

KAVRAMSAL SANATTA SÜRECE YÖNELİK ÖNCÜ AÇILIMLAR

Process-Based Initiatives in Conceptual Art

Sevgi ARI¹

ÖZET

İçinde olduğumuz çağ, rasyonalite ve determinizme dayalı modernist paradigmaların bilimsel alanda büyük oranda terk edildiği ve değişen bu paradigmaların düşünce sistemlerine yansımalarının gözlemlenebilir hale geldiği bir dönemdir. Çağdaş sanat anlayışına zemin hazırlayan paradigma değişimleri İkinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı 1940'lı yıllardan itibaren plastik sanatlarda kendine yer bulmuştur. Bu dönemde gerçekleşen anlayış değişiklikleri günümüz çağdaş sanatının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Plastik sanatlarda 1960'lardan 80'lere uzanan bu değişimde, incelenmeye değer en önemli ortak noktalarından biri sürece dönük arayışlardır. Bu ortak arayış, sanat tarihinde *süreç sanatı* başlığı altında isimlendirilen çalışmalara özgü değildir. 1960 sonrasında kendi varlık alanını sorgulamaya başlayan ve farklı yöntemler uygulayan sanatçılar, süreç sanatı başlığı altında olmasalar da süreci bir değer olarak eserlerinde ön plana almışlardır. Özellikle kavramsal sanat çatısı altında üretim yapan sanatçıların süreç düşüncesine olan yakınlıkları ve katkıları dikkat çekicidir. Kavramsal sanatta düşünsel süreci ön plana alan bir çok sanatçı bu çıkış noktasının bir sonucu olarak sergilerine eskizlerini de dahil etmiş; üretim sürecine dahil olan tüm aşamaların, -karalamalar, eskizler, çizimler, başarısız denemeler, modeller, çalışmalar, düşünceler, tartışmalar- en az eser kadar değerli hâle gelmiştir. 1960-1980 yılları arasına odaklanan bu çalışma, sürecin plastik sanatlarda bir değer olarak öne çıktığı bu dönemi ele alırken, süreç temelli düşüncenin ortaklığındaki arayışların ne şekilde diğerinden farklı, özgün sonuçlara yol açtığını incelemektedir. Çalışmaya konu olan örnekler çağdaş sanat anlayışına zemin hazırlayan paradigma değişimlerinin modernizm eleştirileriyle birlikte farklı bir ivme kazandığını ve süreç düşüncesine olan yönelimin 1960lar sonrasında daha belirgin hale gelerek çeşitlendiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Plastik sanatlar, süreç, süreç temelli sanat, kavramsal sanat, çağdaş sanat

ABSTRACT

The era we live in is a period in which modernist paradigms based on rationality and determinism have been largely abandoned in the scientific field and the reflections of these changing paradigms on thought systems have become observable. The paradigm shifts that paved the way for understanding contemporary art have found a place in the plastic arts since the 1940s when the Second World War took place. The changes in understanding that took place in this period played an important role in today's contemporary art. One of the most important common points worth examining in the plastic arts, which stretches from the 1960s to the 80s, is the pursuit value of the process. This common quest is not specific to the works named under the title of *process art* in art history. Artists, who started to question their existence after the 1960s and produced in different methods, emphasized the process as a value in their works. Particularly, the artists who produce under the umbrella of conceptual art to process thinking are remarkable. Many artists, who prioritize the intellectual process in conceptual art, have included their sketches in their exhibitions; all the stages involved in the production process -doodles, sketches, drawings, failed attempts, models, studies, thoughts, discussions- have become at least as valuable as the finished work. While focusing on the years between 1960 and 1980, this study examines the period when the process came to the fore as a value in plastic arts and examines how the pursuits in partnership with process-based thinking led to different and original results. The examples of the study reveal that paradigm shifts that pave the way for contemporary art gained a different momentum with the criticisms of modernism, and the orientation toward process-based thinking became more pronounced and diversified after the 1960s.

Keywords: Plastic arts, process, process-based thinking in art, conceptual art, contemporary art

1. ORCID: 0000-0001-6153-3714

1. Doçent, Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Grafik Ana Sanat Alanı Kat:1 Sarıçam /ADANA, sevgiarigraf@gmail.com, sari@cu.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

In the 21st century, new research ranging from the micro-scale to the macro scale, like new findings in quantum physics, immortality, the discovery of dark matter, and functions of the brain have gained momentum. This paradigm shift can be defined as giving space to the imagination in science. This paradigm shift allowed scientists to think about different possibilities by creating predictions, metaphors, possibilities, imaginary parts, or models. Since the 1960s, different thinkers such as Foucault, Deleuze, Lyotard, Guattari, Jameson, and Baudrillard have focused on analyzing the wars, imperialism, racism, gender discrimination, poverty, hunger, and pollution brought by Modernism of the 20th century. Concepts such as knowledge, and power are questioned together with the disciplines to which they are attached, and they have begun to be turned upside down with conscious or unconscious choices. Therefore, the postmodern paradigm shift of the 21st century, which also affects science, religion, and art, is interpreted as a similarity to the Renaissance enlightenment. These paradigms, which have changed in science and philosophy since the end of the 20th century, have also appeared in art. Questioning the existence of the art object/product, its existential meaning, and the ontological relationship between the artist and the audience has shaped today's art.

In this period, academic and result-oriented rules; concepts such as knowledge and power have been questioned and turned upside down by artists. Again in this period, the elitist/modernist art environment was limited to a small and selected audience and was closed to new experiments that pushed the artists to seek alternative ways. This pursues which aimed to build new methodologies instead of determinist paradigms and, making the product-oriented "art market" dysfunctional. These changes in the understanding of art are also an important breaking point in terms of carrying art to a conceptual dimension. It is the artist's effort to reveal their existence as an 'action' by going beyond finishing their work to an object/product. That is why "20. In the words of Ian Chilvers, one of the authors of the "Dictionary of 21st Century Art", it does not seem plausible to define art through a specific media (Chilvers & Smith, 2009:vi). The theory of art and design, which is valid until this break, arranges art side-by-side in chronological order; linear and therefore result/product oriented. In the 21st century art, which is shaped by these pursuits, which are the subject of the study, naturally, classical and determinist art history methods that separate art and design or that separate the understanding of art from the product such as "cubic painter" and "impressionist painting" do not work.

To clarify this differentiation, it is possible to say that the modernist art/design approach is close to linear time perception, while the process-oriented contemporary art and design understanding after 1960 is close to a cyclic + (spiral) structure. With the transition from Newtonian physics to Einstein's physics in the post-modernist change, the reconsideration of the relationship between art and time has a great role. The search for artists after the 1960 'to be in the moment ': the artist's physical inclusion in the production process, the fact that the production process is the work itself, and the artist's departure from his own life experiences became evident. Elements such as the artists' placing themselves in a position that also experienced the process, the ability of the audience to transform the work of art, and the unpredictability of the result drew attention. At this breaking point, it is important to discover that no matter how 'far away' or 'foreign' the origin of the art object is, art offers a relation of 'present' with the audience. In this thinking, art is never in the past or the past. It comes to life with the meaning of existence in the present time that the viewer experiences (Berger, 2000:215).

In this study, the examples focused on the years 1960-1980, when the change in understanding towards the process briefly mentioned above became more evident in conceptual art, are discussed. As the framework concept underlined by the study, the process in art has been highlighted because it is an increasingly important value in parallel with the changing paradigms. On the other hand, while this study (except for the quotations that cannot be changed) is consciously constructed, instead of the term "post-modern", which is a linear definition of the determinist system, the concept of "contemporary", which signifies beyond the modern-postmodern dichotomy, is as good as the result in both life and art. It was written to point out the fact that the process is also important. It is possible to say that the conceptual art approach, which acts from this point of view, is an important alternative developed against an art understanding shaped by the result-oriented world.

GİRİŞ

Dünya'yı Newton fiziğine dayanan determinist çözümlemeyle yorumlayan sonuç odaklı düşünceye göre sanat ve tasarım birbirinden ayrı iki şeydir. Bu bakış açısına göre, ortaya çıkan ürünün / sonucun hangi amacı / işlevi gerçekleştirdiği en önemli kriterlerin başında gelmektedir.

Elbette sonuç odaklı bakıldığında bir logo, tuval resmindeki estetik hazzı doğurmayabilir; ya da bir afiş, bir heykel gibi alınıp satılamaz ve kitap ile fırın farklı işlevlere sahiptir. Sonucu / ürünü değerlendirmeye dayanan bütün bu net ve katı sınırlı belirlemeler süreç temelli düşünüldüğünde değişim geçirir. Süreç de sonuç kadar önemli bir değer olarak görüldüğünde tasniflenmiş kavramlar ve tanımlar arasında yok sayılan, görülmeyen bağlar görünür hale gelir. Bir tasarım nesnesinin süreçle ilişkilenen ontolojik varlığını da görmek bizlere çok daha zengin ve ilişkisel ağlarla örülmüş bir dünyanın kapılarını açar; birbirinden ayrı olarak konumlandırılmış bilgi türlerinin birbirlerine ilham verme potansiyelini güçlendirir. Sonuç kadar süreç de bir değer olarak görülmeye başlandığında bu cümlede birbirlerinden virgüllerle ayrılan sanat, tasarım, bilim, felsefe ve din gibi bilgi türleri birbirine yaklaştırılmaksızın da ilişkilendirilebilirler. Farklı olduğu kabul edilen bütün bilgi türleri çatışarak, çelişerek, örtüşerek, kesişerek, birbirini doğrularak ve daha bir sürü yolla ilişkilendirildiğinde yeni değerler üretebilirler. İnsanlığın yaratma serüveninin ortak birer parçası olarak sanatın ve tasarımın da ortak yolculuğu budur. Süreç penceresinden bakıldığında bir fırın ile kitabın işlevleri arasında da bir ilişki kurulabilir. Çünkü bir fırın içine konulan besini pişirmek için kapağının açılmasını beklerken; bir kitap kapağı da içindeki metni koruyup okuyucusunun alımlaması / pişirip yemesi ve hazmetmesi için açılmayı bekler.

