

36834

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

**GÖSTERİ OLARAK SANAT-SANAT NESNESİ
OLARAK İZLENEN İNSAN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

AYDAN MURTEZAOĞLU

DANIŞMAN
DOÇ. TAYFUN ERDOĞMUŞ

İSTANBUL, 1994

GÖSTERİ OLARAK SANAT-SANAT NESNESİ OLARAK İZLENEN İNSAN

I-GİRİŞ.....	1
II-GÖSTERİ OLARAK KÜLTÜR.....	6
A.TANIM.....	6
1.Dil.....	6
2.Yabancılaşma.....	2
3.Gösteri.....	9
B.GÖSTERİ OLARAK SANAT-SANAT NESNESİ OLARAK İZLENEN İNSANIN SANATIN KAVRAMSAL SÜRECİNDE İRDELENMESİ...13	
1.Dada.....	14
2.Gutai Grubu.....	23
3.Fluxus.....	23
4.Sanatın Kavramsal Olarak Gelişim Sürecinde Yeniden Tanımlanması.....	30
5.Happening.....	34
6.Performans.....	45
7.Video Sanatı.....	57
III-SONUÇ.....	64
IV-DİPNOTLAR.....	72
V-YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	77
VI-RESİMLER LİSTESİ.....	82
VIII-RESİMLER.....	

I-GİRİŞ

Bu çalışma, sanatın kültürle dolayısıyla yaşamla ilişkisini belirlemeye yönelik bir araştırmadır. Sanatçının, kültürün önemli iki ögesi dil ve gösteriyi kullanıp, kendisini sanat nesnesine dönüştürme çabasını inceler.

Bunun için izlenen yol, sanatın, yirminci yüzyıldaki evrelerini en iyi belirleyecek örnekleri seçip, çağdaş düşün adamlarının kuramlarıyla destekleyerek sunmaktır. Ayrıca, bu örneklerde çok sık rastlanılan kültür, dil ve gösteri kavramlarını, konuya açıklık getireceği düşüncesiyle, kısaca tanımlamaktır.

Değişen dünya koşulları sanatçı ve izleyiciye yeni sorumluluklar getirmekte. Bu durum ise sanatın sınırlarının sorgulanmasına neden olmaktadır.

Sanatçı, dilin çeşitliliğinden yararlanarak, çok amaçlı kullanarak, tüm çelişkileri dille sorguluyor, dilde uzlaştırıyordu. Sanat bu 'çok anlamlılık' içinde farklı yorumlarla yüzleşen görece bir kavrama dönüşmüştü. Değişen koşullarla birlikte bu görecelik 'Genel Sanat Kavramı'nı gündeme getirmişti.

Kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaşan gösteri ise, bireyin günlük yaşamda ilgisini çeken önemli bir etkendi. Yarışmayı, naklen yayınları, eğlence programlarını tele-

vizyonda uzun süre izleyebilen kitle, sanatsal aktivitelere ve bunları belgeleyen programlara fazla zaman ayırmamakta.

Bu açıdan bakıldığında, gerek eğitim ve mesleki kimlik gerekse bireysel konum ve işlev açısından çelişkiye düşmemek mümkün değil. Daha açık olarak söylemek gerekirse, bugünün göstergeleri doğrultusunda sanatçı "niçin" ürettiğini sorgulamak ve belirlemek durumunda.

İletişim ağının sınırları silmesi, makineleşen yaşam biçimine, umursamazlığa başkaldırı; insanı, düşünen, konuşan, davranan süje olarak ön plana çıkartmakta. Bu durum, sanatı bir davranışa, sanat yapıtını ise sanatçının bir önermesine dönüştürdü.

Sanat-düşünce ilişkisi önce plastiğin sınırları içinde tartışıldı. Ancak önemli olan, bu yüzyıl insanının doğa karşısına salt bir duyu varlığı olarak değil, aynı zamanda düşün varlığı olarak da çıkmasıydı. Bu değişim, 60'lı yılların sonunda "başında yaşa" sloganı ile yoğun bir biçimde desteklendi.

Bu süreç yeni bir estetik anlayışını oluşturmuştu. 'Estetik', dildeki uzlaşmaların tümü olarak belirlenmişti. Bu tanım ise, bütün sanatsal önermelerin dil yapısının anlaşılmasına dayanan 'Genel Sanat Kavramı' ile de bütünleşiyordu.

Yukardaki tanım kapsamında, bu çalışma, genelde çeşitli akım, grup ya da bireysel üretimin insanla ilişkiyi düşünsel yolla kurma aşamalarının evre evre araştırılmasıdır.

Düşünen varlık olarak insan faktörü, sanatın insan ve obje bağlamında yapısının incelenmesi, zevke yönelik üretimden vazgeçiş, tarihsel öznenin sorgulanması gibi pek çok konu Sanatın 'kavramsal' boyutunun gündeminde yer almakta.

Tezde içeriğe uygun olarak seçilen örnekler de bu konuları irdeleyen, insanı, eylemlerle destekleyerek sanat nesnesine dönüştüren gösterilerdir.

Sanatın kavramsal sürecinde, sanatçı ve izleyici arasında, sosyal sınıf ya da coğrafi konum açısından bir ayrım gözetilmemekte. İletişim kurmak, döngüsel etkileşim ve diyalog çalışmalarının esas amacını oluşturuyor. Ayrıca sanatçının bir varlıktan bir olguya, izleyicinin ise düşünen ve tepkisini gösteren bireye dönüşmesinde, sanatın yaşamla içiçeliği, herşeyin sanata konu olması, kültürel yaşamın sanatsal deneyde yer alışı, yaşanan "an"ın sorgulanması ve kimin söylediği değil de söylenenin önemli olması gibi etmenler sayılabilir.

Böylece, günlük yaşamın kendine özgü dili içinde varolan sorunlarına yönelen sanatçı, aynı dili kullanarak düşüncelerini aktarır. Kendini sanat nesnesi olarak sunma

ve ortak dilin kullanımı, izleyicinin bu sorunlara olan ilgi ve katılımını da etkilemekte.

Kültür, dil, din, ...ne olursa olsun; insan bedeni ve onun hareketliliği oluşumundan itibaren evrensel merak unsuru, ilgi odağı. Bu durumu, günümüzün hareket, hız ve zaman kavramlarıyla değerlendirdiğimizde, anatomiden video sanatına insan bedeninin ele alınış sürecini ve sanat nesnesine dönüşümünü kavramak kolaylaşıyor. Başka bir ifadeyle sanat, düşünceleri, sesi, eylemleri, görüntüsü ile ilginç bir malzeme olan insanı keşfedip, iletişim kurmak, fikirlerini açıklamak adına 'obje' olarak kullandı.

'Çok anlamlılık' farklı düşünce ve yorumlara yöneltmesi açısından, sanatın göreceliğini gündemde tutarken; sanatçıyı da bilgi/başvuru kaynağı, dökümanter olmaya zorluyordu.

Sanatçının yeni konumu, farklı kimlikleri bünyesinde toplaması izleyiciyi de içeren özgür bir eylem ortamında, yabancılaşma süreci ile ortaya çıkmakta. Mesleki kayganlık, sanatçıyı rahip, iyileştirici, başkaları adına söz söyleyen, iz sürücü, zaman yazıcı... gibi farklı konumlara yerleştirebilmekte. Bu durumda yabancılaşma ve sentez kimlik sanatçının kendisini sanat nesnesi olarak sunmasında en önemli iki olguyu oluşturuyor. Nitekim bu çalışmanın bir diğer amacı da sözkonusu olguları farklı sanat dilleri kapsamında araştırmaktır.

Sanatçının sentez kimliği sanatın işlevini geniş bir alana yayarken; 'sanat-sanat olmayan' tartışmalarının ortaya çıkmasına neden oldu.

Sanatsal eylem kültürel bir girişim olarak gösteri halinde sunulduğunda bunu, yine kültürün bir parçası olan, sirk cambazının, şovmenin, bandonun,... gösterisinden ayıran ne olabilirdi? Performans sanatçısı kendine zarar verdiğinde, kendini adak olarak sunduğunda bu girişimlerini, tarikat mensuplarının bir amaç uğruna toplu intiharından, doğulu rahibin bir ömür boyu ayakta durma adağından, protesto için yapılan ölüm oruçlarından, parasal ödülü de olan Japonya'daki 'En güçlü haykırış' yarışmasından farklı kılan ne idi?

Bu ikilem çerçevesinde, insanın beklentileri doğrultusunda gerçekleşen davranışları ya tüm kalıplara bir başkaldırı ya da tepkisizlik ve var olan enerjiyi gizleyen bir karakter taşımakta.

Diğer bölümlerde de görüleceği gibi bu olgular, sanatın düşünsel sürecinin 'büyükbaba'ları tarafından zaten sezilmiş, söylenmiş ve belgelenmiş. Bu nedenle, bu tez sözkonusu düşünceleri bugünün kelimeleriyle kurulacak bir cümlede yeniden gündeme getirmektir.

II. "GÖSTERİ OLARAK KÜLTÜR"(1)

A. TANIM

I. Dil

Kişisel özellikli 'söz'den ayrılan dil, toplumsal bir karakter taşır. Toplumun benimsediği uzlaşımın bütünü olarak tarif edilebilir.

Günümüzde bu tarif salt sesler olarak değil, jestleri de içererek genişlemiştir. Yani herhangi bir jest ya da ses anlıkta bilinç olgularını harekete geçirerek, imgeyi, karşılığı olan kavramla birleştirir. Özdeş olmasa da yaklaşık aynı kavramlara ulaştıran dil yetisi, bireyler arasında ortak bir anlayış yaratır. Ancak bu ortaklaşalık anlama yetisini sınırlandıran bir tuzak olarak, düşünme alışkanlığını, kalıplaşmayı ve yanılma olasılığını da beraberinde taşır.

Bu açıdan bakıldığında, sanat 'gerçekliğin dili' olmayı amaçlıyordu. Sözel ve görsel olanın arasındaki ilişkiyi vurgulamaya, gerçek olayların çok-biçimli, çok-anamlı yapısını dille çözümleneye, dilin toplumsal karakterini belirlemeye yöneldi. Özdeşlikler ve farklılıklar arasında ayrıştırma görevini yüklenen dil, "...bir iletişim aracı değildir, ama her türlü iletişimi kuran şeydir. Dahası, dil, gerçekten kültürün de temelidir."(2)

Ses kadar eylem de iletişimin önemli bir parçasıdır ve bunun sonucunda ortaya bir jest dili çıkar. Antonin Artaud bu durumu Bali Tiyatrosu'ndan örneklerle açıklamıştı. Devinim, davranış, çılgılık gibi uzamada yoğunluğa sahip tüm öğeleri, yaşamın çeşitli durumlarına tekabül eden jest, ses ve mimikleri kullanan Balililer'i Artaud, üç boyutlu, yaşayan, hareket eden hiyeroglifler olarak betimler. Böylece imgelerin anlaşılması için oluşturulan bu yeni dil beraberinde yeni düşünce olanakları da sunar. "Ve bizi böylece, anıksal yollardan var olan şeylerin göstergelerini yeniden keşfetmeye sürükler." (3)

2.Yabancılaşıma

Dilin, anlıkta imge ile kavramı birleştirici sürecinde bir yabancılaşıma sorunu ortaya çıkar. Bunun temelinde ise insan ve onu çevreleyen dünya arasındaki ilişki yer alır.

Yabancılaşıma, "... başka bir şey adına kendinden vazgeçme, dışsal bir güce kendini bırakma, kendi dışında bir şeyde başkası olma; dolayısıyla, üzerinde bir etki yapılabilmesi için bir eyleyen (agent) olmaktan çıkma demeye gelir." (4)

Biçim ve içerik birbirine paralel bir evrim geçirmediği, üretim ve kullanım hedeflenen amaçtan saptığı sürece, bilinç kendini yabancılaştırmakta.

İnsanın kendisiyle, başka insanla, nesneyle, toplumla, dille olan ilişkisinde yabancılaşması; başka bir kişi ya da nesnede kendini konumlayarak tanıma ve kendi gerçekliğini bulma sürecini başlatır. Bu nesnelleşme ise hem yok olmak hem de yeniden var olmak gibi iki uç durum nedeniyle bir gerilim yüklenir.

Nesnenin insanileştirilmesi-insanın nesnelleşmesi, biçimsizleşme; belirlenemeyen kimlikler, amacından sapan eylemlere neden olmakta. Böyle bir yabancılaşma ise, "... bir kültürel deprem olarak kolektif bilinçaltını patlatmayı-hem de dev boyutlarda patlatmayı-başarmıştır."(5)

Nesnelleşme beraberinde eleştiriyi de zorunlu kılar. Özne ve nesne arasında uyuma ulaşmak için sürekli bir etkileşim kurulur. Ancak, kodlanmış bir nesnel sorgulama, bu etkileşimi uyuma değil aksine kısır bir döngüye de dönüştürebilir.

Baudrillard'a göre, toplumsalın anonimleşmesi olarak belirtilen kitle güdümlenemez yapısıyla, öznenin dönüştürülerek incelenmesine olanak tanımaz. Zaten nesne, reddedilen, korkulan bir unsur olduğu sürece onunla bütünleşme oluşamamakta.

Çağımız insanının varoluşunun kaçınılmaz koşulu olan yabancılaşma "... Nasıl davranacağımızı, nasıl yeni özerklik kazanacağımızı ve özgür olmanın yeni yollarını nasıl

düşünüp bulacağımızı içinde öğreneceğimiz bir durumdur."(6)

3.Gösteri

Günümüzde tüketim ve eğlenceye yönelik toplumsal davranış, gösteriye olan tutkuyu ve talebi de arttırmakta.

Gösteri yansız ve törensel niteliğiyle kitleyi büyüler. Ancak bu büyülenmenin anlamla veya gerçeğe bir ilgisi yoktur. Bu nedenle anlamı ya da mesajı genelde reddeden kitle, sunulanın gerçekliğini veya kendisine ait olup olmadığını bile araştırmamakta. Çünkü insanlar artık "...içinde bir gösteri olması koşuluyla tüm içeriklere tapmaktadırlar. Yadsıdıkları şey anlamın 'diyalektiği'dir. Onların aldatılıp kandırıldığını ileri sürmek de boşuna uğraşmaktır."(7) Tabii ki kitle, tercihini bu şekilde kullanmakta özgürdür.

Günlük yaşamın dilinden kopuk olarak üretilen, kişisel, anlam yüklü gösteriler, kitlenin beklentileriyle çakırsınca ilgisizliğe neden olmakta. İçine kapalı, aşırı anlam yüklü işlerin sonucunda "... kendisine geçerli bir gösteri sunulmadıkça, sağduyudan yoksun şeylerden hoşlanacak seyircinin zevksizliğini suçlamak anlamsız olacaktır..."(8)

Gösteri bugün artık izleyicinin de talebine yönelik olarak kapalı salonlardan sokaklara taşmış; sokak tiyatroları, happeningler, senlikler ve açık hava konserleri gibi etkinliklere dönüşmüştü. Ancak gösteri bu yeni konumuyla

sahnede sergilenen tiyatronun, galeride gerçekleştirilen serginin, konser salonundaki etkinliğin yarattığı 'yüksek' kültürden ayrı tutulmaktaydı. Çünkü ciddi bir kültürel faaliyetten çok, eğlendirmeye, vakit geçirmeye yönelik, içi boş bir şov olarak değerlendiriliyordu. Oysa bandodan folk-lora, seyyar satıcılardan pazar çığirtkanlarına, ayı oynatıcısından, bayramlardaki davul-zurnacıya, maçtaki amigodan sokaktaki taraftara, otobüsle şarkılı şehir turu atan politikacıdan şarkılı tüp gaz satıcısına kadar herbiri, sanatsal olarak nitelendirilen gösteriler gibi kültürün bir parçasını temsil eder. Çünkü, sanatçı da, politikacı veya satıcı gibi birşey sunma, önerme, cezbetme, ilgiyi çekme arzusunda. Bu durumda ise katılım sorunu gündeme gelmekte. Nasıl ki, politikacı kazandığı oylarla varlığını koruyorsa, sanatsal üretimin sürekliliğini de izleyicilerin tepkileri, yorumları sağlar. Bu nedenle, izleyicinin sadece dinlemek ya da izlemekle yetindiği, katılıma olanak tanımayan 'ciddi/yüksek' kültür etkinliği sonuçta onu, sessiz, tepkisiz veya ilgisiz olmaya yöneltebilmekte.

Tüketim ve rekabet ortamında medya reklama, video-kliple, naklen güncel olaylarla izleyici kendi bünyesinde tutmakta. İzleyici ise anlamın açıklanmadığı, sadece olayın sunulduğu bu gösterilere tanık olmaktan kaçmamakta. Sözkonusu bir sanatsal etkinlik ise bu kez pop konseri ya da maçtaki katılım kadar yoğun olmasa da Umberto Eco'ya göre

kitle, sadece bir gösteride veya kolektif bir etkinlikte bulunmuş olmak için katılabiliyor:".... belli ki gelişlerinin bir amacı da etkinliğin kolektif yönünü yaşamak ya da (biraz modası geçmiş, ancak bu deneyimlerden söz ederken yeniden kullanılmasında sakınca görmediğim bir deyişle) bir arada olmak."(9)

Görülüyor ki izleyici katılımdan hoşlanıyor. Ancak başkalarının kendi adına konuşmasını, temsil edilmeyi, zorla verilmek istenen mesajı reddederek çıkarlarına uygun olanı tercih etmekte.

Bu açıdan bakıldığında, Baudrillard'ın da belirttiği gibi sessiz, tepkisiz kitleye aldanmamalı. Çünkü içinde daima potansiyel bir güç taşımakta. İşte bu enerjinin bir bölümünü sanatsal etkinliğe çekebilme arzusu, yine Baudrillard'ın nitelemesiyle 'entelektüel sıçramalar' olarak belirlenmekte.

Katılımın yanı sıra sanatsal deneyin özünde taşıması gereken ve onun için belirleyici olan sorumlulukları da gözardı etmemek gerekiyor. Sanatın işlevi 'okuma' imkanı yaratmak ve dolayısıyla katılıma olanak sağlamaktır. Zaten onu güncel kılan fakat rutinden ayıran, sadece eğlendirmeye ve zevke yönelik üretimden farklılaştıran bu iki özelliğidir.

Sanatsal önerme, hem geleneksel kültür hem de içinde bulunduğu dünyanın verilerine dayanarak oluşturulan bir soruşturma, düşünme ve eyleme sürecidir. Bu süreç izleyicinin 'okuma'sı ile tamamlanır.

Sonuç olarak, izleyicinin dikkatini çekebilen bir üretim ancak, onun bulgulama edimine katılmasıyla sanatsal bir nitelik kazanmakta aksi halde, bir aldatmacadan öteye geçemiyor. Ayrıca izleyicinin ilgisinin odağı olmak, sanatsal deneyin gerektirdiği sorumluluklardan kaçmak anlamını da taşımamakta..



B.GÖSTERİ OLARAK SANAT-SANAT NESNESİ OLARAK İZLENEN
İNSANIN SANATIN KAVRAMSAL SÜRECİNDE İRDELENMESİ

Bu bölümde, sanatın toplumsal evrelere koşut olarak geçirdiği süreç, tezin içerğine uygun olarak örneklerle ele alınacaktır. Amaç, sanatçı ya da izleyici olarak insanın sanatsal deneydeki rolünü ve sanatın sınırlarını araştırmaktır.

