

ROUTLEDGE ADVANCES IN ART AND VISUAL STUDIES



PERCEPTION AND AGENCY IN SHARED SPACES OF CONTEMPORARY ART

EDITED BY
CRISTINA ALBU
AND DAWNA SCHULD



Çağdaş Sanatın Paylaşılan Mekânlarında Algı ve Eylemlilik

Bu kitap, sanat, fenomenoloji ve bilişsel çalışmalar arasındaki bağlantıları inceliyor. Katkıda bulunanlar, genellikle görsellik ve eylemlilik, duyumsama ve düşünme, fenomenal sanat ve siyaset, fenomenoloji ve yapısalcılık, öznel katılım ve toplumsal aidiyet arasında çizilen ikili karşıtlıkları sorguluyor. Bunun yerine, sanatçıların bir sanat eseriyle ilişkili olarak nasıl duyumsadığımızı, düşündüğümüzü ve davrandığımızı ele almamızı istedikleri birçok yolu ön plana çıkarıyorlar.

Cristina Albu , ABD'deki Missouri-Kansas City Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde Yardımcı Doçenttir.

Dawna Schuld, ABD'deki Texas A&M Üniversitesi Görselleştirme Bölümü'nde Modern ve Çağdaş Sanat Tarihi Yardımcı Doçentidir.

Routledge Sanat ve Görsel Çalışmalar Alanındaki Gelişmeler

Tüm kitapların listesine <https://www.routledge.com/> adresinden ulaşabilirsiniz.
Routledge-Advances-in-Art-and-Visual-Studies/book-series/RAVS

Çağdaş Sanatsal Uygulamada Hayret

Christian Mieves ve Irene Brown tarafından düzenlendi.

WJT Mitchell'in Görüntü Teorisi, Yaşayan

Resimler, Kreşim

Purgar tarafından düzenlendi.

Çağdaş Sanat Bienallerinin Politikası

Eleştiri, Teori ve Sanatın Gösterileri

Panos Kompatsiaris

Çağdaş Görsel Kültür ve Yücelik

Temenuga Trifonova tarafından düzenlendi.

Sanat, Hayvanlar ve Deneyim

Köpeklerle ve Doğal Dünya ile İlişkiler

Elizabeth Sutton

Çizim ve Resim Gerçekte Ne Anlama Geliyor?

Görüntü ve Jest Fenomenolojisi

Paul Crowther

Hayvan Kavramı ve Modern Sanat Teorileri

Roni Grén

Bilimsel Veri Gösteriminin Estetiği

Güzel resimlerden daha fazlası

Düzenleyen: Lotte Philipsen ve Rikke Schmidt Kjærgaard

Sanat : Süreç : Değişim

Sosyal Bağlam İçindeki Bir Uygulama

Loraine Leeson

Savaşı Görselleştirmek

Duygular, Teknolojiler, Topluluklar

Düzenleyen: Anders Engberg-Pedersen ve Kathrin Maurer

Çağdaş Sanatın Paylaşılan Mekânlarında Algı ve Eylemlilik

Düzenleyen: Cristina Albu ve Dawna Schuld

Paylaşımli Alanlarda Algı ve Eylemlilik Çağdaş Sanat

Düzenleyen: Cristina Albu ve Dawna Schuld

İlk olarak 2018'de Routledge
tarafından yayınlandı.

711 Üçüncü Cadde, New York, NY 10017

Routledge 2 Park

Square, Milton Park, Abingdon, Oxon OX14 4RN tarafından. Routledge,

Taylor & Francis Group'un bir markasıdır, informa işletmesidir. © 2018 Taylor & Francis.

Editörlerin, editöryal materyalin

yazarları olarak ve yazarların kendi bölümlerinin yazarları olarak tanımlanma hakkı,
1988 Telif Hakkı, Tasarım ve Patent Yasası'nın 77 ve 78. bölümlerine uygun olarak ileri
sürülmüştür.

Tüm hakları saklıdır. Bu kitabın hiçbir bölümü, yayıncıların yazılı izni olmadan,
fotokopi ve kayıt dahil olmak üzere, bilinen veya gelecekte icat edilecek herhangi
bir elektronik, mekanik veya başka yöntemle veya herhangi bir bilgi depolama
veya geri alma sisteminde yeniden basılamaz, çoğaltılamaz veya kullanılamaz.

Ticari marka uyarısı: Ürün veya şirket adları ticari marka veya tescilli ticari
marka olabilir ve yalnızca tanımlama ve açıklama amacıyla, ihlal amacı güdülmekten
kullanılmaktadır.

Kongre Kütüphanesi Yayın Kataloğu Verileri Bu kitap için
bir katalog kaydı talep edilmiştir.

ISBN: 978- 1- 138- 21872- 7 (hbk)

ISBN: 978- 1- 315- 43713- 2 (ebk)

Apex CoVantage, LLC

tarafından Sabon yazı tipinde dizilmiştir.

İçindekiler

Şekiller Listesi	viii
Kendimizden Geçmiş CRISTINA ALBU VE DAWNA SCHULD	1
BÖLÜM I Olağanüstü Dünyalar	17
1 Michael Fried, Robert Morris ve Erken ve Geç Dönem Yazıları Maurice Merleau-Ponty ROBERT HOBBS	19
2 Sanat Dünyası, Yaşam Dünyası: Robert Irwin ve Estetik Etkisi Alfred Schutz JAMES MERLE THOMAS	26
Geleceğin 3. Dalgası mı? Nörobilimsel Dönüşümü Yeniden Değerlendirmek Sanat Tarihi KATE MONDLOCH	37
BÖLÜM II İletimde Kesinti: Kendiliğindenliğin Sahnelenmesi	49
4. Allan Kaprow'un Eserlerinde Algısal Zıtlık ve Sosyal Gerilim İtme ve Çekme—Hans Hofmann İçin Bir Mobilya Komedi EMILY RUTH CAPPER	51
5 Analog Değişim: İletişim Teknolojileri, Gözetim, ve Roy Ascott'un Pedagojisinde Benlik KATE SLOAN	62

vi İÇİNDEKİLER

6 İndekssel Kanıt: Earthrise ve Stüdyo Sonrası Kesişimleri	
John Baldessari'nin Kaliforniya Harita Projesi	74
GINGER ELLIOTT SMITH	

BÖLÜM III

Çift Görme: Çok Odaklı Lensler	85
--------------------------------	----

7 Stereo Görüntüleme: Robert Smithson'ın Enantiomorfik Odaları	87
SIENNA BROWN	

8 Çifte Bakış: Bakış Açısı ve Siyasi Yücelik	
Çağdaş Sanat	95
KIT MESSHAM- MUIR	

9. Çağdaş Sanatta Küresel ve Yerel Çoklu İstikrar	107
GREGORY MINISSALE	

BÖLÜM IV

Sosyal Mekânın Estetiği	119
-------------------------	-----

10 Ulusal Vizyon: Venezuela Sinematizmi ve Fenomenal	
Demokrasi Çerçevesi	121
JUAN LEDEZMA	

11 Gérard Fromanger'ın Sufleleri ve Fenomenal Sanatın Politikası	133
SAMI SIEGELBAUM	

12 Zevkler Tartışılmaz: Yemek, Düşünme ve Tartışma	
Çağdaş Sanatta	145
SABINE FLACH	

BÖLÜM V

Dikkatin Birikimi	157
-------------------	-----

13 Göz Açık: Geçici Görüntülerin Avı	159
INGE HINTERWALDNER	

14 Büyülenmiş: Dikkat ve Sanat	171
ELLEN K. LEVY	

15 Fark Edilebilir En Küçük Fark: Ontogenez, Performans ve	
Algısal Boşluk	184
CHRIS SALTER	

BÖLÜM VI

Birbirine Dolanmış Gerçeklikler	197
16 Kesintisiz Modernizm: Jack Burnham'ın Sistemlerinde Süreklilik, Yapılar ve Okültizm CHARISSA N. TERRANOVA	199
17. Kimseye Yöneltilmemiş: Bir Durumun Kayıtsızlığı veya, Etki Altında Algı CHRISTINE ROSS	211
18. Adlandırılması İmkansız: Anlatılamaz Olanı Sergilemek BARBARA MARIA STAFFORD	223
Katkıda Bulunanlar	237
İndeks	244

Rakamlar

Kitap kapağı, Chris Salter, Displace v. 2.0 , TodaysArt 2012, Eylül 2012, performatif
duyusal ortam. Fotoğraf: Anke Burger.
Chris Salter'in izniyle.

1.1 Robert Morris, İsimli (Aynalı Küpler) , 1965/71, ayna, plaka cam ve ahşap,
914 × 914 × 914 mm. © 2017 Robert Morris/
Sanatçı Hakları Derneği (ARS), New York23

3.1 Mariko Mori, Dalga UFO Vizyon , 1999–2003. Beyin dalgası arayüzü,
Kubbesi projektörü, bilgisayar sistemi, fiberglas, Technogel®, akrilik,
karbon fiber, alüminyum, magnezyum, 493 × 1134 × 528 cm. UFO
benzeri yapı, bir bilgisayar sistemi, beyin dalgası görselleştirme cihazı,
küresel Vizyon Kubbesi ekranı, projektör ve üç katılımcı için oturma alanı
barındırıyor. Contemporary Art, Inc., Tokyo ve Deitch Projects, New
York'un izniyle. Eser © Mariko Mori 2009. Fotoğraf © Richard Learoyd.
Tüm hakları saklıdır. Fotoğraf, Mariko Mori/Art Resource, NY'nin izniyle. ©
2013 Mariko Mori, Sanatçı Hakları Derneği (ARS) Üyesi, New York42

3.2 Mariko Mori, Dalga UFO'su, katılımcıların önceden kaydedilmiş
Bağlantılı Dünya sekansını izlediği detay. Contemporary Art, Inc., Tokyo ve
Deitch Projects, New York'un izniyle. © Mariko Mori 2009. Tüm hakları
saklıdır. Fotoğraf, Mariko Mori/Art Resource, NY'nin izniyle. © 2013 Mariko
Mori, Sanatçı Hakları Derneği (ARS) Üyesi, New York 43

3.3 Mariko Mori, Dalga UFO'su, 1999–2003, katılımcılardan elde edilen EEG
verilerinden esinlenerek oluşturulmuş gerçek zamanlı hareketli görüntüleri
gösteren detay. © Mariko Mori 2009. Tüm hakları saklıdır. Fotoğraf: Tom Powel.
Fotoğraf, Mariko Mori/Art Resource, NY'nin izniyle kullanılmıştır. © 2013
Mariko Mori, Sanatçı Hakları Derneği (ARS) Üyesi, New York

46

4.1 Allan Kaprow, İtme ve Çekme—Hans Hofmann için Bir Mobilya Komedi ,
Santini Brothers Deposu, New York Şehri, 17 Nisan 1963. Fotoğraf: Paul
Berg/St. Louis Post-Dispatch. Getty Araştırma Enstitüsü'nün izniyle
kullanılmıştır. 4.2 Allan

56

Kaprow, İtme ve Çekme—Hans Hofmann için Bir Mobilya Komedi , Santini
Brothers Deposu, New York Şehri, 17 Nisan 1963. Fotoğraf: Paul Berg/St.
Louis Post-Dispatch. Getty Araştırma Enstitüsü'nün izniyle kullanılmıştır.

