International
SOCIAL SCIENCES STUDIES JOURNAL
e-ISSN:2587-1587
Open Access Refereed E-Journal & Indexed & Puplishing
Review Article
Article Arrival : 03/04/2020
Published : 10.06.2020
Doi Number http://dx.doi.org/10.26449/sssj.2382
Reference Koşar, D.C. (2020). "Günümüz Sanatında Maddesizleş(tir)me Stratejileri" International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:6, Issue: 64; pp:2469-2483

GÜNÜMÜZ SANATINDA MADDESİZLEŞ(TİR)ME STRATEJİLERİ *

Immaterialization in Contemporary Art

Dr. Deniz C. KOŞAR
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Muğla/TÜRKİYE
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8180-1464

ÖZET

Geçtiğimiz yüzyılın başında Marcel Duchamp'ın tartışmaya açtığı saha günümüz sanatının belkemiğini oluşturmaktadır. Her şeyin sanat alanına dahil edilmesi her ne kadar kabul gören bir yaklaşım halini alsa da 1900'lerin ortasına kadar gelişen süreçte sanat yapıtının nesneyle var olan ilişkisi kesilmemiştir. Ancak, özellikle, Minimalist sanatın olabildiğince yalınlaşmış form anlayışının hemen arkasından Kavramsal Sanat akımı sanatın gerçek gücünü tekrar göstermek üzere ortaya çıkmış ve Post-Duchamp tavır olarak sanatın kendisini tekrar tartışmaya açmıştır. Çünkü hayatı anlamlandırma aşamasında sanat, maddi unsurların gölgesinde, biçimsel alanda takılıp kalmakta ve kendi gerçekliğinin ötesine geçemeyerek hakikate dair izlek oluşturamamakta ve araçsal konuma sürüklenmektedir. 1970-80'lerden günümüze kadar uzanan süreçte Kavramsal Sanatın başını çektiği maddesizleş(tir)me stratejileri olarak adlandırılabilecek bu yaklaşım, günümüzde varlığını hala sürdürmekte ve sanatın meta düzeyinin ötesinde tartışmaya devam etmektedir. Performans ve beden sanatının, video sanatının da içinde sayılabileceği bu yaklaşımı Robert Barry, Marcel Broothers, Michael Asher, Robert Raushenberg gibi sanatçılarda görmek mümkün olduğu kadar güncel anlamda Tom Friedman, Gianni Motti, Maurizio Cattelan, Martin Creed, Maria Eichhorn, Teching Hsieh gibi sanatçıların pratiklerinde, 2016 yılında Amerika'daki tüm dünyaya duyurulan sanat ve kültür grevine (bkz. #J20 Art Strike) kadar tüm sanatsal yaklaşımlarda bu stratejilerin parçaları ve tartışmanın örnekleri görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat Yapıtı, Güncel Sanat, Maddesiz, Emek, Boşluk.

ABSTRACT

At the beginning of the last century, the field that Marcel Duchamp had starts to discuss is the backbone of today's art. Although the inclusion of everything in the field of art has become an accepted approach, the relations between the artwork and the object has not ceased in the process that developed until the mid-1900s. However, just after Minimalist art's understanding of the simplistic form as much as possible, Conceptual Art movement emerged to show the true power of art and re-opened art itself as a Post-Duchamp attitude. Because in the stage of making sense of life, art is stuck in the shadow of material elements, in the formal space, and cannot go beyond its own reality and cannot create a trajectory of the truth and drifts into an instrumental position. This approach, which can be called as the de-materialization strategies led by Conceptual Art in the period from 1970-80s to the present day, continues to exist today and continues to discuss beyond the art's level of commodity. This approach, which includes performance and body art and video art, can be seen in the production of artists such as Robert Barry, Marcel Broothers, Michael Asher and Robert Raushenberg and also in a more contemporary sense can be seen in the production of artists such as Tom Friedman, Gianni Motti, Maurizio Cattelan, Martin Creed, Maria Eichhorn, Teching Hsieh. Besides, in 2016, all the artistic approaches to art and culture strikes (see #J20 Art Strike), which are announced to the whole world in America, are part of these strategies and examples of the discussion.

Key Words: Artwork, Contemporary Art, Immaterial, Labour, Void.

1. GİRİŞ

20 Ocak 2017 tarihinde sanat dünyasından birçok insan (sanatçılar, küratörler, eleştirmenler vb.) J20 isimli bir grev çağırısında bulundular ve greve çıktılar. Çağrılarındaki temel vurgu "iş yok, okul yok, çalışma yok (no work, no school, no business)" şeklindeydi ve sanat icra, paylaşım ortamları olarak galerileri, müzeleri, sanat okullarını ve üniversiteleri de bu çağrının kapsamına almışlardı. Genel olarak bakıldığında *sessizlik* ya da *boşluk* olarak tanımlanabilecek bu grev, otoriteyle bilinen en eski mücadele araçlarından birisi haline dönüşmektedir; herhangi bir olumsuzluk çağırısı değil aksine, iş dünyasına uymayı reddederek geleceğe doğru sonuçlanmak ya da yönetilemezlik için koşullar yaratmayı amaçlamaktadır. Bu mücadele, sanat, tiyatro veya diğer kültürel şekillere karşı grev değildir; bu etkinlikleri yeniden motive etmek, bu alanları dirençli düşünme, görme, hissetme biçimlerinin üretilebileceği yerler olarak yeniden düşünmek üzere bir davettir. J20 ismiyle İngilizce *January 20* yani Ocak'ın 20'si olarak açımlanan grev, Trump'ın

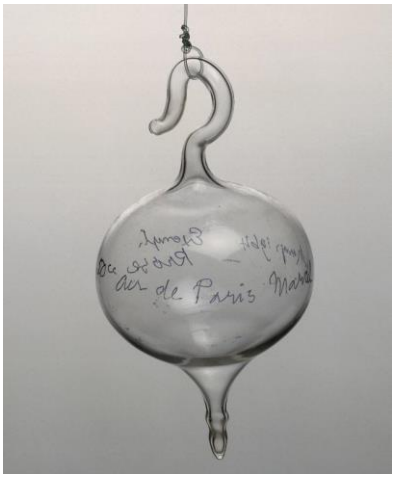
* Bu makale, 23-24 Kasım 2019 tarihlerinde Ankara'da gerçekleştirilen 2. Uluslararası İnsan Çalışmaları Kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

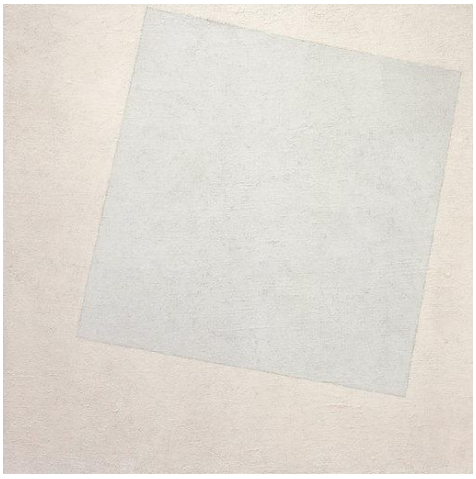
Amerika'daki göreve geliş gününü merkez alarak "beyaz üstünlüğü, kadın düşmanlığı, yabancı düşmanlığı, militarizm ve oligarşik kuralın toksik bir karışımı" (j20artstrike.org, 2017) olarak tanımladıkları kültürel politikaların tamamını hedefine oturtmuştur. Geleneksel bir işçi sınıfı hareketinden ziyade sanat alanına ait bir başkaldırı olan bu grev, içeriğindeki eylemsizlik, sessizlik, boşluk ve maddesizleştirme düşüncesiyle *Dada, Fluxus* gibi kimi öncü yaklaşımların devamı niteliğindedir ve o genetiği bünyesinde taşımaktadır.