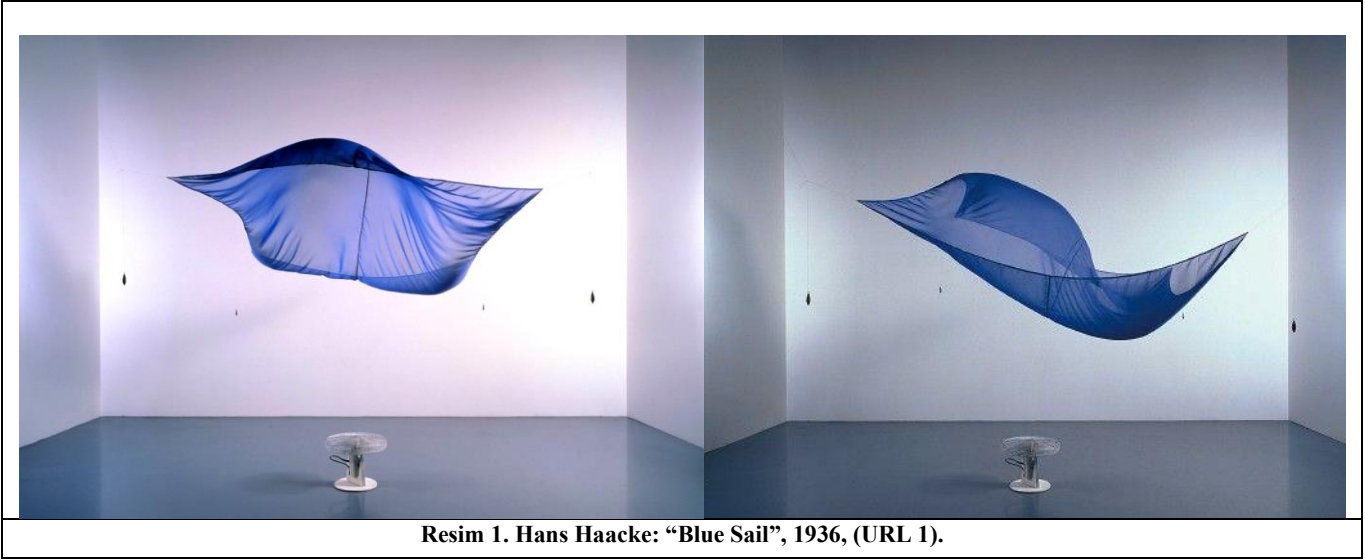
1960 sonrası sanatta sürece olan yönelim, modern ve rasyonel ideallere yaslanan bilim ve teknolojinin, yine bu aygıtlar sayesinde inşa edilen şehirleri bombalamak için kullanıldığı, ekolojik dengenin yok sayıldığı; sonuç odaklı savaşlarla geçen bir yüzyılın içinden doğmuştur. Friedrich Nietzsche'nin "Böyle Buyurdu Zerdüş" kitabıyla aydınlanma düşüncesinin çöküşünü / 'Tanrı'nın ölümünü' ilan ettiği 19. yüzyılın ardından; İtalya'da doğan ve geleceği heyecanla kucaklayan Fütüristler, geleneksel sanatın sonunun geldiğini, eski sanat kuramlarının yer aldığı bütün kitapların yakılmasının gerektiğini iddia eden manifestolar yayınlamışlardır. Ne yazık ki olumlanan bu gelecekçi öngörüler 20. yüzyılın başlangıcında 1914-1918 yıllarına yayılan 1. Dünya savaşının patlak vermesiyle anlamını yitirmiştir. O dönemde henüz ikincisinin olacağı bilinmediği için sadece "dünya savaşı" olarak mı tanımlanmıştır bilinmez ama; yine aynı yüzyılda İtalya'da Mussolini, 'nin Almanya'da Hitler'in faşist rejiminin egemen olduğu 1939'dan 1945'e dek süren 2. Dünya Savaşı'nda, gezegenimizi de aşarak içinde bulunduğumuz evrene zarar veren nükleer silahlar kullanılmıştır. Dolayısıyla 1960 sonrası sanat tarihinde literatüre giren sanatçıların iki farklı Dünya Savaşı'na şahit olan / bu büyük yıkımların etkilerini hisseden bireylerden oluştuğu gözden kaçırılmamalıdır.

Yıkıcı küresel savaşlarla geçen 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, doğal bir öz-eleştiri ortamı oluşmuş; sonuç odaklı düşüncenin determinist çözümlerinin yetersiz kaldığı noktaların gün yüzüne çıkarken, Einstein fiziğinin Newton fiziğinin eksiklerini ortaya koymuştur. Rasyonel dünya algısı, bu çalkantılı paradigma değişimlerine paralel olarak bireysel ve kolektif düzeyde sanatın dahilinde de sorgulanmaya başlanmıştır; 1960'lı yıllardan itibaren sanatta sürece olan yönelim giderek berraklık kazanmaya başlamıştır. Farklı coğrafyalarda, farklı şekillerde gün yüzüne çıkan sürece dönük bu arayışlarla, sonucun / ürünün egemenliğini ters-yüz ederek bir değer yaratılması, sanatın her hücrelerine sızan analitik algı biçimine alternatifler getirilmesi, 21. yüzyıl sanatında yeni bir dengenin doğuşunun habercisi olmuştur. Ne var ki bu alternatif arayışının en belirgin örneği olan kavramsal sanat, süreç düşüncesi ile olan ilişkisi bağlamında pek değerlendirilmemiştir. Bu çalışmada kavramsal sanatın, sanata getirdiği anlayış değişikliği çeşitli örnekler üzerinden ve birçok farklı açıdan ele alınmaktadır.

1. Sürece Dönük İlk Açılımlar

1960'lı yılların öncesinde Hans Haacke'nin en bilinen enstalasyonlarından biri olan "Blue Sail", şiirsel bir yaklaşımla sanat nesnesinin sürece dönük yüzünü temsil eden öncü bir örnektir. Haacke'nin 1936 tarihli bu çalışması yıllar içerisinde birçok sergi dahilinde tekrarlanmıştır. Mavi-şifon kumaşın balıkçı ağları ile köşelerinden tutturularak bir vantilatörün rüzgarına bırakıldığı bu enstalasyonda kumaş, oluşturulan rüzgâr sayesinde hafifçe uçmaktadır (Resim 1). Bu dalgalanma izleyicilere hafiflik ve dinginlik duygusu vermektedir. Hans Haacke'nin "Blue Sail"i yaparken başlangıç noktası *rüzgâr ile etkileşime geçebilecek denli hafif bir materyalin bir bayrak gibi dalgalanacağı ya da bir yelkenli gibi kabarıp şişeceği* düşüncesi olmuştur. Fakat bunun da ötesinde yapılmak istenen, rüzgârın yönü ve şiddetinin kumaşın hareketleriyle oluşturacağı etkileşimi görünür kılmaktır. "Kumaşın adeta bir çeper gibi dalgalanarak kendi içinde oluşturacağı / kalp atışına benzeyen davranışı estetik olmakla birlikte, rüzgârdan bağımsız

düşünülemeyecektir.” (Glahn,1979: 48-150) Doğal bir etkileşimden yola çıkan bu enstalasyon, izleyicinin esen rüzgâr ya da mavi kumaş parçasını tekil nesnelere değil; süreç düşüncesinde olduğu gibi etkileşimli nesnelere olarak algılamasını sağlamaktadır.



Resim 1. Hans Haacke: “Blue Sail”, 1936, (URL 1).

1960’lı yıllarda bir sanat akımı başlığı altına konulabilen yaklaşımların sonuna gelirken New York merkezli ortaya çıkan soyut-dışavurumculuk; gördükleri dünyadan hoşlanmayan sanatçıların yüzünü en şiddetli şekilde gösteren vahşi kapitalizme / “Amerikan Rüyası”na duyduğu tepkiyle ilişkilendirilmiştir (Gibson, 2007: 218). Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Barnett Newman gibi ressamın öncülüğünü yaptığı soyut-dışavurumculuk, Fransa’da “tachisme” adını alırken, 1952 yılında Harold Rosenberg tarafından ‘hareket resmi’ (Ing.action painting) olarak adlandırılmıştır. Fransızca “tache” (leke) sözcüğü ile isimlendirilen bu anlayış, 1950’li yılların Fransası’ndaki resim geleneğine bir eleştiri olarak doğan ‘Art Informel’ akımıyla da yakından ilintilidir. Avrupa ve Amerika’da benzeri bir anlayışı benimseyen sanatçılar önceden bir resmetme / eskiz yapma eylemini yadsıyarak, yaratım sürecindeki rastlantısallığı ön plana alarak imgelere ulaşmıştır. Soyut-dışavurumculuk ve Taşizm’in ortak noktası, düzensiz renk lekeleri ve boya damlalarından oluşan sonuç noktasındaki ürünün / sanat nesnesinin ötesinde, sanat nesnesinin üretim biçimine bir alternatif getirme ihtiyacına işaret etmeleridir.



Resim 2. Jackson Pollock: Atölyesinde resim yaparken, (URL 2).

Resim 3. Jackson Pollock: “Autumn Rhythm (Number 30)”, 1950, (URL 3).

Günümüz izleyicisi tarafından da halen anlaşılammış ve kocaman tuvaler üzerindeki anlamsız fırça lekeleri olarak nitelendirilebilen soyut dışavurumculuğun çıkış noktası veya nihai amacı resimsel bir soyutlama yapmak değildir. Sonuç odaklı düşünüldüğü için anlaşılammayan bu ‘anlamsız lekeler’ bir amaç değil; yapım sürecinin delilidir. Jackson Pollock, 1947 yılında kazara fırçasından yere damlayan boyanın oluşturduğu imajın verdiği ilham ile dışavurumcu

yolculuğuna başlamıştır. Bilimsel buluşların doğasına benzeyen bu 'evraka' anı, aynı zamanda soyut-dışavurumcu resim tekniğinin temsilcisi olan Pollock için *yerçekiminin gerçekliğini algıladığı bir 'farkındalık anı'* olarak kayıtlara geçmiştir (Wigal, 2012:99) Pollock gibi sanatçılar için öngörüsüz biçimde resim yapma hâli, resmin nihai sonucundan çok daha önemlidir. Son tahlilde elde kalan resmin/ sonucun sadece resim yapma sürecinin bitimindeki ikincil bir değer olarak görülmesi, sanata eklenen özgün bir iddia olarak çok önemlidir.