57

4.3 Hans Hofmann, Provincetown'daki evinde. Renkli fotoğraflar serisinden biri.	
1953 yılında LOOK dergisi için Michael Vaccaro tarafından çekilen fotoğraflar.	
Tony Vaccaro Studio'nun izniyle. 5.1 Roy Ascott,	59
CE Shannon'a Saygı Duruşu , 1964, Siber Sanat Merkezi, Paris. Roy Ascott'un	
izniyle. 5.2 Roy Ascott, Temel Kurs—Analog Yapılarla	66
Çalışan Öğrenciler, Ealing Sanat Koleji, 1963. Roy Ascott'un izniyle. 5.3 Roy Ascott,	
Temel Kurs Davranış Projesi, Ipswich Sanat Okulu,	68
1965. Roy Ascott'un izniyle 6.1	71
NASA, Dünya'nın Doğuşu —Apollo 8 (William Anders), 1968, fotoğraf.	
NASA'nın izniyle 6.2	75
John Baldessari ve George Nicolaidis, Kaliforniya Harita Projesi, Bölüm I: Kaliforniya , 1969,	
11 renkli fotoğraf ve metin, her biri 8¼ × 10¼ inç. John Baldessari'nin izniyle	75
7.1 Robert Smithson, Enantiomorfik Odalar, 1965/2003, orijinali tahrip olmuş, çelik ve	
ayna. İki parça, her biri 24 × 30 × 31 inç. Sergi kopyası. Robert Smithson'ın	
Miras Koleksiyonu.	
James Cohan Galerisi, New York ve Şangay'ın izniyle © Holt-Smithson Vakfı/VAGA,	
New York, NY Orta Doğu Operasyon Alanı tarafından lisanslanmıştır, 2009–2010. Shaun	88
8.1 Shaun Gladwell, BPOV MEAO: Bakış Açısının Ardında , Gladwell'in	
izniyle 8.2 Caspar David Friedrich, Sis Denizi Üzerinde Gezgin , yaklaşık 1817, yağlı	96
boya	
Tuval üzerine, 94,8 × 74,8 cm	98
8.3 Shaun Gladwell, BPOV MEAO: Bakış Açısının Ardında , Orta Doğu	
Operasyon Alanı, 2009–2010. Shaun Gladwell'in izniyle 9.1 Rashid Rana,	104
Kırmızı Halı 1, 2007, C baskı + DIASEC, 116 × 87 inç.	
Rashid Rana'nın izniyle 9.2 C.	108
van Leeuwen ve diğerleri (2012), Algısal çoklu istikrar ve zihin gezintisi. Bkz. "Huzursuz	
zihinler, dolaşan beyinler", Being in Time: Dynamical Models of Phenomenal	
Experience , eds. Shimon Edelman ve diğerleri (Amsterdam: John Benjamins, 2012):	
122. Cees van Leeuwen ve John Benjamins'in izniyle 9.3 Michel Tuffery, Povi ,	
2001, alüminyum, kontrplak, teneke, perçinler,	109
tekerlekler, ışıklar ve poliüretan 94 × 488 × 189 inç. Michel Tuffery ve Auckland Sanat	
Galerisi'nin izniyle	113
10.1 Jesús Rafael Soto, Penetrable , 1969, Musée d'Art Moderne de la	
Ville de Paris. © André Morain	129
10.2 Carlos Raúl Villanueva. Plaza Cubierta (Kapalı Plaza) , Merkez	
Venezuela Üniversitesi, 1952–1954. © Fundación Villanueva 11.1 Gérard	130
Fromanger, Les Souffl es , Paris, Ekim 1968. izniyle	
Gérard Fromanger	134
11.2 Gérard Fromanger, Les Souffl es Kurulumu , Paris, Ekim 1968.	
Gérard Fromanger'in izniyle 11.3	137
Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati ve diğerleri, Yaşa ve Öl, ya da Marcel	
Duchamp'ın Trajik Sonu , 1965, tuval üzerine akrilik, 162 × 114 cm. © 2017	
Artist Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris	138

x Rakamlar

- 12.1 Daniel Spoerri, Palindromik Ziyafet (André Thomkins'e Saygı) , 2002, montaj, 150 × 130 × 33 cm. © Bildrecht, Viyana, 2017. 149
- Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg'un izniyle 12.2 Rirkrit Tiravanija, isimsiz 1992–1995 (serbest/durağan) , 1992–2011, buzdolabı, masa, sandalyeler, ahşap, alçıpan, iki gazlı ocak, iki tencere, yiyecek ve diğer malzemeler. Boyutlar değişkendir. © 2017 Rirkrit Tiravanija. Fotoğraf: MoMA, New York. Rirkrit Tiravanija ve Galerie neugerriemschneider'in izniyle 13.1 Heinz Mack ve Işık-Renk-Taç filminin sahnelemesi . 152
- Heinz Mack ve Hans Emmerling'in Tele ... Mack, Telemack: ein Film 1969 filminden bir kare. © Heinz Mack ve Hans Emmerling; VG Bild- Kunst, Bonn 2017 13.2 Brion Gysin Dreamachine'inin önünde 160
- , 1983. Nik'in 2008 tarihli fotoğrafından
Sheehan'ın FLICKeR'i: İnsan Bilincinde Bir Devrim. Channel 4 için sipariş edilen , bir kare.
görüntüler. Nik Sheehan ve Mark Lucas'ın izniyle. 14.1 Jasper Johns, Yanlış Başlangıç , 1959, tuval üzerine 166
- yağlı boya, 170,8 × 137,2 cm (67¼ × 54 inç).Özel koleksiyon. Erich Lessing/Art Resource, NY'nin izniyle. 14.2 Gregory P. Garvey, Anita ve Clarence Cehennemde . 174
- 2014, dikoptik görüntüleyici enstalasyonu. Pratt-Manhattan Galerisi, New York.
Ellen K. Levy küratörlüğünde düzenlenen "Zihni Araştırmak" sergisi, 16 Eylül'de gerçekleşecek.
5 Kasım 2014. Gregory P. Garvey'nin izniyle. 14.3 Kurt Hentschlager, ZEE, 2009, görsel-işitsel sürükleyici ortam. 178
- Serginin girişinden görülen kurulum. FuturePerfect ve 3LD Art & Technology Center, NYC tarafından üretilmiştir. 28 Ekim–15 Kasım 2009.
Kurt Hentschlager'in izniyle 15.1 179
- Chris Salter, Sadece Fark Edilebilir Fark (JND) , 2010–2013, duyuşal ortam (MDF yapısı, bilgisayar, 12 kanallı Russound amplifikatör, 12 Clark sentez titreşimli dokunsal aktüatör, LED'ler, Perspex, özel donanım ve yazılım). Chris Salter'in izniyle 185
- 15.2 Chris Salter, Fark Edilebilir En Küçük Fark (JND) , 2010–2013, duyuşal ortam (MDF yapısı, bilgisayar, 12 kanallı Russound amplifikatör, 12 Clark sentez titreşimli dokunsal aktüatör, LED'ler, Perspex, özel donanım ve yazılım). Chris Salter'in izniyle. 185
- 15.3 Chris Salter, Sadece Fark Edilebilir Fark (JND) , 2010–2013, duyuşal ortam (MDF yapı, bilgisayar, 12 kanallı Russound amplifikatör, 12 Clark sentez titreşimli dokunsal aktüatör, LED'ler, Perspex, özel donanım ve yazılım). Chris Salter'in izniyle. 16.1 Philip Galanter, Modernizm, Postmodernizm 188
- ve Kompleksizm Diyagramı . Philip Galanter'in izniyle. 16.2 Mowry Baden, Hayalet Uzuv , 1967, lifli polyester, 1,37 m × 2,43 203
- m × 1,16 m (yükseklik). Mowry Baden'in izniyle. 16.3 Mowry Baden, Çizgide Yürüyorum , 1967, ahşap, çelik, halı, 6,09 m × 5,18 m × 81 cm 204
- (yükseklik). Mowry Baden'in izniyle. 205

17.1 Pierre Huyghe, İşlenmemiş , 2011–2012. dOCUMENTA (13), Karlsruhe Park, Kassel, Almanya. Canlı varlıklar ve cansız şeyler, yapılmış ve yapılmamış. Boyutlar ve süre değişken. Pierre Huyghe'nin izniyle; Marian Goodman Galerisi ve Esther Shipper, Berlin 2011–2012. dOCUMENTA	212
17.2 Pierre Huyghe, İşlenmemiş , (13), Karlsruhe Park, Kassel, Almanya. Canlı varlıklar ve cansız şeyler, yapılmış ve yapılmamış. Boyutlar ve süre değişken. Pierre Huyghe'nin izniyle; Marian Goodman Galerisi ve Esther Shipper, Berlin. 17.3 Pierre Huyghe, Ev Sahibi ve Bulut (film), 2009–2010, HD Video, renkli, surround ses. Süre 2:01:30. Pierre Huyghe'nin izniyle; Marian Goodman Galerisi ve Esther Shipper, Berlin 18.1 Jeff Wall, Mülkiyet Sınırı , 2015, mürekkep püskürtme baskı, 240 × 319,4 cm. Jeff Wall'un izniyle 18.2	216
Jen Bervin, İpek Şiirler , 2016, altın serpintiyle nano baskı tekniğiyle işlenmiş şiir içeren ipek film, 5 × 5 inç akrilik çerçeve içinde 3,5 inç ipek film, mikroskop üzerinde. Jen Bervin'in izniyle	219
18.3 Frank Gillette, Lascaux Redux , 2017, dijital baskı. Frank Gillette'in izniyle. 18.4 Dany Danino,	225
Hipokampüs Profili , 2013, renkli baskı, tükenmez kalem ve keçeli kalem. Dany Danino'nun izniyle.	227
	228
	230



Taylor & Francis

Taylor & Francis Group

<http://taylorandfrancis.com>

Kendimizden Geçmiş

Cristina Albu ve Dawna Schuld

Diğerinin şeylere bakışı ikinci bir açıklıktır.

1

Maurice Merleau-Ponty

Giderek daha özgür olmak, mevcut durumun koşullarına ve gerçek olasılıklarına duyarlı olmak ve bencil ve egoist isteklerle koşullandırılmamış, açık bir şekilde hareket edebilmek demektir. Bu açıklık ve duyarlılık, yalnızca kişinin kendi yakın algı alanını kapsamakla kalmaz; aynı zamanda başkalarını takdir etmeyi ve onların içinde bulundukları zor duruma karşı şefkatli bir anlayış geliştirmeyi de mümkün kılar. 2

Francisco J. Varela, Evan Thompson ve Eleanor Rosch

Chris Salter'ın TeZ ve duyuşal tasarım danışmanlarıyla iş birliği içinde yarattığı performatif bir ortam olan Displace'i (2011) ziyaret edenler, benzer şekilde şekillendirilmiş LED ışıkların altında bulunan altıgen bir platform üzerinde uzanırken, değişen ışık ve titreşimler alanına dalmışken, uysal, pasif, bilinçsizce duyuşların alanına teslim olmuş gibi görünebilirler. 3 Bu pasiflik izlenimi, görevlilerin pleksiglas bir tepside düzgünce dizilmiş altıgen turuncu jöleleri tadım için sunmasıyla daha da artar. Seçimler yapılır: bir iksir mi yoksa zararlı bir madde mi olduğunu denemek; ışıklar titrerken ve platform elle tutulur titreşimler yaymaya başlarken giderek daha bulanık, gürültülü ve titreşimli hale gelen bir ortamda kalmak mı? Beklenmeyeni beklerken, deneyimin ne kadar uzun veya yoğun olacağını tahmin etmeye çalışan katılımcılar, uyumlu ve uyumsuz duyuşal uyarıların karışımını ve kendi titreyen bedenlerinin ezici bir kimyasal ve elektronik mutasyon dizisine karışmasını tahmin edebilirler. Duyuşların akışı, neden-sonuç ilişkisini ayırt etme yeteneğinin ötesine geçtiğinde, bireyselliğin sınırları sarsılır ve özerklik miti çöker. Titreyen ışık cilde nüfuz ettiği için gözleri kapatmak yardımcı olmaz; işitsel ve dokunsal müdahalelerden korunma umudu daha da azdır. Bu duyuşal bulaşmaya rağmen, algı eşikleri ve bilişsel çağrışımları muhtemelen farklı olsa bile -hatta bu nedenle- bu bedensel istila hissini başkalarıyla paylaşıldığı duygusunda bir nebze teselli bulunabilir.