Çalışmalar genelde, içinde buldukları dönemi sorgulamak, tartışma ortamı yaratmak, çözüm aramak gayesiyle oluşturulmakta. Bu anlamda sanatla yaşamın ilişkisi, insanın sanat nesnesine dönüşümü; düşünce ve eylemleri kapsamında incelenecektir.

İdeolojik ya da teknolojik gelişmeler, bireyleri benlik-bilinç arayışına yöneltirken, sanatın tanımının da değişmesine neden olmakta. Bu açıdan bakıldığında kavramsal süreç, sanatın, varoluş sebeplerini sorgulamasıyla başlar. Sanatsal etkinlik artık, düşünceyi belirli bir dille dolaysız olarak sunma amacını taşımakta. Bu doğrudanlık ise izleyici katılımında önemli bir etken.

Yüzyılın başında, Kübizm yapıtın izleyici ile olan ilişkisine farklı bir anlayış getirmişti. Sanatçı kendi tercihi doğrultusunda gerçekliği sorgularken, izleyiciyi de zihinsel bir çabaya zorluyordu.

Şimdi bu gelişmeleri, Dada'dan başlayarak, çeşitli akım, grup veya bireysel çalışmalar kapsamında belirleyelim.

I. Dada

Günümüzde etkileri farklı oluşumlarla devam eden dadaist düşünce, sanatın geleneksel değerlerini kökten sarsan, yaşamı sorgulayan, tavır alan bir yaklaşımdı.

Dada hareketleri ile, çeşitli sanat dallarıyla toplu etkinlikler arasındaki ayrım ortadan kalktı. Resim, müzik, tiyatro, edebiyat, kabare, şiir, fotoğraf, sirk, şov... gibi birçok etkinlik bir arada kullanıldı. Dada, "Sanatçının eşsizliği ve kaçınılmazlığına karşı çıkararak, sanatçıyı sanat yapan bir insan konumundan çıkararak, basit bir karar verici insan durumuna yükseltti."(10)

Zürih'te başlayan dada hareketleri kısa sürede uluslararası bir nitelik kazandı. Yüzyılın evrensel anlatım biçimine dönüştü. Bu anlatımda, insanın herşeyden üstün tutulduğu bir yaşam esas amacı teşkil ediyordu. Birinci Dünya Savaşı'na da rastlayan bu dönemde; tedirgin, mutsuz sanatçıların içinde buldukları düzene karşı çıkmaları, onunla hesaplaşmaları doğaldı. Dada Bildirgesi'nde şöyle deniliyordu: "Yaşam, seslerin, renklerin, tinsel ritimlerin ve gürültülerin eşzamanlı bir karışımı gibi görünür, ki bunlar Dadacı sanata, değişikliğe uğratılmadan, tüm coşku

verici haykırışlar ve günlük ruh halleriyle, tüm kaba gerçekliğiyle girerler."(11)

Aynı bildirmede "Sanat, uygulama ve yönelimiyle, kendi zamanına bağımlı bir olgu, sanatıllar, kendi çağları-nın yaratıklarıdır. En yüksek sanat, kendi bilinç içeriğin-de, zamanının binbir türlü sorunlarını sergileyen sanat olacaktır..."(12) belirlemeleri yer almıştı. Dada, yaşamla sanatı bütünleştirirken; sanatçıdan içinde bulunduğu toplumun sorunlarına kayıtsız kalmamasını, bunlara yönelik eylemlerde bulunmasını bekliyordu. Yaşamı sanat kadar ilginç bulan Dada, sanatı da yaşamın ölçütleriyle değerlendirir. Bu nedenle sanatçının yaratıcılığını, kişiliği, samimiyeti ve yaptığı işe olan inancıyla belirler.

Dada, sanata yeni işlevler kazandırmış ve böylece iletişimin sınırlarını zorlamıştı. Nitekim, Yeni-Dada, Pop ve yüzyılın ikinci yarısından itibaren Happening olarak nitelenen gösterilerin temelinde Dada yer almaktadır.

Dadacılar, sanat karşıtı etkinliklerle siyasal propa-ganda faaliyetlerini bir arada gerçekleştirdiler, konfe-ranslar, siyasal eylemler düzenlediler. Dünyanın karmaşık düzenini us dışı eylemlerle sorguladılar. Cabaret Voltai-re'de toplanan Tristan Tzara, Marcel Janco, Max Oppenheimer gibi birçok sanatçı savaş, ulusçuluk karşıtı eylemler gerçekleştirdi.

Kabarenin sahibi Hugo Ball, bu etkinlikleri şöyle anlatıyordu: "Janco, maskeleriyle kabareye geldiği zaman hipimiz orada bulunuyorduk. Maskeleri takınca acayip bir ortam oluştu. Delilik'e yakın bir yüz ifadesiyle melodramatik birtakım tipleri canlandıran bu maskelerin her biri belli bir kılığı ve jesti gerektirmekteydi. Beş dakika önce, ne olup biteceği hakkında hiç kimsenin en ufak bir bilgisi olmamasına karşın kısa bir süre içinde, birbirlerinin sonucu olarak bulgulanan tuhaf hareketler, acayip davranışlar yapıyorduk." (13) Hugo Ball bu etkinliklerin niteliğini ise şöyle açıklıyordu: "Bu maskeli oyunlarda büyüleyici olan şey onların insanlığı temsil etmesi değil, yaşamdan daha geniş ve kapsamlı olan coşku ve öznitelikleri sergilemesiydi. Çağımızın fonundaki ilikleri dondurucu şiddet, burada görünür kılınmıştı." (14)

iletişim kurarak, dünya görüşünü ve yaşam tarzını değiştirerek farklı bir evreni tasarlayan bu hareketler, sanatın yeni bir anlayışa yönelmesinde etkili oldu. Fransa'da çeşitli konuları kapsayan bir dizi ironik gösteriler, konferanslar düzenlendi. Philippe Soupault'nun kışkırtıcı sahnelerle dolu 'Ünlü Sihirbaz' adlı oyunu, maskeli oyuncuların, üzerlerine ünlü yazar ve sanatçıların isimlerinin yazıldığı balonlarla, Paris'in kenar mahallelerinde dolaşması ile gerçekleştirildi. Almanya'da siyasal propagandaya yönelik gösteriler yapıldı. George Grosz, Hitler'e muhalif

bir karşı sanat geliştirdi. Johannes Baader, Berlin Katedrali'ndeki dini bir töreni, Reichstag'daki bir toplantıyı sabote etti. Rus Dadacılar ise sokak gösterilerinde, Batı'daki dadacıların yüksek kültür özentisine alaycı bir tavırla yaklaşıyorlardı. Ayrıca, Rus ihtilali'nin yarattığı karışık dönemde, bir grup sanatçı bir yandan işçileri desteklerken; Bakü'deki bir konser, fabrika gürültüleri, gemi sirenleri, makineli tüfek sesleri ve binlerce kişinin katıldığı bir koro ile gerçekleştirilmişti.

Renk, biçim gibi plastik değerlerin iletişim kurmadaki yetersizliği karşısında Marcel Duchamp, kavramsal iletişimi oluşturmak için 'ready-made' hareketini başlattı. Sözel alanı sanat kapsamında araştırdı.(R.1)

Bu açıdan bakıldığında, "Sanatın anlamını koruyarak yeni bir dili konuşmanın olanaklılığının anlaşılmasını Duchamp'nın "Ready-Made'i sağlamıştır. Ready-made'le birlikte sanatın ilgisi dil'in biçimine değil ne dediğinedir. Ready-made'le sanat, artık bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm 'Kavramsal' sanatın başlangıcını belirler. Duchamp'dan sonra sanat bütünüyle kavramsaldir."(15)

Dada'nın günümüzde de etkisini sürdürmesindeki en önemli olgu, izleyici katılımına olanak tanınmasıydı. Marcel Duchamp bu katılımı şöyle ifade etmişti: "Ve yan anlamlar,

izleyicinin imgelemine göre oluşan anlamlar. Tepkisine göre istediği her hangi bir alana, imgelem biçimine ya da düşünce çağrışımlarına girebilir. Başka bir biçimde söylersem, benim tepkilerim kesinlikle onun tepkileri olmayacaktı. Bu yapıtlar bir düğmeye basarak herkes tarafından kabul edilecek şeyler değil izleyicilerin huyuna göre yorumlamaya başlayacakları biçimlerdir."(16)

Dada'nın katılıma imkan vermesinin yanı sıra, bir diğer özelliği de yaratıcı bireye karşı 'hiçlikçi' tutumudur. Yaratıcı birey ve yaratıcılık ilkesi bir engel olarak görülür. Insandan beklenen, içinde bulunduğu ortamı izlemesidir. Dada'da ironi, yaratıcının gösterebileceği tek tutumdur ve bu 'hiçlikçi' anlayışa hizmet eder. Sanatçı ironi ile kendine ve çevresine karşı eleştirel bir tutuma girebilir. Zaten özne-nesne ilişkilerinde farklı yaklaşımlar ilk kez Dada ile gündeme gelmişti.

Dada gösterilerinin 50'li yıllar ve sonraki dönemlerde 'Happening' olarak nitelenen etkinliklerin oluşumundaki etkisini daha önce de belirtmiştik.

Ancak, sanatçının bireysel statüsünün henüz oluşmadığı, yapıtın benzersiz bir sanat eseri olarak tanımlanmadığı, halk sanatı ve güzel sanatların birbirinden ayrılmadığı prehistorik dönemde de bu tür gösterilerin varlığı bulunmuştu: "Kullanıldıktan sonra elden çıkarılabilir bir

nesne olarak ve yine büyü ya da ritüel (ayinlere ait-törenselle) bir işaretler dizgesi olarak yapılan sanatların büyük bir bölümü 'happenings' ve 'dada' etkinliklerinden farklı bir olgu olarak düşünülemezler." (17) Dada'nın halkçı sanat geleneğini taşıması ve sanatı yaşamla bütünleştiren tavrı, 15. ve 16. yy.daki halk etkinliklerinin erken Dada örnekleri olarak belirlenmesine neden olmuştu. "Leonardo da Vinci ve diğer Rönesans sanatçıları tarafından tasarlanan şenlikler, Vasari'nin Floransa kentinde I. Cosimo adına tasarladığı zafer şenlikleri, yüzen konstrüksiyonlar, Inigo Jones ve Sir James Thornhill tarafından gerçekleştirilen maskeli oyunlar (masques) caddelerde ve üstü açık alanlarda oynanan oyunlar belki de o dönemlerde, büyük sanatçılarla sıradan insanların biricik ilişkileriydi." (18)

Fütüristlerin 'havai tiyatro' olarak adlandırdığı uçuş gösterilerini de dikkate alarak, Dada'nın çevresel sanat, happening gibi etkinliklerde varlığını görmek mümkün. Zaten kültürel yaşamı siyasi bilinçle sunan bu eylemler, içinde buldukları toplumsal düzene göre yeni sanat dilleri oluşturarak günümüze ulaştı.

Geniş anlamda sanatın kavramsal süreci olarak tanımlanan bu çalışmalar yaşamın bilincine vardırıran birçok hareketi kapsıyordu: "Davranış şekilleri; insanların birbiriyle ilişki kurma biçimleri; tedirgin edici, ısrarlı hareketler ya da yalnızca bir kerelik ve keyfi hareketler; kendi

kendini yaralama gibi zararlı hareketler; bir doğa parçasını düzenleyip bireysel sanat eseri gibi sergileyen zararsız hareketler; yer aldığı mekan ve orada toplanan seyircilerin beklentileri doğrultusunda anlamın oluşturulduğu gösteriler; açık havada politik konuşmalar ve tartışmalar; doğada, insanın yarattığı kent ortamında, halkta yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notlarla kaydetmek."(19)

Duchamp, günlük yaşama ait objeleri imzası ile sahiplenirken, Yves Klein da yaşamı tümüyle sanat olarak belirlemiş ve 1947'de gökyüzünü imzalamıştı. 1960'da tanrısal iradeyi taklit ederek evreni 'Batıl'ın Tiyatrosu'na dahil etmişti. Bu etkinlikler, görselliğin yok oluşuna ve sanatçının esas görüntüyü oluşturmasına yönelik bir yapıya sahipti. Ve bu nitelikleri ile sanatçının yapıyla bütünleştiği çalışmaların başlangıcını belirler. Klein, bu çalışmaların özündeki düşüncesini "Ressam sadece tek bir başyapıt yaratır o da değişmez olarak kendisidir"(20) şeklinde ifade etmişti.(R.2)

50'li yılların sonu 60'ların başında Piero Manzoni de Klein gibi görselliğin yok oluşuna yönelik etkinlikler gerçekleştirdi. "Burada yapıtın yoksun bırakıldığı tüm görsellik sanatçının kendisine transfer olmuştu. Sanatçının kendisi 'görüntü' oldu."(21)

Klein, mavisi ile bir küreyi boyayarak kendine mal ederken, Manzoni de kendi heykel bazası üzerine yerleştirdiği küreyi böylece portfolyosuna katmıştı. Manzoni yine 1961'de bu kez çıplak bir modeli kendi heykel bazasında sergileyerek kendi işi olarak imzalamıştı.(R.3) Daha sonra Ben Vautier, o dönemin çok sorgulanan 'sanatçının yapıtta yer alması' düşüncesine koşut olarak, kendisini canlı ve hareket eden bir heykel olarak sergilemişti.(R.4) Gilbert ve George da o dönemlerde, yaşamı en küçük ayrıntısı ile sanata dahil edip, kendilerini 'Yaşayan Heykel', 'Şarkı Söyleyen Heykel' olarak sergilediler.(R.5)

Görülüyor ki, Duchamp'la başlayan bu kendine mal etme modeli sonuçta sanatçının kendisini kullanmasıyla gelişmekte. Aynı zamanda sanat nesnesi olarak izlenen insanı Dada'dan Video Sanatına da ulaştırmakta. Bu etkinliklerdeki diğer önemli özellik ise, insanı ve yaşamını işaretleme yoluyla sanatın yaşamı içerebileceğini vurgulamaktı. Bir tür yansıma ile sanat yaşamla bütünleşiyordu.

Sonuç olarak burada dille sözün sınırları sorgulanıyor ve yeni bir gerçek değil, gerçeğin bir yansıması oluşturuluyordu. Gerçek, sanatçının tercihiyle göre belirlenip, manipüle edilebiliyordu. Dilin adı var kendi yok yapısı da bunun için uygun araçtı. Böylece sanatçılar, yaşamın bütünü kendilerine kaynak olarak aldılar. Çünkü onları engelleyecek bir sınır yoktu. Yani, keyfi olarak belirleme,

dilin varsayıma dayalı yapısı ve sunduğu olanaklar, sanatçı tarafından seçilip, kendine mal edilip sistemin içine sokularak sanat olarak adlandırılıyordu. Bunlar yaşam çıkışlı gerçeklerin gölgesidirler. Ancak "olabildiğince bireysel bu durum sanatçıya kendini diğerlerine sergilerken kralı ya da kurbansı, kutsal bir statü kazandırdı."(22)

Burada yeni bir soru gündeme gelmişti. Madde ile mal ediş arasındaki ilişkiyi sanatçı nasıl koruyabiliyordu? İşte 60'lı yıllarda sanatın taşıdığı bu gizem onun sihirli bir yapıya bürünmesine neden oldu. Günlük yaşamdaki her ayrıntının bu şekilde kutsal ve özel olarak nitelenip sanatta girmesi daha sonra gerek happening gerekse performans çalışmalarında da kullanıldı. Örneğin 1962'de Stanley Broun günlük insan davranışlarını, rastlantıları kullanarak, aktif ya da pasif katılıma olanak tanıyan işler üretti. 'Kâğıt Üzerinde Yaya Adımları' isimli çalışmada, günlük yaşamın sıradanlığında sosyal iletişimi sağlayan unsurları 'yürümek' modelini alarak araştırdı. Ayrıca fiilin zaman, uzaklık, görsellik olarak dil yoluyla kavramsal boyutunu irdeledi.

Yaşama ait unsurları kendine mal etme ile sanata taşıyan ve dil yoluyla bu unsurları inceleyen çalışmalar Dada ile başlayarak günümüze ulaştı.

2.Gutai Grubu

Yukardaki örnekler sanatın kavramsal sürecini zorlar-ken, Japon sanatçılardan oluşan Gutai Grubu ise resim yapma eyleminde (the action of painting) kullanılan araçların, tekniklerin sınırını zorlayan çalışmalar yaptılar.

Jiro Yoshihara'nın önderliğindeki sanatçılar, resim yapmanın eylem olarak anlamlarını kullandılar. Örneğin, resim fırçasını oyuncaklara bağlayarak tuvalde sergilediler ya da ayakla, boks eldivenleri ile resim yaptılar. İçi boya veya taşla doldurulmuş şişeleri tuvale boşaltarak, boyama eylemini bu tür muzipliklerle irdelediler.

Gutai'nin sonraki etkinlikleri ise izleyiciye yönelik olarak hazırladıkları, belli bir formu olan tiyatro çalışmalarıydı. 1957'de gerçekleştirdikleri bu işler, Happening'in oluşumunda etkili bir kaynaktır.(R.6)

3.Fluxus

Dönüştürmek ve yaratmak ilkeleri üzerine kurulmuş olan Fluxus, kelime anlamıyla da 'her şey akar', 'her şey hareket eder' düşüncesini taşır.

1962 yılında, mimar-tasarımcı George Macunias'ın gerek Avrupa'dan gerekse Japonya ve Amerika'dan bir araya getirdiği sanatçılarla oluşturduğu sergi başlangıç olarak alınmaktadır. Genelde Marcel Duchamp ve John Cage'den etki-

lenen bu sanatçıların bir diğer ortak noktası da, farklı yerlerde yaşadıkları halde benzer düşüncelere sahip olmalarıydı. (R.7)

Fluxus diyaloga ve sosyal yaratıcılığa verdiği önemle birçok sanatçıyı bir arada, bir çatı altında toplamayı başarmıştı. Dönüşüme açık niteliği ise en azından düşünce ve çalışma biçimi olarak varlığını günümüzde de korumasını sağlamıştır.

"Fluxus kimliğinde en bilinçli emel, sanatla yaşam arasındaki sınırları yok etmektir. Bu, Pop sanatı ve happeninglerin zamanına uygun bir dildi. Kurucu Fluxus çevreleri sanatla yaşam arasında bir çelişki gibi gözüken bu sorunu çözmek için yola çıktılar. Bugün, şurası açıktır ki, Fluxus'un sanata yaptığı en radikal katkı, böylesi silinmesi gereken bir sınırın olmadığını önermesidir." (23) Fluxus, sanatla yaşam arasında bir ayrım görmediği gibi, sanat formları ve toplumda bireyin rolü olarak bakılan meslek grupları arasında da fark gözetmemekte. (R.8) Diyalog, dönüşümlülük, deneysellik, yalınlık, küresellik gibi özellikleri ile Fluxus, sanatı geleneksel anlamda kısıtlama ve önyargılardan arındırmaya çalıştı. Bireyin toplum içindeki rolüne ilişkin düşüncesi ise, "...sanatçı olabilirsin ve aynı zamanda bir sanayici, bir mimar veya tasarımcı da olabilirsin'den geçmektedir. Bir müzede, şehir dokusunda çalışmak önemli olduğu kadar, bir fabrikada çalışmak da, o

derece önemlidir. Her iki çevrede çalışmak ve pozisyon değiştirebilmek de önemlidir."(24)

Fluxus, çok anlamlılığı bir oyun biçiminde kullanır. Müzikalite ise yorum ve deneyselliğe uygun olması nedeniyle önemli bir başvuru kaynağıydı.

