

Köktenci Sanatta Devrimsel Gelgit: Kavram-İmge Diyalektiği

Kavram-İmge Diyalektiği

Prof. Dr. Adem Genç*

Türkçe özet:

Bu makalede belirgin bir şeffaflıkla ortaya konularak tartışılan ana düşünce ve problematiği; “günümüz sanatına dair eleştiri ve sanat yorumu bilinciyle, köktenci sanat etkinlikleriyle ilgili tavır ve söylemlerin analizi” biçiminde vurgulamak olasıdır.

Dolayısıyla, makalede zikredilen olguların birçoğu, globalizmin başlangıcı kabul edilen 60'lı yıllardan bu yana gerçekleştirilmiş, ulusal ve uluslararası düzeyde ünlü sanatçılara ait sanat etkinlikleriyle bazı eleştirmecilerin çelişkili açıklamalarını da içermektedir.Yapılan çalışmanın amacı, köktenci eğilimlerin özgün kaynakları ile bu etkinliklerin günümüzdeki “pseudo” avangart” yansımaları arasındaki temel çelişkileri ortaya çıkarmaktır. Çağdaş eleştiri ve sanat eğitimine alternatif bir yaklaşım ve belirgin bir katkı olarak makale metninde, postmodern çevre içinde gelişen kimi tartışmalara ilişkin eleştirel açıklamalara da yer verilmiştir.

Anahtar sözcükler: Hazır nesne, yerleştirme, performans sanatı, mekana özgü sanat, ressam sonrası soyutlama, avangart .

Revolutionary Tide in the Radical Art:

Dialectics of Concept and Image

Summary:

The main idea and problematical presented and discussed by striking translucency in this paper can be articulated in what might be called “the analysis of the attitude and discourses covering radical art activities in current conceptual trends with the awareness of contemporary reviews and criticism.”

So a good many of the given examples of art works and controversial discourses are drawn from both, domestic and internationally well known artists and art critics since 1960, supposedly the early stages of globalism. The objective toward which this endeavour is directed is to discover where the main contradiction lies between the origin of the radical trends and so called “pseudo avant-garde” art activities of our time. As an incisive contribution to the history of contemporary art from alternative approaches to criticism and art education, some critical account of arguments surrounding the proposition of postmodernity will also be integrated to the text.

Key words: Ready made, installation, performance art, site specific art, post painterly abstraction, avant-garde.

Giriş:

Başlangıçta, akademik sanata karşı köktenci bir tepki oluşturup, insanın kendini ifade etme süreçlerinin, -tuval resminde olduğu gibi- sadece geleneksel teknik ve yöntemlerle sınırlı olmadığını ortaya koyan Kavramsal Sanat (Conceptual Art), bu özelliğiyle, modern gelenekler içinde köklü bir dönüşüm sayılıyordu. Örneğin, Lynton (1989: 134), Marcel Duchamp’ın Dada’cı düşünce ve pratiğini, Tiziano’nun Rönesans Sanatı’nda gerçekleştirdiği devrimsel açılımlara eşdeğer görmekteydi. Ne var ki, bugün, kökenleri Dadaizme uzanan ulusal ve uluslararası “güncel/çağdaş sanat” (contemporary art) etkinlikleriyle ilgili yorumlarda (Post-Dada ve Fluxus[1] kaynaklı etkinlikler dahil), sanatta güncellik ve öncülük kavramlarına, bütüncül bir anlayışla yaklaşıldığı; güncel sanatla ilgili eleştiri ve etkinliklerde, -salt karşı olunan sanat biçimlerine- aykırılığın öne çıkarıldığı, bütün bunlara karşın yine de -karşı olunan sanat biçimlerinde olduğu gibi-, kurumsallaşmaya yüz tutmuş ideolojik bir tutumun egemen kılındığı anlaşılmaktadır.

Amaç:

Bu çalışmanın amacı, özellikle modernizmin tartışmalı sürecinin başlangıcından bu yana, belirli bir ilgi alanı oluşturan kavramsal örneklerden yola koyularak, etkisini giderek yitiren bir retorikle, kurumsallaşma eğilimi gösteren birtakım “pseudo-avangart” uygulamaların sanat ve sanat eğitimi içindeki yeri ve önemini tartışmaktır.[2]

Köktenci Sanat'ta Kurumsallaşma ve Sanasal Kalite Sorunsalı:

İlk algılamada, biraz da Marksçı düşünceyle aynı doğrultuda gözüken eleştiri literatürüyle, sanat yapıtının kültürel değerlerinin meta'ya indirgenmesine, sanat nesnesinin bir fetiş gibi algılanmasına karşı oluşuyla, Marksist estetiğe koşut bir izlenim ortaya koyan bu bütüncül tavrın, tarihsel bir yinelemeden başka bir şey olmadığı anlaşılmaktadır. Öyle ki, sanatsal avangardizmin (Brüger, 2003: 13), doğasına, sosyal ve kültürel düzendeki süreklilik ilkesine aykırı olan bu görüşlerin hiçbiri, 20. yüzyılın başlarından itibaren, sanat yapıtının satın alınabilir ticaret nesnesi biçiminde algılanmasına karşı gelen modern/avangard düşüncede olduğu gibi, Kavramsal Sanat'ta kurumsallaşmayı önleyememiş; kavramı öne çıkaran proje ve sanat ürünlerinin, resmi ve özel müzelere, koleksiyonlara girmesini engelleyememiştir.

Kuşkusuz bu tür projelerin bazıları, otoritenin sesine pek kulak vermeyen, kendini serbest piyasa koşullarına bağımlı galeri hegemonyası dışında tutmaya çalışan ve kendi ölçeğinde sanata ilgi duyan belli bir toplum kesimi tarafından “güncel,” “köktenci”, ve daha da ileri gidilerek “yenilikçi” olarak algılanabilir. Böyle bir yanılğı ya da izlenimin birkaç nedeni olabilir. Bunlardan birincisi, izleyiciyi düşündüren kavramsal projelerin birçoğunda öne çıkan kavram-ımg diyalektiğinin temel özelliğiyle ilgilidir Örneğin, güncel söylemler, klişeleşmiş kamusal ifadeler ya da semiyotik şifreler gibi). İkincisi, bu tür bir sanat biçiminin sanatçı ve izleyicileri düşünmeye sevketmesi, onlara, biraz da teknolojinin sağladığı olanaklarla, birtakım yaratıcı ortamlar sağlamasıdır. Üçüncüsü de şudur: Bu söylem ya da ifadeler, merak uyandırıcı güncel ve toplumsal içerikleriyle ayrıca bir ilgi odağı da oluşturabilmektedir.

Ancak yine de bütün bu gerekçeler, örneğin, “...en iyi sanat, aklımıza gelmeyen bir şeyi bize düşündüren sanattır.” (Esche-Kortun, 2004: 24) biçimindeki, kavramsal içeriği öne çıkaran totaliter açıklamaları haklı kılamaz.

Kuşkusuz daha öncekileri çürütmek için yazılan “reddiye” türünden yazılar da tek başına bu etkinliklerin birçoğunun “güncel”lik ya da “çağdaşlık”la bağlantısını kurmak için yeterli değildir.