1. Paylaşılan

Mekânlar Çağdaş sanatın paylaşılan mekânlarından bahsettiğimizde, bunların aynı anda birkaç boyutta gerçekleştiğini anlayabiliriz. Elbette, enstalasyon sanatı ve performans yoluyla yeniden bağlamlandırılan ve giderek daha çok kolektif izleyici kitlesini barındıran sergi salonunun fiziksel hacmi de vardır. Son yıllarda müzeler

2 Cristina Albu ve Dawna Schuld

Çağdaş sanat, ziyaretçilerin bir araya gelmesi için daha fazla alan yaratıyor ve sadece sanat eserleriyle değil, birbirleriyle ve çevreyle de etkileşimi teşvik ediyor. 4 Bu değişiklikler, çağdaş sanat tarafından değiştirilebilen, aracılık edilebilen veya sahiplenilebilen sınıfların, meydanların ve sokakların paylaşılan kamusal alanlarını yansıtıyor ve bunlarla etkileşim kuruyor. Her durumda, sanat eseri fiziksel çevreyi, hem duygusal alışverişlerden hem de sanat, felsefe, antropoloji ve giderek artan bir şekilde bilişsel teorinin paylaşılan söylemsel alanlarından beslenen, kendine özgü bir öznellik biçimini sergilediğimiz bir alana dönüştürüyor. Başka bir deyişle, bu kitapta, çağdaş sanatın alanlarıyla etkileşim kurduğumuzda neyin gerçekten paylaşıldığı ve kiminle paylaşıldığı konusunda tartışmalı bir alana giriyoruz. Birçok çağdaş sanatçının, algıyı istikrarsızlaştıran ve dikkati deneyimin, yaratıcılığın ve bilgi üretiminin sosyal koşullarına yönlendiren, son derece aracılık edilmiş algılama biçimleri yarattığı bir dönemde yaşıyoruz.

Bu ciltteki makaleler, çağdaş sanatta izleyicilerin alışkanlıklarının ve beklentilerinin nasıl incelendiğini, öngörüldüğünü ve altüst edildiğini ele alarak, algı, temsil ve eylemliliğin sınırları ve olanakları üzerine eleştirel bir sorgulamayı teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Bu kitapta ele alınan sanat pratikleri, bireyleri ortak yaratıcı deneyimlere katılmaya çağırmak veya benzer durumlarda başkalarının nasıl tepki vereceğini merak etmeye teşvik etmek suretiyle, deneyimin dayandığı sosyal sistemleri ve genişletilmiş bağlamları göz ardı eden biliş modellerinin çok ihtiyaç duyulan bir sorgulamasına doğru bir yol açmaktadır. Bu pratikler, algısal ve sosyo-politik bakış açılarındaki tutarsızlıkları ortaya koyan nesneleri ve fotoğrafik görüntüleri; artırılmış algı yoluyla öznelarası farkındalık sağlayan fenomenal ortamları ve yeni medya enstalasyonlarını; ve sosyalleşme senaryolarıyla karşılaşan izleyicilerin kişilerarası çıkarımlardan kaçınamayacakları ilişkisel sanat eserlerini içermektedir.

Bu makaleler, genel olarak, sanat tarihi kategorileri ve metodolojileri arasında, bu hümanist disiplinin geleneksel sınırlarını aşan biyolojik, bilişsel ve sosyal kaygılarla harmanlanmaları temelinde daha yakın bir ittifak önermektedir.

Günümüzdeki anlayışıyla, fenomenal sanat—kendimizi hem algısal etkilerinin alıcısı hem de kaynağı olarak konumlandığımız sanat—iç gözlemi teşvik eder. Merleau-Ponty'nin terimleriyle, kendini algılamak, ilk bakışta antisosyal olmasa da asosyal bir iç dönüşü gerektiriyor gibi görünür. Kişiseldir. Bu nedenle (ve kişisel ve sosyal olanın şaşırtıcı derecede dijital olarak aracılık edildiği bir dünyada yaşıyor olmamıza rağmen), fenomenolojik yaklaşım, onu "algı politikası hakkında söyleyecek çok az şeyi olan" bir yaklaşım olarak gören sosyal bilimciler için şüpheli kalmaktadır. 5 Ancak böyle bir pozisyon almak, Merleau-Ponty'nin işaret ettiği "ikinci açıklığı" göz ardı etmek anlamına gelir. Aksine, fenomenal sanatın koşullarında beslenen özbilinç, bu bilginin sınırlılıklarının farkındalığını, "Durumumda aslında başka durumların var olduğuna dair kanıtı asla bulamayacağım" şeklindeki sezgisiz farkındalığı tetikler. 6 Bu , en saf solipsizm biçimi olarak yanlış yorumlanabilir, ancak varoluşsal bir hiçliği ileri sürerek, sezgisiz düşünce, benim durumum diye bir şeyin olup olamayacağını sorgular; daha ziyade, kişisel deneyimin yalnızca kısmi olma olasılığını açıkça kabul ederken, aynı zamanda evrensel deneyim kavramına da direnir.

Bu ciltte yaptığımız gibi, algı fenomenolojisini eylemlilikle açıkça ilişkilendirerek, estetik deneyimin iki önemli yönü ortaya çıkıyor. Birincisi, eylemliliği somutlaşmış ve bağlamlandırılmış olarak, ve mutlaka insana özgü olmayan bir şey olarak kurmasıdır;

İkincisi, çağdaş sanatın (a) öznesi veya parçası olmanın etik boyutlarını sorgulamamızı teşvik etmesidir. Çevremizle yeni bedensel ve kavramsal ilişkiler kurmamızı istediği için, fenomenal sanat istikrarsızlaştırıcı olabilir. Sanatçıları estetik deneyimin ortak üreticileri olarak yeniden konumlandırır ve izleyicilere yaratıcı özgürlük tanırken, aynı zamanda eserin yarı kalıcı veya özerk bir varlık olma statüsünü de sorgular. Bu açıdan bakıldığında, böyle bir karşılaşma solipsist olmaktan ziyade, bilinçli bir şekilde benmerkezcilikten, kasıtlı olarak belirlenmemiş bir sorgulama alanına doğru bir ortaya çıkışı oluşturur ve hem yıkım hem de aşkınlık potansiyeli taşır.

Salter'ın Displace ortamının gösterdiği gibi, fenomenal sanat algısal alışkanlıklarımızı alt üst eder, ön yargıları ve fikirleri ortadan kaldırarak şimdiki zamana odaklanmamız konusunda ısrar eder. Bunu başarmak için kendimizi diğerlerinden izole etmemiz gerekmez; aksine, durum bizi (ardışık veya eş zamanlı olarak) paylaşılan koşullara dikkat etmeye davet eder ve zorlar. Bu, fenomenal sanatın "ötekileştirme" potansiyeline işaret eder; bizi tedirgin etme, istikrarsızlaştırma ve kendimizden uzaklaştırma kapasitesi, bu projenin özünde yatan şeydir. Bu perspektiften bakıldığında, deneyimi ve davranışı oluşturan sistemlerin aktif olarak yeniden değerlendirilmesi yoluyla bir oluşum sürecini ortaya çıkarmak için sosyal yakınlıklara ve gerilimlere dayanan ilişkisel sanat kategorisinden çok da farklı değildir; böylece "bağımsız ve özel bir alan" kavramına meydan okur.

7 Fenomenal sanata katılan

kişi nadiren bir muhatap haline gelse de, bu deneyim onu yine de benliğin kırılma noktalarına—değişen mekânsal-zamansal koşullarına ve başkalarıyla ilişkisindeki rastlantısallığına—maruz bırakır. Alphonso Lingis'in belirttiği gibi, kimlik açısından aidiyetin ötesinde ortaya çıkabilecek bir topluluk duygusu vardır; bu topluluk, "kişinin kendini başkasına, kendi dışındaki güçlere ve kuvvetlere maruz bıraktığı bir hareketle oluşur." 8 Başkalarıyla kurulan bu ittifak, tekilliğin terk edilmesi anlamına gelmez, aksine belirsiz bir biçimde kendi oluşumuyla karşılaşmayı ifade eder.

Gece kişilerarası alanı.

İngiliz argosunda "kendinden geçmiş olmak", bir şekilde altüst olmak anlamına gelir: coşku ve kendinden geçme hali, ama aynı zamanda hayal kırıklığı ve huzursuzluk. Her iki durumda da, bu ifade, özerkliğin sınırlarının ötesine itilen veya çekilen, algısal sınırın kişisel ve politik arasındaki sınırı aştığı bir alanda yol alan bir bireyi tanımlar. Salter'ın Displace adlı eseri, bize sadece düşüncenin bedensel olduğunu değil, aynı zamanda etrafımızdakilerin de zamanı, mekanı ve deneyimi paylaştığımız bedenler olduğunu hatırlatır.

Nitekim, eserin başlığı, projenin antropolojik kapsamını gösteriyor; proje, "geleneksel Batı duyuşsal algısında bir çatlak açmak ve ziyaretçiyi paralel bir duyuşsal dünyaya taşımak" amacıyla tasarlanmıştır.

9

Salter'ın enstalasyonunda başkalarının yanında kendinden geçmiş halde olmak, kişilerarası yakınlık ve kopukluk duygusunu artırırken, insan dışı maddeyle eş zamanlı etkileşimlerin de aniden farkına varılmasını sağlar. Farklılık deneyimi, bir dizi aktörle bir olma hissiyle birleşerek, inanç ve davranışı daha uzun zaman dilimleri boyunca şekillendiren daha az belirgin kültürel ve sosyal güçler üzerine düşünmeye zorlar. Duyusal yönelim bozukluğu, deneyimin daha algılanamaz düzenleyicilerini ve bireysel eylemin sınırlarını düşünmek için bir ipucu görevi görür. Bu derleme, algı ve davranışın eyleme geçirilmesini ve esnekliğini birbirine bağlı biyolojik, kültürel, sosyal ve teknolojik etkilerle birlikte vurgulayan çağdaş sanat uygulamaları üzerine makaleleri bir araya getirerek benzer bir daveti uzatır.

Bu amaçla kitap, minimalist nesnelerin ve Işık ve Mekânın genişleyen alanından başlayarak, sanat algısındaki değişimlerin tarihsel bir seyrini özetliyor.

4 Cristina Albu ve Dawna Schuld

Bu kronoloji, günümüz sanatçıları tarafından tanımlanan estetik alanlarda faaliyet gösteren insan ve insan dışı aktörler arasındaki karmaşık ilişkilerin daha sistemik bir şekilde anlaşılmasıyla sonuçlanan ortamları kapsar. Bu kronoloji, heykelin heykel dışı alanlara yayıldığı ve biçimcilerin sanat ve yaşam arasında çizdiği keskin çizgilerin bulanıklaşmaya başladığı 1960'lardaki "fenomenolojik dönüş" 10 ile başlar. 11

Bu olayların ardından melez pratikler ortaya çıktı: ortamlar, olaylar, enstalasyonlar, sistem sanatı, durumsal ve katılımcı sanat. Bu terimler çeşitli pratikleri ve polemikleri temsil etse de, hepsi Robert Morris'in 1966'da ilan ettiği gibi, sanat eserinin bir tür sezgi dışı anlayışıyla gevşek bir şekilde bağlantılıdır; bu da "daha az öz-önemli" bir nesneye doğru kaymada açıkça görülmektedir. 12 Hal Foster, heykel pratiklerindeki bu fenomenolojik kaymanın, Kartezyen "Düşünüyorum, öyleyse varım"ı "Algılıyorum" ile değiştirdiğini ve anlamı, kendi ifadesiyle, "özneye yerleştirdiğini" savunmuştur. 13 Ancak ne fenomenolojik felsefe ne de fenomenal sanat, anlamı bu şekilde yerleştirmekte ısrar etmez: bedenleşme bir tuzak değildir. Fenomenal sanatta, anlamlı olmak için kendi istikrarsızlığına dayanan gizli bir anarşi vardır. Biçimde örtük bir cömertlik olduğu için, tek bir yorum geçerli değildir; Aksine, eser, kendini daha az önemli gören , eserin sanat olarak kolektif bir şekilde yerine getirilmesine katılan bir özne doğurur.