Örneğin, John Cage'in 4' 33" olarak adlandırılan müzik parçası, konsere gelen izleyici önünde dört dakika otuz üç saniye hiçbir enstrüman kullanılmadan gerçekleştirilmişti. Etrafta duyulan seslerin katılımı ile oluşturulması yoruma yeni bir anlayış getirmiş, farklı bir katılım sağlamıştı. Bu çalışma, sanatçının kendisini görüntü olarak sunması bakımından da ilginç bir denemeydi.(R.9)

Cage kendi çalışmalarında Dada'nın birçok belirgin tavrını kullanmıştı. 1952 yılında, 'Black Mountain College'deki tek başına yaptığı gösteride, anlam yüklü farklı birimleri belirsiz, bölümlenmiş bir yapıda yanyana getirerek kullanmıştı. Böylece, izleyici-yorum birlikteliğini de sorgulamıştı.

Daha sonra Cage'in sınıfındaki birçok öğrenci, ondan etkilenerek, Fluxus hareketine katıldılar, happeningler yaptılar.(R.10) Allan Kaprow happeninglerle Nam June Paik televizyon, iletişim ve Zen düşüncesine yönelik video çalışmalarlarıyla bu etkinlikleri geliştirdiler. Bu açıdan bakıldığında, Fluxus Hareketi'nin, gerek Video Sanatı'nın

başlangıcında gerekse Happening'lerin oluşumundaki etkisi ortaya çıkıyor.(R.11)

Fluxus, ulusal kökenlere, sınırlara bağlı kalmaması, küreselliği savunması nedeniyle farklı veya benzer düşüncelerin tartışıldığı bir diyalog ortamı kurmuştu. Böylece, Wolf Vostell, Joseph Beuys ve Nam June Paik'in katılımıyla yaygın bir hareket niteliği kazandı. Özellikle, yaşamla sanatın aynı bağlamın parçaları olduğu savunusunu Beuys daha da öteye götürerek, herkesin sanatçı olduğunu öne sürmüş ve bu düşünceye yönelik eylemler yapmıştır.

Joseph Beuys, kendisini tüm yaşamı ile, aksiyonlarında, sanat nesnesi olarak sunduğunda sanatçı-sanat yapıtı olgularını kökten sarsmıştı. Zaten bu etkinlikler, sanatın sınırlarına duyulan güvensizlik ve insana daha iyi bir yaşam sunma nedeniyle gerçekleştiriliyordu.

Beuys, insanın ürettikleri ile yaşamasından yola çıkarak, sanatçının da eylemleri ile bu dünyada varlığını sürdüreceğini belirtiyordu."...Beuys'ta sanatın nesnesi kendi hayatı olduğu kadar, hayatı da sanatının malzemesidir. Özneyle nesne sürekli yer değiştirirken eser kendisini malzemenin içinden hayatla bağlantısını kurar."(25) Böylece düşünce-aksiyon-nesne olarak sonsuz bir sorgulama, bilgi aktarımı süreci başlar. Buradaki en önemli değer olan insan, dünyadaki varlığını yine bu süreçle koruyabilirdi.

Beuys, sanatı diğer insanlarla iletişim kurmada kullanmıştı. "Kendisi bir iletişim nesnesi. Bir vericidir. Diğer insanlar ise birer alıcı. Beuys bir enerji ileticisi, sanat bir enerji, insanlar birer alıcı."(26)(R.12) Beuys, insanın içindeki gücü ve bu güçten doğan üretimi dikkate alarak, tüm insan aktivitelerini sanatın kapsamında sorgular. Zaten 'Genişletilmiş Sanat' düşüncesine yönelirken taşıdığı endişeler, sanat adına değil, fakat, insanın durumuyla ilgiliydi. Çünkü onun için "sanat insan olmakla başlar ve yine kendini yok etmesi ile sona erer."(27)

Düşünen insan Beuys'un sosyal heykelini oluşturur. Onun için herkes yaratıcıdır, herkes sanatçıdır, herkes bu potansiyel gücü taşır. Sanatı ise, yerleşik anlamının çok ötesinde konular ve ona 'iyileştirici' bir görev yükler. Beuys'un sanatı iletişim aracı olarak kullanması, onu söze koşturmasından kaynaklanır. Aksiyonlarında kurduğu oyunla, sözün de ötesinde yaşamı bir bütün olarak kucaklar. Yaptıklarını anlatır, insanlarla diyaloga girer, bir şamanın kabilesindeki işlevini yüklenir. Artık, kendi sesi, sözü, düşünceleri, bedeni iletişimi sağlayacak olan heykeli biçimlendirir.(R.13) Eylemleriyle de, değiştirir, dönüştürür, konuşur ve iyileştirir. "100 gün konuştuğunu düşünün bu insanın, Kassel'de 100 gün, her gün konuşuyor, sanat üzerine konuşuyor, tartışıyor, 100 gün insanlar gelip gidiyor. O kendi kendine konuşuyor. Dolayısıyla kendi kendine

konuşup, kendi kendine anlatırken, bir diğerlerine de sanatçı anlatan birini görüyoruz. İlk defa, bir sanatçı konu olarak, süje olarak kendisini alıyor sanat olarak."(28)

Beuys'un eylemlerini gerçekleştirdiği mekanlar, kendisinin günlük yaşamdan belirlediği oyunun alanlarıdır.(R.14) Bu oyunlar, taşıdıkları siyasal anlamla kurduğu örgütlerle de desteklenerek, fikirlerinin yaygınlaşmasında etkili oldu.

Beuys'un oyunlarındaki teatral formlar Fluxus'un düzenlemeleriyle benzerlikler taşır. Fluxus, seyirciyi oyuna katmadan, teatral bir yapıda, etkinliklerini gerçekleştirmişti. Bu oyunlar görsel ve işitsel olana aynı derecede önem veren çalışmalardı. René Block bu etkinlikleri şöyle tanımlamakta: "60'lı yılların başlangıcı Fluxus hareketinin ve happening'lerin zamanıydı. Fluxus ile happening arasındaki ayırım aslında tam açıklanmıyor, birbirine çok karışmış durumda. Söyleyebileceğim şey, Fluxus'un teatral bir form olmasıdır. Ve Fluxus hareketi içinde, sahne üzerinde sanatçılar topluluğa karşı bir düzenleme yapıyorlar ya da bir konser veriyorlar. Beuys bu ikisinin arasında performanslarıyla bir yer seçti kendine. Ne sahne üzerinde seyirciden çok ayrı bir yerde, ne de seyirciyi tam anlamıyla kendi işi içine müdahale ettirebilecek bir düzenleme yaptı. Daha çok enstalasyonların olduğu mekanlarda çalıştı."(29) (R.15)

Beuys, 'The Chief-Şef' olarak adlandırılan, bir diğer adı da 'Fluxus Şarkısı' olan sekiz saatlik ilk aksiyonunu 1964'de gerçekleştirdi. Fluxus da insan varlığının yüceliğini savunan çalışmaları içeriyordu. Vu bu çalışmalarda zaman kavramı farklı bir şekilde kullanılmaktaydı. Günler, haftalar ya da yıllar süren performanslar gerçekleştiriliyordu. Beuys'un aksiyonları da işte böyle farklı bir süre anlayışı ile oluşturulmuştu. Yağ, keçe, bakır, tavşan gibi kendine özgü malzemelerle gerçekleştirdiği bir diğer Fluxus çalışması ise, aynı yıl yaptığı 'Eurasia-Avrasya' idi. Bu iş daha sonra 'Fluxus Konseri' olarak da adlandırıldı.(R.16)

Beuys, kullandığı tipik ve esnek malzemelerle, kendini sanatının süjesi haline dönüştürmesiyle bizi farklı görme biçimlerine yöneltir. Bu nedenle, onun düşüncelerini, eylemlerini kavramak için yazılı metinlere gerek duyulur. Bu açıdan Beuys bir başvuru kaynağıydı ve sanatçı kimliğine dökümanter niteliğini kazandırmıştı. Yani tüm yaşamı ile sanata katılması onun, bilgi-başvuru kaynağı olması sürecini de başlatmıştı. Beuys bu durumu şöyle belirlemede: "Ben birşey ürettiğim zaman, başka birine mesaj gönderiyorum. Bilgi aktarımının kökeni maddeden gelmez. 'Ben'den gelir, düşünceden gelir. Fizikle metafizik çizgisi buradadır; heykel teorisinde beni ilgilendiren de budur."(30) Bu ifade, aynı zamanda, daha önceki çalışmalarda sözü edilen sanattaki gizem, madde ve mal ediş arasındaki dengenin

sanatçı tarafından ne şekilde korunduğuna da açıklık getiriyor.

1 Mayıs 1972'de Karl Marks Meydanı'nda gerçekleştirdiği 'Süpürme' eylemi, 7.Kassel Documenta'da diktiği yedibin ağaç, Dolaysız Demokrasi Örgütü ve Özgür Uluslararası Üniversite'nin kuruluşu gibi pekçok eylem ve girişim, Beuys'un ekolojik, siyasal ve sosyal eylemciliğinin en güzel örnekleridir.

Duchamp'la başlayan kendine mal etme süreci sanatçının kendisini sanatın nesnesine ya da süjesine dönüştürmesiyle devam etmekte. Ayrıca, teatral formdaki gösterilerle veya aksiyonlarla bu süreç desteklenmekte.

4.Sanatın Kavramsal Olarak Gelişim Sürecinde Yeniden Tanımlanması

Yukardaki örnekler, düşünce ve katılıma olanak tanınması bakımından sanatın kavramsal boyutta yeniden tanımlanmasını gerektiriyordu.

Dada, Yeni-Dada, Pop, Fluxus, Minimalist anlayışların bir uzantısı olarak sanatın işlevi belirlendi.

Herkes sanatçı olabilirdi, herşey kavramsal sanatın malzemesiydi. Yani insan, bir düşüncüyü belli bir dille dönüştürme yetisine sahipti. Ve bu nedenle sanatçıydı. Özgür kullanım alanı sanatçının tercihlerine, dolayısıyla

sanata sınırsız bir yapı kazandırıyor. Ancak bu durum "...Kesinlikle kavramsal sanatı, sanat olma özelliğinden ve sanatın özgüllüğünden yalıtılmak, koparmak anlamını taşımıyor. Aksine onun ufkunu mümkün olduğunca genişletmesinin bir açıklamasıdır bu."(31)

Beuys'un 'düşünce heykeldir' ve Sol Lewitt'in "Düşünü, kendisi, görselleştirilmemiş olsa da, gerçekleştirilmiş herhangi bir yapıt kadar sanat ürünüdür"(32) şeklindeki tanımlamaları, kavramsal sanatta düşününün önemini gösteriyor. Sol Lewitt'e göre kavramsal sanatın yapılış nedeni, izleyicinin duyularını değil de anlama-bilme yetisini uyarmaktır. Yapıt ise bu uyarıyı gerçekleştiren bir ilet-kendir.

Bu aşamada, sanatın işlevi ve izleyici ile ilişkisini belirlemek gerekiyordu. Sanatın yapısının sorgulanması, var olana başkaldırı ile bu tür arayışlara yönelindi.

Joseph Kosuth'a göre, "Sanatçının önermelerini açıkladığı dillerin, çokluk, düzgülerden (code) ya da 'özel' dillerden oluşması, biçimci baskılara karşı sanatsal özgürlüğün kaçınılmaz sonucudur. Bu sonuç, çağdaş sanatı değerlendirmek, anlamak için onunla içli dışlı olmayı gerektirmiştir. 'Sokaktaki adamın' gerçek sanata hoşgörüsüzlüğü ve geleneksel dilli bir sanat istemesinin nedeni de budur."(33) Sol Lewitt ise bu meseleyi şöyle belirlemekte:

"Kavramsal Sanat, yapıtını izleyiciye anlaksal olarak ilgi çekici kılmak isteyen sanatçının yaklaşımıdır. Bu nedenle, genellikle, yapıtın duygusal yönden kuru olması istenecektir. Ancak, kavramsal sanatçının izleyiciyi sıkmak amacıyla olduğunu sanmak anlamsızdır.(34)

Görülüyor ki, Kübizm'le birlikte izleyici anlaksal bir sürece zorlanmakta. Ama bunun için, sanatla yakın ilişkide olması gerekiyor. Zaten, algılama gibi kavrayış da görece bir yapıya sahip. Bu nedenle yapıt izleyici ile buluştuğu andan itibaren farklı yorumlarla karşılaşır. Kosuth bu yargılama evrelerinde, sanatçının 'nasıl' ve 'niçin'e yönelik üretiminin önemli olduğunu belirtmekte. Sadece biçimsel kaygı 'nasıl'ı oluştururken, sanatsal düşünmeye yönlendirme 'niçin'in sorgulanmasıyla gerçekleşmekte. 'Nasıl' la uğraşan sanatçı, kendi dışında oluşmuş yerleşik değerlerle hoşla giden bir yapıt sunduğunda, bu işi izleyiciye tarifleyecek bir eleştiri mekanizmasına da gerek duyuyordu. Oysa 'niçin'le uğraşan sanatçının artık konumu, işlevi tamamen değişmişti. Sanatçının kendisi bilgi-başvuru kaynağıydı. Dolaysız olarak izleyici kendi bakış açısına uygun olarak yapıtla ilişki kuruyordu. Tarihsel, dışsal değerlerle yapıtı tarifleyecek bir mekanizmaya gerek duymuyordu. Bu doğrudanlık izleyicinin önemini gündeme getirmişti. Ve kavramsal sürecin en önemli özelliğini oluşturuyordu.

Bu açıdan bakıldığında, "izleyiciyi ısrarla boş veren ya da bastıran modernist tavrın sorgulanması gerekiyordu. Müellifin alanının boşaltılmasıyla, iş ile izleyici arasında kaygan bir pozisyon alınarak kültürel üretimin kimlerin ya da nelerin kontrolünde olduğunun sorgulanması, ilginin işten çevreye, konuma ve mekana çekilmesi, kültürün sosyal karakterinin açıklanması izleyiciyi de tekrar gündeme getirdi. Müellifin ölümü, izleyicinin doğuşu ve sanatçının ölümü bahasına oldu; sanatın anlamı, kaynağında değil yolculuğunda aranmaya başlandı." (35)

Kavramsal çalışmaları sonuca ulaştıran araç, biçimsel görünüm değil metinsel içeriktir. Çünkü biçimsel görünüm çalışmayı bütünüleyici bir işleve sahiptir. Bu nedenle kavramsal üretim, kuramsal çözümlenmeyi metinle gerçekleştirir. "Ama bir kuramsal çözümlenme olan bu metin, aynı zamanda, bir sanatsal pratiktir. İşte bu, kuramsal-pratik ilişkiyi ortaya koymak Kavramsal Sanat'ın anlaşılmasının kuralı olacaktır." (36) Karalamalar, taslaklar gibi sanatçının düşünüş sürecini gösteren evreler, yapıtın tasarımını da hazırlar. Çalışmanın böyle bir süreçten geçmesi, sanatçı açısından tesadüfi deneyimler yaratır. Taslak bir düzenleme ile sonucu belirleyebilir. Bu nedenle öznelliği ortadan kaldıracı, karar mekanizması işlevini de görür. "...herşey önceden belirlenmelidir ve onun gerçekleştirilmesi önceden belirlenen işi başkalarına teslim etmekten başka birşey değildir, sanat alanına uygularsak bu bir iş bölümü-

dür ki, bugün bizim teknolojik dünyamızda da hükmeden ilkelere bunlardır."(37)

5.Happening

Belirsiz yapısıyla, günlük yaşama olan yakınlığıyla happening, izleyicinin katılımına imkan sağlayan bir aktivitedir.

Allan Kaprow, ilk kez 1958'de bir makalede 'happening' kelimesini kullanmıştı. Kaprow, nötr bir yapısı ve sanatsal tüm referanslardan uzak olması nedeniyle 'happening'i seçtiğini belirtmişti. Bir diğer etken ise sosyal dünyasına ait olanı sanata sokarak, yaptığı işin tam anlamıyla bir parçası olma arzusuuydu.

Happening belirsiz yapısıyla izleyicinin ilgisini çekme, aktivitede alıkoyma endişesini de beraberinde taşıyordu. Buna yönelik olarak, Kaprow, oyunu önceden tasarladığını ancak oluşum sürecini, taslağı, ilgilenen izleyicilerle birlikte tartışarak oluşturduğunu ve uygulamaya geçtiğini belirtmekte.

Performans, sanatçının kurallarını önceden belirlediği bir çalışmadır. Bu özelliği ile kontrollü bir yapıya sahiptir. Kaprow'a göre, izleyici, kendisine fazla fırsat tanınmayan bu tür çalışmalardan sıkılıyordu. Bu nedenle, yeni esin kaynağına imkan vermeyen işlerden vazgeçtiğini

söylüyor: "...Eğer bir kişiyi-vücut ve beyin olarak- sadece iki bölüme ayırırsanız ve birini diğerine nazaran ihmal edip, önemsemiyorsanız, insan potansiyelini kaybetmiş olursunuz. Başka türlü ifade edecek olursam, eğer o kişi mazoşistse söyleneni yapacaktır. Aksi halde küser. Çok mutlu olarak her söyleneni yapmayacaktır. Bu işi birçok kez yaptım ve izleyicinin tepkisi, klişe gibi hep aynı oldu. Ya küstüler ya da yaptılar. Sonra da bu işten vazgeçtim."(38)

Öncü sanatı, 'sanat gibi sanat' ve 'yaşam gibi sanat' olarak ikiye ayıran Kaprow, resimlerin, galerilerin, konserlerin ... oluşturduğu birinci gruba karşılık; Dada, Gutai Grubu, Vücut sanatçıları,... gibi belirlediği ikinci grupta, mesajın sanatçı-seyirci-sanatçı şeklinde bir diyaloga dayalı sürekli değişken yapısına dikkati çekmekte. Sanat gibi sanat şeklinde belirlediği çalışmalarda ise bu mesajın sanatçıdan izleyiciye karşılıksız olarak geçmesi nedeniyle, diyaloga ortam yaratılmadığını vurgulamakta.

John Cage'in öğrencisi de olan Kaprow, Cage'in iyi happening aynı yaşam gibidir düşüncesine yönelik olarak, bu 'life-like'-'yaşam-gibi'nin happeninglerinde nasıl konumlandığını ise şöyle belirtmekte: "...Yaşam, bütünüyle beni heyecandan titretir. Bazı şeyler vardır ki, ben onların gerçekleşebileceğini tasavvur bile edemem. Mesela büyük Alaska depremi muhteşemdi, öte yandan, geçen gün televizyonda roket atışı vardı, o da, muhteşem bir olaydı. Şimdi

burada, bir doğa yapımı bir de insan yapımı iki olay var ve ikisi de benim için çok ilginç. Öyle bir an geliyorki, bir uzlaşmaya ihtiyaç var, daha da ötesi dansa katılmak gerek. Bu durumda mesele şudur; hayat sanattan daha fazladır, yoğunudur ve sonuç olarak da diyebiliriz ki, bu hayatın yerine konulan değil, sadece, 'yaşam-benzer, yaşam-gibi'dir. Ve daha dikkatli bir katılım, paylaşım demektir. Oyun-gibi de, yaşam-gibi kadar, ilkel, basit ve sadedir, komplikasyondan uzaktır."(39)

Yaşamı kendisine biçimsel bir model olarak alan happening, Kaprow için, dünyayı nasıl gördüğünü belirten bir yoldur, araçtır. Sanatçı, elektronik medyadaki-sinema ve televizyon gibi-gelişmelere rağmen, happening'in aktüel katılıma imkan tanınması açısından günümüzde yine de geçerliliğini koruduğunu savunuyor.

