinin uygulandığı alçı içermektedir. Plastik, kağıt ve alçı. 12.1 cm X 10.2 cm X 2.5 cm boyutlarında. Walker Art Minneapolis Sculpture Garden©, Minneapolis izni ile. Envanter Numarası: 1989.483

**Resim 9** Daniel Soperri, “31 Variatons on a Meal: Eaten by Bruce Conner (Bir Menüde 31 Çeşitleme: Bruce Conner tarafından yenilmiştir), 1964, 1964 yılında Bruce Conner tarafından yenilen bir menüden arta kalanlar, ekmek, bulaşıklar, sofrta takımı, kül tablası, sargılar, kumaş peçeteler, sigara izmaritleri, kibrit, plastik çiçek, ahşap, 54 cm X 64 cm X 27.9 cm boyutlarında, Walker Art Minneapolis Sculpture Garden©, Minneapolis izni ile. Envanter Numarası: 2001.126.

**Resim 10** Joseph Beuys, “Ausfegen” (Süpürüp Atma) performansı sırasında Karl Marx Platz’dayken, Berlin. 1 Mayıs 1972. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995 Katalogu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) İzniyle – İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi’nden.

**Resim 11** Joseph Beuys, “Ausfegen” (Süpürüp Atma), 1972-1985, gösteri heykeli, Rene Block Koleksiyonu, Neues Müzesi, Nürnberg’te bulunmaktadır. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995 Katalogu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) İzniyle – İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi’nden.

**Resim 12** Mieko (Chieko) Shiomi, “Spatial Poem No.5/Open Event” (Uzamsal Şiir No.5/Açık Etkinlik), 1972, yeşil filigran çizgili kağıt üzerine siyah baskı. Etkinliğe katılım için davet/haber veren bilgi. Kağıt üzerinde ofset litografi, 18.3 cm X 17.9 cm boyutlarında, Walker Art Minneapolis Sculpture Garden©, Minneapolis izni ile. Envanter Numarası: 1989.365.

**Resim 13** Yoko Ono, “Add Colour (Renk Kat)”, gerçek boyutlarında tabut, etrafında çeşitli resim araç gereçleri ile yerleştirme, Yoko Ono’nun Sabancı Kasa Galeri’deki Sergisi’nden 2007. Fotoğraf: Fırat Arapoğlu.

## BÖLÜM I

### Giriş

Bu bölümde araştırma konusu edilen problemin durumu açıklanmakta, araştırmanın amacı, önemi ve sınırlılıkları belirtilmektedir.

Fluxus, bir sanat grubu olarak, 1960'ların genel dünya konjonktürünün etkilerini üzerinde taşıırken; 1950'ler ve 1960'ların sanat ortamında “*dominant*” konumda olan bazı sanat akımlarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu çıkış, aynı zamanda sanatta “*yeni bir dil*” arayışı olarak değerlendirilmektedir. Fluxus sanatçıları içerisinde “*sanat karşıtı*” (anti-art) bir düşünce benimsenmiş ve “*ortamlararasılık*” (intermediality) yöntemi ile geleneksel sanat formlarını oluşturan ve kategorize eden sınırların ötesine geçmek, bu sınırları flulaştırmak arzulanmıştır. Bu arzu, tarihsel süreç sonunda, oluşum ve gelişim süreçlerinin ardından farklı bir kavramsallığa ulaşmış; müzeleşmekten ve sanat tarihinde akademik yapı içerisinde konu edinilmekten imtina ile kaçınan Fluxus hareketi, sanat tarihi araştırmalarının kapsamına girmiştir.

20. yüzyılın ilk yarısında yenilikçi yaklaşımlar sergileyen modern sanatın önemli akımlarından Kübizm ve ardıllarının “biçimsel” devrimlerinin aksine; bu akımların ardından topyekun tarihi -sanatın tarihini- değiştirmeyi amaçlayan sanat akımları ortaya çıkmıştır. Bu sanat akımları sadece biçimsel ya da konusal karşıtlıklar sonucunda aykırılışmak, ama yine de sisteme eklemlenme konumunun aksine, sistem karşıtı bir tutumla farklılaşmak arayışındaydılar. Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm bu akımlar arasında örneklendirilmekte ve bu araştırmanın birinci bölümünde Fluxus'ı düşünsel olarak önceleyen hareketler arasında değerlendirilmektedir.

20. yüzyıl içerisinde Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm akımlarının “devrimci sanat” düşüncesinden hareketle sistemleşmeleri, Dada ve Sürrealizm arasındaki konumu unutulmaksızın, ama onların dışında farklı bir değer olarak ele alınan Marcel Duchamp'ın varlığı ve etkileri ile yine deneysel kompozitör John Cage; Fluxus'a doğru

izlenebilecek çeşitli biçimsel ve anlamsal yapılaşmaların “*pre-fluxus*” olarak adlandırılabilir zamandizinselliğini (kronolojisini) oluşturmaktadır. Yine de bu başlıklara ek olacak ya da ara başlık olarak dahil edilebilecek çok sayıda parametrenin varlığını da unutmamak gerekmektedir. Bu çalışma, kendisini bahsi geçen etkenler ile sınırlamaktadır. Sonuçta bu ana etkenlerin, Fluxus’ın sanata, sanat nesnesine ve sanatçıya bakışını etkiledikleri tespit edilebilmektedir.

1960’larda sanat dünyasında, Amerika Birleşik Devletleri’nde Soyut Ekspresyonizm ve Boyasal Resimleme Sonrası Soyut Resim (Post-Painterly Abstract Painting) ve Avrupa’da Taşizm gibi akımların yaygınlaşması ve piyasadaki hakim konumları, bir süreçten sonra genç sanatçılar içerisinde bir huzursuzluk yaratmış, bu huzursuzluk onların sanatın sınırlarını sorgulamalarına neden olmuştur.

Bu sorgulamalar New York Sosyal Araştırmalar Yeni Okulu’nda John Cage’in verdiği deneysel kompozisyon derslerine devam eden öğrenciler arasında da etkili olmuş; Duchamp’ın düşüncelerinden etkilenen ve 20.yüzyıl müziğinde yenilikler yaratan önemli sanatçılardan kompozitör John Cage, bu sorgulamaları şekillendirecek ve bunun için gerekli ortamı sağlayacak altyapıyı ortaya koymuştur.

1960’larda toplumsal yapı içerisinde sanatta gerçekleştirilen sorgulamaların sonucunda çeşitli sanat akımlarının “*alternatif bir anlatım dili*” yaratarak varolan duruma başkaldırdıkları görülmektedir. Bu alternatif anlatım yolları, “*yeni bir dünya görüşü*” yaratma ve bunu yayma paradigması çerçevesinde oluşmuştur.

Öte yandan yine 1960’ların; 1970’lerde şekillenecek olan “*post-modernist*” dönem ve sanatının tarihsel altyapısını hazırladığı da vurgulanmaktadır. Modernite-Post-Modernite sürecinin kavşak noktasında yer alan Fluxus, bu tartışmalar içerisindeki yerini almıştır.

Fluxus içerisindeki global düşünce, çoğulcu bir yapının oluşmasını sağlamış; Fluxus hareketi coğrafi olarak ABD, Avrupa ve Japonya ekseninde farklı sanatçıları bir

araya getirmiş, ayrıca içerisinde daha önceki sanat akımlarında görülmeyen oranda kadın sanatçı ve bir siyahî sanatçıyı barındırmıştır.

### 1.1. Araştırmanın Amacı

1960 sonrası sanattaki gelişim çizgisi, günümüzde karşılaşılan sanatsal ifade yollarının oluşumunda oldukça etkilidir. Bu dönemde ortaya çıkan ve yeni ifade biçimlerini öneren hareketler, arkasından gelen sanat üretimlerinin yapısına etki etmiştir.

Bu araştırma içerisinde seçilen sanatsal üretimler<sup>1</sup>, öz, sanatsal ifade ve epistemolojik açıdan; Fluxus'ın öncüllerinin belirtilmesi ve tarihçesinin ardından, yöntemsel olarak seçilen beş kriter bağlamında değerlendirilecektir. Bu bağlamda amaçlanan, sorunsallaştırılan konuların tamamını analiz etme ve çözümleme önerisi değil, belli sorunları, öncelikle, kesinlikli bir şekilde dile getirmeye izin veren kavramsal ifadeleri – örneğin “*intermedya*” - ortaya koymaktır.

### 1.2. Araştırmanın Önemi

1960'lar ve özelden Fluxus, dönemin sanattaki yenilikçi yaklaşımlarının iç dinamiklerini yansıtmaktadır. Sanatın daha önceleri de deneyimlediği gibi ilk başlarda çok ciddiye alınmayan ve sanat tarihsel araştırmalara konu edinilmeyen yeni anlatım biçimleri, tarihsel akış sonrasında, sonraki dönemler üzerinde büyük etkiler yaratmaktadır.

Sanat tarihinde sıklıkla gözlemlendiği üzere bazı dönemlerde genel toplumsal yapı içerisinde değişimler yaşanmakta ve bu değişimler sanatçıların yeni arayışlar

---

<sup>1</sup> İntermedya yaklaşımı içerisinde tüm sanatsal anlatım biçimlerini bütüncül bir açıdan ele almak bu araştırmanın kapsamının ötesinde olduğu gibi, belirtildiği gibi Fluxus içerisindeki “global” yapının getirdiği sanatçıların oluşturduğu nicelik sorunsalı da bu seçilme konusunun nedenini açıklamaktadır. Çalışma içerisinde adı geçen sanatçıların içerisinde, seçmeci bir tutumla ele alınan ve yorumlanan sanat işlerinin varlığı bu açıdan değerlendirmelidir. Eserlerin yer aldığı kapsamlı yayımlar için kaynakçada bazıları belirtilen “*catalogue raisonnés*”lere başvurulması gerekmektedir.

geliştirme isteklerine neden olmaktadır. Fluxus'a gelene kadar sanatın tarihi içerisinde değişik dönemlerde yaşanan tarihsel, sosyal ve ekonomik devrimlerin belli isimlerle adlandırılan dönemlere dönüştüğü görülmektedir. Modernite ile birlikte hızlanan tarihsel değişim süreci içinde, çok sayıda akımın karşıtlıklar ve birliktelikler şeklinde geliştikleri görülmüş, nispeten öncesine göre kısa ömürlü dönemlerle bu akımların varlıkları tespit edilmiştir.

Bu araştırma neticesinde;

1960'lara kadar gelen süreç içinde, Fluxus'ın temel yapısını oluşturan genel sanatsal yaklaşımların Fluxus'ı nasıl etkilediği, incelenip araştırılacak; böylece bu bölüm Fluxus'ın oluştuğu dönemin koşullarının ortaya çıkışının anlaşılması bakımından yararlı olacaktır.

Fluxus hareketi içinde yer alan sanatçıların üretimleri biçimsel ve anlamsal açıdan araştırılacaktır. Bu bulguların ileride yakın dönem sanatı araştırması yapacak olanlara ipuçları sağlayacağı düşünülmektedir.

Fluxus üzerine Türkiye'de yapılan çalışmaların sınırlılığı ve konu üzerine Türkçe kaynakların eksikliğinin; bu çalışmada literatüre birinci elden yabancı dilde temel kaynakların yaklaşımlarının sunulması ile giderileceği düşünülmektedir. Bu noktada, ileriki bir tarihte konunun güncelleştirilip, yeni bir tartışma ortamı açılması önem taşımaktadır.

Bu açıdan araştırmanın problem cümlesi "1960'larda ortaya çıkan Fluxus hareketinin öncülleri nelerdir ve hangi tarihsel süreçlerden geçerek oluşmuş ve gelişmiştir? Fluxus'ın sanata getirdiği yeni anlatım yolları nelerdir ve etkileri neler olmuştur?" şeklinde formüle edilebilmektedir.



#### 1.4. Sınırlılıklar

- a) 20. yüzyılın ilk yarısında Fluxus'ın kavramsal açıdan oluşumunu öncelleyen sanat akımları ve sanatçılar Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Marcel Duchamp ve John Cage ile sınırlandırılmıştır.
- b) Tarihsel içeriğe sahip her kuram, bir alandaki gelişimi inşa etmek için, o gelişimi belli bir noktada durdurmak zorundadır. Fluxus ise; birliktelikler/kopmalar, başarı/başarısızlık, amaçlar/sonuçlar gibi içerdiği bütün çelişkilerin analizinin yetkin bir biçimde yapılabilmesi bağlamında oldukça yakın bir tarihte oluşan bir olgudur. Sonuçta, Yoko Ono gibi ilk kuşak sanatçılarından bazıları ve Ken Friedman gibi ikinci kuşak sanatçıları hala yaşamakta ve sanat üretimi yapmaya ve Fluxus üzerine görüşlerini belirtmeye devam etmektedirler. Bu açıdan yapılan araştırma içerisinde, halen yaşamakta olan Fluxus sanatçılarının varlığı unutulmaksızın, Fluxus hareketinin tarihsel süreci, 1960 sonları ve 1970'lerden itibaren grubun eylemlerinin azalması olgusunun varlığını da kapsayarak, grubun kurucusu George Maciunas'ın ölüm tarihi olan 1978 yılı ile sınırlandırılmıştır.
- c) 40 ile 80 arasında merkezi sanatçı ve bu sayının daha da üzerinde Fluxus etkinliklerinde yer alan, grubun öncüsü George Maciunas'ın "*fluxfriends*" (fluxdostları) adını verdiği sanatçıların varlığı araştırma kapsamının oldukça üzerine çıkmaktadır. Bu açıdan çalışma sanatçı biyografilerini tek tek ele almadan Fluxus grubunun genel tarihi ile kendisini sınırlandırmıştır.
- d) Fluxus sanatçıları birçok yeni sanatsal ifade yönteminin keşfedilmesinde ve/veya gelişmesinde önemli rol sahibi olmuştur. Sanat üretiminde biçimsel olanakların sonsuz ölçüde genişlediği bir ortamda Fluxus üzerine yapılacak bilimsel analiz de aynı ölçüde zorlaşmaktadır. Bu çalışma Fluxus'a dair tarihsel yaklaşımın ardından, Fluxus'ın "*nesne-merkezli*" (object-based) bazı işlerinin yorumlanması ile sınırlandırılmıştır. Bununla birlikte Fluxus tarihi ele alınırken,

gelişim çizgisindeki festivaller ve konserlerin, daha sonraki gelişmelere etki etmesi açısından belirtilmesi gerekmiş ve bunlar araştırmaya dahil edilmiştir. Araştırma, tarihçe kısmında bahsi geçen konserler ile festivalleri ve onların içeriklerini sunmaktadır. Belirtilen üretimsel sınırlılık açısından ise, örneğin Fluxus'da oldukça önemli bir yer tutan ve gelişimine öncülük ettiği Performans Sanatı örnekleri veya Maciunas'ın ayrı araştırmalar gerektiren tarihi diyagram çalışmaları gibi üretimler konu kapsamının dışında bırakılmıştır. Araştırma Bölüm III'de belirtilen ve Fluxus işlerinin içerdiği ileri sürülen beş niteliğin, seçilen Fluxus işlerine uygunluğunun tespiti ile sınırlandırılmıştır.

## **1.5. Araştırma Yöntemi**

### **1.5.1. Araştırma Modeli**

Araştırmada, öncelikle, ele alınan konu, sanat tarihsel bağlam içerisinde historiyoğrafik bir yaklaşımla biçimsel ve anlamsal analiz ve eleştirel alan yazın taraması niteliğinde yapılmıştır. Bu açıdan Fluxus üzerine birinci ve ikinci dereceden kaynaklar ve genel bibliyoğrafik çalışmaları kapsayan Türkçe, İngilizce, Almanca ve Fransızca kaynaklar taranmıştır. Fluxus'ın öncüllerinin ve kendisinin tarihçesi bu eserler üzerinden hareketle hazırlanmıştır. İkincil aşamada ise nesne-merkezli Fluxus işlerinin örneklendirilmeleri için belirlenen beş kriter üzerinden seçilen çalışmalar yorumlanmıştır. Araştırma 1960'lardan 2000'lere gelen süreçte Fluxus'ın tarihçesi ve üretimlerinin etkileri ve yarattıkları yeniliklerden yapılan sanat tarihsel çıkarsamalar ile sonuçlanmaktadır.

### **1.5.2. Veriler ve Toplanması**

Fluxus'a ilişkin ve Fluxus'un oluşumunu ve gelişimini içeren alanyazınsal araştırma ve yorumlamalardan elde edilen veriler kullanılmıştır.

## BÖLÜM II

### 2. Fluxus Öncesi: Düşünsel Öncüller <sup>2</sup>

France Farago, “20.yüzyılın sanatında radikal bir yenilik varsa, bu yeniliği yüzyılın ikinci yarısında görmek gerekir”, demiştir. Bu düşüncesini öne sürerken, Dadaizm’in bu yeniliğin habercisi ve öncüsü olduğunu, neo-avangard düşünce dönemi içerisinde Neo-Dada kavramı ile ifade edilen 1960’larda tekrar ortaya çıkışının da, “çağdaş” sanatın doğrudan kaynağını oluşturduğunu belirtmektedir.<sup>3</sup> Bununla birlikte Dadaizm’in önemli etkisinin yanında, Fluxus’ın oluşumunda etkin olan diğer faktörlerin de göz önünde tutulması gerekmektedir. 1950 ve 1960’ların genel sanat ortamı inceleme konusu olarak ele alındığında, geç modernist ya da erken post-modernist gelişimlerin analiz edilmesi de bir zorunluluktur.<sup>4</sup> Varoluşçu felsefenin 20.yüzyıl ortalarının genel dünya görüşünü etkilediği görülürken, bu düşünce sanatta “bireysellik” kavramını geliştirmiştir. Bu bireysel yaklaşımın etkileri, Pop-Art, Soyut Ekspresyonizm ve Boyasal Resim Sonrası Soyutlamacı Sanat (Post Painterly Abstract Expressionism) ve Taşizm (Le taschisme ya da L’art Informel) gibi akımların biçimsel açıdan yorumlanmalarında etkili olmuştur. Örneğin, Fluxus’ın ortaya çıktığı 1960’larda ABD’de modernist avangardın sembolü olarak, Soyut Ekspresyonizm akımı görülmektedir. Fluxus ise, bu süreç içinde, bu akımlara kronolojik olarak paralel, ama metodolojik açıdan karşıt bir durumda ilerlemiştir.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Bu bölümde Fluxus’un oluşumunu çeşitli yönlere etkilemeleri açısından Fütürizm, Dadazim, Sürrealizm, Marcel Duchamp ve John Cage inceleme konusu edilmiştir. Bu inceleme, Dadaizmden başlayıp, John Cage’e ve Fluxus’ın başlangıcına kadar uzanan yaklaşık 1914 – 1960 tarihleri arasındaki dönem kapsamaktadır. Bu kısımda dipnot olarak belirtilmeyen çalışmalar kaynakçada bulunabilir.

<sup>3</sup> France Farago, “Sanat”, Doğu-Batı Yayınları, Ankara–2006, s.13. Farago, bu tarz bir yorumla bir olgunun etkilerinin daha sonraları önem kazanma niteliğinin altını çizmektedir. Aynı yaklaşımı, Marcel Duchamp’ın fiziki varlığının 20. yüzyılın ilk yarısına ait olmasına rağmen, etkisi ve sonuçlarına ilişkin yorumlarının 1950’lerden itibaren önemli olduğunu vurgulayan Larry Shiner’da da görmek mümkündür, bkz. Larry Shiner, “Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul–2004, s. 432.

<sup>4</sup> Robert Silbermann Fluxus’ın ortaya çıkışını “prematüre post-modernizm” olarak değerlendirmektedir. Bkz. Robert Silbermann, “In the Spirit of Fluxus” *The Burlington Magazine*, Vol. 135, No. 1083, Haziran-1993, s. 432. Buna karşın Michel Oren, Fluxus’ın, Sembolistler, Fütüristler, Konstrüktivistler ve Sürrealistler gibi avangard gruplarda görülen ütopyik tavrını öne sürerek, sanat/yaşam birliğini gerçekleştirilmeyi amaçlaması bağlamında Fluxus’ı post-modern değil, Dada olarak adlandırılan “modernizmin çocuğu” olarak görmektedir. Bkz. Michel Oren, “Anti-Art as the End of Cultural History”, *Performing Arts Journal*, Vol.15, No.2, Mayıs-1993, s.2.

<sup>5</sup> Benjamin H.D. Buchloch, Rosalind Krauss, Hal Foster, Yve Alain Bois, “Art Since 1900”, Thames & Hudson, - 2004, s.456. Kaynak içerisinde Fluxus üzerine olan metin Benjamin H. D. Buchloch’a aittir.

Perry Anderson'un belirttiği üzere, her yeni entelektüel alan, üretkenliğini sağlayabilmek için bir karşıt kutba gereksinim duymaktadır.<sup>6</sup> Bu açıdan, 1950 ve 1960'larda, sanat ve sanatsal anlatım gibi konularda birçok teorik veya pratik, özgün ya da revize görüşlerin ortaya konulması, çağdaş sanatın oluşumunda etkin bir rol üstlenmiştir. Sanat dünyasında New York Ekolü, Paris Ekolü olarak adlandırılan "dominant" sanat formları gibi oluşumlara karşı geliştirilen bir hoşnutsuzluk gözlemlenirken, görsel sanatlarda Soyut Ekspresyonizm ve müzikte diziseldi (serialist) müzik bu hoşnutsuzluklara hedef olmuştur. "Sanatta bireysellik düşüncesi" ve "tekelleşme kavramı" ortaya yeni sorgulamaların çıkması ile sonuçlanmıştır. Bu noktada bu tarz sorgulamaların ortaya çıkışı, Fluxus oluşumunda etkilidir.<sup>7</sup>

Sanata dair bu sorgulamaların ABD'de ortaya çıkışını hazırlayan bazı olaylar, tarihsel açıdan tepkilerin meydana gelmesinde önemli etkilere sahip olmuştur. Bunlar arasında; Robert Motherwell'in 1951 yılında basılan "Dada Painters and Poets: An Anthology" (Dada Ressamları ve Şairleri: Bir Antoloji) adlı yayını ve John Cage'in (1912–1992) North Carolina'da Black Mountain College'da başlayan ve sonra New York Sosyal Araştırmalar Yeni Okulu'nda devam eden deneysel kompozisyon dersleridir. Özellikle Fluxus oluşumunda etkin olan sanatçıların öğrenci veya katılımcı olarak yer aldıkları, 1957–1959 yılları arasındaki deneysel kompozisyon sınıfı, Fluxus tarihi açısından önemlidir. Bunlarla beraber ayrıca, kompozitör ve müzisyen La Monte Young (d.1935) aracılığı ile California Minimalizm'i olarak adlandırılan eğilimin New York'ta gelişmesi ve La Monte Young, heykeltıraşlar Walter de Maria (d.1935) ve Robert Morris (d.1931) ile dans sanatçıları Simone Forti (d.1935) ve Yvonne Rainer (d.1934) gibi sanatçıların bu eğilim etrafında yer almaları da ABD'de yeni bir avangard çevrenin oluşması açısından önemli görülmektedir. Diğer bir etken de, Japonya'daki avangard sanat grupları Gutai ve Ongaku'nun deneysel çalışmaları ile ilgili olan ve bu dönemde New York'ta yaşayan Japon sanatçılar Ay-O (d.1931), Yoko Ono (d.1933) ve kompozitör Toshi Ichianagi'nin (d.1933) çalışmalarıdır.

<sup>6</sup> Post-modernite üzerine detaylı bir eleştirel analiz ve köken araştırması ile bkz. Perry Anderson, "Postmodernitenin Kökenleri", İletişim Yayınları, İstanbul–2002.

<sup>7</sup> Bu sorgulamalar konusunda, ironik bir metin ile Fluxus sanatçısı Dick Higgins'in tespitleri için bkz: Dick Higgins, "Horizons", Roof Books, Yer Belirtilmemiş–1998, s.87–93.

Sanat ve sanatın sınırları açısından bu deneysel yaklaşımlar, ABD sınırlarının ötesinde de, sanatçılar tarafından “*sanatçı kimliğinin*” ve “*sanat işinin niteliğinin*” sorunsallaştırılması ile sonuçlanmıştır. Farklı açılardan, bu tarz sorgulamalar daha önceki yıllarda da gündeme gelmiştir. Fluxus’un düşünsel öncülleri doğrultusunda ele alınacak olan Fütürizm, Dadaizm ve farklı bir açıdan Sürrealizm akımları bunu gerçekleştirmiştir. Yaşamda anlatım bulan ve çoğulcu bir yapıyı öne süren yaklaşımlar Piero Manzoni (1933 – 1963) ve Yves Klein (1928 – 1962) gibi sanatçılarda da, sanatsal yapı içerisinde yeni anlatım yollarının aranması açısından geliştirilmiştir. Bunun sosyo-politik süreçleri açısından ise 1957 yılında kurulan Sitüasyonist Enternasyonal’in varlığı düşünülmelidir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası “*alternatif kültür tarihinin*”<sup>8</sup> bir parçası olarak görülmesi gereken Fluxus hareketinin, tüm verileriyle sadece belirtilen öncüllerinden hareketle geliştiği ileri sürülemez. Benzerlikler olsa da, kavramsal bağlamda belli ayrımlar aralarındaki farkların nedenlerini oluşturur. Çünkü Fluxus gibi çeşitli alanlarda, sayısız bir biçimde, çoğulcu bir yapı sergileyen bir sanat hareketinin kullandığı teorik ya da pratik unsurların sabit anlamlara indirgenemeyeceği düşünülmelidir. Bu bağlamda, bir teknik ya da prosedürün farklı tarihsel bağlamlarda farklı etkilere sahip olması göz önünde bulundurulmalıdır.<sup>9</sup> Fakat, bu avangard hareketlerin ideolojik yapıları, Fluxus eylemlerinin arka planını oluşturmuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonrası modernlik karşıtı (anti-modernist) düşüncenin gelişimi ve avangard eylemler, sanat/yaşam birlikteliği ile sonuçlanacak bir çizgiye doğru ilerlemekteydi. Bu birliktelik hedefinin başarısız olması ya da farklı bir nitelikle sonuçlanması konusu bir yana bırakılırsa, bu sürecin gerçekliği, sanatın “*metalaştırılmaktan uzaklaştırılması*” ve “*ustalıkla seçilmiş, ayrıcalıklı malzemeler ile gerçekleştirilen sanat nesnesi*” merkezli bir sanat üretiminden, “*aksiyon, performans*

<sup>8</sup> Burada, “*alternatif kültür tarihi*” terimi, 1950’ler ve 1960’larda gözlemlenen dominant kültür ve sanat formlarının karşısında, yeni anlatım yolları arayışında bulunan hareketleri tanımlamak için kullanılmıştır. Fluxus, bu kültür tarihinin bir parçası olarak kabul edilmelidir. Tanımlama Ali Akay’ın kullandığı ifade ile egemen ve ergen olan yaklaşımların karşısında olan “*minör sanat*” tanımlamasına yakındır. Konunun farklı açılardan bütünsel bir analizi için bkz. Ali Akay, “*Minör Politika*”, Bağlam Yayınları, İstanbul–2000.

<sup>9</sup> E. Bloch’tan, aktaran Peter Bürger, “*Avangard Kuramı*”, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul–2004, s.149.

özlü ve geçici (*ephemeral*) ve ucuz malzeme ile yapılan bir sanat” üretimine doğru olan akıştır. Bu noktalar kronolojik açıdan modernizm/post-modernizm dönemlerinin kavşağında Fluxus’un yeri tartışmalarına konu olmuştur.<sup>10</sup>

Tarihsel avangard hareketlerin Fluxus’ın oluşumuna en önemli etkisi, sanat/hayat ikiliğinin ortadan kaldırılmasının amaçlanmasıdır. Dadaizm ve Sürrealizm, aralarındaki farklılıklar ile beraber Rus avangardının sanatı toptan reddetmeleri olgusu, Fluxus’ın hedefleri arasında bulunan olgular arasındadır. Sanat kurumunu hedeflemeleri açısından belirli farklılıklar ile İtalyan Fütürizmi de bu hareketler arasındadır. Fluxus’ın ortaya çıkışında, bu öncüllere başka unsurların eklenebilmesi bir yana bırakılırsa<sup>11</sup>, bu avangard akımların amacı, Kübizm örneğinde görülenin aksine, sadece burjuva bireyciliğinin ve materyalizminin yansıması olan modern sanat formlarının eleştirisini değil, sanatsal yapıyı kullanarak sonuçta tüm sanatın tarihini değiştirme isteğidir. Bu Hegelci anlamda sanatın yok edilmesi değil, sanatın hayat pratiğine dönüştürülmesinin amaçlanmasıdır. Ele alınan avangard düşüncelerin oluşum, gelişim ve etkilerini yadsımaksızın, tüm sanatsal yenilikler için geçerli olarak, geçmişin pratik ve teorilerinin belli oranlarda kullanılmasını da, formüle edilmiş bir neden-sonuç ilişkisi kadar, bir kültürel miras ya da söz dağarcığı olarak da görmek gerekmektedir.

### 1.1. Fütürizm

Fütüristler, kendi zamanlarına kadar olan modern sanat hareketlerinin sosyal ideolojiden yoksun oldukları için geçmişin estetiğine bağımlı olduklarını savunmuşlardır. Amaçları noktasında önemli bir rol oynayan etken, hayat ve onun

<sup>10</sup> Andreas Huyssen, “*Back to the Future: Fluxus in Context*”, In the Spirit of Fluxus, ed. Janet Jenkins, New York-1991, s.141 vd. Aynı metin daha sonra şu kaynakta yer almıştır, Andreas Huyssen, “*Back to the Future: Fluxus in Context*”, Twilight Memories, Routledge, New York-1995, s.191-208. Konuyu, Türkiye’de Hasan Bülent Kahraman sorunsallaştırmıştır. Bkz. Hasan Bülent Kahraman, “*Fluksus’un Yeri*”, Hürriyet Gösteri, s. 170, Ekim/1995, s. 24 vd.; aynı metnin revize bir versiyonu için bkz. Hasan Bülent Kahraman “*Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleleri...*”, Agora Kitaplığı, İstanbul-2005, s.166 vd.

<sup>11</sup> Fluxus ile ilgili olarak Henry Flynt’in (d.1940) keşfi olan “*concept art*” (kavram sanatı), George Maciunas’ın öne sürdüğü bağlamda, Sovyet Konstruktivizmi ve Bauhaus rasyonalizmi, Fluxus sanatçılarından George Brecht’in (d.1926) geliştirdiği “*games and puzzles*” (oyunlar ve bulmacalar) ve “*haiku*”nun etkileri de “Fluxus öncesi etkinlikler” olarak örneklendirilebilir.

dinamik yapısıdır. Bu dinamik yapıyı gerçekleştirirken rasyonalizmin reddi ile amaçları doğrultusunda “*statik olmayan bir yapıya*” yönelmişlerdir.

Fütürizm’in dinamizm ve akışkanlık teorileri, Henri Bergson’un (1859 – 1941) düşünsel yapısı ile bağlantılıdır. Bergson, rasyonalist yapının gerçekliğin doğası üzerine yapılan yorumlarda yanlış olduğunu; bu yanlışlığın sebebinin, varoluşun yorumlanmasında, rasyonalizmin mantıksal sürecin bir başlangıca ya da bir sona sahip olduğunu iddia etmesi ve böylece analitik bir ilerleme olduğunu kabul etmesi olduğunu ileri sürmüştür. Bergson’a göre, rasyonalizmdeki temel sorun, somut gerçeklik parçalarının bulunmamasıdır. Madde sürekli akış halindedir. Bu akışın kavranabilmesi sezgi gücünü gerektirmektedir. Ancak sezgi yolu ile kişi doğayı bir süreç olarak deneyimleyebilecektir.

Bu yaklaşımın ışığında Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944) ve diğer İtalyan Fütüristleri değişim, akışım ve sınırsızlığı vurgulayarak; rasyonel yapıdaki kurumsallaşmışlıktan kendilerini soyutlamaya çalıştılar. Fütürizmin bu dinamik yapısı ve anti-rasyonel ideolojisi, statik sanat formlarının reddi ile sonuçlanmıştır.<sup>12</sup>

Dinamik niteliklere sahip yeni sanat formları arayışında, Fütürizmin “*parole in libert *” kompozisyonları ve biçimleri, bugün performans sanatı olarak adlandırılan akımın öncüsüdür. Performanslar, yaşamın dinamizmini gerçeklik bağıntısı içinde daha yetkin yansıtılabilir ve böylece geleneksel sanat formlarına karşı kullanılabilir. Fütüristlere göre performansın bu dinamizmi, sanat/yaşam ayrımını ortadan kaldırmakta işe yarayabilirdi.

Bu gelişim çizgisi, nesne merkezli sanat üretiminden, sanatın nesneye bağlı sınırlarının ötesinde bir yaratıma doğru gerçekleşen evrimi ifade etmektedir. Fütürizm, nasyonalizm ile olan ilişkisi yüzünden genelde sanatsal yapı içerisinde dışlanırken;

---

<sup>12</sup> Fütürist sanatçıların sanatsal ifade konusunda teorik ve pratik düşüncelerini yansıttıkları manifestolar için bkz. Marinetti, F.T., et al.; “*Fütürist Manifestolar Kitabı*”, çev. Tuna Yılmaz, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2008; Ayrıca temel metinlerden bir seçkinin yer aldığı kaynak olarak bkz. Enis Batur (ed.), “*Modernizmin Serüveni*”, Alkım Yayınları, İstanbul-2007, s. 75-97.

özellikle performatif işleri devşirilerek kullanılmıştır. Fütürizm'in geliştirdiği bir diğer olgu da, sanatçıların bizzat kendilerinin kamuoyu oluşturdukları organizasyonların ilk kez ortaya çıkışına öncülük etmesidir.

## 1.2. Dadaizm

Hans Richter (1888 – 1976), Dada'nın temel esprisini şu sözcüklerle belirtmektedir: “*Mantık ve mantık-karşıtlığı, anlam ve anlamsızlık, tasarım ve şans, bilinç ve bilinçlilik; bir bütünün gerekli parçaları olarak hepsinin farkında olmak – bu Dada'nın ana mesajıdır*”.<sup>13</sup>

Birinci Dünya Savaşı ile ortaya çıkan savaş ortamına ve yıkımlara karşı sanatçılar tepkisiz kalmamış ve kendi eylemlerini ortaya koymaya başlamışlardır. Bu olgu, 1915–1916 yıllarında New York ve Zürih'te aynı zamanlarda ortaya çıkan Dada'nın sanatsal eylemlerinde görülmektedir.<sup>14</sup> Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte şair ve filozof Hugo Ball (1886 – 1927), şair ve performansçı Emmy Hennings (1885 – 1948) ile beraber Almanya'dan ayrılıp İsviçre'ye yerleşmiştir. 1916 yılında Cabaret Voltaire'i kuran Ball, burada savaş karşıtı ve bağımsızlık yanlısı insanların bir araya gelebileceği bir sanat merkezi hedeflemiştir. Amaçları açısından, kendisi ile birlikte yer alan Tristan Tzara (1896 – 1963), Marcel Janco (1895 – 1994) ve Hans (Jean) Arp (1886 – 1966) ile tanışan Ball, Richard Huelsenbeck (1892 – 1974) ve Sophie Taeuber-Arp'ın (1889 – 1943) da katılımları ile grubun çoğalması ve Cabaret Voltaire'in de bir sanat merkezi olması amacına ulaşmıştır.<sup>15</sup> Bu sanat merkezi kurma isteği ve sanatsal amaca bağlı olarak organizasyonlar geliştirilmesi, Fluxus'ın gelişim çizgisinde gözlemlenen olgular arasındadır. Dadaizm'in ilerleme çizgisinde, Zürih'in yanı sıra eşzamanlı olarak Amerika'da Marcel Duchamp (1887–1968), Francis Picabia (1879 – 1953) ve Man Ray (1890 – 1976) benzer deneyleri gerçekleştirmişlerdir<sup>16</sup> Bu

<sup>13</sup> Hans Richter, “*Dada, Art and Anti Art*”, Thames&Hudson, New York, Oxford–1965, s.64; çeviri araştırmanın yazarına aittir.

<sup>14</sup> Seda Yavuz, “*Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi*”, İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul–2004, s.11.

<sup>15</sup> Tristan Tzara, “*Dada Manifestoları ve Seçme Şiirler*”, der ve çev. Tozan Alkan, Don Kişot Yay., İstanbul-2005, s.5.

<sup>16</sup> Norbert Lynton, “*Modern Sanatın Öyküsü*”, çev: Cevat Çapan; Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul–1982, s.128.



sanatçı grubunun akım haline gelmesi, yazınsal alanda Tzara öncülüğünde çıkan “*Dada*” dergisinin yayınlanması ve 1918 senesinde Tzara’nın kaleme aldığı Dada manifestosudur.<sup>17</sup> Bu noktadan itibaren Dadaizm 1923’e kadar sürecektir olan parlak dönemine girmiştir.