1960'lı yıllarda sanatta fenomenolojik araştırmaların yükselişinin, Jack Burnham tarafından tanımlanan sistem odaklı bir estetiğe yönelişle örtüşmesi kesinlikle tesadüf değildir. 14 Özerk nesnelliğin sınırlamaları belirginleştikçe, potansiyel olarak düzensiz fiziksel ve sosyal sistemlerin estetik rastlantıları artık göz ardı edilemez hale geldi. Bu koşullar altında, sanatçılar, öngörülemeyen bir şekilde gelişebilen ve gelişen bir dizi algısal ve davranışsal senaryoya izin veren plastik durumlarla deneyler yaptılar. Bu akışkan ve açık sanat alanının gerçekleşmesi, aynı zamanda, araştırma alanlarının net bir şekilde sınırlandırılmasını aşan biyolojik, sosyal, politik ve teknolojik süreçlere karışmış olan stilistik kategorizasyonların getirdiği kısıtlamaların da farkındalığını beraberinde getirdi.

Bu nedenle, bu cilt, diyalektik lehine sınıflandırmaya direnir. Görsellik ve eylemlilik, duyumsama ve düşünme, fenomenal sanat ve siyaset, fenomenoloji ve yapısalcılık, öznel katılım ve toplumsal aidiyet arasında genellikle çizilen ikili karşıtlıkları tartışır. Bunun yerine, sanatçıların bir sanat eseriyle ilişkili olarak nasıl duyumsadığımızı, düşündüğümüzü ve davrandığımızı ele almamızı istedikleri çok yönlü ve çok anlamlı yolları ön plana çıkaran katkıları bir araya getirir. Bu, yerel ve biyolojik, sosyal ve kültürel olmak üzere çeşitli düzeylerde devam eden bir iç içe geçme, çözülme ve yeniden iç içe geçme sürecini içeren karmaşık bir çalışma olabilir.

Dahası, bu kitap, hem hümanistlerin hem de bilim insanlarının öz örgütlenme, ortaya çıkan davranış, bilinç ve dikkat gibi karmaşık olguları araştırdığı yakınlaşan araştırma alanlarını ele almaya davet ediyor. Disiplinler arasındaki farklılıkları birer engel olarak algılamayı bırakmalı ve yeni keşiflere yol açma ve etik zorlukları ortaya çıkarma potansiyellerini dikkate almalıyız; böylece insan ve insan olmayan aktörler ile paylaşılan çevreleri arasındaki ilişkiler ağı üzerindeki eylemlerimizin sonuçlarını daha iyi anlayabiliriz. Dinamik sistemler perspektifinden disiplinler arası bağlantılara bir bakış, çeşitli çalışma alanları arasındaki açık ve örtük etkilerin tamamını ortaya çıkaracak ve bütünlüklerinden ödün vermeden aralarındaki işbirlikçi alışverişi artırmak için bir ivme yaratacaktır.

2. Sistematiğe Doğru

Bu projenin özünde, sanatın yalnızca nesnelerden değil, belirli türdeki deneyimlerden de oluştuğu önermesi yer almaktadır; bu yeni bir şey olmamakla birlikte, değişen sanat pratikleri ve bu iddiayı (açıkça veya örtük olarak) destekleyen felsefe ve bilişsel çalışmalardaki gelişmeler ışığında yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir. Caroline Jones, David Mather ve Rebecca Uchill'in bir deneme derlemesinde deneyimin üretimi üzerine yaptıkları tartışmada gözlemlendiği gibi: "Deneyim [...] hem bize olur hem de sağlam araştırmalar, işlevsel varsayımlar ve değişen kültürel yakınlıkların bir kombinasyonuna göre aktif olarak kuramsallaştırılır." 15 Benzer şekilde, bu projenin temelinin büyük bir kısmı sanat tarihi disiplininin dışında veya daha doğrusu, fenomenolojik felsefe, sistem teorisi ve durumsal biliş yazılarıyla çapraz tozlaşmanın yaşandığı genişleyen sınırlarında atılmıştır. Maurice Merleau-Ponty'nin çalışmaları, Amerikalı pragmatist John Dewey'nin sürekli yeniden keşfedilen yazılarıyla birlikte, sanat deneyimi üzerine yeni yazıları etkilemeye devam ediyor.

16 Paul Crowther ve Joseph D. Parry gibi fenomenolojik estetik felsefecileri bu fikirleri ileriye taşıyarak, sanat eseri ile izleyici arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu öne sürüyor ve sanatın anlamını ya izleyicinin zihninde ya da sanat nesnesine maddi olarak gömülü bulan yorumlama alışkanlıklarına karşı çıkıyorlar. 17 Bu tür deneyimlerin içselleştirilip ifade edilemezken aynı zamanda potansiyel olarak dışsallaştırılıp sosyal olabileceği argümanı daha nadir olarak öne sürülmektedir; ancak bu iddiayı ortaya koyabilmek için anlamın rastlantısallığını da kabul etmeliyiz. Hans Gumbrecht, "anlam kültürü"nü teşvik etme eğiliminin, akademisyenlerin insanlar ve dünya arasında paylaşılan fiziksel alanlarda varlığı "üreten" veya ortaya çıkaran somut, duygusal temasları göz ardı etmelerine yol açtığını savunmuştur.

18 Bu kitap, çağdaş sanatın varoluş kültürünü odak noktasına getiriyor; bunu yaparken yazarları, sanatın nasıl bir birlikte varoluş boyutunu kısırtabileceğini, teşvik edebileceğini ve sürdürebileceğini incelemek için Gumbrecht'in önermesini genişletiyorlar .

Sanat yapımı ve sanat deneyimi üzerine düşünürken paylaşılan ve dağıtılmış eylemlilik modellerini ele alırken, mevcut medyaya özgü sanatsal pratikler ve izleyicilik biçimlerinin yanı sıra, ben merkezli insan eylemliliğinin ayrıcalıklı kılınmasını yeniden incelemenin de zamanının gelmiş olup olmadığını araştırmak faydalı olabilir. Gregory Bateson'ın sözleriyle: "Bu sanat eserini yaratmak veya izlemekle, sistemik bilgeliğin yönünde ne tür düzeltmeler başarılabilir?" 19 Işık ve Mekân sanatıyla ilgili olarak yalnızca algının biyolojisini ve öznelliğini değil, aynı zamanda kişilerarası boyutunu ve hatta sosyalliğini de ele alsaydık ne olurdu? Alternatif olarak, ilişkisel sanattaki katılımcıların kimliğini ve söylemlerinin dinamiklerini hesaba katmakla kalmayıp, katılımcıların deneyimlediği daha az gözlemlenebilir bedensel duyumları ve yaşadıkları mekanların maddeselliğini de dikkate alsaydık ne olurdu? Diyelim ki, Francisco Varela, Evan Thompson ve Eleanor Rosch tarafından önerilen ve "organizmanın hem çevreyi başlattığı hem de çevre tarafından şekillendirildiği" "bedenlenmiş biliş" modeli üzerinden her iki sanat türünü de inceledik; bu modele göre organizmanın eylemliliği hem dünyaya hem de çevreyi şekillendirme konusundaki içsel yeteneklerine bağlıdır. 20 Bu, Sabine Flach'ın 12. Bölümde ele aldığı bir meydan okumadır; burada ilişkisel sanatın çarpıcı bir örneği olan Rirkrit Tiravanija'nın İsimless 1992-1995 (serbest/durağan) (1992-2011) eseriyle, sanatçının ziyaretçilerin yemesi için Amerikan ve Tay köri çeşitlerini paylaşarak diyalog başlatmayı umduğu zaman duygusal ve kültürel olanın nasıl iç içe geçtiğini araştırıyor.

metin.

6 Cristina Albu ve Dawna Schuld

Bu tür çalışmalarda karşılaşılan deneyimsel kayıtların karmaşık iç içe geçmesi—Koku alma, tat alma, sosyal, neşeli, kültürel deneyimler, miras aldığımızdan farklı bir epistemolojik ekoloji gerektirir. Deneyimin sosyal ve politik yapısını ortaya çıkarmaya çalışırken, biyolojik koşullanmasını giderek daha fazla göz ardı ettiğimiz ve başkalarıyla olan sözsüz veya görsel olmayan etkileşimleri görmezden geldiğimiz görülüyor. Algı üzerindeki etki gücümüzün farkındalığını pekiştirmek için bir argüman ortaya koyan Barbara Stafford, "görsel veya medya çalışmaları yerine durumsal düşünmeyi" savunarak, durumsal bilişin bağlayıcı dinamiğini uyaran-tepki analiz modellerinin yerine koymayı öneriyor. 21 Biliş teorilerine yönelik durumsal bir yaklaşım, her şeyden önce düşüncenin somut olduğunu ve ikinci olarak, fiziksel ve kültürel çevreye gömülü olduğunu kabul eder. En radikal olarak, düşüncenin genişlediğini öne sürer: "Zihin dünyaya sızar ve bilişsel aktivite bireyler ve durumlar arasında dağılır." 22 Sanata durumsal bir yaklaşım, farklı medyaya dayalı sanat eserlerinin tarihsel yörüngelerindeki süreklilikleri de ortaya koyacak ve biyoloji, toplum, politika ve kültürün akışkanlığını ve iç içe geçişini vurgulayacaktır; bunlar birbirinden ayrı değil, kendimizin de içinde yer aldığımız ve dolayısıyla çeşitli derecelerde etkilediğimiz dinamik bir bütünün parçasıdır. Bu yaklaşım, sanatı temsil olarak anlamaktan, hayatı az çok belirgin şekillerde modelleyen işlevsel bir araç olarak anlamaya doğru odağı kaydırır. Ancak filozof Alva Noë'nin terimleriyle, bir araç olarak sanatın, bildiğimizi sandığımız şeyleri yeniden düşünmemizi teşvik etme etkinliğini koruyabilmesi için "garip" kalması gerekir. 23

Sanat dünyasında günümüzdeki kullanımında, "durumsal" terimi, sanat üretim ve sergileme alanlarının sosyal ve ideolojik temelleriyle açıkça ilgilenen sanat eserlerine uygulanma eğilimindedir. Bu sanat pratikleri genellikle belirli bir bağlamın göz ardı edilen özelliklerini sorgular, yapısını ortaya çıkarır ve işlevinin ve anlamının yeniden tanımlanabileceği yollar önerir. "Durumsal" terimi ile Fransız Durumcuların taktiksel stratejileri arasındaki bağlantı genel olarak kabul edilirken, terimin 1960'ların fenomenal sanatının mirasıyla olan ilişkisi daha az belirgindir. Ancak, terimin orijinal, daha geniş açıklığını, bir alanla fenomenal karşılaşmayı şekillendiren biyolojik ve psikolojik yönleri geri kazandırmak faydalı olabilir. Victor Burgin, 1969 tarihli "Durumsal Estetik" makalesinde, sanat eserlerinin ve konumlarının "kısmen gerçek, dışsal, mekânda ve kısmen psikolojik, içsel mekânda" olan rastlantısal doğasını vurgulamıştır.