Benzer bir yola çıkışla 1970'li yıllarda işler üreten Lynda Benglis, boya kovalarını yere dökerek aktif ve ön görülemez bir üretim süreci geliştirmiştir. Yere döktüğü boyaların birbirlerine karışımını üretim süreci içerisinde kayıt altına da almıştır. Benglis'in sanatın alışıldık bir malzemesi olan boyanın akış sürecini gözlemlenebilir hale getirmesini ve bir tuval yerine direkt olarak mekana uygulamasını soyut dışavurumculuğun üçüncü boyuta uzanan bir yorumu olarak nitelendirmek mümkündür. 19. yüzyılın determinist / pozitivist dünya algısının karşılığı olan natüralizm ve empresyonizm gibi gerçekçi akımlara bir alternatif olarak geliştirilen dışavurumculuk, sanatçının duygularının ve özneliğinin bir değer yaratmasının, tüm geleneksel plastik öğelerin sanatçının ifade etmek istediği anlamı aktarmada farklı yöntemlerle kullanmasının, sonuç noktasında anti-natüralist imgelerin çoğalmasının ve sanat tarihi içerisinde bu soyut imgelerin iki boyutlu tuvalerden üç boyutlu mekanlara taşmasının önünü açmış olması önemlidir.



Resim 4. Lynda Benglis: "UNTITLED" yapım süreci, 1970-76, (URL 4).

Süreç kelimesini birebir üzerinde taşıyan 'süreç sanatı' (Ing. *process art*) Tate Modern'in sözlüğünde; *Bitmiş bir çalışmanın özelliklerini barındırırken sanat eserinin tümünde ya da bir bölümünde yapım aşamasını işin konusu hâline getiren, kendi yapım sürecini vurgulayan bir sanat biçimi* olarak tanımlanmaktadır. 'Süreç sanatı' başlığı süreçle ilgili bir kapsamı karşılıyor olsa da süreç düşüncesinin genişliğini ve süreçle varılabilecek tüm farklı yolları tam olarak karşılamamıştır. Süreç sanatı başlığı altında değerlendirilen sanatçılardan biri olan Eva Hesse (Resim 5) soyut çizimlerinden heykel formlarına ulaşırken; Bruce Nauman (Resim 7) neonlar kullanarak kavramsal oyunlar yaratmıştır. Eva Hesse'nin 2. boyutta eskize yakın duran çizimleri ile bu çizimlerinin 3. boyuttaki heykelleriyle ilişkisi her zaman izleyiciyi cezbetmiştir. Matematik ve fizik alanındaki akademik geçmişinden beslenen Bruce Nauman'ın, 1990'lı yıllarda bu alandaki bilgileriyle zenginleştirdiği bakış açısını yansıtan heykeller farklı disiplinler arasında ilişki kurmanın zenginleştiriciliğini yansıtmaya açısından önemlidir. Nauman'ın üretim sürecini ve eserini performans ile birleştirdiği çalışmalar da sonraki yıllarda 'süreç sanatı' çatısı altında değerlendirilmiştir. Sürecin ilişkiler kurmaya dönük doğasına paralel olarak, sanatta yaşanan disiplinlerarası açılımın bir göstergesi olarak birden fazla alanla ilgilenen ve farklı bilgi türlerinden beslenen sanatçılar 90'lı yıllardan itibaren giderek yoğunluk kazanmaya başlamıştır. Minimalizmin kuramsal temellerinin atılmasına Donald Judd ile birlikte katkı sunan Robert Morris, bir yazar olmasının yanı sıra dans, koreografi ve arazi sanatıyla ilgilenmiş ve boşluğun kullanımına dair teorilerini, farklı türdeki çalışmalarının ortak noktası olarak öne çıkarmıştır (Resim 6. Devasa heykel-enstalasyonlarıyla bilinen Richard Serra; jeoloji ile arazi sanatını birleştiren Robert Smithson ve heykellerinde ışığı aktif bir eleman olarak kullanan Keith Sonnier gibi isimler de yine 1930'dan başlayıp 2000'li yıllara uzanan zaman diliminde alternatifler üretirken sadece 'heykeltraş', 'ressam' ya da 'dansçı' başlığı altında tanımlanamayacak bir çağdaş anlayışın ve sanatçı kuşağının öncüleri olmuşlardır.



Resim 5. Eva Hesse: “One Unite” 1968, (URL 5).
Resim 6. Robert Morris: “UNTITLED”, 1996, (URL 6).
Resim 7. Bruce Nauman: “Eat Death”, 1972, (URL 7).

Resmin sınırlarını sorgulayan Robert Rauschenberg, 1950-53 yılları arasında sonuç / ürün bağlamında cesur bir hareket ortaya koyarak kendi yaptığı resimleri sildiği bir seri oluşturmuştur. Bir resmin silineceği bilinerek üretilmesi ve hatta o resmi bizzat yapan kişinin yok etmesi bir sanatçının penceresinden bakıldığında sonuç odaklı düşünceyi ters-yüz eden, güçlü bir iddiadır. Sanatçının kendi yaptığı çalışmadan bu yolla vazgeçmesi ve hatta kendi müdahâlesi ile yok etmesinin, eser-mülkiyet ilişkiye kafa tutan bir yanı olduğunu da söylemek mümkündür. (Resim 8) Rauschenberg bununla da yetinmeyip, Willem de Kooning ile yolları kesiştiğinde Kooning’den bir resmini silmek üzere izin istemiştir. Resmin silinmesi için büyük bir çaba sarf ettiğini aktaran Rauschenberg’in çalışması kayıtlara: “Silinmiş Willem de Kooning Çizimi” olarak geçmiş; Kooning’in resminin ardından geriye birkaç iz ve leke kalmıştır (Resim 9).



Resim 8. Willem de Kooning: “Landscape of Stanton Street”, 1971, (URL 8).
Resim 9. Robert Rauschenberg: “Erased De Kooning Drawing”, 1953, (URL 9).

İkinci Dünya Savaşı’nda büyük yıkımlar yaşamış olan Japonya’da, savaştan dokuz yıl sonra, 17 sanatçı tarafından kurulan “Gutai” grubu dışavurumcu bir yönelimle sanatçının beden, nesne ve mekanla olan ilişkisinden doğan deneyimin üzerine gitmiştir.¹ Jiro Yoshihara yaklaşık 2 metrelik tuvaler üzerine yaptığı fırça darbelerinden oluşan kaligrafik “En” (daire)leriyle; Akira Kanayama bir oyuncak arabayı kumanda ederek boyadığı tuvalerle, Shozo

¹ Japonca, resim anlamına gelen ‘kaiga’ kelimesinin “iki-boyutlu bir yüzey üzerine, rengin fırça ile yapılan uygulaması” anlamına geldiği için, işlerinin karşılığına ‘kaiga’ kelimesinin yerine teknik sınırlılığı ortadan kaldıran “e” fiilini kullanmışlardır (Tiampo, 2010:10).

Shimamoto içi boya dolu şişeleri seyircinin önünde kırarak renklendirdiği yüzeylerle sanat eserinin yapım sürecini bir değer olarak ortaya koymanın yollarını aramışlardır (Resim 10-12). Kanayama'nın, yöntem açısından alternatif bir yol izleyerek çizimlerini oyuncak arabayla meydana getirmesi, söz konusu dönem içerisindeki sürece dair yeni kavrayışın izlerini taşımaktadır. Bu uygulamanın sonraki süreçlerde bir imgenin yaratım şeklinin, en az imge kadar önem taşıması yönünde ilerleyen, tekniğin üzerinden yaratıcı üretim yöntemlerini araştıran sürece dönük sanat anlayışının ilk örneklerinden biri olduğunu söylemek mümkündür.



Resim 10. Jiro Yoshihara: "Work", 181.8 x 227.5 cm., 1965, (URL 10).
Resim 11, 12. Akira Kanayama'nın otomatik bir arabayla yaptığı resim ve yapım süreci, 1957, (URL 11,12).

2. Kavramsal Sanatta Süreç

Yine İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda sürece yönelimin bir işareti olarak *biçimsel olana karşı düşünsel olanı* öne çıkartma ihtiyacı yükselmeye başlamıştır. Sanatçıyı sınırladığı gerekçesiyle klasik malzeme kullanımından uzaklaşarak gündelik hayattaki/hazır-nesneleri (Ing.*ready-made*) sanat alanında kullanma iddiası büyük bir kırılma yaratmıştır.² Bu kırılmanın baş mimarı olan Marcel Duchamp'a göre hazır-nesne; *bir şeye estetik bir dert olmadan, farklı bir yoldan yaklaşmaktır. Hazır nesne kullanma seçimi iyi veya kötü algısının tümünden yok oluşudur* (Duve, 1999:104). "Duchamp'tan sonra doğası gereği yapılan her türlü sanat kavramsal sanattır. Çünkü sanat sadece kavramsal olarak var olur." diyen ve Art&Language grubuna katkılarıyla kavramsal sanat kuramının geliştirilmesinde önemli bir pay sahibi olan Joseph Kosuth'a göre; Duchamp'ın hazır-nesnelerinden sonra sanatın odak noktası *biçim sorunu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönmüştü* ve vurgu *görüntüden kavrama* kaymıştır (Atakan, 2008:10).