"Gerçekte, en önemli nokta, geleneksel, Batı Tiyatrosunun buluşu olan sahne, alan ve hikayesel yapının, happeningler tarafından terkedilişidir. Sergileme, oluşum, ihtiras ve aşkın, doruk ve sonuç noktaları, kişilik çatışmaları, karakterin, açıklayıcı, olayı meydana çıkaran monoloğu terk edilen önemli klişelerden bazılarıdır. Hikayeyi belirleyen olayların belli bir sırayı takip ederek gerçekleşmesi, akışkanlık veya sebep-sonucun sunulmasına yarayacak tüm elemanlar yine terk edilenler arasındadır. Tüm bunların yerine happening, daraltılmış, sınırlanmış yani kompartman-

laşmış bir yapı oluşturur ve kullanır."(40) Kaprow da, işte bu geleneksel kalıplardan, benzerliklerden arınmak için çaba gösterdiğini belirtmekte. Sanatın kategorilerine değil de; yaptığı işlerin bir kategoriye sokulup onun koşulları, geleneksel kalıpları içinde değerlendirilmesine karşı çıkmakta. Sirk, tiyatro gibi bir gösteriye gidildiğinde, bir yandan sergilenen şovu izlerken diğer yandan belirli standartlara göre yargılama yapılır. Ancak, Kaprow için, kendi çalışmaları böyle bir duruma olanak tanımaz. Sadece happeningi ya da performansı izlemeye gelenler değil de, oradan geçerken bakanların kısa süreli bile olsa devreye girmesi, gerek izleme gerekse katılım açısından, tiyatrosal durumlardan farklı bir karakter taşımasına neden olur.

Tiyatronun geleneksel kalıplarıyla karşılaştırınca, happening'in, sahne, zaman-mekan, oyunculuk açısından kendine özgü karakteri daha belirginleşiyor. Sahne, halk ve yer için bir referanstır. Ancak, happening'de oyuncular, katılanlar, fiziksel bir çevrededirler, imgesel bir yer ise pek oluşturulmaz. Oyunculuk yapay, imgesel, birbirine bağlanmış bir yapının içinde yaratma, bir tür müdahaledir. Sergileme, sunuş, oyunculuğu ve kabiliyeti ile oyuncunun, tasarımıladığı gerçeği, bilinçli olarak yaratılmış dünyaya sahip olarak oyundan oyuna taşımastır. Ve bu noktada, oyuncunun gerçeği ile izleyicinin ki çelişebilir. Tiyatro, bilgilendirici bir yapıya sahiptir ve gerek konuşulan keli-

meler, oyuncuların hareketleri gerekse ışık, dekor... oyunu kavramak, olayı ve insanların konumunu anlamak için izleyiciyi bilgilendiren elemanlardır. Happening'de ise, sözden çok ses, gürültü, müzik, dans ağırlıktadır. Tekrarlamalar, tesadüfi olarak seçilen kelimelerden oluşan monologlar, şans metodu ile ya da bilinçli olarak seçilip, kullanılırlar. Ancak, tüm bu sınırsızlık, happeningin bir yapıya sahip olmadığı anlamına gelmez. Hatta, happening genelde, izleyici tarafından bir eğlenti, oyalanma olarak tanımlanır. Yüzeysel, biçimsel unsurlara göre yapılan bu tür değerlendirmeler, onun sanatsal faaliyet olma özelliğini yıpratır. Özellikle az sayıda insanın katılımı ile gerçekleşmesi, sanatçıların, bir metine bağlanmadan çalışmayı tercih etmeleri ya da happeningi belgeleyecek kamera gibi kayıt unsurları ile çalışmayı reddetmeleri, bu tür görüşlerin ortaya çıkmasındaki diğer faktörleri oluşturmaktadır.

Happening kalıp dışı bir performanstır. Ve bu tür performansların çoğu, tiyatronun dışında gerçekleşir. "Sınıfta, spor olaylarında, her tür özel toplantıda ve halk gösterilerinde, performansçı ile izleyici kitlesi arasında bir ilişki vardır. Halk konuşmacısı halkın karşısında, hiçbir yapay kişilik metni yaratmadan ve yansıtmadan işlev görür. Atlet, izleyicilerle aynı zaman ve yerde kendi gibi ya da kendi olarak işlevini yapar. Dini ya da geleneksel törenlerde, ayinlerde ve 'boğa güreşi' gibi seremonilerde,

anlam varlığını sürdürür, sembolizm, sınırlanmamış, kalıp dışı bir şekilde yerini korur. Sirklerde veya rodeolarda görüntü çok karmaşık bir hal alır. Burada palyaço, karakter ve durum açısından önceden belirlenmiş, matrislenmiş olarak akrobatın matrislenmemiş performanslarına karşı dönüşümlü olarak işlev görür."(41) Sirk, şans-tesadüf olguları ile birlikte hem anında hem de akışkan, birbirini takip eden bir bölümlenme yapısına sahiptir. Bu iki yapıyı, kendi deneysel bütünlüğü, karakteri ve kalitesiyle gerçekleştirir. Şans ögesi ve tesadüfilik gösteriye karmaşık bir yapı kazandırır. Gece klüplerinde şovmenin kısa monologlarla bir başka karakteri yansıtması ve sonra da kendi gibi davranarak gösteriyi sürdürmesi, yine iyi düzenlenmiş bir varyete şovdaki bu pespeşelik, akışkanlık, stilde bütünlük onu şova dönüştüren en önemli özelliklerdir.

Happening'i doğaçlama bir aktivite olarak tanımlamak yerine 'belirsiz' bir yapısı olan faaliyet şeklinde nitelenmek daha doğru. Zira, detayda bile olsa, sanatçının yine de belirlediği, formüle ettiği bir eylem vardır.

Happening'de oyuncular arasında bir rekabet yoktur ya da yine Kaprow'un belirttiği gibi oyunun sonunda işin bir galibi oluşmaz. Kişiliğin durumuna ve karakterin devamlılığına göre, aynı oyuncu farklı görevlerle birçok kez oyuna katılabilir. Oyuncu şeylere, şeyler oyunculara dönüşebilir. Kişi ve 'şey', birbiri ile içiçedir. Nitekim, objenin bu

şekilde canlandırılması, animasyonu, happening'in 'durum-olay' tiyatrosu olarak adlandırılmasında neden oluşturur. (R.17)

Happening materyalleri günlük yaşamın deneysel yapısından seçildiği için somut bir niteliğe sahiptir.

Kaprow'un sanatsal yaşamındaki evreler ile sanatsal aktiviteyi happening'e ulaştıran süreç, ilginç bir benzerlik taşımakta. Çünkü ilk çalışmalarına resim ve heykelle başlayan sanatçı, sonra assemblage ve environment'lar gerçekleştirip, ardından happening çalışmalarına yöneldi. (R.18)

Daha önce de belirtildiği gibi, happening'in, kalıpdışı, matris-dışı performans niteliğinin ve bölümlenmiş yapısının kökenlerini Dada'da bulmak mümkün. Zaten Dada, 1916'da, Zürih'deki Cabaret Voltaire performansları ile doğmuştu. Halkla anında yüzyüze olma ve günlük yaşamı sahneye getirme en belirgin özelliği idi bu aktivitelerin. Ardından, Breton'un önerisi ile bu gösteriler sokağa taşınmış, geziler düzenlenmişti. (R.19) Bu anlık gösteriler ve kalıpdışı performanslar dadaist ruhun da belirgin özelliği idi.

İlk happening gösterilerinin ardından, geriye dönüp bakıldığında, bu etkinliğin, resim ve kolajla ve bu sanatların yanyanalığı ile yakından ilgili olduğunu görmek mümkün. Resim, environment'la mekanı ele geçirmiş, environment

ise eylemle birleşerek happening'i oluşturmuştu. Önlü kolaj sanatçısı Kurt Schwitters, kendi çalışmasında da aynı dönüşümü yaşamıştı. 1924'te, evini, bir seri environment'ı gerçekleştirdiği bir mekana dönüştürdü. Bu alan, 1943'te savaşta bombalandıysa da, Schwitters, bu kez bir yazar ve yorumcu olarak da happening'in bazı durumlarını o dönemde tanımladığı, ancak, aktüel olarak gerçekleştirme fırsatı bulamadığı 'Merz Tiyatrosu'nda yazmıştı. Ve Merz Tiyatro'su, resimin kolaja, sonra environment'a ve happening'e dönüşümünün belirgin bir dökümanıydı. Bir anlamda da, sanatla sanat olmayanı biraraya getiren bir dünya görüşüydü. Happening'in oluşumundaki her kolaj teorisi, açık bir environment tanımını da kapsar. 'Environment', amacı, görüşü tüm yönleriyle çevreleyen bir yaratıcılık, bir sanat çalışmasıdır. Happening'in teatral karakteri ile uyumuna da, environment öğelerinin, izleyici ile gösteri arasında kurulması istenen yakınlıkta etkinliği önemlidir.

Allan Kaprow, bu yanyanalığı, geçişliliği içeren süreçteki sanatsal etkinliklerinin tanımını şöyle yapıyor: "Geleneye karşı, estetiğe karşı, klasiğe karşı gereçleri karıştıran özel bir düşünceye dayanır kolaj, sadece rastlantıyı onaylamasıyla değil ama bütün var olanlarla ilişkilidir. Assemblage ise dokunulabilen ve etrafında gezilebilen kolaj'dır... Environment içine girilebilen assemblage'dir. İçine girilebilen ve değiştirilebilen bir çevredir,

mekandır. Seyirci ve yapımcı ya da kullanıcı ilişkisi üzerine tasarlanmıştır ve bunun üzerine kurulur. Environment ancak seyircinin katılımıyla tamamlanır. Happening ise zaman ve mekanın birden fazla birliği içinde olmuş olaylar assemblage'ıdır. Bu assemblage'ın materyalleri ve çevresi kurulmuştur ya da tamamen değiştirilebilir olandan oluşturulmuştur. Bir ya da birçok yerde, bir ya da birçok zamanlarda gösterilen ve algılanan olaylar assemblage'ıdır Happening. Malzeme çevresi kurulabilir, çevreden olduğu gibi ya da biraz değiştirilerek alınabilir. Sıradan olaylardan oluşur ya da icat edilir. Bir happening sahne oyununun tersine bir mağazada, karayolunda, bir paçavra yığınının altında ya da bir dostun mutfağında, bir anda ya da seri olarak gerçekleştirilebilir. Seri olarak yapılırsa süresi bir yılı geçebilir. Happening plana göre, ancak provasız, seyircisiz ve tekrarsız yapılır. Sanattır ancak yaşama daha yakın görünür."(42) (R.20)

Kaprow, 1959'da '6 Bölümlü 18 Happening' adlı gösterisini Reuben Galeride sergiledikten sonra Claes Oldenburg gibi pek çok sanatçı bu tür etkinliklere devam etti. Kaprow, tesadüfi olarak seçilmiş kelime ve cümlelerden yine şans metoduyla seçim yaparak soyut konuşmalar, tekrarlar, farklı anlamları bir araya getiren sözel yapıları '6 Bölümlü 18 Happening'de kullandı. Çeşitli ses değerleri, gürültü ve müzik happening'lerinin malzemesini oluşturuyordu. Ol-

denburg ise, sıradan bir mağaza düşüncesinden yola çıkarak sergileme işlevine yarayan bir dükkan açmıştı. 'Stock Company' adını verdiği, kendisi, karısı ve Lucas Samaras'tan oluşan ekiple happeningler düzenledi. (R.21)

Bu tür çalışmaların sanatın kurallarında gerçekleştirdiği kökten değişiklikler, sanatsal aktivitenin, gerçekten sanat olup olmadığı tartışmasını da başlatmıştı.

'Bugün artık, güneşin altındaki her şey happening olarak adlandırılıyor' genellemesiyle Kaprow, okullardan televizyona, geçmişi ve şimdisiyle kültürel bir enformasyon ağı içindeyken, tek bir disipline ya da fikre bağlı kalmanın mümkün olamayacağını belirtiyor. Happening'in böyle bir ortam için gerekli olduğunu söylemektense, yarattığı olanakların çeşitliliğini, izleyici ile sağladığı diyalogu vurgulamayı tercih ediyor.

Yaşam ve sanatın içiçeliğinin yaratacağı anlamsızlıkları çözümleyen ve onları aynı potada eriten en önemli unsur daha önce de belirtildiği gibi dildi. Her iki alanın da yansız olması halinde ancak böyle bir ilişkinin varlığından söz edilebilirdi. Ayrıca iki alanın da kimlik sınırının ortadan kalkması ve aynı bağlamda ele alınmış olmaları bir yandan gizemi arttırırken diğer yandan sanatçının kendine mal etmesi sonucunda, yaşamın her ögesinin farklı anlamlar yüklenmesine neden oldu. Böylesine sihirli bir

dönüşüm sonucu, sanat çift anlamlı, belirsiz bir sürece girmişti. "Bu dönem içinde sanatçının yeni bir seçme hakkı oluştu: dili ve içeriği seçmek ve manipüle etmek, zihinsel odağı içinde bizim deneyimimizin de olduğu bir yeniden düzenleme ile manipüle etmek."(43) Sanatçı, zaten var olan göstergeleri kendi bakış açısıyla ele geçirip, kendi kullanım alanına sokmak için yoğunlaşırken; yaşamın bir parçası olarak kendini de sunabiliyordu. Sanatın farklı anlamlar yüklenmesi, aynı zamanda farklı yorumlarla da karşılaşmasına neden olduğu için, sanat nesnesinin izleyici ile yeni bir iletişim olanığı doğmuştu. Bunun bir diyaloga dönüşmesi halinde ise artık, sanatçı-izleyici ayrımı ortadan kalkmıştı.

Sözel ve görsel arasındaki fark, hem izleyiciyi hem de sanatçıyı aynı anda etken ve edilgen konumuna getirmişti. Zaten kavramsal sanatın gayesi de sözel ve görsel arasındaki çelişkiyi vurgulamak, dille çözümlenmekti. Dil ise toplumsal bir yapıya sahipti. İşte bu nedenle sanat, kitle kültürüne yönelik araştırmalara girmişti.

60'lı yıllardaki tüm bu değişim ve oluşum, sadece happening'le değil fakat, aksiyonlarla, Performansla, Body-Art, Land-Art, Earth-Work, Ecologic-Art, Arte Povera gibi birçok farklı tavırla yansıtılmaktaydı.

6. Performans

Viyana'da, 60'lı yılların başında, Hermann Nitsch bir seri performans gerçekleştirmiş ve bunlarda, yaşam coşkusu, sınırsız özgür neşeyi övmüş, ön plana çıkarmıştı. Nitsch, dini formları yeniden yorumluyordu. Bunu yapmadaki gayesi, sanatçının ayini ile toplumun arındırılmasıydı. Sanatçı, dini formların belirlediği rahip tanımının dışına çıkarak, bir iyileştirici, bir rehber, şifa dağıtıcısı görünümüne, konumuna yerleşiyordu. Ayine katılanlar da bireysel kimliklerini terk ederek, bir özümseme, parçalanma, kendini terk etme ve kendini bulma sürecinden geçiyorlardı. Tıpkı alkol, uyuşturucu ve benzeri şeylerin insanda yarattığı etkiler gibi.

Nitsch, 1965'te Otto MUEHL, Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler'in de katılımı ile Wiener Aktionismus (Viyana Aksiyonu) grubunu oluşturdu (R.22). Bu grup sanatçılarının çalışmalarında da yine kendini bozma, kendini sakatlama ve kendini kurban etme, adak etme temaları esas alınmıştı. Dişi taklitleri, halk arasında tabulaşmış eylemleri kullanma, haysiyetsizlikleri ortaya çıkarma sadece Viyanalı sanatçılarda değil, Amerikalı birçok performans sanatçısının da işlerinde gündeme getirilmişti. Şaman aktiviteleri ile pek çok bakımdan benzeşen bu işler, izleyiciyi şok eden, tiksindiren ortamlar yarattı. Her ne kadar işin özüne uygun olsa da, sanatçılar, aslında şok etmek değil de, iletişim

kurma amacını taşıyorlardı. Hedefleri saldırmak yerine ifade etmek, anlamlandırmaktı.

Görülüyor ki, sanatçı yaşamla içiçe olmak istiyor. Ancak, onu kendini kurban etmeye, kendi kendisiyle hesaplaşmaya iten, onu saldırgan ve sorgulayıcı olmaya yöneltene ne olabilirdi? Çünkü hiç kimse, onu bu tür davranışlara zorlamamış veya karşılığında bir ödeme yapmayı teklif etmemişti.

Öncelikle izleyiciyi önemsemeyen bir tutum sonucu sanat ve toplum ilişkisinin kopukluğu, siyasal, toplumsal, ekonomik, teknolojik alanlardaki değişim, bu değişimin öğrenci hareketlerine yansımaları, sorgulanan ahlaki kurallar ve inanç sistemi, tüm değerlerin yıkılması ve yerine yenilerinin ikame edilmesine yönelik çabalar bu etkinliklerin ortaya çıkış nedenini oluşturmaktaydı. Kavramlar yeni değildi. Ama yeni olan, bu kavramlarla birleştirilmiş yeni yaşam biçimlerinin önerilmesiydi.

"Sanat başkaldırıdır. Sadece endüstri toplumuna, kurulu düzene, akılcılığa ve kabul edilen değerlere karşı olduğundan değil, daha da derin bir yerde ayrılma ve günah işlemeyi temsil ettiği için: Duyumun başkaldırısıdır, mantıki söylemin dışına çıkmadır, hazır kültürün yadsınmasıdır, kriz yaratmadır. Bu anlamda, sanat farklılığın üretimidir. Söz konusu olan, dünyadan kaçarak bir miraja, halü-

sinasyona kayma, kendini kaybederek kazanma oyunu, düşünceyi yok etmek değil, değişik kapılar açmak, patikalara sapsamak, ana yoldan uzaklaşmaktır."(44)

Böylece değişen şartlar karşısında kendi sorumluluğunu yüklenen sanatçı, döneminin sorunlarına kendi yöntemleriyle, deneyerek çözüm aramaktaydı. Bunun sonucunda ise sanatın varlık alanı gündeme gelmiş, sanattaki parçalanma, sınırların çözülmesi ve özgürleşme zorunluluğu doğmuştu.