2. MADDESİZLEŞ(TİR)ME STRATEJİLERİ

Sanattaki maddesizleş(tir)me, hiçleşme ve sessizlik probleminin sıfır noktası olarak *Dada* hareketini, Marcel Duchamp ve Paris havasıyla doldurduğu şişesini ve *Süprematizm*in yegâne temsilcisi Maleviç'in 1918'de *Beyaz Üzerine Beyaz* çalışmalarını ele almak mümkündür. Maleviç, *süprematizm* adını verdiği ve *sığınabileceği son biçim* olarak tanımladığı karesini, bir sanat yapıtının objektif temsilin taşıdığı virtüözite -yani gerçeğe benzeyişinin derecesi- üzerinden değerlendirmenin ve o objektif temsilde uyanmış duygunun simgesini gördüğüne inanmak konusunda ısrar etmenin sanatın gerçek içeriğini hiçbir zaman anlayamamak olduğunu vurgulamak (Maleviç, 2009: 91) için araç olarak kullanmıştır. Dönemini düşündüğümüzde salt bir karenin boşluktan daha fazla bir şey ifade etmeyeceğini görmek mümkündür ve bu bağlamda maddesizleştirme sanatın neliğine dair ciddi bir sorgulamanın nüvelerinden (ve öncüllerinden) birisidir. Diğer taraftan kendi kaleminden çıkan *İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik* metni de maddesizleşme ve maddesiz emeğe dikkat çeken öncü metinlerdendir (bkz. Maleviç, *İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik*, 2014).

Dada hareketi savaştan kaçarak, modernleşmenin yıkımdan başka bir şey getirmediği dünyada anlam ve değeri reddederek sanata karşı ama bir çelişki olarak da sanatın varlık alanını genişleten anarşist bir yaklaşım sergilemiştir. Eylemliliğe çağrısıyla ve yaklaşımıyla *Dada* maddesizleştirmenin önemli parçalarından biri haline gelir. *Dada* hareketi içerisinde yer alan Duchamp da gerek *hazır-yapıt* yaklaşımıyla gerek üretimlerinin sayısının oldukça az oluşuyla gerekse bir süre sonra sanat yapmayı bırakarak satranca yönelmesiyle sanatın hakikatine dair ciddi bir duruşu ve çağrıyı temsil etmektedir. Örneğin, 1919'da Amerikalı bir koleksiyonere sattığı Paris havasıyla doldurduğu şişesi "sanat yapıtı" olarak aslında salt havayı sunmaktadır. *Paris Havası*nın satın alınması, bu maddesizliğin çelişkisini ve sanatın salt nesnesiyle varlık alanını oluşturmadığını, görünmeyen ve duyularımızın dışında kalan bir alanın varlığının da olduğunu gözler önüne sererek tartışmaya açmaktadır. Keza modern ve sonrası denilince mutlaka uğrak bir durak olarak görülebilecek 1917 tarihli *Çeşme* yapıtı ve onu var eden *Bağımsız Sanatçılar Topluluğu*'nun *Grand Central Gallery*'de hazırlayacağı sergiden refüze edilmesi benzer bir örnektir.



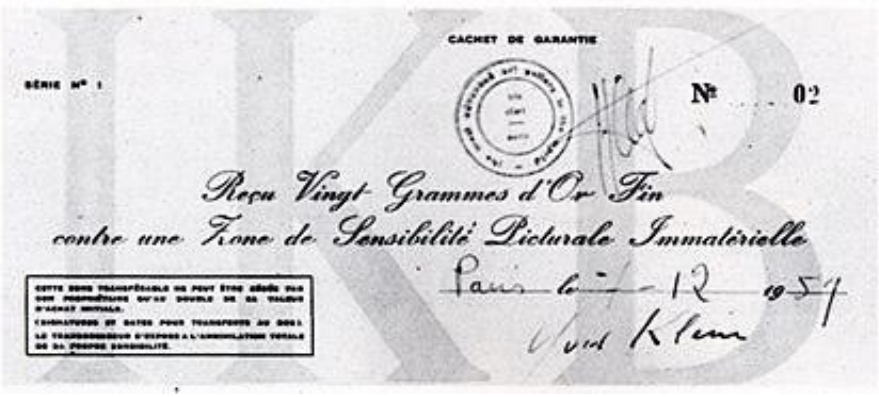


Görsel 1: Marcel Duchamp, *Paris Havası,* 1919-1964 (solda)
Görsel 2: Kazimir Maleviç, *Beyaz Üzerine Beyaz Kare,* 1918 (sağda

Maddesizleştirmenin en önemli duraklarından birisi daha çok adına patentlenmiş rengi ve antropometrik resimleri ve performanslarıyla tanınan Yves Klein'dır. 28 Nisan 1958 tarihinde Iris Clert Galerisi'nde, sergileme alanındaki geniş dolap haricindeki her şeyi çıkararak her yüzeyi beyaza, dış duvar yüzeyinde kimi yerleri (çerçeve gibi) de mavi renge boyamış ve gelen izleyicilere mavi renkli kokteyller ikram ederek *Boşluk (Void)* sergisini açmıştır. Varlık alanının yani sergi mekânı ve izleyicinin orada bulunma halinin bir sanat yapıtı için yeterli olduğunu düşünen Klein, *boşluk* kavramıyla beraber *duyarlılık alanı* adını verdiği sanatın o görünmez çerçevesi üzerine de dikkati çekmeye çalışmıştır. Klein'ın biraz da Uzak Doğu

kültürünün etkilerini içeren mistik bir atmosferle ele aldığı *boşluk* problematiği, "maddesel", "duyarlık" gibi kimi soyut ve somut arasında gezinen kavramların yanında "resimsel" kavramıyla da sanatsal konumu bırakmayan kulvarda kendini göstermektedir.

Klein, *Boşluk* ile salt boş bir sergi mekânını izleyiciyle baş başa bırakmamış aynı zamanda bilindik anlamda herhangi bir duyu üzerinden gerçekleşen akışı da kesmiştir. Klein'ın daha keskin bir yaklaşımını, yine kendisine sunulan alanda hiçbir şey sergilemediği, var olmayan sanat yapıtının mübadelesini esas alan ve böylece sanat alanına ait bilindik argümanları krize sokan *Maddedışı Resimsel Duyarlılık Bölgesi'*dir. Klein'a göre bu yapıtın var olduğunu gösteren salt kendi nesnel varlığı değil onun belli bir ücret karşılığında satın alınmasıdır. Klein, söz konusu bu ücretin de para olarak değil altın üzerinden olmasını şart koşmuştur ve altının yarısı iki müze konservatörü eşliğinde Seine nehrine atılmalı ve bu olay da aynı zamanda fotoğraflanmalıdır. Döneminin önemli koleksiyoneri ve Paris'in önde gelen galericilerinden Sami Tarıca bu konuya değindiği kitabında Klein'ın bu fikrini koleksiyoneri olarak kendisine ilk açıkladığında ciddiye almadığını, kendisiyle dalga geçtiğini sandığını belirtmiş, fakat sonrasında böylesi radikal, sanat tarihi için önemli bir dönemeç yaratan bir yapıtın parçası olmadığı için pişmanlık duyduğunu dile getirmiştir (Tarıca, 2007: 151-152).


CACHET DE GARANTIE

№ 02

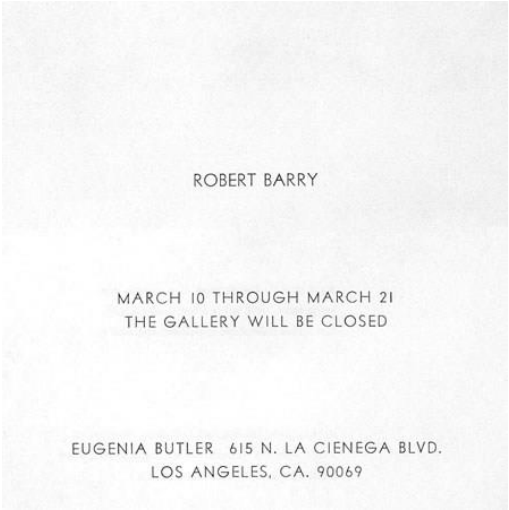
Reçu Vingt Grammes d'Or Fin
contre une Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle

Paris le 12 1959

Yves Klein

Görsel 3: Yves Klein, *Maddedışı Resimsel Duyarlık Bölgesi,* 1959 (Klein'ın Maddedışı Resimsel Duyarlık Bölgesi'nin satın alımını onaylamak için verdiği makbuz. Bu kopya Jacques Kugel tarafından 7 Aralık 1959'da satın alınmıştır)

Klein'ın boş galeri/mekân düşüncesinin mirasını farklı bir açıdan ele alarak sanatın ve sanat yapıtının fiziksel bir içerikten ziyade fiziksel olarak erişilemeyen bir olgu olduğunu belirten Robert Barry'dir. *Kapalı Galeri* adlı çalışması salt davetiyenin basılması ve izleyicilerin davet edilmesi esasına dayanmaktadır. Böylece izleyicinin karşılaştığı tek şey sergi mekânının kapalı olacağı bilgisidir. 1969-1970 yılları arasında aynı sergiyi/sergi davetini Los Angeles, Amsterdam ve Torino'daki galerilerde gerçekleştirmiştir. Benzer bir yaklaşımla 1960'ların sonunda sergi mekânına radyo dalgalarının yanı sıra manyetik akımlar taşıyarak her ne kadar görülemeyen-fark edilemeyen olsa da izleyiciyi sözcüğün tam anlamıyla çevreleyen güçlere işaret ederek duyular üzerinden gerçekleşen sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişkiyi buradan hareketle sanatın ontolojik alanını sorgulamıştır.