Kavramları öne çıkarmak suretiyle bir bakıma, resimde geleneksel ifadelendirme biçimine meydan okuyan bu yaklaşım, plastik sanatlarda temel kaliteleri tepe-taklak eden yorumlara da yol açabilmesi açısından kimilerine ilginç gelebilir. Ancak, kendi doğasına koşut olarak zaten anarşik bir eylem olan sanatta, yoksaymacı bir başkaldırı ve türeme bir avangardizmin doğuracağı sonuçları da önceden kestirmek pek kolay bir iş değildir. Böyle bir anarşinin örneğin, aynı ölçüde yeni bir Duchamp-Sonrası Kriz'ine (Post Duchampien Crisis) yol açıp açmayacağı kestirilemez. Sanatta bu tür deneysel araştırmaların bir araç değil de bir sonuç olarak ortaya konulması “Kavramsal Sanat'ın”

kendisine de zarar verebilir ki ikincisinin, Kavramsal Sanat'ta, "kavramsallık"ı , "kavramları tepe-taklak etme sanatı"na dönüştürmek gibi olası bir yönü; sığ ve tehlikeli bir boyutu da vardır.

Sanat kuramcıları ya da eleştirmeciler, (eleştiriye başlamadan önce ölçütlerini ortaya koyup neye taraf olduklarını ya da hangi ölçütlerle sanat yapıtına yaklaştıklarını bilinçli olarak belli edenler dahil), yorumlarında, içerik-biçim diyalektiğindeki bu hassas dengeye dikkat ederler. Her türlü güncel sanat, Klasikçi, Non Figüratif, Yeni-Soyut ve Yeni-Nesnelcilik'le (New-Objectivism) ilgili görüşlerinde plastik kaliteleri gözardı etmemeye özen gösterir, bu kaliteleri öne çıkarmaya çalışırlar. Nitekim, sanatın kalitelerini, sadece anlatı ve semiyotik gösterge değerlerine indirgemek, tek başına bir şey ifade etmeyebilir. Paul Cezanne'dan itibaren modern sanat eleştirisinde sanatsal içerik ve biçim ilişkileri, ancak "sıradan olanın sanat yapıtına dönüştürme sorunsalı"ile, bir başka deyişle, "sıradan olanın tecellisi problematiğini" (Danto, 1971: 4-23) sorgulayan birtakım analitik yaklaşımlarla açıklanabilmektedir. Dolayısıyla, ancak bu yolla kurulan bir izleyici-yapıt ilişkisi, imge-kavram diyalektiğinde, önsel (a priori) bir rol oynar. Yaratma sürecini diğer üretim süreçlerinden farklı kılan, salt biçim yaratma sürecini, "sıradan olanın tecellisinden" ayıran şey de budur. Bu olguya, sanata biçim açısından yaklaşan biçimci eleştirmeciler de katılırlar. 1940 yılında, *Partisan Review*'deki ünlü bir makalesinde soyut sanatın en arı (saf/pür) sanat olduğunu vurgulayıp bir şeyin içeriksel kimliğinin betimlemeden (tasvir, anlatı, figüratif ifadelendirme) daha önemli bir yer tuttuğunu öne süren Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg, bu kategoriye giren sanat eleştirmecilerinin öncülerinden biridir.

Güncel sanatta Kavramsal etkinliklerin kurumsallaştırılmasına bir başka örnek de postmodernizmin çoğulcu sanat yönelimleri içinde, özellikle kavramsal içeriği öne çıkan atölyelerin, sanat eğitimi programlarına girmiş olmasıdır. Kuşkusuz, bu akademik kurumsallaşmanın analizinde de, kavramsal etkilerin tarihsel köklerine inmek gerekir. Batı sanat okullarında, 1960'lı yıllar, sözü edilen deneysel atölyelerin yoğunlaştığı bir dönemin

başlangıcıdır. Kavramsal/deneysel atölyeler, ABD, İngiltere, Almanya ve Fransa gibi gelişmiş Batı ülkelerinde, sanat kurumları dışında da, bir gelenek oluşturmuştur. Örneğin, Amerika'da öncülüğünü Kaprow(Tablo:1), Oldenberg, Warhol, Keinholt ve Christo'nun yaptığı "Total Art" etkinlikleri ile Avrupa'da Dada, Neo-Dada ve Fluxus akımları, kavramsal avangart tavrın mihenk taşlarını oluştururlar.

Postmodern Güncellik ve Özgünlük:

Güncelliğe, “özgünlük” açısından yaklaşıncı, konu daha bulanık, daha da karmaşık bir yapıya sürüklenir. Herşeyden önce, özgünlüğün bir değer ölçütü sayılması, “güncel” değil, 19.yüzyıl romantizminin temel özelliklerinden biridir. Günümüzde, hiçbir sanat yapıtı, kendi içinde ve tek başına özgün veya güncel olamaz. Günümüz koşullarında, üretimini, romantik bir

başkaldırı duygusu ile gerçekleştiren sanatçılar da olabilir kuşkusuz; ancak özgünlük postmodernizme karşıt bir kavramdır (Koçak, 1992: 72). Diğerlerinde olduğu gibi, kavramsal olanı öne çıkaran “güncel sanat” da “özgün” olamaz. Kavramsal Sanat’ın tarihsel kökenleri, ilkelerin törensel (ritüel) ayinlerine dek uzanır. Törenselin, “şaman”ın ve her türlü bedensel

tinselliğın Batı sanatına girmesi, pek de yeni değildir. Bu olgu genellikle 19. yüzyılda yoğunlaşan tarihsel Romantizm (örneğin Delacroix) ve Uzakdoğu araştırmaları ile de açıklanmaktadır. Öte yandan, sanatta gerçeklik kavramı, özellikle 1970’lerde, biraz da “post-yapısalcılık” etkileriyle farklı bir boyuta girmiştir. Artık, romantiklerde olduğu gibi, sanatçının salt kendi gerçekliğiyle veya yansıtmak istediği gerçeklikle başbaşa kalması düşünülemez. Bu



Tablo-1: Alan Kaprow, “Avlu” (*The Courtyard*,) 1962

aşamadan sonra, güncel sanatta her sanat yapıtı bir ölçüde, başka bir sanat yapıtının gerçekliğini de sergilemek durumundadır. Varsayılan yenilik ya da “güncellik”, ancak kendinden önce başka bir yapıtla karşılaştırıldığında anlam ve anlatımını bulur. Öte yandan, günümüzde, her postmodern ifadelendirmenin bir tür, “anlatının anlatısı” biçiminde değerlendirildiği (Koçak. 1992: 1-72) düşünülürse, sanat ürününü, daha önce yapılandan bağımsız, yer yüzünde eşi ve benzeri bulunmayan bir olgu biçiminde tanımlama olasılığı da ortadan kalkmaktadır.