Fütürizmin, rasyonaliteye karşı takındığı tutumun izleri Dadaizm’de de görülmektedir. Dadaizm için felsefi ve bilimsel yaklaşım, gerçekliğin yapısına dair anlamlandırma çalışmalarında yoğun “*nedensellik*” vurgusu ile olumsuz bir kuram niteliği göstermektedir. Ayrıca, Dadaist düşünceye göre kültür ve sanatın özgürlük sorunsalıyla ilgilenmemesi, rasyonel batı düşüncesinin anlatım yapısından dolayıdır. Bunun ikincil aşaması ise, burjuvazinin üretim ve dağıtım mekanizmalarına dair takındığı tavrıdır. Bunu ortadan kaldıracak eylemin sanatın kendisinden oluşabileceğini vurgulayan dadacılar; anti-rasyonel tavır, rastlantısallık, absürlük, şok etme, sözcük oyunları, ironi ve günlük hayata dair deneyimleri sanatsal anlatımda kullanmışlardır. Dadaizm’in, özellikle “*şansa dayalı yöntemlerin*” sanatta bir modus operandi (yöntem) olarak yasallaşmasına katkısı oldukça fazladır. Şans faktörünü işlerine dahil ederek ve izleyicinin sanatsal alımlama süreci içinde mantıklı bir açıklama bulabilme beklentilerini engelleyerek, belirsizlik kuramını elde etmişlerdir.

Jean (Hans) Arp, 1916-1917 tarihli “*Şans Kurallarına Bağlı Olarak Aranje Edilmiş Kolaj*” adlı çalışmada gri bir zemin üzerine rasgele saçtığı küçük kağıt parçalarını buldukları noktada (in situ) yapıştırarak çalışmasını oluşturmuştur. Böylece birbirini kesmeyen geometrik şekiller ile şansa dayalı yöntem kullanılarak oluşturulan bir aranjman elde etmiştir. Şiirde ise, Tristan Tzara yazılı bir metinden sözcükleri kesip, şansı kullanarak dili manipüle etmiştir. Kestiği kelimeleri rasgele bir kağıt üzerine yerleştirmiştir.

Dadaizm’de burjuvazi karşıtlığı sadece dışa kapalı içerik ve formlar yaratmak değil; geleneksel formlar ile mantıklı eylemler oluşturmaya da karşı olmaktadır. Bu mizah ve ironinin kullanımını ortaya çıkarmıştır. Rasyonalite ve geleneksel yaklaşımın sanatın

<sup>17</sup> Dada manifestolarının Türkçe’de yer alan ve dipnot.15’teki kaynağa ek olacak iki çevirisi için bkz. Tristan Tzara, “*Dada Manifestoları*”, çev.Elif Gökteke, Norgunk Yay., İstanbul-2004; Tristan Tzara, et al., “*Dada Manifestoları*”, çev. Melis Oflas, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul-2008.

belirleyenlerini oluşturduğu düşüncesinden hareketle, rastlantısallıkla oluşturulan absürd etki ve primitif yapılar, geleneksel sanat yaklaşımını yıkmak için gerçekleştirilen eylemlerdir. Dada'ya göre sürecin sonucunda ortaya çıkan sanat işinin varlığı değil; ilettiği düşünce önemlidir. Sanat/yaşam birlikteliği bağlamında Dadaizm, izleyicinin katılımını da desteklemiştir.

Fluxus bu tarz belirleyenlerin ışığında, sanat sözlüklerinde sıkça görüldüğü gibi, Neo-Dada kavramı ile Dadaist ruhun yeniden canlanması olarak isimlendirilmiştir.<sup>18</sup> Yine de Fluxus ve Dada arasındaki çok çeşitli farklılaşmaları göz önünde tutmak gerekmektedir. Dadaizm'den tek etkilenen grup Fluxus olmamıştır, fakat etkilenen gruplar arasında en önemlilerinden birisidir.

### 1.3. Sürrealizm

Dadaizm ve Sürrealizm arasındaki ardıl akımlar olma konusu tartışmalıdır<sup>19</sup>, ama özellikle Fransız sürrealizminin Dada'dan aldığı bazı düşünceleri geliştirdiği görülmektedir. Bu düşüncelerin en önemlisi ise, nihai olarak sanat/yaşam ikiliğinin ortadan kaldırılmasına yöneliktir.

Sürrealist akım içerisinde rasyonel yapının eleştirisi<sup>20</sup>; Freud'un bilinçaltı teorisinin kurgulanması ile oluşmuştur. Geliştirdikleri eylem; bilinçaltının ve olağan nesnelerin, bilinçaltının keşfi arayışında beraber kullanılabileceği olgusudur. Bu eleştirel yaklaşım, Sürrealizmin salt "*biçimsel*" arayışları olan bir sanat akımı olarak değil, bir "*ideoloji*" olarak da değerlendirilebilmesine olanak sağlamaktadır. Sürrealizmde gözlemlenen bu ideolojik açı, kendisinden sonra gelen sanat hareketlerini etkilemiştir. Sanatsal eylemde, ideolojinin varlığı noktasında, Leon Troçki (1879 – 1940) ve Birinci Sürrealist Manifesto'yu kaleme alarak Sürrealist akımın teori ve

<sup>18</sup> Örneğin bkz. Edward Lucie-Smith, "*Dictionary of Art Terms*", Thames and Hudson, London – 1984, s.84; ed. Herbert Read, "*Dictionary of Art and Artists*", Thames and Hudson, London – 1985, s.125.

<sup>19</sup> Dada ve Sürrealizm ile aralarındaki ilişkinin detaylı bir eleştirel analizi için bkz. David Hopkins, "*Dada ve Gerçeküstücülük*", çev. Suat Kemal Angı, Dost Yayınları, Ankara–2006.

<sup>20</sup> Breton'un ifadeleri ile "*Hala mantığın saltanatı altında yaşıyoruz...*" ibaresi bu eleştiriyi gösteren unsurlar arasındadır. Bkz. André Breton, "*Birinci Sürrealist Manifesto (1929)*", çev. Yeşim Seber Kafa, Altıkkırkbeş Yay., İstanbul-2003. "*Manifeste du Surréalisme*" başlıklı metin ilk olarak 1924'de Bréton tarafından ortaya konulmuştur.

pratiğe yönelik yöntemlerini ortaya koyan André Breton'un (1896 – 1966) teori geliştirme konusundaki birliktelikleri; birbirlerine olan etkilerinin tartışılabilirliği ile beraber Fluxus hareketinin öncüsü George Maciunas ve Fluxus sanatçısı olarak adlandırılmayı reddetmesi ile beraber Fluxus ile olan ilgisini kesmeyen ABD'li aktivist Henry Flynt arasında gözlemlenmektedir.

Sürrealizmde kullanılan “otomatizm” yöntemi, “şans” faktörünün kullanıldığı diğer uygulamalar arasındadır. Bu yöntem, örneğin resim bağlamında, sanatçının herhangi bir kurguya/kurgulamaya fırsat vermeden, elinin otomatik olarak bilinç-dışı (bilinçaltı) olarak yüzey üzerinde hareket etmesine izin vermesidir. Bu da herhangi bir sanatsal yetenek, tasarım ve sunum kaygısı güdülmezsizin, bilincin (bilinçaltının) kendini doğal yollardan ifade etmesi olarak görülmektedir. Son olarak “deha” olarak sanatçı tanımlamasının ve tarihselliğinin reddi açısından Breton'un “*Dehanızı, yeteneklerinizi ve başka herkesin yeteneklerini unutun*”<sup>21</sup> ifadelerini de Sürrealizm akımının yöntemselliği açısından akılda tutmak gerekmektedir.

#### 1.4. Marcel Duchamp

Fluxus sanatçısı Ben Vautier'nin (d.1935) “*Eğer John Cage, Marcel Duchamp ve Dada olmasaydı, Fluxus da olmazdı.*”<sup>22</sup> diyerek önemini vurguladığı tarihsel akış, Dada'dan, Duchamp'a ve oradan John Cage'e doğru uzanan, Fluxus'un tarihsel ve daha da önemlisi düşünsel öncüllerini işaret etmektedir.

Marcel Duchamp'ın Dadaizm ve Sürrealizm ile ilgili bağlantısının<sup>23</sup> kompleks bir yapı arz etmesi bir kenara bırakılırsa, Duchamp'ın sanatsal ve kuramsal çalışmaları 20. yüzyıl sanatında kavramsal açıdan oldukça spesifik paradigma değişimlerine yol açmıştır.

<sup>21</sup> A.g.e. s. 38.

<sup>22</sup> Ben Vautier, “*Tout Cela est Difficile*”, içinde “Ubi fluxus ibi motus 1990-1962”, , Achille Bonito Oliva; Gabriella De Mila; Claudio Cerritelli (ed.), Milano: Mazzotta, 1990, s.270; ayrıca bkz. Nilgün Yüksel, “*Fluxus*”, Genç Sanat, s.76, İstanbul-2000, s.9.

<sup>23</sup> Uşun Tükel, “*Marcel Duchamp*”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1., YEM Yayınları, İstanbul 1997, s. 481-482.

Duchamp duyusal deneyimlerin ötesinde, sanatta 20. yüzyılın en radikal estetik doktrinlerini öne sürmüştür. Amacı, sanatı ve yaşamı uzlaştırma hedefinde, sanatı bulunduğu konumundan aşağıya getirmektir. Bunu, “*sanatı öldürmek istedim (kendim için)*” sözleri ile belirtmiştir.<sup>24</sup> Belirtilmesi gereken önemli paradigmatik değişimlerden birisi, genel sanat tarihinin kırılma noktalarındandır: “*ready-made*” (hazır nesne). Endüstriyel ürünleri sanatsal kullanımda devreye sokması Duchamp’ın geleneksel sanat formlarını terk etmesinin sonrasındadır. 1913 yılında ilk hazır-nesnesi “*Bicycle Wheel*”i (Bisiklet Tekerleği) gerçekleştirmiştir.<sup>25</sup> Bu çalışmasında sıradan bir endüstriyel nesneyi almış ve içinde yer aldığı bağlamı değiştirmiştir.

1917 yılında hazır-nesnelerinin en kışkırtıcı olanlarından “*Fountain*”ı (Pisuar/Çeşme) R.Mutt adına imzalayıp, kendisinin de üyesi olduğu ve 1917’de ilk kez düzenlenen Müstakiller Salonu’na göndermiştir. Bu bağlamda Marcel Duchamp kendisine kadar olan çizgide sanat tarihinin bileşenlerini oluşturan bir dizi kavramı sorgulamaya açmıştır. Bu kavramları Ali Artun, “...*Özgünlük, yenilik, biriciklik, otantiklik, yararsızlık/çıkarırsızlık (Kant), öznellik...sergi, galeri, müze, müellif/telif, tarih, eleştiri...değer, norm, kanon...*” olarak belirtmektedir.<sup>26</sup>

Duchamp’ın eleştirilerinden bir diğeri de, gösteren ve gösterilen tartışması bağlamında, sanat üretiminde gösterene verilen önemin sanat eserinin fiziki olarak aşırı bir değer kazanmasına ve entelektüel açılımını kaybetmesine neden olduğunu ileri sürmesi olmuştur. Sanat eserinin kendisinin yaratı sürecinde bir değere sahip olduğu düşüncesinin, beğeni faktörünün devreye girmesine neden olduğunu belirten Duchamp, bu fikri temel alan sanatçının kurumlar ve alıcılar düzeyinde bir kopya makinesine dönüşebileceğine dikkat çekmiştir. Bunu sorgulaması, Duchamp’ın yaratıda “*şans faktörünü*” kullanmasına yol açmıştır. Duchamp’ın sistematik olarak uyguladığı şansa dayalı yöntemleri, örneğin, “*Three Standard Stoppages*” (1913–1914) serisinde görmek mümkündür. Bu çalışmasında sanatçı bir metrelik bir telin tesadüfî oluşumlarını

<sup>24</sup> Aktaran: Jasper Johns, “*Marcel Duchamp*”, Art In Theory, ed. Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell, MA-1993, s. 761.

<sup>25</sup> Uşun Tükel, “*Marcel Duchamp*”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1., YEM Yayınları, İstanbul 1997, s. 482.

<sup>26</sup> Ali Artun, “*Kuramda Avangardlar ve Peter Bürger’in Avangard Kuramı*”, Peter Bürger’in “Avangard Kuramı”, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul-2004’e sunuş yazısı, s. 20.

kaydetmiştir. Telin aldığı şekiller kaydedilmiş, bunlar ahşap malzemeye aktarılmış ve diğer önemli bir çalışması olan “*Grand Verre*”in (Büyük Cam) yaratımında kullanılmıştır. Bu kurgulanmış “*şans işleri*”, sanatçının müdahalesi olmadan değişimine devam etmesi için, genellikle cam içerisinde saklanmıştır.

Duchamp’ın, sanat faaliyetinin diğer edimlerden ayrıcalığı bulunmadığına temas ederek, sanatçının “*deha*” sıfatını almasına karşı çıkması da oldukça etkili olmuştur. Şans faktörünü kullanması, galeri-karşıtı tutumu, sanat eseri ve sanatçı kavramlarına ilişkin sorguladığı “*genel kabullerin niteliği*” ve hazır-nesnelerin sanatsal yaratıda kullanımına ilişkin görüş ve eylemleri genelde 1950’lerin ve 1960’ların uluslararası avangard dünyasını ve özelde Fluxus’ın aktivitelerini geniş ölçüde etkilemiştir. Bu açıdan, modernizmin sanatsal sembolü Pablo Picasso, post-modernizmin sembolü olarak da Duchamp görülmektedir. Duchamp’ın 1950’lerin ABD sanat ortamında John Cage, Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi sanatçılar üzerinde etkisi bulunmaktadır. Bu etkiyi, Neo-Dada ve post-modern düşüncenin temel dayanakları ve eleştirilerinde, Duchamp’ın sıklıkla ele alınışında görebilmek mümkündür.

### 1.5. John Cage

Fluxus’ın oluşumunda iki parametre, bu hareketin biçimsel gelişimi ile temelde ilişkilendirilmektedir. Bunlardan biri *müzik*, diğeri de *somut şiir* ve onun *grafikle* ilgili bağlantısıdır. Bunlar George Maciunas’ın Fluxus düşüncesini ortaya koyarken şematize ettiği maddelerdir. Bu açıdan, John Cage’in Fluxus’ın oluşumunda önemli bir etkisi bulunmaktadır. Cage’in genel yöneliminde ise iki nokta gözlemlenir: Çağdaş müzikte *belirsizlik* yönteminin Zen Budizm ile değerlendirilmesi ve Cage’in sanatı kişisellik düzeyinden çıkarma isteği.

Kuzey Carolina’da Arnold Schönberg (1874 – 1951) ile çalışan Cage’in, 1940’larda Marcel Duchamp’ın teorik düşünceleri ve pratikleri ve Zen Budizm ile ilgilenmesi, “*rasyonel düşüncenin hatalılığı*” düşüncesini geliştirmesine olanak vermiştir. Zen düşüncesinde dünya, daimi bir akışkanlık ve değişim içerisindedir. Bu akış ve değişim kavramları, sanatın dünya ile bütünleşmesinin yolunu açmaktadır. Bu

açından doğal çevre, “şans” ve “değişimin” sanatsal yaratıda belirleyici bir etken olmasına neden olur.

Şans faktörünün kullanımı sanatçıyı özgürleştirmektedir. Müzikte Cage, seslerin bizzat kendilerinin var olmasına izin vermiştir. Ayrıca “kendilik” kavramını reddeden Zen düşüncesi ile Cage “deha” olarak sanatçı kavramını sorgulamıştır. Hiyerarşik bir yapının reddini vurgulayan Zen; Cage’in sanatsal yaratının sıradan yaratıdan farklı bir kavram olarak yüceltilmemesi gerektiği sonucuna ulaşmasına etki etmiştir.<sup>27</sup> Şans faktörünü antik Çin kehanetlerinin derlemesi olan I Ching (Yi jing) ile oluşturmuştur.<sup>28</sup>

Bu noktada, John Cage ve Marcel Duchamp’ın yaklaşımları Fluxus’ın oluşumunda iki düşünsel noktanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bunlardan biri sanatçının deha olarak görülmesinin reddi; diğeri de beğeni kavramı ve kişisel etkinin sanatsal yaratı sürecinden ayrılmasıdır.

Cage’in hazır nesnelere dönüştürmesinde Duchamp’ın etkisi görülebilmektedir. “*Music For Piano Series 1–84*” (1953–1956) çalışmasında ses üretimi için, kağıt üzerinde belirsizlikleri takip ettiği bir çizim sistemi kullanmıştır. Ayrıca “*Atlas Eclipticalis*” (1960–1961) çalışmasında olduğu gibi bazı işlerinde galaksi haritaları kullanmıştır.

Fluxus’ın oluşumunda önemli rol oynayan merkezi figürlerin Cage ile direkt temas halinde olması onun düşüncelerinin Fluxus üzerinde etkili olmasına neden olmuştur. Cage’in fikirleri Ichiyanagi aracılığı ile Japonya’da ve La Monte Young aracılığı ile California’da yaygınlaşmıştır. ABD, Batı Avrupa ve Japonya’da bu düşünceler yayılırken, Cage 1954 yılında David Tudor (1926 – 1996) ile beraber Almanya’da ilk Avrupa performansını gerçekleştirmiştir. 1950’lerin sonu itibarıyla

<sup>27</sup> Bu bağlamda Fluxus işlerinin, totalde Cagevari bir Zen düşüncesini izlemedikleri, sanat etkinliği ve heterojen günlük hayat etkinlikleri arasındaki sınırları muhafaza ettikleri görülür. Sonuçta gösterilerin bir sahnede gerçekleştirildiği sorunsallaştırılabilmektedir. Bkz. Andreas Huyssen, “*Back to the Future: Fluxus in Context*”, In the Spirit of Fluxus, ed. Janet Jenkins, New York-1991, s.141 vd. Ayrıca Fluxus konserlerinin, geleneksel konserlerin bir parodisinin yapıldığı bir tür tiyatro ya da performans olarak görülmesinin de Cage düşüncesinden farklı bir yön olduğu öne sürülmüştür, bkz. Larry Shiner, “*Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul-2004, s. 436.

<sup>28</sup> Anonim, “*I Ching ya da Değişimler Kitabı*”, çev. Levent Özşar, Biblos Yayınları, Bursa-2005.

Cage'in yaklaşımı yaygınlaşırken, Avrupa'da Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) ve Luciano Berio (1925 – 2003) gibi kompozitörler John Cage'in işlerinde görülen belirsizlik araçlarını kullanmaya başlamıştır.

John Cage ve David Tudor, bu süreç sonrasında, 1958 ve 1959'da Almanya'ya geldiklerinde bu düşünceleri dinlemeye hazır bir kitle bulmuşlardır. Bunlar arasında Fluxus'ın oluşumunda önemli rolleri olan Nam June Paik<sup>29</sup> (1932-2006) ve yukarıda bahsi geçen La Monte Young'un<sup>30</sup> bulunması, Fluxus'ın tarihsel gelişimindeki önemli noktalarından birisini göstermektedir. John Cage'in düşünceleri ve eylemleri ABD sınırlarının ötesinde de kabul görmüştür.

John Cage, ilk kez 1952'de gerçekleştirdiği Oluşumlar (Happenings) tarzındaki gösterilere sahne olan Kuzey Carolina'daki Black Mountain Koleji'nde Merce Cunningham (d.1919), Charles Olson (1910-1970), Robert Rauschenberg (1925 – 2008), David Tudor ve diğer önemli sanatçılar ile birlikte çalışmalarda bulunmuştur. John Cage'in 1950'lerde New York'ta bulunan Sosyal Araştırmalar Yeni Okulu'ndaki Deneysel Müzik Sınıfı'ndaki derslerinde öğrenci ve katılımcı olarak yer alan sanatçılardan bazıları, Fluxus oluşumunda yer almışlardır. 1958 itibarıyla George Brecht, Al Hansen (1927–1995), Allan Kaprow (1927–2006), Dick Higgins (1938–1998), Jackson Mac Low (1922–2004), George Maciunas (1931–1978) ve La Monte Young gibi öğrenci ve katılımcılar Performans Sanatı'nın, Happenings'in (Oluşumlar) ve Fluxus'ın oluşumu ve gelişiminde yer almışlardır.

---

<sup>29</sup> Nam June Paik, Japonya eğitiminin ardından Almanya'daki yaşamı süresinde Darmstadt'ta Stockhausen'ın öğrencisiydi. Paik, sanat tarihinde video sanatının kurucusu olarak kabul edilmektedir.

<sup>30</sup> Young, 1960'lardan itibaren şekillenmeye başlayan Minimalist müziğin öncüsü olmuştur.

## BÖLÜM III

### 3. Fluxus Tarihçesi

Fluxus hareketinin adını ortaya atan George Maciunas, Fluxus'ın oluşumunda aktif rol oynayan sanatçılar ile 1960'ların başında tanışmıştır.<sup>31</sup> Ama 1960'ların öncesinde de, Fluxus hareketi içinde yer alan bazı sanatçılar birbirleri ile tanışmakta, hatta bazıları birlikte çalışmaktaydılar. Örneğin Fluxus sanatçılarından Dick Higgins ve Al Hansen'in kurdukları ve Oluşumlar'ın (Happenings) gelişiminde etkin olan parametrelerin birisi olan New York Audio-Visual Group 1956'dan beri üretimler gerçekleştiren bir oluşumdur. Bu açıdan, Fluxus'ın belki bir "ad" olarak değil; ama spiritüel olarak çok daha önceleri şekillenmeye başladığı görülmektedir. Bu spiritüel kavramsallık, Fluxus konusunda tarih yazımı konusunu ele alan Ken Friedman ve Owen F. Smith'in yazdıkları bir makalede sorgulanmıştır.<sup>32</sup>

Net bir tarihin öncesinde Fluxus'ın şekillenmeye başlaması, Fluxus'ın oluşumunda belirli bir tarih ve yer tespiti konusunu zorlaştırmaktadır. Bunun nedeni, Fluxus'un belirli bir ideolojik temelden gelişmemesidir. Aşağıda incelenecek olan 1962 Avrupa festivalleri öncesindeki dönem 1950 ortalarından 1962'ye kadar sınırlandırılabilir, ama bu dönemde gelişen yapıyı tam olarak tespit edebilmek mümkün değildir. Fluxus sanatçılarından Dick Higgins'in Oluşumlar tipi gösterileri ve George Brecht'in assemblajları bu süreçte başlamıştır, ama bu üretimler Fluxus'tan ziyade, 1960'larda ABD'deki assemblaj üretimleri ve Oluşumlar gibi sanat hareketleri ile bağlantılı olarak değerlendirilmektedir.

---

<sup>31</sup> Ken Friedman (James Lewes ile), "The Demographics of Fluxus: Global Community, Human Dimensions", 1994, Fluxus: A Conceptual Country, ed. Estera Milman, Visible Language, sayı:26, 1&2,1994, s.3.

<sup>32</sup> Ken Friedman ve Owen Smith, "History, Historiography, and Legacy", Visible Language. Vol. 39, No. 3, s.308-317.



### 3.1. New York Sosyal Bilimler Okulu ve Fluxus'un ABD'de Başlangıcı

Fluxus hareketinin sanatçı kadrosunun oluşumunun merkezinde John Cage'in New York'ta Sosyal Bilimler Yeni Okulu'nda verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan öğrenciler ve katılımcılar bulunmaktadır.<sup>33</sup> Cage, 1951 – 1952 yılları arasında ilk Oluşumlar tarzı gösterilerin gerçekleştirildiği Kuzey Carolina'daki Black Mountain College'in şekillenmesinde etkin olmuştur. Her Fluxus sanatçısı Cage'in öğrencisi olmamıştır ama sanatçıdan şu ya da bu şekilde etkilenmiştir.<sup>34</sup> John Cage'in deneysel kompozisyon sınıfında verdiği dersler Fluxus'ın ve Allan Kaprow'un keşfi olan Oluşumların<sup>35</sup> ortaya çıkışında etkili olmuştur. Otuz kadar Fluxus sanatçısı deneysel müzik bağlamında 1950'lerin sonunda birbirlerini tanımaya başlamıştır. Bu süreç içinde en önemli ortamlardan birisi, John Cage'in 1957–1959 tarihlerindeki deneysel kompozisyon sınıfıydı. Cage'in sınıfındaki öğrenciler arasında Al Hansen, Allan Kaprow, George Brecht, Dick Higgins ve sık sık sınıfı ziyaret eden Jackson Mac Low ve Toshi Ichijanagi bulunmaktaydı.<sup>36</sup> Ayrıca Jim Dine (d.1935) ve La Monte Young gibi sanatçılar da ara sıra John Cage'in sınıfını ziyaret etmekteydiler.<sup>37</sup> Bu süreçte, Fluxus akımının öncüsü olan George Maciunas, John Cage'in hazırlanmış piyanosu<sup>38</sup> ve elektronik müzik ile ilgilenmeye başlamış, ardından Richard Maxfield'in (1927 – 1969) elektronik müzik derslerine katılmıştır. La Monte Young ise, derslere katılımının yanında Yoko Ono'nun stüdyosunda 1960–1961 yılları arasında performans ve konserler düzenlemiştir. Bu etkinlikler Ono'nun stüdyosunun yer aldığı caddenin adından hareketle Chamber Street Series olarak adlandırılmıştır. Maciunas ve Young'ın birlikteliğinin müzikal birliktelikten farklı bir boyutu da; ileride Fluxus yayınlarının şekillenmesine, farklı bir açıdan öncülük etmeleridir.

<sup>33</sup> Zeynep Rona, “Fluxus”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c.II, YEM Yay. İstanbul – 1997, s.665.

<sup>34</sup> İnel İnal, “Fluxus”, (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul–1996, s.7.

<sup>35</sup> İlk Oluşumlar gösterisi 1958 senesinde düzenlenmiştir.

<sup>36</sup> Owen Smith, “Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing”, The Fluxus Reader, Ed. Ken Friedman, Great Britain Academy Editions–1998, s.16.

<sup>37</sup> Hannah Higgins, “Fluxus Experience”, University of California Pres, London-2002, s.1; Stewart Home, “The Assault on Culture: Utopian Currents From Lettrism to Class War”, Aporia Pres and Unpopular Books, London-1988, s.50.

<sup>38</sup> John Cage'in keşfi olan Hazırlanmış Piyano (Prepared Piano), piyanonun telleri arasına ya da üzerine veya çeşitli unsurları üzerine bir takım nesnelere konularak sesler üzerinde bilerek deformasyon yaratılmasıdır.

Şair Chester Anderson (1932 – 1991), La Monte Young’a “*Beatitude East*” adlı bir yayının editörlüğünü yapması için teklifte bulunmuştur. Young, kendine yardım etmesi için Jackson Mac Low’u yanına almış ve her iki sanatçı yeni müzik ve şiir denemelerinin yer alacağı yayın için çalışmaya başlamışlardır. Bu çalışma içerisinde sadece New School’da bulunan Henry Flynt, Ray Johnson (1927–1995)<sup>39</sup>, Dick Higgins gibi isimler değil, Nam June Paik, Emmett Williams (1925-2007) ve Dieter Rot (1930–1998) gibi ABD dışında yaşayanlar da yer alacaktır. Tasarımını Maciunas’ın üstlendiği bu çalışma “*An Anthology*” olarak adlandırılır. Çalışma içerisinde La Monte Young, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Nam June Paik, George Maciunas, Henry Flynt, Emmett Williams ve George Brecht gibi Fluxus’ı oluşturacak sanatçıların işleri ve birebir Fluxus ile ilgili olmasalar da John Cage, Toshi Ichianagi ve Terry Riley (d.1935) gibi sanatçıların çalışmaları da yer almıştır. Bu çalışmanın önemi, ilerde çeşitli isimler altında çıkacak Fluxus çalışmalarına ait toplu üretimlere örnek olmasıdır.<sup>40</sup>

Fluxus hareketinin kavramsal açıdan “*bir ad*” olarak, 1961 yılında Litvanya kökenli Amerikalı sanatçı, mimar ve grafik tasarımcısı George Maciunas’ın New York’ta Galeri A/G’de gerçekleştirilecek bir konferans dizisi için bastırıldığı davetiyelerle ortaya çıktığı görülmektedir.<sup>41</sup> John Cage’in New York Sosyal Bilimler Yeni Okulu’nda verdiği deneysel kompozisyon derslerinde katılan öğrencileri ve dersin katılımcıları arasındaki sanatçılarla tanıştığında, George Maciunas, 925 Madison Avenue’de 73. ve 74. caddeleri arasında yer alan A/G Galerisini idare etmektedir.<sup>42</sup> A/G Galerisinde 1961’in Mart ayında 3 konferans/gösteri şeklinde “*Musica Antiqua et*

<sup>39</sup> Ray Johnson Mail Art’ın (Posta Sanatı) öncüsü olmuştur.

<sup>40</sup> Bu çalışma 1963 senesine kadar yayınlanamamıştır. Stewart Home, “*The Assault on Culture: Utopian Currents From Lettrism to Class War*”, Aporia Pres and Unpopular Books, London-1988, s.50 vd.; Barbara Moore, “*George Maciunas: A Finger in Fluxus*”, Artforum, Vol: XXI, S: 2, s.40.

<sup>41</sup> Anonim, “*Avan Garde; 1945-1995 Son Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları*”, Sanat Dünyamız, Sayı:59, İst., Yapı Kredi Yayınları, 1995, s.66. Mehmet Yılmaz Maciunas’ın bu sözcüğü Litvanyalılar Kültür Derneği için çıkartılması düşünülen bir dergiye isim ararken sözlükten bulduğunu belirtirken, tarihlendirmeyi temel kaynakların dışına çıkarak 1960’a yapmaktadır. Bkz. Mehmet Yılmaz, “*Modernizmden Post-Modernizme Sanat*”, Ütopya Yayınları, Ankara – 2005, s.261. Türkçedeki diğer bir kaynak olan Nancy Atakan’ın “*Arayışlar*” isimli çalışmasında tarihlendirme 1961 olarak verilirken, adın yine temel kaynakların dışına çıkarak Avrupa’da ortaya atıldığı belirtilmiştir. Bkz. Nancy Atakan, “*Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*”, YKY, İstanbul–1998, s.64.

<sup>42</sup> Galeri adı, kurucu partnerlerinin adlarının baş harflerinden türetilmiştir. Almus Salcius=A ve George Maciunas=G. Bkz. Owen Smith, “*Fluxus: The History of An Attitude*”, San Diego State University Press-1998, s.255, Dipnot.28; ayrıca bkz. Jackson Mac Low, “*How Maciunas Met the New York Avant Garde*”, Art & Design, Vol.8, No.1/2, Ocak-Şubat 1993, s. 37. Maciunas, Henry Flynt ile bu galeride La Monte Young ve şair Jackson Mac Low aracılığı ile 1961’de tanışmıştır. Böylece New York Avangardı ile ilk ilişkileri başlamış olmaktadır.

*Nova*” adı altında bir etkinliğin ilanını yapmaya başlamıştır. Başlangıcında Doğu Avrupa’dan sanat örneklerini sergilemek için kurulan bu galeride, yeni avangard sanatçılar ile performanslar da desteklenecektir.<sup>43</sup> Maciunas, New York’ta Litvanyalılar Kültür Derneği için çıkarılması düşünülen dergiye isim ararken sözlükten bulmuş, sonraları da yukarıda bahsedilen davetiyenin arkasına bu ismi yazmıştır.<sup>44</sup> Davetiyenin üzerinde “*Üç dolarlık bir desteğiniz Fluxus dergisinin basılmasına yardımcı olacaktır.*” yazmaktaydı.<sup>45</sup> Bu Fluxus’ın ilk olarak spesifik bir ad olarak kullanılışındır ve böylece, Fluxus ismi, 1961 senesinde özel bir yayın için bulunan başlıktan türemiştir. Emmett Williams, Maciunas’ın bir sözlüğü rastgele açtığını ve parmağını rastlantısal bir biçimde bir sözcüğün üstüne koyduğunu belirtmektedir. Bu sav, 1916 senesinde Dada için Tristan Tzara’nın yaptığıının aynısına işsaret etmektedir. Bu durum kabul edilirse, Neo-Dada olarak isimlendirilmek; Fluxus için karakteristik olan bir noktayı işaret etmektedir.<sup>46</sup>

“*Fluxus*” sözcüğü, Latince ve diğer Avrupa dillerinde, “*akmak*” ve “*değişim*” anlamlarına sahipken, benzer bir biçimde İngilizcede “*flux*” sözcüğü “*akı*”, “*suların kabarması, gel-git*”, “*sürekli değişiklik*” ve medikal anlamda “*akma, akış*” anlamlarına gelmektedir.<sup>47</sup> Fluxus adının sadece “*bir kavram*” olarak tarihte yer alması, belirli açılardan izlenebilmektedir. Herakleitos’un “*pante rei*” (her şey akar) deyişi ve Hegel’in her şeyin daimi bir akış halinde olduğunu belirterek “*Mücadele her şeyin atasıdır*” sözü ile diyalektik düşünce yapısını temellendirmesi bu “*akışkanlık*” halinin felsefe açısından örneklendirilmeleridir. Henri Bergson da evrimin daimi bir akış ve değişim süreci olduğunu belirtmiştir.

<sup>43</sup> Jill Johnston, “*20th Century AD*”, Art in America, Haziran-1994, (çevirimiçi:

[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_n6\\_v82/ai\\_15490862/pg\\_8](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n6_v82/ai_15490862/pg_8), erişim tarihi: 22 Aralık 2008)

<sup>44</sup> Mehmet Yılmaz, “*Modernizmden Post Modernizme Sanat*”, Ütopya Yayınları, Ankara-2005, s.261.

<sup>45</sup> Owen F. Smith, “*Fluxus: A Brief History and Other Fictions*”, In The Spirit Of Fluxus, ed. Janet Jenkins, Walker Art Center, Minnesota-1993, s.25.; Stewart Home, “*The Assault on Culture: Utopian Currents From Lettrism to Class War*”, Aporia Pres and Unpopular Books, London-1988, s.50; Jon Hendricks, “*Uncovering Fluxus-Recovering Fluxus*”, Fluxus, ed. Thomas Kellein, Thames&Hudson, London-1995, s. 119. Thomas Kellein’in editörlüğünü yaptığı yayının Japonca bir versiyonu Jon Hendricks’in de editörlüğünü üstlenmesi ile Shizuko Watari, Thomas Kellein ve Jon Hendricks’in yazılarını içererek 1994 yılında yayınlanmıştır, bkz. Thomas Kellein; Jon Hendricks, “*Fluxus*”, Creo Corporation, Tokyo-1994.

<sup>46</sup> Jill Johnston, “*20th Century AD*”, Art in America, Haziran-1994, (çevirimiçi: bkz. Dipnot 43); Neo-Dada olarak sözlük tanımlamaları için bkz. Edward Lucie-Smith, “*Dictionary of Art Terms*”, Thames and Hudson, London – 1984, s.84; ed. Herbert Read, “*Dictionary of Art and Artists*”, Thames and Hudson, London – 1985, s.125.

<sup>47</sup> Kelimenin anlamı için bkz. Necmettin Arıkan, Gülderen Yenel, Gülsevin Taşpınar (haz.); “*flux*”, Golden Dictionary içinde, Milliyet Yay., İstanbul-1989, s.350.

Ekonomik sıkıntılardan dolayı çok uzun ömürlü olmayan A/G Galerisi'nin 30 Temmuz 1961'den çok az bir süre sonra kapanışı ertesinde, Maciunas borçları yüzünden ABD ordusunda bir grafik sanatçılığı işi bulmuş; Federal Almanya'ya, Wiesbaden'a gitmiştir.

Proto-Fluxus Döneminde, sanatçıların bir araya gelişlerinde dört faktörün belirleyici olduğu görülmektedir. Bunlar John Cage'in sınıfında ders alan genç sanatçıların oluşturdukları New York merkezli Audio-Visual Group, Chambers Street Serileri, A/G Galeri ve An Anthology yayınıdır.

### **3.2. Avrupa'da Fluxus**

Proto-Fluxus ve Fluxus dönemleri arasında iki ayırıcı etken bulunmaktadır. Bunlar George Brecht, Emmett Williams, Dick Higgins ve La Monte Young gibi sanatçıların işlerin görülen aksiyon müziği/etkinlikler tipi üretim teorisi ve festivallerin ortaya çıkışıdır. Bu iki yönelim Avrupa'daki Fluxus festivalleri ve etkinliklerinde geliştirilmiştir.

Fluxus adı altında 1962'de başlayan festivaller Fluxus adının yaygınlaşmasını ve gelişmesini sağlamıştır. Avrupa'da ortaya çıkan festivallerin kökenlerini, daha önce bahsedilen A/G Galeri ve Chamber Street Serileri oluşturmaktadır. Böylece önce bir davetiyede gözükten isim, bir sanat hareketinin adı olarak "organizasyonel" bir anlamı da kapsamıştır.