ROBERT BARRY

MARCH 10 THROUGH MARCH 21
THE GALLERY WILL BE CLOSED

EUGENIA BUTLER 615 N. LA CIENEGA BLVD.
LOS ANGELES, CA. 90069

Görsel 4: Robret Barry, *Kapalı Galeri*, 1969-1970

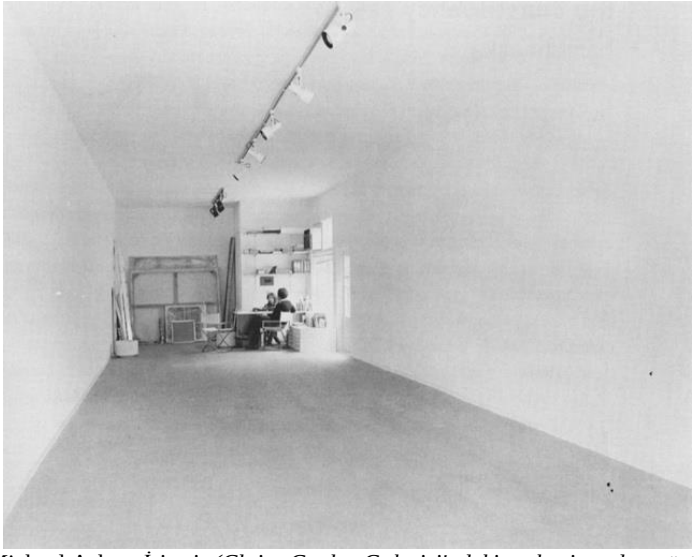
Benzer bir saikle, Robert Irwin, 1970 yılında Los Angeles Ace Galeri'de *Deneysel Durum* adlı sergisini gerçekleştirmiştir. İlk olarak boş bir mekânın sunumunu içeren sergi, sanat yapıtının varlığıyla dolu olan daha deneysel bir angajman içerisindedir. Irwin, sergi davetinde "Galeri (...) 1 Ocak (Ekim) boyunca boş kalacak, çünkü Robert Irwin bu mekâna sanat yapıtlarının farklı imkânlarını kavramak için her gün bu mekânı ziyaret edecek" yazmış ve bir ressam olarak daha önceki çalışmalarının geçerliliğini sorgularken, sanat hayatında bir nokta olarak *Deneysel Durum*'u, (adından da anlaşılacağı gibi), bir tefekkür ve deney dönemi olarak öngörmüştür. Sanatsal üretim sürecini düşünmeye açan Irwin için önemli olan, sanatın konusu ile nesnesinin ayrılmasıdır. Salt bir boşluk sunumu olmayarak farklılaşan *Deneysel Durum,* daha sonraki süreçte Irwin'in polyester kumaş kullanarak ürettiği *Örtü Perdesi* adlı çalışması ile sonuçlanmıştır.

Görsel 5: Robert Irwin, *Deneysel Durum,* 1970

Maddesizleştirme ve *maddesizleşme*nin her iki kanadını da bünyesinde barındıran sanatçı sözcüğün tam anlamıyla görünmez olmayı tercih eden ve bu anlamda tarihsel anlamda da sessizliği vurgulayan Staney Brouwn'dur. Brouwn'un yaklaşımı, 1960'larda yükselen kavramsal sanatın tartışma alanına uygun bir şekilde *sanatçının kimliği/neliği*; Roland Barthes ve Michel Foucault'a referansla *sanatçının (yazarın, müellifin) ölümü*[1] gibi bağlamlarla ilgilidir. Brouwn ise sanatçı kimliğini benzer bir sorgulama bağlamında reddetmiş, özellikle 1972'den itibaren hakkında hiçbir biyografik bilgi verilmemesi ve hiçbir yapıtının çoğaltılmamasını talep etmiştir; katıldığı sergilerin kataloglarında da yer almamayı ya da bir *varlık* işareti olarak *yokluğu* yani boş bir sayfayı işgal etmeyi uygun bulmuştur. İşgal ettiği bu sayfalarda, "sanatçının talebi üzerine burada bibliyografik bilgiler verilmemiştir" gibi ifadeler yer almıştır. Gizliliğin/mahremiyetin yitirildiği günümüz dünyasının yarattığı sosyal medya vb. bütün dönüşümler ve *büyük veri (big data)* bağlamında ele alındığında Brouwn'un kendini hiçleştiren bu tutumu, oldukça güçlü bir noktayı vurgulamaktadır. Çünkü, artık pek çok kişi için mahremiyet, kendi yalnızlığına dalmak zorunda kalınan korkunç bir hapishane olarak kabul edilmekte, gizlilik varoluşun bir biçimi olarak görülmektedir. Ayrıca, *gösteri toplumu*nun paradigması olarak ünlü olma mefhumunun sanat alanına ait imgesini alaşağı eden konumu yine Brouwn'u saf eylem olarak güçlendirmektedir; yani Brouwn'u güçlü ve önemli kılan (paradoksal olarak bilinmesini gerekli kılan) onun bilinmemesidir (Koşar, 2018: 221).

Micheal Asher, 1974 yılında Los Angeles Claire Copley Galerisi'nde galeriye ait ofis ve ona ait bölmesinin duvarını kaldırarak mekâna müdahalede bulunmuş ve orada kendiliğinden ve doğal bir ortam olarak salt ofisi sergilemiştir. Aslında beklendik algıyı keserek ve sanatçının üretimi olarak söz konusu bu basit müdahale dışında herhangi bir yapıtına yer vermemesiyle, sanat için düşünme alanını *genişletmiş* sergi mekânını yeniden kurgulamıştır. Böylece maddi varlığın içerisinde maddesizleşmeyle yani mimari alanın tasarım detayları, galerinin işleyen yaşamsal dokusu ve izleyicinin serginin neye benzeyeceğine dair önyargılarını tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda, bu sergileme yöntemi boşluk ile görünmeyen boşluğun içindeki doluluğu göstererek mekânın anlamını değiştirmiştir.

[1] Sanatçının/yazarın/müellifin ölümü ve iktidarı hakkında tartışmaların belkemiğini oluşturan iki metin, Roland Barthes'in *Yazarın Ölümü (The Death of the Author,* 1967) ve Michel Foucault'nun *Yazar Nedir? (Qu'est-ce qu'un auteur?,* İngilizce *What Is an Author?,* 1969*)* metinleridir.

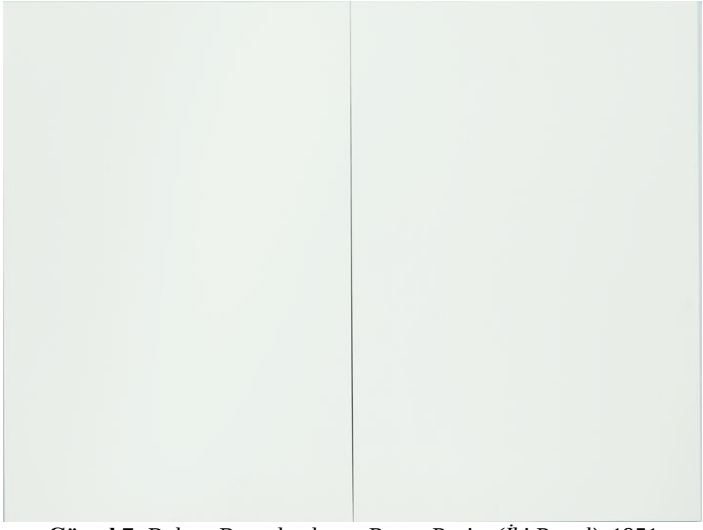


Görsel 6: Michael Asher, *İsimsiz (Claire Copley Galerisi'ndeki yerleştirmeden görünüm)*, 1974