“Yüceltilmiş Egemen Birey” ve Sanat:

Gerçekte, “güncel” nitelemesiyle algılanması istenen, her türeme ve sahte (“counterfeit”) karşıt-sanat bir anlamda ulusal ve uluslararası politik olgulardan arındırılmış bir küresel karşıt sanattan başka bir şey değildir. Nitekim, bu sanat yorumu, tıpkı modernizmin geleneksel sürecinde olduğu gibi, zaman içerisinde kendi amacına aykırı bir biçimde, akademik bir yapıya sürüklenmekten kurtulamamıştır. Bu kurumsallaşmanın amacı, hiç kuşku yok ki, “...ivedilikle kendi üretimleri ve mallarının yönetimine ilgi duyan ve kamunun önünde odaksal burjuva tipinin yüceltilmiş kimliklerini taşıyan egemen birey” (Williams, 1989: 19-32) statüsüne yükselmektir. Colin Wilson, yabancılaşma ve yaratıcılığı konu alan “The Outsider” adlı bir kitabında bu tür şifreli bir dili öne çıkaran yaratıcılığın daha farklı bir yüceltilmiş egemen birey boyutuna aşağıdaki örnekle işaret ediyor:

“Avcılık ve toplayıcılıkla geçinen Kızılderili topluluklarında bir kişi diğerlerinden farklı oluşuyla dikkati çeker. Örneğin, o belki de hiç ava gitmemektedir. Topluluğun diğer üyeleri için iki seçenek vardır: Onu dışlayıp ölüme terketmek veya ileride, olası bir av kriziyle yüz yüze gelindiğinde, kabilenin işine yarayabilir düşüncesiyle onu beslemek. Dolayısıyla, Amerikan Kızılderili toplumunda ‘şaman’ın rolü, kimsenin anlamadığı şifreli bir dilin de etkisiyle, giderek törensel bir hal almaya başlamış; şamanın toplum içindeki saygınlığı giderek artmıştır. İşte bu noktadan sonra, izleyici ile kavramsal sanat arasındaki ilişkiler giderek daha da belirginleşmektedir. Çünkü burada, popüler olmayan özgün düşünce öne çıkmakta; düşüncenin düşüncesi önem kazanmaktadır. Bir başka deyişle ‘idea’ nun ilk ‘idea’sı ya da düşüncenin ilk düşüncesi sanatın konu maddesi olmaya başlamıştır” (Wilson, 81: XIII).

Yüceltilmiş egemen birey benmerkezcidir. Kendini tarihsel olarak oluşturmakta güçlük çekince muğlak ifadelendirmelere; otantik söylemlerle vurgulanan belirsiz, merak uyandırıcı bir biçim ve figüratif anlatılara yönelir. Geçmişle geleceği yaratıcı bir görüş açısıyla ilişkilendiremediğinden, özgün bir biçime ve içerik (immanent/“transcendental”) bir yapıya sahip olamaz. Çünkü, kültür ve sanatla ilgili

insan davranışları ile hümanist olgularda zaman, süreklilik, ayrıntılardaki farklılıklar ve tarihsel referanslar esastır. Bu açıdan bakılınca, çağdaşlaşma bağlamında yer alan her edimin temelinde, zaman ve mekan koordinatları ayrı bir yer tutar. Daha felsefi ve spesifik bir anlatımla, “her insan davranışı” zaman ve mekana ilişkin duyguları bünyesinde barındırır. Çağdaşlığın bir ifadesi olarak “güncel”in ve “avangart”ın tanımını yapmak, bu nedenle biraz daha karmaşık ve zordur. Nitekim bu kavramların nesnel manada kullanımı, ayrı bir çalışmayı gerektirmektedir. Çağdaşlık, tarihsel olarak kendini oluşturan her sanatsal olguya, akıma veya yönetime yeni bir açıdan bakabilme olasılığını da zorunlu kılmaktadır. Ama yine de, entellektüel bir kaygı veya septik birtakım nedenlerle sanata ilgi duyan herkes için “çağdaş sanat”/“güncel sanat” bağlamındaki; Performans Sanatı

(Happening/Event), Vücut Sanatı (Body Art) Çevre Sanatı (Environment) v.b. gibi kavramsal atölyeler iki ana nedenle önemlidir: Bunlardan birincisi, sanat kavramından anlaşılması gereken şeyin ne olduğunun ortaya çıkmasına yönelik düşünceleri; ikincisi de (aynen Kavramsal Sanat’ta olduğu gibi), kavramın kendi başına bir sanat biçimi olup olamayacağına yönelik düşünceleri sürekli bir biçimde yeniden sorgulamaktır.

Gerçekten de sanat, her hangi bir nesneden bağımsız, salt bir “kavram” boyutuna indirgenebilir mi? Buna verilen yanıtlar, istenilen düzeyde kesin ve belirgin değildir. Ancak, bugüne kadar ortaya konulan çalışmalar, bize, sanatın ‘fiziksel olan’dan ‘zihinsel olan’a doğru akıp giden bir “minval üzre” olduğunu göstermektedir. Bu saptama bir anlamda, sanatın, “somut bir görsellikten, fiziksel bir varoluş biçiminden bir düşünceye, bir “ide”ye doğru yön değiştirmesine de işaret etmektedir. Bu varsayım, terimlerin bizzat kendisinden, örneğin Kavramsal Sanat’tan ya da “Environment” diye de bilinen Çevre Sanatı’ndan kastedilen şeyin ne olduğunu daha iyi açıklamaktadır. Buradan yola koyulan iyi bir gözlemcinin ya da sanat okurunun, tarihsel süreç içinde bugüne kadar ortaya konulan en marjinal örneklerin (bir kağıt üzerindeki birkaç sözcük, işaret ya da “motto” gibi), “görselliğin geleneksel önemliliği”nin en alt düzeye indirgendini; sanat yapıtının fiziksel varlığının kavramlara dönüştürülmüş olduğunu algılamakta güçlük çekmeyeceğini söyleyebiliriz.

Tuval Ressamlığında Kavramsal Açılımlar:

Kavramsal Sanat, bu yönüyle geleneksel tuval ressamlığını da etkilemiştir. Kavramsal Sanat düşüncesiyle gelişip serpilerek yeni “pentür” düşüncesi, plastik sanatlarda, İpşiroğlu’nun “doğa taklitçiliğinden kavram ressamlığına geçiş” aşaması biçiminde vurguladığı her türlü modern akımların dışında, postmodern akımlarda da etkili olmuştur. Bu durum, sanatta kavramsal boyut arayışının; sadece özellikle son elli yıldan bu yana ortaya çıkan Neo-Dada ve Fluxus gibi akımlar ve güncel sanat uygulamaları ile

sınırlı olmadığını göstermektedir. Özellikle 1960'lerden sonra daha da önem kazanan Pop ve Neo Dada akımları, başlı başına bir araştırma konusudur.