70'li yıllar artık salt geleneksel yapıt anlayışının sorgulanması değil, izleyici ile kurulan ilişkinin kavramsal olarak geliştirilmesini hedefliyordu. Hem düşünsel hem de deneyimsel katılım, izleyicinin olduğu kadar sanatçının bilincini de etkilemiştir. Çünkü düşünsel ve duygusal olan geliştirilmeye yöneltilirken, toplum-sanatçı-sanat yapıtı-izleyici döngüsünde, birey etkin bir duruma girmiştir. Ve bu birbirinden ayrılmayan unsurlar, iletişimi yaratıp, sanatçıyı, gündemi yaşayan ve kavrayan bireysel bir özne, sanatı da yaşamın kendisi ve bunun içindeki bir üretim durumuna getirdi.

Performans etkinliklerinde, 70 li yıllardaki en önemli isimlerden biri de Chris Burden'di.

Burden, 1971 yılında gerçekleştirdiği 'Haykırış' adlı performansı için şunları söylemekte: "Yerden 5 metre yükseğe asılmış bir platformda oturuyordum. Yüzüm kırmızı boya

ile boyanmıştı. Önüne konan 500 er wattlık projektörler salonun girişini aydınlatıyordu. Sesim üç hoparlörden veriliyordu. İzleyiciler galeriye girerken, 'Defolun! Çıkıp gidin hemen! Defolun! diye bağıırıyordum. Hoparlörlerin sesi çok açıldığı ve yüksek bir frekansla verildiği için içeri girenlerin çoğu hemen çıkıp gitti."(45) Burden aynı yıl 'Atış' adını verdiği performansda, silahla kendine ateş ettirdi, bir yıl sonra yaptığı 'ölü' adlı performansda, işlek bir caddede yola yattı, 1973'de gerçekleştirdiği 'Through The Night Softly'de, kırık camlar arasında sürüne-rek yürüdü, 1975'de ise bir başka performansda, bu kez galeride, seyircinin kendisini göremeyeceği bir platforma yerleşerek üç hafta boyunca yemek yemeden burada kaldı.(R.23)

Bu aykırı, insanları rahatsız eden çalışmalar, tabu eylemlerinin en önemli yorumcularından olan Paul Mc Carthy'nin 1974'ten itibaren oluşturduğu işlerinde öyle bir hale dönüştü ki, izleyici için canlı olarak izlenmesi ve dayanılması bir hayli güçleştigiinden ancak video kaset olarak yayınlanabildi. Mc Carthy, birçok adak törenini en açık şekliyle gerçekleştirmiş, daha sonra 1975 ve 78'de yaptığı bir dizi performansda ise doğum ve menstürasyonu, dişinin seksüel görevlerini ve tarzını taklit ederek kullanmıştı. Kendini bozma, dişi takliti ile şamanik unsurlara ve ayinlere göndermeler yapıp bunları irdelemişti.

Şaman rahiplerinin, kendi güçlerini dişi ile birleştirme, benimseme, tek merkezde toplama geleneği; öte yandan, ruhun biseksüelliği ile ilgili Jung'cu, Freud'cu teoriler bu çalışmaların çıkış kaynağını oluşturdu. Yine, ilkel kabilelerdeki ayinsel ameliyatlar, sanatçıyı, kendini bozma, kendine zarar vermeye yönelten davranışların esasını oluşturdu. Ancak bu tür denemeler, performans sanatında tartışma alanı da yarattı. Bu tür işlerin ilk olarak yapılması göz önüne alındığında, sadece içerik bakımından değil, görsel olarak da örkütücü görüntülere sahip olmaları tartışmayı yoğunlaştırdı, yadırganmalarına neden oldu.

Yine de şamanik rol, sanat dünyasında birşeylerin yeniden inşasında önemli bir etkendi. Zaten, bugünkü toplumun iç düzeninde şaman geleneğinin iyileştirici yanı, doktor, avukat, sanatçı gibi çeşitli meslekler olarak varlığını sürdürmekte. Şerefsizliğin arayıcısı ve ayinsel günah keçisi figürü şaman, kendini felaketin hedefi olarak tayin eder ve sunar, bu felaketi hizmet ettiği toplumdaki uzaklaştırmaya gayret eder. Performans sanatçıları da, işte bu noktadan hareket ederek, eski adetlere sanatın desteğini de katıp kendi zamanlarının tabularını yıkmaya çalıştılar. Bu ise onların, zor olanı, sorumluluğu ve tehlikeyi yüklenmelerinin bir göstergesidir. (R.24)

Sanatçılar, kendi vücutlarını sihirli, heykelsi bir nesne olarak sunarken; şaman ayinlerindeki gibi, vücut,

büyülü sembollerle kaplanır. Carolee Schneeman, kendisini eski dinlerin sembollerinden oluşan bir 'body-collage' olarak sunarken; Kim Jones ise vücudunu çamurla kaplamıştı. (R.25)

Vücut süslemeciliği, dişi taklitleri gibi hayvan türlerinin gücünü de taklit yoluyla sağlamak şamanizmin belirleyici unsurlarındandı. Şaman, doğa ile kültür arasındaki aracı olarak, hayvan güdüsünü, dilini benimsemek durumundadır ve bu nedenle hayvansal güçlerin kimliğine girer. Bu deneyimin performans sanatının gelişim süreci ile müşterek bir yanı vardır. Beuys 'ölü fare ile konuşmasında', hayvan dilini bilmesi ile, ölümlle iletişim kurma yetisine sahip şamanın gücünü birleştirmişti. Linda Montano 1972'de, tavuk kostümü içinde sokaklarda, dans ederek, dostu hayvanın hareketlerini yaparak dolandı. Böylece başka bir türe dahil olarak, kendi ereğinden uzaklaşmak, kendi imgesini yıkmak, deneyim tiplerinin içinde, egoyu silmek isteniyordu. Yani kendine mal ederek ahlaksal olarak bastırılmış hareketleri ortaya çıkarmak, yaşamın anlamını tamamlamak gayesi ile güç ve kimlik alışverişinin gerçekleşmesi sözkonusuydu. (R.26)

Başka bir türe dahil olmak şaman geleneğinde çok önemli bir yer tutar. Kişi kendini herhangi bir hayvan gibi adak olarak sunduğunda, uzun süre, adak olarak seçtiği hayvanı tetkik edip, onun davranışları ile yaşamını sürdür-

mek zorunda kalır. Bu davranışların temelinde ekolojiyi etkilemek veya taklit etmek gayesi vardı. Genelde uzun süren kendini adak etme eylemi, performans sanatçılarının da tahammül gücünü gündeme getirmişti.

Performans sanatında bir alt tür olarak bilinen 'Endurance Sanatı' (tahammül sanatı) "...günlük yaşamı yöneten koşullu sorumluluk sistemlerinin temelini çürütmek için tasarlanmış adak davranışların, muğlak, girift olarak kategorize edilmiş özetidir."(46)Beuys, 1965'de, yirmidört saat boyunca, ufak bir ahşap platformda, hareketsiz bir şekilde durdu. 1969'da Vito Acconci 'izleme Oyunu'nda; sokaktan tesadüfi olarak geçenlerin peşine sinek gibi takılıp onları takip edebildiği kadar izler.(R.27) 1971'de, Burden, beş gün beş geceyi çok ufak metal bir bölmede geçirir. 1974'de ise, hareketsizlik adağı ile sanatçı-kişiyi birleştirerek, kendini heykel bazası gibi sunar. Tehching Hsieh evsizlik, kimsesizlik adağı ile bir yıl boyunca sokakta yaşadı. Bir başka çalışmada da, yine bir yıl boyunca stüdyosuna kapanıp, saat başı zamanı noktalararak, yapabilirlik sınırlarının, kişilik esaslarının gündeme getirilmesini vurguladı. Burada amaç, koşullu iman sisteminin bireysel ödül arayışı değil, bilakis sağaltıcı ve toplumsal bir nitelik taşır. Bu tür çalışmaların, günlük yaşamın kalıplaşmış sürecine farklılıklar getirmesinin yanı sıra, sanatın sınırlarını hangi ölçüde etkilediği, genişlettiği, performansın sorgulanan

yanını oluşturdu. Ancak yine de, içeriği ve eleştirel belirleyiciliği sayesinde, yaşama ulaşmayı başarabildiği ölçüde, sanat olarak meşrulaştırılmış ve yaygınlaşmıştır.

Herhangi bir olayın sahnelenmesi olarak tanımlanan performans sanatı, psikanalistin, antropoloğun yanında konumlanan sanatçının, tek seferde oynadığı metin, görüntü ve ses toplamıdır. Mekan kısıtlaması yoktur. Etkileşimin olduğu her yer performans sanatçısının eylem alanıdır. İzleyici ise, bu etkileşimin bir parçasıdır, ancak olaya çağrıldığında katılma, müdahale etme hakkına sahip olduğundan, pasif bir nitelik taşır. İşte bu durum, happening'le performansı birbirinden farklı kılar ve performansdaki olayı daha bireysel olarak tanımlamamıza neden olur. Performansda izleyici, kolajda yer alan bir eleman niteliği taşır. Sanatçı ise olayı idare eden tek yetkilidir. Ve kendi yarattığı dünyayı yine kendisi ve diğerleriyle kurar. Yani nesnel çevreyi dönüştüren bir işlevi vardır. Bu öznel bir manipülasyondur. Oysa happening ve Fluxus olayları bu açıdan bakıldığında, farklılık gösterir. Yaratıcı süreçte varoluşsal bir yüzleşme ve tualin eylemin gerçekleştirildiği alan olarak ele alındığı, Action Painting'e daha yakın, hatta onun devamı olduğu söylenebilir.

Tiyatro, sahne ve izleyiciye gereksinim duyan bir ekip çalışmasıdır. Performans ise, izleyicinin varlığını keşfetmiş ancak bireysel bir çaba olması nedeniyle ona çok

fazla ihtiyaç duymamıştır. Buradaki katılım, oda müziği veya enstrümantal bir dinletide, yorumcunun, kendi zevki için ve tek başına gerçekleştirdiği faaliyetleri gibi sessiz bir katılımdır. Seyirci sadece dinleyerek, varlığı ile olayı doğrulayarak katılımda bulunur. Aslında olay, bu yalnızlık içinde tamamlanır.(R.28) Aynı süreç, atölyesinde, tek başına resmini tamamlayan ressamın, bir sergi ile bunu, eleştirmene, izleyiciye ve diğer resamlara sunmasında da yaşanır. Yine tiyatrodada, oyuncunun konuşup, seyircinin dinlediği benzer ortam yaratılmıştır. Happening'de ise, olay ve izleyici kendi beraberliklerini kendileri oluşturur. Hangi mekanda gerçekleşirse gerçekleşsin, geniş bir izleyici kitlesinin varlığına rağmen, bunların her birinin bireysel olarak, olayla yüzyüze olma şansı vardır. İşte bu kolektif yapının varlığı happening'i, teatral karakterli diğer faaliyetlerden ayıran özelliğidir. Daha önce de belirtildiği gibi, 60'lı yıllardaki değişim süreci, performans sanatının yanı sıra, 'Body-Art', 'Land-Art', 'Earth-Work', 'Ecologic-Art', 'Arte Povera' gibi alt türlerin kapsamında da yaşandı.

Kavramsal sanatın bir dil gerçekliği olarak betimlenmesi, 1968'de Art and Language grubunun kuruluşu ve bu grubun yayınları ile yeni bir boyut kazanmıştı. Dil, taşıdığı toplumsal, siyasal, doğal, ekonomik... niteliği ile, insanın varoluş sürecini sorgulayan en önemli unsur olarak belirlenmişti.

Arte Povera ya da yoksul sanat olarak nitelendirilen çalışmalarda da amaç, yine sanatın yaşam tarafından özüm- senmesiydi. Yani, sanatın aracılığı ile dış dünyanın görü- nümüne bakma imkanıydı. Deneysel, satılamaz özellikli bu tür çalışmalar, sanatçının kontrolü doğrultusunda gelişen, sanatla yaşamı bağlayıcı önermelerdi. Arte Povera, varolu- şun gündelik elemanları ile oynanan bir tür bellek oyunudur ve yaşamın kısalığı, bu oyunu doğrulayan bir gerçeklik- tir. (R.29)

Düşünsele verdiği önemle, görselliğin tek bilgilenme vasıtası olmadığı fikriyle, sanatın geleneksel düzenine başkaldıran, sorgulayan Arte Povera sanatçısı, bu bireysel davranışı ile kendi sosyal ve politik konumunun belirlenme- sine çalışmıştır. Bu çaba onu, deneysel, keyfi fakat, sesi- ni duyurabilmesi açısından karşılaştığı ve çözmesi gereken sorunlar dikkate alındığında, geleceğin sorumluluğunu yük- lenen bir birey durumuna getirmişti. Biçime, tecimsel olana karşı çıkarak, toplumun gerçeğini özümseyip ve kendi gerçe- ğini de buna ilave ederek, sanatın aracılığı ile yaşama katılan, özellikle 70'li yıllarda çalışmalarını gündeme getiren Mario Merz, sanatın, karışıklığı sadeliğe ulaştırın ve yaşama doğrudan katılan niteliğini vurgulamıştı. Sanat- cı, Merz'in sanat kuramında, doğa karşısındaki görgü tanığı işlevini yüklenmişti. (R.30)

Nesne sanat yapar anlayışı, Arte Povera'da, olduğu gibi kullanılan ve sergi boyunca bozulup yok olmaya müsait nesnenin kullanımı ile devam etmişti.

Land-Art, Earth-Work gibi adlandırılan çalışmalarda, nesneyi bu haliyle yetersiz bulan sanatçılar, doğal bir çevrede çalışmayı, doğaya çıkmayı tercih ettiler. "Bu çalışmalar çoğu zaman halk için görülemez şeylerdir, zira onlar zaman içinde yıkılan, yok olan ya da görülmesi mümkün olmayan yerlerde kurulmuş ve uzaklaştırılmış olmaları nedeniyle izlenemezler. Sanatçılar onları çeşitli dökümanlarla gösterirler. (Yalnız ya da birlikte fotoğraf, plan ve film olarak)." (47) Bir anlamda, fotoğraf, izleyici ile buluşmayı sağlıyordu.(R.31) Ancak fotografik sunum dondurulmuş, yaşamdan kopuk bir nitelik taşır. Fakat aynı zamanda izleyiciyi çalışma hakkında zihinsel bir çabaya, kavramaya da yöneltir. Bu durum ise, sanat yapıtı olarak hangisinin nitelendirileceği sorusunu gündeme getirerek çelişki yaratmıştı. Oluşturma sürecinin dökümanla belgelenmesi, sanat eserinin sonuç olarak fotoğrafın tanıklığı ile gerçekleştirilmesidir. Fotografik döküman birçok kişi için estetik deneyin tümünü içerir. Bunun sonucunda çalışmalar iki aşamalı bir estetik deney niteliği kazanır. Çünkü birinci aşamadaki özel sahiplenme ikinci aşamada, medya ile doğrulanıp, tasdik edilir. Kamera ile dökümantasyonda bu kez sanatçı ile izleyici ilişkisi hiyerarşik bir düzenlemeye

dönüşür. Çünkü, sanatçının metne bağlı bir yorumudur, diyaloga, katılıma olanak tanımaz. Sanat yapıtının bu şekilde dondurulması, izleyici katılımına imkan vermemesi onun manipüle etme, zihinsel değerlendirmeyi çarpıtma olasılığını arttırır.

Performans sanatı, sanatçının, fiziksel varlığını da katarak içinde eylemini geliştirdiği bir olgudur. Böylece dünyaya bireysel bir katılım gerçekleşirken, kendi, bireysel idealizm anlayışını da beraberinde oluşturur. Çünkü bir yandan, fiziksel ve kişisel olarak varoluşunda dışardaki olayları özümser. Bu durumda gerçekleştirdiği iş, onun kendi yaratısını oluşturur.

Bu açıdan bakıldığında, Body-Art, farklı bir tür olma özelliğini korur. Tam olarak açıklanamasa da, vücut sanatı, Process-Art ve Land-Art'ın bir birleşme sonucu olarak görülür. Her iki alanın da, yaşamın kısalığı üzerine kurduğu düşünce bu sonuçta etken olabilir.(R.32)

Antropolojik verilere bakıldığında, araştırmacılar, insan vücudunun sanat objesine dönüştürülmesi eyleminin önceden bu yana varlığını sürdürdüğünü belirtiyorlar. İnsan çeşitli durumlara göre varlığını korumak için sürekli araştırmalar yapmakta. Bu açıdan bakıldığında "...vücut insanın ilk ve en doğal enstrümanı..." (48) Vücudun, fiziki deneyimini toplumsal içerik doğrultusunda gerçekleştirmesi, onun

sosyal karakterini belirler. Aynı zamanda toplumsal bir imge oluşunun da kanıtıdır. Bireysel vücut ile sosyal yapı arasındaki bu ilişki, Body-Art'ın, kültürel sınırlamalarla oluşan sosyal deneyimi teatral bir yapıda sunmasında etkili olmuştur. Örneğin, Alfred Jarry, teatral gösterilerinde, mitsel bir varoluş sürecinde kendini yaratmış, yeniden sunmuştur.

Cinsel, politik pekçok konu, performans sanatında gerek kişisel yaşam ve bedensel varoluş gerekse toplumsal varoluşla dünya ile ilişki kurmada kullanılmıştır. Performans sanatı tüm formları ile sanatsal anlayışta önemli bir kopuş yaşatmıştır.

7. Video Sanatı

Şimdiye dek sözü edilen etkinliklerin genelde tek tanığı izleyiciydi. Ancak iletişim teknolojisindeki gelişme sonucu televizyon, kamera, video gibi araçlar, bir yandan bu çalışmalara tanıklık edip diğer yandan etkinliğin daha geniş kitleye ulaştırılmasında da önemli oldu.

Performans monitörün alanına da girdi. Böylece görsel ve düşünsel kavrama sürecinde farklı algılama ilkeleri gündeme geldi. Zaten performans çalışmaları videoya alınarak belgeleniyordu. Fakat video sanatı bu çalışmaları daha farklı bir boyuta taşımıştı. Ardardalığı, önceyi ve şimdiyi anında sunabilmesi yeni bir zaman ve mekan kavramı

oluşturmuştu. Ses ve görüntüyü aynı anda kullanmaya olanak sağlaması, sanatçının düşüncesini görüntülemeadaki dolaysızlığı, uluslararası bir sanat dili olarak evrensel boyutta insanlarla iletişimi kolaylaştırmıştı. (R.33)

Videonun kullanım esası iletişimdi. Ancak, sanatçılar sonradan sunduğu imkanları, estetik olanaklarını irdelemeye yöneldiler. Elektronikğin gelişimi ile her şeyin bir arada ve bir anda meydana gelmesi gösterinin yapısı ile de uyuşuyordu. Ayrıca, çekim ve görüntünün aynı anda gerçekleşmesi ile zaman ve mekandaki belirsizlik günlük yaşamın da iki önemli özelliği idi. İşte bu anındalık, bir arada olma, belirsizlik sanatçıları motive etmeye yetmişti.