John Cage, 1952 yılında "4 dakika 33 saniye" boyunca sürecek, beklendik bir müzik yapıtının aksine, müziğin üretim parçalarından olan eslerin bir toplamı olarak sessizliği bestelemiştir. Cage'in, Robert Rauschenberg'in *Beyaz Resimler*inin dış etkiye açıklığı ve Uzakdoğu Zen budizminden etkilenerek ürettiği *4' 33"* adlı yapıtı aynı zamanda partisyon ve ölçülerin toplam süresini de ifade etmekte ve toplamda üç bölümden oluşmaktadır. Yapıtta bu üç bölüm boyunca müzisyen(ler)in hiç enstrüman çalmamaları gerektiği belirtilmiştir. İlk bakışta salt sessizlik gibi algılansa da Cage mutlak sessizliğin mümkün olmayan doğasını işaret ederek herhangi bir sesin müzik meydana getirebileceği düşüncesine bir örnek olarak sunmuştur. Cage bu düşüncesini şu sözlerle dile getirir:

> "Bir noktayı kaçırdılar. Sessizlik diye bir şey yoktur. Sessizlik diye düşündükleri şey rastlantısal seslerle doluydu, ancak onlar dinlemeyi bilmiyorlardı. Birinci bölüm boyunca dışarıdaki rüzgârın kımıltılarını duyabilirdiniz. İkincide, yağmur taneleri damda pıtırtıya başladı. Üçüncüdeyse insanlar bu kez kendileri konuşmaya, dışarı çıkmaya ve bu sırada türlü, ilginç sesler çıkarmaya başladılar." (Kostelanetz, 2003: 70)

Robert Rauschenberg, 1951 yılında imge üretiminden kaçınarak, bir resme başlarken kullanılan beyaz astarlı tuvali refere edecek şekilde boya, fırça gibi spesifik sanat malzemeleri yerine temel ev gereçleri ve malzemeleri olarak rulo ve boya yardımıyla tuvali beyaza boyamıştır. Bir tür yansıtıcı görevi üstlenen, mekânın içerisindeki ortam etkilerine açık şekilde ışığın titreşimine, gölgesine ve havaya duyarlı boş tuvallerdir bunlar. Rauschenberg, *Beyaz Resimler* adını verdiği bu yapıtla, mekâna girip çıkan izleyicinin ve hareket edenlerin yarattığı değişim ve etkiye açıklığı niteliğiyle üretici olarak sanatçının kimliği belirsizleştirir.

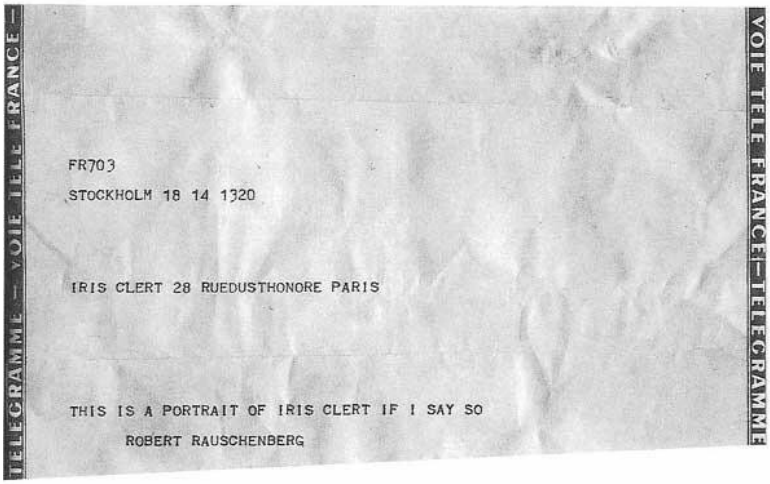


Görsel 7: Robert Rauschenberg, *Beyaz Resim (İki Panel)*, 1951

Yine, *Beyaz Resimler* ile izleyiciye *boş* tuvali sunan Rauschenberg, 1953 yılında, yokluğun, maddesizleştirmenin başka bir örneği sayılabilecek *Silinmiş de Kooning*'i yapmıştır. Hayranı olduğu Williem de Kooning'in kendisinden aldığı bir desenini özenle silmiş, herhangi bir ekleme yapmayarak, eksilterek, var olan imgeleştirmeyi yerinden ederek, yok ederek imgenin yokluğu üzerinden varlık soruşturmasına girişmiştir. *Silinmiş de Kooning*'den önce kendi çalışmalarını silmeyi denemiş ancak tatmin edici bulmayınca daha etkili ve tartışma yaratmasını umduğu bir yapıtı silinmesi gerektiğini düşünerek konu hakkında de Kooning'e ulaşmıştır (Craft, t.y.). Dönemi için etkili bir sanatçı olan ve *Soyut Dışavurumcular* arasında önde gelen isimlerden Kooning'in yapıtının Rauschenberg tarafından böylelikle yeniden sahiplenilmesi ve aynı zamanda herhangi bir "ekleme" yapmadan salt eksiltmeyle yapıtın niteliğinin doluluktan boşluğa çevrilmesi geleneksel çizim pratiğini altüst eden başka bir tartışma konusu da yaratmaktadır.

Görsel 8: Robert Rauschenberg, *Silinmiş de Kooning*, 1953

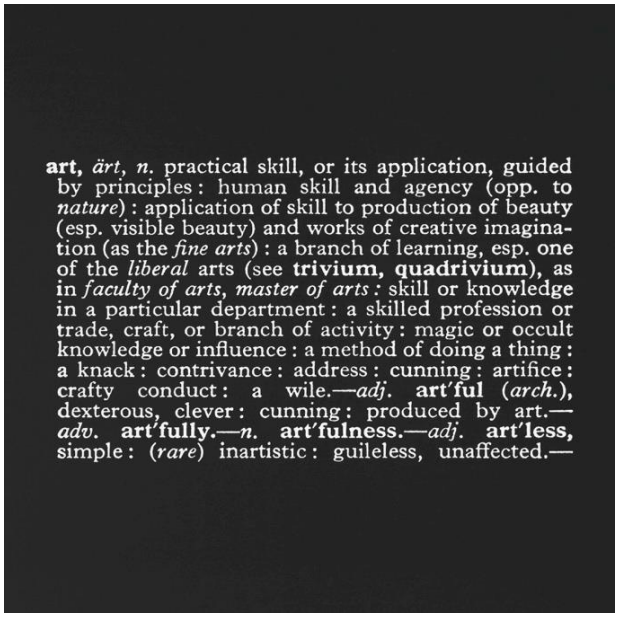
1961 yılında Rauschenberg benzer bir saikle, resim geleneğinden gelen referansını da merkeze alarak, geleneksel üretimlere Duchampcı bir şekilde yeniden bakışı zorunlu kılmıştır. Nitekim Rauschenberg, Paris'te yer alan yeni sergi mekânının açılışı için davet edildiği *Iris Clert'ün 41 Portresi* sergisine, aynı tarihte İsveç'te başka bir sergi için bulunmasından dolayı, sözünü verdiği Iris Clert portresinin yerine son dakikada sergiye dahil edilmek üzere "Bu Iris Clert'in portresidir, eğer ben diyorsam öyledir" yazan bir telgraf göndermiştir. Sanatçının geleneksel portre resim anlayışının dışında kalarak imge üretmenin herhangi bir görüntü sunmayı gerektirmediğini gösterdiği bu örnek, aynı zamanda "ben"i metin içerisindeki referansı üzerinden her okuyucu/izleyicide dahil ederek oldukça belirsiz bir hale getirmektedir. Raushenberg'in absürt sayılabilecek bu jesti, dönemin *neo-dadacı* tutumunu temsil ederken aynı zamanda bir süre sonra ortaya çıkacak olan *kavramsal sanat* eğilimini de eşzamanlı olarak öncellemektedir (Artsy, t.y.).



Görsel 9: Robert Rauschenberg, *Bu Iris Clert'in portresidir, eğer ben diyorsam öyledir*, 1961

Sanatın ontolojik açıdan ele alınmasını ve görünmeyen tarafı yani irreel boyutuna odaklanmayı özellikle 1960 ve sonrasında gelişen *Kavramsal Sanat* yaklaşımında görmek mümkündür. 1960'ların başında *Fluxus* grubundan Henry Flynt'in performanslarını "kavram sanatı" olarak tanımlamasına karşın özellikle 1966-67'de *Fikir Olarak Fikir Olarak Sanat (Art as Idea as Idea)* adlı serisinde ve 1968 yılında *Sanat-Dil (Art-Language)* dergisini yayımlayan Michael Baldwin, Terry Atkinson, David Bainbridge ve Harold Hurrell tarafından kurulan *Sanat ve Dil grubu (Art and Language)*'nun etkinliklerinde ya da John Baldessari'nin 1966-68 arasında ürettiği sözcük resimlerinde bu yaklaşımı görebilmek mümkündür.