24

Estetik bir durumun içsel olarak deneyimlenme biçimi ile dışsal olarak müzakere edilme biçimi arasındaki bu etkileşim, sosyal olarak etkileşimli projeler üzerine yapılan çalışmalarda yeterince incelenmemektedir; tıpkı fenomenal sanatın öznelarası, hatta kamusal boyutunun sıklıkla göz ardı edilmesi gibi. Bir durumun değişken özelliklerini farklı kategorilere ayırma eğilimindeyiz. Bu ayrışmanın kökenleri, yalnızca deneyimi rasyonelleştiren Kartezyen ikiliklere geri dönme eğiliminde değil, aynı zamanda 1970'lerden itibaren sanat üretiminin ve sergilenmesinin sosyo-politik bağlamına dair açık bir yaklaşımdan yoksun olan ve gösteriyle ve onun izleyici üzerindeki örtük kontrolleriyle suç ortağı olarak görülebilecek projelere yönelik artan şüphecilikte de yatmaktadır. Kirs Peltomäki, *Situation Aesthetics* adlı kitabında, Michael Asher'ın 1960'lardaki sürükleyici enstalasyonların duysal özellikleriyle ilgili önceki endişesine rağmen, fenomenal sanatı sert bir şekilde reddettiğine dikkat çekiyor. 1974 yılında Artweek için verdiği bir röportajda...

Sanatçı şu ifadeyi kullandı: "Çevreyle ilgilenmiyorum. Durumsal çalışmalar yapıyorum. Algıyı manipüle etmekle ilgilenmiyorum."

25 Benzer şekilde dikkat çekici bir yeniden yönelim,

Bir durumun açıkça sosyo-politik alt yapısına yönelik olağanüstü bir yaklaşım, Hans Haacke'nin 1968 sonrası sanat pratiğinde gözlemlenebilir; bu pratik, fiziksel sistemlere odaklanmaktan (örneğin, Yoğunlaşma Küpü, 1963–1965; Çimen Küpü, 1967) sosyo-politik sistemlerin sorgulanmasına (örneğin, MoMA Anketi, 1970) doğru kaymıştır. Hem Asher hem de Haacke, algısal olarak yönlendirilen sanat pratiklerine karşı giderek artan daha geniş bir rahatsızlığı paylaşıyorlardı.

Fenomenal sanat, onu kimin ürettiğine ve nerede üretildiğine bağlı olarak, alternatif olarak dekoratif, nihilist, kışkırtıcı veya manipülatif olarak yorumlanabilirdi. Jack Burnham'ın 1975'te yazdığı gibi, "Haacke'nin 1960'larda Avrupa'da sempati duyduğu türden çalışmaları çevreleyen siyasi yelpaze çelişkili ve kafa karıştırıcıydı." 26

(Charissa Terranova'nın 16. Bölümde belirttiği gibi, Burnham kendi kafa karışıklığını tanımlıyor olabilir.) Ancak Haacke'nin biyolojik konulara olan ilgisi, siyasi kaygılara daha fazla odaklanmasıyla gölgede kalsa da ortadan kaybolmadı. Luke Skrebowski'nin de belirttiği gibi, Haacke'nin 1968 öncesi ve sonrası, rastlantısal gerçek zamanlı süreçlerle ilgili tüm çalışmaları, farklı derecelerde görünürlükle hem siyasi hem de ekolojik kaygılardan etkilenmiştir. 27

Bu ciltteki yazarlar, fenomenal sanatın izleyiciyi kendi algılarıyla baş başa bıraktığı basitleştirilmiş düşünceyi bir kenara bırakmanın yanı sıra, fenomenal sanatın apolitik olması veya popülist siyasi ideolojilerle ya da deneyimin metalaştırılmasını ilerleten ekonomilerle iş birliği içinde olması gerektiği efsanesini de ortadan kaldırıyorlar. Juan Ledezma'nın 10. Bölümde Venezuela sinemasının ideolojik sonuçlarını incelediği bölümde açıkladığı gibi, fenomenal sanat, programlanmış katılım ile algısal eylemin organik gelişimi arasında bir ikilem içerebilir.

Ona göre, Carlos Cruz-Diez ve Jesús Rafael Soto tarafından tasarlanan kinetik ve optik etkileşimin kamusal alanları "yapısal istikrarsızlık" ile karakterize ediliyordu; bunlar sadece 1960'lar ve 1970'lerdeki Venezuela sosyal demokrasisinin söylemsel oluşumuna karşılık gelmekle kalmıyor, aynı zamanda spekülasyon eylemliliği teşvik ederek ona alegorik alternatifler oluşturuyordu. Kamusal alana yerleştirilen fenomenal sanat eserlerinin politik etkilerini değerlendirmekle de ilgilenen, ancak ideolojik açıdan eylemlilik potansiyellerine daha şüpheyle yaklaşan Sami Siegelbaum, Gérard Fromanger'in önemli bir sosyal karışıklık döneminde Paris sokaklarında sergilenen kırmızı saydam yarım kürelerden oluşan Soufflés (1968) serisinin kabulünü yeniden ele alıyor. 11. bölümde, Fromanger'ın olağanüstü müdahalesinin, 1968 hareketi sırasında giderek daha belirgin hale gelen, bireysel özgürleşme talepleri ile eski sol kolektivist idealler arasındaki ortaya çıkan çelişkileri somutlaştırdığını öne sürüyor.

Durumsal bir yaklaşım, doğa ve kültür arasındaki ikilikleri altüst eden ve hayvanlık, insanlık ve teknoloji arasındaki sınırlar boyunca kurulan müzakereler ve uyumlar hakkında daha derinlemesine düşünmemizi sağlayan, dağıtılmış bir eylemlilik anlayışıyla birleştirilmelidir. Sanat ve sanat tarihi bağlamında bu, sanat yapımının veya sanat alımının özne-nesne ilişkileri açısından tanımlanmasından uzaklaşmayı ve estetik deneyim ve davranışın maddi ve ruhsal alt yapısının sürekli değişkenliği üzerine daha kapsamlı bir değerlendirmeyi ima eder. Sanatın sosyalliğini vurgulamanın yanı sıra, bu bakış açısı, kurumsal eleştirinin uzun vadeli amacını da doğrular; bu amaç, hem stüdyonun hem de galerinin değişken biyolojik ve sosyo-politik koşullara dayandığını göstererek, stüdyo ve galerinin yalıtılmış zeminlerine aykırı hareket etmektir. Kendimizi, çevremizi ve diğer varlıkları (organizmalar veya nesneler olsun) açık sistemler olarak düşünmeye başlayarak, aralarındaki bağlantıları nasıl modellediğimize daha fazla dikkat edebilir ve belki de kontrol edemediğimiz ve bilmediğimiz veya bilemeyeceğimiz şeylerle uzlaşmayı öğrenebiliriz.

8 Cristina Albu ve Dawna Schuld

Durumsal yaklaşım, sistemler arasındaki rastlantısal benzerliklerin ve farklılıkların daha iyi tanınmasını ve hem yerel hem de gezegensel koşullardaki değişim potansiyeline karşı daha fazla uyanıklığı teşvik eder. Sanat bağlamında, algı, biliş ve davranış arasındaki bağlantılarla ilgili fenomenolojik araştırmalar ve nörobilimsel açıklamalarla diyalog içine yerleştirilirse daha sağlam temeller edinebilir. Son yıllarda nöro-sanat tarihinin geleceğine yönelik ilgiye tanık olsak da, beynin görsel bilgiyi nasıl işlediği ve estetik deneyimi nasıl mümkün kıldığı hakkındaki aşırı genelleştirici şüphecilik de açıklamalara dayanması nedeniyle indirgemeciliğin riskleri konusunda önemli bir mevcuttur.

29 Sanat yorumunda fenomenolojiyle

olan iç içe geçmesi, deneyimin birinci şahıs anlatımlarını üçüncü şahıs bakış açısıyla eşleştirmenin değerinin daha akıllıca değerlendirilmesine kesinlikle olanak tanıyacak ve böylece algının hem tekilliğini hem de kısmen paylaşılan zeminini vurgulayacaktır. Kate Mondloch, 3. Bölümde, zihin ve beden arasındaki ayrımları sürdürmesi nedeniyle beşeri bilimlerdeki mevcut nörobilimsel dönüşün sınırlamalarını eleştirerek, "dönüşümün en iyi yanı, insan deneyiminin kaçınılmaz olarak bedensel olduğu, ancak 'bedenin' kendisinin biyolojik, ekolojik, fenomenolojik, sosyal ve kültürel düzlemler arasında iç içe geçmiş olduğu öncülünden başlar" diye savunmaktadır. Argümanı, beşeri bilimler ve fen bilimlerinde disiplinler arası karşılıklı alışverişin değerini vurgulayarak, Mariko Mori gibi sanatçıların, dağıtılmış eylemlilik modelleriyle ilgili olarak kendi önyargılarını göstererek bu alanlar arasında bir diyalogu zaten kolaylaştırdığını göstermektedir.

30

Bir disiplindeki araştırmalar, diğer çalışma alanları için araştırma soruları ortaya çıkarabilir ve metodolojik kaygıları gündeme getirebilir. Sanatçılar, çalışmalarıyla yeni bilimsel hipotezlere ilham verebilir veya mevcut teorilerin daha fazla doğrulanmasını sağlayabilir (örneğin, Marina Abramovic'in nörobilimci ve sanatçı Suzanne Dikker ile beyin dalgası senkronizasyonu konusundaki işbirliği). Buna karşılık, bilim insanları sanatçılara daha kontrol edilebilir algısal etkiler yaratmak veya tahmin edilebilir optik olayları alt üst etmek için ek araçlar sunar (bkz. Sienna Brown'ın 7. Bölümde Robert Smithson'ın Enantiomorfik Odaların tasarımı için stereoskopik cihazlara olan bağımlılığı hakkındaki tartışması) . Aynı şekilde, sanat tarihçileri, kafa karıştırıcı algısal ve kavramsal çağrışımlar uyandıran sanat eserlerinin analizine yorumlayıcı bir katman eklemek için nörobilimsel açıklamalara başvurabilir (bkz. Gregory Minissale'nin 9. Bölümde algısal çoklu kararlılık hakkındaki tartışması). Sanat tarihi, karşılığında, tarihsel ve kültürel bağlamından koparılmış sanat eserlerinin reproduksiyonlarının estetik deneyimin sinirsel temelini test etmek için uyarıcı olarak kullanıldığı fMRI deneylerine yönelik açık bir eleştiri sunabilir veya sanatı yalnızca insan gelişimini resimleyen bir role indirgeyen neo-Darwinci sanatın "uyarlanabilir" işlevlerine ilişkin okumalardaki tarihsel önyargıları ortaya çıkarabilir. 31

Bilişsel bilimlerdeki gelişmeler, bireylerin eyleme geçme kararlarının bilincine varmadan önce bile algıyı aktif olarak modellediklerini ve niyet geliştirdiklerini göstermiştir. Eş zamanlı olarak, siberetik ve yeni materyalizme yönelik felsefi araştırmalar, eylemliliği, değişen bir ortamda faaliyet gösteren insan ve insan olmayan aktörlerin (robotik, mineral, hayvan) ittifakından ortaya çıkan dağıtılmış bir olgu olarak ele almamızı teşvik etmektedir. Bu, eylemliliğe özne odaklı bir yaklaşımın hem bilimlerde hem de beşeri bilimlerde sorgulandığını göstermektedir. Bireylerin mutlak özerkliğine dair uzun süredir devam eden inançların bu şekilde yerinden edilmesi, sosyal ve teknolojik manipülasyonla ilgili önemli endişelerin yanı sıra kişisel sorumluluğun azalması korkusunu da beraberinde getirmektedir. Peki bu çıkmazdan ne kazanılacak? Jane Bennett gibi hayati materyalizmin savunucularına göre, bu durumsal ancak yerinden edilmiş kavramsallaştırma...