Kültür, politika, spor olaylarının, savaş, doğal afet haberlerinin anında dünya çapında yayınlanması, video-konferansların anında çok sayıda kişinin katılımına olanak tanınmasıyla hem mesafe sorunu çözümlenmekte hem de evrensel boyutta iletişim kurulmakta. Bu açıdan bakıldığında video sanatı, kendinden önceki sanatsal ifade şekillerini bir arada kullanma imkanına sahip olarak, genel/bireysel, tesadüfi/tarihi, şimdi/önce gibi karşıtlıkları birlikte kullanma imkanı sunmuştu. (R.34)

Fluxus akımı video sanatında başlangıç açısından etkili olmuştu. Televizyon, çağın en önemli görüntü medyasıydı. Ancak bireyle olan ilişkisinde, bireyin günlük yaşa-

mina yaptığı katkı ya da zarara eleştirel bakışla yönelen pekçok sanatçı, tepkilerini, onu reddederek, ya da kendisine karşı kullanarak belirtmişti. İletişim alanında yarattığı katkıyı ise, bireysel düşüncelerini anında aktarabilecekleri video sanatı ile gösterdiler.

60'lı yılların başında, Wolf Vostell, Nam June Paik gibi sanatçılar aksiyonlarında, televizyonun bireyi egemenliği altına almasına karşı tepkilerini gösterdiler.(R.35) Paik, 1963 yılında 'Müzik-Elektronik Televizyon Sergisi' adlı ilk video sanatı sergisinde, televizyon aygıtını manipüle edip, görüntüye müdahale ederek, programların bozulmuş şekilde görünmesini gerçekleştirmişti. Vostell ise, bu tepki doğrultusunda, aynı yıl, canlı program yayını sırasında televizyonu gömmüştü. Paik, bununla da kalmayarak, yine canlı yayın esnasında televizyona ateş etmişti. 60'lı yıllardaki bu karşı hareketlerle televizyonun sanat nesnesi olarak kullanımı doygunluğa ulaştıktan sonra, 70'li yılların başında, performans sanatçılarından Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn gibi bazıları, video sanatına ve aracın estetik yanını vurgulayan çalışmalara yöneldiler.(R.36)

Sanatçıya, bağımsız olarak yarattığını kaydetme, yeniden üretme, çoğaltma imkanlarını tanıyan video, herkesin sanatsal üretime katılımını sağlaması bakımından yaygın bir kullanım alanı oluşturmuştur. Bu durum video sanatını kesin olarak tariflemekten bizi alıkoymaktadır. "Genel

olarak bakıldığında kısa bir dönem varlık gösteren konulu videolar, günümüzde ise, deneysel, belgesel, politik, ritmik görüntü ve ses sekansı videoları gibi farklı eğilimler göze çarpmaktadır."(49)

Çekim ve görüntünün aynı anda gerçekleşmesi, herkesin kullanımına açık olması, ekipsiz çalışmaya yani kişiye kendi kendine yetme imkanını sağlar. Taşınabilir olması, kameranın gördüğünü monitörün anında yansıtması sonucunda, kişinin kendi kendini gözlemesi, kendini başkalarının onu gördüğü şekilde izleyebilmesi olanaklarını sunan video, sanatçıyı kendi bedenini bu sunuşun nesnesi haline getirmeye yöneltmişti. Öyle ki, video sanatçısı beden dilini bu sanatın en önemli görsel unsuru haline sokar.(R.37)

1973-75 yılları arasında oluşturduğu çalışmasında Friedrike Pezold vücudun çeşitli uzuvlarını ayrı ayrı inceleyip herbirinin şeklini ve hareket imkanlarını araştırmıştı. 'Ayak eseri'; 'kol eseri', 'ağız eseri' gibi adlandırdığı bu çalışma, soyut şekillerden gerçek vücuda geçişin yarattığı dinamik, gerilimli bir yapıya sahip. Video'nun bu ardardalığı, onu, kişinin kendini izleyebildiği bir cisim olan aynadan farklı kılan en önemli özelliğidir. Çünkü aynada bedeni keşfetmek için insanın hareket etmesi gerekir, zira ayna sabittir. Oysa video, devinimleri ile hareketsiz bir vücut üzerinde bile 'eylemlere' girişebilir.

İnsan-özne, yansıma-geri dönüş şeklinde oluşan süreçte esas ilke, yaşanan 'ben' ile 'yansıtılan öteki'nin ayırdedilmesi, özne/nesne ayrımının fark edilmesidir. Sanatçıyı otoportreler yapmaya yöneltten bu kimlik arayışıdır. Yüz ve bedenın sanatın aracı haline dönüşmesi "Araç=Ben/İnsan=Yeniden sunum nesnesi/Sanat=Yaşam eşitlemeleri, çağdaş sanatta beden analizi/dili ve giderek teşhircilik ve yapıyı bozmaya kadar varır".(50) Vito Acconci'nin 'Air Time' adlı çalışmasında, yüzü aynaya dönük şekilde, video kamera ile ayna arasına yerleşip, yirmibeş dakika boyunca 'ben' ve 'sen' sözcüklerini söylemesi, kendisi ile görüntüsünün bağımsız ilişkisini betimleyen tipik örneklerden biridir.

Sanatçının, kendini bir obje gibi izlediği ve yeniden sunduğu otoportreleri, "...kendini tanıma, bedensel yabancılaşmanın üstesinden gelme, bedeni biçimsel açıdan irdeleme, değişimi ve psişik durumu verme, kimlik arayışı, şimdi-ki/geçmiş zamanın incelenmesi, görüntü ve kaydın eşzamanlılığı, elektronik değişim ve kendini aşağılama gibi farklı sınıflamalarda görüyoruz."(51) (R.38)

Joan Jonas'ın 'Left Side/Right Side'ı, Osvaldo Romberg'in 'Typology of my Body'si gibi, sanatçının kendisini izlemesine yönelik çalışmaların yanı sıra, Dan Graham'ın birkaç saniyelik zaman kaydırmasıyla insanı kısa bir geçmişte kendisiyle yeniden karşılaştırması, onun, önce ve şimdinin bilincinde olmasını belgeliyordu. Zaman ve mekanın

bu farklı yorumu, bu kurmacanın izleyici tarafından algılanmasında da farklı bilinçaltı mekanizmalarına göndermelerde bulunur. Görüntü ve sesin birbiriyle çakışmasıyla izleyici kendisini çalışmanın içinde bulur. Video'nun bu özelliğinden yola çıkarak Nam June Paik, 'Videobuddha'da, enstalasyonun bir bölümünün ekranda görünmesiyle, izleyiciyi enstatasyonun nesnesi haline dönüştürmüştü. (R.39)

60'lı yıllarda televizyon, bir karşı hareket içinde sanat nesnesi olarak kullanılmıştı. 70'lerde ise, bazı performans sanatçıları anlatım elemanı olarak bedeni seçip, sanat nesnesinde dönüştürmüşlerdi. Ulrike Rosenbach'ın çalışmalarında olduğu gibi.

Görülüyor ki, video, sanatçının bedenini yeniden sunmasına, kendini bakışının nesnesi haline getirmesine ve bunu yaparken de yalnız olması sonucu samimi ifadelerinin de oluşmasına imkan tanır. Ancak, öznel ve nesnel olarak yansıtılan fantaziler kişiyi kimlik arayışına ve yabancılaşma döngüsüne sokabilmekte. İşte bu nedenle video, narsistik bir yapı taşır. Bu yapıya yönelen çalışmalarda "Nesne ve özne arasında sürekliliğin ve ayrımın bilinci kendiliğinden bastırılır. Bunun sonucunda, video sanatının yapıcısı ve izleyicisi narsisizmin kuşkulu alanını yaşamak durumunda kalır." (52)

70'li yılların sonunda artık televizyonla büyümüş olan yeni kuşak, bu ilişki sonucunda, video çalışmalarının yaygınlık kazanmasında da etkili oldu. Öte yandan, sanayi toplumunun doğaya yabancılaşmış, kimlik arayışları içindeki insanı ile, gösterinin toplumsal yaşamı bir arada ve bir anda sunan iletişim dilini oluşturması da bu yaygınlaşmada önemli etkenlerdi.

1987'de 'TV-Trilogy' adlı çalışmasında Volker Anding, gerçekle medya dünyası arasındaki bağları gündeme getirirken, tv programlarının sürekliliği ile günlük yaşamın eşzamanlılığını kullanmıştı. Aynı yıl Hanno Baethe, 'Longing for Sodom' da tabuları ve ölümün kesinliğini vurgular. Wolf Kahlen'in 1980'de yaptığı 'Body Horizons' adlı çalışmada ise beden bilinen ve bilinmeyen yönlerinin incelendiği bir harita olarak sunulur.(R.40) Chris Newman, aynı yıl gerçekleştirdiği 'Bodily Functions' isimli çalışmasında, bedenin işlevlerinin, özellikle yüz organlarında konuşarak yarattığı 'ifadenin anlamı ve anlamın ifadesi'nin ilişkisini inceler.(R.41)

Sonuç olarak, sanat eylemindeki kimlik krizi, 60'lı yıllardan itibaren toplum yaşamında belirleyici olmuştur. Sanatçıların gelişen teknolojiyi kullanımdaki özgürlüğü, anlam yaratma sürecinde, tüm bu gelişmelerin esasını teşkil etmiştir.(R.42)

III-SONUÇ

Daha önce de belirtildiği gibi, bu çalışma sanatın gösteri aracılığı ile yaşamla ilişki kurmasına ve insanı kendi objesi olarak sunmasına yönelik bir araştırmadır.

Sanat, yaşamla kurduğu ilişki ile kendi sınırlarını sorgulamakta. Yerleşik değerlerin kısıtlayıcılığını eleştirirken ise, içinde bulunduğu dönemin dilini kullanıyor. Bu nedenle, sanatın gelişim sürecini ve evrelerini kavramak için, üretimin yapıldığı dönemlerdeki sosyal, siyasal, ekonomik... anlayışları gözardı etmemek gerekliliği doğuyor.

Yaşam koşullarındaki değişim, sanatın kullanım ve üretim alanını da etkilemekte. Zaten happening, performans, vücut sanatı, video sanatı gibi çeşitli sanatsal ifade biçimleri bu etkilenme ve değişim sürecinde ortaya çıkmış.

Yine bu değişim çerçevesinde görülüyor ki, bir bilgi aktarımı olan sanat, aynı zamanda enerji alış-verişine, katılıma olanak sağlayan deneysel bir süreçtir. Düşünsel ve algısal olarak diyalog kurar. Düşünceyi açıklamaktan çok düşündürebilmek için varlığını korur. Ön yargı ve kurallardan arınmış olarak insanın mutluluğunu hedefleyen yeni yaşam biçimelri önerir. Kültürün sosyal yapısını dille çözmeye yönelerek, çeşitlilik sunan bir araştırmadır. Yaşamı sadeliği, coşkusu, kaba gerçekliği ile kendisine kaynak

olarak almıştır. Ancak sanat, 'yaşam-gibi'dir, sanatçının dünyayı görme biçimidir.

Sanatın sınırlarındaki çözülme sanatçının, tüm yaşamıyla kendisini sunarak, esas görüntüyü oluşturmaya da imkan tanıyordu.

Sanatçı artık, eşsiz, ulaşılamayan, yaratıcı edimin tek sahibi, gizemli bir varlık değil de; sorgulayan, araştıran, deneyen, öneriler sunan bireydi. Rönesans'ın üstün varlık olarak belirlediği sanatçı, Dada ile basit bir karar vericiye dönüşmüştü. Aynı zamanda bir iletişim nesnesi de olan sanatçı, doğa karşısında bir görgü tanığı, toplumda düzene, tabuya başkaldıran, doğa ile kültür arasındaki bir aracıydı. Sanatın deneysel olarak olanaklarının artmasıyla, sanatçının kullanım alanı da genişledi. Tercihleri doğrultusunda üretirken, kendi kimliğini, egosunu terk edip, başka bir kimlikte ya da türde ortaya çıktı. Böylece kendini bozarak yeniden bulmaya, özgürleşmeye, insanlık adına iyileştirici olmaya çalıştı.

Kültürün sosyal yapısının sanatla araştırılması izleyicinin de gündeme gelmesine neden oldu.

Kübizm ile, yapıt karşısında salt algısını değil, bilme yetisini de kullanan izleyiciye talep doğdu. Kavramsal Sanat da üretimiyle, izleyicinin bilme yetisini, anlığını uyarmayı hedeflemişti. Böylece amaç, izleyicinin ilgi-

sini çekmek, diyalog kurmak, sanatsal düşünüyeye katılımını sağlamaktı. Potansiyel bir güç olarak değerlendirilen izleyici, kolektif bir çalışmada yer almaktan hoşnuttu. Sanatla içli dışlı olduğu sürece, ilgisini sanatta yoğunlaştırmayı sürdürüyordu. Ancak salt anlığı uyaran bir üretim, donanımsız izleyiciyi sıkabiliyor, uzaklaştırabiliyordu. Bu nedenle sanatçı, ödün vermeden, hem algısal hem de düşünsel olanla çalışmasını kurarken, kendi düşüncesini bir temele oturtması bakımından izleyicinin tepkisini, yorumunu da dikkate almak durumundaydı. Sanat, bu bağlamda, izleyici ile sanatçıyı aynı anda etken ve edilgen kılarak, aradaki farkı siler. Böylece yaşamla bütünleşerek çok anlamlı görece bir kavrama dönüşür.

İnsan ister sanatçı, isterse izleyici olsun sesi, sözü, düşüncesi, eylemi ile heykeldir. Buna koşut olarak sanat da bir önerme ve davranış olma özelliğini kazandı.

Özne-nesne süreci ise Dada ile farklı bir boyut kazandı. Terkedilmişlik, hiçlik bireyi ironiye dolayısıyla öznedenden uzaklaşarak yabancılaşmaya yöneltti. Buradaki süreç, kendi gerçekliğini bulmak adına nesnelleşmek, kendini yitirme ile kendini bulmaydı. Dada, bu tavrı ile ardından gelen sanatsal üretimlere de temel oluşturdu. Nitekim happening, performans, video-art'da görüldüğü gibi, sanatçı başka türe, kimliğe geçerek adak olur, saman olur, beden ve yüz analizi yapıp kendini yeniden sunar. Özne-nesne arasın-

daki dönüşüm, madde-düşünce arasında eylem başlatma, kendine mal etme gibi tüm bu çabalar iletişim kurma amacını taşıyordu.

Sonuç olarak sanat, sanatçısı, izleyicisi, üretimi ile anlamını koruyarak yeni bir dili konuşmaktı. Bu dil, yalın ve dolaysız olarak tüm çelişkileri çözmek için kullanılıyordu. Teatral karakteri ile gösteri ise sanatı cazip kılarken; herşeyi birarada ve bir anda sunmasıyla da kitlesel törenin uygulanışını betimleyen en önemli iletişim diliydi.

Ancak, özgür ortam, tesadüf, şans öğelerinin, anınlığın yarattığı belirsizlik, sanatçının madde ve metafizik arasındaki eyleyen olarak konumu, dilin 'adı var kendi yok' niteliği sanatın gizemli bir deneye dönüşmesine de neden olmuştu.

Bu çalışmada ayrı bölümlerde ele alınsalar bile, konular arasında kesin ayrımlar, net tarifler yapmak zordu. Çünkü gerek kavramlar gerekse gerçekleştirilen çalışmalar birbiriyle içiçe, geçişlilik gösteren bir yapıya sahipti. Bu nedenle, adı geçen sanat türlerin belirgin olarak tanımlamak yerine, birbirleriyle karşılaştırarak, farkları ve benzerlikleri kısaca belirtmek, konuya açıklık getirmesi bakımından yararlı olabilir.

Örneğin Dada, günlük yaşamdan objeleri dahil ederken, Fluxus sanatla yaşamın içiçeliğini vurgular. Klein yaşamı tümüyle sanat olarak ilan ederken, Beuys yaşamı ile sanatın malzemesi olur. Kaprow happening'lerinde, sosyal dünyaya ait olanı sanata sokarak sanatın 'yaşam-gibi' olduğunu belirtir. Performans, yaşamın deneysel yapısını kullanırken, video sanatı, önceyi ve şimdiyi aynı anda ve ard arda gösterir.

Sanatçı, Dada'da bir karar verici iken; Klein'da, Fluxus'da görüntüye dönüşür. Beuys'da ise bir iletişim nesnesidir, herkes sanatçıdır. Happening'de, kişi ve şey içiçedir, birey oyunun materyalidir. Performans'da olayı kendi değerleri ile kurup, yaratan tek idarecidir. Video sanatında ise sanatçı kendisini gözler ve bakışının nesnesi haline getirir.

İzleyici, Dada'da düşüncesiyle varolur. Fluxus'da duruma göre katılır. Performans'da da çağrıya göre katılan izleyici pasif bir konumdadır, ancak varlığı ile olayı doğrular. Başka bir ifadeyle kolaj elemanı karakterini taşır. Happening'de ise olay ve izleyici kendi beraberliklerini birlikte oluşturdukları için, herkes olayla yüzyüze olma şansına sahiptir, ayrıca aktif olarak da katılabilir. Video Sanatı da, geniş kitleye hitap etmesi, görüntü ve sesi aynı anda sunması bakımından herkesin çalışma ile

yüzleşmesini sağlar. Fakat yine de kamera, sanatçı ve izleyici arasında hiyerarşik bir düzenleme kurar.

Teknik olarak bakıldığında, sözkonusu çalışmalar, genelde taşıdıkları teatral karakterle tiyatro ile benzerlikler taşır. Tiyatro, disiplinlerarası bir karışım özelliğine sahip olmakla birlikte, sahne ve izleyiciye kesinlikle gereksinim duyar. Ancak izleyicinin buradaki katılımı pasiftir. Tiyatro bilgilendirir, neden-sonuç ilişkisi kurar. Zaman, mekan, dekor, ses, ışık, beceri, oyuncu tiyatrodaki izleyiciyi bilgilendiren elemanlardır. Bu bir ekip çalışmasıdır. Fakat, iyi-kötü, kazanan-kaybeden şeklinde oyuncular arasında bir rekabet oluşturur. Şans ve tesadüfün çok sık kullanılmadığı tiyatrodaki rol/yapay kişilik ve metin en önemli unsurlardır.

Bu açıdan ele alındığında Fluxus, şans deneysellik ve eylemi kullanarak belirli bir mekanda izleyici ile buluşur. Şans ve deneysellik onu temelde Action Painting ve Happening ile birleştirir. Happening, sınırsız mekan anlayışı ile müzik, ses, gürültü gibi herşeyi içine alarak, bir metin belirlemeden birçok kez birçok yerde oluşturulan kalıp dışı bir eylemdir. Şans ve deneysellik burada da varlığını korur. Belirsiz yapısı aynı zamanda, bölümlenmiş ve kolektif bir karakter taşır. Performans ise bu anlamda farklılık gösterir. Çünkü bir seferde oynanan, metin, görüntü ve ses toplamıdır. Mekan kısıtlaması yoktur. Ancak,

sanatçının kendi tercihi ve idealizmine yönelik olarak gerçekleştirdiği bireysel bir eylemdir. Video Sanatı da metne bağlı bir ürettir. Ekip çalışmasına gerek duymaz.

Bu çalışmalar sözkonusu özelliklerinden bazılarıyla da diğer gösterilerle benzeşirler. Yani, atletin, cambazın gösterisi, dini törenler kalıp dışı özelliğe sahiptir. Herkes kendi gibi davranır, yapay metin, yapay kişilik gösterisi yoktur. Şans ve tesadüf devreye girer, anımsalık ve akışkanlık yaratır. Deneysellik ise kendi kalitesiyle, yapabilirlik niteliği ile bölümlü bir akışkanlık sağlar. Ancak bu olgular, gösteriyi belirsiz ve karmaşık bir yapıya sokar.