George Maciunas yanında An Anthology için topladığı objeler de olmak üzere Batı Almanya'ya gitmiştir. Batı Almanya bu süreçte, Yeni Müzik, Oluşumlar ve Somut Şiir'in merkezi konumunda bir durum sergilemektedir. George Maciunas, Nam June Paik sayesinde Karl Heinz Stockhausen, Emmett Williams, Mary Bauermeister (d.1934) ve Karl-Erik Welin (1934–1992) gibi avangard sanatçılar ile tanışma fırsatı bulmuştur. Bu sıralarda George Maciunas hem Fluxus isimli dergiyi çıkartma işini pratiğe

dökmeyi; hem de bu ismi yaygınlaştıracak etkinlikleri düzenlemeyi tasarlamaktadır.<sup>48</sup> İşte bu noktada Avrupa’da başlayacak ve ABD’de sona erecek Fluxus konserlerini planlamaya başlamıştır. Maciunas’ın 1962’de başlayacak festivaller için “*Programme of Fluxus Festival of New Music*” (Fluxus Yeni Müzik Festivali Programı) ifadesini kullanması, Fluxus adının artık sadece bir yayın olarak değil, organizasyon bağlamını da kapsadığını göstermektedir.<sup>49</sup> Bu bağlamda, Fluxus’ın temel amaçları arasında performanslar ve festivallerin geliştirilmesi ve çeşitli disiplinlerden sanatçıların işlerinin yayınlanması bulunmaktadır.

Maciunas’ın önceleri serinin dördüncü konseri olarak düşündüğü “*Fluxus Internationale Festsipele Neuster Musik*” (Fluxus Uluslararası En Yeni Müzik Festivali) 1962 Eylül’ünde Horseal Stadtischen Museum, Wiesbaden’da ilk Fluxus festivali olarak gerçekleştirilmiştir. Bu festival birçok bakımdan Fluxus’ın sonraki biçimlenişinde öncü olmuştur. Bu festivalde ilk kez “*Fluxus*” adı organize edilen bir performans sunumunun adlandırılması için kullanılmıştır. Ayrıca, daha başlangıçta ilk fikir ayrılıkları gündeme gelmiş, organizasyonda yer alan International Stylists (Uluslararası Stilistler) olarak adlandırılan müzisyenlerin sanatsal eğilimleri ile farklılıklar ortaya çıkmış ve sonuçta, bu sanatçılar konserden çıkarılmış ya da bazıları çekilmişlerdir. Bu ayrılık neticesinde boşalan konser programı için o süreçte yazılan etkinlikler, Fluxus’ın önemli sanat işleri mirasları arasına girmiştir. Festivalde yer alan bu tarz işler arasında George Brecht’in “*Drip Music*” ve La Monte Young’ın “*Poem for Chairs, Tables, Benches Etc...*” çalışmaları görülmektedir. Ayrıca Benjamin Patterson’un (d.1934) “*Paper Piece*” çalışması da bu festivalde ortaya çıkmıştır. Festivalin en çok ilgi getiren iki işi, Dick Higgins’in birbirleri ile bağıntılı “*Danger Music No.2*” ve “*Danger Music No.15*” çalışmaları ve Philip Corner’in (d.1933) Fluxus sanatçıları ve festival katılımcılarının

<sup>48</sup> Maciunas, bu etkinlikler için Nam June Paik’ten 16 Haziran 1962’de düzenlediği “*Neo-Dada in der Musik*” gösterisini ve Wolf Vostell’den (1932–1998) “*De-coll/age*” adlı dergiyi çıkarmasını ertelemelerini istemiştir. Her iki sanatçı da bunu kabul etmemiştir. İlerleyen dönemlerde, “de/collage” dergisinde Fluxus’da da yer alan sanatçıların işlerini kullandığı için Vostell’i Fluxus’ı “sabote etmekle” suçlayan Maciunas ve Vostell arasında bir gerilim ortaya çıkmıştır. Maciunas ayrıca, 1962 yılından itibaren kağıt üzerine sanat işlerinin röprodüksiyonlarını basmak yerine, sanatçıların aktüel işlerini de içeren bir yayın fikrini –multiples: çoğaltılmış nesnelere- geliştirmeye başlamıştır. Fakat bunun gerçekleşme süreci zaman almıştır.

<sup>49</sup> Owen F. Smith, “*Fluxus: The History of An Attitude*”, San Diego State University Press, San Diego-1998, s. 47.

birlikte festival süresince bir piyanoyu parçaladıkları ve daha sonra açık arttırmaya çıkardıkları “*Piano Activities*” işi olmuştur.

Wiesbaden Festivali’ne katılan Alison Knowles (d.1933), Dick Higgins, Nam June Paik, Arthur Addi Koepcke (1928-1977), Wolf Vostell, Emmett Williams, Benjamin Patterson ve George Maciunas’ın dahil olduğu sanatçılar grubu, sadece kendi işlerini değil, ABD’de kalıp, Wiesbaden’a gelmeyen Yoko Ono, Jackson Mac Low, Robert Watts (1923-1998) ve La Monte Young gibi sanatçıların işlerini de performe etmişlerdir. Böylece Fluxus etkinliğinin sadece sanatçının kendisi tarafından değil, başka biri tarafından da gerçekleştirilebilmesi olgusu ortaya çıkmıştır. Bu özelliği, Fluxus’un, Oluşumlar, Aksiyon ve Uluslararası Stilistler’den ayrıldıkları bir niteliği göstermektedir.

Fluxus performanslarının yıkıcı ve tuhaf olarak algılanan yapısı, o dönemde medyanın ilgisini çekmiştir. Alman basını Fluxus’ı “*die Fluxus leute*” (Fluxus halkı) olarak adlandırmıştır. Festivalde, Fluxus sanatçıları bir yandan ortamlararası yöntem (intermediality) aracılığı ile müzik, performans, resim, heykel gibi sanatsal anlatım biçimleri arasındaki sınırları zorlarken, aynı zamanda bunu yalın bir anlatım biçimi ile sunmayı tercih etmişlerdir. Bu yönelimi Maciunas daha sonraları, en çok alıntılanan bildirilerinden birisinde, Fluxus işlerinin yapısal basitliği noktasında şu şekilde belirtmektedir: “...*Spike Jones’un, vodvilin, şakanın, çocuk oyunlarının ve Duchamp’ın füzyonu...herkes tarafından edinilebilir ve gerçekten herkes tarafından üretilebilir.*”<sup>50</sup>

Bu dönemde görülen diğer bir olgu ise Maciunas’ın sanatçıların bireysel işlerinin yayınlanmasını projesine dahil etmesidir. 1962 Ekim’inde çıkarttığı Fluxus News-Policy-Letter dergisinde, George Brecht, La Monte Young, Allan Kaprow, Henry Flynt, Adolfas Mekas (d.1925), Jackson Mac Low ve Toshi Ichiyanagi’nin işlerinin yayınlanması konusunu gündeme getirmiştir.

<sup>50</sup> George Maciunas, “*Fluxus Broadside Manifesto*”, Fluxus: New York, tarih belirtilmemiş [ykl. 1965], Gilbert and Lila Silvermann Fluxus Koleksiyonu. Çeviri metnin yazarına aittir. Manifestonun içeriğinin aktarıldığı kaynak için bkz. Benjamin H.D. Bucloch, v.d., “*Art Since 1900*”, Thames&Hudson, -2004, s.456.

Bu süreç içerisinde, Fluxus'ın oluşumunda ve gelişiminde yer alan bazı isimlerin, bireysel ya da karma etkinlikler gerçekleştirdikleri görülmektedir. 9 Haziran 1962'de Wuppertal'de, Galeri Parnass'ta düzenlenen “Après John Cage” ve Düsseldorf'taki “Neo-Dada in der Musik”<sup>51</sup> bu etkinlikler arasındadır. Bu etkinlikler Fluxus adı altında düzenlenmediği ve bu biçimde kamuoyuna reklamı yapılmadığı için Fluxus üretimleri olarak değerlendirilmemektedir. Fakat bunların yanında yine aynı yıl içerisinde düzenlenen iki etkinlik, bazı açılardan, Fluxus başlığı taşımasa da, önemli etkinlikler arasında değerlendirilmektedir.

Amsterdam'da Galerie Monet'de gerçekleştirilen “Parallele Affrührungen Neuster Musik” etkinliği içerisinde Wolf Vostell'in bir işi de yer almıştır. Bu sergide yer alan çalışmaların aşırı yıkıcı yapısını gören bazı Fluxus sanatçıları, aksiyon müziği ve etkinlikler konusundaki kendi eğilimlerini daha da sağlamlaştırmışlardır ve özellikle Dick Higgins, Alison Knowles ve Emmett Williams'ın bu eğilimleri, ABD kökenli Fluxus sanatçılarının, Avrupalı meslektaşlarından ayırdıkları noktaları göstermektedir. Bu daha sonraları ortaya çıkan, Avrupa ve ABD kökenli Fluxus sanatçıları arasındaki ideolojik yönelim farklılıkları konusundaki önemli bir noktayı işaret etmektedir. Bu serginin diğer bir önemli noktası ise yukarıda adı geçen üç Fluxus sanatçısı aracılığı ile Alman sanatçı Tomas Schmit'in (1943–2006), Fluxus ile bağlantıya geçmesidir.

Küratörlüğünü Victor Musgrave'in yaptığı “A Festival Of Misfits”te ise (23 Ekim – 8 Kasım 1962, Gallery One ve Institute of Contemporary Arts, Londra) Daniel Spoerri'nin (d.1930) organize ettiği bir etkinlik yer almış, bu etkinlik içinde bazı Fluxus sanatçıları işlerini performe etmişlerdir. Maciunas bu festival vasıtası ile daha önceleri sadece yazdığı Daniel Spoerri ve Robert Filliou (1926–1987) ile ilk kez yüz yüze tanışmıştır. Daha sonraları Fluxus bünyesinde önemli rol oynayan Ben Vautier ve Robin Page (d.1932) ile de yine bu festival aracılığı ile bir araya gelmiştir. Festivalde Fluxus

---

<sup>51</sup> Neo-Dada in der Musik etkinliğini organize eden Jean Pierre Wilhelm, ayrıca George Maciunas ile o dönem Wiesbaden Şehir Müzesi müdürünü tanıştırmak Fluxus konserinin şekillenmesinde de etkin bir rol oynamıştır. Bkz. Nam June Paik, “Beuys Vox Paik”, Art&Design Magazine, C. 8, s. 1-2, Ocak-Şubat 1993, s. 59 (Metnin kaleme alınma tarihi 1992 olarak verilmiştir); bu metin genişletilmeden önce George Maciunas ile ilgili yargıları ve belirli yerleri ile şu kaynaktan yer almıştır, Nam June Paik, “Nam June Paik”, Ubi fluxus ibi motus 1990-1962, Achille Bonito Oliva; Gabriella De Mila; Claudio Cerritelli (ed.), Milano: Mazzotta, 1990, s.244-249.

adı altında yer alan isimlerden Arthur Koepcke, Gustav Metzger (s.1926), Robin Page, Benjamin Patterson, Daniel Spoerri, Ben Vautier ve Emmett Williams yer almıştır. Festivalde Emmett Williams'ın "*Alphabet Symphony*", Robin Page'in "*Guitar Piece*", Koepcke'nin "*Music While You Work*", Filliou'nun "*53 kilo Poem*" ve Alison Knowles'in "*Proposition*" adlı işleri performe edilmiştir. Ben Vautier bu festivalin çoğunda bir cam bölme içerisinde bulunmuştur. Festivalin en ilgi çeken çalışması Robin Page'in çalışması olmuştur. Bu çalışmada Robin Page bir gitarı tekmeleyerek binadan sokağa çıkartmış, gitarı parçalama eylemi sırasında kendisine yardım etmeleri için yoldan geçenlerden ricada bulunmuş ve bu gitar onlarca kişinin tekmeleri ile Londra'nın sık bir caddesinde paramparça olmuştur.<sup>52</sup> Bu festivalin ardından Maciunas aksiyon müziği/etkinliklerin sergileneceği konserlere/festivallere yeni bir isim önermiştir: Festum Fluxorum.

Bu bağlamda ortaya çıkan bir gerçeklik, Fluxus ismi altında gerçekleştirilen festivaller ve sergiler gibi organizasyonlar kadar, Fluxus ismi taşımasa da bağıntılı organizasyonların bulunduğuudur. Ayrıca her festivale her sanatçının katılmadığı, bu durumlarda bazen destek verdiği ya da vermediği de görülmektedir. Fluxus ismi altında ya da bağıntılı gerçekleştirilen festivallere dair araştırmalar yapılmıştır.<sup>53</sup> Bu bağlamda festivaller ya da etkinliklerin katılımcıları konusu problematize edilmektedir. Örneğin A Festival Of Misfits'te grubun temel figürü olan Maciunas kendi çalışmaları ve katkıları ile yer almamıştır.

Festum Fluxorum başlığına sahip üç konser, Kopenhag (Kasım, 1962), Paris (Aralık,1962), ve Düsseldorf'ta (Şubat,1963) düzenlenmiştir. Kopenhag'taki gösterinin organizatörleri Knud Pedersen ve Arthur Addi Köpcke olmuş, toplam altı konserin beş konseri Art Library of St. Nikolaj Church'te, bir konseri de Alle Scenen'de gerçekleşmiştir. Konserin sponsorluğunu Det Unge Tonekunstnerselkab yapmıştır. Kopenhag konserine, tespit edilebilen sanatçılar olarak, Dick Higgins, Alison Knowles,

<sup>52</sup> Halil Turhanlı, "*Sanatta Devrimci Tufan*", Cumhuriyet Dergi, s.465, 1995, s.8-10.

<sup>53</sup> Erken Fluxus Dönemi ile ilgili bkz. Owen Smith, "*Fluxus: The History of An Attitude*", San Diego State University Press, San Diego-1998 ve Owen F. Smith, "*Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing*", Fluxus Reader, ed.Ken Friedman, Academy Edititions, Great Britain - 1998, 3-22; Ayrıca sanatçı kitapları da bu konu ile ilgili temel eserler arasındadır. Örnek olarak bkz. Alison Knowles, "*by Alison Knowles*", A Great Bear Pamphlet, New York-1965.



Wolf Vostell, Emmett Williams, Arthur Kopcke, George Maciunas, Eric Andersen (d.1943), Albert Metz ve Henning Christiansen (d.1932) katılmışlardır. Konserde yer alan işler Fluxus karakteristiğini temsil eden işler olmuştur. Konserde yer alan işler arasında, Emmett Williams'ın "*A German Chamber Opera for 38 Marias*", Joseph Byrd'in "*Piece for Richard Maxfield*", Jackson Mac Low'un "*Thanks II*", Robert Watts'ın "*Two Inches*", Emmett Williams'ın "*Alphabet Symphony*", George Brecht'in "*Drip Music*", "*Direction*", "*Word Event*" ve "*Saxophone Solo*", George Maciunas'ın "*In Memorium to Adriano Olivetti*", Dick Higgins'in "*Constellation nos. 4 ve 7*", Alison Knowles'ın "*Nivea Cream Piece*", Banjeamin Patterson'ın "*Paper Piece*" ve Wolf Vostell'in "*Kleenex Decollage Music*" bulunmaktadır. Paris Festum Fluxorum, Kopenhag programına bir ek konser eklenmesi ile program açısından aynı kalmıştır. Kopenhag festivaline katılım ve kamuoyunun tepkisi olumlu iken, Paris konseri bu açılardan olumsuz olmuştur.

George Maicunas, 1 Ocak 1963 yılında Fluxus Newsletter No.5'te sanatçıların bütün işlerini kutular içerisinde yayınlamayı önermiştir. Bu üretim ile sanatçılar kutular içerisine daha sonraki yıllar için çeşitli üretimlerini de ekleyebileceklerdir. Bunun karşılığında Maciunas, sanatçıların telif haklarının Fluxus'a bağlı olmasını istemiştir. Sanatçıların genelinden aldığı tepki ise olumsuz olmuştur.

Düsseldorf'taki konser şehrin Sanat Akademi'sinde gerçekleştirilmiş, organizasyon Joseph Beuys (1921–1986) ve Maciunas tarafından hazırlanmıştır. Bu konserde Maciunas, konser ve performans sayılarını azaltarak Fluxus'ın somut müzik ve aksiyon müziği/etkinlikler yaklaşımını oluşturmaya başlamıştır. Yine bu konserin diğer bir önemli noktası, Joseph Beuys'un düşüncesi olduğu tahmin edilen<sup>54</sup> "Fluxus Manifesto"sunun dağıtılmasıdır. Manifestoda sadece "fluxus" kelimesinin sözlük anlamlarının kullanılması, Fluxus'un hazır-nesne aracılığı ile oluşturduğu somut yapıyı yansıtmaktadır. Bir belge montajı olarak görülebilecek manifestonun yapısı şu biçimdedir: Başlık "Manifesto" olarak belirtildikten sonra metin üçer kısımdan oluşan iki gruba ayrılmıştır. İlk üçlü grupta "flux" kelimesinin anlamları yer alırken, ikinci

<sup>54</sup> Owen Smith, "*Fluxus: The History of An Attitude*", San Diego State University Press, San Diego-1998, s.94.

üçerli grup Maciunas'ın ifadelerini yansıtmaktadır. Manifesto şu sözcükleri içermektedir:

*“...Burjuva sıkıcılığını tasfiye edin, entelektüel, profesyonel & ticarileşmiş kültürü tasfiye edin, ölü sanatı, imitasyonu, yapay sanatı, soyut sanatı, illüzyonistik sanatı, matematiksel sanatı tasfiye edin, Avrupanizm dünyasını tasfiye edin...”*

*Sanatta devrimci bir tufanı ve akıntıyı yükseltin, yaşayan sanatın ve karşı sanatın ilerlemesini sağlayın ki; sanatsal olmayan gerçeklik sadece eleştirmenler, sanat meraklıları ve profesyonellerce değil,... herkes tarafından kavranabilsin. Kültürel, toplumsal ve politik devrimci kadroları birleşik cephe ve eylemde kaynaştırın.”<sup>55</sup>*

Manifestonun, Beuys'un isteği doğrultusunda oluşturulması, Avrupalı sanatçıların politik düşüncelerini yansıtırken, George Brecht ve Robert Watts gibi ABD'li sanatçıları temsil etmemektedir.

Düsseldorf konserinde yer alan işler, Fluxus'ın aksiyon müziği/etkinlikler biçimli bir yapıya doğru evrimini göstermektedir. Bu konserde George Brecht'in “*Word Event*” ve “*Drip Music*”, Emmett Williams'ın “*4 Directional Song of Doubt for Five Voices*”, Maciunas'ın “*In Memorium to Adriano Olivetti*”, Higgins'in “*Constellation No.4 ve No.7*”, Patterson'un “*Paper Piece*”, Watts'ın “*Two Inches*”, Beuys'un “*Siberian Symphony-First Movement*”, Paik'in “*Fluxus Context*” gibi çalışmaları yer almıştır. Örneğin Brecht'in “*Drip Music*” adlı çalışması, bir merdivenin üzerinden bir kovaya doğru, bir nesneden su damlatılması ile oluşturulmaktadır. Burada hem gerçekleştirilen eylemde bir materyal özelliği yoktur, hem de performansı gerçekleştiren performansçının yetenekli olmasına ihtiyaç yoktur. Bu özellikler işin somut yapısını göstermektedir.

Öte yandan aksiyon müziği de Fluxus'ın evrildiği ikinci noktayı göstermektedir. Örneğin Emmett Williams'ın “*Counting Song*” çalışmasında, bu drama/aksiyon içiçeliğini sergileyen yapı görülmektedir. Fluxus festivallerinde katılımcı sayısının

<sup>55</sup> “...” bulunan yerler “flux” sözcüğünün sözlük anlamlarının yapılandırıldığı yerlerdir. Diğer ilk kısmın çevirisi araştırmanın yazarına aittir. İkinci kısmın çevirisinde Halil Turhanlı'nın çevirisi aynen kullanılmıştır. Bkz. Halil Turhanlı, “*Sanatta Devrimci Tufan*”, Cumhuriyet Dergi, sayı:465, s. 8-10. George Maciunas, “Manifesto”, 1963, kağıt üzerine ofset baskı, 8 1/4 x 5 7/8 inç, Gilbert & Lila Silverman Fluxus Koleksiyonu'nda bulunmaktadır. Manifestonun röprodüksiyonun yer aldığı iki kaynak için bkz. Janet Jenkins (ed.), “*In the Spirit of Fluxus*”, New York-1991, s.24; Benjamin H. D. Bucloch, v.d., “*Art Since 1900*”, Thames&Hudson, -2004, s.463.

belirlenmesi konusunda bir ihtiyacı da gerektiren bu çalışmada, salonda bulunan izleyiciler sayılmaktadır. Böylece işin içinde hayat (seyircinin sayılma gereksinimi), şiir (ezberden sözcük okunması), müzik (seslerin ritmi) ve drama bir arada bulunmaktadır.

Bu festivallerin ardından Amsterdam'da "*Fluxus Festival*" (Haziran,1963), Lahey'de "*Fluxus Tümel Sanat Şenliği*" (Haziran,1963) ve Nice'te "*Davranış*" (Ağustos,1963) festivalleri gerçekleştirilmiştir. Amsterdam ve Lahey organizasyonunda Amstel Galerisi'nden Willem de Ridder ve Hollandalı sanatçı Lancelot Samson sorumlu olarak görev almıştır. Her iki konsere de çoğu Fluxus sanatçısı katılmamıştır. Bunun sebepleri arasında, Higgins ve Knowles'ın ABD'ye dönmesi, bazı sanatçıların kendi projeleri ile ilgilenmesi ve sanatçıların yaşadığı para sıkıntısı bulunmaktadır. Wolf Vostell ise konsere davet edilmemiştir.<sup>56</sup> Her iki konserde birer programdan oluşmuş ve Fluxus işleri, Maciunas'ın yönetiminde oradaki sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Amsterdam konseri 23 Haziran 1962'te Hypoleriterion Tiyatrosu'nda gerçekleştirilmiş, konsere Tomas Schmit, George Maciunas, Willem de Ridder, Lancelot Samson, Manfred Montwè ve Peter Brötzmann'ın katıldıkları tespit edilmiştir. Amsterdam konserinde çoğu daha önce performe edilen toplamda yirmi dört çalışma gerçekleştirilmiştir. Bunlar arasında Patterson'un "*Paper Piece*", Williams'ın "*Counting Song*", Brecht'in "*Drip Music*" ve Higgins'in "*Constellation No.7*" gibi çalışmaları bulunmaktadır. Lahey konseri 28 Haziran'da Lancelot Samson'un stüdyosunda gerçekleştirilmiş ve sadece dokuz iş performe edilmiştir.

1963 yazında Fluxus Review Preview isimli ilk antoloji yayını gerçekleştirilmiştir. Bu yayım içerisinde gelecekteki etkinlikler ile yayımlar ilan edilmiş ve gerçekleştirilen festivallerden bazı performansların fotoğrafları yer almıştır. Bu yayım ilk Fluxus antolojisi olması açısından önemlidir. Ayrıca yine bu süreçte Maciunas, Daniel Spoerri ve François Dufrêne'in (1930 – 1982) "*L'optique Moderne*" ve Brecht'in "*Water Yam*" adlı sanatçıların tüm işlerini içeren çalışmalarının basımını da gerçekleştirmiştir. Böylece performansların gerçekleştirilmesine ek olarak sanatçıların aktüel işlerinin nesne-merkezli temelde yayımı işlemleri de sunulmaya başlamıştır (Resim 1).

---

<sup>56</sup> Bkz. Dipnot. 48.

Nice festivalinin gerçekleştirilmesini sağlayan Napoli doğumlu Fransız sanatçı Ben Vautier, bu süreçte hem Nice’te çalışmalarına devam etmektedir hem de burada bir galeriye sahiptir. Vautier’nin Nice’te düzenlediği festivalin Fluxus’ın gelişim sürecinde iki önemli etkiyi gösterdiği görülmektedir. Birincisi etkinliğin posterlerinin tasarımını Maciunas yapmamıştır; ikincisi bu etkinliğin organizasyonunu Vautier’ye bırakmıştır.

Nice festivali Ben Vautier’nin “*Festival d’art Total*” etkinliği ile paralel düzenlenmiştir. 25 Haziran – 4 Ağustos 1963 tarihleri arasında düzenlenen festivalde, Tomas Schmit, Emmett Williams, Robert Filliou gibi sanatçıların yanında, Ben Vautier ve Serge Oldenburg, Robert Erbo ve Roberto Bozzi gibi Theater Total sanatçıları çeşitli performanslar gerçekleştirmiştir. Etkinlikler, Hotel Scribe’de ve sokak performansları olarak açık mekanlarda gerçekleştirilmiştir. Festival sonrasında Maciunas 1963 sonbaharında New York’a dönmüştür.

Bu ilk dönem Avrupa Fluxus festivalleri sonucunda Fluxus’ın yayıncılık amaçlarının devam ettiği gözlemlenmekteyse de, ağırlığın performanslara kaydığı gözlemlenmektedir. Ayrıca başlangıçta planlanan konser sayılarının, uygulamaya geçirilen festivallerde aşama aşama azaldığı gözlemlenmektedir. Wiesbaden’daki ilk festival on dört konserden oluşmaktayken, Kopenhag ve Paris’teki konserlerde bu sayı beşe inmiştir. Joseph Beuys ile George Maciunas’ın organizasyonunu gerçekleştirdikleri Düsseldorf etkinliği iki konser içerirken, Amsterdam ve Lahey’de sadece birer program yapılmıştır.<sup>57</sup>

Fluxus’ın çıkışta amacı, Yeni Müzik, Aksiyon Müziği, Oluşumlar, Etkinlikler ve Kayıt/Teyp Müziği çalışmalarını içermektedir. Festivallerin içeriğine bakıldığında, bu amaçların da aşama aşama azaldığı ve farklı bir formata doğru evrildiği gözlemlenir. Bu evrimin son hali Aksiyon Müziği/Etkinlikler olmuştur. Bu yaklaşımın karakteristikleri Brecht’in “*Exit*”, Williams’ın “*Counting Song*” ve Watts’ın “*Two Inches*” adlı

<sup>57</sup> Wiesbaden programının içeriğinin röprodüksiyonu için bkz. Rene Block (ed.) “*Fluxus in Deutschland. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994*” Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, s. V (sayfa numaralarının yer olmadığı giriş bölümü); ayrıca bkz. Emmett Williams, “*My Life in Flux – Vice Versa*”, Thames & Hudson, London-1992, s. 26; Kopenhag program katılımı için a.g.e. s. 65; Paris için a.g.e. s. 67; Düsseldorf için a.g.e. s. 70.

çalışmalarında gözlemlenmektedir. Vautier'nin organize ettiği Nice festivalinde bu niteliklere sokak performansları da eklenmiştir ve Nice'teki sokak etkinliklerinin başarısı Maciunas'ın bu etkinliği New York'a taşımada etkili olmuştur. Sonuçta ortaya sokak performansları, sergiler ve konserlerden oluşan bir yapı çıkmıştır.

Bu süreçteki önemli olgulardan birisi de 20.yüzyılın başlıca sanatçılarından Joseph Beuys'un, Düsseldorf Festivali'nin düzenlenmesi ve bu festivalde yer alması ile Fluxus aktivitelerine katılması ve grup içinde görülmesidir. Bu açıdan Fluxus'ın Avrupa'da gelişen yeni ortamlararası işleri etkilediği görülmektedir. Bu sanatçılar arasında Joseph Beuys, Bazon Brock (d.1936), Ludwig Gosewitz (d.1936) ve Wim T. Schippers (d.1942) örnek olarak gösterilebilir. Ben Vautier, Tomas Schmit, Robert Filliou, Daniel Spoerri ve Wolf Vostell gibi Avrupalı Fluxus sanatçılar Avrupa'da Fluxus tipi işler üretmeye devam etmişlerdir.

Bu dönem içerisinde, ABD'li sanatçılar, özellikle Almanya'da Joseph Beuys'un çalışmalarındaki gibi performans işlerini fazla dışavurumcu ve teatral bulmuşlardır. George Maciunas, Nam June Paik, Wolf Vostell ve Joseph Beuys'un oluşumlarında<sup>58</sup> sanatın geleneksel formlarının da ötesinde politik bir alanı sorgulamaları, Amerikalı Fluxus sanatçıları tarafından kabul görmemiştir. Bu, Fluxus'un uluslararası karakterini kaybetmesinin ilk işaretlerinden olarak görülmektedir.<sup>59</sup> Bu konu, ABD ve Avrupa kökenli Fluxus sanatçılarının arasındaki temel ayrımlardan birisi olmuştur. Maciunas, bu bağlamda, ABD'li ve Avrupalı Fluxus sanatçıları arasında yer alan bir konumda kalmıştır.

Bu dönemde George Maciunas'ın Fluxus'ı merkezileştirme isteğine bağlı olarak telif hakkı konusunu gündeme getirmesi, genelde sanatçılar tarafından olumsuz tepkiler almıştır. Maciunas'ın telif hakkı konusuna olan bu açılımı, Vostell'in "*De/Collage*" dergisinde sanatçıların işlerini kullanmasının etkisi ile oluşmuştur.

<sup>58</sup> Oluşumlar (Happenings) terimi ABD'deki yaygın kullanımı nedeniyle tercih edilmiştir. Ayrıca çeşitli kaynaklarda Almanya merkezli oluşumlar "Aktionen" olarak Almanca terimle karşılanmaktadır.

<sup>59</sup> Sigrid Ruby, "*Fascination, Ignorance and Rejection*", United States and Germany in the Era of the Cold War, 1945-1990: A Handbook, Cambridge University Press, New York-2004, s.477-478.

Bu süreçte gerçekleştirilen ve Fluxus sanatçılarının bazılarının program içerisinde yer aldığı başka festivaller de gözlemlenebilmektedir. 1962’de Dusseldorf’da düzenlenen “*Neo-Dada in der Musik*”, 1963’te Amsterdam’daki “*De Kleine Komodie*” ve 1964 Kopenhag’taki “*Maj Udstillmgen*” bunlar arasındadır. Fakat bu etkinlikler hem Fluxus’ın çoğulcu katılımının olmaması hem de Fluxus adı altında sunulmaması ve reklamının yapılmaması nedenleriyle Fluxus etkinlikleri olarak değerlendirilmemektedir.

Fluxus’un New York avangard ortamı ve ertesinde şekillenmesi ile beraber, Amerika’da oluşan bazı gösteri örnekleri de görülmektedir. Bunlar arasında daha önce belirtilen 1961’deki New York’taki “*Chamber Streets*”, serileri, 1962’de New York ve New Jersey’de George Brecht ve Robert Watts’ın düzenledikleri “*YAM*” etkinlikleri ve 1964–1965 tarihleri arasında yine New York’ta Cafe au Go Go’da gerçekleştirilen “*Monday Midnight Letter*” serileri gösterilebilir.

Bu ve bunun gibi bağlantılar ile beraber Fluxus’un çeşitli bölgelerdeki temsilcileri Fluxus işleri ile ilgili performans ve sergiler düzenlemeye devam etmişlerdir. Örneğin Willem de Ridder 1964’te Rotterdam ve Lahey’de bu tip işler organize etmiştir. Aynı çalışmaları Ben Vautier Fransa’da ve Ken Friedman “Fluxus West” adı altında ABD’de sürdürmüştür.



Resim 1: George Brecht, "Water Yam", 1963/1965 George Maciunas'ın tasarımı yaptığı, kapağa eklenmiş bir etiket ile yarı saydam kutu; 98 adet performans kartını içermektedir. Üzerindeki mühürde "1964, telif hakkı Fluxus" yazmaktadır. 14.3 x 23.3 x 5.7 cm boyutlarındadır. Minneapolis Sculpture Garden©, Minneapolis izni ile. Envanter Numarası: 1989.112.1-99.

### 3.3. ABD’de Fluxus

George Maciunas ABD’ye dönüşü sonrasında, New York’tan başlayarak Fluxus konserleri düzenlemeyi tasarlamıştır. Bu aşamada başta Soyut Ekspresyonizm olmak üzere sanatta dominant yaklaşımlara karşı yönelen tepkiler, genelde, geleneksel sanatın karşısına “gerçek dünyayı” koymayı amaçlayan çalışmalarla gerçekleştirilmiştir. Bu açıdan 1960’larda ABD’de Fluxus ile beraber Oluşumlar, Yeni Dans, Minimalist Heykel, Pop-Art, Asemblaj ve Junk Materials yaklaşımları bu çalışmalar arasında bulunmaktadır. Bu yeni avangard hareketlerin sanatçıları arasında Walter De Maria, Allan Kaprow, Robert Morris, Simone Morris, Al Hansen, Claes Oldenburg (d.1929) ve Jim Dine gibi isimler görülmektedir.

Fluxus’ın bu döneminde, ABD’li sanatçıların New York Festivallerinin gerçekleştirilmesi konusuna karşı ilgisiz kaldıkları görülmüştür. Bu, organizasyon oluşturma bağlamında, Maciunas’ın grubun varlığının devamı konusunda oynadığı rolün öneminin kanıtı olarak görülmektedir.<sup>60</sup> Ayrıca bu dönemde yaşanan iki olay Fluxus’ın gelecekteki yapılaşmasını direkt olarak etkilemiştir. Bunlar Nisan 1963’te çıkarılan Fluxus dergisinde Maciunas’ın öne sürdüğü provokatif eylem planlarına, diğer sanatçıların verdiği negatif tepkiler ve Ağustos 1964’teki Stockhausen’ın “Originale” operasının gösterimini, Maciunas ve diğer bazı sanatçıların boykot etmesine karşı, yine bazı Fluxus sanatçılarının gösterdikleri reaksiyondur.

Yayıncılık faaliyetlerini ABD dönüşü sonrasında hızlandıran Maciunas, bu kapsamda dergi çıkarma düşüncesini geliştirmiştir. Bu tarihlerde sanat dünyasında dergilerin, sanatçı kitapları (artists’ books) ve çoğaltılmış-nesnelere (multiples) göre daha kurumsallaşmış bir özellik gösterdiği görülmektedir. Maciunas’ın dergi çıkarma planları realize olamamışken, aynı dönemde George Brecht’in çıkarmayı düşündüğü derginin yayın işlerini üzerine almıştır. “cc V TRE” olarak adlandırılan derginin yapısına bazı Fluxus sanatçılarının verdiği tepki olumsuz olmuştur. Bu konuya en sert eleştiri Batı Almanya’da George Maciunas ile beraber çalışmış olan Alman sanatçı

<sup>60</sup> Owen F. Smith, “*Fluxus: The History of An Attitude*”, San Diego University Press, San Diego-1998, s.131.



Tomas Schmit'ten gelmiştir. Fluxus'ın sanatsal üretimlerinin ve tarihsel dönemlerinin tespitleri için önemli bir kaynak teşkil eden cc V TRE dergisi 16 yıl içinde 12 sayı çıkmıştır. Hepsi gazete formuna yakın olan sayılar,<sup>61</sup> 1 Ocak 1964'ten 2 Mayıs 1979'a kadar uzanmaktadır. İlk 9 sayının editörlüğünü Maciunas yapmış, ardından gelen iki sayıda diğer Fluxus sanatçıları yer almıştır. Son sayı Maciunas'ın ölümünden sonra 2 Mayıs 1979'da çıkarılmıştır.<sup>62</sup>

Bu süreçte görülen ideolojik ve yöntemsel farklılaşmalar, Fluxus sanatçılarının ayrıştıkları düşünce yapılarını göstermektedir. Bunlardan ilki, Maciunas ve Flynt'ta açıkça görülebilen Fluxus'ın politik ve sosyal pratiklerde gelişmesi düşüncesinin, diğer ABD'li sanatçılar tarafından paylaşılmamasıdır. Maciunas, Fluxus'ı komünizm ile özdeşleştirmekte ve somutçuluğun (concretism) dayanak noktalarını Materyalist Marksizm ve Sosyalist Realizm olarak görmektedir. Bu açıdan da, Fluxus'ı sosyo-politik temelli bir çizgiye çekmeye çalışmaktadır. İkincisi, Fluxus'ın absürdlüğü kullanmasını tam anlamıyla Dada'nın kopyası olarak gören, özellikle Avrupa'daki sanatçıların ortaya çıkması<sup>63</sup> ve bir kolektif olarak Fluxus'ın dağılma sürecinin başlamasıdır. Sanatçılar bu dönemde bireysel işlerine daha fazla ağırlık vermişlerdir.

1963 yılında bazı Fluxus sanatçılarının katılımı ile gerçekleştirilen bir etkinlik Owen F. Smith tarafından tespit edilmiştir. 1963 sonbaharındaki bu etkinlik için Nam June Paik, Dick Higgins, Jackson Mac Low, George Maciunas, George Brecht ve La Monte Young Amerikan Parfümericiler Birliğinin gecesinde sahne almışlardır.<sup>64</sup> Yine bu süreçte, yapılması planlanan yayıncılık faaliyetlerinin de duraksadığı görülmektedir. Bunun sebepleri para problemi ve Maciunas ve Higgins arasındaki yayıncılık faaliyeti konusundaki anlaşmazlıklardır. Ayrıca diğer bir problem de, Maciunas'ın astım problemi nedeni ile sağlık sorunları yaşamasıdır.