*Kavramsal Sanat*ın temsilcilerinden Kosuth, *Fikir Olarak Fikir Olarak Sanat* serisinde bir dizi kavramın salt sözlük anlamlarına ait metinlerle oluşturduğu resimlerde yazının biçimsel temel özelliği dışında hiçbir biçime dair im oluşturmamış, kavramların anlamlarıyla imgenin oluşturulmasını gözetmiştir. Böylece sanat alanına ait *yapıt* fikrini biçim ya da maddi unsurlarından olabildiğince arındırır, izleyiciyi salt düşünceyle/fikirle baş başa bırakır. Diğer taraftan sanatın en önemli unsurunun sanatın doğasının bizatihi sorgulanması olduğunu belirten Kosuth, *Duchamp sonrası* tartışma olarak sanatın içeriğinin formdan ziyade ne söylemekte olduğunu, görünüş yerine kavramsallaştırmaya odaklanıldığı bir süreç olarak görülmesi gerektiğini ve sanatçıların sanatın doğasını ne ölçüde sorguladıkları ve kavramsal düzeyde yapılan katkılar üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu görüşünü "bugün bir sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir. Resmin doğasını sorgulayan biri, sanatın doğasını sorgulayamaz… Çünkü 'sanat' kelimesi genel, 'resim' kelimesi ise özeldir. Resim bir sanat dalıdır. Resim yapıyorsanız, sanatın doğasını (sorgulamıyor) hâlihazırda kabul ediyorsunuz demektir." sözleriyle açıklar (Kosuth, 2016).

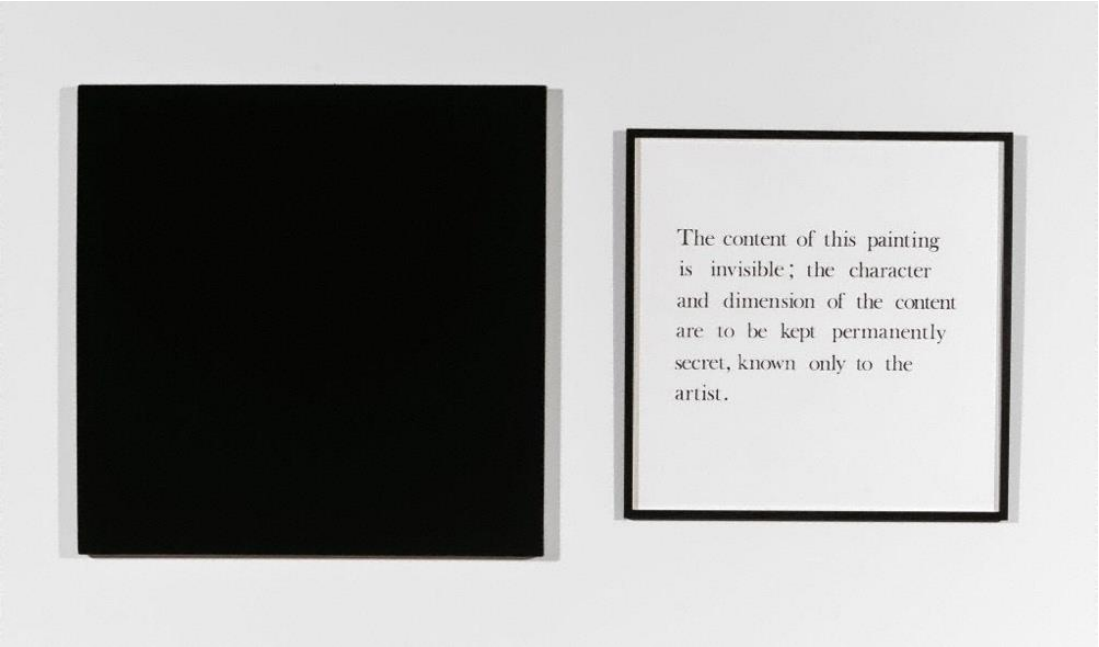


Görsel 10: Joseph Kosuth, *'Başlık (Fikir Olarak Fikir Olarak Sanat)' [Sanat]*, 1968

Ana akım sanat pratiklerini ve söylemlerinin varsayımlarını sorgulamak adına *Sanat-Dil (Art-Language)* dergisini yayımlayan *Sanat ve Dil (Art and Language)* grubu, sanat yapıtı üretmek yerine genel sanat görüşlerini sundukları, detaylıca tartıştıkları bu dergiyi sanat üretimi olarak tanımlamışlardır. Sanat üzerine tartışmanın konuşmanın bile bizatihi sanat yapmak olduğu görüşünü savunan *Sanat ve Dil* grubu, bu bağlamda, 1966-67 yılları arasında sanatın doğası üzerine düşünmek amacıyla çevrenin fiziksel özelliklerini sorgulamayı araç edinmişler ve sanatı adlandırmak, deneyimlemek için kullandığımız tarzları, sanatı tanımladığımız ve tartıştığımız yollarla karşılaştırarak, sanatsal dikkatin nesneleri olarak (yapıt bağlamında) bir hava sütununun ya da sisin olabileceğini işaret etmişlerdir. Bu düşüncelerden hareketle sanatçılar, 1966 ve 1967 yılları arasında bir metin ile çizim olarak başlayan *İklimlendirme/Şartlandırma Gösterisi*ni *(The Air Conditioning Show)* 1972 yılında New York'taki Görsel Sanatlar Galerisi'nde hayata geçirmişlerdir. Ticari galerilerin sanat gösterilerini çevreleyen çok sayıda gizli ekonomik, sosyal ve kültürel bağlam üzerinde durduğunu göstermek amacıyla, sanat yapıtının yokluğu üzerinden, sergi mekânının ortamındaki sıcaklığı dengelemeye çalışan klima tesisatını, havayı ve boş galeri mekânını işaret ederek sergiye dönüştürmüşlerdir. Serginin çerçevesini sergiye eşlik eden metinlerle açıklamışlar, böylece dilsel yönü öne çıkarmışlardır. Ayrıca serginin ismindeki İngilizce *conditioning* sözcüğüyle dilsel bir oyun yapmışlar ve sözcüğün işaret ettiği *klima tesisatı, iklimlendirme/havalandırma* ve *şartlanma/koşullandırma* bağlamını bir arada olacak şekilde kullanmışlardır (Koşar, 2018: 227).

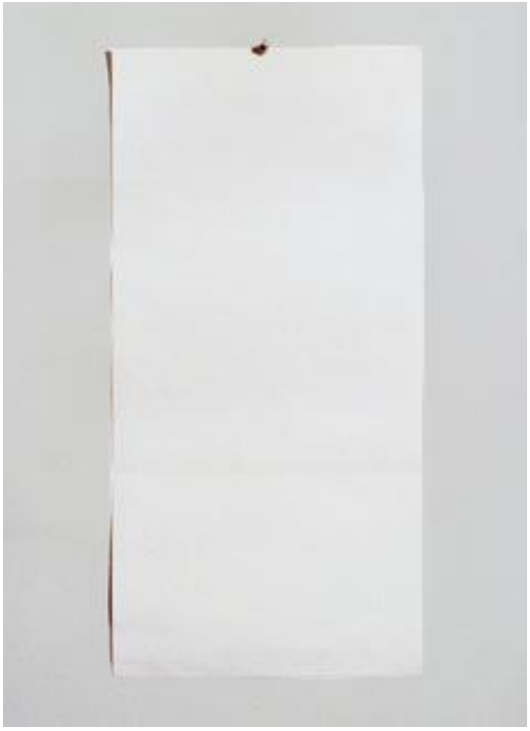
Görsel 11: Sanat ve Dil, *İklimlendirme/Şartlandırma Gösterisi'ne ait afiş*, 1972

Sanat ve Dil grubu, sanatın neliğinin sorgulanmasına ek olarak temsil bağlamını tartışmaya açmak ve izleyicinin yapıt karşısındaki konumunu sorgulayarak bu temsil mekanizmalarını düşünmesini talep ettikleri *Gizli Resim*'i gerçekleştirmişlerdir. Maleviç'in *Siyah Kare*'sine mizahi bir referansı da barındıran *Gizli Resim*, salt siyah renge boyanmış bir tuvalden ve üzerinde "Bu resmin içeriği görünmez; yalnızca sanatçı tarafından bilinen içeriğin karakteri ve boyutu kalıcı olarak gizli tutulacaktır." ibaresi bulunan bir baskıdan oluşmaktadır. *Gizli Resim* böylece izleyiciyi, var olduğuna inandığı bir resim, ona var olduğunu gösteren bir metin ve altında yatan şeyin salt inkârı olarak görülebilecek tek renkli bir formla baş başa bırakır. Bu bağlamda izleyicinin beklentisini keserek hayal gücünü davet etmekte yapıtın oluşumunu düşünsel ve kavramsal bir boyuta taşımaktadır.