Eylemlilik duygusu, ekolojik bir farkındalık duygusunu tetikleyebilir ve "insanlığın eylemliliğin tek veya nihai kaynağı olduğu yanlışlığını" ortadan kaldırabilir. 32 Pierre Huyghe'nin Untitled (2012) adlı eseri, tam da bu tür bir duyarlılığı, yani her türden biyolojik sistemin görünmez iç içe geçmişliğine olan hassasiyeti geliştirir. 17. Bölümde Christine Ross, bu çalışmanın, bitkiler, böcekler, hayvanlar ve (görünüşte) cansız madde arasında kurulan görünmez ilişkiler üzerine, çevrenin yoğun özelliklerindeki (örneğin sıcaklık) dalgalanmalarla birlikte spekülasyon yapmamızı teşvik ederek, insan merkezli bir eylemlilik perspektifini baltaladığını açıklamaktadır. Dahası, dikkatimizi, insan gözlemine büyük ölçüde erişilemez kalan, ya çok küçük ya da çok geniş olan ve dikkatimizi çekip sürdüremeyen mekansal ve zamansal ölçeklere yönlendirir.

Sanatsal sistemleri biyolojik sistemlerle birleştirmenin ekolojik sorumluluk duygusunu artırdığını kabul etmek kolay olsa da, teknolojiyle olan iç içe geçmişliğimiz daha sorunludur, çünkü etik tutumlar ve ayırt etme yeteneği için ciddi bir tehdit oluşturmaktadır. 18. Bölümde Bara Stafford, Nesnelerin İnterneti'nde örneklendirilen ütöpk , Çubuk- melezliğin peşinde "nörobilim, biyomühendislik ve bilim kurgu" arasında kurulan "örtülü suç ortaklığına" karşı uyarıda bulunuyor. Kişisel özgürlüğe dayatılan dışsal kısıtlamalar konusunda endişelenirken veya piyasa odaklı mutlak seçim yanlışlarıyla dikkatimiz dağılırken, içinde yaşadığımız etkiler dizisine karşı daha büyük bir duyarlılık ve nihayetinde daha derin bir ayırt etme potansiyelimizi fark edemeyebiliriz.

Filozof Mark BN Hansen, yaşadığımız ortamların karmaşıklığı arttıkça özerklik arzusunun da arttığını belirtiyor. Bununla birlikte, etkilerini tam olarak tahmin edemeden değişimi nasıl başlatacağımızı düşünürken, başkalarına karşı açıklığın da aynı derecede önemli olduğunu vurguluyor. Biyolojik ve sosyal sistemlerin birbirine bağlılığını ve değişen bir çevreye göre değişkenliğini, kendi öznesi olan bu çevreyle ilişkili olarak vurgulayarak şöyle diyor: "Yaşayanların özerkliği örgütsel kapanmayı gerektirirken, ruhsal ve kolektif varlıkların özerkliği ötekiliğe açıklığı, yani sistem değişimini motive eden şeyi kucaklama isteğini gerektirir." 33

Dolayısıyla, ayrı bedensel sistemlerin bütünlüğünü korumak için kapanma gerekli olsa da, farklılıkların daha derin bir farkındalığıyla aslında artan bilişsel gelişim bağlamında ters etki yaratabilir. Sanat tarihçisi Francis Halsall, kapanmayı önlemenin bir yolunun, insan bedeninin göçmen bir "tahriş edici" olarak hareket etme potansiyelini tanımak olduğunu, böylece "hem estetik hem de politik sonuçları olan neşeli, dağınık bir bedensellikle sosyal sistemlerin görünüşte kişisel olmayan işleyişinin hijyenini bozabileceğini" öne sürüyor. 34 Chris Salter'ın ortamları, genellikle sabit korelasyonlar kurmaya yönelik olan bilimsel uygulamadan ziyade sanat yapımıyla ilişkilendirdiği, yerinden edilmiş bir eylem veya onun "yabancı bir eylem" olarak adlandırdığı şeye yönelik böyle bir açıklığı öneriyor. 35. Bölüm 15'te ele alınan Just Noticeable Difference (JND) (2010-2013) gibi çalışmalar, duyuların hiyerarşisini alt üst ederek ve katılımcıların bedenlerinin maddi sınırlarını sorgulamalarını sağlayarak, katılımcıları dokunsal, ses ve ışık titreşimlerdeki aksi takdirde zar zor algılanabilen farklılıkların farkına varmaya zorlar. Değişken eylemlilik derecelerine duyarlı hale gelen kişi, bilişsel süreçlere göz yummaz, ancak deneyimsel önyargı ve gözlemi sistemlere katılımdan ayırma yetersizliğiyle daha yakından tanışır.

Algı ve eylemlilikten, paylaşılan yetenekler değil de evrensel veriler olarak, nomolojik bir şekilde bahsettiğimizde, bunların bir yere, bir kişiye veya bir şeye ait olduğu gerçeğini göz ardı ederiz . Bu ihmal, "eylemli gerçekçilik" bakış açısından giderilir.

10 Cristina Albu ve Dawna Schuld

Karen Barad bu bakış açısından şunu belirtir: "Nesnelliğin mümkünlük koşulu [...] mutlak dışsallık değil, eylemsel ayrılabilirliktir—fenomenlerin içindeki dışsallık." 36 Bu eylemsel ayrılabilirlik kavramı , algıyı ön yargısız bir şekilde incelemeye tabi tutmak için "parantez içine alma" fenomenolojik pratiği olan epoché'ye oldukça benzerdir .

Bir durumun geçici olarak parantez içine alınması, potansiyel eylemlilik kavramını daha iyi kavramak için gereklidir ve kişinin içinde bulunduğu koşullarla bir dereceye kadar uyumsuzluk anlamına gelen "çağdaşlık" deneyimine benzer. Filozof Giorgio Agamben bu deneyimi, bireyin sadece zamanın taleplerine uyum sağlamaktan kaçınmasını ve bunun yerine geçmişinin ve bugününün farkında kalarak zamanın dönüşümünü gerçekleştirmesini sağlayan, zamanla kopuk bir ilişkiyle ilişkili bir deneyime tarihsel bir bakış açısıyla yaklaşan Terry Smith, yoğunlaşan ekonomik ve kültürel alışveriş koşulları altında, çoklu zamansallıkların iç içe geçmesinin, birbirine sıkıca bağlı bir bütünün parçası olmanın ve uzlaştırılamayan farklılıkları içerdiği için gerilimden arınmış olmamanın her zamankinden daha çok farkında olduğumuzu savunmaktadır.

Ona göre, "çağdaşlık tam olarak algıda radikal kopuklukların, aynı dünyayı görme ve değerlendirme biçimlerindeki uyumsuzlukların, eşzamansız zamansallıkların gerçek örtüşmesinin sürekli deneyiminden ibarettir." 40 Sanat tarihi bağlamında bu, görünüşte uyumsuz stillerin bir arada bulunmasına, sanatsal gelişmenin doğrusal ve birleşik bir tarihini sorgulamaya ve mekânsal ve zamansal yer değiştirme temalarıyla ilgilenmeye dönüşür. Disipliner temeldeki bu çatlaklar, potansiyel olarak verimli yeni araştırma alanları açar ve bunların birçoğu bu ciltteki bölümlerde incelenmiştir.

3. Araştırma Vektörleri

Bu kitap, uzun zamandır fenomenal araştırmalarla ilişkilendirilen sanat pratiklerini (örneğin, minimalist heykel, sinematizm, Işık ve Mekân sanatı) katılımcıları duyuşal, bilişsel ve davranışsal deneyimlerin paylaşılan alanlarına duyarlı hale getiren çeşitli mecralardaki daha yeni çalışmalarla birleştiren altı tematik yörünge etrafında yapılandırılmıştır. Medya özgüllüğünü ve algısal katılım ile eylemlilik arasındaki ikilikleri aşan araştırma vektörlerini ön plana çıkaran bu ciltteki makaleler, normalde sanat tarihi anlatılarını ayıran çeşitli fay hatlarını aşmaktadır. Toplu olarak, sanat üretimi ve alımının açık alanlarına dair sistemik bir anlayış öneriyor ve modelliyorlar.

Bu cilt, 1960'larda özerk sanat nesnelliğinden uzaklaşmayı etkileyen ve bilişsel bilim alanından gelen fikirlerle birlikte sanatçıların estetik deneyime yönelik araştırmalarını şekillendirmeye devam eden temel fenomenolojik ve sosyolojik fikirleri inceleyen Birinci Bölüm - Fenomenal Dünyalar - ile başlıyor . 1960'ların sanat eleştirisinde ortaya çıkan "fenomenal" ve "fenomenolojik" terimleri, artık sanat tarihinde temel unsurlardır ve yalnızca görülen değil, aynı zamanda bedenlenen sanatı kısaca ifade ederek bedensel harekete ve bilişin altında yatan duyuşal algının tüm yelpazesine dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, fenomenolojik söylem bazen, yaşanmış fenomenlerin kesin koşullarıyla bağdaşmayan, belirsiz ve maddesizleştirilmiş bir karakter kazanmaktadır. İncelenen alanı "dünyalar" olarak tanımlayarak, algısal deneyimin kişilerarası ve sosyal boyutunu vurguluyoruz. Robert Hobbs, Birinci Bölüm'e minimalist sanat tarihine uzun zamandır ihtiyaç duyulan bir düzeltmeyle başlıyor ve Michael Fried ile Robert Morris arasında Maurice Merleau-Ponty'nin çalışmaları etrafında dönen iyi bilinen bir tartışmayı yeniden ele alıyor. Hem Fried hem de Morris, Fransız filozofu referans göstererek iddialarda bulunuyor.

Fenomenolojik bir metodolojiye dayanan Hobbs, aynı kişi hakkında mı yazdıklarını sorguluyor. Filozofun erken dönemdeki eylemsel yaklaşımı ile daha sonraki, daha göstergibilimsel olarak bilgilendirilmiş fenomenolojisi arasında ayırım yapan Hobbs, yorumun zamansal ve pratik koşullarına dair içgörü sunuyor. James Merle Thomas, Robert Irwin'in sanat yapma ve izleme konusunda daha "sosyal olarak bilinçli" bir model oluşturma konusundaki ilgisini inceleyerek, Alfred Schutz'un daha az bilinen sosyal fenomenolojisine atıfta bulunuyor. Irwin'in Schutz'a olan ilgisi, nadiren bahsedilse de, çalışmalarının ampirist ve pragmatist yönleriyle örtüşüyor. Onun pragmatik fenomenolojisi ise, 1990'ların sonlarında beşeri bilimlerdeki "nöro-dönüş"te karşılaşılan ve bu bölümdeki üçüncü makalede Kate Mondloch tarafından incelenen "doğallaştırılmış fenomenolojiye" işaret ediyor. Mondloch'un Mariko Mori'nin Wave UFO (1999–2002) adlı eserine dair vaka incelemesi analizi, yenilenen pozitivizm karşısında fenomenal sanatın estetik eleştiri aracı olarak rolünü savunmaktadır. Bu bağlamda, makale sinirsel işlevlerin "sosyal ve kültürel olarak üretildiğini" ve Mori'nin eserleri gibi sanatın bu ilişkiyi araştırmak için pratik bir araç sunduğunu öne sürmektedir.