<sup>61</sup> Çıkarılan derginin 11. sayısı tabloid gazete stilindedir.

<sup>62</sup> Dergilerin tarihleri, içerikleri, sayfa yapıları ve editöryal durumlarının tespiti için bkz. Bertrand & Claudia Clavez "Bibliographie sur Fluxus", Yer-Tarih belirtilmemiş, 4TFluxus, s.22-23.

<sup>63</sup> Andreas Huyssen, Amerikanın Neo-Dada olgusuna bir yenilik, heyecan, hamle niteliğini verdiğini, ama bunun Avrupa'da sadece bir déjà vu hissi yarattığını belirtmektedir. Bkz. Andreas Huyssen "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s", New German Critique, No. 22, Special Issue on Modernism, Kış, 1981, s.30.

<sup>64</sup> Owen F. Smith, "Fluxus: The History of An Attitude", San Diego University Press, San Diego-1998, s.134-135.

İlk büyük ideolojik ve yöntemsel ayrılığın ortaya çıkışı, Maciunas'ın çıkardığı Fluxus-News-Policy Letter adlı derginin 6 Nisan 1963 tarihli 6.sayısında yaşanmıştır. Derginin daha önceki sayıları genelde belirli konserler veya projeler hakkında tartışmaları ve önerileri yansıtırken, bu sayı propaganda, grev ve gösteriler, sabotaj gibi konuları da içermekteydi. Bu dergideki yazılarında Maciunas, koku bombaları ve hapşırık tozları kullanarak kültürel hayatı etkilemek, yalan ihbarlarda bulunmak ve acil servisi arayıp, bunları galalarda galerilere, müzelere yollamak gibi politik eylemleri önermektedir.

Bu bildiriye farklı sanatçılardan çeşitli tepkiler gelmiştir. George Brecht, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Nam June Paik ve Tomas Schmit bu eylem önerilerini eleştiren mektuplar yazarken, Mac Low tarafından oldukça sert eleştirilerde bulunmuştur. Bu yaklaşım Fluxus sanatçıları arasında rağbet görmediğinden, Maciunas'ın derginin 1 Mayıs 1963 tarihli yedinci sayısında geri adım atmıştır. Bu sabotaj görüşlerinin öncüsü olan Henry Flynt, Maciunas'ın planlarını fazla “*artistik*” olmakla suçlamış, George Brecht ise sanat-karşıtlığını da (anti-art) bir şekilde yine sanat olarak kabul etmiştir.<sup>65</sup>

1964'ün Ocak ve Şubat ayında cc V Tre dergisinin ilk iki sayısını çıkartan Maciunas, Mart ayında da Fluxus cc Valise TRIangle adlı Fluxus sayısını çıkarmıştır. Bu dönemden itibaren Fluxus'ın performans merkezli özünden, daha nesne merkezli bir döneme geçtiği görülmektedir. Mart ayı itibarıyla dergi sayısında belirtilen kısmen ya da tamamen bitirilmiş sanatçı işleri arasında şu çalışmalar bulunmaktadır:

Ay-O Fluxus q “*Tactile Box*”, George Brecht Fluxus c “*WaterYam*”, Fluxus cl “*Games and Puzzles*”, Fluxus cm “*Boxes*”, Alison Knowles Fluxus p “*Canned Bean Roll*”, Takehisa Kosugi Fluxus r “*Events*”, Mieko (Chieko) Shiomi (d.1938) Fluxus d “*Endless Box*”, Shiomi dd “*Events*”, Ben Vautier Fluxus na “*Mysters Boxes*”, Vautier no “*Dirty Water*”, Robert (Bob) Watts Fluxus ka “*Sand Boxes*”, Watts kb “*Egg*”

<sup>65</sup> Henry Flynt, Amerikalı sanatçıların estetik olarak radikal tutumlar alsalar bile kendilerini “profesyonel sanatçılar” olarak tanımlayarak, kariyer yaptıkları tezini ileri sürmektedir. Ayrıca, 1960'ların sanat karşıtlığının (anti-art) “sanat kurumu” içerisinde, yine “sanat olma” durumunu 1993'te sorunsallaştırıldığı görülmektedir. Bkz. Henry Flynt, “*Against “Participation: A Total Critique of Culture*”, (çevirimiçi: <http://www.henryflynt.org>, erişim tarihi: 20 Ekim 2008)

*Boxes*”, Watts kc “*Warm Boxes*”, Watts kl “*Events*”, Watts ku “*Old Numbered Rocks*”, La Monte Young Fluxus h “*Composition 1961*”, George Maciunas Fluxus x “*Fluxus Machine*”, Maciunas xx “*Mystery Medicine*” ve *Fluxus I*.<sup>66</sup>

Bu dönemde Fluxhall ve Fluxshop olarak tasarılan bir yer kiralayan Maciunas, performansları burada düzenlemeyi ve nesne temelli üretimleri burada sergilemeyi ve satmayı düşünmüştür. İlk Fluxus konser serisi 11 Nisan – 23 Mayıs 1964 tarihleri arasında düzenlenmiştir. Fluxhall’deki etkinlik, mekanın iki parçalı olarak düzenlendiği yerde, Fluxshop içerisinde V Tre dergisinin sayıları ya da A-Yo’nun *Finger Box* çalışmaları gibi objeler sergilenmesi, Fluxhall’de performansların düzenlenmesinden oluşmaktadır.

Nam June Paik’in “*Zen For Film*” gibi tek parçalık sunumları ile beraber, Ben Vautier, Dick Higgins ve Alison Knowles’in sokak performansları da etkinliğe dahil edilmiştir. Burada performansların içyapısında da iki farklı nokta gözlemlenmektedir. Bunlar, izleyicinin katılımı belli oranda olsa da, performansçı-izleyici ayrımının görüldüğü performanslar ve Benjamin Patterson’un “*Seminar I*” çalışmasında olduğu gibi herkesin katılımcı olduğu, izleyici-performansçı ayrımının kalmadığı performanslardır. Ayrıca Robert Watts’ın bir kornonun içini küçük nesnelere ile doldurup, seyirciye doğru eğildiği zaman içindeki nesnelere sahneye döküldüğü “*KKK Trace*” isimli çalışmasında görüldüğü gibi, aksiyon müziğinin saldırgan yapısından, mizah unsuruna geçiş fark edilmektedir. Bu mizah unsuruna geçiş Avrupalı sanatçılar tarafından George Brecht ve Robert Watts’ın Fluxus üzerindeki etkisi olarak yorumlanmış ve Fluxus’ın “depolitize” olduğu ileri sürülmüştür.

1964 yılının Nisan ve Haziran ayında önemli bir faaliyet görülmemektedir. Haziran 1964’de Fluxus cc fiVe ThreE başlıklı dördüncü dergiyi çıkartan Maciunas,

<sup>66</sup> Sanatçı isimlerin yanındaki küçük harfler Maciunas’ın bu süreçte sanatçılar için tasarladığı, sanatçıları temsil eden üretim numaralarıdır. Maciunas’ın bu tasarımlarının amacı, en sonunda “sanatçı isimlerini” kolektif yapı içerisinde çıkarmak ve önemsizleştirmektir. Fluxus içerisinde çoğu sanatçı bu tutumu benimsemeyip kendi yayınlarını çıkarmayı ya da başka yayıncılarla çalışmayı kesmemiştir. Vostell’in “*de-coll/age*” dergisini çıkarması buna örnektir. Liste sonundaki Fluxus I kolektif çalışmanın adıdır. Aynı tarihte listede adı geçen çalışmaların hepsinin tamamen bitirilmediği, kısmen bitmiş halleri ile yer aldığı tespit edilmiştir. Bkz. Owen F. Smith, “*Fluxus: The History of An Attitude*”, San Diego University Press, San Diego-1998, s. 145; s. 284 dipnotlar 47 ve 48.

burada “*Fluxkit*” olarak adlandırılan, sanatçıların işlerinin yer alacağı Fluxus çantalarını programa dahil etmiştir. Duchamp’ın “*Boite-en-Valise*” adlı çalışmalarına gönderme olduğu düşünülen bu çalışmalarda ayrıca Robert Watts’ın 1962–1964 yılları arasında sanatsal etkinliklerde yanında taşıdığı çantanın da etkisi olduğu ileri sürülmektedir.

17 Haziran 1964’te Carnegie Recital Hall’de tek gecelik bir “*Fluxus Symphony Orchestra*” gösterisi düzenlenmiştir. Bu konserde Brecht’in bir kemani temizlediği “*Solo for Violin*” ve Ay-O’nun “*Rainbow for Wind Orchestra*” gibi çalışmalar sunulmuştur. Enstrümanların kurgulanmış, sınırlı bir yapıda müzik üretimi için kullanılmayıp, bizzat enstrümanın kendi fiziki yapısının ele alınması Fluxus’taki somutçu yapıyı göstermektedir. Ayrıca izleyicinin beklentilerini boşa çıkartarak, senfoni orkestrasından eğlence çıkarmayı amaçlamışlardır. Eğlencenin unsuru olarak “mizah” vurgusunun ele alınması, ABD’li sanatçılar tarafından olumlu bulunurken, Avrupalı sanatçılar bunu eleştirmiştir. Maciunas açısından ise, mizahın, iddiasız olması, hiçbir yetenek gerektirmemesi ve materyal değerinin olmaması bizzat kendisinin “önemsiz” olduğunu göstermektedir. Bu açıdan da Fluxus için önemsiz ve değersiz olan bu eylemlerin nihai yapısı vazgeçilebilirlikleridir.<sup>67</sup>

30 Ağustos 1964’te New York’ta yıllık düzenlenen New York Avangard Festivali’nde diziselci müziğin öncülerinden olan ve başlangıçta Fluxus işlerinin desteklenmesi konusunda sanatçı eşi Mary Bauermeister ile beraber Maciunas’la görüşmüş olan Karl Heinz Stockhausen’ın, deneysel operası “*Originale*”nin prömiyerinde yaşananlar Fluxus içindeki ayrımların doruk noktasına çıktığı olaylardandır.

Judson Hall’de gerçekleştirilen prömiyere Nam June Paik<sup>68</sup>, Jackson Mac Low, Joe Jones (1934–1993) ve George Brecht gibi Fluxus sanatçıları katılmıştır. Ayrıca direkt Fluxus içinde yer almayan, ama ilişkili bulunan Mary Bauermeister, Lette Lou

<sup>67</sup> Maciunas bu değerleri 1965 bildirisinde formüle etmiştir. Bkz. George Maciunas, “*Fluxus Broadside Manifesto*”, Fluxus: New York, tarih belirtilmemiş [ykl. 1965], Gilbert and Lila Silvermann Fluxus Koleksiyonu, manifestonun içeriğinin aktarıldığı kaynak için bkz. Benjamin H.D. Bucloch, v.d., “*Art Since 1900*”, Thames&Hudson, -2004, s.456.

<sup>68</sup> Nam June Paik Batı Almanya’da Stockhausen’ın öğrencileri arasındaydı.

Eisenhauer, Allan Kaprow ve Michael Kirby gibi sanatçılar ve aynı zamanda gösterinin organizatörü olan Charlotte Moorman (1933 – 1991) katılmışlardır.

Henry Flynt ve Tony Conrad'ın (d.1940), Stockhausen'ın Amerika'nın beyaz faşist elitizminin destekleyicisi olduğu görüşlerine Maciunas ve yandaşları da katılmaktaydılar. Boykotun nedenleri, Stockhasuen'ı yüksek kültürün, kültür ve elitizmini sunmak ve onu Yeni Müziğin “*Avrupalı Lideri*” olarak beyaz faşistlikle suçlamalarıdır. Maciunas Stockhausen'ı “*nasyonalist megalomanyak*” olarak değerlendirmiştir.<sup>69</sup> Ben Vautier<sup>70</sup>, George Maciunas, Takako Saito (d.1929), Ay-O ve Henry Flynt konseri protesto eden bir bildiri dağıtmışlardır. Konserde yaşanan bir olay da, Alison Knowles, Dick Higgins ve Allan Kaprow'un hem konserde hem de protestoda yer almasıdır. Böylece Fluxus içerisinde konsere katılanlar, konseri protesto edenler ve konsere hem katılıp hem de protesto edenler olmak üzere üç ayrı yaklaşım ortaya çıkmıştır.<sup>71</sup>

Bu süreçler sonunda, Fluxus'un temel yapısında değişiklikler yaşanmıştır. Henry Flynt, Fluxus ile ilgisini kesmiştir.<sup>72</sup> Bu açıdan ele alındığında Fluxus eşzamanlı olarak hem sanatsal hem de politik bir hareket olma konusunda bir ayrıma gitmiş, sanatsal bir hareket olarak yolun devam etmiştir. Bu konu, neden Fluxus'ın “*avangard ve neo-avangard*”, “*modernizm- post-modernizm*” tartışmaları bağlamında dikkatle ele alınması gerektiğini göstermektedir.<sup>73</sup>

<sup>69</sup> Owen F. Smith, “*Fluxus: The History of An Attitude*”, San Diego University Press, San Diego-1998, s.158.

<sup>70</sup> Flynt'in “Action Against Cultural Imperialism” (Kültürel Emperyalizme Karşı Eylem) başlıklı boykotunun ilki, 29 Nisan 1964 yılında, Stockhausen ve diğer Batı Almanyalı kompozitörlerin New York, Town Hall'deki konserleri için yapılmıştı. Bu ikinci boykotta Vautier'nin New York'ta bulunmadığı Owen F. Smith tarafından tespit edilmiştir. Bkz. Owen F. Smith, “*Fluxus: The History of An Attitude*”, San Diego University Press, San Diego-1998, s.288, Dipnot.81.

<sup>71</sup> Hannah Higgins bu katılım konusunu sorunsallaştırmıştır. Bkz. Hannah Higgins, “*Fluxus Experience*”, University of California Press, London-2002, s.71 vd.

<sup>72</sup> Henry Flynt, bir sanat hareketi olarak, Fluxus ile çalışmalar yapmasa da, 1990 Venedik Bienali'nde yer alan Ubi Fluxus ibi Motus gibi temel organizasyonlarda sanatçı ve yazar olarak yer almış ve kesintili süreçlere rağmen belirli Fluxus sanatçıları ile bağını kesmemiştir. Eğer Flynt'in eylemi Fluxus'tan bir “ayrılma” olarak değerlendirilirse, Maciunas grup içerisinde sosyo-politik temelli bir hareket düşüncesine sahip olan tek sanatçı olarak kalmıştır.

<sup>73</sup> Bu noktaya kadar Maciunas'ın üç kişiyi Fluxus'ın rakibi olarak gördüğü gözlemlenmektedir: 1) Wolf Vostell (de/collage dergisi), 2) Dick Higgins (Something Else Press Yayınları) ve 3) Charlotte Moorman (Yıllık New York Avangard Festivali).

### 3.4. Festivallerin Sonu, Yayıncılık Faaliyetleri ve Fluxus'ın Son Dönemleri

George Maciunas, Fluxus'un hedeflerinin sanatsal değil, sosyal olduğu ve bu açıdan 1920'lerde Sovyetler Birliği'ndeki konstrüktivist L.E.F. grubuna benzer olduğunu belirtmiştir: “*Fluxus'ın hedefleri sosyaldır (estetik değil). Sovyetler Birliğindeki 1929'un LEF grubu ile bağlantılıdır (ideolojik olarak) ve kendisinin [Fluxus'ın] kaygısı şudur: güzel sanatların derece derece tasfiye edilmesi...*”.<sup>74</sup> Güzel sanatların tasfiye edilmesi, kullanılmış nesne ile potansiyel yeteneğin; endüstriyel tasarım, yayıncılık, mimari, endüstri, mühendislik, grafik ve baskı gibi alanlara kanalize edilmesidir.<sup>75</sup> Maciunas, bu düşünceleri ile sanat objesinin alınıp, satılabilen ve sanatçılara geçim kaynağı olabilen niteliklerini devre dışı bırakmak hedefindedir.

Fluxus çeşitli üretim biçimlerini bünyesine dahil ederek, ortamlararası bir yaklaşım göstermektedir. Fluxus, sanatlar arasındaki sınırlara ve ayrımlara karşı olmaktadır. Fakat bu sadece yıkıcı anlamda görülmemektedir. Bu yaklaşım müzik, tiyatro, performans, şiir, resim ve heykelin bir arada kullanılabilmesinin yolu olarak görülmektedir. 1962'deki Kopenhag festivalinde sahneye çıkan Fluxus sanatçılarının arkalarında “*Bizim yaptığımız müzik, müzik değil; şiirlerimiz şiir, resimlerimiz resim değil. Fakat bizim yaptığımız müzikler şiir, şiirler resim...*” gibi yazıların olması bunu göstermektedir.<sup>76</sup>

1965'ten itibaren başlayan Fluxus'ın orta döneminde ABD'de “*A Paper Event by Fluxmasters of the Rear-Garde*” (New York, 15 Aralık 1967) ve ikinci “*Fluxorchestra*” (Carnegie Recital Hall, 15 Eylül 1965) gibi yaklaşık on civarı performans gerçekleştirilmiştir. Fluxus'ın ilk üç yıllık performans etkinliklerinin sayısının yaklaşık otuzbeş performans olduğu göz önüne alınırsa, performans sayısındaki azalma dikkat çekmektedir.

<sup>74</sup> George Maciunas'ın Tomas Schmit'e yazdığı Haziran 1964 tarihli mektuptan, aktarıldığı kaynak için bkz. Michel Oren, “*Anti-Art as the End of Cultural History*”, *Performing Arts Journal*, Vol.15, No.2, Mayıs-1993, s.12, köşeli parantez içindeki ifade ve çeviri bu metnin yazarına aittir.

<sup>75</sup> Stewart Home, “*The Assault on Culture: Utopian Currents From Letrism to Class War*”, Aporia Press and Unpopular Books, Londra-1988, s.56. Bu açıklamalar, Fluxus'ın Konstrüktivizm ve Bauhaus ile de ilişkilendirilmesinin nedenidir.

<sup>76</sup> Mehmet Yılmaz, “*Modernizmden Post Modernizme Sanat*”, Ütopya Yayınları, Ankara-2005, s.264.

Maciunas'ın ABD'ye dönüşü sonrasında Higgins ile birlikte yaklaşık yirmi Fluxus çoğaltılmış-nesnelere<sup>77</sup> yayımlamıştır. Ayrıca bu süreç içinde, daha önce basımı yapılan Brecht'in "*Water Yam*", (Resim 1), Young'ın "*Composition 1961*" ve Spoerri ve Dufrière'nin "*L'optique Moderne*" çalışmalarının ABD ve Avrupa'daki satışları ile uğraşmıştır. Ama satış rakamları istenen düzeyde olmamıştır. 1964 Aralığından 1965 Şubat'ına kadar Fluxus içerisinde hiçbir aktivite gerçekleştirilmemiştir ve 1965 yılından itibaren çoğaltılmış nesnelere ve yayınlar ile uğraşmıştır.

Bu dönemde Fluxus Year Box, adı değiştirilerek, Fluxus I adı altında yayınlanmıştır. Bu işin içinde yaklaşık 20 zarf içinde yer alan, farklı Fluxus sanatçılarının işleri sunulmuştur. 1965'te ilk kopyaları çıkan Fluxus I edisyonunda, kahverengi zarflar içinde Shigeo Kubota'nın (d.1937) "*Fluxnapkin*", Alison Knowles'ın "*Glove to be Worn While Examining*" gibi nesnelere, Robert Filliou'nun tamamlanmamış olan "*Whispered History of Art*" gibi metinleri, birçok aksiyon müziği ve etkinlik parçaları için partiyonlar ve sanatçı isimlerinin işlendiği sanatçı monogramları gibi değişik basılı malzemeler yer almıştır.

1965 yılında numarasız bir Fluxus bülteni çıkartan Maciunas, bültende Fluxus Year Box II için materyal önerilerini sanatçılara belirtmiştir. Fluxus I'deki müzik ve performans partiyonları, şiirler, bildirimler ve diğer basılı malzemelerden ziyade, bu edisyonda izleyicinin aktivasyonunu gerektiren işleri dahil etmeyi önermektedir. Bu işler arasında Robert Watts'ın "*Hospital Events*", Ay-O'nun "*Finger Envelope*" ve Benjamin Patterson'un "*Instruction No.2*" adlı çalışmaları bulunmaktadır.

Maciunas'ın 1965 Mart ve Haziran ayları arasında nesne merkezli üretimlere, özellikle Flux Year Box 2'ye ağırlık verdiği görülmektedir. Ayrıca, 1965'in ilk

<sup>77</sup> Multiples teriminin Türkçe anlamı "çoğaltılmış nesnelere" ile karşılanmaktadır. Maciunas'ın 1962'den itibaren geliştirdiği çoğaltılmış nesnelere, çeşitli objelerin -şiirler, etkinliklerin yazılı olduğu plastik kartlar vb.- ya bir sanatçıya ya da topyekûn Fluxus adı altında çeşitli sanatçılara ait olarak yer aldığı görülmür. Üretimler bir kutu ya da valiz içerisinde yer alabilir ve taşınabilirler. Basılı materyal anlamında, içerik olarak sanatçı kitaplarına ve posta sanatı uygulamalarına da yakın özellikler göstermektedir. Tarihsel öncülü olarak Marcel Duchamp'ın "*Boîte-en-valise*" (Bir Valizde Kutu) çalışmaları örnek olarak gösterilmektedir. Boîte-en-Valise'in bulunduğu koleksiyonlardan bir örnek için bkz. "*de ou par Marcel Duchamp ou Rrose Sélavy (Boîte-en-Valise)*", 1941-1966, Walker Art Center, env. no. 1994.5.1-18.

aylarında Shiomi, Ay-O, Jones, Saito, Watts ve diğer bazı sanatçıların yeni işlerinin üretimi üzerine çalışılmıştır. Bu yeni işler arasında Bob Watts'ın "*FLUXPOST*" pulları, Takako Saito'nun "*Chess Sets*" adındaki satranç setleri, Maciunas'ın kendi edisyonları olarak "*Ball Checkers*", "*Mystery Flux Animal*" ve "*Fluxorgan*" çalışmaları bulunmaktadır.

1965'in ilk yarısında üzerinde çalıştığı işler arasında, Eric Andersen'in "*50 Opera*", Ay-O'nun "*Rain Machine*", Guiseppe Chiari'nin (d.1926) "*La Strada*", Hi-Red Center'ın (1963 – 1964 yıllarında etkin olan Japon sanat grubu) "*Bundle of Events*", Joe Jones'un "*Fluxmusic*" ve ondan biraz daha büyük versiyonunu içeren "*Flux Music Box*", Mieko (Cieko) Shiomi'nin (d.1938) "*Spatial Poem #1*" ve diğer bazı çalışmalar bulunur. Bunlar arasında Daniel Spoerri'nin "*31 Variations on a Meal*" adlı çalışmasının fotoğraflarından elde edilerek üretilen masa örtüleri olan "*Fluxus Tablecloths*" başlıklı çalışmalarda bulunmaktadır.

1965 yazında birinci "*Perpetual Fluxfest*" Jonas Mekas tarafından idare edilen Cinemateque'de düzenlenmiştir. İlk başta sekiz performans ve bir "*FLUXFILMS*" oturumu ile dokuz sunum olarak tasarlanan gösterilerden sadece dördü gerçekleştirilebilmiştir. 27 Haziran'da Yokko Ono'nun "*Bag Piece*", 4 Temmuz'da Shigeo Kubota'nın "*Vagina Painting*", 11 Temmuz'da Eric Andersen'in "*Now you see it, now you don't*" ve son olarak 18 Temmuz'da Ben Vautier'nin bazı çalışmaları performe edilmiştir. Vautier'nin performans parçalarını Maciunas gerçekleştirmiştir.

Maciunas'ın Moorman'ın yıllık Avangard Festivali'ni düzenlemesi ve Higgins'in Something Else Press yayınevini kurması, Maciunas'ın telif hakkı konusunu yeniden gündeme getirmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda "*Conditions for Performing Fluxus Published Compositions, Films & Tapes*" bildirisini yayımlayan Maciunas, bir konserin çoğunluk parçalarını Fluxus işleri oluşturacaksa "*Fluxconcert*" olarak adlandırılmasını, eğer Fluxus işleri daha az sayıda olacaksa "*Fluxus ya da Fluxus parçalarının izni ile*" ibaresinin konulmasını istemiştir. George Brecht, Milan Knizak (d.1940), George Maciunas gibi bazı sanatçıların bütün işlerini ve Alison Knowles, Takehisa Kosugi (d.1938), Jackson Mac Low gibi bazı sanatçıların belirli işlerini



kapsayan bu öneride, aksi tutumlarda elli dolar ücret ödenilmesi şart koşulmuştur. Sanatçıların buna tepkisi daha öncekinde olduğu gibi yine negatif olmuştur.

Kolektif ruhun kaybolması ve Maciunas'ın Paik ve Higgins gibi sanatçıları "bireyci" davranmakla suçlaması ile başlayan süreç devam etmiş, 1962–1964 arası dönemde grubun temel figürlerinden olan Dick Higgins, Jackson Mac Low, Tomas Schmit, Nam June Paik, Wolf Vostell, Daniel Spoerri ve Emmett Williams gruptan ayrılmışlardır.

25 Eylül 1965 tarihinde ikinci Fluxorchestra konseri Carnegie Recital Hall'da düzenlenmiştir. La Monte Young'ın yirmi kişilik "acemi" müzisyenler topluluğunu yöneteceği bir konser, George Brecht, La Monte Young ve Yoko Ono gibi Fluxus sanatçılarının performans işleri ve buna ek olarak Fluxus yayınları ve çoğaltılmış nesnelere yer aldığı bir sergi programında yer almıştır. George Brecht'in "*Games&Puzzles*" ve Takako Saito'nun çeşitli satranç setlerinin dahil olduğu çeşitli üretimler bu sergide yer almışlardır.

Konserde yer alan işlerden bazıları Fluxus'ın daha "oyun" merkezli bir aşamaya geçtiğinin göstergesi olarak belirlemektedir. George Brecht'in "*octet for winds*" adlı çalışmasında dörderli iki gruptan oluşarak karşılıklı konumlanan performansçılar, nefesli enstrümanlarını aralarında bulunan büyük bir leğen içerisinde yer alan oyuncak gemiyi hareket ettirmek için kullanmaktadır. Kazanan grup gemiyi alacak, kaybeden grup sahneden büyük leğeni çıkarmak zorunda kalacaktır. Bu performans ve bahsi geçen La Monte Young'ın yirmi "acemi" enstrümantisti yönettiği çalışması, Fluxus'ta performansların değişen yapılarını göstermektedir. Özellikle George Brecht'in performansı, müzik ve tiyatro bağlantılı işlerden ziyade, spor karşılaşmalarını, oyunlar ve diğer takım aktivitelerini anımsatmaktadır.

1965 yılının son performatif sunumu, Ay-O'nun 20 Aralık'ta 365 Canal Street, New York'ta bir merdivende düzenlediği "*Rainbow Staircase*" çalışması olmuştur. Bu süreçten sonra 1965'ten 1966'nın baharına geçen sürecin devamında Fluxus I, Flux Year Box 2 gibi toplu işler ya da Takako Saito'nun satranç setleri, George Brecht'in

“Puzzles&Games” gibi bireysel sanatçı üretimlerinin yayınları ile ilgilenilmiştir. 1966 itibarıyla ayrıca Brecht’in “flux game”, Vautier’nin “Fluxus Missing Card” gibi başlıklara sahip oyun kartlarının üretimleri görülmüştür.

Aynı süreçte “Fluxus furniture and accessories” adlı bir projeyi geliştirmeye başlayan Maciunas, bu projede örneğin Daniel Spoerri’nin sanat dünyasından çeşitli önemli bireylerin yedikleri yemekleri bulunduğu durumda sabitleyip, duvara astığı “31 Variations on a Meal” çalışmasının fotoğrafları çekilmesini, bu fotoğrafların foto-baskı yöntemleri ile masa örtüleri tasarımında kullanılmasını gerçekleştirmiştir. Masa örtüleri gibi farklı çeşitli kullanım eşyalarının tasarımını da bu kapsamda geliştirmiştir.

1966 Mayıs’ında Shiomi’nin “Spatial Poem#2” ve Brecht’in “Deck” çalışmalarını bitirebilmiştir. Fakat bu dönem içerisinde, ilk aşamalarda yaşanan sıkıntıların aksine, Fluxus üretimlerine karşı yükselen bir ilginin varlığı görülmektedir. 1995 yılında Uluslararası IV. İstanbul Bienali’nin küratörlüğünü yapan ve Türkiye’de Fluxus’ın tanınmasına öncülük eden René Block’un o süreçte Soho’daki galerisi gibi çeşitli galerilerin Fluxus edisyonları ile ilgilenmesi ve yeni sanatçıların Fluxus’a katılması bu olguyu göstermektedir.

1966 Mart’ında on beş filminden oluşan yaklaşık iki saatlik bir Fluxfilms derlemesi hazırlayan Maciunas’ın bu çalışması, Ann Arbor Film Festivali’nde eleştirilenler ödülünü kazanmıştır. Shiomi, Ono, Maciunas gibi bazı Fluxus sanatçılarının yer aldığı bu çalışma toplamda yaklaşık iki saatten oluşmaktadır.<sup>78</sup>

11 Haziran’ında Japonyalı sanat grubu Hi-Red Center’in iki adet etkinliği Fluxus sanatçıları tarafından New York’ta gerçekleştirilmiştir.<sup>79</sup> Bu etkinliklerden “Street Cleaning Events” performansında Grand Army Plaza yanındaki dört metre karelik bir alan Fluxus sanatçılarından ve diğer katılımcılardan oluşan bir grup tarafından kürdan,

<sup>78</sup> Buradaki filmlerden bazıları, avangard sanatçılar ile ilgili derlemeleri ile tanınan şu websitesinde yer almaktadır: (çevirimiçi: www.ubu.com, erişim tarihi: 20 Temmuz 2007).

<sup>79</sup> Grubun adı sanatçı isimlerinin İngilizcedeki anlam karşılıklarından oluşturulmuştur: Takamatsu=Hi, Akasawaga=Red ve Nakawishi=Center.

fırça, diş fırçası, beyazlatıcı gibi nesnelere ile temizlenmiştir. Etkinlikte temel vurgunun günlük hayat aktiviteleri ve mizah olduğu görülür.

1966 yılında Fluxus'ın hala gündemde olduğunu yeni sanatçıların katılımları da göstermektedir. Bu dönemde Ken Friedman (d.1949), Milan Knizak, Paul Sharits, (1943–1993), Greg Sharits (ö.1980), David E. Thompson (1939 – 1996), Kate Millet ve Jeff Berner gruba katılmışlardır. Bu gruptan özellikle Paul Sharits ürettiği filmler, Ken Friedman San Francisco'daki yoğun Fluxus etkinlikleri ve Milan Knizak Prag'daki etkinlikleri ile daha sonraki süreçlerde en aktif sanatçılar olarak gözlemlenmiştir.

Bu dönemde Fluxhouse adını verdiği bir sanatçılar kooperatifi kurma çalışmalarını arttıran Maciunas, bu çalışması ve para problemlerinden dolayı 1966 Ekim ayındaki Prag'taki Fluxfest organizasyonuna katılamamıştır. Bu sebeple yayıncılık, aksesuarlar ve edisyon faaliyetlerini de kendisi, Robert Watts ve Lee Heflin'den oluşan Implosions, Inc. Adlı oluşuma devretme konusunu geliştirmiştir. Bu şirket ve Fluxus arasındaki ilişki tam net değildir.<sup>80</sup> Yine bu süreçte, Fluxhouse çalışmalarından dolayı artık yayınların ve edisyonların da azalmaya başladığı görülmeye başlanmıştır. Fakat Maciunas'ın faaliyetlerini devretme amacının farklı bir nedeni de, Maciunas'ın artık Fluxus'ı “merkezsizleştirme” düşüncesidir. Bu bağlamda Ken Friedman “Fluxus West” başlığı altında San Francisco merkezli coğrafyayı, Milan Knizak “Fluxus East” başlığı altında Prag merkezli coğrafyayı temsil etmektedir.

1967 yılında Maciunas'ın bitirdiği projeler arasında Fluxfest Sale çalışması bulunmaktadır. Yaklaşık 44 x 56 cm boyutlarında, tek sayfalık bir baskı olan bu çalışmanın bir tarafında belirli Fluxus partiyonlarının kopyaları, diğer tarafında da Maciunas'ın ilk kez 1966'da yaptığı “*Fluxus: Its Historical Development and Relationship to Avant-garde Movements*” adlı diyagram çalışmasının farklı bir versiyonu bulunmaktadır. Bu diyagramı ise “*Expanded Arts Diagram*” olarak adlandırmıştır. Diyagram üzerinde Sözlü Tiyatro, Oluşumlar, Kinestetik Tiyatro, Etkinlikler, Neo-Haiku Tiyatrosu ve Anti-Art olmak üzere performatif unsurlara

<sup>80</sup> Simon Anderson, “*Fluxus Publicus*”, In the Spirit of Fluxus içinde, ed. Janet Jenkins, Walker Art Center, New B., N.Y. & London-1993, s.40.

dayanan sanat çalışmalarının 1959-1966 arası döneminin tarihsel akışını tespit etmiştir. Diyagramda özellikle dikkati çeken unsur, 1964 itibarıyla Nam June Paik, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Tomas Schmit, Emmett Williams, Takehisa Kosugi ve Alison Knowles gibi sanatçıların Fluxus ile ilgisi olmadıklarını vurgulamasıdır. Performans derlemesinde partiyonları yer alan sanatçılar içerisinde Ay-O, Roberto Bozzi, George Brecht, Albert Fine, Lee Heflin, Hi-Red Center, Joe Jones, Milan Knizak, George Maciunas, Benjamin Patterson, Paul Sharits, Tomas Schmit, Chieko (Mieko) Shiomi, Ben Vautier, Robert Watts ve Emmett Williams bulunmaktadır. Maciunas bu basımda, partiyonların herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde ve herhangi bir kişi tarafından yapılabileceğini belirtmiştir. Bunun için getirdiği şart daha öncekinde olduğu gibi gerekli koşulların performansçı ya da organizasyon ekibi tarafından yerine getirilmesiydi.

1967 boyunca da Fluxhouse projesi ve Implosions Inc. ile ilgilenen Maciunas, birkaç basılı malzeme üretimi de gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında Ken Friedman'ın *"INCONSEQUENTIAL IS COMING-FLUXPOST"* ve Ben Vautier'nin *"BEN VAUTIER CERTIFIES THIS IS TO BE A WORK OF ART"* isimli çalışmaları bulunmaktadır. 1967 sonunda ise *Flux Year Box 2* çalışması bitirilmiştir.

1967 yılında sadece iki performans gerçekleştirilmiştir. 15 Aralık'ta New York'ta Time-Life Building'te *"A Paper Event by the Fluxmasters of the Rear-Garde"* başlıklı etkinlik New York, Museum of Contemporary Crafts'daki bir sergi açılışı ile birlikte düzenlenmiştir. Etkinliğe katılan sanatçılar arasında Ay-O, Dan Lauffer, Mieko Shiomi, Benjamin Patterson, Ben Vautier, Robert Watts, Ken Jacobs, Geoff Hendricks (d.1931) ve Bici Hendricks bulunmaktadır.

Düzenlenen ikinci etkinlik 1970'ler boyunca gerçekleştirilen etkinliklere model olması açısından önemlidir. Maciunas'ın *"Flux-Christmas-meal-event"* olarak adlandırdığı bu etkinliğe, Ay-O, Barbara Moore, Per Kirkeby (d.1938), Takako Saito, Albert Fine, Robert Watts, Geoff Hendricks, Frank Rycyk ve George Maciunas katılmıştır. Bu etkinlik için, içine jöle enjekte edilmiş yumurta ve çeşitli tüplerden servis edilen şarap gibi çeşitli "farklı yiyecekler" getiren sanatçılar, hep birlikte eğlenceli bir

vakit geçirmişlerdir. İlk bakışta bir arkadaş toplantısı olarak algılanan etkinlik, Fluxus'ın “günlük hayat aktivitelerine” doğru uzanan evrimini göstermesi açısından önemlidir. Nihai olarak sanat, günlük hayat pratiğinden ayırt edilemeyecek bir noktaya getirilmiştir.

Festivaller ve konserler gibi organizasyonların 1960'ların sonlarına doğru azalma sebepleri arasında “V Tre” dergisinin çıkarılması ve çeşitli sanatçılara dair çoğaltılmış nesnelerin yayımı için ayrılan zamanın artması bulunmaktadır. Diğer bir neden ise, Maciunas'ın 1966 itibarı ile Fluxhose Artists' Cooperatives adlı kooperatifi kurmak için zaman harcamasıdır. Maciunas'ın hedeflerinden birisi olan SoHo Merkezi'nde bir bina oluşturma düşüncesi 1967'de gerçekleşmiştir. İlk olarak Robert Watts'ın taşındığı binanın alt katında da Filmmakers Cinemateqhue kurulmuş ve iki yıl burada kalmıştır.