Görsel 12: Sanat ve Dil, *Gizli Resim,* 1967-1968

Algılama, mantık ve olasılık fikri üzerine çalışmalar yapan Tom Friedman, sıradan olan-olmayan, sonsuz-sonsuz küçük olan arasındaki gri alanlara odaklanmaktadır. Çalışmaları genellikle aldatıcıdır; görünüşte kitlesel olarak üretilen veya prefabrik bir görünümle maskelenmiş yapım ile el yapımı karmaşıklığını izleyiciye sunar. Böylece izleyici yanılsama ve gerçeklik arasındaki boşluğu yavaşça algıladığı için beklentileri altüst olmaktadır. Örneğin, *Playboy Ortakat* çalışması, Playboy dergisinin orta bölümünde yer alan katlanabilir bir kısmın silinmesinden oluşan kâğıttan ibarettir. Friedman, imajın silinme ve yerinden edilmesiyle Rauschenberg'e gönderme ve onun tutumunu sahiplenmesiyle beraber imgenin gücünün görüntünün varlığıyla eş koşulup koşulamayacağı tartışması üzerinden hareket ederek, kurulu kültürel kodları ve özellikle erkek zihnindeki erotik imgeleştirmenin gücüne dair bir sorgulamayı sanat yapıtı üzerinden gerçekleştirmektedir. Sanatçı, beklendik görüntünün aksine seksüel bir görüntünün yokluğunun salt önerilmesi suretiyle imgenin gücünün yine de yoğunluk kazanıp kazanamayacağını ve böylece sansürün olası sonuçlarına dair bir tartışma alanı yaratmaktadır.

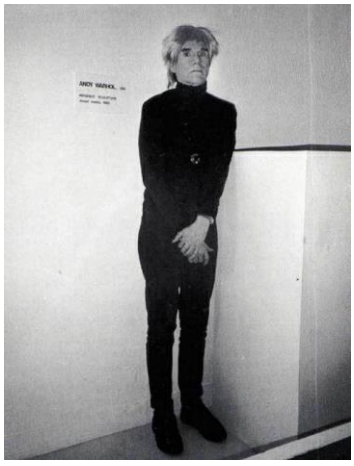


Görsel 13: Tom Friedman, *Playboy Ortakat,* 1992

Başka maddi olanın neliğini sorguladığı ve bir anlamda bir mantıksal bir kriz yarattığı çalışması *1.000 Saatlik İzleme*dir. Bu yapıtta Friedman, sanatçı olarak ondan beklenen çizme, boyama gibi eylemlere geçemediği ama bu amaçla beş yıl boyunca üretimin olası bir süreci olarak toplamda 1000 saatlik bir mesaiyle yalnızca baktığını iddia ettiği boş bir kâğıdı izleyiciyle buluşturmuştur. Friedman'ın kâğıda o kadar süre boyunca bakıp bakmadığına dair merak uyandıran yapıtı, sanatın içsel olanı düşünmemize ve özünde bir varlık mı yoksa arabulucu anlamların bir kapısı mı olup olmadığını sorgulatmaktadır. Bir anlamda boşluk üzerinden sanatçının düşüncelerini ve bu bağlamda da doluluğu ima etmektedir.

Görsel 14: Tom Friedman, *1000 Saatlik Bakış*, 1992-1997

Benzer şekilde Friedman, 1992 yılında *İsimsiz (Bir Büyü)* adıyla, 'profesyonel büyücü' tutarak büyü yaptırdığını iddia ettiği boş kaideyi sergilemiş, Andy Warhol'un 1985 yılında sanatçının aurasıyla ya da bir sözüyle yaratabileceği imgeyi yokladığı ve salt bir kaideyi sergilediği *Görünmez Heykel*'ine göndermesiyle boş kaideyi sahiplenmiştir.



Görsel 15: Tom Friedman, *İsimsiz (Bir Büyü)*, 1992 (solda)
Görsel 16: Andy Warhol, *Görünmez Heykel*, 1985 (sağda)

Maddesizlik ya da Cage benzeri sessizlik pratiği olarak Mary Ellen Carroll'un 2006 yılında Arjantin Ostende'deki davet edildiği etkinlikte gerçekleştirdiği ve *Hiçbir Şey* adını verdiği projesini örnek göstermek mümkündür. Sanatçı, etkinlik süresince yalnızca pasaportu ve üzerindeki kıyafetiyle yolculuk yaparak, yabancı bir ülkede altı hafta geçirmiş ve bir deneyim olarak bu süreci yapıt olarak sunmuştur. Buradaki hayat-sanat ayrımının belirsizliğini Marina Abramoviç'in, 2014 yılında Londra Serpentine Garleri'de gerçekleştirdiği *512 Saat* performansında da görmek mümkündür. Abramoviç, haftanın altı günü, saat 10:00'dan 18:00'a kadar toplam sekiz saat boyunca hiçbir şey olmadan izleyicinin cep telefonlarını, kameralarını ve tabletlerini bırakması koşuluyla etkileşime geçmiş ve onlarla beraber *hiçbir şey* yapmamıştır. Performansındaki hiçbir şey yapmama düşüncesini "ben hiçbir şey yapmadığımı söylemedim, galeride hiçbir şey yok, ancak günde 8 saat çalışıyorum" açıklamasıyla *512 Saat*'in yapısını Mary Ellen Carroll'un *Hiçbir Şey*inden farklı kılmıştır (Wright, 2014).

Görsel 17: Mary Ellen Carroll, *Hiçbir Şey*, 2006

2001 yılında Maria Eichhorn, Haackevari bir yaklaşımla Kunsthalle Bern müzesinin para ile ilişkisi ve müzenin finansmanına odaklanmış, hazırlayacağı serginin bütçesini müze binasının tamiratı ve yenilenmesi için harcayarak söz konusu bu harcamanın listesini serginin afişinde ve kataloğunda sunmuştur. *Para* adını verdiği sergisinde müzenin tadilat süreciyle izleyiciyi baş başa bırakmış ve boş bir mekân sunmuştur. Eichhorn, 2016 yılında benzer şekilde Londra'daki Chisenhale Galerisi'nde sergi süresince izleyicinin ulaşamayacağı ve kapalı olacağı şekilde *5 Hafta, 25 Gün, 175 Saat* sergisini açmıştır. Serginin kapalı olmasının nedeni galerinin yöneticisi dahil tüm personeline sergi boyunca maaş almak üzere izin verilmesi ve harcamaları üzere boş vakit verilmesidir. Görülebilecek herhangi bir şey sunmayan ancak düşünülecek birçok şeyi barındıran serginin odağını, *Para* sergisinde olduğu gibi yine, dolaylı olarak serginin finansmanını kim sağlıyor, çalışmayan personelin ücretini kim ve neden ödüyor, galeri faaliyetlerinin askıya alınması ne anlama geliyor gibi sorular oluşturmuştur. Ancak bu sergi bir grev ya da boykot veya açık bir şekilde protesto değildir. Robert Barry'nin *Kapalı Galeri*sinin kodlarını taşıyan bu sergi çalışanların durumuna odaklanarak ayrılmakta ve farklı bir okuma yöntemi sunmaktadır (Koşar, 2018: 240).