Sonuçta resim ve heykelle başlayan sanatsal süreç, rastlantının girmesiyle kolajı, dokunulabilen bir kolaj olarak da assemblage'ı oluşturmaktadır. Aynı süreçte, resimin mekanda yarattığı katılım environment'ı meydana getirirken, eylemle buluşan environment ise happening'i ortaya çıkarmaktadır. Bu, aynı andalık ve devinim açısından, kamerayla pekiştirildiğinde video sanatına dek uzanmaktadır.

Görülüyor ki, insan, deneyselliği ile gösteri ise farklı birimleri birlikte sunabilen yapısıyla sanatın merkezinde yer almakta. Buna göre, resimin kolaj'dan video'ya ulaşmasında, iletişim dilinin kurulmasında da en önemli iki unsur oluşturmaktadırlar.

Sanatsal süreçteki bu değişimlere Türk sanatçıların çalışmalarında da tanık olmaktayız. Enstalasyon, happening, video çalışmaları, grup sergileri,... düzenlenmekte. Ancak bu çalışmada-bir temel oluşturma gayesiyle- şimdilik bu etkinliklere yer verilmedi. Fakat, ileride yapılacak bir başka çalışmada bunlarla birlikte, Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun kendine özgü anlatım biçimleri sanatın yeni ifade şekilleriyle ortak bir paydada araştırılabilir...



IV-DİPNOTLAR

- (1) ECO Umberto Günlük Yaşamdan Sanata, Çeviri: Kemal ATAKAY, Adam Yayınları, İstanbul, Eylül, 1991, s.152
- (2) ECO Umberto Açık Yapıt, Çeviri: Yakup ŞAHAN Kabalcı Yayınları, İstanbul, Kasım 1992, s.44, Roman Jakobson, Genel Dilbilim Denemeleri, s.28
- (3) ARTAUD Antonin Tiyatro ve İkizi, Çeviri: Bahadır GÖLMEZ Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Haziran 1993, s.55
- (4) ECO Umberto Açık Yapıt, Çeviri: Yakup ŞAHAN Kabalcı Yayınları, İstanbul, Kasım 1992, s.1661-162
- (5) SHAYEGAN Daryush Yaralı Bilinç, Çeviri: Haldun BAYRI Metis Yayınları, İstanbul, Ekim 1991, s.121
- (6) ECO Umberto Açık Yapıt, Çeviri: Yakup ŞAHAN Kabalcı Yayınları, İstanbul, Kasım 1992, s.176
- (7) BAUDRILLARD Jean Sessiz Yığınların Gölgesinde Ya Da Toplumsalın Sonu, Çeviri: Oğuz ADANIR, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, Haziran 1991, s.12
- (8) ARTAUD Antonin a.g.e., s.68

- (9) ECO Umberto Günlük Yaşamdan Sanata, Çeviri: Kemal ATAKAY, Adam Yayınları, İstanbul, Eylül 1991, s.154
- (10) GENÇ Adem "Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması", Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Doktora Tezi, 1983, s.53
- (11) GENÇ Adem a.g.e., s.106-107
- (12) GENÇ Adem a.g.e., s.105
- (13) GENÇ Adem a.g.e., s.87
- (14) GENÇ Adem a.g.e., s.88
- (15) KOSUTH Joseph "Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı", Çeviri "Art After Philosophy", Studio International, (İngilizce, 1969), "L'Art Conceptuel, Une Perspective" Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989-1990, (Fransızca), s.238
- (16) DUCHAMP Marcel "Assemblage Sanatı: Bir Açık Oturum", Koridor, 5, 1993 Açık Oturumun Çeviri yazımı: Joseph Ruzicka
- (17) GENÇ Adem a.g.e., s.69
- (18) GENÇ Adem a.g.e., s.70

- (19) LYNTON Norbert Modern Sanatın Öyküsü, Çeviri: Cevat ÇAPAN, Sadi ÖZİŞ, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.340-341
- (20) Mc EVILLEY Thomas "Art In The Dark", Artforum, Nisan 1983, s.63, (İngilizce)
- (21) GINTZ Claude "Kavramsal Sanat, Bir Perspektif: Bir Sergi Projesi Üzerine Notlar", Çeviri: Nur NAKİBOĞLU-Nilgün ÖZAYTEN, Koridor, 4, 1992
- (22) McEVILLEY Thomas a.g.e., s.64
- (23) FRIEDMAN Ken "Fluxus Ve Beraberindekiler", Çeviri: Yılmaz AYSAN, Koridor, 3, 1991, 2.2
- (24) FRIEDMAN Ken a.g.e., I.2
- (25) ALPTEKİN Hüseyin "Şaman-Şair", Gösteri, "Beuys" Eki, s.7
- (26) BEYKAL Canan "Beuys Ve İnsan", Gösteri, "Beuys" Eki, s.19
- (27) ÖZGÖLTEKİN Bünyamin "Beuys'un Sosyal Plastikliği", Gösteri, "Beuys" Eki, s.24
- (28) ALPTEKİN Hüseyin "Sanatçı Ve Vizyoner", (Üç Gün), Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul, 1992, s.18-19
- (29) BLOCK Rene "Berlin-New York Aksiyonları 1964-1979", (Üç Gün), Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul, 1992, s.78

- (30) ERKMEN Ayşe "Joseph Beuys'tan Heykele Dair",
Gösteri, "Beuys" Eki, s.17
- (31) KAHRAMAN Hasan Bülent "Sanatta Konvansiyonel Tradisyo-
nel ilişkisine Bakışlar Resim.
Kavramsal Sanat Açısından", Gös-
teri, 119, Ekim 1990, s.45
- (32) LEWITT Sol "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraf-
lar", Çeviri Artforum
- (33) KOSUTH Joseph a.g.e., s.239
- (34) LEWITT Sol a.g.e.
- (35) KORTUN Vasıf K. "Sanatçıların Eleştirmenleri/Eleştir-
menlerin Sanatçıları", (Çağdaş Düşün-
ce ve Sanat), Plastik Sanatlar Yayın
Dizisi, İstanbul, 1991, s.7
- (36) AYSAN Sükrü "Kavramsal Sanat", "Sanat Olarak Be-
tik", 22 Mart-5 Nisan 1980, Sanat
Tanımı Topluluğu'nun sergi kapsamın-
daki yayını s.6
- (37) GINTZ Claude a.g.e.
- (38) KOSTELANETZ Richard "Allan Kaprow", söyleşi, Dial
Press, NY, 1969 (İngilizce), s.III
- (39) KOSTELANETZ Richard a.g.e., s.120-121
- (40) KIRBY Michael "Introduction", "Happenings", New
York, E.P Dutton, 1965, s.13 (İngilizce)
- (41) KIRBY Michael a.g.e., s.16
- (42) BEYKAL Canan "Idea Assemblage", Koridor, 5, 1993

- (43) McEVILLEY Thomas a.g.e., s.63
- (44) ALTEKIN Hüseyin,
KORTUN Vasıf K. "Yörüngeden Çıkan: Bir Başka Beriki",
(Çağdaş Düşünce ve Sanat), Plastik
Sanatlar Yayın Dizisi, İstanbul,
1991, s.129
- (45) BURDEN Chris "Performansın Üç Noktaları", Vizor
- (46) McEVILLEY Thomas a.g.e., s.70
- (47) PARENT Beatrice "Land Art", Çeviri: Ergül ÖZKUTAN,
Opus no:23 Land Art, Arte Povera,
Minimal Art, Art Conceptuel Funk Art
Özel sayısı
- (48) COUTTS-SMITH Kenneth "Role Art AND Social Context",
September 1978, Winnipeg, s.227,
(İngilizce) Marcel Mauss, "Les
Techniques du Corps, Journal de
la psychologie, Paris, 32, 1935
- (49) DERMAN Deniz "Panayırdan Televizyona Video Sanatı
Üstüne Düşünceler", Gösteri, 145,
Aralık 1992, s.89
- (50) DERMAN Deniz "Narsisizm Ve Video Sanatı", Gösteri,
145, Aralık 1992, s.94
- (51) DERMAN Deniz a.g.e., s.96
- (52) DERMAN Deniz a.g.e., s.97

V-YARARLANILAN KAYNAKLAR

A.Kitaplar

- ECO Umberto "Günlük Yaşamdan Sanata", Çeviri: Kemal Atakay, Adam Yayınları, İstanbul, 1991
- ECO Umberto "Açık Yapıt", Çeviri: Yakup Saban, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1992
- BAUDRILLARD Jean Sessiz Yığınların Gölgesinde Ya Da Toplumsalın Sonu, Çeviri: Oğuz Adanır, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1991
- ARTAUD Antonin "Tiyatro ve İkizi", Çeviri: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993
- SHAYEGAN Daryush "Yaralı Bilinç", Çeviri: Haldun Bayrır, Metis Yayınları, İstanbul, 1991
- AKAY Ali "Konumlar", Dağlam Yayıncılık, İstanbul 1991
- SPERBER Manès "Parçalanmış Gerçeklik", Çeviri: Ahmet Cemal, Can Yayınları, İstanbul 1991
- KOZANOĞLU Can "Cilali İmaj Devri"; İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1992
- LYNTON Norbert "Modern Sanatın Öyküsü", Çeviri: Prof.Dr.Cevat Çapan, Prof.Sadi Özış, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982

- T D K "XX.Yüzyıl Dilbilimi (Kuramcılardan Seçmeler)", Çeviri: Derke Vardar, Ö: Demircan, E.Doğuman, N.Güz, G.Işık, S.Özel, E.Öztokat, O. Senemoğlu, N.Sevil, E.Sözer, Türk Dil Kurumu Yayınları, Olguç Basımevi, Ankara 1983
- ÖZÜGÖL Oğuz "Pozitiviz Ya Da Mantık Olarak Felsefe", Us Yayıncılık, İstanbul, 1991
- DOBBS Maurice Kapitalizmin Dünü ve Bugünü", Çeviri: Feyza Kantur, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990
- BACHELARD Gaston "Seçmeler", Çeviri: Afsar Timuçin, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988
- GENÇ Adem "Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözömlenmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması", Dokuz Eylül Üniversitesi; İzmir 1983 (Doktora Tezi)
- P S D "Çağdaş Düşünce Ve Sanat," Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul, 1991. Yayına Hazırlayanlar: İpek Aksögür Duben, Deniz Sengel
- P S D "(Üç Gün), Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul 1992 (Yayına Hazırlayan Canan Beykal)

- P S D "Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji", Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, İstanbul 1992
Yayına Hazırlayanlar: Gülsün Karamustafa, Deniz Şengel
- TUNALI İsmail "Estetik", Remzi Kitabevi, İstanbul 1989
- TUNALI İsmail "Felsefenin Işığında Modern Resim", Remzi Kitabevi, İstanbul 1983

B. Süreli Yayınlar

- DERMAN Deniz "Panayırdan Televizyona", Gösteri Sanat Dergisi, Sayı:145, Aralık 1992
- ERTÜRK İsmail "Bedensel İnsan İmgesine Dönüş: Peter Greenaway'in Sanatı", Arredamento Dekorasyon, 1992/6, Boyut Yayın Grubu
- ARUOBA Oruç "Sanatın En Eski Anlamını Kavrayan Bir İnsan", Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Joseph Beuys özel eki
- ALPTEKİN Hüseyin "Şaman-Şair", Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi J.Beuy's özel eki
- Yılmaz Levent "René Block'la Beuys Üstüne Bir Konuşma", Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi J. Beuys özel eki

- ERKMEN Ayşe "Joseph Beuys'tan Heykele Dair",
Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi,
J.Beuys özel eki
- BEYKAL Canan "Beuys ve İnsan", Gösteri Sanat Ede-
biyat Dergisi, J.Beuys özel eki
- ÖZGÖLTEKİN Bünyamin "Beuys'un Sosyal Plastigi", Gösteri
Sanat Edebiyat Dergisi J.Beuys özel
eki
- KAHRAMAN Hasan Bülent "Sanatta Konvansiyonel Tradisyonel
İlişisine Bakışlar Resim Kavramsal
Sanat Açısından", Gösteri Sanat
Edebiyat Dergisi, Sayı:119, Ekim
1990, sayı:122, ocak 1990/ Sayı: 123
Subat 1991/sayı:124, Mart 1991/ sa-
yı:125; Nisan 1991
- KAHRAMAN Hasan Bülent "Plastik Sanatları Çizim Son Dönemine
Kavramsalcı Sanat Bağlamında Bir Ba-
kış", Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi
sayı:144
- MADRA Beral "Modern'den Postmodern'e", Gösteri
Sanat Edebiyat Dergisi, sayı:126 Ma-
yıs 1991
- SHATTUCK Roger "Assemblage Sanatı: Bir Açık Oturum",
Koridor sayı:5, 1993
- BEYKAL Canan "İdea Assemblage", Koridor sayı:5,
1993

- FRIEDMAN Ken "Fluxus ve Beraberindekiler", Koridor sayı:3, 1991
- WESTFALL Stephen "Anything, Anytime, Anywhere: Aret Povera at P.S.I", Art in America, May 1986
- McEVILLEY Thomas "Art in the Dark", Artforum, April 1983
- KIRBY Michael "Happenings", New York, E.P.Dutton, 1965
- KOSTELANETZ Richard "Allan Kaprow", 1966
- PARENT Beatrice "Land Art", Opus sayı: 23, Land Art, Arte Povera, Minimal Art, Art Conceptuel, Funk Art özel sayısı

C.Kataloglar

- FRENZEL Hanna "Performans", Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Kültür Etkinlikleri (3) Aralık 1989
- GOETHE-INSTITUT "Video Art 1976-1990", Goethe Institute Münih, 1991
- PARIS MODERN SANAT MÜZESİ "Konseptüel Sanat, Bir Perspektif", Paris Modern Sanat Müzesi Yayını 22 Kasım 1989- 18 Şubat 1990
- METROPOLİS KATALOĞU "Gilbert George" s:285 D.Makale - İnceleme Yazıları- Söyleşi

ÇOKER Canan	"Mario Merz, Spiralin Sanatçısı"
AYSAN Şükrü	"Kavramsal Sanat"
KOSUTH Joseph	"Giriş Notu"
KOSUTH Joseph	"Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı"
LEWITT Sol	"Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar"
LEWITT Sol	"Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler"
COUTTS-SMITH Kenneth	"Role Art And Social Context"
KOSTELANETZ Richard	"Allan Kaprow", 1966 (Söyleşi)

VI- RESİMLER LİSTESİ

- (R.1) MARCEL DUCHAMP. "Why Not Sneeze Rose Selavy?", 1921
Readymade 12,4 x 22,2 x 16,2 cm. Philadelphia Museum
of Art
- (R.2) YVES KLEIN. "Die Spur des Feuers", 1961
- (R.3) PIERO MANZONI. 1961
- (R.4) BEN VAUTIER. "Regardez-moi cela suffit", 1962
- (R.5) GILBERT&GEORGE. "Underneath the Arches, Living (Sin-
ging) sculpture, 6 min., London, 1969.
- (R.6) GUTAI GRUBU. L'opera di Tanaka, 1956
- (R.7) FLUXUS. George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell,
Benjamin Patterson, Emmett Williams in Phil Corners
"Piano Activities", Wiesbaden 1962
- (R.8) BEN VAUTIER. "C'est la vie"
- (R.9) JOHN CAGE. "Silenzio"
- (R.10) JOHN CAGE. "New River, Rocks and Fire"

- (R.11) AL HANSEN. "Village Voice", 1965
- (R.12) JOSEPH BEUYS. "Iphigenie/Titus Andronicus",
Frankfurt 1969
- (R.13) JOSEPH BEUYS. "Iphigenje/Titus Andronicus",
Frankfurt 1969
- (R.14) JOSEPH BEUYS. "Bog-Action", 1971
- (R.15) JOSEPH BEUYS. "Coyote" aksiyonu, Galeri Rene Block,
New York 1974
- (R.16) JOSEPH BEUYS. "Avrasya", 1964
- (R.17) WOLF VOSTELL. a.Happening&Fluxus, 1970 -b."Thermo-Elekt-
ronischer Kaugummi"
- (R.18) ALLAN KAPROW. "Push and Pull", 1963-1990, Environment
- (R.19) ANDRE BRETON. "Les surrealistes masques et sans
masques en promenade au desert de Retz", 1960
- (R.20) MARCEL DUCHAMP. a."Obligation pour la roulette de Monte
Carlo", 1924, Photo-collage sur Litographie, 31,1 x
19,7 cm, MOMA, New York MARCEL DUCHAMP. b.Assemblage,
1946-68, 242 x 177,8 cm. Philadelphia Museum of Art
JOSEPH BEUYS. c.Enstalasyon, 1977 Londra NAM JUNE PAIK.
24 Stunden-Happening, Galerie Parnass, 1965 WOLF
VOSTELL d."Fandango", Environment, 1975
- (R.21) CLAES OLDENBURG. New York'taki atölyesinde, 1961
- (R.22) VIYANA AKSIYONU: a.Otto Muehl, "Body Building", 1965
Günter Brus, b."Aksiyon", 1964 Rudolf Schwarzkogler,
c."Foto-aksiyon", 1965 Hermann Nitsch, d."Aktionsmalerei,
Schüttbild", 1990

- (R.23) CHRIS BURDEN a."White Light/white Heat", Ronald Feldman Fine Arts, NY 1975---b."Shoot", F. Space Sant Ana, 1971
- (R.24) NAM JUNE PAIK "The Shaman-Rite (KOOT) for Beuys 1990, Performance Seoul
- (R.25) CAROLEE SCHNEEMAN
- (R.26) VALIE EXPORT. 1968
- (R.27) VITO ACCONCI "Following Piece", 23 Tage Aktivitat, New York, 1969 (Street Works 4)
- (R.28) LILI FISCHER. a."Wetterkochen", 1987--b."Beziehungskiste"--c."Besentanz", 1986 HANNA FRENZEL d."Un Sogno", 'A Dream', Hünchen 1980,
- (R.29) JANNIS KOUNELLIS, "Isimsiz", 1982-85, Art Gallery of Ontario
- (R.30) MARIO MERZ. "Tutto in dentro", 1992 "Detay"
- (R.31) FRANZ ERHARD WALTHER. a."Leinen, Linon", 1460x55x1,5 cmb."Fotosequenz"
- (R.32) LYDIA SCHOUTEN "Performance Another Dimension", 1983
- (R.33) CHARLOTTE MOORMAN. "Paiks Muse Charlotte Moorman mit monitor"
- (R.34) WOLF VOSTELL. "Heuschrecken", 1969/70 (Environment: Acryl, Video kamera, Teer, Metall Fotolienwand)
- (R.35) WOLF VOSTELL. "Tv-Burying", 1963
- (R.36) ULRIKE ROSENBACH. "Reflections on the Birth of Venus), 1976-78, 15:00 min, color, mono
- (R.37) NAM JUNE PAIK. "Tv-Chair", 1976