Duchamp'ın 1917 yılında derin bir ironi ile ortaya koyduğu ve dönemin kurumsal yapıları tarafından büyük tepkiler alan ünlü "*Çeşme*"si, öze dair yakaladığı zamanlar üstü açılım nedeniyle hâlen eskimemiş ve çağdaş sanatın oyun alanı içerisinde, farklı sanatçılar tarafından yeniden yorumlanmıştır (Resim 13-16). Çağdaş yaklaşımlarda sıklıkla başvurulan bir anlayış olarak pastiş (Ing.*pastiche*), bir sanatçının, başka bir sanatçı ya da sanat akımının biçimini bilinçli olarak kullanarak işler üretmesinin yolunu açmıştır. Bu yöntem, bir stil veya içerik göndermesi yaparak izleyiciyle iletişim kurarken sanatta içsel bir oyun alanı oluşturmuştur. Yeniden yorumlamaya dayanan bu çalışmalar, şimdiki zaman ile geçmiş arasındaki bağı farklı biçimlerde kurarak veya görünür hale getirerek sanatın kronolojik / lineer olarak ilerleyen tarih dizilimini kırması açısından önemlidir. Modernizmin bütün ideallerine karşı durarak "her şey olur" (Ing.*anything goes*) sloganını benimseyen P. Feyerabend gibi düşünürler pastiş, yeni bir özgürlük türü olarak yorumlamıştır.

² *Ready-made*, Fr. *Objet trouvé*: Sanat ürünü olarak üretilmemiş ama her hangi bir kişinin bakış açısıyla estetik bir değer taşıyor olarak değerlendirilebilecek insan yapımı ya da doğada bulunan obje (Harrison, 2006:157). Sanat tarihinde hazır nesnelere dayanarak satın alınmayacak nesnelere üretilmesi, kapitalizmin ehliştirdiği sanat ortamına karşı bir başkaldırı olarak nitelendirilmiştir. Bu başkaldırı, sanat piyasasının sanatı müzeler işlere veya galeri duvarlarında alınmayı bekleyen tablolara indirgeyen sonuç odaklı çarklarından kurtarma çabasıdır. Süreç-sonuç bağlamından bakıldığında bir çeşit 'satın alınmazlık' durumu ortaya çıkaran bu yönelim sonuç odaklı düşüncüyü devre dışı bırakan bir tavır olması açısından çok önemlidir.



Resim 13. Marcel Duchamp: “The Fountain”, 1917, (URL 13).
Resim 14. Marcel Duchamp: “Bicycle Wheel”, 1913, (URL 14).
Resim 15. Sherrie Levine: “Fountain (Madonna)”, 1991, (URL 15).
Resim 16. Michael Gumhold: “Movement #1913–2007”, (URL 16).

Fluxus³ akımı dahilinde 1950’li yıllarda işler üreten John Cage’in müzikal kompozisyonları, ters yüz ettiği estetik klişeler nedeniyle Duchamp’ın karşılaştığı benzer bir tepkiyle karşılaşmış, çeşitli tartışmalara ve hatta öfkeye yol açmıştır. Cage’in 1952 tarihinde ilk kez New York’ta performe edilen çalışması “4’33”, David Tudor tarafından piyanonun başında sessizce oturularak icra edilmiştir. Müzisyenin belirli süreler dahilindeki üç bölüm sonunda kapağı tekrar açıp-kapatmasına dayanan ve 4.33 dakika boyunca süren bu performansla, salondaki homurtular, sandalye gıcırıltıları, fısıldaşmalar eşlik etmiştir. Her hangi bir sesin müzik meydana getirebileceği iddiası ile salondan yükselen bu sesleri kayıt altına alan Cage, izleyici sanat eserinin bir parçası haline getirmiştir. Sanat eseri ile izleyici arasındaki alışıldık ilişkiyi izleyiciye aktif bir rol vererek kıran bu kurgu aynı zamanda süreci ve sürecin tekrar edilemezliğini vurgulayan niteliği ile farklı bir bakış açısı yaratmıştır. Bir caz sanatçısının aynı şarkıyı her defasında farklı söylediği müzikal performansların biricikliğini hatırlatan bu sunum biçimi, o anın tekrar edilemezliği içerisinde müziği birlikte deneyimlenen bir olay/ dinleti hâline getirmiştir. (Resim 17-19)



Resim 17. John Cage: “4’33” ün nota kağıdı, 1952, (URL 17).
Resim 18, 19. Farklı yer ve zamanlardaki 4’33 performansları, (URL 18, 19).

Jasper Johns’un Amerikan bayrağını ilk defa resmin konusu haline getirdiği 1954 yılına ait “Flag” çalışması (Resim 20), dönemin konjonktürel yapısı ile yakından ilişkilidir. Kavrama yönelik farklı iddiaları barındıran bu işin arından bir çok sanat izleyicisinden “Amerikan bayrağı bir sanat aracı olabilir mi?” soruları yükselmiştir. Johns’a için yükselen bu büyük şaşkınlık duygusu ve toplumsal düzeyde yankılanan tepkisellik, sanatçının değil izleyicinin yüzleşmesinin gerektiği bir problemdir. Rüyasında bu fikri gördüğünü belirten Johns, çalışmasında yarattığı oyun alanında kalmış ve var olan bir görsel kullanmanın en güzel yanının *onu tasarlama kaygısı taşımamak* olduğunu

³ Fluxus: Latince “akmak” anlamına gelen *flux* kökünden türemiş bir sanat akımıdır.

belirtmiştir. (URL20: <http://www.jasper-johns.org/flag.jsp>, Erişim tarihi: 12.08.2020) ⁴ Sanatçının kendinin üretmediği bir nesneyi sanat eseri olarak ortaya koyması, sonuç odaklı düşünce açısından ‘kabul edilemez’dir. Jasper Johns’un Amerikan bayrağını kullandığı “Flag” çalışmasının neyin sanat olup neyin sanat olmadığı sorusunu gündeme getirmesi, sonuç odaklı ve yerleşik ön kabullere dokunan kavramsal sanat eserlerinin bir örneğidir. Bu çalışmaya dahil edilemeyen birçok kavramsal örnek “Flag” eserinde olduğu gibi tuvalin iki boyutlu yüzeyinden taşarak izleyicinin yerleşik düşünce dünyasına dokunmuştur.



Resim 20. Jasper Johns: “Flag”, 1954-55, (URL 20).

Resim 21. Michelangelo Pistoletto: “The Ears of Jasper Johns”, 1966, (URL 21).

Resim 22. Russell Parker: “1000 Cuts after Johns”, (detay), 2011, (URL 22).

“The Ears of Jasper Johns” çalışmasında Michelangelo Pistoletto (Resim 21), portreyi keserek, -yani alışıldık portre anlayışına müdahale ederek- yeni bir anlam üretme yoluna gitmiştir. Eleştirel ve ironik işleriyle tanınan Pistoletto; boşluğun, eksikliğin, gücünden ve *orada olan* ile *olmayan* arasındaki ilişkiden yola çıkarak Johns’un eksiltilmiş görseli üzerinden portrenin işaret ettiği kişiye özgü anlamının farklı bir bakışla nasıl oluşturulabileceğini yorumlamıştır. Jasper Johns’un Modern Sanatlar Müzesi’ndeki “Flag” işinin önünde duran Russell Parker’a sıra geldiğinde, Parker aradan geçen 51 yıl içerisinde Amerikan toplumu ve aile hayatındaki değişimleri düşünerek içinde hissettiği hüznü Amerikan Bayrağı’nı fayanslar, sargı bezleri, yara bantları, eskimiş kumaş parçalarıyla yeniden ele aldığı çalışmaya yansıtmıştır. Parker’ın “1000 Cuts After Johns” ismini verdiği bu çalışma, sürecin kendi içinde zenginleşen / geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki ilişkiyi iç içe geçiren / katmanlar yaratan / çağ dönüşümlerini üzerinde barındıran doğasını sanatçı veya sanat eserleri ilişkisi üzerinden yansıtan örneklerden yalnızca bir diğeridir (Resim 22).



Resim 23. Roman Opalka: “Otoportre”, 1965-2001, (URL 23).

Resim 24. “Details” serisinden örnekler, 1965-2011, (URL 24).

1965 yılında başladığı “Details” serisiyle kendi süreç deneyimini öncül kılan Roman Opalka, önemli bir girişimle büyük gri tuvaler üzerine yaklaşık 1.3 milimetre boyutundaki rakamları her gün çizmeye başlamıştır. 1972 yılına

⁴ Aynı yıllarda ortaya çıkan Pop Art akımında Amerikan kültürünün tüketim nesnelere/grafiklerini izleyiciye sunan Andy Warhol’un da benzeri bir çıkış noktasından hareket ettiğini söylemek mümkündür. Sanat için üretilmemiş imgelerin sanat ürünü olarak ortaya konulmasına dayanan ve Duchamp ile başlayan bu içsel oyun alanı, neyin sanat olup neyin sanat olmadığını, neyin yeni, neyin eski olarak değerlendirileceğini kesin çizgilerle belirleyen rasyonel / lineer yapının kırılımlarını hızlandırmıştır.

geldiğinde, -yani başladıktan yedi yıl sonra- düzenli olarak kendi fotoğraflarını, sayıları saydığı sesini de kayıt altına almaya başlayan Opalka, tuvalin ve rakamların renkleri arasındaki alış-verişi süreç içerisinde geliştirmiştir. (Resim 23, 24). Beş milyonu beyaz tuval üzerine beyaz olarak çizme amacına 2008 yılında ulaşan Opalka'nın 2011 yılında, 79 yaşında öldüğü zaman son çizdiği rakam ise 5.607.249'dur. *Sanatçının kendisini sanat ile hayatın bütünleşmesine adanması, kendini süreç üzerinden ifade etmesi* olarak nitelendirilen “Details”, yapım sürecinin bir ritüel hâline geldiği; zamanın geri alınmazlığının altını çizildiği ve üretimin düzenli şekilde kayıt altına alınarak hem sanatçı hem de izleyici için resmin imgesinin ötesinde bir deneyim olarak paylaşıldığı kavramsal bir çalışma olmasıyla bir çok farklı noktadan süreç düşüncesiyle kesişmektedir.