1960'ların sonlarında Fluxus etkinliklerinin, hippiler ve diğer marjinal yapıya sahip gruplar ya da aktiviteler ile çakıştığı gözlemlenebilir. Fluxus'un dönemin “çiçek çocukları” üzerinde etkili olduğu görülürken, aynı şekilde bu etkiyi, özellikle yaşam tarzı konusunda tersten görmek de mümkündür. 1968 ve 1969'da New York'ta tek festival düzenlenmiştir.

1970'ten itibaren düzenlenen Fluxshow (Douglas Koleji), Fluxsports (New Brunswick), Fluxmass (New Jersey), Fluxdivorce (1971), Fluxhalloween (1977), Fluxwedding (1978) ve 1978'de Maciunas'ın ölümünden sonra yapılan Fluxfuneral gibi etkinlikler, Fluxus'un tarihçesine geçmişlerdir. Bu etkinliklerde, Fluxus'ın 1963 manifestosunda ileri sürülen politik düşüncelerin etkin olmadığı ve daha esteteze bir açıdan ilerleyerek, politik hedeflerin tasfiye edildiği görülmüştür. Politik eylemlerinin azalmasına rağmen, Fluxus ütopyik yapısını kaybetmemiştir. Maciunas'ın 1970'lerin ortalarında Virginia Adaları'nda bulunan Ginger Adası'nda kurmayı planladığı ütopyik koloni satış günü sahibi öldüğü için gerçekleşmemiştir. Ölümüne yakın dönemlerde

Maciunas, New Marlborough'da bir çiftlik içerisinde ütopik bir komün kurmayı tasarlamaktaydı.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Stewart Home, *"The Assault on Culture: Utopian Currents From Lettrism to Class War"*, Aporia Press and Unpopular Books, London-1988, s.59.

## BÖLÜM IV

### 4. Örneklerle Fluxus İşlerinin Açıklanması

Fluxus'ın gerçekleştirdiği performansları ve düzenlediği konserleri ile ürettiği objeler ve yayınlar, araçsallık bağlamında birçok farklı sanat üretimini etkilediği gibi, tarihsel açıdan, 1960 sonlarından itibaren ortaya çıkan Kavramsal Sanat, Süreç Sanatı, Posta Sanatı ve Performans Sanatı gibi akımları etkilemiştir.

Fluxus tarihinin gösterdiği üzere, grup, süreç içerisinde bazı yaklaşımları bünyesinden çıkarmış, bazı aktiviteleri ise geliştirerek kendi repertuarına dahil etmiştir. Örneğin Diziselci (serialist) müzisyenler ile sanatçının ayrı bir “birey” olarak farklılaşması noktasında ayrılan grup, performansların herhangi bir zamanda herhangi biri tarafından yapılabilmesi ve tekrar edilebilmesi kapsamında Diziselcilerin müzikal etkinliklerinden ve Oluşumlar gösterilerinden farklılaşmıştır.

Fluxus sanatçılarından Dick Higgins, 11 Mart 1982’de kaleme aldığı ve 1985 Nisanında revize ettiği “*Fluxus: Theory and Reception*” adlı denemesinde Fluxus işlerinin içerdiği dokuz kriteri belirtmiştir. Bu kriterler şunlardır:

- 1) Uluslararasıılık
- 2) Deneyselcilik ve ikonoklazma
- 3) İntermedya
- 4) Minimalizm ya da yoğunlaşma
- 5) Sanat/Hayat ikiliğinin çözümlemesi
- 6) İroni
- 7) Oyun ya da şakalar
- 8) Kısa Ömürlülük
- 9) Özgüllük<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Dick Higgins, “*Fluxus: Theory and Reception*”, Lund Art Press, Vol.2, No.2, 1991, s.33 vd., Aynı metnin yer aldığı diğer bir kaynak için bkz. Dick Higgins, “*Fluxus: Theory and Reception*”, Fluxus Reader, Ken Friedman (ed.), Academy Edititons, London-1998, s.217-236.

Bir Fluxus sanatçısının ürettiği Fluxus işleri ne kadar bu kriterlere sahip olursa, üretilen iş o kadar Fluxus üretimi sayılmaktadır. Higgins'in bu kriterleri belirtilmesinin nedeni, Fluxus sanatçılarının Fluxus işleri üretmeleri kadar, başka işler de üretmeleridir. Örneğin Nam June Paik ya da Shigeo Kubota'nın video-heykel çalışmaları<sup>83</sup>, bahsedilen kriterlerden bazılarına sahip olsa da –örneğin, teknoloji ve sanat bağlamında intermedyatik bir nitelik göstermeleri gibi-, bahsedilen kriterlerin diğerlerine sahip görünmeyebilmektedir.

Ken Friedman ise Fluxus'u bir laboratuvar olarak değerlendirirken, Fluxus laboratuvarının, Higgins'in dokuz kriterine ek bazı maddeler ile toplamda on iki başlık altında karakterize edilebileceğini belirtmiştir. Bunlar şu şekilde listelenmektedir:

1. Globalizm
2. Sanat ve hayat birliği
3. İntermedya
4. Deneyselcilik
5. Şans
6. Oyun
7. Sadelik
8. İroni
9. Örneklendirmecilik
10. Spesifiklik
11. Zamanda varoluş
12. Müzikalite<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Video-heykellerin video sanatı araştırmaları içerisindeki konumlandırmaları için bkz Alper Altunay, "Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçişte Video Sanatı", A.Ü. Yayınları, Eskişehir-2004; Muammer Bozkurt, "Video Sanatı", Bileşim Yayınları, Ankara-2005. Sadece video heykeller kapsamında Nam June Paik ve Shigeo Kubota'nın ele alındığı değerlendirme için bkz. Fırat Arapoğlu, "Heykel Formu Olarak Video: Nam June Paik ve Shigeo Kubota Özelinde Video-Heykel", Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi II. Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildirileri Kitabı, Afyon-2008, s.245-263.

<sup>84</sup> Ken Friedman, "Fluxus and Company", Fluxus Reader, Ken Friedman (ed.), West Sussex: Academy Editions, 1998, s. 244-251; Aynı metnin revize versiyonu için bkz. Ken Friedman, "Cuarento Anos de Fluxus", Fluxus y Fluxfilms 1962-2002, Berta Sichel (ed), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid-2002. Yazının "Forty Years of Fluxus" başlığı altında İngilizcesini gönderen Prof.Dr. Ken Friedman'a teşekkür ederim.



Genel hatları ile tüm Fluxus işlerinde gözlemlenen olgu etkileşimli (interactive) bir yapıya sahip olmalarıdır. Bu etkileşimli yapı, sanat eserinin alımlanma sürecinde, sanat izleyicisinin edilgen bir “izleyici/okuyucu/dinleyici” olmasının aksine, etken bir “alımlayan” (recipient) olmasını gerektirmektedir. Ayrıca tarihçe kısmında belirtildiği gibi Fluxus işleri özellikle 1964 sonrasındaki ABD döneminden itibaren, “mizah ve oyun” kavramlarını da içermiş, bu kavramların Fluxus işlerinde vurgulanmalarının oranı artmıştır. Allan Revich, Fluxus’ın bu niteliğini “*Fluxus eğlence(li) olmalı. Eğer eğlence(li) değilse, Fluxus değildir*” sözleri ile belirtmektedir.<sup>85</sup>

Bu bölümde Fluxus işlerinin genelinde gözlemlenen beş ana özellikten hareketle Fluxus işleri açıklanacaktır. Hannah Higgins, Yoko Ono’nun “*Blink*” adlı çalışması üzerinden tüm işlerde gözlemlenen bu özellikleri şu biçimde belirtmektedir:

- a) Sanat sunumunda “görüntü” yerine, “dokunsallığın” yerleştirilmesi
- b) İmgenin eş zamanlı olarak olağan ve olağan dışı görüntüsü
- c) Yüksek/ciddi sanatın reddedilmesi. Fluxus işleri, keyfi fiyatlar ile sıradan bir format içerisinde satılmaktadır ve Bu şekilde aynı anda hem yüksek fiyatlandırma hem de geleneksel yüksek sanat izleyicisi olumsuzlanmaktadır.
- d) Şansın kullanımı
- e) Kolektivite.<sup>86</sup>

Fluxus işlerinin yorumlandığı bu kısımda, Dick Higgins’in ve Ken Friedman’ın Fluxus işlerine dair kriterleri yer yer vurgulanarak, Hannah Higgins’in belirttiği beş kriter üzerinden çalışmalar incelenecektir. Her biri ayrı birer sanat tarihsel çalışma gerektiren bu kriterlerin gelişim çizgileri kısaca belirtilmiş, sonrasında da Fluxus işlerindeki uygulama noktaları belirtilmiştir.

<sup>85</sup> “*Fluxus should be fun. If it isn’t fun, it isn’t Fluxus*”. Bkz. Allan Revich, “*Fluxus Vision*”, Lulu.com, ABD-2007, s.2. Revich’in bu nitelendirmesinin Maciunas’ın 1965 tarihli “*Fluxus Broadside Manifesto*” başlıklı manifestosu temel alınarak geliştirildiği görülmektedir. Bkz. Dipnot. 50.

<sup>86</sup> Higgins’in formülasyonu, anlamları korunmak kaydıyla, sadeleştirilmiştir. Karşılaştırmak için bkz. Hannah Higgins, “*Fluxus Experience*”, California University Press, California-2002, s.214, Dipnot: 13.

Araştırmada örneklendirilen işlerin bazılarının, Yoko Ono'nun 2007 sergisindeki işleri gibi, Fluxus adı altında sergilenmedikleri görülmektedir. Fluxus içerisinde yer alan sanatçıların çalışmalarının bahsi geçen kriterleri bünyelerinde taşıma nedenleri ve bu kriterlerin oranları nedeni ile araştırmada kullanılması tercih edilmiştir. Bu bağlamda araştırma *“parça bütüne eşittir”* önermesini, bazı işlerin Fluxus bünyesinde değerlendirilmesi açısından kullanmaktadır. Ayrıca bu tip çalışmaların çoğu müze koleksiyonları içerisinde Fluxus alt başlığında yer almaktadır.

Fluxus sergilerinde yer alan ya da Fluxus sanatçılarının bizzat yaptıkları tüm işlerin bütün kriterleri içermeyebileceği tartışma konusu edilebilmektedir. Bu bağlamda tespit edilen farklılıklar yorum kısmında belirtilmiştir. Ayrıca Fluxus açısından önemli bir nitelik taşıyan *“bağlam”* farklılaşmalarının da unutulmaması gerekmektedir. Fluxus işleri, örneğin partiyonlar, herhangi biri tarafından, herhangi bir zamanda ve yerde gerçekleştirilebilir. Böylece *“birey”* olarak sanatçının bir sanat işi üzerindeki izi, daha sonra başkası tarafından değiştirilebilmektedir. Bu açıdan Fluxus işlerinin *“bitmiş”* (complete) işlerden ziyade *“bitmeyen bir araştırma”* olduğu göz önünde tutulmalıdır.

#### 4.1 Sanatın Sunumunda Görüntü Yerine Dokunsallığın Yerleştirilmesi

Fotoğrafın icadı ile resim sanatındaki “gerçekliğin yeniden üretimi” konusu, farklı bir mecraya kaymıştır. Bu, teknolojinin yeniliği karşısında, sanatta temsil edilenin değişimini beraberinde getirmiştir. Böylece üst-yapı dinamiği olan sanat üretimindeki “beceri/yetenek” kavramı etkisiz hale gelmiştir. Görüntünün yerine dokunsallığın yerleştirilmesinin öncesinde, Fluxus’ın gerçekliğin temsilini ortadan kaldırdığı işlerine bakmak gerekmektedir.

Sanattaki gerçeklik temasının yıkımı ressam Paul Cézanne’dan itibaren başlamış, ardından “biçimin” deforme edilmesi gelmiş ve sonrasında tamamen biçim bırakılarak, “soyut” sanat yaklaşımları gündeme gelmiştir. Bu yaklaşım, bir yandan Picasso ile Kübizm’in başlangıcı, öte yandan New York Modern Sanat Müzesi Binası’nda Mimar Frank Lloyd Wright’ın yaptığı gibi geleneksel değerlere mimari açıdan karşı koyulması ile, öte yandan Piet Mondrian’ın soyutlamaları, Wassili Kandinsky’nin çalışmaları ve bunların devamı ile kronolojik açıdan sanat tarihi içerisinde ele alınmaktadır. Bu soyutlama yaklaşımı, nihayetinde Fluxus’ın erken dönemlerinde Amerikan Sanat dünyasında dominant konumda olan ve o dönem genç sanatçıların bu niteliğini sorguladıkları Soyut Ekspresyonizmin doğuşuna doğru evrilmiştir.

Soyut Ekspresyonizmin ortaya çıkışı sürecinde sanattaki temel kanı, modernist soyut resim Avrupa’daki –SSCB dahil- “totaliter” yaklaşımlarının karşısında demokratik dünyanın resmi olacaktır ve böylece “gerçeklik” temsili ortadan kalkacaktır.<sup>87</sup> Bunun nedeni ise, bir yanda Sosyalist Gerçekçilik’in 1934 yılında Rusya’da temel sanat biçimi olarak kabul edilmesi; öte yandan tarihinde Dada gibi sanat karşıtı akımları barındırmış Almanya’da ise 1933 senesinden itibaren tüm sanat aktivitelerinin sadece Alman idealizmini ve ideal ırkı yansıtacak biçimde yine

<sup>87</sup> Burada kastedilen yargı, ABD’nin, soğuk savaş döneminde, SSCB ve Nazi dönemi Almanya’sındaki sanat politikalarına karşı – Stalin yönetiminde Sosyalist Gerçekçilik ve Hitler yönetimindeki Klasisist yaklaşım-, kültür ve sanatta “demokratik dünyanın” öncülüğünü yapmaya çalışmasının, çoğu 20. yüzyıl tarihçisi ve sanat tarihçisi tarafından belirtilmesidir.

“gerçekçi”, ama bu sefer “mitoloji ile destekli, kahramanlık ilkelerini anımsatıcı” değerler ile sunulmasıdır.<sup>88</sup>

1946 senesinde Amerika’da Soyut Ekspresyonizm ortaya çıkmıştır.<sup>89</sup> En tanınmış sanatçısı Jackson Pollock’tır. Bu soyutlamacı yöntem ile “gerçekçilik” düşüncesine Amerika Birleşik Devletleri bir karşıtlık oluşturmuş, Clement Greenberg gibi sanat eleştirmenleri bu yaklaşımı destekleyerek gereken kamuoyunu yaratmışlardır. Etkin olduğu süreç içerisinde Soyut Ekspresyonist eserler oldukça pahalı fiyatlarda ama kolayca satılabiliştir ve bu etkileri 1960’ların başına kadar devam etmiştir.

Fluxus üretimlerinde ise biçimin gerçekçi temsilinin yer almadığı gözlemlenmektedir. Bu açıdan bakıldığında Fluxus işleri “mimetik” bir özelliğe sahip değildir. Bu biçimin gerçekçi temsillerinin farklı bir paradigma içerisinde sunulması ile mümkün kılınmıştır. Bunun ele alınışında Fluxus’ta gözlemlenen “oyun” , “sorgulama” ve “ironi” kavramlarının yapıt okuması için kullanılması gerekmektedir. Bununla beraber, birinci bölümde belirtilen Fluxus’ı önceleyen yaklaşımların ortak noktasını anımsamak gerekmektedir: Fluxus’ta da görüldüğü gibi, temsilin yıkımı sadece “farklılık-farklılaşma” konusu değil, Dada, Sürrealizm gibi akımların gösterdiği “yeni bir dünya” temasının işlevi olmasıdır. Sadece “biçim deformasyonu” değil, topyekun bir başkaldırı hedeflenmiştir.

Temsilin yıkımı, Fluxus sanatçılarından Ben Vautier’nin 1995 yılında İstanbul’da gerçekleştirilen IV. Uluslararası İstanbul Bienali’nde yer alan bir çalışmasında görülmektedir. Ben Vautier, bu çalışmasında bir çerçeve içerisinde “sanat eserinin kimliği” konusunu sorgulamıştır. Gerçekçi olsun ya da olmasın sanat eserleri bir çerçeve içerisinde sunulmaktadır ve eserin meta değerini belirleyen de sanatçı adının ve eserin yapıldığı tarihin yapıt üzerinde bulunmasıdır. Sanat eserlerinde, eserin imzalı olması ve tarihinin bulunması eserlerin değerlendirilmesinde birincil etkenler arasındadır.

<sup>88</sup> Bu iki yaklaşımın benzerliklerini ve ayrışmalarını sorunsallaştıran bir kaynak için bkz. Toby Clark, “Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul-2004.

<sup>89</sup> Bu deyim Wassily Kandinski’nin soyut resimlerini tanımlamak için 1919 yılındada da kullanılmıştır. Bkz. Richard Appignanesi et al., “Postmodernizm”, Ad Kitapçılık, İstanbul-1998.

Çalışmada bu niteliklerin bulunmaması eserin değerini düşürmekte midir? Ben Vautier bu konuyu sorgulamış ve eserin içinde yer alan metaforların ve eserin iletmek istediği düşüncelerin sanat piyasası için önemli olmadığını ve sanat eserinin bu bağlamda salt bir “*imza ve tarih*” konusu olduğunu ironik bir biçimde ele almıştır (Resim 2). Çalışmanın üst kısmında “*Sanat sadece bir imza ve tarih sorunudur*” yazmaktadır. Alt kısmında imza yazısından aşağıya doğru bir ok çıkararak dikdörtgen bir kutu içerisine “Ben” biçiminde kendi adını yazmış,<sup>90</sup> tarih kısmından da yine bir ok çıkartarak yine dikdörtgen levha içerisinde “1992” tarihini yazmıştır. 1992 senesinde gerçekleştirdiği çalışması kağıt-ipek baskı olarak gerçekleştirilmiş, 59x42 cm ebatlarındadır.

Çalışmanın bir “*çerçeve içerisinde yer alması*” ve “*bir imza*” ile “*bir tarihi*” barındırması modern sanat piyasasının isteklerini içermektedir. El yazısı ile sanatı bu biçimde sorgulaması ve dikdörtgen levhalar içerisinde istenilen imzayı “*Ben*” ve istenilen tarihi “*1992*” olarak vermesi de yine sanatın “*meta*” değerini arayan galerilere, müzelere ve müzayede şirketlerine karşı oluşturulan bir cevaptır. Ayrıca çalışma bienal mekanı içerisinde duvara asılan bir nesne olarak da sergilendiği için neticede bu bileşenlerin hepsine cevap vermektedir.

Fluxus üretimlerinin genelinde “*sanat/yaşam birlikteliğinin*” vurgulandığı gözlemlenmektedir. Bu avangard sanat akımları içerisinde oldukça sık kullanılan bir temadır. Bu konu, Ben Vautier’nin sorgulamalarında da birincil önemde ele alınmış ve sanatçı katıldığı Fluxus festivalleri, sergileri; ayrıca diğer Fluxus tipi organizasyonlarda bu temayı kullanmaya devam etmiştir.

Ben Vautier’nin yine İstanbul Bienali’nde yer alan diğer bir çalışması sanat/yaşam ayırımına Fluxus’ın karşı çıkışının nedenlerini göstermektedir (Resim 3). Yukarıda değinilen eser ile beraber aynı platformda sergilenen eser tuval üzerine akrilik olup, 100x81 cm. boyutlarındadır. “*Eğer yaşam sanat ise; niçin bunu asıyoruz?*”

<sup>90</sup> Ben Vautier sanat tarihsel araştırmaların içerisinde soyadı kullanılmaksızın genellikle “Ben” adı ile anılmaktadır

şeklindeki yaklaşımı özelde Ben Vautier'nin, genelde ise Fluxus'ın sıklıkla vurguladığı “*sanat/yaşam*” birlikteliğinin felsefesini iletmesi bakımından önemlidir. Sanat/yaşam ayrışması bağlamında görsel dilin (visual language), şifahi dile (verbal language) çevrilmesi konusunu sorgulamalarının başına alan Fluxus hareketi, bu “*metin*” ve “*nesne*” arasındaki geleneksel bağları silmeye çalışmıştır.<sup>91</sup>

Bu konu, Fluxus üretimlerinde yer alan “*dekoratif objenin reddi*” konusu ile ilişkili bir konudur. Fluxus üretimleri “*dekoratif sanatı*” reddederek; diğer bir başlık altında değerlendirilen yüksek fiyatlandırmanın ve yüksek sanatı da kapsamaları dışına almışlardır. Bunu Ben Vautier çalışmalarında olduğu kadar, yazılarında da belirtmektedir.<sup>92</sup>

Temsilin yıkımını örneklendiren ve bunun yerine “*dokunsallığı*” ön plana alan çalışmalardan birisi de, Robert Watts'ın “*Fingerprint*” (Parmak İzi) adlı çalışmasıdır (Resim 8). Fluxus'ın somutçu (concretist) ve minimal yapısının niteliklerini barındıran bu çalışma, ele alınan parmak izi konusunun resim, heykel gibi geleneksel sanat formlarında kullanılan “*mimetik*” yaklaşım ile verilmesi yerine, pahalı olmayan bir plastik kutu ile sergilenmesini göstermektedir. “*Sanatçının yeteneği*” kavramını da böylece devre dışı bırakan çalışma, izleyiciye parmak izi olarak sorunsallaştırılan konuyu dokunsal nitelikler taşıyacak bir biçimde göstermektedir. Çalışmanın “*aktive*” edilmesi için parmak izinin yer aldığı kutunun açılması gerekmektedir. Fluxus I ve Fluxkit'ler gibi Fluxus üretimlerinin yer aldığı çantalar ya da çok çeşitli formlarda Fluxus sanatçısı Ay-O'nun “*Finger Box*” gibi çalışmaları, bu çalışmaların algılanması için izleyici yerine katılımcı olunması gerektiğini vurgulayarak sanat işi ile bir aktivasyon gerektirmektedir. Ay-O'nun “*Finger Box*” adlı çalışmalarında bir ahşap kutunun etrafında çeşitli delikler yer almaktadır. Bu deliklerin içerisine katılımcı parmaklarını sokarak içindeki nesnelere hissetmektedir. Böylece sadece duvara asılarak izlenen bir resim ya da bir kaide üzerinde heykel gibi geleneksel seyirlik malzeme

<sup>91</sup> Benjamin H.D. Buchloch, Rosalind Krauss, Hal Foster, Yve Alain Bois, “*Art Since 1900*”, Thames & Hudson, - 2004, s.458 vd.

<sup>92</sup> “...Fluxus, dışçilerin ya da uzmanların bekleme odalarında dekorasyon olarak kullanılacak el yapımı eşyaların, nesnelere üretimi değildir...”. Ben Vautier'nin 1977 tarihli “*Text on the Fluxus*” başlıklı yazısından: (çevirimiçi: <http://www.artnotart.com/fluxus/bvautier-textonthefluxus.html>, erişim tarihi: 20 Temmuz 2007).

yerine, Fluxus sanatçıları dokunsallığı vurgulayan çalışmalar sergilemişlerdir. Fluxus sanatçılarından Joe Jones'da müzik enstrümanlarına bağladığı küçük motorlar ile bu interaktif etkiyi vurgulamıştır. Sonuçta işi alımlayan katılımcı “işi” tamamlamak için enstrümanı aktive etmelidir.

Ben Vautier'nin katılımcının işe dahil olmasını sağladığı ve dokunsallığı vurguladığı çalışmalarından örnekler 1968 tarihli “*De la Prehistoire à Nos Jours*” adlı kartların başlığı altında toplanan Walker Art Center Koleksiyonu'nda yer alan çalışmalarında da görülmektedir (Resim 4). Resimde, altta sağda görülen çalışma “*Fluxbox Containing God*” (Tanrı'yı İçeren Fluxkutusu) adını taşımaktadır. Yaklaşık 1966 yılına tarihlenen bu çalışma kolajla oluşturulan, basılı kağıt bir etiket taşıyan siyah plastik bir kutudan oluşmaktadır. 1.6 x 11.9 x 9.2 cm ebatlarında olan çalışmanın üzerindeki etikette üç çocuğun bir kutunun etrafında toplandıkları görülmektedir. Çocuklardan bir tanesi önünde duran bir kutunun üzerindeki delikten içeri bakmaktadır. Kutunun üzerine denk gelen etiketin üzerinde “*Fluxbox containing God, certified by Ben Vautier Nice, 1961*” ibaresi bulunmaktadır. Çalışmanın izleyici ile kurduğu ilişkinin “*temsilin*” ötesinde olması nedeniyle, izleyici çalışmayı eline almak zorundadır. Fluxus işlerinin genel niteliklerinden birisi olan sadelik içerisinde maksimum ironiyi içermesi ise kutunun kapalı olmasıdır. Kutu zamkla tamamen yapıştırılmış olduğu için, daima kapalı konumdadır ve kapalı kalacaktır

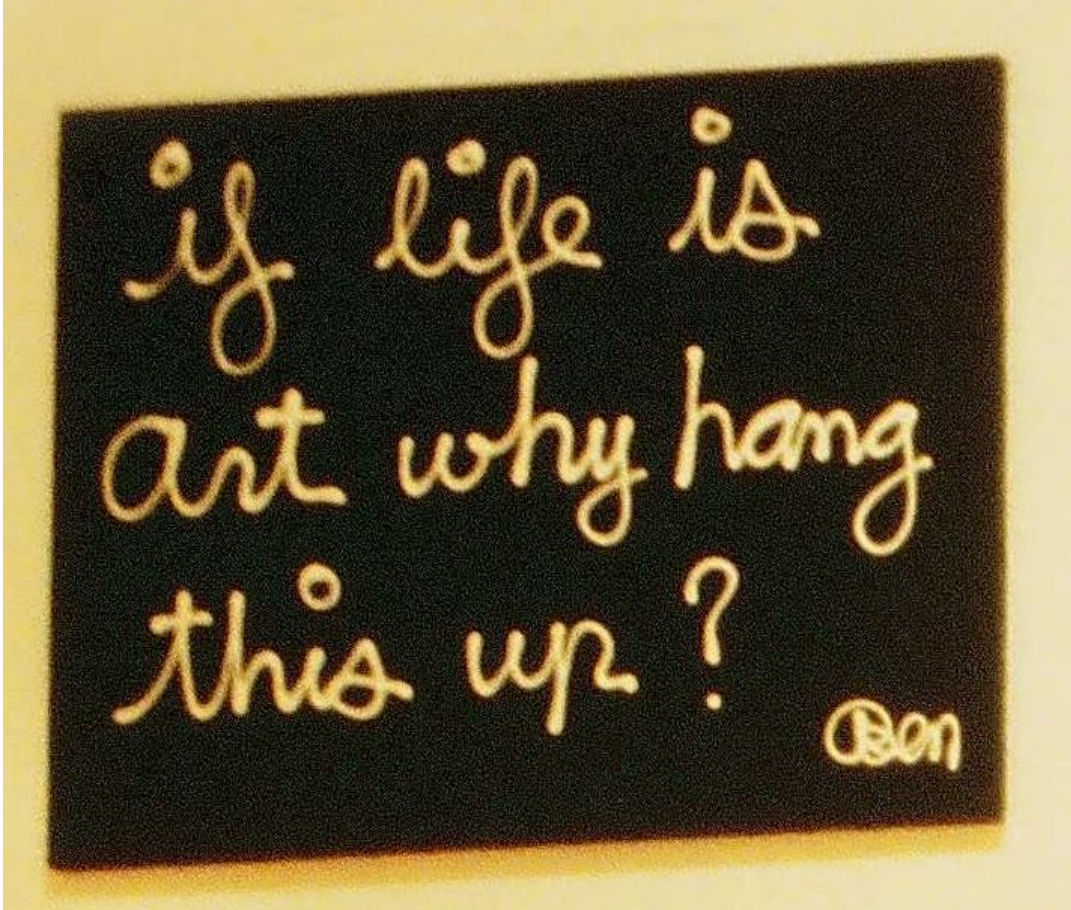
Ben Vautier'nin çoğaltılmış nesnelere arasında bulunan diğer bir çalışma üstte ortada yer almaktadır. “*A Flux Suicide Kit*” olarak adlandırılan çalışma 1967/1969 yıllarına tarihlenmektedir. Yedi adet bölmeye sahip olan ve üzerinde George Maciunas'ın tasarımı ile oluşturulan bir etikete sahip olan kutu, 12.1 x 10.2 x 2.5 cm ebatlarındadır. Maciunas'ın tasarımında bir akupunktur etkinliğini anımsatan iğnelerin bir insanın kafasının çeşitli yerlerine girişleri tasvir edilmiştir. Kutunun içerisindeki bölmelerde ise bakır tel ile beraber bir elektrik fişi, plastik bir çanta, kırık bir cam parçası, bir sigaranın yarısı, tek uçlu bir jilet, bir vida ve beyaz bir iplik yumağı bulunmaktadır. Vautier'nin çalışmasının anlaşılabilmesi ve mesajını iletebilmesi için her şeyden önce kapağının açılması ve içindeki nesnelere deneyimlenmesi gerekmektedir.

Vautier'nin çalışmalarında gözlemlenen önemli olgulardan birisi de, geleneksel sanatların nitelikleri ile, örneğin resim sanatının bileşenleri olan renk, çizgi, doku, hacim, perspektif gibi, ilgilenmeden; direkt mesajını “*sözel*” dili<sup>93</sup> ya da çeşitli nesne parçalarını kullanarak iletmesidir. Sanat tarihi içerisinde bir sanat akımı olmak istemediklerini sürekli vurgulayan Fluxus sanatçılarının yaklaşımı neticesinde; Vautier'nin sadece sözcükleri kullandığı çalışmalarında “*sözel dili*”, “*şifahi dile*” çeviren bir bilim disiplini olarak sanat tarihine gönderme yaptığı da görülebilmektedir.

---

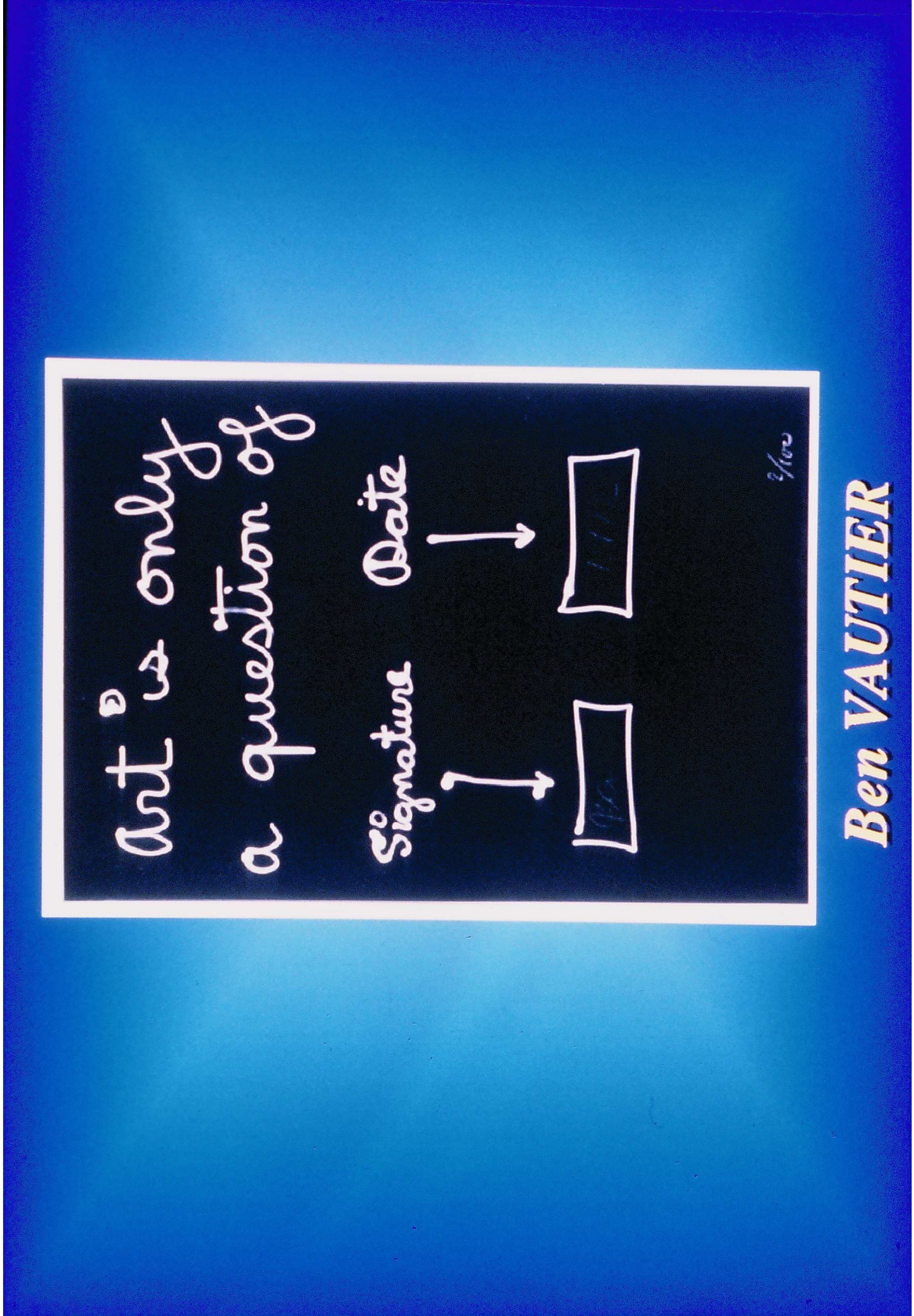
<sup>93</sup> Kavramsallığın kullanımı noktasında “Kavram Sanatı (Concept Art)” deyiminin Kavramsal Sanat hareketinin öncelleyicisi olarak Fluxus sanatçılarından Henry Flynt tarafından ortaya atıldığı hatırlanmalıdır. Flynt'ın aynı adı taşıyan denemesi 1961 yılında oluşturulmaya başlanılan, ancak 1963 yılında yayımlanabilen “An Anthology” içerisinde yer almıştır. “*Essay: Concept Art*” (Deneme: Kavram Sanatı) başlıklı yazının revize versiyonu ile tam metni için: (çevirimiçi: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>, erişim tarihi: 12 Temmuz 2007).





Resim 2: Ben Vautier, "If Life is Art Why Hang This Up", (Hayat sanatsa bunu neden asıyoruz.), tuval üzerine akrilik, 100X81 cm, 1990. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) İzniyle – İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi'nden.





Resim 3: Ben Vautier, "Art is only a question of signature and date", (Sanat yalnızca bir imza ve tarih sorunudur.), kağıt/ipek baskı, 54X92 cm, 1992. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) İznile – İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi'nden.



Resim 4: Ben Vautier, “De la Préhistoire à Nos Jours” (Günümüzde Prehistorya), 1968, kağıt üzerine ofset baskı, Walker Art Minneapolis Sculpture Garden©, Minneapolis izni ile. Envanter Numarası: 1989. 427.



## 4.2. Olağan ve Olağan Dışı Görüntünün Biraradalığı

Yoko Ono'nun ilk kez 1966 yılında sergilenen çalışması "*Sky TV*" adlı çalışması, Fluxus'un özellikle video çalışmaları başta olmak üzere çeşitli işlerinde gözlemlenebilen "*olağan ve olağan dışı görüntünün*" senkronize olarak bir arada yer aldığı çalışmalara örnek olarak gösterilebilmektedir. Resim 5'de 2007 yılında İstanbul Karaköy'de Sabancı Kasa Galeri'de tekrar sunumu gerçekleştirilen "*Sky TV*" çalışması görülmektedir.<sup>94</sup>

1965 yılında ilk taşınabilir video kamera modeli olan Sony Portapak Videorover'ın piyasaya ticari olarak sunumundan önce<sup>95</sup>, televizyonlarda gösterilen tüm imgeler, o süreçte sayıları oldukça az olan birkaç televizyon şirketinin kontrolü altında bulunmaktadır. Videokasetlerin piyasaya sunumu ile beraber, aynı tarihlerde kameraların çeşitli açılardan farklı perspektifleri içine alacak biçimde kullanılması yaygınlaşmaya başlamıştır.

Ono'nun bu çalışmasında binanın tepesinde konumlandırılan bir kameradan galerideki bir televizyona yapılan canlı yayın sunulmaktadır. Defne Ayas, Ono'nun 2007 İstanbul sergisindeki çalışmalar için yazdığı kısa yorumunda Sky TV için, Ono'dan çocukluğundan beri gökyüzünden düşgücü için ilham aldığını ve orada her zaman yöneltebileceği bir yer bulduğunu alıntılamıştır. Ono'nun biyografisi de, özellikle İkinci Dünya Savaşı ve bu savaşın Ono üzerindeki etkilerini ortaya koyarak, Ayas'ın yorumunu desteklemektedir.<sup>96</sup>

Ono'nun bu çalışmasında iki farklı görüntü bir arada kesiştirilmektedir. Bu kesişme, dış mekanın –gökyüzünün- rutin ve günlük hayata dair görünümünün müze ya

<sup>94</sup> Kısaca Yoko Ono biyografisi, serginin öyküsü ve çalışmaların açıklamaları için bkz. Defne Ayas, "*Açık Şehir: Yoko Ono*", sergi kitapçığı, Sabancı Kasa Galeri–2007.