Bir yaklaşıma göre, doğasına aykırı olmakla birlikte, “Yeni Pentür” ya da “Ressam Sonrası Soyutlama” (Post Painterly Abstraction) diye anılan sanat eğilimlerinde olduğu gibi, sanat yapıtının fiziksel ve kavramsal boyutunu uzlaştırmanın önemi gün geçtikçe daha da artmaktadır. Hansjörg Meyer, daha 1975 yılında, bir İngiliz sanatçısının çalışmalarını yorumladığı bir yazısında; geleneksel boyama yöntemini yeni amaç ve eğilimler doğrultusunda uygulayan Tom Phillips’in resimlerine dair bir makalesinde, Yeni-Soyut ya da Ressam Sonrası Soyutlama anlayışında “kavram-imege diyalektiği”ne değinmektedir:

“....Phillips’in çalışmalarını stil açısından belli bir yere oturtmak pek kolay bir iş değildir. Çünkü Tom Phillips, her sanatsal sorunsalın çazümünde, kendisine en uygun gelen boyama uslubunu bulmaya çaba gösteren; kendi çalışma tarzını bu suretle ortaya koyan bir ressamdır. Onun en ünlü çalışması, Amerikan deneme yazarı, romancı ve ressam William S. Burroughs’nun (1914-1997) bir dizi baskiresim ve desenlerinin çoğaltılmış kopyalarının (röprodüksiyon) kesme tekniğiyle yeniden düzenlenmesini içeren “A Humument” tir. Bu çalışma, çok ünlü olmayan bir Victoria Dönemi romancısı W. H. Mallock’un “Bir İnsan Abidesi” (A Human Monument) adlı yapıtından alıntıları içeren bir çalışmadır (Meyer, 1975: 215).

Tom Phillips, Meyer’le yaptığı bir söyleşide, çalışmalarında, 1975’e kadar 600’den fazla kaynaktan alıntı yaptığını belirtir. Bu kadar “meşakkatli” bir çaba ve araştırmaya karşın, kavramsal çalışmalarında kullandığı sözcüklerin kılığına uyan bir durum ya da önermeye ulaşamadığını vurgulamaktadır.

Gerçekte, Phillips’in tercih ettiği sanat biçimi, bir düşünceyi belli bir gerçeğe veya kanıta dayalı kılmadan öneren bir sanat biçimiydi. Bu çalışmalar, bir bölümü silinmiş ya da tahrip edilmiş nesnelere topludurumsal (konjöntürel) rekonstrüksiyonuyla ilgili sıradan bir kolaj resmi niteliğinde değildir. Örneğin Phillips, ucuz posta kartları üzerinde yaptığı sözel değişikliklere, kavramsal bir duyarlılıkla yaklaşıyor; sıradan gibi gözükken eşya ve imge sistemlerini büyük bir duyarlılıkla irdeliyordu. Sheffield’deki Mappin Sanat Galerisi’ne ait bir posta kartını kullanarak yaptığı bir çalışmada, onu ilgilendiren şey, Victoria Dönemi’ne ait sıradan bir imgenin belirsiz ve gizemli bir dönüşüme uğramasıydı.

Felsefi Odak:

Görüldüğü gibi, kavramsal sanatın felsefi odağı, sanat nesnesinin neye benzemesi konusunda geçerli olan beğeni ve estetik kalıpları bertaraf etmek ve bu yaklaşımdan elverdiğince uzak durmaktır. Örneğin, 1972 Kassel Documenta sergilerinde, Panamerenko'nun büyük bir salonu dolduran "Hava Gemisi" adlı çalışması, havacılık teknolojisinin ilk örneklerini çağrıştıran bir uçuş makinası düşüncesiyle, insan zihnini bulandırmaya yönelik bir çalışmadan başka bir şey değildi. Zamanla, bu imgenin yeni ve değişik biçimlerini de ortaya koyan sanatçının, aslına bakılırsa, onları uçurmak gibi bir niyeti yoktu. Amaç, izleyiciye alışılmamış bir nesneyi, sanat nesnesi olarak göstermektir. Bunun gibi, Claus Rinke'nin "Devridaimli Havuz"u da, belli bir havuz işlevi görmüyordu. Bu çalışmada, bir su pompası ile havuzdan çekilen su, tekrar belli bir tazyikle havuza akıtılmaktaydı. Mekanizmadan çok burada teşhir edilen şey, "havuza dökülen su" imgesiydi ve bu nedenle de sanat nesnesi olan şeyin formu ve biçimi kavranamıyor, sanat biçimi belli olmayan ya da sürekli olarak değişen amorf bir nesneye indirgeniyordu. Gündeme getirilen soru, bir anlamda, sanat nesnesinin, tek bir format dahilinde kavranması mümkün olmayan bir şey, bir deneyim olup olamayacağına yönelik düşünceleri içeriyordu. Kuşkusuz, bu gösterinin amacının bir tür doğal enerji olan hidro-elektrik enerjisine de atıfta bulunduğu düşünülebilir. Böyle bir yorum, Dennis Oppenheim'in güneş ışığı ile insan vücuduna yazdığı ve bunu bir fotoğraf imgesiyle saptadığı o ünlü "Body Art" çalışmasında da söz konusu olabilir. Fakat her iki çalışmada da gerçek olan şudur ki, sanata bu açıdan bakıldığında, sanat kendi başına fiziksel/ maddi varlığı olmayan, sıradan bir şey haline gelmekte; birtakım doğa yasalarının basit ve sıradan bir teşhirine dayalı sansasyonel olgulara indirgenmiş olmaktadır.

Hazır Nesne:

Bu tür deneysel uygulamalarda ilgi odağı, kullanılan "hazır nesne"nin(ready made) ya da inşa edilen sanatsal nesnenin abartılı boyutları olmuştur. Daha farklı söylersek, apılan çalışmanın sunum biçimi ile enstalasyonu tek başına ilginç olabilmektedir. Galeri veya müzelerin dışında, örneğin kamusal alanda, bu tür bir "çevre " ya da "çevresel sanat" projesiyle ilk kez karşı karşıya gelen bir izleyici, işleyişini ve mekanizmasını kavramakta güçlük çektiği, belki de, hiç ama hiçbir anlam veremediği bu beklenmedik ve bir nevi gerçeküstü nesne karşısında ne yapacağını kolayca kestiremez.

Bu tür çalışmaların en yalın ve karmaşık olmayan bir örneği Marcel Duchamp'tan sonra, Richard Serra tarafından 1972 yılında gerçekleştirilmiştir. Serra "Circuit" (Dolaşma) konulu çalışmasında, dört ayrı çelik levhayı diyagonal bir çapraz oluşturacak biçimde, aralarında dolaşmaya uygun bir boşluk bırakmak suretiyle, yer düzlemine dik bir biçimde, bir iç mekâna monte etmişti. Çalışma, oldukça büyük boyutlarda

olduğundan, izleyici, her şeyi bütünüyle izleyemiyor; aralarında dolaşırken, kendi yükseklğini aşan bu çelik levhalarla bölünmüş mekan fragmanlarından başka bir şeyi algılayamıyordu. Zaten, Serra'nın amacı da buydu: Serra, Modern insanın çevreyi bir bütün olarak değil de fotoğraf makinası veya video kayıtlarında, kentsel ortak yaşamın “sembiyotik” ilişkilerinden yoksun tekdüze konutlarında olduğu gibi, belki de, çevrenin bölük pörçük, parçalı mekan fragmanları biçiminde algılanmakta olduğunu vurgulamak istiyordu.

