

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

SANATA MARUZ KALMAK:
İZLEYİCİNİN HALLERİ

Firdevs Candil ERDOĞAN
2502060032

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Uşun TÜKEL

İSTANBUL – 2021

ÖZ
SANATA MARUZ KALMAK: İZLEYİCİNİN HALLERİ
FİRDEVS CANDİL ERDOĞAN

Yirmi birinci yüzyıl sanatında izleyicinin çağdaş sanatla imtihanını ele alan bu tez çalışması, konuyu özellikle izleyicinin müdahalesini merkeze alan sanatsal üretimler üzerinden değerlendirmektedir. Çalışmanın amacı, günümüzde bizzat bir sanatsal unsur haline gelmiş izleyiciyi sanat üretimine yönelik eylemleri, ona yüklenen görevler ve işlevler üzerinden değil, izleyicinin bunları kabul etme-etmeme iradesi üzerinden irdelemektir. Çalışmada izleyicinin katılımcılığına dayanan deneyim temelli sanat anlayışının köklerinin uzunluğu araştırılmış, izleyicinin sanat dünyasında değişen konumu incelenmiş, süreçte izleyicinin sanata maruz kalma halleri irdelenmiştir. İzleyicinin somut bir özne olarak tüm varlığıyla sanattan tasfiye edilmesinin mümkün olup olmadığı konusunda yorum getirilmeye çalışılmıştır.

Çalışma boyunca izleyici, günümüz sanatının talep ettiği gibi sanatın asli bir unsuru, çoğu zaman bir sanatın/sanatsal üretimin bir bileşeni olarak değerlendirilmiş, dolayısıyla sanat tarihsel bağlamda hakkında araştırma yapmaya değer bir tema olarak öne çıkarılmıştır. Meta-evrene girildiğinin iddia edildiği günümüze ulaşana kadar izleyicinin bir sanat tüketicisine dönüşme serüveni mercek altına alınmış ve bu süreçte pek de üzerinde durulmayan, önemsiz görülen izleyici tutumlarının değeri sorgulanmıştır.

İlişkisel estetik, Katılımcı Sanat, Aktivist Sanat, Protesto Sanatı gibi güncel eğilimlerin izleyicideki etkileri incelenirken ‘deneyim körelmesi’ üzerinde özellikle durulmuş, gözden kaçmış bir fenomen olarak değerlendirilmiştir. Sanatta çoklu hakikatler ve çoklu gerçeklikler kuramı, olumsuzlayıcı hakikatlerin ve gerçeklerin göz ardı edilişi bağlamında ele alınmıştır. İzleyicinin günümüz sanatına (ve metaverse sanata) gerçeklik-akıl-hakikat düzleminden bakma/okuma, bir sanatsal üretimle karşılaşmak isteme-istememe, kendisini aniden sanatın içinde bulduğu durumlarda buna tepki

verme ve benzeri tercihleri incelenmiş, bu tutumlarına göre çeşitli izleyici kategorileri önerilmiştir. Bu kategoriler arasında özellikle ‘dirençli izleyici’nin, ‘rastlantısal izleyici’nin ve ‘kripto izleyici’nin bakış açısı yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: izleyici, çağdaş sanat, performans sanatı, Katılımcı Sanat, Kripto Sanat, fenomenoloji, sanat kuramı, sanat felsefesi.



ABSTRACT
BEING EXPOSED TO ART: STATES OF BEHOLDER
FIRDEVS CANDIL ERDOGAN

The following doctoral thesis, ‘Being Exposed to Art: States of Beholder’, reviews the beholder’s challenge with contemporary art in the 21st century art, and argues the subject especially through the artistic productions which center the beholder’s intervention. This thesis is specifically concerned with the initiative of the beholder who becomes herself/himself an artistic element to accept-not to accept the missions, functions charged her/him, instead of her/his actions towards artistic production or charged missions and functions. In this thesis, the length of roots of experience-based sense of art that stand on participation of the beholder, and the changing position of the beholder in the whole art world are examined, and the states of the beholder who is exposed to art are scrutinized. I have tried to make a remark on whether it is possible to eliminate the beholder from art with all her/his existence as a tangible and concrete subject.

Throughout this thesis, the beholder is assessed as an essential element of art just as demanded by contemporary art, and often as a component of art/artistic production, and thereby it is accentuated as a theme that is worth further research in art historical context. Furthermore, the adventure of the beholder’s transformation into an art consumer (until she/he reached present day which is claimed to be in a Metaverse) is examined closer, and the value of the beholder’s attitudes which are seen as unimportant during this process is questioned.