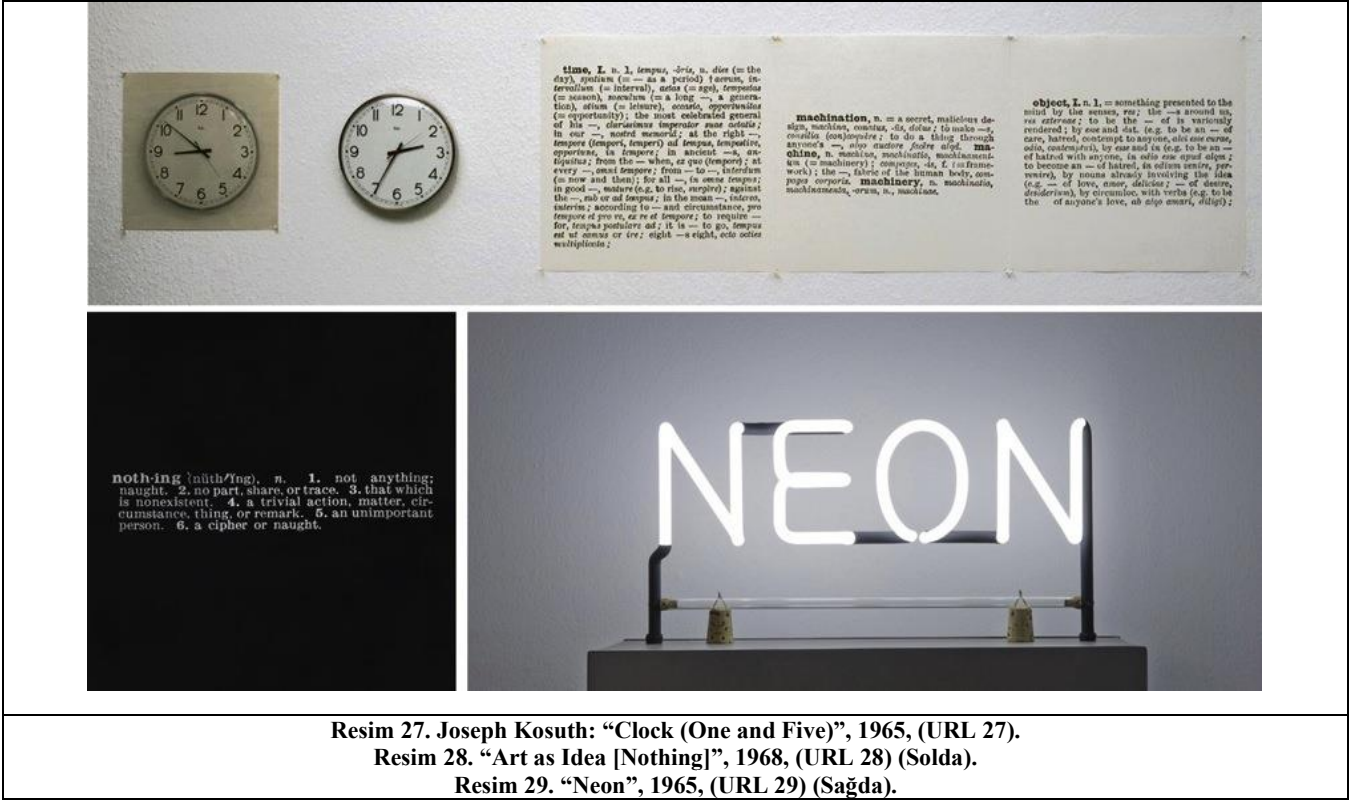
Resim 25. On Kawara'nın Stüdyosu, 1966, (URL 25).
Resim 26. “Date Paintings”, 1973-2000, (URL 26).

Opalka ile benzer bir arayıştan yola çıkan On Kawara, *tarihsellik ve belleğin kişiye özgü olmasına ve yaşamın içerisindeki anların önemine* işaret eden, tipografik imgelerin aracılığıyla belgeleyici bir nitelik barındıran serilere imza atmıştır (Dantini, 2005:167). İlk dönem işlerinde gündelik hayatın -aynı saatte uyanmak, gazete okumak gibi- küçük eylemlerine işaret eden Kawara, 1966 yılından itibaren düzenli olarak “Date Paintings” serisine başlamıştır (Resim 25, 26). İlk işlerinden itibaren kişisel yaşam deneyimlerinin hatırlanması motivasyonu ile hareket eden Kawara'nın, siyah tuval üzerine beyaz olarak aynı tutarlılıkta resmettiği her sayı, işin üretildiği günü işaret etmiştir. Dışarıdan bakıldığında yaşamın içerisindeki her hangi bir tarihi imleyen, derine inildiğinde yaşam deneyimlerine dönüşen bu tipografileri, iliştiirdiği dökümanlar ile birlikte karton kutulara koymuştur. Bu dökümanlar kimi zaman “*Taeko beni öptü. Ona sordum: İyi misin?*” gibi sanatçının kişisel yaşamındaki cümleleri kimi zaman da “*Beijing'in 125 km. güneyinde yeni bir deprem*” gibi dünyada o gün gerçekleşen önemli toplumsal olayları içermiştir. Bilgilerin değerini olayların kişisel veya toplumsal çapta olmasının belirlemediği bu ilintiler, yaşamın tekrar edilemezliğine atf yapan bir övgü niteliğindedir.

Joseph Kosuth'un 1965 yılından itibaren modernizmi, kendi deyişleyle; *bu anlam sistemlerinin ne anlama geldiğini* (Ing. *meaning of our meaning systems*) sorguladığı “One and Three Chairs”, “Clock (One and Five)” enstalasyonları grafik elemanlar ile kurgulanması açısından dikkat çekicidir (Alberro&Stimso, 1999:31). “Clock (One and Five)” gerçek bir nesneyi, o nesnenin farklı yönlerinin temsilleriyle bir araya getirmeye dayalıdır. Çalışan bir saat, onun aynı ölçekteki fotoğrafı ve İngilizce/Latince sözlükte nesneyi kavramsal olarak tanımlayan ‘zaman’, ‘işleme’ ve ‘nesne’ terimlerinin genişletilmiş açıklamalarından oluşmaktadır. Modernizmin nesne ya da bilgileri arşivleyen yapısını sorgulayan, dilin inşasından yola çıkan ve biçimciliğin karşısında duran Kosuth, felsefi ya da antropolojik alanda, *okunmak için üretilmiş olan fikirlerin de bir formu olduğunu* göstermeyi hedeflediğinin altını çizmiştir (Green, 2001:5) Modernizmin sorgulanmasına yönelik arayışların Duchamp'tan sonra giderek belirginleşerek sanatın varoluş biçimine yönelen iddialara dönüştüğü bu süreçte Fransız filozof Jacques Derrida'nın ‘yapısöküm’ü (1970'lerde) ortaya atması da dikkat çekicidir. Bir sanat eserinde tek bir içsel anlam olmadığını, aksine birçok anlam bulunduğunu ve bunların çoğu zaman çelişkili olabileceği iddiasının da süreç düşüncesine yakın durduğunu söylemek mümkündür. (Resim 27-29)

Kosuth'un çalışmaları birçok kavramsal çalışma gibi, farklı temsil ilişkilerine yöneliktir. Dilbilimsel antropolojiyle ilişkilenen ve dilin görme-temsil etme üzerindeki etkisini inceleyen Marcel Broodthaers, Lawrence Weiner, Mel

Bochner, Katrin Fridriks, Billy Apple, Sebastien Preschoux, Claude Rutault, Jenny Holzer gibi birçok kavramsal sanatçı gibi Kosuth da göstergebilim alanına dokunmuştur (Resim 27-29).

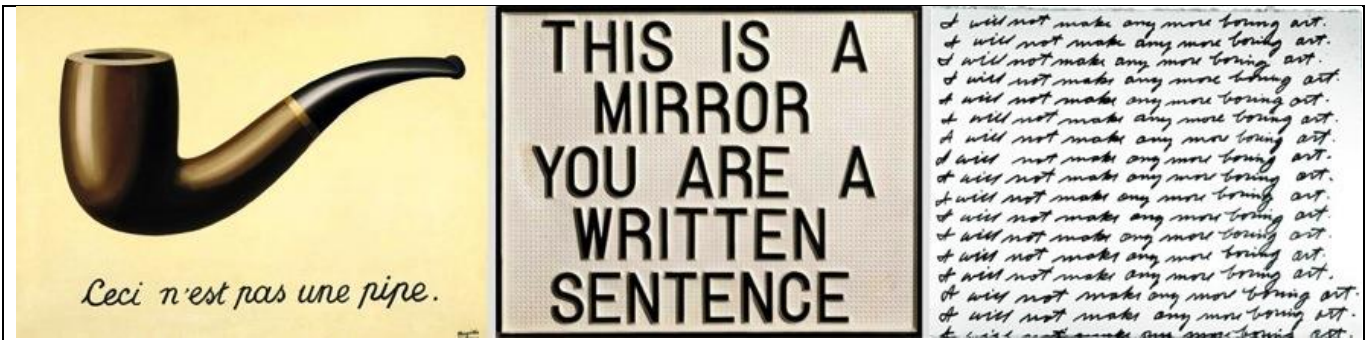


Resim 27. Joseph Kosuth: “Clock (One and Five)”, 1965, (URL 27).

Resim 28. “Art as Idea [Nothing]”, 1968, (URL 28) (Solda).

Resim 29. “Neon”, 1965, (URL 29) (Sağda).

Göstergelerin temsil değerlerinden bahsedildiğinde René Magritte’in 1929 tarihli ünlü “Bu bir pipo değildir” çalışmasının imge ve temsiliyet ilişkisi arasındaki sınıra öncü olarak işaret ettiğini hatırlatmakta fayda vardır (Resim 30). Sanatın oyun yoluyla varlık alanını sahiciliğe yaklaştırması olarak tanımlayabileceğimiz bu yönelim 1960’lı yılların sanatında yükselen ortak bir ihtiyaç olarak dikkati çekmektedir. Magritte’in altını çizdiği bu sınırlar Luis Camnitzer’in “This Is a Mirror, You Are A Written Sentence” ya da John Baldessari’nin “I will not make any boring art” (Resim 31, 32) çalışmalarında farklı bir görünüme kavuşmuştur.