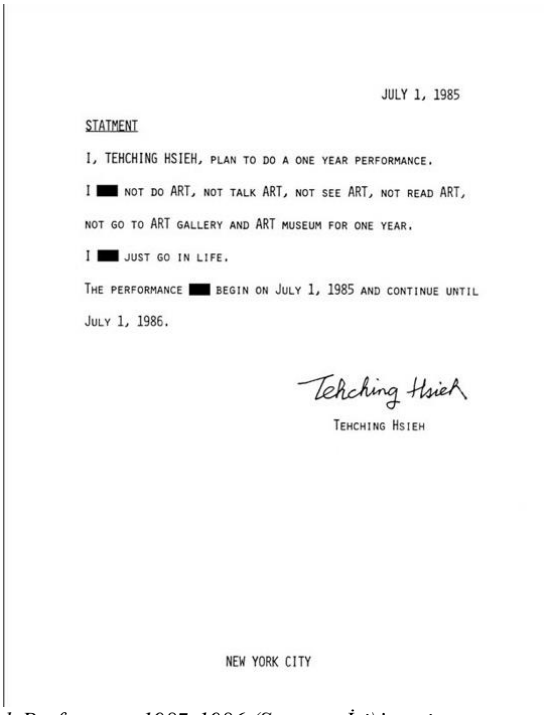
Görsel 18: Maria Eichhorn, *5 Hafta, 25 Gün, 175 Saat (sergi girişindeki açıklama metninin görseli)*, 2016

Maddesizleştime pratiklerinin örneklerini Gianni Motti'nin, 1989 yılında, çizildikten hemen sonra kaybolan mürekkeple hazırladığı *Büyülü Mürekkep* resimleri; Maurizio Cattelan'ın, 1991 yılında bir sergi için iş üretemeyince, açılış öncesi en yakın polis karakoluna giderek *İsimsiz* adlı çalışmasının çalındığını ihbar ederek polis raporu tutturduğu ve bu raporu sergiye sunduğu *yapıtsızlığı*; Martin Creed'in 2001 yılında, kendisine Turner Ödülü kazandıran, boş sergi mekanında salt ışıkların açılıp kapanmasıyla oluşturduğu *İş*

No. 227: Işıklar Açılır ve Kapanır'ı; Ilya ve Emilia Kabakov'un, 2004 yılında gerçekleştirdiği müzenin konvansiyonel içeriğinden ziyade müze mekânını bir düşüncenin nesnesine dönüştürdüğü ve sessiz olması beklenen boş müze mekanında sergilemeyi ortadan kaldırarak yüksek sesle Bach melodileriyle doldurdukları *Boş Müze*si gibi örneklerle çoğaltmak mümkündür.

Ancak tüm sanatsal pratiklerini bu yaklaşımla oluşturan Teching Hsieh'i ayırmak gerekmektedir. Sanat dünyasının görece en uzun süreli performanslarını gerçekleştiren ve hiçbir şey yapmama, sessizlik gibi olgular üzerinden sanatın neliğini, oradan da hayatın neliğini tartışmaya açan Teching Hsieh, daha çok, "boşa vakit geçirmek" ve "özgür düşünmek" üzerine odaklanmıştır. Kendisini bir yıl boyunca kafese kapattığı *Bir Yıllık Performans 1978-1979 (Kafes İşi);* yine bir yıl boyunca sadece her saat başında bir kartonete delik açtıktan sonra kendisinin fotoğrafını çektiği *Bir Yıllık Performans 1980-1981 (Zaman Saati İşi);* araba, tren, ya da uçakları kullanmaksızın New York'ta sadece bir çanta ve bir uyku tulumu ile çadırlar dahil olmak üzere herhangi bir binaya ya da sığınma evine girmeden dışarıda bir sene geçirdiği *Bir Yıl Performansı 1981-1982 (Dışarı İşi)* örnek gösterilebilir. Her performansı inanması oldukça güç koşullar barındırdığı için sergiye dair beyanatı noter tasdikiyle belgelenmiş ve bu noter belgesini de sunumlarına dahil etmiştir.

Hsieh, *Bir Yıllık Performans 1985-1986 (Sanatsız İşi)* performansında ise, bir yıl boyunca sanatla olan bağını kesmek üzere kendisini özgür bırakmış ve herhangi bir sanat (yapıtı) ortaya koymadan, sanat üzerine konuşmadan, sanat hakkında hiçbir şeye bakmadan, sanat ile ilgili herhangi bir kitap okumadan ve müze ya da sergiye gitmeden geçirmiştir. Buradaki bağlam bir sanatçı için iş bırakma ya da maddesizleştirmenin en güçlü ifadelerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.


JULY 1, 1985

STATMENT

I, TEHCHING HSIEH, PLAN TO DO A ONE YEAR PERFORMANCE.

I [redacted] NOT DO ART, NOT TALK ART, NOT SEE ART, NOT READ ART,

NOT GO TO ART GALLERY AND ART MUSEUM FOR ONE YEAR.

I [redacted] JUST GO IN LIFE.

THE PERFORMANCE [redacted] BEGIN ON JULY 1, 1985 AND CONTINUE UNTIL

JULY 1, 1986.

Tehching Hsieh

TEHCHING HSIEH

NEW YORK CITY

Görsel 19: Tehching Hsieh, *Bir Yıllık Performans 1985-1986 (Sanatsız İşi)'ne ait sanatçının imzasını taşıyan tutanak,* 1985-1986

Genel olarak bakıldığında Hsieh ve diğer maddesizleştirme pratikleri esasen yapmamayı tercih etmektir. *Yapmamayı tercih etmek* Herman Melville'nin ilk olarak 1853 yılında yayınlanan *Kâtip Barthebly*[2] adlı kısa romanının ana karakterinin düzen bozucu, düzene başkaldıran, sıra dışı, uyumsuz ve pasif direnişin temsili anti-kahramanına ait sürekli olarak tekrarlanan basitçe reddetme sözüdür. Barthebly'nin patronundan gelen taleplere verdiği yanıt "yapmam" ya da "tamam yaparım" değil, bir tercih olarak yani yapabilecek durumdayken istek ve bilinç doğrultusunda *yapmamayı tercih etme* kararlılığıdır. Aslında, ironik bir şekilde, Barthebly, işinde titiz ve çalışkan birisidir. Bathebly ile mantıklı bir şekilde konuşmaya çalışan iş

[2] Herman Melville'nin *Kâtip Barthebly* adlı romanı, Wall Street'te yer alan bir hukuk kâtipliği yazıhanesinin sahibi avukatın yanında çalışmaya başlayan bir kâtip ve bu kâtibin kendisine verilen işleri "yapmamayı tercih ederim" demesiyle başlayan ilginç ilişkinin üzerine kuruludur. Yazıhanede yapılan iş, kanuni evrakları çoğaltmak ve çoğaltılan evrakların kontrolünü sağlamaktır. Barthebly, başlangıçta inanılmaz sayıda yazı yazar, anlatıcı avukatın deyişiyle kopya çekmeye uzun zamandır aç kalmış ve avukatın evraklarından besleniyormuş gibidir. Avukat, bir gün bir iş için Barthebly'i yanına çağırır ve avukatın bu işi yapması isteğine karşılık aldığı yanıt "yapmamayı tercih ederim" olur ve aynı isteği tekrarlamasına karşılık aldığı yanıt yine aynıdır: "yapmamayı tercih ederim" (Bkz. Melville, *Kâtip Barthebly,* 2000).

sahibinin aldığı yanıtlar "söylememeyi tercih ederim", "yanıt vermemeyi tercih ederim", "mantıklı olmamayı tercih ederim" olur. Her isteğine ve konuşmasına istediği karşılığı bulamayan işverenin bu pasif direniş karşısındaki çaresizliği romanın bel kemiğidir. Barthebly, *yapmamayı tercih etmek*le, bilinen iş akışı dahil, anlamları altüst ederek, bireyin toplum kurallarına karşı tavrının yarattığı etkiyi yansıttığı kadar özgür irade, edimle sistemin yürüyüşüne dikkati çeker ve farklı bir açıdan bakmayı zorunlu kılar. Barthebly, yazıhanedeki çalışanlar için varoluşun nedeni olan sistemde olduğu kadar genel anlamda da sistemdeki *sapma*dır. Bu bağlamda, tüm bu maddesizleş(tir)me stratejileri de sistemdeki bir sapma olarak karşımızda yer almaktadır.

3. SONUÇ

Maddesizleştirmenin ya da denk düşen sessizliğin neliği Martin Heidegger'de varlığın gerekliliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Heidegger, sessizliğin sohbetin var olma yollarından biri olduğunu, bu şekilde, kişinin bir şey hakkında diğerlerine belirli bir anlatım yolu bulduğunu ve dilin sessizlikten kaynaklandığını belirtmektedir (Inwood, 2012: 290). Yani, dilin sesleri (sounds) ikincildirler; onlar dünya ve onun içindeki var olanlar hakkındaki temel bir görüşün ardından gelmektedirler. Heidegger'e göre dil ilkel konuşmacıların anlamlı hırıltılarından değil, tanrılarla sessizce sohbet eden yalnız, kararlı şairden ortaya çıkmıştır (2012: 290). Heidegger'in sessizliği dilin argümanı olarak görmesi, varlığın kesintiye uğramasıyla varlığın bilgisinin ortaya çıkışı olarak tanımlanabilir. Yani varlığın ortadan kaldırılması varlığın farkına varılmasını sağlamaktadır.