Performans Sanatı (“Event” ve “Happening”)

Çevre Sanatı, Yerleştirme, Performans ya da “Event”[3] etkinliklerini bir sanat yönelimi olarak algılama düşüncesini, 1970’lerden çok daha öncelerine giden uygulamalara dayandığı bilinmektedir (Henry, 1975: 7-122). Bu tür deneysel araştırmaların ilk örnekleri, -Leonardo’dan sonra, belki daha içselleştirilmiş bir biçimde-, Dadacılara aittir. En ilginç örneklerden biri, Alman sanatçı Kurt Schwitters’in 1920 yılında Hannover’de gerçekleştirilen ve savaştan sonra İngiltere’de bir çiftliğe nakledilen çalışmasıdır. Schwitters, “Merzbauten” adını verdiği bu çalışmasını, kendi evinde, buluntu ve artık malzemelerle, kademe kademe ve uzun bir süre içinde tamamlamıştır. Diğerlerinde olduğu gibi, bu çalışmada da kullanılan her nesnenin anısı, sanatçının kendi manevi yaşamındaki yeri ve tinsel içeriği hissedilmektedir. Ancak yine de, 1960’lı yıllarda Neo-Dada ve Pop Art’ın yükselişle, sanatta “Çevre” kavramı, yeni ve özgün bir ifadelendirme alanı ortaya koymuştur. Öyle ki, özellikle ABD ve İngiltere gibi tüketim toplumlarında, sanat, sanki gerçekliğin harfi harfine taklidine, yeniden inşasına, yeniden üretimine yöneliyor; üretilen ya da var olan her türlü nesnenin gerçeklik etkisini taklit etme uzmanlığına dayanıyordu. Edward Keinholz’un en iddialı çalışmaları bu kategoriye uygun düşmektedir. Öte yandan, popüler kültür fenomeninde, sanatçıların tüketim toplumuna yönelik ilgi alanları da, sözü edilen “çevre” ve “hazır nesne” bilinciyle bütünleşen bir olgu olarak algılanmaktaydı. Fakat bütün bunların yanında, en önemli olan şey, kuşkusuz, sanat nesnesinin artık sadece elle tutulur, gözle görülür, kalıcı ve somut bir varlık olarak değil; özgün bir duyarlık veya bir dizi duyarlık biçimini üreten “devrimsel bir gelgit”, bir dinamo, bir mekanizma olarak algılanmasıydı. Bu aşamada izleyici artık, sanat nesnesi karşısında “Bu nedir?” biçiminde daha önceleri sormakta olduğu soruları sormuyor; bunun yerine, belki de içinde kendisinin de yer aldığı, kendi varoluşuyla bütünleşen her “kavramsal proje” veya “çevre” etkinliğinde kendisine: “Buna karşı tepkim ne olmalıdır?” diyordu. Öyle ki, üzerinde durulan, düşünülen, insanı dünya gerçekliğinden bir tür sanal gerçekliğe, hayal alemine götüren sanat nesnesi, artık aktüel ya da sanal bir gerçek olmaktan çıkmış, “zihinsel bir kavram” olmaya yönelmiştir.

Aslında “Performans” olgusu, çeşitli fragmanlardan meydana gelmiş bir mekan algısının; ses, zaman, tavır ve hatta koku gibi faktörlerin kompozisyonuyla oluşturulmuş bir durum içerisindeki uzantısıdır. Bu olgunun kökeni, tiyatro sahnesi değil, sanatçı atölyesidir. Burada izleyici, tiyatrodaki olduğu gibi, planlı bir gösteri biçimi ve aktörlerle karşı karşıya gelmez. Bunun yerine, küratör’ün yönlendirmesiyle, kendi sorumluluğunda emretmek/algılamak/izlemek zorunda bırakıldığı bir duygu bombardımanına uğrar. Allan Kaprow’un “The Courtyard” (Avlu) adlı çalışması gibi, bu alanda gerçekleştirilen çalışmaların bir çoğunun hedef aldığı şey de budur: Mekan algısı içinde duygu bombardımanı. 1960’lı yıllarda Claes Oldenburg ve Jim Dine dahil olmak üzere, bir çok Pop sanatçısının, “happening” etkinlikleri olmuştur. Bunlar arasında belki de en akılda kalıcı olanı, Jim Dine’in “The Car Crash” (Otomobil Çarpışması) adlı ve New York’ta Rubent Gallery’de (1960) gerçekleştirilenidir. Bu “performans” çalışmasında, konu başlığı, “The Car Crash” olan sözcükler simgesel olarak 20 dakika içinde birbirlerini izleyen ardışık bölümler halinde alegorize edilmiştir.

Amerika’da “Performans Sanatı” modası, iki nedenle giderek önemini yitirmeye yüz tutmuştur. Birincisi, New York ve Kaliforniya’da, işlenen konular kısa sürede yaygınlaşıp bir tür gösteri formuna dönüşmekteydi. İkincisiyse, bu etkinliklerin Broadway çevresinde tiyatrolar tarafından taklit edilmesi idi. Bu durum, sadece Performans Sanatını değil, aynı zamanda “bu performansların ortaya koyduğu ve yaratmaya çalıştığı yeni geleneğin (ethos) dramatik anlatım dili içinde eriyip yok olmasına neden olmuştur. Zaten, 1950’lerin başlarından itibaren, Amerika’da, avangart tiyatrodaki bu tür benzetme ve öykünmelere olağanüstü bir ilgi duyulmamıştır.

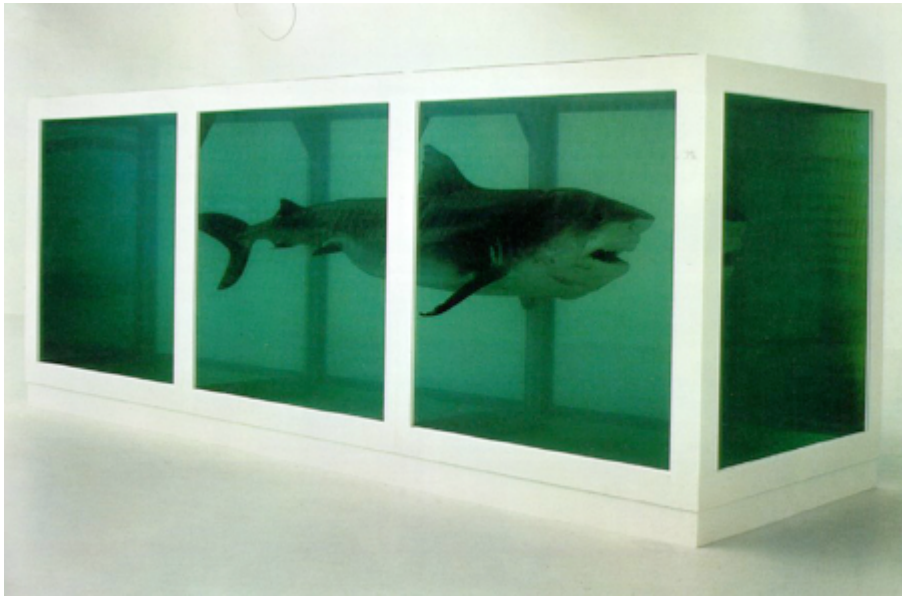
Amerika’da Performans Sanatı dönemi sona ererken, Avrupa’da “Event” diye adlandırılan ve bunun benzer bir biçimi olan etkinliklerin önem kazanması, Avrupa’nın kültürel tavrında “gerçekte olduğundan daha büyük bir muhafazakarlığın” göstergesi olarak yorumlanabilir. Avrupa’da, bu tür uygulamaların en yoğun bir biçimde gerçekleştiği ülkeler, İngiltere, Almanya ve Avusturya’dır. Bu ülkelerde gerçekleştirilen “Performans”ların, büyük bir bölümü, Amerikan Performans Sanatını birçok yönden etkilemiştir. Avrupa’dakiler, daha soyut ve öncelilere göre daha az özgül (spesifik) olan “Performans” etkinlikleridir. Bu çalışmalarda, üzerinde durulan en temel olgu, izleyiciyi şok etmeyi ve bu nedenle de enerjinin çoğu, olağanüstü durumların ortaya çıkarılmasına harcanıyordu; fakat yine de, Avrupa’daki “Performans”lar, Amerikan “Happening”lerine göre, daha entellektüel ve sofistike bir içerikle sunuluyordu.