II. Bölüm — İletimde Kesinti: Kendiliğindenliğin Sahnelenmesi — 1960'lar ve 1970'lerde sanat yapımında ve estetik deneyimde rastlantısallığın giderek daha fazla kabul görmesiyle birlikte stüdyo sanat pedagojisinde meydana gelen değişikliklere odaklanmaktadır. Bu bölüm, kendiliğindenliğe dayanan stüdyo sonrası uygulamaların, jestsel resmin performatif doğasına, sibernetiğin popülerleşmesine ve Dünya'nın kırılabilirliğine dair uzay çağı anlayışına yanıt olarak nasıl ortaya çıktığını açıklamaktadır. Hepsisi karizmatik öğretmenler olan Allan Kaprow, Roy Ascott ve John Baldessari, öngörülemezliği yaratıcılık için bir teşvik olarak gördüler. Emily Ruth Capper, Kaprow'un soyut dışavurumcu ressam Hans Hofmann'ın keskin biçimsel zıtlıkların sahnelenmesine dayalı pedagojik modelini çok boyutlu olaylara ve ortamlara nasıl dönüştürdüğünü detaylandırıyor. Hofmann'ın öğrencilerinin gelişimini büyük ölçüde kontrol altında tutarken, Kaprow'un ise izleyicileri sanatın ortak üretimine dahil etmeyi de içeren daha açık uçlu yaratıcı jestlerin zeminini hazırlamaya odaklandığını gösteriyor. Capper gibi Kate Sloan da stüdyo sınıfında performatif unsurların kendiliğindenliği teşvik etmek için uygulandığını tespit ediyor. Roy Ascott'un, öğrencilerin gözetim ve davranışsal kontrole maruz kalmalarına rağmen bilgi sistemlerine sızma yeteneklerinin farkındalığını artırmak için sibernetik teorisinden uyarlanmış egzersizler geliştirdiğini savunuyor. Böylece, Hans Hofmann'ın pedagojik pratiğindeki biçimsel ilişkilerin "itme ve çekme"si, oyun dolu senaryolara topluca katılan sanat katılımcıları arasında ortaya çıkan dinamik sosyal ilişkilerde karşılığını buluyor. Son olarak, Ginger Elliott Smith, uzay yarışı sırasında çekilen fotoğrafların kültürel etkisini inceliyor ve William Anders'in 1968 tarihli Dünya'nın doğuşu fotoğrafının (ayın ufuk çizgisinden Dünya'nın bir görünümünü sunan) yayılmasının, uzay, zaman ve ölçek üzerindeki öznel bakış açılarının sınırlılıklarını vurguladığını öne sürüyor. Smith'e göre, algının göreliliğine dair bu anlayış, kavramsal sanatçı John Baldessari'yi yalnızca CalArts öğrencilerini rastgele belirlenmiş konularla ilgili eserler üretmeye teşvik etmekle kalmayıp, aynı zamanda başkalarıyla birlikte görüntüler üretmekle kendi sanat eserleri üzerindeki tam kontrolü de devretmeye yöneltmiştir.

Oyunbaz bozulma temasına devam eden III. Bölümdeki makaleler, bedensel etkileşimin farkındalığını artırmak ve daha büyük bir yorumlama yeteneği yaratmak için uyumsuz algısal ve bilişsel bakış açılarını bir araya getiren şaşırtıcı sanat nesnelerini ele almaktadır. "Çift Görüş: Çok Odaklı Lensler" başlıklı bu makale grubu, stereoskopik görüşü bozan yansıtıcı yüzeylerin kullanımı veya kavramsal uyumsuzlukların uygulanması yoluyla belirsizliği tetikleyen çağdaş sanat eserlerine odaklanmaktadır.

12 Cristina Albu ve Dawna Schuld

Sienna Brown, Robert Smithson'ın Enantiomorfik Odaları'nın tarihini ortaya çıkarıyor. (1965), izleyicileri yanlış hizalanmış ayna yansımalarına erişim sağlayan stereoskopik bir cihaza bakmaya davet eden bir eserdir. Smithson'ın stereopsis üzerine yaptığı çalışmalar ile retina rekabetine verilen tepkilerin nörobilimsel ampirik kanıtları arasında bağlantılar kuran Brown, Smithson'ın görmeyi mükemmelleştirmek için optik cihazlara yönelik eğlenceli yaklaşımının, "normal" görmenin ne olduğunu düşünmeye zorladığını öne sürüyor. Kit Messham-Muir de Shaun Gladwell'in sanat eserlerindeki bakışın sosyo-politik temellerini ele alarak görsel algının sınırlamalarını değerlendiriyor. Bir sivilin savaş bölgesine bakış açısı ile bir askerin tehlikelerle dolu bir bölgeye dair somut bakış açısı arasındaki imkansız tesadüfü vurguluyor. Brown'ın Smithson'ın Enantiomorfik Odaları üzerine yazdığı makale , kişisel düzeyde algısal çözümlemenin eksikliğine odaklanırken, Messham-Muir'in Gladwell'in sanat eserleri üzerine yaptığı analiz, askeri çatışma görüşlerinde aşılmaz kopuklukları ortaya koymaktadır. Brown ve Messham-Muir gibi Gregory Minissale de çağdaş sanatta görsel gerilimin rolü üzerine düşünmektedir. Sanatçıların, izleyicileri nesnelerin yakın ve uzak görünüşleri arasında gidip gelmeye teşvik ederek, kısmen gizlenmiş sosyo-politik çağrışımları ortaya çıkarmaları için ince bir şekilde yönlendirdiğini bulmuştur. Minissale, nesne tanıma ve yakından gözlem arasındaki algısal müzakereyi, küresel ve yerel perspektifler arasındaki ilişkiye benzetmektedir. Algısal çoklu istikrarın psikolojik kavramından yola çıkarak, küreselleşmiş bağlamanı varsayılan kusursuzluğunu sorgulayan çağdaş sanat eserlerini analiz etmektedir.

Benzer şekilde, algısal eylemlerde var olan gerilimle ilgilenen IV. Bölüm — Sosyal Mekânın Estetiği — fenomenal sanatın sosyal farkındalık olarak paradoksal açıklığını inceleyen makaleleri bir araya getiriyor: eğer izleyici eseri algısal yollarla somutlaştırırsa, aynı zamanda kamusal alanda onun eylemine de katılır. Yirminci yüzyılın ortalarında Venezuela kamusal sanatında ortaya çıkan kinetizmin bir varyantı olan sinetizme odaklanan Juan Ledezma, soyut sanatın varsayılan estetik özerkliğinin, zaman zaman rekabet eden kaygılar için siyasi bir araç olarak kullanılabileceğini ve kullanıldığını savunuyor. Benzer şekilde, Sami Siegelbaum, kamusal alanda sergilenen fenomenal sanatta algılayan bir özne olmanın ne anlama geldiğini sorguluyor ve Gérard Fromanger'in Soufflés adlı eserinin bu bağlamda ele alındığını savunuyor . 1968'in sonlarında Paris'te bir sokakta sergilenen ve kelimenin tam anlamıyla orada yaşayan insanları yansıtan bu eserler, çağdaşlıklarının getirdiği gergin sonuçlardan kaçamadı. Fransız sanatçıların sol hareketle olan ilişkilerinde sanatsal ve işçi sınıfı emeği arasındaki ayrımları nasıl sorguladıklarını ele alan yazar, Fromanger'in sergilediği fenomenal sanatın endüstriyel olarak üretilmiş nesnelerinin farklı izleyici gruplarının istek ve özlemlerine başarılı bir şekilde hitap edip etmediğini soruyor. Üçüncü denemede Sabine Flach, hem fiziksel ve samimi hem de kamusal olarak sergilenen ve geliştirilen bir şey olan "zevkin" çelişkilerini inceliyor. Daniel Spoerri'den Rirkrit Tiravanija'ya kadar sanatçı-aşçı fenomenine odaklanan Flach, kişisel zevkin fiziksel aktarım eylemleri yoluyla sosyal alana nasıl girdiğini ve bunun tersini gözlemliyor.

Sanatın özünde ayrımlar yaratmanın ve aynı zamanda bu ayrımların farkındalığını artırmanın bir aracı olduğunu belirten yazar, ilişkisel sanatta cömert yemek paylaşımı eylemlerinin hem birlikteliği hem de kültürel zevkin oluşumu üzerine düşünmeyi teşvik ettiğini gösteriyor.

Beşinci Bölüm — Dikkatin Birikimi — okuyucunun odağını, başkalarının bakışlarına neredeyse hiç açık olmayan, ancak sürekli olarak neredeyse kontrol edilemez veya hatta bilinçsiz nörofizyolojik süreçler ve duygusal alışverişlerle şekillenen, algılayan öznenin içsel deneyimine geri kaydırır. Bu bölümde, sanatçıların izleyicileri, bedensel eşiklerin geçirgenliğini ortaya koyan nesnelere ve durumlara maruz bırakarak algılarını ve bilişlerini nasıl değiştirmeye teşvik ettiklerini inceleyen denemeler yer almaktadır. Beşinci Bölümde Katkıda Bulunanlar

Bu çalışma, sanatçıların ve sanat tarihçilerinin, temsilden kaçan ve algısal dikkati sınırlarına kadar getiren sanat eserleriyle karşılaşmalarını görsel olarak belgelemeye veya sözlü olarak yeniden oluşturmaya çalışırken karşılaştıkları zorlukları vurgulamaktadır. Heinz Mack'ın Light-Control-Crown (1967) ve Brion Gysin ile Ian Somerville'in Dreamachine adlı eserlerinin analizinde bu zorlukları ele almaktadır. (1962) yılında Inge Hinterwaldner, izleyicilerin estetik deneyimin süresi ve değişkenliği üzerinde ne kadar kontrol sahibi olabileceği üzerine spekülasyonlarda bulunur. Hinterwaldner, sanatçıların eserlerini film yoluyla belgeleyerek, dikkat kalibrasyonunu ima ederken aynı zamanda bireysel estetik deneyimin ölçülemezliğini de ortaya koyacak şekilde kurgu tekniklerinden nasıl yararlandıklarını anlatır. Estetik deneyimin öznelliğine benzer bir ilgi duyan Ellen Levy, güçlü fizyolojik tepkiler uyandıran bir estetik deneyimi tanımlamak için "kendini kaptırmış dikkat" kavramını ortaya koyar. Farklı medyaya dayalı eserleri inceleyerek, sanatçıların Stroop testi gibi bilişsel bilim deneylerine yaklaşan ikircikli algısal ve bilişsel durumları nasıl tasarladıklarını gösterir. Levy, izleyicilerin önceki deneyimlerinin ve kültürel geçmişlerinin dikkatin birikimi üzerinde kaçınılmaz bir etkisi olduğunu savunur ve tepkilerinin yalnızca nörofizyoloji temelinde tam olarak açıklanamayacağını iddia eder. Benzer şekilde, Chris Salter, bağlamanın ve duyuşal teknolojik platformların, bireylerin duyuşal deneyim üzerindeki öznel etkisine müdahale ederek, derin duyuşal dönüşümlere yol açma biçimiyle meşguldür. Salter, katılımcıların Just Noticeable Difference (JND) adlı enstalasyonu ile karşılaşmalarını Gilbert Simondon'un bireyselleşme felsefesi perspektifinden inceleyerek, nesnelerin veya ortamların statik veya birbirinden tamamen farklı olmadığı anlaşıldığında, sistemik ilişkilerin ekolojik farkındalığının nasıl ortaya çıkabileceğini gösteriyor. Heinz Mack, Brion Gysin ve Ian Somerville gibi sanatçılar kinetik nesnelerle tanımlanan ortamı kapsamak için filme başvururken, Salter, katılımcıların değişen algı eşiklerine ilişkin anlatımlarına dayanan etnografik bir yöntemi tercih ediyor.