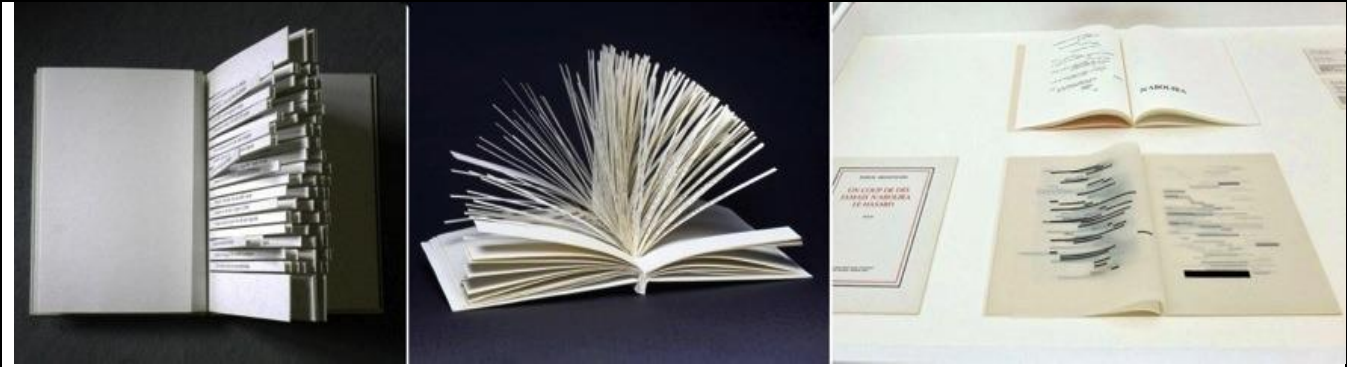
Resim 30. Rene Magritte: “The treachery of images (this is not a pipe)”, 1929, (URL 30).

Resim 31. Luis Camnitzer: “This is a Mirror, You Are A Written Sentence”, 1968, (URL 31).

Resim 32. John Baldessari: “I will not make any boring art”, 1973, (URL 32).

Kitabın etkileşimli bir tasarım nesnesine dönüşmesinin öncü örneklerinden biri, Raymond Queneau’nun 1961 tarihli “Cent Mille Milliard Poemes” (Tür. ‘Yüz Bin Milyar Şiir’) kitabıdır. 10 soneden oluşan bu metnin Robert Massin tarafından yapılan kurgusu edebiyat ile grafik tasarım arasındaki işbirliğine güzel bir örnektir. Çeşitli tiyatro metinlerini tipografik oyunlarla düz bir metin olmaktan çıkaran Fransız grafik tasarımcı Massin, söz konusu şiir kitabındaki her bir cümleyi keserek birbirinden bağımsız hâle getirilmiştir. Cümlelerin her birinin bir sayfa gibi

hareket edebilmesi sonelerin kombinasyon sayısı 10 üzeri 14; yani yüz trilyona ulaştırmıştır (Resim 33). Anlamı çoğaltan bu sunum şekli aynı zamanda okuyucuya aktif bir rol vermesi açısından önemli bir örnektir.



Resim 33, 34. Raymond Queneau & Massin: “Cent Mille Milliard Poemes”, 1961, (URL 33, 34)
Resim 35. Marcel Broodthaers: “Mallarme “Un Coup De Des Jamais N’abolira Le Hasard”, 1969, (URL 35)

Fluxus sanatçısı olarak nitelendirilen Marcel Broodthaers ise, Stéphane Mallarme’ın “Un Coup De Des Jamais N’abolira Le Hasard” (Tür.*Asla Kaybetmeyecek Olan Bir Zar Atışı*) isimli şiir kitabını 1969 yılında yeniden yorumlamıştır. İşlerinde grafik öğelere sıklıkla yer veren Broodthaers, bu kitabı yarı saydam veya şeffaf ve kimi zaman da siyah bantlarla örtülmüş tipografik oyunlarla oluşturmuştur. Sayfaların katmanlar hâlinde iç içe geçme hâli, metinler arasında bir etkileşim ve görsel bir derinlik yaratması açısından sürece yönelik diğer bir güzel örnektir (Resim 34). 1967 tarihli “Nesne Olarak Kitap” başlıklı makalesinde Dan Graham, Mallarme’ın kitabından sonra “lineer kitap döneminin kapandığını” ifade etmiştir. Bu yeni dönemde, geleneksel kitabın okuyucuyu sadece yazarın bakış açısından bakmaya yönelten sunum şeklinin yerine; yapısı, süresi ve formu okuyucuya bırakılan ve çok yönlü işleyişiyle yeni deneyimler sunan bir kitap formatının geldiğini belirtmiştir (Allen, 2011:53).

Edebiyat ile grafik tasarımın alanlarının kesiştiği, 1914’lü yıllarda Fütüristlerin, Dadacıların de içinde yer aldığı oyun alanında, metni düz bir yazıdan çıkarmaya yönelik alternatiflerin artışı, genişleten bir açılımla ‘deneysel şiir’ / ‘deneysel edebiyat’ literatürünü oluşturmaya başlamıştır. Yatay düzlemde hareket eden lineer kitap kurgusunun tek boyutlu izlenime dayandığı düşünüldüğünde, 21. yüzyıla göz kırpan non-lineer metinlerin, yüzyılın izleyicisine derinlikli / katmanlı / kavramsal ve çok boyutlu bir düşünce alanı açtığını; ve çağın böyle bir düşünce alanının farkındalığına açılışını temsil ettiğini söylemek mümkündür.

SONUÇ

Kavramsal sanat düşüncesinin öncesinde sürecin izlerini bulabileceğimiz 20. yüzyılın Kübizm, Fütürizm ve Dada gibi akımlarda, temsiliyet ilişkisinin nasıl olması gerektiğine dair yükselen sorulara; imgeler üzerinden cevaplar getirilmiştir. Soyut aklın gelişimini belli bir düzeyde yansıtan bu dönemde, sanatçılar imgeyi parçalarken, fragmanlara ayırıp, yeniden inşa ederken imgeyi/sonucu varmak istedikleri en değerli nokta olarak arayışlarının merkezinde konumlandırmıştır. Başka bir deyişle bu öncü akımlarda sanatçının, anlam alış-verişinde görsel yolla iletişim kurma ihtiyacı henüz kavramsal sanatta olduğu gibi yerini fikre bırakmamıştır.

Bu dönemin ardından gelen dışavurumcu sorgulamalarla göstergeler ile görüntüler arasında kurulan direkt / gerçekçi / natüralist ilişki giderek düşünce düzlemine kayarak daha sofistike bir hale gelmiştir. Bu nedenle Picasso’nun bir resmini görmeden kavrayabilmek mümkün değilken; bir kavramsal eserin etkisini cümlelerle aktararak yeniden canlandırmak mümkün olmaktadır. John Cage’in 1952 tarihinde New York’ta performe edilen çalışması “4’33”’e canlı olarak iştirak edememiş olsak da, makale içerisindeki aktarımı üzerinden bile, etkisini anlamamız mümkün olmaktadır. Fikri temel olarak biçimin ötesine konumlanan kavramsal sanatta süreç düşüncesinde gelinen son noktada imgenin tamamen ortadan kalktığı, eserin ortadan kaybolduğu ya da sanat eserinin tekrarlanabilen / çoğaltılabilen deneyimlere dönüşerek biricik olma özelliğini yitirdiği örneklerin sayısı giderek artmaktadır.

21. yüzyılın sanat düşüncesine temel olan öncü açılımlarda sanat nesnesinin/ürünün varlık biçiminin, varoluş anlamınının, üretim biçimlerinin ve sanat eseri ile izleyici arasındaki yerleşik ilişki sorgulanmıştır. Eş zamanlı olarak artış gösteren bu sorgulamalar, determinist/linner/pozitivist uzantıları olan sanat düşüncesinin sonuç odaklı bir

eksenden süreç temelli eksene geçişinin işaretleri olarak görülmelidir. Sanat anlayışındaki sürece dönük bu dönüşüm, sanatın biçimden kavramsal boyuta taşınması adına önemli bir kırılma noktasıdır.

Sol Le Witt, 1967 tarihli “Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler ve Paragraflar” başlıklı iki makalesinde, kavramsal sanatın sürece dönük hedefini *düşünsel sürecin tüm aşamalarını sanata dahil etmek, düşüncenin sadece tekil bir sonuç olarak varlık göstermesine karşı durmak* şeklinde berraklaştırmıştır (Osborne, 1999:53).

Kavramsal sanatın amacı, bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkmış / somutlaşmış bir yapıtı üretmek değildir. Kavramsal sanatta sanat yapıtı, bir nesnenin nesnel/dışsal varlığında değil, alımlayıcıyla sanatçı arasında oluşan varlık tabakalarında, nesnenin düşünsel/tinsel süreçlerinde gerçekleşmektedir (Acar, 2007:22).

Kavramsal sanatla birlikte düşünsel üretim sürecine dikkati çekmek isteyen birçok sanatçı, bu çıkış noktasının doğal bir uzantısı olarak sergilerine eskizlerini de dahil etmeye başlamıştır. Üretim sürecine dahil olan tüm aşamaların, - karalamalar, eskizler, çizimler, başarısız denemeler, modeller, çalışmalar, düşünceler, tartışmalar- sunumun bir parçası olarak izleyiciyle buluşturulduğu / mekânın aktif şekilde kullanıldığı sergiler, sürecin sonuçtaki eser kadar değerli bir potansiyel barındırdığının keşfidir. Sanatçının öznel algı ve duygularından beslenerek imgeden bağımsızlaşmasının ve sanatın kavramsallaşmasının altyapısının oluştuğu bu süreçte, disiplinlerarası yaklaşım da giderek güçlenmiştir. Grafik tasarımın önemli bir kolu olan tipografinin ve dolayısıyla yazı öğelerinin -harfler, kelimeler, cümlelerin- kavramların karşılığı olarak plastik sanatlarda daha çok kullanılması bu açıdan bakıldığında tesadüf değildir. 1960’lardan itibaren artış gösteren sürece dönük söz konusu örneklerde, yeni nesil disiplinlerarası alış-verişin de temeli atılmıştır. Nancy Atakan’ın 1960 sonrası kavramsal arayışlara dair yaptığı vurgularda sürece dönük olarak gelişim gösteren düşüncenin izlerini de bulmak mümkündür.

- Güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkmak,
- Sanat nesnesinin önemini ve sanatın alınan-satılan bir mal olması düşüncesini azaltmak,
- Algılama sınırlarını sorgulamak,
- İmge ve dil arasındaki ilişkileri belirlemek,
- Sanat kavramını estetikten ayırmak,
- Süreç/ürün ilişkisini sorgulamak,
- Galeri/müze/sanat dergisi sistemine bir alternatif geliştirerek, sanat yapıtlarını yaygınlaştırmak için yeni yollar bulmak,
- Sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkileri yeniden yapılandırmak (Atakan, 2008: 11).

Klasik sanat anlayışında “yüce”lik kavramıyla özdeşleştirilerek, yaşamın -içinde değil- üzerinde konumlandırılan sanat eseri, endüstrileşme sonrası el değiştiren ekonomik ilişkilerden bağımsız kalamamış; zaman içerisinde giderek güç kazanan kapitalist bir ekonomik kurgu içerisinde manipüle edilen bir varlık alanına dönüşmüştür. Kapitalist anlayışın beslediği popülist tavrı sadece ünlü sanatçıların işlerine yer verilen; diğer yandan burjuva olarak nitelendirilen bir izleyici kitlesi ile sınırlandırılan ve bütün bunların toplamında hayatın / toplumun çoğulculuğunu ıskalayarak 20. yüzyılın elitist / sonuç odaklı tavrına karşı aranan alternatif yollar, süreç çatısı altında birleşmiştir. 1960’lardan itibaren sanat ve tasarım düşüncesinde kurumsallaşmış, katı, akademik ve sonuç odaklı kurallar masaya yatırılmış; “bilgi, güç, erk” gibi ekonomik ilişkiler bağlı olduğu disiplinlerle birlikte sorgulanarak oyuncu bir sistem eleştirisiyle ters yüz edilmeye başlanmıştır. Bu kırılma sırasında aydınlanma düşüncesiyle marjinalize edilen, zayıflatılan; non-lineer, dışavurumsal, akılcılığın dışında kalan iddialar önem kazanmıştır (O’Donell, 2013: 6).

Sokaktaki seyirciye erişmek isteyen sanatçılar için kentin duvarları bulunmaz bir fırsat olmuş, 1980’li yıllardan itibaren sanatçının galerilerden bağımsızlaşma ve yaşamın içerisine karışma ihtiyacı “grafiti”de hayat bulmuştur. Manidar biçimde ‘gerilla’ sanat veya ‘underground’ sanat olarak da geçen bu yönelimlerle elitist seçimlere dayanan sanat piyasasına / yaşamdan soyutlanmış sergi mekanlarına / standart sunum yöntemlerine alternatifler getirilmiştir. Bu yönelim stencil grafiti, grafiti, sticker art, neo-graffiti, post-graffiti, sokak enstalasyonları, gerilla posterler (flyposting), video ve yansıtma gibi zengin bir sunum dağarcığının doğuşuna zemin hazırlamıştır. Bunun yanı sıra aynı ihtiyaçtan hareket ederek dönemin tiyatro oyuncuları ve müzisyenlerinin yaptığı sokak performansları ve konser salonlarına ihtiyaç duymayan müzik türleri de çeşitlenmiştir. Etkileşimli olması sayesinde katlanarak genişleyen bu anlayış değişiklikleri; ürün odaklı değerlendirmelerin yanı sıra, sanat ile tasarım arasındaki sınırların ve dolayısıyla çağdaş sanat anlayışının gerisinde kalan sanat kuramlarının da yeniden şekillendirilmesi gerekliliğini doğurmuştur.

Postmodern bir yazar ya da sanatçı, bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır (Habermas & Zeka, 1990: 57)

Üretim süreçleri üzerinden anlamın aktarılmasına dair öncü açılımlar, **sahici olanı** ortaya koyma motivasyonundan beslenmiştir. Süreç temelli düşüncenin en önemli niteliklerinden biri olan ‘sahicilik’ arayışı, donuk imgelere, bir nesneye / ürüne indirgenen sanat eserinin bir ‘eylem’ alanına taşımıştır. Sanatçının yaşam yolculuğunu, yaratıcı sıçrayışlarının bir hikayesini ‘o ana özgü’ olma nitelikleriyle aktarma amacı, sanat eserinin çeşitli sunum yöntemleriyle desteklenmesini gerektirmiştir. Sonuç odaklı yaklaşımda donuk birer imge olan sanat eseri sürece ağırlık veren sanatçıların çoklu medyumlarla düşünmesi sayesinde hareket eden, dinamik bir varlık alanına taşınmış; yaşayan (ing. vital) bir ürüne dönüşmüştür. Sanatçının bir deneyimi paylaşma / bir deneyim alanı yaratma ihtiyacı farklı formlarla şekillenen imgelerde, öznel deneyimlerin estetize edilmeksizin ortaya konulmasında, mekâna / zamana yayılan sunum biçimlerinde, kendini var etmiştir. Burada her sanatçının üretim sürecinde var ettiği **hikâyenin** (ing. narrative), ürün / ürün görüntüsü kadar önem kazanması söz konusudur.

Sanat eserinin alışıldık bir formatta alınıp - satılabilen bir “meta” olmasına karşı geliştirilen bu çalışmalar 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde disiplinlerarası ilişkileri beslemiştir. Bu süreçte sanat eseri ile mekân arasındaki ilişkiyi sorgulayan, sanatçı, izleyici ve sanat eseri arasındaki sınırları ortadan kaldıran; zamanı ve hareket olgusunu sanatına dahil eden çalışmaların sayısı giderek artmıştır. Üretim ve sunum yöntemlerinin sonuç / ürün odaklı yapıdan uzaklaşmasına paralel olarak sanat ve sanatçı da üzerine yapılandırılmış etiketlerden bağımsızlaşmaya başlamıştır. “20. Yüzyıl Sanatı Sözlüğü” yazarlarından Ian Chilvers’in deyişiyle; *artık sanatı belirli bir medya üzerinden tanımlamak akla yatkın görünmemektedir* (Chilvers&Smith, 2009:vi).

Kendinden önce gelen anlayışları yok saymak yerine onları da oyunun bir parçası hâline getirmeye dayanan bu yeni duruş biçimi, modernist dizgenin doğrusal zaman kurgusunda bir sapma / kırılma yaratmıştır. Belki birçok çağdaş sanat eserinin süreç düşüncesi çatısı altında birleştirilebilirken; ürün odaklı / tek tip bir tanımla karşılık bulmaması da bundandır. Çağdaş sanatla ilgili birçok güncel kaynakta klasik ve determinist bir sanat tarihi anlayışının 21. yüzyıl sanatı için işlemediği dile getirilmektedir (Stiles&Selz, 1996: xix). Sanatı “-izmlerin” çatısı altında birleştirme geleneği disiplinlerarası ilişkilerin çoğalmasının ardından giderek işlevsizleşmiştir. Bu açıdan bakıldığında, modern sanat / tasarım anlayışı daha çok doğrusal bir zaman algısı ile örtüşürken, 1960 sonrası çağdaş sanat ve tasarım anlayışı döngüsel+(sarmal) bir yapıya yaklaşmıştır. Modernizmin doğrusal zaman inşasında geçerli olan ‘eski-yeni’ kıyaslamasını da etkisiz hâle getiren bu anlayış değişikliği nedeniyle, 1960 sonrası sanat ürünlerinin **kronolojik sıralamalar üzerinden** tasniflenmesi zorlaşmıştır. Çünkü sürecin de bir değer haline gelmesiyle birlikte konuların eş zamanlı veya geçişli olarak ele alınması gerekliliği doğmuştur. Duchamp’ın 1917 yılında ortaya koyduğu “Çeşme”sinin sonraki yıllarda farklı sanatçılar tarafından yeniden ve yeniden yorumlanması buna güzel bir örnektir. Neyin sanatın konusu olabileceği ya da olamayacağına dair ön kabullerin ‘ready-made’ önemli bir noktada durmaktadır.

Fikri esas haline getiren ve sanat eserini ‘kötü-iyi’, ‘eski-yeni’, ‘güzel-çirkin’ gibi kutuplardan, ‘sanat mı-sanat değil mi’, ‘sanat mı-tasarım mı?’, ‘alınıp satılabilir mi?’ gibi sonuç odaklı sorulardan bağımsızlaştıran ve sanat dahilinde içsel bir oyun alanı yaratan bu kavramsal iddialar modernizmin sorgulanmasında önemli bir kırılımla işaretidir. Bu periyotta üretilen çalışmalarda sanatçının motivasyonu, sonuca dönük bir ‘tepki’ ya da ‘sansasyon’ yaratmanın çok daha ötesinde bir yerde durmakta; bütünsel bir sorgulamaya dayanmaktadır. 20. yüzyıl sanatındaki paradigma değişimi, yerleşik kapsamı aşan sorular ve cevaplar ile başlamış ve bunun devamında farklı boyutlarıyla süreci bir değer olarak ortaya koyan öncü açılımlarla sanatın oyun alanı genişlemiştir. 1960 sonrası bu değişimler, aşağıdaki gibi de başlıklandırılabilir:

- Sanatçının kendini üretim sürecine fiziksel olarak dahil etmesi,
- Üretim sürecinin bizzat işin kendisi olması,
- Sanatçının kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkması,
- İzleyici ve sanatçının süreci deneyimleyen bir konuma yerleşmesi,
- İzleyicilerin sanat eserini dönüştürebilmesi,
- Sonucun tahmin edilemezliği.