İngiltere’de Stuart Brisley’in çalışmaları, tiksinti ve bulantıyı kışkırtmak açısından, kullanılan imgelerin insan hayatını bir tür “tecrit” ve “tehdit” eden öğeleri içermesi yönüyle tipik bir örnek oluşturmaktadır. Bu etkinliklerde, sanatçı birçok fiziksel güçlüklerle katlanmakta, kendini tehlikeli durumlarla karşı karşıya getirmeye

zorlamakta, izleyici de bunun bilincine varmakla yetinmekteydi. Brisley, bir performansında su ve hayvan barsaklarıyla doldurulmuş bir banyo küvetine yatmış ve saatlerce kıpırdamadan durmuştu.

Raymond Williams, “Avangart Sanatın Politikası” başlıklı bir makalesinde, sanat alanında, 19. yüzyılın sonlarında hızla gelişmekte olan aşamalardan söz etmektedir: Sanat pazarının artan egemenliği ve resmi akademilerin ilgisizliğine karşı, kendi uğraşlarını korumayı amaçlayan yenilikçi grupların zamanla başka gruplaşmalara dönüştüğünü vurgulayan Williams, belli bir sanat akımı savunuculuğu yapmanın, önce yeni bir sanat akımını yönetmek ve sonra da bu sanat adına bütün bir sosyal ve kültürel düzene saldırılmayı içerdiğini öne sürmektedir (Phillips, 1975: 215).

Günümüzde, İngiliz sanatçı Hirst’ün çalışmaları(Tablo:2), bu alanda ayrı bir ilgi alanı oluşturmaktadır. Hirst’ün yapıtları, kavramsal çalışmaların sanat pazarındaki değeri üzerine etkili birer örnektir. Erken dönem Nokta Resimlerinden (Dot Painting) biri, yapıldığı dönemde 20.000 Sterlin’e satıldığı halde, bugün bu türden bir tablosu, 400.000 Sterlin’e alıcı bulabilmektedir. 1995’te Turner ödülü alan Hirst “Genç İngiliz Sanatçıları” diye anılan gruba dahildir. Saatchi & Saatchi’nin bu grubu sürekli teşvik etmesi ve grup içindeki sanatçılarla ilgili etkinlikleri bıktırıcı bir biçimde yinelenen kampanyalarla desteklemesiyle, uluslararası düzeyde ilgi gören bir sanatçı statüsüne kavuşmuştur. Hirst’ün çalışmaları, bilinçli olarak kışkırtıcı ve rahatsız edicidir. “Dead Rotten Cow” isimli, en önemli kavramsal çalışmalarından birinde, “Çürümüş Ölü Sığır” formaldehit içinde korunmaktadır.



Tablo-2: Damien Hirst, “ Yaşamakta Olan Birinin Aklında Ölümün Fiziksel Olanaksızlığı” (Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living) 1991

Bir yapıtında, sığırlar, cinsel ilişki pozisyonunda dondurulmuştur. Kafaları kurtlar ve böcekler tarafından kemirilmektedir. Sığır ölüleri, salam-sucuk örneğindeki gibi dilimlere ayrılmıştır. Diğer bir çalışmasında, ön cephesi camla kapaklı bir dolabın raflarında, ilaç kutuları, yüzlerce şişe, hayvan iskeletleri, ve bir girdap gibi dönen çok renkli noktalarla yer yer, Noktacılık akımının öncülerinden biri olan George Seurat'nın çalışmalarını anımsatan tablolar yer almaktadır. Bir söyleşide, “*Sanat senin aklından geçen, kafanın içinde dolaşıp duran bir şeydir*” diyor Hirst ve şöyle devam ediyor:

“..Eğer sanat yapmak için olası ilginç bir düşüncen varsa, onu da değerlendirebilirim. Sanat her yerde var olan bir şeydir. O senin içinde bulunduğun ortama, algıladığın çevreye karşı duruşun. Yıllar boyu üzerinde çalıştığım düşünceler var: Bir galeri içinde bir tayf nasıl yaratılır? gibi. Yanımda hep, yapacağım gösterilere ve adı olmayan çalışmalarına ilişkin aklıma gelen düşünceleri, gösteri adlarını içeren uzun bir liste bulunduruyorum” (Vogel, 2003).

Hirst'ün kavramsal yapıtlarından daha tehlikeli, korkunç ve yaban gösteriler, Viyana Aksiyon Grubu sanatçıları tarafından Avusturya'da gerçekleştirilmiştir. Bunlar arasında, Herman Nitsch, Otto Muehl, Günther Brus ve Rudolf Schwarzkogler'in “performans”ları en dikkat çekenleridir. Bu gösterilerin birçoğu, “sado-mazoüst” imgelemin olay ve aksiyonlar biçiminde özgürce anlatımını hedef alır.

Kibar Üslup:

Bu tür performansların karşıt kutbunda, “Nice Style” (“Kibar Üslup”) diye tanımlanan gösteriler yer almıştır. İngiliz Gilbert&George'un performansları(Tablo:3), bu kapsamda yer alırlar. Gilbert&George'un “Şarkı Söyleyen Heykeller” (“Singing Sculptures”) adlı çalışmaları, sanat çevresinde oldukça önemli bir yer tutmuştur. Örneğin Gilbert&George, elleri ve yüzleri yaldızlı iki oyuncu olarak, bir platform üzerinde ayakta dururlar. Bunlar, bir müzikhol ezgisi olan “Underneath the Arches”a mimikleriyle eşlik ederler. Burada bir stil ve moda fikri ortaya konulmakta; bu fikir kendi gerçek bağlamından kopararak bağımsız bir olgu gibi analiz edilmektedir. Sonuçta, popüler sıradanlık (yüzeysellik) kavramı ayrıntılı bir biçimde incelenmekte, moda veya stilin kendi bağlamından koparılmışlığı; tasarımcı ve onun “kreasyonları” ortaya çıkarılmak suretiyle, kendilerinin de yaşayan heykeller oldukları; platform üzerindeki duruşlarının bir sanat olarak görülmesi gerektiği düşüncesi ön plana çıkarılmaktadır (Hass,1992: 2-25).