Kitabın son bölümü olan VI. Kısım — İç İç Geçmiş Gerçeklikler, bireylerin eş zamanlı olarak gelişen ancak farklı mekânsal ve zamansal düzeylerde ilerleyen bir dizi sistem içindeki iç içe geçmişliğini keşfetmeye devam ediyor. Görünmeyen veya söylenmeyen şeylerin nasıl anlam doğurduğu ve başkalarının (insan veya başka türlü) uzak deneyimlerinin nasıl bizimkilerle iç içe geçtiği üzerine spekülasyonlar yapıyor. Sanat kuramcısı Jack Burnham'ın tanımladığı gibi, sanat deneyiminden temel bir evrensel anlamı koparıp onu "yapı"nın görünmeyen düzeyine yerleştiren "sanat miti" de böyleydi ve hâlâ da öyledir. 41 Aynı zamanda, Charissa Terranova'nın burada savunduğu gibi, etkileşimin "biyolojik olarak ıslak" anıklığına dair iddialar, Burnham'a sanat eserine dair kişisel bir anlayış kazandırdı. Terranova, bunları çelişkili pozisyonlar olarak okumak yerine, verimli bir şekilde iç içe geçmiş olarak görüyor. Burnham'ın paradoksal estetiği, ilgili bir izleyici kitlesi varsayımına dayanır; ancak Christine Ross'un gösterdiği gibi, Pierre Huyghe'nin Untitled (2012) adlı eseri bu kavramı sorgular ve insan dışı diğer etkenleri de içeren spekülatif bir gerçeklik ortaya koyar. Ross, eserin canlılığının insan müdahalesine bağlı olmadığını, aksine kendi kendini sürdürdüğünü savunur. Eserin karmaşıklıkları büyük ölçüde "sahne dışında" gerçekleşir ve "geçirgen kayıtsızlığı", insan algısının önceliğine dair fenomenolojik iddialara karşı çıkar.

Son olarak, Barbara Stafford, maddeden ziyade anlamsal olarak anlaşılması güç olgulardan oluşan, ancak dolaylı olarak kavrayabildiğimiz yeni bir gerçekliğin tarif edilemez alanını inceliyor. Bu süreçlere dahil oluyoruz ancak dillerini konuşmuyoruz. Bu doğrultuda Stafford, tarafsız izleyiciden tuzağa düşmüş kullanıcıya doğru bir bakış açısı kaymasının etik sonuçlarını ele alıyor.

14 Cristina Albu ve Dawna Schuld

Bu kitap, bizi başkalarıyla daha yakınlaştırmaya, sadece bizi şekillendirmekle kalmayıp aynı zamanda yapılandırmasında ve yeniden yapılandırmasında aktif rol oynadığımız birbirine bağlı sistemlerdeki birlikte yaşamımızı düşünmeye yönelik umut dolu bir çabadır. Sanata durumsal bir yaklaşım benimseyen – estetik deneyimin öznelere ve nesnelere arasındaki ilişkileri ön plana çıkaran – bu cilt, onların ortak bir ortamdaki iç içe geçmişliğini ortaya koyuyor ve mevcut sanat tarihi anlatılarının onların ayrışmasını önceliklendiren sınırlarına meydan okuyor.

Notlar

- 1 Maurice Merleau-Ponty, *Görünür ve Görünmez*, ed. Claude Lefort, çev. Alphonso Lingis (Evanston: Northwestern University Press, 1968), 59.
- 2 Francisco J. Varela, Evan Thompson ve Eleanor Rosch, *Embodied Mind: Cognitive Sci- ve İnsan Deneyimi* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 123.
- 3 Bu çalışmanın illüstrasyonunu kitap kapağında görebilirsiniz; ayrıca <http://chrissalter.com/projects/> adresine de bakabilirsiniz. yer değiştirme- 1- 0/.
- 4 Bu bağlamda özellikle dikkat çekici olan, Herzog ve de Meuron tarafından tasarlanan yeni Tate Modern eklentisi Switch House'un ve Snøhetta tarafından tasarlanan yeni SFMoMA kanadının mimarisidir; her ikisi de bulundukları şehir manzaralarına birden fazla bakış açısı sunmakta ve insanları izlemeye ve doğaçlama sosyal buluşmalara davet eden geniş dolaşım alanlarına sahiptir.
- 5 David Howes, "Sarah Pink'e Yanıt: Duyusal Antropolojinin Geleceği", *Sosyal Antropoloji/Anthropologie Sociale* 18 (2010): 335.
- 6 Merleau-Ponty, *Görünür ve Görünmez* 7 Nicolas , 60.
- 7 Bourriaud, *İlişkisel Estetik* (Dijon: Les presses du reel, 1997), 113.
- 8 Alphonso Lingis, *Ortak Hiçbir Şeyi Olmayanların Topluluğu* (Bloomington) ve Indianapolis: Indiana Üniversitesi Yayınları, 1994), 12.
- 9 Bkz. <http://chrissalter.com/projects/displace- v- 2- 0/>.
- 10 Alex Potts, *Heykelsel Hayal Gücü* (New Haven: Yale Üniversitesi Yayınları, 2000), 206–234. Ayrıca bkz. James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven, CT: Yale University Press, 2001). Aynı on yılda (ve sonrasında) fenomenoloji ve performans arasındaki ilişki üzerine bir tartışma için bkz. Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1998).
- 11 Rosalind Krauss, *Modern Heykelde Geçişler* (Cambridge, MA: MIT Press, 1977) ve "Genişletilmiş Alanda Heykel", 8 Ekim (Bahar 1979): 30–44. Ayrıca bkz. Lucy Lippard ve John Chandler, "Sanat Nesnesinin Maddesizleştirilmesi", *Art International* 12, no. 2 (Şubat 1968): 31–36.
- 12 Robert Morris, "Heykel Üzerine Notlar, Bölüm II," *Artforum* 5, no. 2 (Ekim 1966): 20–23.
- 13 Hal Foster, *Gerçeğin Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangart* (Cam- köprü, MA: MIT Press, 1996), 43.
- 14 Bkz. Jack Burnham, "Sistem Estetiği", *Artforum* 7, sayı 1 (Eylül 1968): 31–35; ve Jack Burnham, "Gerçek Zamanlı Sistemler", *Artforum* 8, sayı 1 (Eylül 1969): 49–55.
- 15 Caroline A. Jones, David Mather ve Rebecca Uchill, eds., *Deneyim: Kültür, Biliş- tion ve Sağduyu* (Cambridge, MA: MIT Press, 2016), 8.
- 16 John Dewey, *Sanat Deneyim Olarak* (New York: Perigree Books, 1932).
- 17 Paul Crowther, *Sanat ve Görme Fenomenolojileri: Analitik Sonrası Bir Dönüş* (Londra: Bloomsbury Academic, 2013); Joseph D. Parry, ed., *Sanat ve Fenomenoloji* (Londra; New York: Routledge, 2011).
- 18 Hans Ulrich Gumbrecht, *Varlığın Üretimi: Anlamlı Aktarmayacağı Şeyler* (Stanford: Stanford Üniversitesi Yayınları, 2003).
- 19 Gregory Bateson, *Zihnin Ekolojisine Giden Adımlar* (Chicago: Chicago Üniversitesi Yayınları, 1972), 151.
- 20 Varela ve diğerleri, *Bedenlenmiş Zihin* , 174.
- 21 Barbara Stafford, *Yanki Nesneleri: Görüntünün Bilişsel İşlevi* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 202.

- 22 Philip Robbins ve Murat Ayede, "Durumsal Biliş Üzerine Kısa Bir Giriş", *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*, eds. Robbins ve Ayede (Cambridge, Birleşik Krallık: Cambridge University Press, 2009), 8.
- 23 Alva Noë, *Garip Araçlar: Sanat ve İnsan Doğası* (New York: Hill and Wang, 2015).
- 24 Victor Burgin, "Durumsal Estetik", *Studio International* 178, no. 915 (1969): 119.
- 25 Michael Asher'den alıntı: Kirsi Peltomäki, *Situation Aesthetics* (Cambridge, MA: MIT Press, 2014), 12.
- 26 Jack Burnham, "Gerçek Zamanlı Siyasi Sanatın Oluşturulmasındaki Adımlar", Hans Haacke: *Çerçeveleme ve Çerçevenme*, ed. Kasper Koenig (Halifax: Nova Scotia Sanat ve Tasarım Koleji Yayınevi; New York: New York Üniversitesi Yayınevi, 1975), 127.
- 27 Benjamin Buchloh'un Hans Haacke'nin pratiğini biyolojik ve sosyal arasındaki ikili karşılıklara dayalı olarak dönemlendirmesine yönelik bir eleştiri için bkz. Luke Skrebowski, "All Systems Go: Recovering Hans Haacke's System Art," *Grey Room* 30 (Kış 2008): 54–83.
- 28 Bkz. John Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki* (New Haven: Yale University Press, 2008) ve John Onians, *European Art: A Neuroarthistory* (New Haven ve Londra: Yale Üniversitesi Yayınları, 2016).
- 29 Amy Ione, "Beyin Korteksini Sanatçının Gözleri, Zihni ve Kültürüyle Bağlamak" *Bilinç Dergisi—Sanat ve Beyin* 7, sayı 8–9 (2000): 21–27.
- 30 Ayrıca bakınız: Barbara Maria Stafford, *Yeni Bir Meta-Alan İçin Saha Rehberi: Beşeri Bilimler/Sinirbilim Ayırımı Köprülemek* (Chicago: University of Chicago Press, 2011).
- 31 John Hyman, "Sanat ve Sinirbilim", *Taklit ve Gelenek Ötesi*, eds. Roman Frigg ve Matthew Hunter (Londra: Springer, 2010), 245–261; ayrıca bkz. Matthew Rampley, *Darwin'in Baştan Çıkarıcı Etkileri* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2017).
- 32 Jane Bennett, *Canlı Madde* (Durham: Duke Üniversitesi Yayınları, 2010), 30.
- 33 Mark BN Hansen, "Sistem-Çevre Hibritleri", *Emergence and Embodiment: New Essays on Second- Order Systems Theory*, eds. Bruce Clark ve Mark BN Hansen (Durham ve Londra: Duke University Press, 2009), 126.
- 34 Francis Halsall, "Niklas Luhmann ve Beden: Rahatsız Edici Sosyal Sistemler", *Yeni Biyo-Etik* 18, sayı 1 (Mayıs 2012): 19.
- 35 Chris Salter, *Alien Agency: Experimental Encounters with Art in the Making* (Cambridge, MA: MIT Press, 2015), 241.
- 36 Karen Barad, *Evrenle Yarı Yolda Buluşmak* (Durham: Duke University Press, 2007), 184.
- 37 Edmund Husserl, *Saf Fenomenolojiye Genel Giriş*, cilt 1, çev. Fred Kersten (Lahey: M. Nijhoff, 1980), §49.
- 38 Giorgio Agamben, "Çağdaşlık Nedir?" adlı makalesi, *Bir Aygıt Nedir? ve Diğer Denemeler* adlı eserde, çev. David Kishik ve Stefan Pedatella (Stanford, CA: Stanford University Press, 2009), 39–54.
- 39 Bkz. Terry Smith, *Çağdaş Sanat Nedir?* (Chicago: Chicago Üniversitesi, 2009). Küreselleşmiş bağlamda eşzamanlı olmayan zamansallıkların giderek daha fazla farkına varılmasının bir sonucu olarak zamanla olan ilişkinin giderek karmaşıklaşması fikri, Christine Ross'un " Geçmiş Şimdi; Gelecek de Öyledir: Çağdaş Sanatta Zamansal Dönüş" adlı eserinde de incelenmiştir. (New York: Continuum, 2012) ve Peter Osborne, *Herhangi Bir Yerde Ya Da Hiçbir Yerde: Çağdaş Sanat Felsefesi* (Londra ve New York: Verso, 2014).
- 40 Terry Smith, "Çağdaş Sanat ve Çağdaşlık", *Critical Inquiry* 32, no. 4 (Sum-Çarşamba 2006): 703.
- 41 Jack Burnham, *Sanatın Yapısı* (New York: G. Brazillier, 1971).