<sup>95</sup> Bu konu, Frieling ve Daniels tarafından, Sony Portapak, Videorover'ın ticari olarak 1967 yılına kadar ABD ve Japonya'da satışa sunulmadığı ileri sürülerek, sorunsallaştırılmıştır. Frieling ve Daniels bunun yerine, başka bir kamera modelini Paik'in kullanmış olabileceğini önermektedirler, bkz. Rudolf Frieling; Dieter Daniels, "*Medien Kunst Aktion/Media Art Action: Die 60er Und 70er In Deutschland / The 1960s And 1970s In Germany*", Springer, Wien–2003, s.122 vd.

<sup>96</sup> Fluxus'ta yer alan Japon kadın sanatçıları da kapsayan detaylı bir çalışma için bkz. Yoshimoto Midori, "*Into Performance: Japanese Woman Artists in New York*", Rutgers University Press, New Jersey–2005.

da galerinin iç mekanına yansıtılmasıdır. 1960'lar ve sonrasında geleneksel yayın üretiminde sıklıkla kullanılan kurgulanmış, sekansları belirli bir imge görüntüsü sunmak yerine Ono, gökyüzü imgesi ile doğa'yı temsil eden bir tekdüze imgeyi televizyon ekranına yansıtarak, izleyicinin “olağan görüntüden” kendi “olağan görüntülerini” yaratmasını beklemektedir.<sup>97</sup> Ono'nun bu yaklaşımı 1966 yılındaki “Fluxfilms” programında yer alan “Eyeblink” çalışmasında da gözlemlenebilmektedir. “Eyeblink” adlı çalışmasında Ono'nun Peter Moore'un yönettiği kameranın önünde göz kırpma işlemini gerçekleştirdiği görülmektedir.

Nesnel olarak görülemeyen bir şeyin görülebilmesi konusunu Ono, gökyüzünün rutin olarak yansıtılmasını temel olarak gerçekleştirmiştir. Buradaki yaklaşımı Hannah Higgins, Fluxfilms programında yer alan John Cavanaugh'ın “Flicker” çalışmasının özelinde şu biçimde açıklamaktadır: “Görünmez olanın görülme olasılığı sık kullanılan şu deyimleri akla getirir “Görmek inanmaktır” ve “Gördüğüm zaman bileceğim”. Flicker'in [Burada Sky TV çalışması konuşlandırılabilir] eşzamanlı olarak optik ve görülemeyen deneyselliği, kişiyi bir görme duyusundan diğerine doğru değiştirmektedir, bunlar “Hissetmek inanmaktır” veya “Deneyimlediğim zaman bileceğim”.<sup>98</sup>

Ono'nun çalışmasında görülebilir olmayan, nesnel bir yapısı olmamakla birlikte görülebilmektedir. Bunu sağlamasının yolu öznellik ve nesnellik arasındaki sınırlarda salınmasından geçmektedir. Özne ya da nesnel olsun her iki durumun kapsam kümesine girmeyerek ara sınırlarda sorgulama gerçekleştirilmiştir.

Ticari filmlerin mantığına bakıldığında karşılaşılan yapı, belirli sekanslara sahip, bir nesnel görüntü alanı veya görsel birlik sağlanmasıdır. Neticede yapının, geleneksel ve kabul gören mantıksallığını sağlaması için görsel bir birlik yaratması gerekmektedir. Sky TV'de ise nesnel olmayan, ama görülebilir olan bir düzenleme yoluyla, ticari filmlere ve bu şekilde üretimlerin yapısına bir alternatif sunulmuştur.

<sup>97</sup> Sky TV'deki bu alımlama (reception) “olağan dışı” olarak değerlendirilebilmektedir.

<sup>98</sup> Hannah Higgins, “Fluxus Experience”, University of California Press, New Jersey-2002, s.20; köşeli parantez içindeki ifade ve çeviri metnin yazarına aittir.

Görsel birlik kuramının oluşmasının sebeplerinden birisi, Rönesans'tan bu yana sanat tarihinde bakış konusunda "*perspektifin*" hakim olmasından kaynaklanmaktadır. Nesnelerin gerçekçi temsillerinin izleyiciyi etkilemek için sağlanması konusunda kullanılan hava ve çizgi perspektiflerinin bu çalışmadaki yokluğu, geleneksel sanat tarihi düşüncesine karşı koymaktadır. Ono bu çalışmada edilgen bir biçimde sadece temsilin izlenmesi yolu ile sanat eseri izleme edimi yerine, izleyicinin duygulanımı ve hareketliliğini hesaba katan daha derin bir psikolojik bakış geliştirmiştir. Bu Fluxus işlerindeki diğer bir niteliği de göstermektedir: İzleyici katılımının gerekliliği. Ono'nun Sky TV çalışmasının bitirilmesi için izleyicinin katılımı gerekmektedir. Bu çalışmada katılımcının gökyüzüne bakma eylemini dikkatlice tekrarlayarak duygulanım katsayısını arttırması hedeflenmektedir.<sup>99</sup>

Aynı anda olağan ve olağan dışı görüntüleri içeren bu çalışmanın rutin, günlük hayat aktiviteleri içerisinde yer alan bir niteliği olması ve aslında insanların her zaman deneyimleyebildikleri bir olay olması Fluxus işlerinin özellikleri arasında yer alan "*sadelik*" ilkesini doğrulamaktadır. Ama bu sadelik, "*maksimum oranda ironi*" taşıyan bir sadeliktir. Ono bu çalışmanın insanlığın ortak edimlerinden birisi olmasını şu sözleri ile açıklamaktadır: "*Güneş hepimize eşit olarak ışıldar, bu yüzden kimin zengin olup, olmadığını umursamaz. Herkes güneşi her zaman paylaşabilir. Fakirleştiğimizde ya da zor zamanlar geçirdiğimizde de, güneş daima ışıldayacak.*"

---

<sup>99</sup> Fluxus işlerinde izleyicinin katılımı konusunda bkz, Fırat Arapoğlu, Seda Yavuz Erol, "*Being in Between as an Art Form: An Essay on Intermedia*", 1st Semiotic Congress in Cyprus, Girne American University, Girne-2008.



Resim 5: Yoko Ono, “Sky TV” (Gökyüzü Televizyonu), beyaz bir kaide üzerinde TV, video yerleştirme. Yoko Ono’nun Sabancı Kasa Galeri’deki Sergisi’nden 2007. Fotoğraf: Fırat Arapoğlu.

### 4.3. Yüksek Fiyatlandırmanın ve Yüksek Sanatın Reddi

Fluxus hareketini karakterize eden ve onun sanat tarihsel bağlam içerisinde sorunsallaştırılan temel özelliklerinden birisi de ciddi/yüksek sanatın reddi konusudur. Fluxus, ciddi/yüksek sanata, onu besleyen üç ana konuyu sorunsallaştırarak, karşıt bir konum geliştirmiştir. Bunlar, dahi/deha sahibi sanatçı, akademizm ve dolayısıyla “*akademi karşıtlığı*” ve alınıp, satılabilen dekoratif bir obje olarak sanat eseri konularıdır.

Yüksek/ciddi (High art/serious art) sanat terimi, Güzel Sanatlar (Fine Arts) düşüncesini temsil eden kavramlar arasındadır. Güzel sanat eserleri, sanatta başarıyı yakalamış, zamana karşı ayakta durabilmiş ve evrensel duyguları fazlasıyla yansıtabilen eserleri ya da bu tarz yaklaşımı adlandırmak için kullanılmaktadır. Bu bağlamda duyarlı bir estetik zevkin, *ustalıkla seçilmiş malzemeler* ile ifade edilmesi ve bu üretimin entelektüel açıdan, estetik zevke sahip alıcılar tarafından eleştirilip, kabul edilmesi özelliklerini içerisinde barındırmaktadır.

Bu noktada, güzel sanatlar düşüncesinin zıt anlamlısı olarak kullanılan düşük sanat<sup>100</sup> terimi, popüler zevkleri ve halk anlayışını yansıtan eserler ya da bu tarz üretim eylemini tanımlamaktadır.

Biçimsel anlamda Kübizm, ama asıl teori ve pratikte Dada ve Sürrealizm’in eylemleri ile “*güzel sanatlar*” ve “*kitle kültürü*” kavramları arasındaki sınırların belirsizleştirilmesine çalışılmıştır. Bunu Pop-Art daha ileri götürmeye çalışmış ve post-modern düşüncenin dayanak noktalarına kadar getirmiştir. Fluxus da bu anlamda yüksek sanatın reddini ortaya koyan birçok çalışma gerçekleştirmiştir.

Sanatçının deha ya da dahi olarak nitelendirilmesi ise, bu sanatçıların düşünce güçlerinin, yarattıkları eserlerin kalitelerini ve bu eserlerin başarı kazanmasını sağlamaları açısından kullanılmaktadır. Bu niteleme içerisinde “*yetenek*” olgusunun ön

<sup>100</sup> Çağdaş literatürde düşük sanat terimi, kitle kültürü ya da kitle zevki terimlerinin kullanımı ile karşılanmaktadır.



plana çıkarıldığı görülmektedir. Bu yeteneğin ikinci aşaması da, izleyenler tarafından bu yeteneğin algılanmasıdır.

George Maciunas 1965'te Fluxus için bir manifesto yayınladığında sanatçı kavramına olan bakışını manifestonun aşağıdaki satırlarında şu şekilde özetlemekteydi:

*“[Fluxus] Sanatçının toplumdaki profesyonel olmayan statüsünü oluşturmak için, Sanatçının vazgeçilebilirliğini ve sınırlılığını göstermelidir. İzleyicinin kendi için yeterliliğini göstermelidir. Her şeyin sanat olabileceğini ve bunu herkesin yapabileceğini göstermelidir.*

*.... O Spike Jones'un<sup>101</sup>, Vodvilin, şakanın, çocuk oyunlarının ve Duchamp'ın füzyonudur.”<sup>102</sup>*

Maciunas'ın bu bildirisinde sanatçının profesyonelleşmiş statüsünün sorgulandığı, bu bağlamda “mitolojik” sanatçı figürünün reddedilmesi ile onun vazgeçilebilirliğinin ortaya konulduğu görülmektedir. Statüsü böyle belirlenen sanatçı, artık adı ile ürettiği eserinin önüne geçmeyecektir. Sanatçının görevi, her şeyin sanat olabileceğini ve bunu herkesin yapabileceğini göstermektir. Bu noktanın formülasyonu, Joseph Beuys'ta görülebilmektedir. Herkesin farklı olma noktasında eşitlik gösterdiğini belirten Beuys, sanatın herkes için olduğunu ve sanatı herkesin, içindeki yaratıcılığı ortaya çıkararak, yaratabileceğini belirtmiştir.<sup>103</sup> Beuys ile birlikte, Fluxus yaklaşımının genelinde sanatçının ayrıcalıklı bir insan olmadığına dair vurgular yapılmaktadır.<sup>104</sup>

Joseph Beuys'un 1975 tarihli “*Jeder Mensch Ein Künstler*” (Herkes Sanatçıdır) isimli çalışması, bu konunun sorgulandığı bir bağlamı işaret etmektedir (Resim 6). Böylece Beuys, sanata yaklaşımını, Fluxus'ın amacını de kapsayacak biçimde

<sup>101</sup> Spike Jones (1911–1965), özellikle 1940'larda ABD'de vodvil programları ve tanınmış parçaları yeniden yorumladığı çalışmaları ile tanınan müzisyen. Bkz. Thomas Kellein, “*I make jokes! Fluxus Through the Eyes of “Chairman” George Maciunas*”, Fluxus, ed. Thomas Kellein, Thames & Hudson, Londra–1995, s. 25, Dipnot. 42.

<sup>102</sup> Manifestonun röprodüksiyonu için bkz Hal Foster, Rosalind Krauss et al., “*Art Since 1900*”, Thames&Hudson, UK–2004, s.458. Köşeli parantez içindeki ifade ve çeviri metnin yazarına aittir.

<sup>103</sup> İnel İnal, “*Fluxus*”, (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul–1996, s.48.

<sup>104</sup> Halil Turhanlı, “*Sanatta Devrimci Tufan*”, Cumhuriyet Dergi, s.465, 1995, s.8.

sloganlaştırmıştır. Bu yaklaşımı, sanatçı kimliğinin farklı bir açıdan sorgulanması yolu ile Fluxus sanatçılarından Ben Vautier de geliştirmiştir.

Vautier'nin 1982 tarihli *“I Signed plants in 1962 before Broodthaers”* (Bitkileri Broodthaers'ten önce 1962'de ben imzaladım) adlı çalışması sanatçı egosunun sorgulandığı bir çalışmadır (Resim 7). Vautier'nin çalışmasında görülen sloganvari aforizma şu şekildedir:

*“Bitkileri 1962'de Broodthaers'ten önce ben imzaladım  
Bu bitki çalışması değil sadece ego çalışması  
(ego değişmez)  
Ben 1982”*

Sanatçının bu çalışmasının, Fluxus'taki sanatçı egosunun tespiti ve bunun sorgulanması konusu ile örtüştüğü görülmektedir. Vautier, *“Bitkileri 1962'de Broodthaers'ten önce ben imzaladım”* sözleri ile, Belçikalı sanatçı Marcel Broodthaers'tan daha önce bitkileri imzaladığını belirterek, dahi ve yetenekli sanatçının asli unsurlarından birisinin bir şeyi *“daha önceden yapmış olmak”* olduğunu ileri sürmektedir. Buradan hareketle sanatçı, sanatta yer alan *“sanatçı egosunu”* sorunsallaştırarak, nihayetinde üretilen sanat eserlerinde asli unsurun bizzat *“konunun kendisinin değil”*, *“kim tarafından imzalandığının”* önemli olduğunu göstermektedir. Bu sonucu *“ego değişmez”* yargısı ile bağlamış ve sanatta bireysel çıkışların çağdaş sanat dünyası içerisinde her daim geçerli olacağı sonucunu çıkarmıştır.

Herkesin sanatçı olabileceği noktasına vurgu yapan Fluxus<sup>105</sup>, aynı düşüncede kendilerini ortaya koyan karşı sanat çalışmaları arasında yer almıştır. Karşı sanat çalışmalarının ana yapısı anti-akademik tavidir. Bu bağlamda kurumsallık karşıtlığı; güzel sanatlar ve dolayısıyla dekoratif obje yerine, somut nesnelere kullanımına uzanmıştır.

<sup>105</sup> Diziselci müzisyenlerin kişisellik vurgusu konusunda, Fluxus ile Karl Heinz Stockhausen ve diziselci müzisyenlerle yaşanan olaylar tarihçe kısmında belirtilmişti. Maciunas'ın diziselcilere getirdiği temel eleştiri, diziselcilerin “bireysel sanatçı” kavramına yaptıkları vurgu konusudur. Ayrıştıkları noktanın ana sebebi, bir Fluxus işini bir müzisyenden ziyade “herkesin yapabilmesi” konusudur.

Güzel Sanatlar kavramının karşısında yer almak Fluxus için sanat piyasasının karşısında bir duruş sağlamış; sanat eserinin yüksek fiyatlar ile alınıp, satılabilen bir nesne olması konusunu tartışmasının önünü açmıştır. Fluxus'ın bu yaklaşımı, sanatın sadece ticarileşmesi, sanat piyasası olgusu ve yüksek modernizmin dışlayıcılığı gibi kavramlara başkaldırı niteliğindedir.<sup>106</sup> Bu Fluxus sanatçıların galeri, müzayede salonu ve koleksiyon/koleksiyonerlik kavramlarını reddine yönelmiştir.<sup>107</sup>

Dekoratif obje üretiminden kaçınabilmek için Fluxus sanatçıların geliştirdikleri kavramlardan birisi, “kısa ömürlülük, geçicilik” (ephemerality) kavramıdır. Güzel sanatlar bünyesinde “ustalıkla seçilmiş malzemeler” ile çalışan “dahi sanatçı” figürünün olumsuzlanması noktasında, Fluxus sanatçıları, kağıtlar ve plastik malzemeler gibi kısa ömürlü, dayanıklı olmayan ve zaman içerisinde değişim gösteren malzemeler ile çalışmışlardır. Wolf Vostell ve Dick Higgins gibi Fluxus sanatçıları nispeten daha dayanıklı malzemeler ile çalıştıklarında bile, bu kullanımda, bahsi geçen ustalıkla seçilmiş malzeme niteliğinin aksine kullandıkları, Fluxus'taki sadelik (simplicity) kavramını yansıtacak biçimde hazır-nesnelere ya da bulunmuş nesnelere (found objects) olmuştur.

“Yüksek Sanatın ve Yüksek Fiyatlandırmanın Reddi” yaklaşımı açısından Robert Watts'ın 1965/1969 yıllarına tarihlenen “*Fingerprint*” (Parmak İzi) adlı çalışması bahsedilen sanatsal duruşa dair örnekler arasındadır (Resim 8). Fluxus sanatçıları içerisinde en çok nesne merkezli üretim yapan sanatçılardan olan Watts, sadece *Fingerprint*, *eggkits*, *lightbulbs* gibi geleneksel Fluxus-kutularından değil (Fluxboxes), pul kutularından, krom-kaplama kalemlere değin çok değişik ürünlere imza atmıştır.<sup>108</sup> 12.1 cm X 10.2 cm X 2.5 cm'lik ölçüleri ile geleneksel sanatta alışlagelen malzeme boyutunun oldukça altında bir biçime sahip olan “*Fingerprint*” adlı çalışma, plastik kutu, kağıt ve alçıdan oluşturulmuştur. Bu da Fluxus işlerinde karakteristik bir özellik gösteren kısa ömürlü ya da pahalı olmayan malzeme ile çalışmayı göstermektedir. Watts'ın işi sanatta yüksek fiyatlandırmanın ve bu fiyatlandırma sistemine alıştırılmış

<sup>106</sup> Hasan Bülent Kahraman, “*Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleleri...*”, Agora Kitaplığı, İstanbul–2005, s.167.

<sup>107</sup> Halil Turhanlı, “*Sanatta Devrimci Tufan*”, Cumhuriyet Dergi, s.465, 1995, s.8.

<sup>108</sup> Simon Anderson, “*Fluxus Publicus*”, In the Spirit of Fluxus, ed. Janet Jenkins, Walker Art Center, Minnesota-1993, s.40.

geleneksel sanat izleyicisinin beklentilerini boşa çıkarmaktadır. Bu açıdan Fluxus'ta üretilen çoğaltılmış-nesnelerin (multiples) 1970'lerde 2.50\$ ve 150\$ arasında, düşük fiyatlara satıldığı hatırlanılmalıdır.<sup>109</sup>

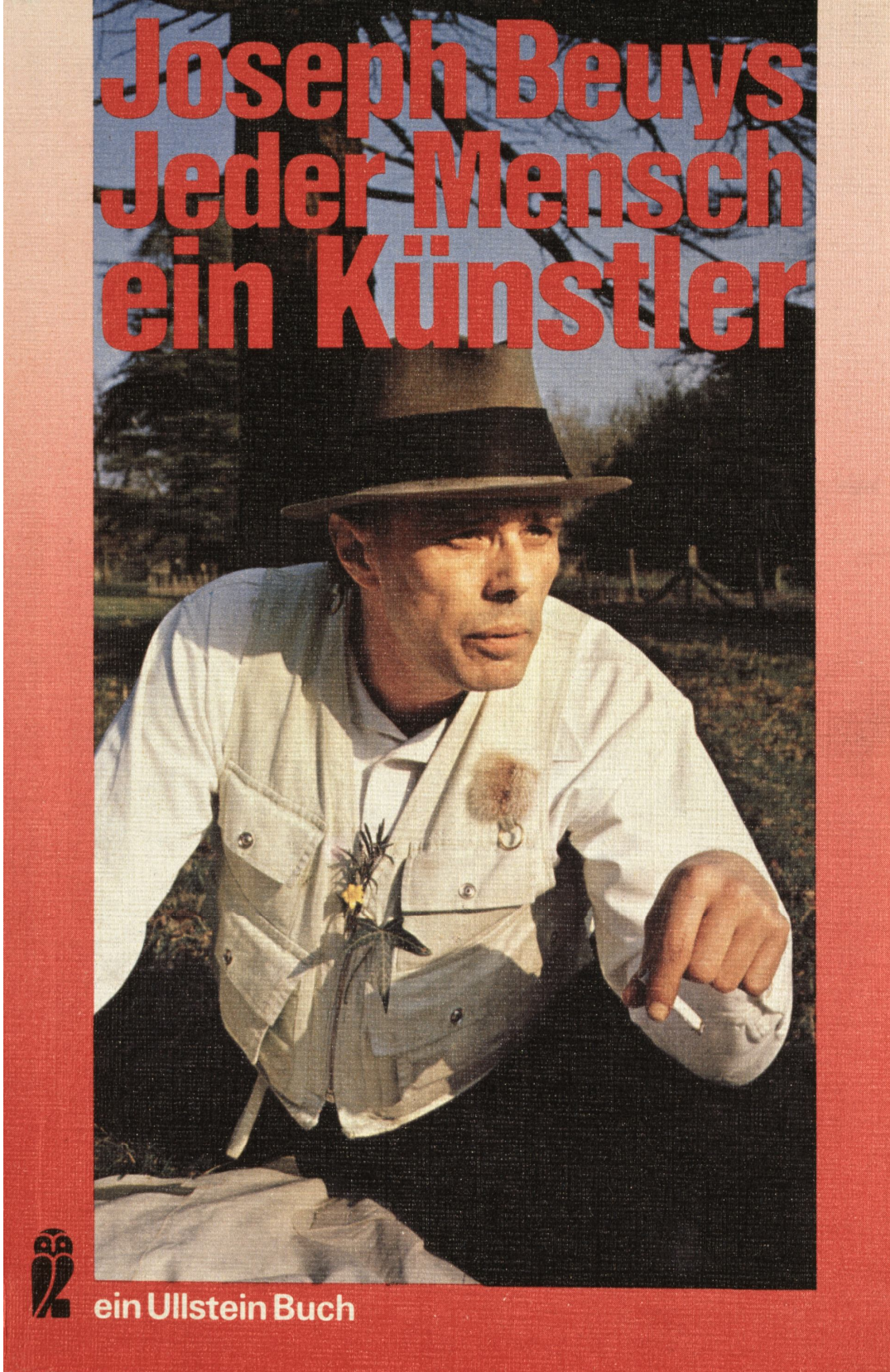
Bu konuya dikkat çeken, ilk Fluxus koleksiyonerlerinden René Block, Fluxus işlerinin asla çok pahalı olmadıklarını, bu işleri içeren kapsamlı sergilerin bu işleri satamadıklarını ya da fazla kar beklemeksizin satabileceklerini belirtmektedir.<sup>110</sup> Bu yaklaşımın sonucunda sanat piyasası uzun süre Fluxus'a yaklaşmamıştır ve Fluxus galeriler ve müzelerden, yani sanat sektöründen uzak kaçınma düşüncesi belli bir süre için başarılı olmuştur.

Fluxus, Maciunas'ın planlama ve tasarım mantıksallığında kurduğu ve örgütlediği "*Fluxshoplar*" ile Fluxus işlerinin satışını üstlenmiştir. Fluxus'ın bu yöntemi geliştirerek aracı kişi ve kurumların olguya etkisinden yalıtlanıp, farklı bir biçimde algılanmaya ve üretim-tüketim ilişkisine doğru mecra aradığı görülebilmektedir.

Fluxus üretimlerinin Fluxshop'lar içerisinde satılması düşüncesi, Maciunas'ın kapitalist sistemin "*dağıtım*" mekanizmasına getirdiği eleştiriden kaynaklanmaktadır. Bu mağazalar New York, Amsterdam ve Paris gibi çeşitli yerlerde konuşlandırılmıştır. Bu mağazaların oluşturulması ve yaygınlaştırılmasındaki amaç, sergilenme mantığının dışında sanat eserinin, sanatseverin eline geçerken, galeriler gibi aracı kurumlara ihtiyaç duyulmamasını sağlamaktır. Neticede "*yüksek sanat*" ürünü eserler, yüksek sanat satan prestijli kurumlarda sergilenmekte ve yüksek fiyatlara satılmaktadır. Bunu elimine etmenin yolu bu kurumlara alternatif oluşturabilecek girişimleri hayata geçirmektir.

<sup>109</sup> Thomas Kellein, "*I make jokes! Fluxus Through the Eyes of "Chairman" George Maciunas*", Fluxus, ed. Thomas Kellein, Thames & Hudson, London-1995, s. 7.

<sup>110</sup> Rene Block, "*Fluxus in Wiesbaden, 1992*", (Johan Pijnappel ile gerçekleştirilen bir röportajdan), Art & Design, Vol.8, No.1/2, Ocak-Şubat 1993, s. 91.



Resim 6: Joseph Beuys, "Jeder Mensch Ein Kunstler", (Herkes Sanatçıdır.), 1975, paperback kitap, kapalı hali ile 17.8cm X 11.7cm X 1 cm boyutlarında, imzalı ve damgalı, Walker Art Center Sculpture Garden Minneapolis izni ile, envanter numarası: 1992.382.





Resim 7: Ben Vautier, "I Signed plants in 1962 before Broodthaers" (Bitkileri Broodthaers'ten önce 1962'de ben imzaladım), 1982, tuval üzerine yağlı boya, 30 cm X 40 cm, Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995 Katalogu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) İzniyle – İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi'nden.



Resim 8: Robert Watts, "Fingerprint" (Parmak İzi), 1965/1969, kapağa eklenmiş bir etiket ile (sarımsı kahverengiye yakın bir zemin üzerine siyah baskı) beyaz plastik kutu. Siyah renk bir parmak izinin uygulandığı alçı içermektedir. Plastik, kağıt ve alçı. 12.1 cm X 10.2 cm X 2.5 cm boyutlarında. Walker Art Minneapolis Sculpture Garden©, Minneapolis izni ile. Envanter Numarası: 1989.483

#### 4.4. Fluxus İşlerinde Şans Faktörünün Kullanımı

Sanatta şans faktörünün kullanımı, akademik kurallardan ve zihnin şartlandırılmış görsel algılarından kurtulmak için, şans, tesadüf ve doğaçlama gibi eylemlere dayanan bir üretim olarak tanımlanmaktadır. Şans, belirsizlik ve rasgelelik kavramları şansa dayalı yöntemlerin özel süreçleridir. Yine de her üç kavramı birbirinden ayırmak gerekmektedir. Şans, şansa dayalı eylemde bir üretim mekanizması; belirsizlik bu eylemde ortaya çıkan belirli olmama hali ve rasgelelik belirsizliğin bir türü ve ölçüsüdür. Şansa dayalı yöntemler pratikte şu biçimlerde ortaya çıkmaktadır: Sanatçı ya da kompozitör bir performansta ya da bir sanat işinin sunumunda belirsizlik ilkelerini kullanmakta, ya da, sanatçı ya da kompozitör kompozisyon oluşturmada şans tekniklerini üretimine dahil etmektedir.

“Şans”, “belirsizlik” ve “rasgelelik” terimlerinin çağrışımları, sanatın kurgulanan ya da kurgulanmış olma niteliği bağlamında genelde negatif algılanırken, bu kavramların pozitif anlamda, yenilik yaratma olasılığı açısından ele alındığı da görülmektedir. Şans faktörünün sanat üretiminde kullanımının tarihçesi, spiritüel açıdan, Taoizm ve Zen Budizm etkisindeki Çin ve Japon sanatçılardan, Antik Yunan ve Rönesans’a kadar uzanan bir süreçte çeşitli işlerde gözlemlenmektedir. Yine de, şans faktörünün ayrı bir estetik ifade ve kompozisyon ilkesi olarak ortaya çıkışı yirminci yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu açıdan şansın kullanım örneklerini Dadaizm ve Sürrealizm’de, Marcel Duchamp ve John Cage’de görebilmek mümkündür.

Dadaist sanatçılar içerisinde Jean (Hans) Arp, 1916-1917 tarihli “Şans Kurallarına Bağlı Olarak Aranje Edilmiş Kolaj” isimli çalışmasında gri bir zemin üzerine rasgele saçtığı küçük kağıt parçalarını oldukları noktada yapıştırarak eserini oluşturmuştur. Böylece birbirini kesmeyen geometrik şekiller ile şansa dayalı yöntem kullanılarak oluşturulan bir aranjman elde etmiştir. Şiirde ise, Tristan Tzara yazılı bir metinden kelimeleri keserek şanslı kullanarak dili manipüle etmiştir. Kestiği kelimeleri rasgele bir kağıt üzerine yerleştirmiştir.



Sürrealizm’de Joan Miro çalışmalarında “el”in taslak ya da kompozisyon gibi herhangi bir kurguya bağlı olmadan, çalıştığı zemin üzerinde karalamalar oluşturmasına izin vermiştir. 1925 tarihli “*Dünyanın Doğuşu*” isimli eserinde bu tarz bir uygulama göstermiştir. Sürrealizm içerisinde “*otomatizmin*” kullanılışı olarak başlıklandırılan bu uygulama ile zihnin saf yapısı –bilinçaltı- ifade edilmeye çalışılmıştır.

Rastlantısallık, sanat yapıtının içinde sezgi ve coşkunluk gibi öğeleri iletirken, karar verilmiş bir süreç içinde gerçekleştirilme zorunluluğu olmadığını göstermektedir. Bu noktada bazı sanatçılar akıl yürütme zorunluluğu olmadan salt sezgi ve coşkunlukları ile bunun “*gerçek sanat*” olacağı görüşündedirler. Soyut Ekspresyonizmin başlıca sanatçılarından Jackson Pollock resimlerini tuval üzerine rasgele serptiği rastlantısal lekelerle oluştururken yine “*şans*” faktöründen yararlanmıştır. Pollock’ın ortamının (media) somut maddeselliği ve bitmiş sanat işi kavramının da ötesinde aksiyonu mantıksal olarak temel alması arasında bir bağ bulunmaktadır. Soyut Ekspresyonizm ile Fluxus’ın bu anlamda aralarındaki bağ Andreas Huyssen tarafından belirtilmektedir.<sup>111</sup>

Müziğin tarihsel rasyonalitesinden kaçınmanın yollarından biri olarak John Cage, “*şans*” faktörünün kullanımını gerçekleştirmiştir. Bu uygulamanın, Zen-ilhamlı değeri ve bu bağlamda Fluxus üretimlerindeki eşdeğeri, üretimin sunumunda “*sekanslar*” yerine, şansa değer verilmesidir. John Cage’in işleri parçalara sahip bir nesne olarak müzikten, başı, ortası veya sonu olmayan müziğe doğru geçiş olarak tanımlanmaktadır. Bu, neden-sonuç ilişkisine odaklı “*eylem ve yorumdan*”, “*süreç*” kavramına odaklı yaklaşıma dair bir açıklamadır.

Bu bağlamda Fluxus sanatçılarından Daniel Spoerri’nin bazı çalışmaları şans faktörünün Fluxus içinde kullanımı için örneklendirilebilir. Yves Klein, Jean Tinguely ve Arman’ın da dahil olduğu 1960’larda Fransa’da ortaya çıkan Nouveau Réalisme akımına dahil olan Spoerri, Soyut Ekspresyonizm ve onun L’Art Informel gibi

<sup>111</sup> Andreas Huyssen, “*Back to the Future: Fluxus in Context*”, Twilight Memories içinde., Routledge, New York-1995, s.200-201; Aynı metnin yer aldığı başka bir kaynak için bkz. Andreas Huyssen, “*Back to the Future: Fluxus in Context*”, In the Spirit of Fluxus, ed. Janet Jenkins, New York-1991, s.147. Temelde ise Fluxus’ın Soyut Ekspresyonizmin sanat dünyasındaki “dominant” formuna karşı olduğu görülmektedir.

Avrupa'daki uzantılarına karşı olma konusunda Fluxus ile aynı çizgiyi paylaşmaktaydı. Daha önceleri Maciunas ile yazışan Spoerri, Maciunas ile 1962'deki Festival of Misfits'te ilk kez bir araya gelmiş<sup>112</sup>, 1963 yılından itibaren de Fluxus'a katılmıştır. Kendisinin de yayıncılık ile ilgilenmesi konusunda Maciunas ile benzerlikler gösteren Spoerri, 1968 yılında Düsseldorf'ta bir restoran açmış, 1970 yılında burada Eat Art Galerisi'ni kurmuştur.

Tablo piéeges (tuzak resimler) adını verdiği çalışmalarına 1960'ta başlayan Spoerri, rasgele düzenlenen nesnelere çeşitli düzeylere yapıştırmıştır. Bu çalışmalarda nesnelere buldukları konumda in-situ olarak sabitlenmişlerdir. Bu çalışmalarını duvara asılı olarak sergileyen Spoerri böylece yerçekimine karşı koymuştur. Buluntu nesnelere ile çalışan Spoerri'nin bu nesnelere şansa dayalı olarak oluşturması, Nouveau Réalisme'in Dada'yla olan bağını göstermektedir.

Daniel Spoerri'nin 1964 yılına tarihenen “*31 Variatons on a Meal: Eaten by Bruce Conner*” (Bir Menüde 31 Çeşitleme: Bruce Conner tarafından yenildi) adlı şans faktörünü kullandığı çalışmasında, sanatsal yaratıda malzeme seçiminin somut nesnelere olduğu ve bunların yemek yeme eylemi ardından sabitlenerek sergilendiği görülmektedir (Resim 9). 1964 yılında New York'ta Allan Stone Galerisi için ürettiği çalışmasında, bir yemek yeme eyleminden arta kalanları bir pano üzerine sabitleyen Spoerri'nin bu çalışmasının ardından çalışmanın fotoğrafları çekilmiş ve “*Meal Variation...No...Eaten By...*” (Yemek Çeşitlemeleri...Numara...Tarafından Yenildi...) başlığı altında Fluxus furniture (Fluxus eşyaları) başlığı altında masa örtüleri olarak da üretilmiştir. Totalde Spoerri 31 çalışma üretmesine rağmen, bu çalışmalardan sadece beş tanesi Fluxus tarafından çoğaltılmış nesne olarak üretilmiştir. Fluxus tarafından üretilen çalışmalar Marcel Duchamp, Benjamin Patterson, Jack Youngerman, Ferro ve Arman'inkilerdir.<sup>113</sup>

Spoerri'nin bu çalışmasına ek olarak Fluxus sanatçılarının belirli bir temaya nasıl farklı yaklaşımlarda bulunarak, farklılaşabildiklerini gösteren bir yorum eklenmesi

<sup>112</sup> Owen Smith, “*Fluxus: The History of An Attitude*”, San Diego State University Press, San Diego-1998, s. 80.

<sup>113</sup> A.g.e. s.181.

Fluxus sanatçılarının aynı konuyu nasıl farklı ele aldıklarını göstermesi açısından önemlidir. Robert Watts'ın masa örtüleri ve masa altlıkları olarak ürettiği çeşitli ürünler, Spoerri'nin tuzak resimlerini andırır, ama Spoerri'nin yaklaşımı yemek artıklarından kalanların sergilenmesinde anlatımcı bir ifadeye sahiptir.<sup>114</sup>

Yoko Ono'nun 1960/61 dönemindeki “*Kitchen Piece*” ve “*Smoke Painting*” adlı iki çalışmasından oluşan kombinasyon da, yemek temasının ele alındığı bir yaklaşımdır. Yoko Ono'nun belirli sayıda bir yumurtayı duvara gerili bir kağıt üzerine fırlattıktan sonra bir kısım jöleyi de resme ihtiva etmesi, bunun ardından üzerinde mürekkep sıçratarak ellerini resim fırçası olarak kullandığı performansı “*Kitchen Piece*” başlığına sahiptir. Bunun ardından Ono, kombinasyonun “*Smoke Painting*” kısmına geçmiş, bir kibritle kağıdı ateşe vermiştir.

Bu çalışma Spoerri'nin örneklendirilen 1964 tarihli tuzak resmini andırır, ama Ono'nun yaklaşımı oluşan yapıyı tamamen korumak değil, hemen yakmak olmuştur.<sup>115</sup> Ono'nun burada geçici ifadeyi benimsediği, Spoerri'nin ise kalıcı bir iz üzerinden çalışmayı hedeflediği görülmektedir.

Fluxus ile ilk olarak 1963 Şubat'ındaki Düsseldorf festivali ile birlikte çalışmaya başlayan Joseph Beuys'un “*Ausfegen*” (Süpürüp Atma) adlı enstalasyonunda da şansın kullanımını görebilmek mümkündür.