Ama yine de Gilbert & George'dan yıllarca önce, buna benzer bir iddiayı ilk kez ileri süren Joseph Beuys'tur. Joseph Beuys, savaş pilotu olarak görev yaptığı II. Dünya Savaşı'ndan sonra, sanata dönmeden önce üniversitede Doğa Bilimleri öğrencisiydi. "Fetteke" olarak bilinen bir çalışmasında, şekli belli olmayan "amorfl" malzemelerle, geometrik, ölçülü biçili nesnelere arasındaki karşıtlığı; sert ve yumuşak malzeme bütünleşmesini kavramsal düzeyde



Tablo-3: Gilbert & George , “Şarkı Söyleyen Heykeller”(The Singing Sculpture) Cable Caddesi, Londra, 1988

sorgulamaktaydı. Yaptığı performansların birçoğu, Stuart Brisley'inkilerden daha risklidir. Beuys, 1965'de "24 Saat" konulu çalışmasında, kolları gerilmiş olduğu halde bir platform üzerinde 24 saat durmuştur; ancak bu tür etkinliklerin izleyici üzerinde yarattığı dolayimli etkilerden pek tatmin olmadığı için, 1967'de radikal, fakat hiçbir partiye bağımlı olmayan siyasi bir organizasyon oluşturmuştur. Bu bir Alman öğrenci partiydi. Sanatsal eylemleri, giderek daha belirgin bir forma ulaşıyor; kendi politik görüşlerini yansıtan bir araca dönüşüyordu. Ama yine de bunların çoğu müzelerde gerçekleştirilmiştir. 1972'de Tate Gallery'deki bir sergiye davet edildiğinde, kendi siyasi görüşlerini izleyicilere anlatmak için bir gün harcamıştır. Aynı yıl, Kassel'de sergi salonunun zemin katını büro olarak kiralamış ve burayı, kendine soru sormak ya da kendisiyle tartışmak isteyen tüm ziyaretçilere açık tutmuştur. 1970'li yılların sonlarında yaptığı açıklamalarda Beuys, sanat ve sanat yapma girişimini saçma bulduğunu ima

eder gibi gözükmekte; sanatı fikir alışverişinde (iletişiminde) bir dil zenginliği yerine, engelleyici bir öge olarak tanımlamaktaydı.

Teknolojik Zemin

Nesne'den kavrama ve dolayısıyla izleyiciyi daha fazla düşündürmeye yönelik sanat, arada sırada da teknolojik bir zemine oturmaktadır. Örneğin, video'nun geleceğin sanatında çok önemli bir yer tutacağı konusu tartışılmış; sanatın elektronik terimlere dönüştürülmesiyle kendi yokoluşunu da birlikte getireceği üzerinde durulmuştur. Gerçekte bu alandaki deneysel çalışmalar (deneyimler), üç ayrı yönde gelişmiştir:

İlk etaptakiler, "Yatak Odası Videosu" diye de tanımlanan ve Andy Warhol'un bazı filmlerinin devamı niteliğinde olan deneysel çalışmalardır (Gilbert&George'un "Gordon's Makes Us Drunk" ("Cin Bizi Sarhoş Eder") gibi).

İkinci gruptakiler içinde her türlü estetik kategoriden sakınılarak, resmi televizyonlardaki programlara alternatif bağlamında ortaya konulan -azınlıklara ve radikal konuşmacılara bir platform biçiminde olanak veren- video işleri dikkat çekmektedir.

Asıl hedefi polemiklerle sınırlı olan bu video işlerinin kendisine niçin "sanat" etiketi taktığı ve sanat galerilerinin bunlar için neden uygun bir yer olduğu merak konusudur. Fakat başka bir merak konusu daha var: Joseph Beuys, yeni bir siyasal felsefenin yayılmasında, kamusal alan olarak "daha az etkili olduğu bilinen sanat galerilerini" neden uygun bir yer olarak seçmişti?

Buna benzer tutarsız durumlar, hatta bunlardan daha olumsuz sonuçlar "saf kavramsal sanat" ya da "bildiri sanatı" diye bilinen ve izleyiciden sanatçının düşünce sürecini adım adım izlemesini isteyen sanat biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu sanat biçiminde sorun, bu süreçlerin niçin yazılı diyagramlardan öteye gitmediğidir. Üstelik bu tür işlerin birer sanat biçimi olarak sergilenmeleri, kavramsal sanatçıların amaçlarına da ters düşmektedir. Yirminci yüzyıl modern sanatının en önemli özelliklerinden biri, içinde bulunduğu farklı konumlarda, bu konumlara ters düşen dışavurum araçlarını özellikle kullanmaktır. Bunun bir nedeni de sanat dünyasında, sanata olan ilginin "sanat nesnesi"nden "sanatçının kendisi"ne yönelmiş olmasıdır.

Nitekim, çağdaş (güncel) sanatçılar çalışmalarında kendilerini, giderek "kendi kendilerinin otantik bir yaratımı" olarak ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Bu durum, her daim, sanatın ne olduğu konusunu yeniden sorgulamamızı zorunlu kılmaktadır. Eğer tüm sanatsal değerler, sanatçının kişiliğinde yatıyor ve bu sanatçı da bir an için popüler oluyorsa ve bu nedenle de izleyiciye karşı istediği her şeyi yapabileceğini düşünüyorsa, kendimizi bu tür bir sözde avangartçılığa karşı nasıl koruyacağız? Bu

soru modern sanat akımlarının ortaya çıkışından çok daha öncelerinden itibaren sadece Batı uygarlığında değil, diğer kültürlerde de günümüze kadar binlerce kez sorulmuş, fakat hiçbir zaman bugünkü kadar önem kazanmamıştır. Örneğin, belli bazı kişilerin doğaüstü güçlere sahip olduğunu kabul eden belli kültürler vardır ya da Budist rahiplerin ve filozofların, kendilerini çepeçevre sarıp dinleyen halkla aralarında bu tür bazı ilişkiler olduğu kabul edilmektedir. Fakat genelde bu kültürlerin, Batı düşüncesi nde anlatımını bulan bir profesyonelliğe ayıracak zamanları dahi olmamıştır.

Aslında buradaki çelişki, sanatçının kendisini görmek istediği bu yeni görünümüyle halkın onu nasıl gördüğü arasında ortaya çıkmakta ve “avant-garde” diye nitelenen bu tür bir “öncü”lüğün neredeyse tümüyle halka bağımlılığı gözden kaçmaktadır.