(R.38) NAM JUNE PAIK. 1986

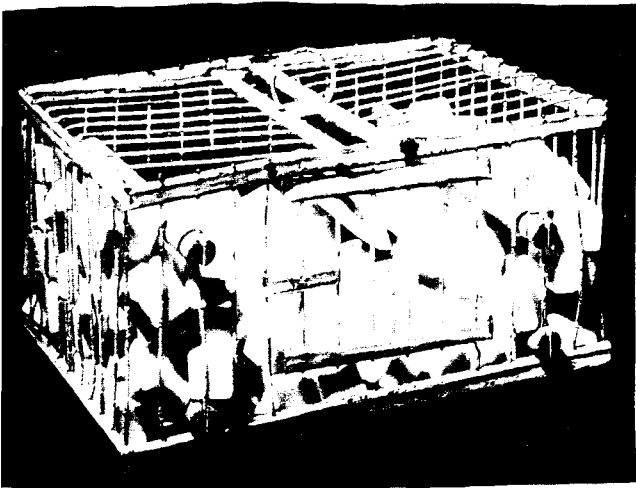
(R.39) NAM JUNE PAIK. "Tv-Buddha", 1974

(R.40) WOLF KAHLEN. "Body Horizons", 1980, 25:00 min, color, stereo

(R.41) CHRIS NEWMAN. "Bodily Functions", 1980, 12:00, b/w, mono

(R.42) MARIE JO LAFONTAINE, "Les Larmes", 27 Monitore, Holz, Farbe





(R.1)



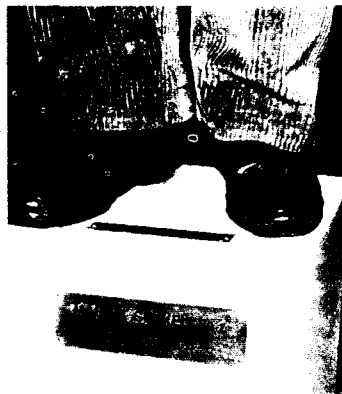
(R.4)



(R.2)



(R.5)



(R.3)



(R.6)



(R.7)



(R.8)



(R.9)



(R. IO)

Sat., June 22, 9 PM Contribution \$1.50

IMPROVISED MUSIC
LA MONTE YOUNG

Soprano Saxophone:
 ANGUS MACLISE ● Hand Drums
 TONY CONRAD ● Strings
 MARIAN ZAZEELA ● Voice Drums
 Fri. June 21 9-12 PM & Every Fri.
 \$1.25 Contribution

June 22, 23-Sat, Sun at 12 Mid.
HAPPENING
 SILVER CITY for Andy Warhol
 by Al Hansen
 Donation \$1.00

3RD RAIL GALLERY
 49 EAST B'WAY WO 2-5849

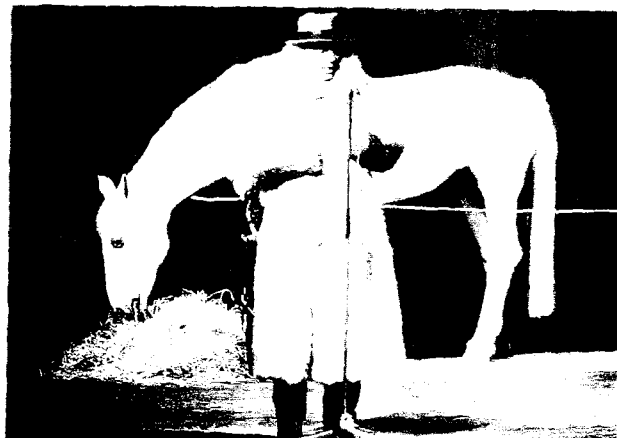
HAPPENINGS
 in your home

For Information Call or Write
AL HANSEN OR 7-8086
WOLF VOSTELL OR 4-6300
 220 East 2nd St. NYC

(R. II)



(R. I2)



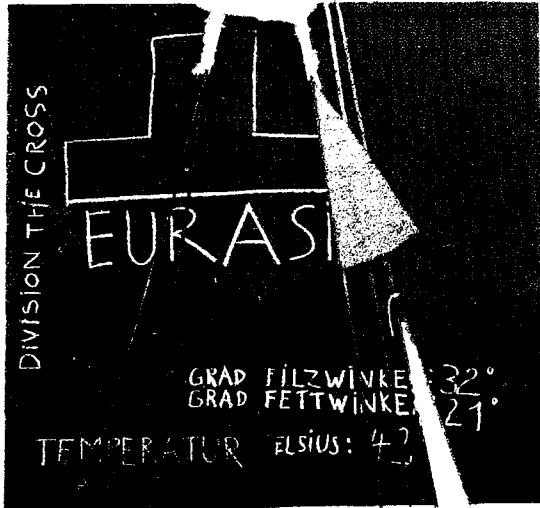
(R. I3)



(R. 14)



(R. 15)



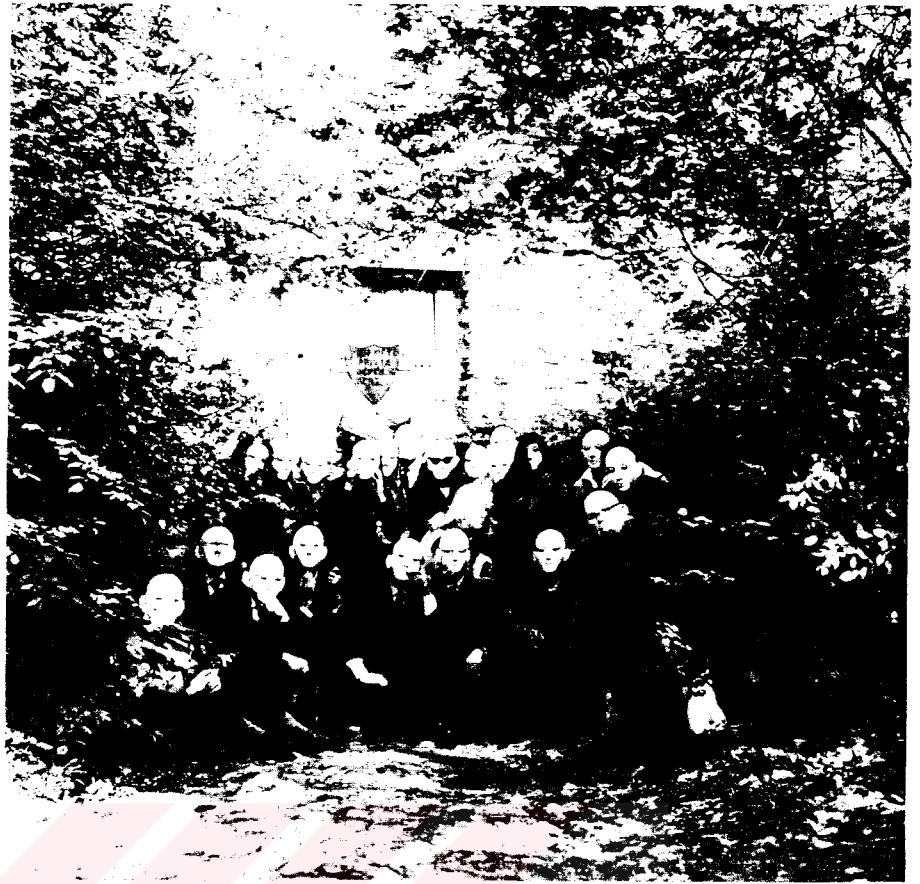
(R. I6)



(R. I7.a)



(R. I7.b)



(R. 18)



(R. 19)



(R.20.e)



(R.21)



(R.22.a)



(R.22.b)



(R.22.c)



(R.22.d)



(R.23.b)



(R.23.a)



(R.24)



(R.25)



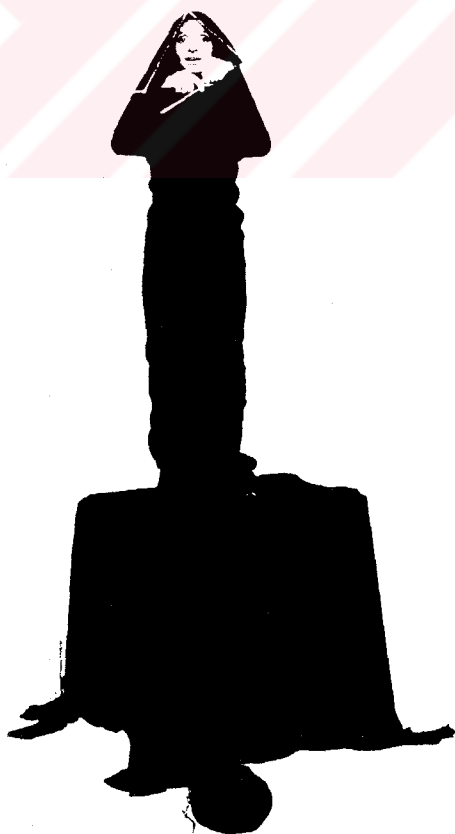
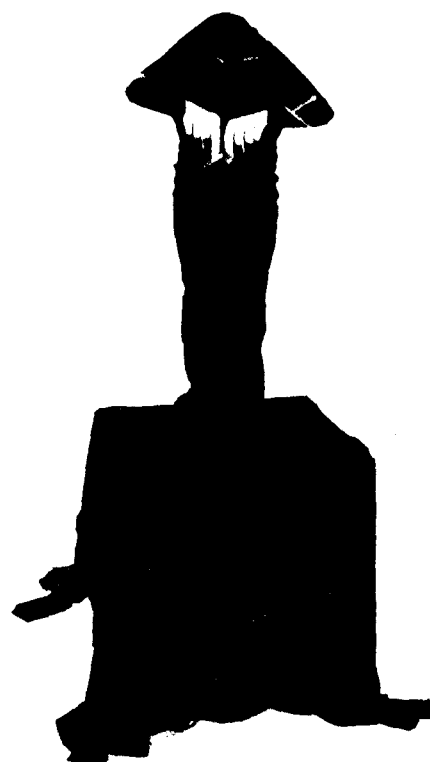
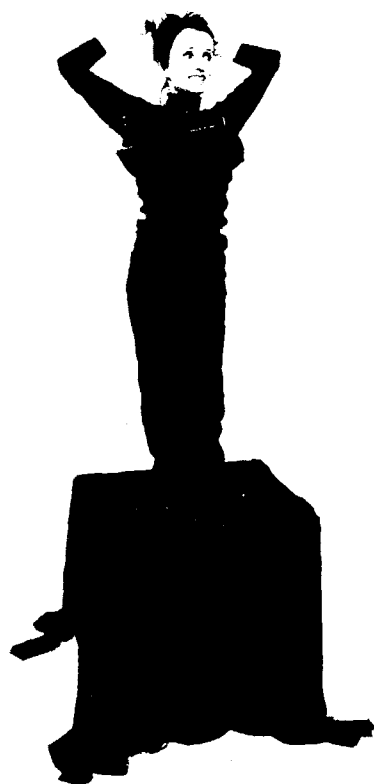
(R.26)



(R.27)



(R.28.a)



(R.28wb)

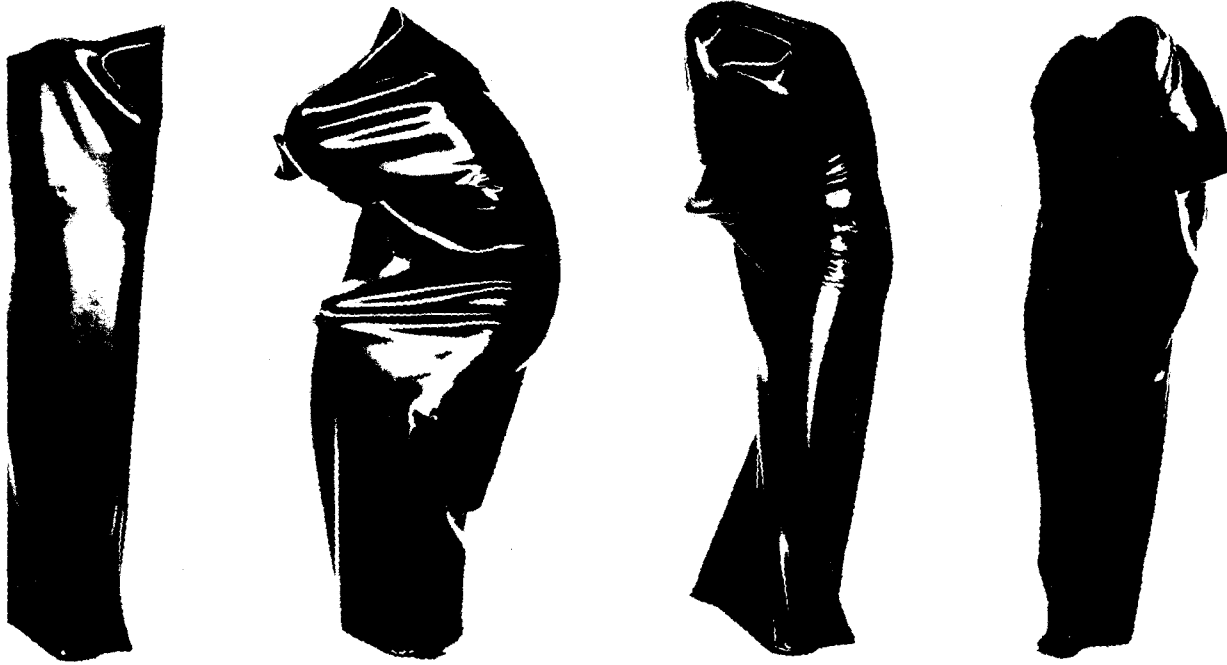


(R.28.c)



(R.28.d)





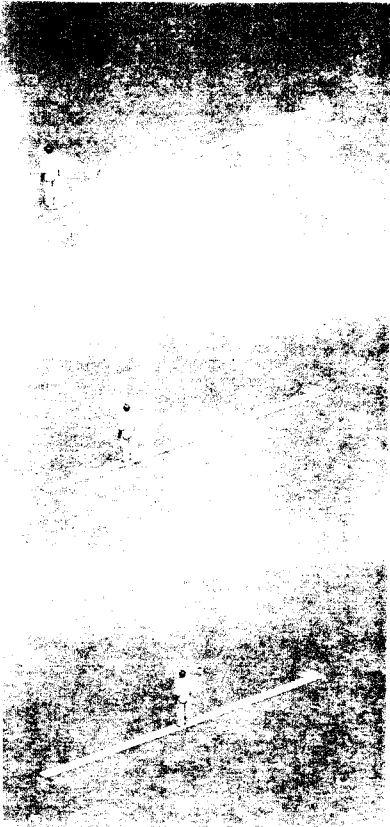
(R.28.e)



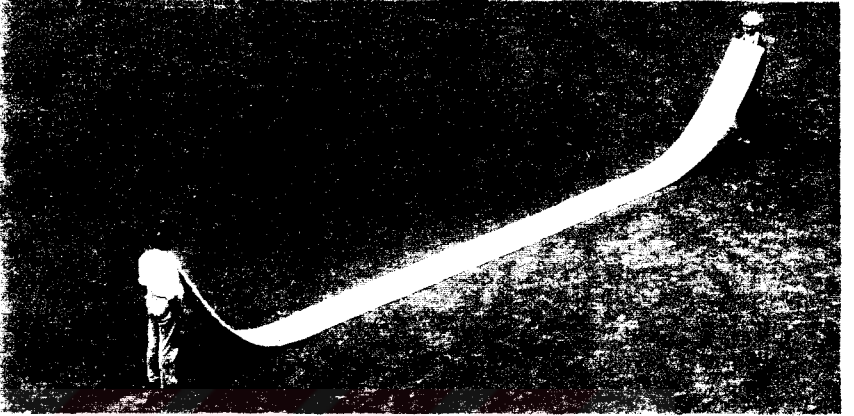
(R.29)



(R.30)



(R.31.b)



(R.31.a)



(R.32)



(R.33)



(R.34)



(R.35)



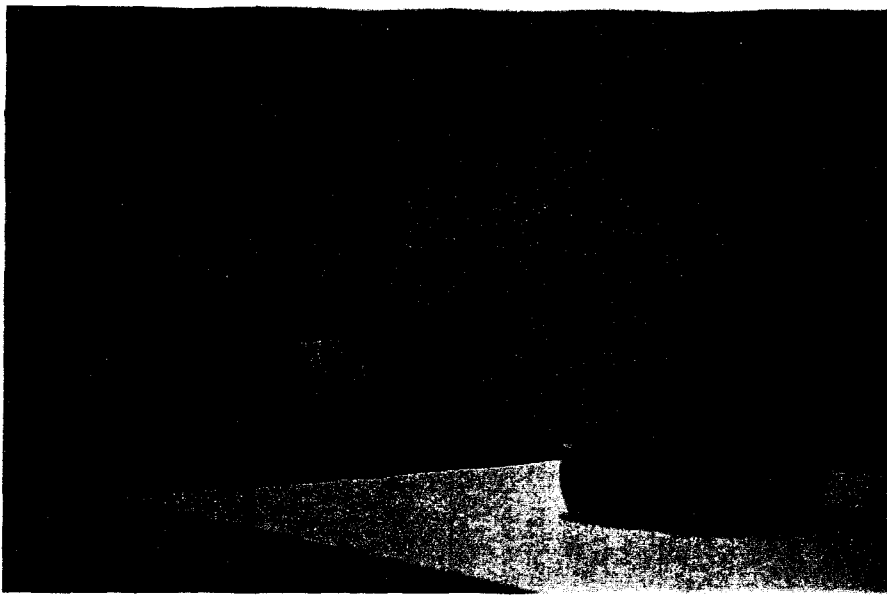
(R.37)



(R.36)



(R.38)



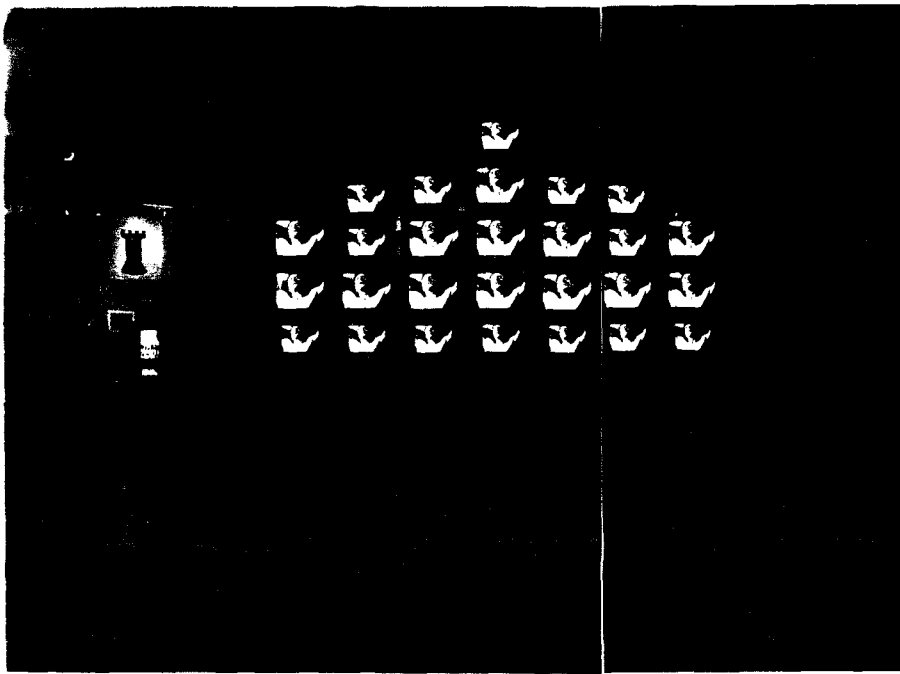
(R.39)



(R.40)



(R.41)



(R.42)