Özellikle günümüzün *neoliberal* fazını yaşadığımız kapitalizmin meta dünyasında nesnelerin ve şeylerin çokluğunda garip olarak beliren maddenin ya da sessizliğin yokluğudur. Bu bağlamda John Zerzan sessizlik için şöyle demektedir:

> "...Artık, bugünün dünyasını boş ve ayrışık kılmaya çalışan, sessizliğin yokluğudur. Kaynakları gasp edilmiş ve kurutulmuştur. Makine, küresel olarak uygun adım ilerliyor ve sessizlik, gürültünün henüz nüfuz etmediği, önemini kaybeden bir yerdir. (...) Sessizlik (...) bir sitemdir ve kendimizi yeniden oluşturmak için bir bölge. Doğada toplanır ve değer düşürmeye son verecek savaşlar için kendimizi toplamamıza yardım edebilir. Direnişin güçlü bir aracı, başkaldırının önünde gidebilen duyulmayan bir nota olarak sessizlik." (Zerzan, 2008)

Dikkat edilirse sanatta maddesizleştirme ya da maddesizlik düşüncesi 60'ların ikinci yarısından itibaren 1970 sonrasında yoğunlaştığı ve günümüze kadar uzandığı görülmektedir. Bu süreç tam da postmodernizm tartışmalarının başladığı ve zirve yaptığı dönem olmakla beraber piyasa ve iktisadi açıdan fordizmden postfordizme geçiş yapılan aralığa da denk gelmektedir. Fordizmin kendine özgü katılıkları ve açmazlarının yerini daha esnek bir sürece bıraktığı postfordizm, işçilerin bilgisizliğini bir tür özellik olarak önemseyen ve bulunduğu üretim bandındaki iş üzerine uzmanlaşmasını bekleyen fordizmin aksine emekçilerin kendilerine özgü bildiklerini de çalışmasına katmasını, her türlü bilgi ve kültürel özellikleriyle üretim sürecine dahil olmalarını ister ve onu sömürür. Sürekli yenilik, iletişim ve doğaçlama üzerinde yükselen bir değer üretiminin temeli olan maddesiz emek ortaya çıkar ve bu emek kendini üretme çalışmasıyla çakışma eğilimindedir. (Gorz, 2011: 16-17). Bu bağlamda, salt iktisadi ve üretim sistemindeki bir değişikliği ve örgütlenmeyi değil aynı zamanda derin toplumsal ve kültürel değişimin de yansısıdır. Diğer taraftan, modernizm eleştirisi olarak postmodern düşünce, homojen bir yapı yerine daha heterojen bir yapıyı benimsemektedir. Yani bir anlamda olasılıklar bütünü olarak biçim, maddi bir unsur üzerinden hareketle gösterge sistemini inşa eden sanat için bu göstergenin yokluğunu da beraberinde barındırmaktadır. Böylece bir farkındalık çağrısı ya da sanatsal dilin içten eleştirisine dönüşmektedir.

Kapitalizmin meta dünyası, Marx'ın vurguladığı *katı olan her şeyin buharlaşması* bağlamında, sadece nesneleri değil *şeyl*erle beraber *an*ı da (yaşam bağlamında), varlıklarından ve gerçek niteliklerinden sıyırmış meta tatmininin araçları haline getirmiştir. Bugün, bir *an*ı yaşamak ya da bir doğa görüntüsünün içinde bulunmanın taşıdığı somut *bulunma* ve *bakma* etkinliği tüm veçheleriyle (şaşırma, sevinme, merak vb. bütün somutluğu pekiştiren duygular da) metalaşmakta, bu metayı sahip olunası bir mülk haline dönüştürmektedir. Yani o *an*ı yaşamak arka plana itilerek sahip olma dürtüsüyle hareket edilmekte ve bu yer değiştirmeyle bir mülkiyet biçimine dönüştürülmektedir. Beraber olmak olarak sosyalleşmenin günümüzdeki tezahürü sayılabilecek *sosyal medya*, bu sahip olunan *gösteri*nin kristallendiği yerdir. Bu yer de Debord'un vurguladığı 'modern üretim koşullarının hâkim olduğu toplumlardaki tüm yaşamın gösterilerin uçsuz bucaksız birikimi olarak görünmesi' düşüncesinin karşılığı niteliğindedir ve bu bağlamda dolaysızca yaşanmış olan her şey, yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır (Koşar, 2018: 271). *Hakikat-*

sonrası olarak adlandırılan, neyin doğru neyin yanlış olduğunu yitirdiğimiz günümüzde hakikate ulaşmanın bir aracı olarak ve hayatın anlamlandırması gücüyle sanat, nesne merkezli görüşün karşısında, maddesizleş(tir)me stratejileriyle, özellikle de kendi içerisinden yükselen muhalif bir tutumla farklı bir bakışa çağrıda bulunmaktadır. Günümüz sanatındaki maddesizleş(tir)me stratejileri bu bağlamda basit bir nesnesizlik hali değil, Heidegger'in sessizliği varlığın kaynağı olarak gördüğü gibi var olan şeylere yeniden bakılması gerektiğini, yokluğuyla varlığı(nı) gösteren bir çağrı niteliğindedir.

KAYNAKÇA

Artsy. (t.y.). *This Is a Portrait If I Say So: Identity in American Art, 1912 to Today Bowdoin College Museum of Art*. Mayıs 15, 2017 tarihinde artsy.net: https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-this-is-a-portrait-of-iris-clert-if-i-say-so adresinden alındı

Gorz, A. (2011). *Maddesiz: Bilgi, Değer ve Sermaye.* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Inwood, M. (2012, Bahar). Heidegger Düşüncesinin Temel Kavramları. *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları, 16 (Heidegger)*, (s. 255-306). (Z. Aşkın, D., & M. Bal, Çev.). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

j20artstrike.org. (2017). *J20 Art Strike: an invitation to cultural institutions*. Mayıs 1, 2017 tarihinde j20artstrike.org: https://www.j20artstrike.org/ adresinden alındı.

Kostelanetz, R. (2003). *Conversing with John Cage.* New York: Routledge.

Kosuth, J. (2016, Nisan 26). *Joseph Kosuth*. Ocak 10, 2020 tarihinde saltonline.org: https://saltonline.org/tr/333/joseph-kosuth adresinden alındı

Koşar, D. C. (2018, Haziran). Bir Yalanın İç-gerçekliği Olarak Sanat; Günümüz Sanatına Eleştirel Bir Bakış. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Ensitüsü.

Maleviç, K. (2009). Süprematizm. A. Antmen içinde, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. baskı b., s. 90-94). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Maleviç, K. (2014). *İnsanın Esas Gerçekliği: Tembellik.* (E. Keskin, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Melville, H. (2000). *Katip Bartleby*. (Y. Eradam, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Tarıca, S. (2007). *Sanat Dünyasına Nasıl Girdim? ve Yves Klein Üzerine Bir Söyleşi*. İstanbul: Galeri Nev.

Wright, K. (2014, Haziran 9). *Marina Abramovic, 512 Hours at Serpentine Gallery, first-look review*. Nisan 5, 2017 tarihinde https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/reviews/marina-abramovic-512-hours-at-serpentine-gallery-first-look-review-9514637.html adresinden alındı.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1: https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbLy77k/rbqKnLA

Görsel 2: https://www.moma.org/collection/works/80385

Görsel 3: https://en.wikipedia.org/wiki/Zone_de_Sensibilit%C3%A9_Picturale_Immat%C3%A9rielle#/media/File:ImmaterielZoneKlein.jpg

Görsel 4: http://www.noshowmuseum.com/en/1st-b/robert-barry

Görsel 5: http://www.noshowmuseum.com/en/1st-a/robert-irwin

Görsel 6: https://www.ixdm.ch/colloquium-2018-2-1/

Görsel 7: https://www.moma.org/audio/playlist/40/639

Görsel 8: https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/

Görsel 9: http://www.ubu.com/concept/images/rausch.jpg

Görsel 10: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/joseph-kosuth-b-1945-titled-art-as-5767026-details.aspx

Görsel 11: https://www.inexhibit.com/marker/barcellona-art-language-macba/

Görsel 12: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/30.2003.a-b/

Görsel 13: http://amethysttagney.blogspot.com/2014/02/bricolage-and-braconnage.html

Görsel 14: https://www.moma.org/collection/works/114939

Görsel 15: https://www.ft.com/content/51a3f960-d25f-11e1-abe7-00144feabdc0

Görsel 16: https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/blank-canvas-london-gallery-unveils-invisible-art-exhibition-7767057.html

Görsel 17: https://alchetron.com/Mary-Ellen-Carroll

Görsel 18: https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/25/nothing-to-see-here-maria-eichhorn-chisenhale-gallery

Görsel 19: https://www.tehchinghsieh.com/oneyearperformance1985-1986