Kendine kültürel bürokrasinin insafına göre bir biçim vermek için “pazar’dan firar etmiş” izlenimini ortaya koyan böyle bir “halk münacatı”nın (yakarış) anlamı ne olabilir? Çünkü, ne kadar siyasi olabilirse olsun, gerçekte bu tavır halka karşı tam anlamıyla “seçkinci” (elitist) bir tavidir. Yine de bütün bu olumsuzluklara karşın, şunu gözdardı edemeyiz: Modern sanatçı kendi “insancıl” duygularını sorgulamakta; bir kurtarıcı tavrıyla da olsa insanın imgelem dünyasının “beğenilecek, çok güzel bir şey”le olan ilişkilerin olasılıklarını araştırmaya ve bunları keşfetmeye devam etmektedir. Kimi sanatçılar insanlığın geleceğine ilişkin son derece negatif hükümler verirken, sanatçıların büyük bir çoğunluğu hala sanatı “insana özgü olabilecek bir inancın ifade aracı” olarak görmektedir (Smith, 1975: 36-80)

Sonuç:

Hangi toplumsal sınıfa dahil olurlarsa olsunlar, insanlar ayakta kalabilmek için kendilerini, içinde yaşadıkları günümüz toplumunun gelişmekte olan devingen ve saydam paradigmalarına uyarlamak; günümüz sanatını, belirli bir zaman, belirli bir tarih bilinci ile algılamak durumundadırlar.

Kurumsallaşmaya yönelen her sanat etkinliğinin temelindeyatan olgu, odaksal burjuva tipinin yüceltilmiş kimliklerini taşıyan egemen biray statüsüne ulaşma çabasından başka bir şey değildir. Bu durum, çağdaş sanatçının yeniliklere açık olması, yenilikler karşısında kendini ayakta tutabilmesini de engellemektedir

Sanat eğitimi, sadece sanattaki yeni gelişmeler için toplum dinamiklerine uyum sağlamaktan ve ortaya çıkan teknolojik yeniliklerden nasıl yararlanılacağını öğrenmekten ibaret değildir. Güncel sanat ve genelde Kavramsal Sanat’la sanat eğitimi arasında “güncellik” ya da “çağdaşlık” söylemleriyle kurulmak istenilen ilişkilerdeki bütüncül (totaliter) yaklaşım içinde, bize göre yapılan en hayati yanlışlık, bu

uygulamalarda, güncellik ve çağdaşlık bağlamındaki kavramsal oluşumların kurumsallaşmasına yol açmak ve soruna, adeta bir “kavramsal sanatçı kuşağı yetiştirmek” boyutu ile yaklaşmaktır.

Bize göre sorun biraz da, kavramları veya kavramsal düşünmeyi öne çıkaran sanat etkinliklerinin, “sanat nedir?” sorusuna ışık tutup tutmadığı; kavramsallığın, bu soruya odaklanmak için bir mercekle işlevi görmekten başka tek başına bir şey olup olmadığı düşüncesi üzerinde, gerektiği biçim ve ölçüde duramamakla ilgilidir.



Tablo-4: Christo “Şemsiyeler Japonya-ABD” (“The Umbrellas Japan-USA”), 1987-91

Bulgar asıllı sanatçı Christo, bugüne kadar siyasal çağrışımları olan binaları paketlenme (Reichstagsverhülun), Kaliforniya-Silikon Vadisi ile Japonya’da (Ibaraki’ye ve Satokava Irmağı kıyılarına) gerçekleştirdiği “The Umbrellas Japan-USA” adlı yerleştirmesi ve aynı biçimde Kaliforniya’da bir dağın yamaçlarına gerdiği 36 km. uzunluğundaki “Running Fence” (“Boyluboyunca Giden Çit”) konulu renkli kumaşla yaptığı enstalasyonu ya da bir adanın kıyılarını renkli naylon kumaşla kapladığı “Floating Plastic Skirts” (Dalgalanan Plastik Etek) gibi büyük boyutlu, “site specific” (yere özgü) türünden kavramsal “çevre” projeleriyle bu alanda belli bir ilgi alanı oluşturan önemli sanatçılardan biridir. Christo, proje giderlerini, çalışmalarıyla ilgili karakalem eskizlerini satarak karşılamaktadır.

Kaynakça:

Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, Sunuş: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

Danto, Arthur C., "Works of Art and Mere Real Things", *Transfiguration of Commonplace*, The Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981 s: 1-32

Esche, C., Vasıf Kortun, "The World is Yours" *Art , City and Politics in the Expanding World / "Dünya Senin," Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset*, İstanbul Foundation for Culture and Arts, sayfa: 24, İstanbul, 2004.

Henry, Adrian,. *Environment and Happening* Thames & Hudson, London, 1974.

Daimen Hirst, www.wikipedia.org; wikipedia, *the free encyclopedia*

Koçak. Orhan, "Modernizm ve Postmodernizm" *Defter Dergisi*, Ocak-Haziran 1992, sayı 17, s.72.

Lynton, Norbert, *The Story of Modern Art*, Phaidon, Press Limited, London, 1989.

Phillips, Tom, *Works, Texts To 1974* Edition: Hansjörg Meyer, Stuttgart, London, Reykjavik, s: 215, 1975.

Ratcliff, Carter, *Gilbert & George: The Singing Sculpture* , Anthony d'Offay Gallery Publication, London 1993, s: 1-63

Smith, E.L., *Movement in Art since 1945*, Thames & Hudson, London, 1975.

Vogel, C., “An Artist Invests Himself,” Herald Tribune, 29-30 Kasım 2003 (çev. A. Genç, çevirinin tümü için bkz. www.ademgenc.com).

Williams, Reymond, “Avangard Sanatın Politikası”(Çev. Babacan, İ), *Adam Sanat* Dergisi, Ocak 1989, sayı: 38 sayfa:19-32.

Wilson, Colin, *The Outsider*, Foreword Copyright by Marilyn Ferguson, Penguin Putnam Inc., Los Angeles, 1982, sayfa: xiii.

14 Mayıs 2007

* Beykent Üniversitesi Öğr. Üyesi

[1] Fluxus: Latince “akmak”tan türetilmiştir. 1960 yılında Litvanyalı-Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından John Cage ve çevresindeki sanatçı ve müzisyenleri tanımlamak için kullanılmıştır.

[2] Williams, Reymond, (1989) *The Politics of Avant Garde*; Huyssen, A., (1988) “Avangard Teknoloji Kitle Kültürü” (Çeviren: S. Erener) Defter, 1988 Sayı: 7; İrmeli, H., (2003), *The Origin of Avant-Garde: Modern Aesthetics From Baudelaire to Warhol*; Bürger, Peter, (2003) *Avangard Kuramı*, Sunuş: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

[3] İngiltere’de “Event”, Amerika’da “Performance”: Performans sanatı, izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat biçimidir. 1960’lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Bazen “happening” olarak da adlandırılır. Fluxus, Beden Sanatı, Süreç Sanatı ile yakından ilgilidir. Dans, müzik, (Dadacıların “Cabaret Voltaire”deki doğaçlamaları gibi), tiyatro, sirk, jimnastik türü etkinliklerden farklı olarak olayların illüzyonu değil, olduğu şekliyle olayın kendisi sergilenir. Kökleri, 20. yüzyılın başındaki Dada akımının karşıt sanat performanslarına, 1920-1930 yılları arasındaki fütürist ve sürrealist gösterilerine kadar gider.