Süreç düşüncesinden bakıldığında, 20. yüzyıl söylemlerinde dile getirildiği gibi ‘sanatın sonu’ nun gelmesi pek de mümkün değildir. Kavramsal sanatın sürece dönük bu dönüşümdeki yeri, kendinden önce gelene ‘-post’ eki koyan sonuç odaklı bir yaklaşımı benimsemek yerine; sistemin içine eklenerek, onunla alay ederek, görmezlikten gelerek, aşikâr kılarak, bağlantılar kurarak, sadeleştirerek, parçalayarak, ters-yüz ederek, külliyatı sorgulayarak, yeniden tanımlayarak, tanımlama biçimlerini dönüştürerek, fikri bir değer olarak sunmayı tercih ederek ve daha bir çok farklı

katman yaratarak yeni bir dengenin oluşumuna katkı sunmuş olmasıdır. Aşağıdaki tablo, 20. yüzyılın paradigma dönüşümleri ile kavramsal sanatta kendine yer bulan öncü açılımlar arasındaki ilişki bağlamında çalışmaya dahil edilmiştir. Modernite; sonuç odaklı düşünceye işaret ederken; modernite sonrasına atfedilen alternatifler sürece dönük değişimin niteliklerine işaret etmektedir.

Modernite	Modernite Sonrası
Düzen / Kontrol	Düzensizlik / Kaos
Kesinlik / Belirleyicilik	Belirsizlik / Şüphelilik
Fordizm / Fabrika	Post-Fordizm / Büro
İçerik / Derinlik	Tarz / Yüzeysellik
İlerleme / Yarı	Durağanlık / Bugün
Türdeşlik / Kanı Birliği, Ortak Görüş	Türdeş Olmayan / Çoğulcu
Sıradüzen / Yetişkinlik	Eşitlik / Gençlik
Varoluş / Gerçeklik	Performans / Taklit
Önceden Tasarlanmış / Dışa Dönük	Oyuncu / Benmerkezci
Düşünme, Tasarlama / Metafizik	Katılım / Parodi
Uygunluk / Tasarım	Uygunsuzluk / Şans

Tablo 1: Modern ve Modern Sonrası Özelliklerin Karşılaştırması (Brown, 1993: 22)

Paradigma değişimlerinin yaşanmaya devam ettiği günümüzde, süreç ile sonucu kapsayan bir denge arayışının sanat ve tasarımda da devam ettiğini söylemek mümkündür. Modernizm sonrası sanatın etki alanını sorgulayan ve kavramsallığa evrilen anlayışın kökenlerinde sanatın zaman ile olan ilişkisinin yeniden ele alınmasının etkisi gözden kaçırılmamalıdır. Aslında insanın zaman algısı, yaşamın tümüyle ilgili algısını etkileyen önemli bir düşünce alanıdır. Geçmiş, şimdi ve gelecek zamana dair sahip olunan tüm bilgiler ve bu bilgilerin derinliği, yaşamın anlamlandırılmasında; duygu ve düşüncelerin tanımlanmasında rol oynar. Hatta soyut bir varlık olan zamanın çağlar içerisinde kavramlaşması, insanlığın kolektif zihnine ve soyutlama kabiliyetine bağlı olarak gelişim göstermiştir. İnsanlığın soyutlamaya dayanan zihinsel dönüşümlerinin bir yansıması olarak düşünülebilecek kavramsal sanatta; sanat nesnesinin, orijini ne kadar uzakta veya yabancı olursa olsun, izleyiciyle **şu andalık** ilişkisi sunduğunun keşfi önemlidir. Buna göre sanat; *hiçbir zaman geçmiş veya geçmişte değildir. İzleyicinin deneyimlediği şimdiki zamanda var oluş anlamıyla hayat bulmaktadır* (Berger, 2000:215).

KAYNAKÇA

- Acar, B. (Temmuz 2007). *Felsefeden Önce Sanat*, Artist Güncel Dergisi, Sayı:2.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İstanbul: Karakalem Kitabevi.
- Alberro, A., Stimson, B. (ed.) (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Massachusetts: MIT Press.
- Allen, G. (ed.) (2011). *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*, USA: Massachusetts Institute of Technology.
- Bakieva, G. A. (2007). *Social Memory and Contemporaneity*, USA: The Council for Research in Values and Philosophy.
- Berger, K. (2000). *A Theory of Art*, New York: Oxford University Press.
- Brown, S. (1993). Postmodern Marketing? *European Journal of Marketing*, Vol.27, No. 4.
- Chilvers, I. & Graves-Smith, J. (2010). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, New York: Oxford University Press.
- Dantini, M. (2005). *Modern & Contemporary Art*, New York: Sterling Publishing Ltd.
- Duve, T. D. (ed. Martha Buskirk, Mignon Nixon), (1999). *The Duchamp Effect (İkinci Basım)*, USA: Massachusetts Institute of Technology.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Glahn, P. (2007). *Estrangement and Politicization*, City University of New York.: ProQuest.
- Green, C. (2001). *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, USA: University of Minnesota Press.
- Gibson, A. (ed. Joan M. Marter) (2007). *Abstract Expressionism: The International Context*, USA: Rutgers, The State University.
- Habermas., Zeka., Jameson., Lyotard. (1990). *Postmodernizm*, İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Harrison, S. (2006). *Idea Spotting*, Ohio: How Books.

- Kuspit, Do. (Çev. Yasemin Tezgiden). (2006). *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayınları
- Lowry, G. D. (2007). *MoMA Highlights Since 1980: 250 Works from the Museum of Modern Art*, New York: MoMA-Museum of Modern Art.
- O'Donnell, K. (2003). *Postmodernism*, England: Lion Publishing.
- Osborne, P. (1999). *Rewriting Conceptual Art*, London: Reaktion Books.
- Stiles, K., Selz P. H. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art*, London: University of California Press.
- Tiampo, M. (2010). *Gutai: Decentering Modernism*, London: University of Chicago Press.
- URL1: <https://fontsinuse.com/uses/29472/hans-haacke-all-connected>, Erişim Tarihi: 13.09.2020.
- URL2: <http://www.theartstory.org/artist-pollock-jackson.html> Erişim Tarihi: 29.09.2014.
- URL3: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92/>, Erişim Tarihi: 29.09.2014.
- URL4: <https://hyperallergic.com/349546/a-timely-but-limited-look-at-feminist-art-from-the-1970s/>,
Erişim Tarihi: 12.09.2020.
- URL5: https://tr.pinterest.com/pin/47541130438_3978809/ , Erişim tarihi: 12.09.2014.
- URL6: https://tr.pinterest.com/evayiweixu/i_nspiration/ , Erişim tarihi: 13.09.2014.
- URL7: http://www.eleanorfoa.com/article_view.php?article=149, Erişim Tarihi: 25.09.2014.
- URL8: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kooning-landscape-at-stanton-street-p77158>, Erişim tarihi:12.03.2015.
- URL9: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298>, Erişim Tarihi: 05.04.2015.
- URL10: <http://alchetron.com/Jiro-Yoshihara-1343783-W>, Erişim Tarihi: 12.04.2015.
- URL11,12: <https://time.graphics/event/255619> , Erişim tarihi: 12.04.2015.
- URL13: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573_10.jpg, Erişim Tarihi: 14.03.2016.
- URL14: <http://www.gagosian.com/now/Duchamp's-bicycle-wheel--a-timeline>, Erişim Tarihi: 14.03.2016.
- URL15: http://whitney.org/WatchAnd Listen/AudioGuides?play_id=565, Erişim tarihi:15.04.2016.
- URL16: <http://pietmondriaan.com/pm/wp-content> , Erişim Tarihi: 16.06.2016.
- URL17: <https://s-media-cache ak0.pinning.com/originals/71/8f/d0/>, Erişim Tarihi: 22.04.2015.
- URL18, 19: <https://www.thepiano.sg/piano/read/john-cages-433-defies-silence>, Erişim Tarihi: 22.04.2015.
- URL20: <http://www.jasper-johns.org/flag.jsp>, Erişim Tarihi: 12.08.2020.
- URL21: [https://en.wikipedia.org/wiki/Flag_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Flag_(painting)) , Erişim Tarihi: 23.04.2015.
- URL22: <https://www.wikiart.org/en/michelangelo-pistoletto/the-ears-of-jasper-johns->, Erişim Tarihi: 23.04.2015.
- URL23: <http://www.prweb.com/releases/2011/7/prweb8625676.htm>, Erişim Tarihi: 14.05.2016
- URL24: https://en.wikipedia.org/wiki/Roman_Opa%C5%82ka, Erişim Tarihi: 12.02.2015.
- URL25: <http://images.fnewsmagazine.com/2014/07/On-Kawara-Studio-1966.jpg> Erişim Tarihi: 15.05.2016.
- URL26: <http://www.widewalls.ch/artist/on-kawara> ,Erişim Tarihi:16.06.2016
- URL27: <http://www.artceteramag.com/2013/08/a-reflection-on-conceptual-art-joseph>, Erişim Tarihi:26.07.2016.
- URL28: https://aravalopez.files.wordpress.com/2012/06/img_kosuth_nothing_lg.jpg, Erişim Tarihi: 03.07.2016.
- URL29: <http://www.skny.com/artists/joseph-kosuth>, Erişim Tarihi:03.07.2016.
- URL30: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images, Erişim Tarihi: 04.07.2016.
- URL31: <http://bombmagazine.org/article/4913/luis-camnitzer>, Erişim Tarihi: 04.08.2016.
- URL32: https://www.moma.org/learn/moma_learning/john-baldessari-, Erişim Tarihi: 12.01.2016.
- URL33,34: <http://users.clas.ufl.edu/tharpold/courses/spring02/lit3003/lectures/lit300> , Erişim Tarihi:13.01.2016
- URL35: <http://www.macba.cat/ca/un-coup-de-des-jamais-nabolira-le-hasard-2029> Erişim Tarihi: 14.01.2016.
- Wigal, D. (2012). *Pollock, Veiling the Image*, USA: Parkstone International