Beuys'un 1 Mayıs 1972 yılında iki öğrencisi ile birlikte Berlin Karl-Max Platz'da gerçekleştirdiği “*Ausfegen*” adlı performansı çeşitli açılardan Fluxus işi tiplerin üretim kriterlerini taşımaktadır (Resim 10 ve 11). Bunlardan ilki, şans operasyonunun çalışmanın içerisine dahil edilmesidir.

<sup>114</sup> Daniel Spoerri'nin yemek varyasyonlarının büyük boy fotoğraflar ile röprodüksiyonu ile elde edilecek masa örtüleri konusunda Maciunas'ın önerisi, 7 Ağustos 1966 tarihinde Ben Vautier'ye yazdığı mektupta yer almaktadır. Maciunas, “...*Tables: Laminated full size photos (Spoerri's 35 variations) Bob Watts...*” (Masa Örtüleri: Lamine edilmiş büyük boy fotoğraflar (Spoerri'nin 35 varyasyonu) Bob Watts) ibaresini kullanmıştır. Mektubun içeriğinin aktarıldığı kaynak için bkz. Jon Hendricks, “*Uncovering Fluxus – Recovering Fluxus*”, Fluxus, Thomas Kellein (ed.), Thames&Hudson, London-1995,s.131.

<sup>115</sup> Yoshimoto Midori, “*Into Performance: Japanese Women Artists in New York*”, Rutgers University Press, New B., N.Y. & London-2005, s.86.

Çıkış noktası olarak 1960'larda yaygınlaşmaya başlayan enstalasyon tipi üretim tarzını kendi işlerinde kullanan Beuys, Ausfegen çalışmasında enstalasyona şans faktörünü dahil etmiştir. Yves Klein ve Arman gibi sanatçılarla ilk tarihsel süreçlerini yaşamaya başlayan enstalasyonlar, New York'ta ilk olarak Claes Oldenburg ve Jim Dine'in işlerinde görülmeye başlanmış, Oluşumlar'ın mucidi olarak Allan Kaprow'da hem oluşumlar hem de enstalasyonlar ile çeşitli üretimlerde bulunmuştur.

Yukarıda bahsi geçen sanatçıların çalışmaları, mekana-özgü (site-specific) çalışmalar olarak belirlemekten, 1960'ların ortalarında enstalasyonlarını oluşturmaya başlayan Kienholz gibi sanatçıların geliştirdikleri kurgusal yapıya zıt bir yapıya sahiptirler. Kienholz'un çalışmaları ise genelde kalıcı bir yapı özelliği sergilemesi ile geleneksel sanat düşüncesine daha durmaktadır. Beuys ise her iki çalışma yönteminin arasında salındığı performansında ara geçiş unsuru olarak "*şansı*" kullanmıştır.

Enstalasyonların, genelde, kurgulanmış bir eser olarak mekan içerisinde yerleştirildiği ve izleyicinin algılaması için sergilendiği yapının aksine, Beuys'un çalışmasında enstalasyonu oluşturan nesnelere şansa dayalı olarak yerleştirilmiştir. 1972 1 Mayıs'ındaki gösterinin arkasından Beuys ve iki öğrencisi kırmızı fırça kıllarına sahip bir süpürge ile meydanı temizlemişlerdir. Toparlanan çöplerin daha sonraki aşamada aldığı şekil bir vitrin camı içerisinde süpürge ile beraber sergilenmesidir. Bu sergilemede ise Beuys nesnelere şansa dayalı olarak yerleştirmiş, herhangi bir kurgulama yoluna gitmemiştir.

İkinci olarak çalışmada gözlemlenen olgu, intermedyanın kullanılmasıdır. Joseph Beuys bu çalışmada Performans Sanatı ve Heykel Sanatı arasındaki sınırlarda gezinmektedir. Performansın gerçekleştirilmesinin ardından toplanan nesnelere (çöplerin) bir vitrin camı içerisine yerleştirilmesi ile iki üretim biçimi arasında bir kaynaşma sağlanmıştır. Bu tip çalışmalar Performans Heykeli ya da Gösteri Heykeli olarak adlandırılmaktadır.



Resim 9: Daniel Soperri, "31 Variatons on a Meal: Eaten by Bruce Conner (Bir Menüde 31 Çeşitleme: Bruce Conner tarafından yenilmiştir), 1964, 1964 yılında Bruce Conner tarafından yenilen bir menüden arta kalanlar, ekme, bulaşıklar, sofrta takımı, kül tablası, sargılar, kumaş peçeteler, sigara izmaritleri, kibrit, plastik çiçek, ahşap, 54 cm X 64 cm X 27.9 cm boyutlarında, Walker Art Minneapolis Sculpture Garden©, Minneapolis izni ile. Envanter Numarası: 2001.126.



Resim 10: Joseph Beuys, “Ausfegen” (Süpürüp Atma) performansı sırasında Karl Marx Platz’dayken, Berlin. 1 Mayıs 1972. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995 Katalogu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) İzniyle – İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi’nden.



Resim 11: Joseph Beuys, “Ausfegen” (Süpürüp Atma), 1972-1985, gösteri heykeli, Rene Block Koleksiyonu, Neues Müzesi, Nürnberg’te bulunmaktadır. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995 Katalogu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) İzniyle – İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi’nden.

#### 4.5. Fluxus'ta Kolektivite

Ken Friedman Fluxus içerisinde yer alan sanatçıların birlikte çalışmalarını şu sözleriyle ifade etmektedir: “...*Bu belki de yazılı olmayan Fluxus tüzüğündeki ilk madde olarak düşünülebilir, anlamamak konusunda anlamak*”.<sup>116</sup> Bu açıdan, sanat tarihinde sanatçıların hem birlikte hem de sanat alımlayıcıları ile beraber çalışmalar yaratıp, üretmelerinin, öncelikli olarak, kavramsal sınırlarını belirtmek gerekmektedir.

Genelde sanatsal üretimi, *bireysel* bir ifade ediş yöntemi; yani bir yazar, bir ressam ya da bir şairin, ister tek bir üretim biçimi ister multimedya, intermedya ya da karışık teknik gibi biçimleri kullansın, bir birey olarak duygu ve düşüncelerini ifade etmesi yönünde bir tanımlama, sanat dünyasında hakim olan görüştür. Bu konuya dair Rönesans Dönemi'ndeki loncalar konusunun sorunsallaştırılması gibi farklı düşünceler ortaya konmuş olsa da, güncel sanat tarihinde bireysel ifadenin hala geçerli bir ön kabul olarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Rönesans loncaları ele alınsa da, modern sanat piyasası içerisinde Rönesans sanatçıları tek tek sunan kitap ya da tanıtım CD'lerinin varlığı bunu kanıtlamaktadır.

Sanatta kolektif yaratı ise, üç farklı açıdan tanımlanabilmektedir: a) Teknik üretim içerisinde bir ya da birden fazla sanatçının ya da katılımcının, tek bir üretim için ortaklaşa çalışmaları b) Sanat akımları olarak adlandırılan sanatçı gruplarının yaklaşımları ya da aynı biçimsel ya da tematik özelliği gösteren sanat yapıtlarının varlığı c) Sanatçıların, alımlayıcılar ile birlikte bir işin oluşumunu tamamlamaları.

İkinci tanım, özellikle Modern Sanat içerisinde yer alan farklılaşmaları, “*sanat akımları*” olarak ifade ederken<sup>117</sup>, birinci tanımlama sanatçıların, kolektif bir üretimle emek ya da telif aktarımı olarak ifade edilebilecek (Üretimin bir potada eritilip, *bireysel bir üretim olmadığı* bağlamında) biçimdedir. Bu açıdan daha önceki araştırmalarda sıklıkla ele alınan Fluxkits'ler ve diğer kolektif Fluxus işleri Fluxus'un bahsi geçen

<sup>116</sup> Ken Friedman (James Lewes ile), “*The Demographics of Fluxus: Global Community, Human Dimensions*”, 1994, Fluxus: A Conceptual Country, ed. Estera Milman, Visible Language, sayı:26, No: 1&2, 1994, s.7.

<sup>117</sup> Sanat tarihinde modernite öncesi sanat dönemleri için genelde “üslup” terimi tercih edilmektedir



sanatta kolektivizm tanımlamaların birincisine uygunluğunu göstermektedir. Tanımlamanın birinci ve üçüncü maddelerini kapsamı açısından Japonya kökenli Fluxus sanatçılarından Mieko (Chieko) Shiomi'nin çeşitli coğrafyalar, sınıflar ve yönelimlerden gelen insanları bir araya getirerek ürettiği bir çalışması Fluxus'ın kolektif yapısını göstermesi açısından örneklendirilebilir.

Tokyo Üniversitesi'nde müzikoloji eğitimi alan Mieko Shiomi deneyselliğin kullanımı ile müziğin özü ve geleceğin müziğinin olasılıklarını sorgulamaya ve aktüel müzik çalışmaları yapmaya başlayarak, çıkış noktası olarak Fluxus sanatçıları ile benzeşmektedir. Sonraları Fluxus'a katılan avangard kompozitör ve keman sanatçısı Takehisa Kosugi ile S. Mizuno ve diğer bazı öğrenciler ile birlikte Japonya'da "*Group Ongaku*" adı verilen deneysel bir hareket kurmuştur.

Somut müziğin yaklaşımları ile paralel hedefler doğrultusunda deneysel çalışmaların gerçekleştirildiği Japon avangard ortamında Shiomi, avangard kompozitör Toshi İchiyanagi'nin vasıtası ile George Brecht'in Fluxus işleri ile karşılaşmıştır. O zamana kadar New York'ta "*event*" olarak adlandırılan çalışmaları bilmediğini belirten Shiomi<sup>118</sup>, 1964'te New York'a giderek, diğer Fluxus sanatçıları ile çalışmalarda bulunmuştur.

Fluxus konserleri ve performanslarında, insanların hem kendi işlerini performe etmeleri hem de diğer sanatçıların işlerine katılmaları esnasında yaşanan sürecin dinamizmi ile galeri ve müze gibi bir sanatsal mekan içerisinde "*sınırlandırılma*" konusunu sorgulayan Shiomi, sanatın her yerde olması gerektiği ve isteyen bir kimsenin onu herhangi bir zamanda yapabileceği konusunu araştırmaya başlayarak, 1965 yılından itibaren "*Spatial Poem*" (Mekansal Şiir) serilerini üretmeye başlamıştır.

Shiomi ilk çalışması "*Spatial Poem No.1*" (Mekansal Şiir No.1)" çalışmasında katılımcılara şu yönergeyi belirtmektedir: "*Bir kağıdın üzerine bir söz ya da sözcükler*

<sup>118</sup> Mieko Shiomi, "*Mieko Shiomi*", Art and Artists, Vol.8, No.7, issue no.91, October/1978, s.42. Bu tarihlerde Japonya'da happenings (oluşumlar) terimi; Fluxus'ın events (etkinlikler, olaylar) teriminden daha yaygın olarak bilinmekte ve kullanılmaktadır, bkz. Midori Yoshimoto, "*Into Performance: Japanese Woman Artists in New York*", Rutgers University Press, New Jersey-2005, s.172.



yazın ve kağıdı bir yere yerleştirin. Lütfen bana sözü ve yerini söyleyin, bu dünya haritası üzerinde yer alacaktır – 1965”. Bu çalışmasında, basit bir yönergenin, katılımcılar tarafından kendi tarzları ile istedikleri gibi performe edilmesini ve bu performansın daha sonra kendisine rapor edilmesini istemektedir.<sup>119</sup> Yaklaşık 80 kişinin katıldığı bu performans sonrasında üzerinde sözcüklerin ve buldukları yerlerin bulunduğu küçük bayrakları bir harita üzerine yerleştirmiştir.

Japonya’ya dönüşü sonrasında Spatial Poem çalışmasının konseptini devam ettirmeye karar veren Shiomi, tamamında dokuz adet etkinlikten oluşacak bir seri tasarlamıştır. Bu serinin beşinci uygulaması “*Spatial Poem No.5 – Open Event*” (Mekansal Şiir No:5 – Açık Etkinlik) olarak adlandırılır (Resim 12).

Etkinlik katılımı için haber verme özelliği taşıyan kağıt üzerindeki yönerge şu şekildedir:

*“Kapalı olan bir şeyi açın.*

*Lütfen bana bunu nasıl yaptığınızı ve performansınız ile ne olduğunu tanımlayın.*

*Raporlarınız dünya haritası üzerinde kaydedilecektir.*

- *Performans Dönemi 15 Temmuz, 5 Ağustos, 1972*
- *Raporlar tercihen İngilizce yazılmış ve yaklaşık üçyüz kelime ile sınırlanmış olmalıdır*
- *Lütfen raporunuza performansınızın tarihi ve zamanını ekleyin*

*Mieko Shiomi*

*Sakaguchi, 1-24-38*

*Sakurai, minoo*

*Osaka, Japonya”*

---

<sup>119</sup> Owen F.Smith, “*Fluxus: the History of an Attitude*”, San Diego State University Press, San Diego-1998, s.172.

Böylece Shiomi, oldukça farklı bireylerden aldığı raporlar elde etmiştir. Her biri farklı bireysellikler taşıyan bu raporları Shiomi “...*insan davranışlarının fantastik bir panoraması*” olarak adlandırmıştır.<sup>120</sup> Mekansal Şiir çalışması bu niteliği ile Fluxus içerisindeki kolektif yapıyı göstermektedir. Bu kolektif yapı, sadece edilgen bir izleyicinin (audience) yer aldığı sanatsal anlamlama eylemini değil, bizzat çeşitli katılımcılar (participants) aracılığı ile işin oluşturulmasını gösterir.

1961’lerden itibaren Fluxus grubunun oluşumunda önemli bir rolü bulunan ve Fluxus performanslarının gelişiminde dönüm noktası olan Chamber Street Serileri’nin stüdyosunda gerçekleştirilmesine izin veren Yoko Ono’nun işlerinde genelde kolektif bir katılımın gerekliliği görülmektedir.

Ono’nun Sabanca Kasa Galeri’de 2 Mayıs–30 Haziran 2007 tarihleri arasında açtığı “*Open City*” (Açık Şehir) başlıklı sergisindeki bir işi bu kolektif katılım konusuna örnek teşkil etmektedir.

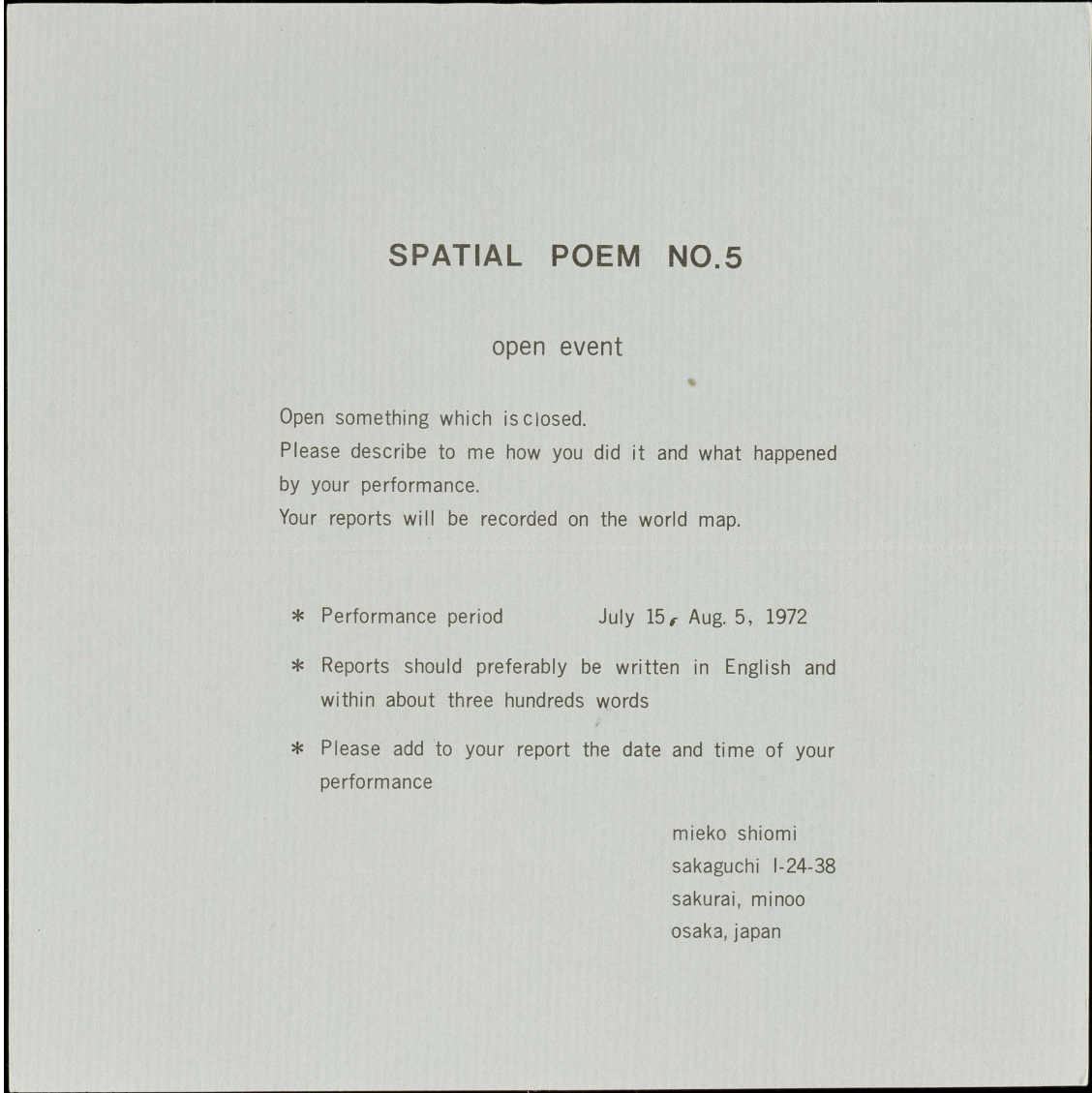
Ono’nun “*Add Colour*” (Renk Kat) adlı çalışması için, başlangıçta bir otomobili düşündüğü ama galeri mekanının bu durum için imkansızlığı nedeniyle arabanın gerçek boyutları ile bir tabutun konulması ile değiştirildiği sergi için hazırlanan küçük kitapçıkta belirtilmektedir (Resim 13).<sup>121</sup> Ziyaretçiler tabutun etrafında bulunan çeşitli boya ve fırçalar ile bizzat kendileri tabutun üzerine boyamışlar ve görüşlerini çeşitli sloganlar içerisinde tabut üzerine işlemişlerdir. Bu özelliği ile de çalışma Grafiti Sanatı’nın sınır çizgilerinde gezinmiştir. Ayrıca çalışmanın orijinalinde düşünülen arabanın boyanıp, sergi sonunda bir açık arttırmada satılması düşüncesi, Fluxus’ın 1962 Wiesbaden konserinde Philip Corner’ın “*Piano Activities*” (Piyano Eylemleri)” adlı çalışmasında Fluxus sanatçılarının ve katılımcıların birlikte piyanoyu festival süresince parçalayıp, son gün açık arttırmaya çıkarmaları eylemi ile özdeşleşmektedir.

Tabutun sergi ziyaretçileri tarafından boyanmak üzere tasarlanması ve bunun sonucunda işin ortaya çıkışı Fluxus işlerinde görülen ve birincil derecede önemli olan

<sup>120</sup> Mieko Shiomi, “*Mieko Shiomi*”, Art and Artists, Vol.8, No.7, issue no.91, October/1978, s.44

<sup>121</sup> Defne Ayas, “*Açık Şehir: Yoko Ono*”, sergi kitapçığı, Sabancı Kasa Galeri-2007.

bir konuyu göstermektedir. İŖi algılamak ve tamamlamak için geleneksel sanat izleyicisi (spectator) değil, bizzat katılımcı (participants) olmak gerekmektedir. Ancak bu Ŗekilde iŖ tamamlanmıŖ olacaktır.



Resim 12: Mieko (Chieko) Shiomi, "Spatial Poem No.5/Open Event" (Uzamsal Şiir No.5/Açık Etkinlik), 1972, yeşil filigran çizgili kağıt üzerine siyah baskı. Etkinliğe katılım için davet/haber veren bilgi. Kağıt üzerinde ofset litografi, 18.3 cm X 17.9 cm boyutlarında, Walker Art Minneapolis Sculpture Garden©, Minneapolis izni ile. Envanter Numarası: 1989.365.





## Bölüm V

### 5. Fluxus'tan Sonra Fluxus

1961'de çıkarılması düşünülen bir yayın için Fluxus adının ortaya atılması ve 1962'de Wiesbaden'da başlayan Fluxus hareketinin etkisi, çağdaş sanata dair yazılar dahil olmak üzere bugün de devam etmektedir. Owen F. Smith, 2007 tarihli bir söyleşide “*bugün Fluxus'ın yer almadığı bir sanat dergisi göremezsiniz*” diyerek bu olguyu belirtmektedir.<sup>122</sup> Fluxus hareketi içerisinde yer alan sanatçılardan bazıları sonraları sanat dünyası içerisinde oldukça tanınan figürler olmuştur. Bunlar arasında video sanatının kurucusu olarak değerlendirilen Nam June Paik ve Yoko Ono sayılabilir.

Fluxus'ın en belirgin niteliklerinden birisi kendisini isimlendirmesi olmuştur. Aynı süreçler içerisinde ortaya çıkan Soyut Ekspresyonizm, Pop-Art, Minimalizm ve Kavramsalılık gibi akımlar sanat eleştirmenleri adlandırmışken, Fluxus topluluğu kendisini adlandırmıştır. Bu açıdan Dada ve Sürrealizm'in kendisini adlandırması ile özdeşleşen Fluxus, bu yaklaşımı ile de sanat piyasası ile olabilecek olası bir “*entegre*” ilişkiden kaçınmaya çalışmıştır.

1970'ler ve 1980'lerde üzerine çok az kaynak bulunan Fluxus hareketine karşı 1990'larda yükselen bir ilgi olduğu ve bu ilginin 2000'lerde de devam ettiği görülmektedir. Andreas Huyssen ve Arthur Danto olmak üzere çeşitli felsefecilerin ve Benjamin H.D. Buchloh ve Kristine Stiles gibi sanat tarihçilerinin Fluxus üzerine yazılar kaleme aldıkları tespit edilmektedir.

Fluxus'a karşı sadece dokümantasyon nitelikli yazılar yazılmamış, ayrıca eleştirel analizlerin yönlendirildiği görülmüştür. Örneğin Arthur Danto, Fluxus işlerinin ancak Fluxus ile aynı görüşü paylaşan insanlar tarafından algılanabileceğini öne

<sup>122</sup> Margaret Nagle, “*Constant Flux: Owen Smith explores how art affects our thinking, culture and values*”, Temmuz-Ağustos 2007, röportaj için bkz. (çevirimiçi: <http://www.umainetoday.umaine.edu/issues/v7i4/flux.html>, erişim tarihi: 10 Eylül 2008).

sürerken<sup>123</sup>, Huyssen, Fluxus'a karşı uyanan ilgi ile post-modernizmin kendisine arkeolojik veriler ile bir taban mı oluşturmaya çalıştığı gibi sorular ile çok çeşitli sorgulamaları ortaya koymaktadır.<sup>124</sup>

Fluxus'un tarihçesi ve mirası üzerine olan tartışmalar genelde iki ana başlık altında toplanabilmektedir. Tartışmanın bir tarafı Fluxus'ı bir "sanat akımı" olarak 1978'de Maciunas'ın ölümü ile sona erdirirken, öbür tarafı Fluxus'ı devam eden bir "bir şeyleri yapma yöntemi" olarak görmektedir. Tartışmanın ilk tarafında yer alan Gilbert & Lila Silvermann Koleksiyonu'nun küratörü Jon Hendricks Fluxus'ı George Maciunas'ın eylemleri ile sınırlandırırken, bu görüşe katılmayan Ken Friedman ikinci tanımlamayı uygun görmektedir.<sup>125</sup>

1962'den 1970'lerin başına kadar George Maciunas Fluxus yayınlarının editörlüğünü ve konser ve festivallerinin organizatörlüğünü yapmıştır. Fakat 1970'lerden itibaren Maciunas'ın yayıncılık ve organizasyon konularında fazla aktif olmadığı ve bunun yerine Fluxus adını taşıyan kooperatif kurma düşüncesi ile daha fazla ilgilendiği görülmektedir. 1966 yılı itibarı ile de Maciunas çeşitli bölgelerden sanatçıları yönetimsel açıdan ikinci başkanlar olarak ilan etmeye başlamıştır. Fluxus South (Güney) Ben Vautier, Fluxus East (Doğu) Milan Knizak ve Fluxus West (Batı) Ken Friedman tarafından yönetilmek için bölgelere ayrılan kısımlardır. Bu açıdan Maciunas'ın Andre Breton ve Sürrealizm tartışmasının yaşanması gibi bir sanat hareketinin lideri olmaksızın, bir tür yönetim kurulu başkanlığı statüsünü tercih ettiği görülmektedir.

<sup>123</sup> Danto, Arthur, "Life in Fluxus", The Nation, 18 December 2000, (çevirimiçi: <http://www.thenation.com/doc/20001218/danto>'dan, erişim tarihi: 21 Nisan 2007).

<sup>124</sup> Andreas Huyssen, "Back to the Future: Fluxus in Context", In the Spirit of Fluxus, ed. Janet Jenkins, New York-1991, 141-151. Aynı metin daha sonra şu kaynaktan yer almıştır, Andreas Huyssen, "Back to the Future: Fluxus in Context", Twilight Memories içinde., Routledge, New York-1995.

<sup>125</sup> Jon Hendricks'in Fluxus tanımlaması için bkz., Fluxus koleksiyoneri Gilbert Silverman, koleksiyon küratörü Jon Hendricks ve Roskilde'de (Danimarka) bulunan Samtidskunst Müzesi Direktörü Marianne Bech ile yapılan röportaj, "Interview: The Silverman Collection", Peter van der Meijden, 5 Haziran 2008, (çevirimiçi: [http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interview\\_the\\_silverman\\_fluxus\\_collection/](http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interview_the_silverman_fluxus_collection/), erişim tarihi 2 Aralık 2008); Bu tartışmalar bağlamında ayrıca bkz. Anna Deuzeze, "The Critic of Visible Languages' Vol. 39 & 40", Papers of Surrealism, Issue.5, Spring, 2007, s. 1-6; Ken Friedman'ın bu konu üzerine kaleme aldığı 1989 tarihli bir Fluxus değerlendirmesinin 1998 tarihli bir basımı için bkz. Ken Friedman, "Fluxus and Company", Fluxus Reader, ed. Ken Friedman, West Sussex: Academy Editions, 1998, s. 237-253.

Ken Friedman'ın Fluxus'ı devam eden bir yöntem olarak görmesi, bu kadar çoğulcu bir yapı niteliği gösteren bir hareketin tarihsel bağlam içerisinde değerlendirilmesi konusunda metodolojik açıdan çeşitli zorluklar göstermektedir. Bu zorlukların varlığı ile beraber, Fluxus üzerine çeşitli yöntemler geliştirilmiştir ve yeni yorumlama yöntemleri de geliştirilmektedir. Örneğin, Fluxus hareketi üzerine 1982 yılında Ken Friedman ve Peter Frank'ın “*içerik analizi*” (content analysis) yöntemini kurgulayarak oluşturdukları Fluxus şemasının ardından, 1992 yılında Ken Friedman ve James Lewes güncellenmiş bir “*Fluxus İçerik Analizi*” gerçekleştirmişlerdir.<sup>126</sup> Bu çalışma 1992 yılına kadar Fluxus'ın düzenlediği etkinliklerde ve yayınlarda yer alan toplamda 350 civarında sanatçı, mimar, tasarımcı, kompozitör, yazar, şair ve koleksiyonerin oluşturduğu enformasyon içerisinde sık frekans gösteren sanatçıların tespit edilmesi açısından önemli olmuştur. Bu çalışma neticesinde Fluxus içerisinde sanatçılar açısından dört farklı popülasyon cinsi belirlenmiştir. İlk grup, hemen hemen tüm dokümanlarda isim olarak yer alan ve grubun merkezini oluşturan George Maciunas gibi isimler olmaktadır. İkinci grup, çok az nüans farklılıkları ile merkezi grubun dışında yer alan, ama adları sık sık grup etkinliklerinde yer alan isimlerdir. Üçüncü grup, grup etkinliklerine ara sıra katılan büyük bir grubu oluşturur, ama isimleri ilk iki grup kadar etkinliklerde yer almamıştır. Dördüncü ve son grup ise oldukça geniş bir adlar ağını oluşturmakta ama isimleri sadece etkinlikler ya da yayınlarda bir ya da iki kez yer alan isimlerden oluşmaktadır.

Bu içerik analizinin neticesinde Fluxus etkinliklerinin oluşumu, gelişimi ve yaygınlaşması sürecinde etkileri önemli olan otuz üç sanatçının öne çıktığı görülmektedir. Bu sanatçılar şu şekilde listelenmektedir:

- Eric Andersen
- Ay-O
- Joseph Beuys
- George Brecht
- Philip Corner

---

<sup>126</sup> Ken Friedman (James Lewes ile), “*The Demographics of Fluxus: Global Community, Human Dimensions*”, 1994, Fluxus: A Conceptual Country, ed. Estera Milman, Visible Language, sayı:26, 1&2,1994, s.154-179.



- Jean Dupuy
- Robert Filliou
- Albert Fine
- Ken Friedman
- Al Hansen
- Geoffrey Hendricks
- Dick Higgins
- Joe Jones
- Milan Knizak
- Alison Knowles
- Addi K pcke
- Takehisa Kosugi
- Shigeko Kubota
- George Maciunas
- Larry Miller
- Yoko Ono
- Nam June Paik
- Benjamin Patterson
- Takako Saito
- Tomas Schmit
- Mieko Shiomi
- Daniel Spoerri
- Ben Vautier
- Wolf Vostell
- Yoshimasa Wada
- Robert Watts
- Emmett Williams
- La Monte Young

Fluxus sanatçıları ayrıca “*sanatçı*” kimliği ile beraber diğer çeşitli alanlar içerisinde de kendi d şuncelerini iyi ifade edebilecekleri ortamlar geliştirmişlerdir. Joseph Beuys,

George Brecht, Robert Filliou, Henry Flynt, Ken Friedman, Bengt af Klintberg, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Milan Knizak, Jackson Mac Low, Jan Olaf Mallander, Larry Miller, Yoko Ono, Nam June Paik, Tomas Schmit, Daniel Spoerri, Ben Vautier ve Emmett Williams gibi sanatçılar bu açıdan nitelikli birer yazar ve tartışmacı kimliğini de taşımaktadırlar.<sup>127</sup> Ayrıca Fluxus bünyesinde yer alan Jeff Berner, Wolf Vostell, La Monte Young, Ken Friedman, Dick Higgins, Jackson Mac Low, George Maciuans gibi sanatçılar antoloji, katalog ve koleksiyon editörlükleri yapmışlardır. Ayrıca Friedman ve Higgins gibi bazı sanatçıların bizatihi profesyonel olarak editör ve yayıncı olarak çalıştıkları da görülmektedir.

Fluxus'ın ilk sanatsal kimliğini ortaya koyduğu çalışma olarak 1963 yılında çıkartılan La Monte Young'ın editörlüğünü ve Maciuans'ın tasarımcılığını yaptığı *An Anthology* yayını görülmektedir. Dick Higgins'in 1964 yılında yayınladığı "Jefferson's Birthday/Postface" adlı kitabı ilk monografik derinlikteki Fluxus yayını olmuştur. Ayrıca Emmett Williams'ın 1992 yılında yayımlanan "My life in Flux: And Vice Versa" adlı kitabı da otobiyografik nitelik ile Fluxus üzerine geniş bilgiler sunmaktadır.<sup>128</sup> Bunların yanında Al Hansen, Milan Knizak, Knud Pedersen ve diğer bazı Fluxus ile ilgili sanatçılar Fluxus üzerine anılarını kaleme almışlardır. Hemen hemen bütün Fluxus ile ilgili sanatçıların Fluxus üzerine çeşitli röportajlar verdikleri görülürken,<sup>129</sup> Robert Filliou, Henry Flynt, Geoffrey Hendricks, Bengt af Klintberg, Jackson Mac Low, Tomas Schmit gibi sanatçılar çeşitli kataloglarda Fluxus üzerine denemeler kaleme almışlardır.

<sup>127</sup> Bu konunun örneklendirilmesi açısından çeşitli Türkçe kaynaklar ve nispeten kolay ulaşılabilecek örnekler için bkz. Joseph Beuys'un da tartışma ortamında yer aldığı, çağdaş sanat pratikleri konusunda beş sanatçının söyleşi için Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, "Bir Katedral İnşa Etmek", çev. Ahmet Cemal, Sel Yayıncılık, İstanbul-2005; Henry Flynt için tüm yazılarından seçkilerin yer aldığı [www.henryflynt.org](http://www.henryflynt.org) adlı websitesi ve kaynakçada yer alanlar ile birlikte Dick Higgins ve Ken Friedman'ın bütün yazıları.

<sup>128</sup> Emmett Williams, "My Life in Flux-And Vice Versa", Thames&Hudson, New York-1992.

<sup>129</sup> 1991 yılında New York'ta gerçekleştirilen bir röportajın Türkçe çevirisi için bkz. Ellsworth Synder, "John Cage ile bir Söyleşi: John Cage Fluxus'u Tartışıyor", çev. Gamze Deniz Tabakoğlu, Çalıntı, S.24, Aralık-Ocak 1995, s.33-39; Çevirmenin ele aldığı metnin orijinali için bkz. Ellsworth Synder, "An Interview with John Cage: John Cage Discusses Fluxus", Art & Design, Vol.8, No.1/2, Ocak-Şubat 1993, s. 15-19.

Bu açıdan ilk olarak Fluxus üzerine yazı kaleme alanlar, Fluxus sanatçılarının bizzat kendileri olmuştur. Bu noktada Fluxus'ı temel alan ilk kitabın Dick Higgins'in "Postface/Jefferson's Birthday" çalışması olduğu görülmektedir.

İkinci olarak koleksiyonerler ve küratörlerin yazılar kaleme aldıkları görülmektedir. Bunlar arasında İstanbul IV. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörlüğünü yapan Rene Block gibi ilk Fluxus koleksiyonerleri yer almaktadır.

Üçüncü aşamada ise çeşitli yazarların derlemelerinden oluşan ve kataloglarda ve koleksiyonlarda röprodüksiyonları yapılan derlemeler bulunmaktadır. Bunlar arasında Ken Friedman'ın editörlüğünü yaptığı "Fluxus Reader" örneklendirilebilir.

Tüm dünyada ve Türkiye'de gözlemlenebildiği gibi 1990'larla beraber Fluxus'a karşı geniş çapta bir ilgi uyanmıştır. Bu tarihlerden itibaren Fluxus üzerine yayınların ve sergilerin artışı 1960 ve 1970'lerin diğer sanat hareketleri için söyleyebilmek mümkün değildir. 1985-1995 yılı itibarı ile yirmiden fazla katalog ve özel koleksiyonların materyallerini içeren altı adet "catalogue raisonnés" yayımlanmıştır. Bunların yanında çok sayıda sanat dergisi Fluxus için özel sayılar ayırmış, 1988 yılında da 600 sayfalık ansiklopedik çapta bir yayın olarak "Fluxus Codex" yayımlanmıştır.<sup>130</sup>

Fluxus üzerine ilk kapsamlı akademik çalışma Prof. Dr. Owen Smith tarafından gerçekleştirilen doktora çalışması olmuştur. Smith bu çalışmasını 1991 yılında tamamlamıştır ve historiyoğrafik metodun temel alınması ile gerçekleştirmiştir.<sup>131</sup> Bunun ardından ikinci bir çalışma Hannah Higgins'in 1994 yılında tamamladığı doktora tezi olmuştur. Fluxus üzerine "hermenetik" bir yorum denemesi olarak görülen çalışma "*Fluxus Experience*" başlığı altında kitaplaştırılmıştır.<sup>132</sup>

<sup>130</sup> Thomas Kellein, "I make jokes! Fluxus Through the Eyes of "Chairman" George Maciunas", Fluxus, ed. Thomas Kellein, Thames & Hudson, London-1995, s. 7.

<sup>131</sup> Owen. F. Smith, "Fluxus: The History of an Attitude", San Diego: San Diego State University Press, 1998;

<sup>132</sup> Higgins, Hannah, "Fluxus Experience", California: University of California Press, 2002.

2008 itibarıyla Fluxus üzerine iki kapsamlı koleksiyondan bahsetmek olası görünmektedir. Bunlar Stuttgart Staatsgalerie’de yer alan, 1963’den sonraki belgeleri içeren Arşiv Sohm ve Detroit ve New York’ta bulunan, 1970’lerin sonundan itibaren oluşturulmaya başlanan bir özel koleksiyon olan Gilbert & Lila Silverman Fluxus Koleksiyonu’dur. Jean Brown’un daha sonra Getty Müzesi arşivine sattığı arşivi ise 1972 sonrasında toplanılmaya başlanmıştır.