While examining the effects of actual trends such as Relational Aesthetics, Participatory Art, Activist Art, Protest Art (etc.) on the beholder, most particularly ‘the atrophy of experience’ is dwelled upon and it is evaluated as an overlooked phenomenon. The theories of multiple-truths and multiple-realities are argued in the context of ignoring the truths and realities which have negations. The preferences of the beholder to read/look at today’s art (and metaverse art) from the perspective of reality-mind-truth, or to demand-not to demand/want-not want, to encounter an artistic production, or the reaction types of her/him which she/he finds herself/himself

suddenly within an artwork (and etc.) are discussed in detail. According to these unregarded attitudes several beholder categories are suggested. Among these categories, particularly the visions of 'resistant-mannered beholder', 'coincidental beholder' and 'crypto beholder' are commented on.

Keywords: beholder, contemporary art, participatory art, phenomenology, theory of art, philosophy of art, aesthetics.



ÖNSÖZ

‘Sanata Maruz Kalmak: İzleyicinin Halleri’ başlıklı bu tez çalışması, izleyiciyi hem sanata maruz kalan özne hem de sanatın bileşeni olarak ele almakta, başlangıcından bugüne izleyicinin sanat dünyasında geçirdiği dönüşümü incelemektedir. İzleyicinin sanatla, sanatın-sanat üreticisinin izleyiciyle kurduğu ilişkinin derinliği, dönüşümü, bu ilişkinin izleyici ve karşısındaki diğer özne (sanat, sanat üreticisi hatta diğer izleyici vb.) arasındaki iktidar dengesini değiştirme dinamiği irdelenmiştir. Günümüz sanatında izleyicinin bazen sanatın üreticisi bazen nesnesi bazen aracı, mecrası, tekniği, sözcüsü, taşıyıcısı, ancak en önemlisi tüketicisi olduğu kabulünden hareketle tez çalışması boyunca izleyici, sanat tarihinin bir inceleme alanı olarak kabul edilmiş ve tüm dikkat onun tutumuna, sanatta bulunuşuna, iradesine, öznesine verilmiştir.

Doktora teziyle imtihanım 2008-9 yıllarında, ‘Aykırı Estetik Bağlamında Kültürel Çeşitlilik ve Günümüz Sanatına Yansımaları’ başlığı ile yazılması planlanan bir tez çalışmasıyla başlamıştı. Araya hayatın girmesinin ve tez danışmanımın emekli olmasının ardından bu serüven, yazılan tüm bölümlerden vazgeçilerek 2014 yılında, yeni bir tez danışmanı ve yeni bir tez başlığıyla, ‘Günümüz Sanatında Katılımcı İzleyicinin İnisiyatifi ve Eser Sahipliği Kavramı’ ile devam etti. İzleyicinin eser karşısındaki konumunun, konumu değiştikçe bir özne olarak sahip olduğu inisiyatifin değerinin/anlamının, çağdaş sanatta bir ‘eser üreticisi olarak izleyici’ mefhumunun ve bu izleyicinin ‘eser sahipliği’ndeki payının araştırıldığı tez çalışmasının yazım süreci devam ederken Katılımcı Sanat, izleyici katılımı gibi temalarda akademik çalışmalar da hızla üretilmeye devam etti. e-skop: sanat tarihi eleştiri adlı internet sitesi Katılımcı Sanat, izleyicinin deneyimine dayalı sanat merkezli uluslararası makalelerin çevirilerini yayınlamaya başladı. Claire Bishop’ın ünlü kitabı *Artificial Hells, Yapay Cehennemler* adıyla Koç Üniversitesi Yayınları tarafından çevrildi. Yalnızca Türkiye’de değil yurtdışında da popüler bir araştırma konusu, ilginç çıkarımlar yapmaya imkân veren engin bir saha olarak Katılımcı Sanat, deneyim odaklı sanat ve ilişkisel estetiğin her çağdaş Batı sanatı araştırmacısını etkilemesi elbette şaşırtıcı değildi. Üstelik güncel akademik ulusal-uluslararası yayınları takip