Bunların yanında Paris, Centre Georges Pompidou’da ve Londra, Tate Gallery’de Fluxus koleksiyonları bulunmaktadır. 1995 yılı itibarı ile yine de çoğu modern sanat müzesinin koleksiyonlarında Fluxus işleri yer almış bulunmamaktaydı. Fluxus’ın 1990’larda artan ilgi öncesi nasıl algılandığına dair bir sergi çalışması dikkat çekici bir örnek olarak gösterilebilir. 1988 yılında New York MOMA düzenlenen Fluxus sergisi, müzenin kütüphanesinde yer alan küçük bir alanda gerçekleştirilmiştir. Bu da o tarih itibarı ile kendi doğduğu yerde bile Fluxus’ın algılanışına dair yapıyı açıkça göstermektedir.

Bununla beraber aynı yapının 1990’larla kırılışını yine ABD’de düzenlenen bir sergi ile görmek de mümkündür. 1993 yılında Minneapolis’teki Walker Art Center “*In the Spirit of Fluxus*” başlıklı büyük çaplı sergiyi gerçekleştirmiştir.<sup>133</sup>

Bugün Fluxus işlerinin ve tarihsel dokümanların bulunduğu önemli koleksiyonlar şu şekilde listelenebilmektedir:

- Jean Brown Fluxus Arşivi, Getty Center for the History of Arts and Humanities, Los Angeles, California,
- Alternative Traditions in Contemporary Art, University of Iowa
- Henie Onstad Art Center, Norveç
- Hood Museum of Art, Dartmouth College
- Museum of Modern Art, Franklin Furnace Arşiv Koleksiyonu
- Arşiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart

<sup>133</sup> Sergi katalogu için bkz. Janet Jenkins (ed.), “*In the Spirit of Fluxus*”, Minneapolis, Minnesota: Walker Art Center, 1993.

- Tate Galeri Arşivi, Londra
- Gilbert & Lila Silvermann Koleksiyonu, Detroit ve New York
- Walker Art Center, Minnesota

Fluxus etrafında yer alan sanatçılar, kompozitörler, filmyapımcıları ve mimarlar çok çeşitli sanat formlarını bizzat icat etmiş ve isimlendirmişlerdir. Nam June Paik, ilk olarak 1965 yılında Sony Portapak Videorover ile yaptığı çekimini aynı gece New York'ta Cafe au Go Go'da sergilemiş, böylece video sanatının kurucusu olmuştur. Bu tarih aynı zamanda video sanatının miladı olarak kabul edilmektedir.<sup>134</sup>

Henry Flynt ilk olarak 1961 yılında araştırmanın tarihçe bölümünde belirtilen An Anthology yayını için "*Concept Art*" (Kavram Sanatı) başlıklı yazısı ile Kavram Sanatı'nın öncüsü olmuştur. Bu yayın 1963 yılında An Anthology içerisinde yer almıştır.<sup>135</sup>

Dick Higgins 1966 yılında "*Intermedia*" başlıklı denemesini yayınlamıştır. Dick Higgins'in Fluxus grubu ile olan çalışmalarını kestikten sonra kurduğu Something Else Publishing yayınevinin bastığı ilk bülten olarak bu denemenin 1.000 adet kopyası çeşitli sanatçılara ve eleştirmenlere gönderilmiştir.<sup>136</sup> Böylece Higgins'in Samuel Taylor Coleridge'den devşirdiği "*Intermedia*" kavramı 1960'ların Fluxus'ın da dahil olduğu disiplinlerarası (interdisipliner) çalışan sanat hareketlerinin eylemlerini isimlendiren bir "kavram" olarak kullanılmıştır.

Bununla birlikte Fluxus sanatçıları 1960'lardan bu günlere oluşan birçok sanat üretim biçiminin gelişiminde öncü rol üstlenmişlerdir. Bu araç (medium) araştırmaları içerisinde sanatçı kitapları, yazışma sanatı, minimal müzik, yapısal sinema, kavramsal müzik ve diğer bazı alanlar bulunmaktadır.

---

<sup>134</sup> Bkz. Dipnot. 95.

<sup>135</sup> "*Essay: Concept Art*" başlıklı yazının revize versiyonu ile tam metni için bkz. (çevirimiçi: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>, erişim tarihi: 12 Temmuz 2007).

<sup>136</sup> Dick Higgins, "*Intermedia*", Something Else Newsletter (1965); Hannah Higgins'in bir sonsözü Leonardo, Vol.34, No.1, 2001, pp.49-54'te tekrar basımı yapılmıştır.

Ayrıca Fluxus düşünceleri ve projelerinin daha sonraları gelişen çeşitli sanat formları için bir arka plan oluşturduğunu da söylemek olası görünmektedir. Minimal sanatın daha rafine bir formu olarak Kavramsal Sanat minimalizmden gelişmiştir. Bunlarla beraber intermedya, multimedya ve kitapyapımı gibi alanlarda da Fluxus etkili olmuştur.

## Bölüm VI

### 6. Değerlendirme ve Sonuç

1970'ler ve 1980'lerde sanat tarihi araştırmalarında konu edinilmeyen ve görmezden gelinen Fluxus hareketi bugün çağdaş sanat pratikleri üzerinde geniş bir etkiye sahiptir. Bu artan ilgi bağlamında, Fluxus sanatçılarına göre yaşları daha genç olan birçok sanatçı Fluxus'ı bilmekte ve onların mirası üzerinden çeşitli sanatsal üretim biçimlerini geliştirmektedirler. Fakat bununla birlikte Türkiye'de, Güzel Sanatlar Fakülteleri'nde ve Sanat Tarihi Bölümleri'nde ve ayrıca sanat dergilerinde, birkaç çalışma dışında, Fluxus üzerine olan bilgilerin yetersizliği, eksikliği ya da tamamen yokluğu dikkati çeken bir olgu olarak görülmektedir.

Hem Türkiye hem de dünya sanat tarihi içerisinde, Rönesans'tan bu yana sanat tarihinde yerleşik bir kalıplaşma yaratan "*ideal sanat*" düşüncesi ve Hegel'in bir dönemi kapatıp, diğerini açması ile beraber aynı ideali sürdüren çalışmaları yenilikçi anlatım biçimlerinin sanat tarihsel bağlam içerisinde eşzamanlı olarak değerlendirmelere alınmasına belirli oranlarda engel teşkil etmektedir. 1980'lere kadar Fluxus üzerine sanat tarihçileri, Fluxus üzerine analizler geliştirme konusuna eğilmemişlerdir.

Fluxus sanatta, kültürde ve felsefede çeşitli gelişmelerin yaşandığı ve bir paradigma değişikliğini işaret eden bir dönemde ortaya çıkmıştır. Modern Sanat anlayışında "*nesne-merkezli*" bakışın, sanatçıyı deha olarak gören bir anlayışın ve genel sanat piyasasının eleştirilmeye başlandığı bir dönemin unsurlarından birisidir Fluxus hareketi. Bu süreç ayrıca nesne olarak sanattan (art as object) düşünce olarak sanata (art as idea) geçişin yaşandığı bir süreçtir. Bu açıdan, bugün çağdaş sanat pratikleri gözlemlendiğinde bilinçli ya da bilinçsiz Fluxus'ın etkisinin olduğu birçok uygulama görmek mümkündür.

Fluxus önceleri "*aksiyon müziğinden*" doğmuş, daha sonraları da yayınlar, kitaplar, sanatçı kitapları ve performanslar gerçekleştirmiştir. Fakat Fluxus'ın temelinde

sanatsal nesnelere üretimi, sergilenmesi ve satışından ziyade; sanat nedir, hangi malzemeden yapılır ve toplumda sanatın ve sanatçının rolünün ne olması gerekir gibi konuları sorgulanması görülmektedir. Bu açıdan Fluxus'ın üretilen sanat işleri ve nesnelere ziyade, tarihinin ve anlamının akışkanlığını anlamak, iletişim ve sosyal yaratıcılık üzerindeki ısrarını incelemek gerekmektedir. Bu nitelikler Fluxus'ın hala, sadece biçimsel değişimlere odaklanan geleneksel tanımı ile “sanat akımlarının” aksine, sanat dünyasında tartışılabilir olmasını sağlamaktadır.<sup>137</sup>

Fluxus çağdaş sanat pratikleri üzerinde oldukça önemli etkilere sahiptir. Sanata “*mizah*” unsurunu getirmiş, çok çeşitli malzemelerin sanatsal üretimde kullanılmasını desteklemiş ve sanata sadece bir “*nesne üretimi*” olarak değil, bir düşünme ve ifade etme yöntemi olarak bakılmasını geliştirmiştir.

Fluxus sanatta ve sanat kültüründe yerleşik olan statik kalıpları sorgulamıştır. Geleneksel sanat düşüncesi, akademinin düşünce yapısı ile beraber, sanatta ne yapılması ve bunun nasıl yapılması gerektiğini; sanatın yapılış ve sergileniş zamanlarını kurallar içerisinde kemikleştirmiştir. Böylece geleneksel sanat düşüncesi öğreten ve gösteren bir gelenek içerisinde bulunmakta ve sanat yapanlara ve izleyicilerine bu sistemleri öğretme güdüsü içerisindeydi. Fluxus bu anlayışı kırmaya çalışmış ve insanlara cevaplar vermek yerine, sanat üzerine sorular sormayı tercih etmiştir. Ayrıca Fluxus sanat işlerinin anlamlandırılmasını da izleyiciye bırakmaktadır. Bu sanat işi ve izleyici arasında etkileşimli (interactive) bir iletişim yaratmaktadır. Bu konular genelinde, Fluxus'ın hem tekil olarak hem de parçası olduğu bütün içerisinde ele alınması gerekmektedir.

### *Sadece Fluxus*

Fluxus sanat hareketi 1960'lardan itibaren ortaya çıkmaya başlayan yeni bir yapılanma süreci bağlamında, belirli bir sürecin başlamasında öncü rolünü üstlendiği gibi, toplumsal bir sürecin yorumlanmasında da etkili olmuştur.

<sup>137</sup> Ken Friedman, “*Fluxus and Company*”, içinde Fluxus Reader, Ken Friedman (ed.), West Sussex: Academy Editions, 1998, s. 244.



Fluxus, yukarıda bahsedildiği gibi sanatsal nesnelerin üretimi, sergilenmesi ve satışından ziyade; sanat nedir, hangi malzemeden yapılır ve toplumda sanatın ve sanatçının rolünün ne olması gerekir gibi konuları sorgulmuştur. Bunu yaparken, dönemin sanat dünyasında Soyut Ekspresyonizm, Taşizm gibi sanat akımlarına karşı eleştirel bir düşünce sistemi geliştirmiştir. Her yeni entelektüel alanın, üretkenliğini geliştirmesi yolunda bir karşıt kutba gereksinmesi bulunmaktadır ve Fluxus işte bu noktada ürettiği sanat işlerinin geçerliliğinin sınanması bağlamında, bahsi geçen düşünce ve pratiklere karşı kendi teorik ve pratik anlatım biçimlerini geliştirmiştir.

Fluxus, sanatlar arasındaki ayrımların ortadan kalktığı, tüm sanatsal üretim biçimlerinin “*teorik ve pratik*” açıdan bir potada eritildiği bir üretim biçiminin öncü hareketlerinin yer aldığı dönemde ortaya çıkmıştır. Bu üretim biçiminin adlandırılmasını Fluxus sanatçılarından Dick Higgins “*Intermedia*” olarak belirtmiştir. Dick Higgins, Happenings, Fluxus, Performans Sanatı, Görsel Şiir, Somut Şiir, Somut Müzik, Kavramsal Müzik gibi 1950’lerin sonlarında ve 1960’ların başlarında gelişen ve geleneksel sanat formlarının ve kavramlarının arasındaki sınırları kaldırmaya yönelik eylemlerde bulunan sanat hareketlerini nitelendirmek için bu terimi kullanmıştır. Bu açıdan Fluxus işleri aynı dönemin multimedya tipi üretimlerinden tamamen ayrılmaktadır. Rönesans’tan bu yana sanatın tarihinde, sanat üretimleri arasında belirli ayrımlar bulunmaktadır. Resim sanatı yağlıboya ile tuval, mukavva vs. bir düzlem üzerine yapılmakta, heykel ise mermer ya da taş malzemeden yapılmakta ve genellikle boyanmamaktadır. Dick Higgins’in adlandırması ile Intermedia bu ayrımların karşısında olmuştur. John Cage’in müziğinde müzik ve doğa iç içe geçmiş (ses ve gürültü, ya da öksürme sesi); Joe Jones’un işlerinde müzik ve felsefe; Nam June Paik’te de teknoloji ve sanat gibi bileşenler birbirlerini ayıran sınırların üzerinde gezinmişlerdir.

Fluxus’un çağdaş sanat pratikleri üzerindeki etkilerini ve yasallaşma sürecini çağdaş sanat üretimlerinde görebilmek mümkündür. Çağdaş sanat pratiklerinde ses yerleştirmeleri, video yerleştirmeler, performans videoları ya da video performanslar, sanatçı kitapları, objeler ve videonun aynı ya da farklı işler içerisinde olarak sanatın sunumunda yer alması bienallerde ve sergilerde oldukça sık karşılaşılan formlardır. Sanatçılar artık kendilerini herhangi bir kategoriye dahil etmek istememekte ve kendilerini ifade edebileceği tüm olası formları kullanmaya çalışmaktadır.

Sanatlar arasındaki bu sınırları ortadan kaldırabilme ya da en azından aralarındaki sınırları flulaştırma düşüncesi sanat dünyasında gelişmiş ve ayrıca akademilerde de geçerli olmuştur. Örneğin 1968 yılında Iowa Üniversitesi'nde Hans Breder "Intermedia" programını MFA derecesi olarak başlatmış ve bu uygulamaya çok farklı disiplinlerden sanatçılar misafir sanatçı olarak davet edilmişlerdir.

### *Parçası Olduğu Bütün İçinde Fluxus*

Fluxus'ın çağdaş sanat pratiklerine bıraktığı mirasın yanında, aynı zamanda bizatihi kendisinin de 1960 sonrası alternatif kültür tarihinin bir parçası olarak rol oynadığı görülmektedir. Fluxus 1960'larda başlayan ve yeni bir yapılanmanın olduğu sürecin içerisinde ne tektir ne de bu yapılanmanın bütündür. Bu açıdan Fluxus, post-modernizm olarak adlandırılan paradigma değişimlerinin başladığı sürecin parçalarından biri olarak değerlendirilmelidir.

Bahsi geçen paradigma değişiminin temelinde Marcel Duchamp'ın sanata dair düşüncelerinin ve bu düşüncelerin 1940'lardan itibaren John Cage tarafından ele alınması görülmektedir. Bu yargı, indirgemeci bir yaklaşımdan ziyade, gerekli ortamın sağlanması açısından belirtilmiştir. Sanatta yaratıcı düşüncenin, daha önceki gelişimlerin izleri üzerinden haritalandırılmayacağı göz önünde tutularak, burada belirtilen yargı Karl Marx'ın sıklıkla alıntılanan savı ekseninde kurulmuştur:

*"Bu yüzden, insanlık her zaman çözebileceği problemlere el atıyor; çünkü, soruna daha yakından baktığımızda, her zaman, problemin kendisinin sadece çözümünü için gerekli maddi koşullar daha önceden varsa veya en azından oluş süreci içindeyse, ortaya çıktığını görürüz."*<sup>138</sup>

Bu bağlamda Fluxus'ın doğuşunu hazırlayan ortamı ve sorgulamaların çözülebilmeye yollarını hazırlayan John Cage'in varlığı olmuştur.

<sup>138</sup> Karl Marx, "A Contribution to the Critique of Political Economy", N.Y., 1903 s 12-13

Cage'in düşünsel ve fiziki varlığının yanında, Fluxus üzerinde “düşünsel” açıdan etkili olan akımların da belli bir tarihsel yapıyı oluşturdukları belirtilmelidir. Bu akımlar 1960’larda ortaya çıkan biçimleri çeşitli açılardan etkilemişlerdir. Bunlar arasında Mayakovski’nin önderliğini yaptığı L.E.F. grubu ve Bauhaus bulunmaktadır. L.E.F. grubunun Fluxus üzerindeki etkisini materyal bakış üzerinden “somutçuluğa” (concretism) uzanan yolu açması açısından değerlendirmek gerekmektedir. Bauhaus etkisini, zanaatçı olarak sanatçı (artist as craftsman) olarak görmek mümkündür. Bu açıdan George Maciunas William Woods ile yaptığı bir röportajda “Bizler Fluxus sanatçısı olarak anılmaktan hoşlanmayız. Biz sadece Flux-insaniyiz, Flux-işçisiyiz” demektedir.<sup>139</sup>

Fluxus’ın ortaya çıkışındaki gerekli ortamı hazırlayan ve birebir kullandığı tekniklerden ziyade kavramsal olarak koşulları hazırlayan Cage ve 1950’lerde gelişen sanatsal ortam bu bağlamda oldukça önemlidir.

Yaşanılan her şeyin farkına varılmalı diyerek yol çıkan Cage ile birlikte sanat, reklamcılık, endüstriyel tasarım ve mimarlık gibi etkinlikler aralarındaki sınırlar kaldırılarak bir pota içerisine alınmıştır. Sanatçılar, yazarlar, film yapımcıları, tasarımcılar, kompozitörler ve şairler uzmanlık alanları arasındaki sınırları kaldırmış, araçsallık (media) bağlamında çok çeşitli ve çok yönlü üretimi sağlayan ve böylece çok farklı okumalara izin veren bir üretim biçimi geliştirmişlerdir. Fluxus bu noktaları ile beraber 1950’lerin ciddi, katı ve kapalı kültürel ortamına karşı sanat dünyasına yeni bir canlılık getirmiştir.

Fluxus’ın yaklaşımları ile beraber aynı dönemde Oluşumlar, Yeni Dans, Minimalist Heykel, Pop-Art, Asemblaj ve Junk Materials gibi yaklaşımlar, 1950’lerin dominant formlarına karşı alternatif anlatım biçimleri geliştirmişlerdir. Fluxus sanatçıları ile beraber, bu yeni avangard hareketlerin sanatçıları arasında Walter De Maria, Allan Kaprow, Robert Morris, Simone Morris, Al Hansen, Claes Oldenburg ve Jim Dine gibi isimler de bulunmaktadır.

<sup>139</sup> “We don’t like to [be] called “Fluxus” artist. Just the “fluxman”, “flux-worker”. Seattle’daki KRAB radyosunda William Woods’un George Maciunas ile röportajından, Seattle, ABD, Eylül-1977.

Fluxus üzerine yapılan sanatsal değerlendirmeler ve yorumlar bir an için kenara bırakılırsa, ortada bulunan gerçek Fluxus'a karşı ilginin artmakta olduğu ve devam ettiğidir. Fluxus'ın bünyesinde barındırdığı tüm çelişkilerin daha rahat görülebileceği ve çözülebileceği bir tarihte yapılacak kültürel, sanatsal ve tarihsel analizler ve yorumlar elbette ki daha farklı olacaktır. Ama bu araştırmanın yazarı, Fluxus'da gözlemlenen anlatım yoğunluğu ve canlılığı ile birlikte Fluxus sanatçıların yarattıkları ortak dili, sanat dünyasına getirdikleri canlı ortamı, yarattıkları ortak deneyimi ve arzu ufkunu<sup>140</sup> görebilmek için yeterli sürenin oluştuğu kanaatinde dir.

---

<sup>140</sup> Dick Higgins 1982'de yazıp, 1985'de revize ettiği "Fluxus: Theory and Reception" adlı denemesinde Gadamer'in hermenetik döngüdeki "ufuk" metaforunu, Fluxus işlerine uygunluğu için kullanmıştır. Bkz. Dick Higgins, "*Fluxus: Theory and Reception*", Lund Art Press, Vol.2, No.2, 1991, s.39 vd. Hannah Higgins'in çalışması hermenetik yorumun Fluxus işleri üzerinde deneyimlendiği bir araştırmanın ürünüdür. Bkz. Hannah Higgins, "*Fluxus Experience*", University of California Press, California-2002.

## KAYNAKÇA

Alkan, Tozan (yay.haz. ve çev.), **“Tristan Tzara: Dada Manifestoları ve Seçme Şiirler”**, İstanbul: Don Kişot Yayınları, 2005.

Altunay, Alper, **“Mekanik Sanattan Elektronik Sanata Geçişte Video Sanatı”**, Eskişehir: A.Ü. Yayınları, 2004.

Anderson, Perry , **“Postmodernitenin Kökenleri”**, İletişim Yayınları, İstanbul-2002.

Anonim, **“I Ching ya da Değişimler Kitabı”**, çev. Levent Özşar, Biblos Yayınları, Bursa-2005.

Anonim, **“Avan Garde;1945-1995 Son Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları”**, Sanat Dünyamız, Sayı:59, İst., Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Anonim, **“Çok Düşümlü Uzun Bir Öykü: Almanya’daki Fluxus (1962-1994)”**, Yapı Dergisi, s.169, Aralık, 1995, s. 106-112.

Akay, Ali, **“Minör Politika”**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000.

Appignanesi, Richard, et al., **“Postmodernizm”**, İstanbul: Ad Kitapçılık, 1998.

Arıkan, Necmettin; Yenal, Gülderen; Taşpınar, Gülsevin, (haz.), **“Golden Dictionary”**, Milliyet Yayınları, İstanbul-1989.

Arapoğlu, Fırat; Erol, Seda Yavuz, **“Being in Between as an Art Form: An Essay on Intermedia”**, 1st Semotic Congress in Cyprus, Girne: Girne American University, 2008.

Arapoğlu, Fırat, “**Heykel Formu Olarak Video: Nam June Paik ve Shigeeko Kubota zelinde Video-Heykel**”, Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi II. Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildirileri Kitabı, Afyon-2008, s.245-263.

Atakan, Nancy, “**Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**”, İstanbul: YKY, 1998.

Auslander, Philip, “**Fluxus Art Amusement: The Music of Future**”, Contours of the Theatrical Avant-garde: Performance and Textuality içinde, ed. James Harding, Michigan: University of Michigan Press, 2000, s. 110-129.

Ayas, Defne, “**Açık Şehir: Yoko Ono**”, İstanbul: Sabancı Kasa Galeri, 2007.

Batur, Enis, (ed.), “**Modernizmin Serüveni**”, İstanbul: Alkım Yayınları, 2007.

Beksaç, Engin, “**Avrupa Sanatı**”, İstanbul: Troya Yayıncılık, 1995.

Beksaç, Engin; Akaya, Tayfun, “**Başlangıcından Rönesans Sonuna Avrupa Sanatı**”, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1990.

Benjamin H.D. Bucloch, Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Yve-Alain Bois, “**Art Since 1900**”, Londra: Thames&Hudson, 2004.

Beuys, Joseph; Kounellis, Jannis; Kiefer, Anselm; Cucchi, Enzo, “**Bir Katedral İna Etmek**”, ev. Ahmet Cemal, Sel Yayıncılık, İstanbul-2005;

Block, René, “**Fluxus in Wiesbaden, 1992**”, (Johan Pijnappel ile gerekleştirilen bir rportajdan), Art & Design, Vol.8, No.1/2, Ocak-Şubat 1993, s. 91.

Block, René (ed.), **“Fluxus in Deutschland. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994”** Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1995.

Block, René; Bärthel (ed.), **“40 Jahre: Fluxus und die Folgen-Kunstsommer Wiesbaden 2002”** Wiesbaden: Edition 6065, 2002.

Bozkurt, Muammer, **“Enstalasyon/Film/Performans: Video Sanatı”**, Ankara: Bileşim Yayınları, 2005.

Breton, André, **“Birinci Sürrealist Manifesto, (1929)”**, çev. Yeşim Seber Kafa, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2003.

Bürger, Peter, **“Avangard Kuramı”**, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul-2004.

Clark, Toby, **“Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge”**, , İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Clavez, Bertrand; Clavez, Claudia, **“Bibliographie sur Fluxus”**, Yer-Tarih belirtilmemiş, 4TFluxus.

Dreyfus, Charles, **“Happenings&Fluxus”**, Paris: Galerie 1900-2000, 1989.

Danto, Arthur, **“Life in Fluxus”**, The Nation, 18 December 2008, erişim tarihi: 21 Nisan 2007, <http://www.thenation.com/doc/20001218/danto'dan>, 2000.

Detlef, Junker (ed.), **“United States and Germany in the Era of Cold War, 1945-1990: A Handbook”**, New York: Cambridge University Press, 2004.

Dezeuze, Anna, “**Brecht for Beginners**”, Papers of Surrealism, Sayı:4, (Winter), 2005, s. 1-11.

Dezeuze, Anna, “**The Critic of Visible Languages’ Vol. 39 & 40**”, Papers of Surrealism, Issue.5, Spring, 2007, s. 1-6.

Ergin, Zeynep; “**Fluxus’u Bilmek Gerekir mi?**”, Sanat Çevresi, s:210, Nisan-1996, İstanbul, s.64-66.

Flynt, Henry, “**Against Participation: A Total Critique of Culture**”, erişim tarihi 12 Temmuz 2008, <http://www.henryflynt.org>, 1993.

Friedman, Ken, “**The Demographics of Fluxus: Global Community, Human Dimensions**”, Providence: Rhode Island School of Design [Special Issue], s. 154-179, 1994.

Friedman, Ken (ed.), “**Fluxus Reader**”, West Sussex: Academy Editions, 1998.

Friedman, Ken; Smith, Owen F.; Sawchyn, Lauren (eds.), “**Fluxus Performance Workbook**”, Performance Research e-Publications, 2002.

Friedman, Ken; Smith, Owen F., “**History, Historiography and Legacy**”, Visible Language, Vol:39, No:3, 2005, s.308-317.

Friedman, Ken, “**The Literature of Fluxus**”, Visible Language, Vol:40, No:1, 2006, s.90-112.

Frieling, Rudolf; Dieter Daniels, “**Medien Kunst Aktion/Media Art Action: Die 60er Und 70er In Deutschland / The 1960s And 1970s In Germany**”, Wien: Springer, 2003.



Güngören, İlhan, “**Zen Budizm: Bir Yaşama Sanatı**”, İstanbul: Yol Yayınları 4. Baskı, 1995.

Hansen, Elizabeth-Delin, “**Fluxus Kopenhag←→Berlin**”, Çev. Belirtilmemiş, Anons, Sayı:49, Nisan, 1995, s. 22-27.

Hapgood, Susan; Rittner, Jennifer, “**Neo-Dada: Redefining Art, 1958-1962**”, Performing Arts Journal, Vol:17, No:1 (January), 1995, s. 63-70.

Harrison, Charles; Wood, Paul, “**Art in Theory: 1900-2000**”, NA: Blackwell Publishing, 1993.

Haydaroğlu, Mine (yay.haz.), “**Joseph Beuys – Aslolan Çizgidir: Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki**”, İstanbul: YKY, 2005.

Hendricks, Geoffrey, “**Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958-1972**”, New Jersey: Rutgers University Press, 2003.

Hendricks, Jon, “**Fluxus Codex: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit, Michigan**”, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1988.

Dick Higgins, “**Fluxus: Theory and Reception**”, Lund Art Press, Vol.2, No.2, s.25-46, 1991.

Higgins, Dick, “**Intermedia**”, Hannah Higgins’in bir sonsözü ile Leonardo, Vol.34, No.1, 2001, s.49-54.

Higgins, Dick, “**Horizons**”, ubu editions, (çevirimiçi: [http://www.ubu.com/ubu/higgins\\_horizons.html](http://www.ubu.com/ubu/higgins_horizons.html)’den, 2007, erişim tarihi: 21 Nisan 2007).

Higgins, Hannah, “**Fluxus Experience**”, California: University of California Press, 2002.

Higgins, Hannah, “**Intermedial Perception or Fluxing Across the Sensory**”, *Convergence*, Vol.8, No: 4, s. 59-76, 2002.

Home, Stewart, “**Assault On Culture: Utopian Currents from Lettrism to Class War**”, London: AK Press, 1988.

Hopkins, David, “**Dada ve Gerçeküstüçülük**”, çev. Suat Kemal Angı, Ankara: Dost Yayınları, 2006.

Huysen, Andreas, “**The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s**”, *New German Critique*, S. 22, Special Issue on Modernism, Kış Sayısı, 1981, s.23-40.

Huysen, Andreas, “**Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia**”, London: Routledge, 1995.

İnal, İnel, “**Fluxus Sanat Akımı**”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Ana Sanat Dalı Seramik-Cam Sanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1996.

Kellein; Thomas; Hendricks, Jon; “**Fluxus**”, Tokyo: Creo Corporation, 1994.

Kellein, Thomas, “**Fluxus**”, London: Thames&Hudson, 1995.

Jenkins, Janet (ed.), “**In the Spirit of Fluxus**”, Minneapolis, Minnesota: Walker Art Center, 1993.

Johnston, Jill, “**20th Century AD**”, Art in America, June, (çevrimiçi: [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_n6\\_v82/ai\\_15490862](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n6_v82/ai_15490862)’den, 1994, erişim tarihi: 21 Nisan 2007).

Junker, Detlef (ed.), “**United States and Germany in the Era of the Cold War, 1945-1990: A Handbook**”, West Nyack, NY: Cambridge University Press, 2004.

Kahraman, Hasan Bülent, “**Fluksus’un Yeri**”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı:179, Ekim, 1995, s. 24-26.

Kahraman, Hasan Bülent, “**Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri...**”, İstanbul: Agora 3. Basım, 2005.

Kaplan, Janet. A.; Hendricks, Bracken; Hendricks, Geoffrey; Higgins, Hannah; Knowles, Alison, “**Flux Generations**”, Art Journal, Vol:59, No:2, (Summer), 2000, s. 6-17.

Knowles, Alison; “**by Alison Knowles**”, New York: A Great Bear Pamphlet, 1965.

Lynton, Norbert; “**Modern Sanatın Öyküsü**”, çev: Sadi Öziş; Cevat Çapan, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

Mac Low, Jackson, “**How Maciunas Met the New York Avant Garde**”, Art & Design, Vol.8, No.1/2, Ocak-Şubat 1993, s. 37-49.

Madra, Beral (ed.), “**Fluxus**”, İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Merkezi, 1999.

Marinetti, F.T., et al.; “**Fütürist Manifestolar Kitabı**”, çev. Tuna Yılmaz, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2008.

Marx, Karl, “**A Contribution to the Critique of Political Economy**”, N.Y., 1903.

Meijden, Peter van der, “**Gilbert Silverman, Jon Hendricks Marianne Bech:**

**Interview: The Silverman Collection**”, 5 Haziran 2008, çevirimiçi:

[http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interview\\_the\\_silverman\\_fluxus\\_collection/](http://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interview_the_silverman_fluxus_collection/), erişim tarihi: 10 Eylül 2008).

Miller, Simon-Shaw, “**Sounding Out**”, The Oxford Art Journal, s.20:1, 1997, s. 105-109.

Moore, Barbara, “**George Maciunas: A Finger in Fluxus**”, Artforum, Vol: XXI, S: 2, 1982, s.38-45.

Moore, Peter, “**Fluxus Focus: Photographs by Peter Moore**”, Artforum, Vol: XXI, 1982, s. 33-37.

Nagle, Margaret, “**Constant Flux: Owen Smith explores how art affects our thinking, culture and values**”, Temmuz-Ağustos 2007, (çevirimiçi:

<http://www.umainetoday.umaine.edu/issues/v7i4/flux.html>, erişim tarihi: 10 Eylül 2008).

Oliva, Achille Bonito; De Mila, Gabriella; Cerritelli, Claudio (eds.). “**Ubi fluxus ibi motus 1990-1962**”, Milano: Mazzotta, 1990.

Oren, Michel, “**Anti-Art as the End of Cultural History**”, Performing Arts Journal, Vol:15, No.2, May, 1993, s.1-30.

O’Neill, Rosemary, “**Reviewed Work(s): In the Spirit of Fluxus**”, Art Journal, Vol:53, No: 1, Art and Old Age (Spring), 1994, s. 90-91+93.

Paik, Nam Jun, “**Beuys Vox Paik**”, Art&Design Magazine, C. 8, s. 1-2, Ocak-Şubat 1993, s. 51-69.

Özer, Derya Nüket, “**Bir Bienalin Ardından**”, Yapı Dergisi, s.169, Aralık, 1995, s. 44-45.

Read, Herbert (ed.), “**Dictionary of Art and Artists**”, Londra: Thames&Hudson, 1985.

Revich, Allan, “**Fluxus Vision**”, ABD: Lulu.com, 2007.

Richter, Hans, “**Dada: Art and Anti-Art**”, London: Thames&Hudson, 1965.

Richter, Hans, “**Dada: 1916-1966, Bir Sanat ve Anti-Sanat Hareketi**”, çev. Mustafa Tüzel, Yer Belirtilmemiş: Birey Yayınları, 1993.

Rona, Zeynep, “**Fluxus**”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c.II, YEM Yay. İstanbul: YEM Yayınları, 1997, s.665.

Selem, Jean, “**Twelve Questions for Ken Friedman**”, Lund Art Press, Vol.2, No.2, s.25-46, 1991, s.81-107.

Shiner, Larry, “**Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**”, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Shiomi, Mieko, “**Mieko Shiomi**”, Art and Artists, Vol:8, No:7, Issue No: 91, October, 1973, s. 42-45.

Silberman, Robert, “**Minneapolis: In the Spirit of Fluxus**”, The Burlington Magazine, Vol:135, No:1083, (June), 1993, s.432-433.

Smith, Edward-Lucie, “**Dictionary of Art Terms**”, Londra: Thames&Hudson, 1984.

Smith, Owen F, “**Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing**”, in Ken Friedman (ed.), Fluxus Reader, West Sussex: Academy Editions, 1998, s. 3-22.

Smith, Owen. F, “**Fluxus: The History of an Attitude**”, San Diego: San Diego State University Press, 1998.

Synder, Ellsworth, “**An Interview with John Cage: John Cage Discusses Fluxus**”, Art&Design Magazine, C. 8, s. 1-2, Ocak-Şubat 1993, s. 15-19.

Synder, Ellsworth, “**John Cage ile bir Söyleşi: John Cage Fluxus’u Tartışıyor**”, çev. Gamze Deniz Tabakoğlu, Çalıntı, S.24, Aralık-Ocak 1995, s.33-39.

Şahiner, Rıfat, “**Paik’in Elektronik Tuvalleri**”, Türkiye’de Sanat, 46, 2001, s. 36-43; aynı metnin revize versiyonu, (çevirimiçi: <http://www.rifatsahiner.com/yazilar.html>’den, erişim tarihi 22 Mart 2008).

Şahiner, Rıfat, “**Fluxus: Çoğulcu Bir Gelecek Tasarımı**”, Türkiye’de Sanat, Sayı: 54, (Mayıs-Ağustos), 2002, s. 38-45.

Turhanlı, Halil, “**Sanatta Devrimci Tufan**”, Cumhuriyet Dergi, s.465, 1995, s.8-10.

Turner, Grady T.; Malasauskas, Raimundas; Helgason Skuta, “**Looking For Mr. Fluxus: In the Footsteps of George Maciunas**”, New York: Art in General,2002.

Tükel, Uşun, “**Marcel Duchamp**”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1., YEM Yayınları, İstanbul 1997, s. 481-482.

Tzara, Tristan, “**Dada Manifestoları**”, çev. Elif Gökteke, İstanbul: Norgunk, 2004.

Tzara, Tristan, et al., “**Dada Manifestoları**”, çev. Melis Oflas, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2008.

Vautier, Ben, “**Tout Cela est Difficile**”, Ubi fluxus ibi motus 1990-1962, Achille Bonito Oliva; Gabriella De Mila; Claudio Cerritelli (ed.), Milano: Mazzotta, 1990.

Vautier, Ben, “**Text on the Fluxus**”, (çevirimiçi:  
<http://www.artnotart.com/fluxus/bvautier-textonthefluxus.html>, erişim tarihi: 20 Temmuz 2007).

Williams, Emmett, “**My Life in Flux-And Vice Versa**”, Thames&Hudson, New York, 1992.

Williams, Emmett, “**Way Way Way Out**”, Art&Design Magazine, C. 8, s. 1-2, Ocak-Şubat 1993, s. 21-36.

Williams, Emmett; Noël, “**Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas 1931-1978**”, London: Thames&Hudson, 1997.

Woods, William, “**An Interview with George Maciunas**”, Seattle, Eylül, 1977, ses kaydı.

Yavuz, Seda, “**Yapı-Bozum Bağlamında Fluxus Hareketi**”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2004.

Yavuz, Seda, “**Yapı-Bozumsal Sanat Hareketi: Fluxus ve Joseph Beuys**”, Sanat Dünyamız, Sayı: 93, (Güz), 2004, s. 133-137.

Yılmaz, Mehmet, “**Modernizmden Postmodernizme Sanat**”, Ankara: Ütopya, 2006.

Yüksel, Nilgün, “**Fluxus**”, Genç Sanat, s.76,2000.

Yoshimoto, Midori, **“Into Performance: Japanese Woman Artists in New York”**,  
New Jersey: Rutgers University Press, 2005.