etmek önceleri pek keyifli, dinlendirici ve bilgilendiriciydi. Ancak 2019 yılının Kasım ayında, erişime yeni açılan bazı tez çalışmalarını, ardından Kaija Kaitavuori'nin Julian Stallabrass danışmanlığında tamamladığı tezinden uyarladığı *The Participator in Contemporary Art: Art and Social Relationships* adlı kitabını gördükten sonra danışmanım Prof. Dr. Uşun Tükel ile karar verip artık son bölümünü yazdığımız tez çalışmasının hem başlığını hem de konusunu değiştirdik. Birinci ve İkinci Bölüm'de yazılanları mevcut yeni literatürle karşılaştırarak bakış açımızı farklı bir yöne kaydardık. Dolayısıyla Üçüncü Bölüm'ü tümüyle baştan yazma kararı aldık. Sonuçta 2020 yılında nihai başlık olarak seçtiğimiz 'Sanata Maruz Kalmak: İzleyicinin Halleri' ile yola devam ettik.

Maceralı doktora tezi yazma serüvenim boyunca geçen 14 yılın ilk sekiz yılında yazdığım tezin izleme jürisinde yer alan, sonraki altı yılında danışmanım olan (aynı zamanda yüksek lisans tezimin de danışmanıdır) Prof. Dr. Uşun Tükel'e sonsuz sabrı ve başladığım işi bitireceğime duyduğu inanç için minnettarım. Son altı yıldır tüm tez izlemelerim için her seferinde verdiğim yüzlerce sayfalarca metni bıkmadan, sıkılmadan, her nüansına dikkat ederek satır satır okuyan danışmanımın sabrı, inancı ve yönlendirmeleri gerçekten çok kıymetli. Bu süreci devam ettirmemde etkili önemli insanlardan biri de Prof. Dr. Ahu Antmen'di. Sadece komite toplantılarında değil, her karşılaştığımızda sorularıyla ve yorumlarıyla fikri tikanıklarımı açmama yardımcı oldu. Büyük bir bıkkınlıkla çağdaş sanatın 'bug'ları hakkında yorumlar yaptığım zamanlarda müthiş bir dinginlikle duygularımı bana anlatarak benim de dinginleşmemi sağladı ki bu sadece bir öğrencinin değil herkesin yılan hikâyesine dönen bir işi tamamlaması için gerekli en büyük motivasyon kaynağı.

Sanat tarihi disiplininde akademik eğitim almaya başladığım 2000 yılından bu yana tanıdığım, aynı zamanda arkadaşım olan ve Katılımcı Sanat'a ilişkin bir çalışma yapmayı öneren Doç. Dr. Seda Yavuz'un da tez izleme komitemde yer alması benim için çok anlamlıydı. Süreçte yaptığı yorumlar ve verdiği destek için ona teşekkür ederim.

Yalnızca tezimle ilgili olarak değil, hayatın içinde ilerlerken de bana her zaman bir telefon kadar yakın olan, enerjisiyle ortamı hemen değiştiren, birlikte güzel anları da kötü anları da paylaştığımız, birlikte üretme fırsatına eriştiğim Doç. Dr. Serap Yüzgüller'in adını burada sevgiyle anıyorum. Onun motivasyon desteği, fikir

alışverişindeki içtenliği, bir arkadaş olarak güvenilirliği sürece devam etmemde gerçekten etkili oldu.

Diğer pek çok paylaşımımız ve birlikte üretimlerimiz bir yana özellikle okulla ilgili takip etmem gereken meselelerde beni haberdar eden, bilgilendiren, bana yardımcı olan, geçen yıllar içinde nezaketini hep koruyan, ‘of’ dediğini hiç iştirmedğim sevgili Arş. Gör. Gül Cevahir Altun’a da bu vesileyle teşekkür ediyorum. Artık telefonunda adım her çıktığında onu sadece hatırını sormak için aradığımı bileceği için mutluyum.

Tez yazım süreçlerimizin çakıştığı dönemde gündüz randevulaşıp gecenin bir vakti birimiz Türkiye’den diğeri Hollanda’dan görüntülü arama yaparak sessizce bilgisayarlarımızda çalışmak ve başımızı kaldırdığımızda birbirimizi, kedilerimizi, kızımı görerek tezlerimizi yazmaya devam etmek gibi ‘çılgınlıklar’ yaptığımız Tülay Kazancı’yı sevgiyle anmadan geçmeyeceğim. Onunla da arkadaş olmaktan, birlikte üretme fırsatı bulmaktan, Türkçe sanat tarihi literatürüne değerli metinler kazandırmaktan mutluyum.

Bir yandan da farklı şirketler ve kurumlar bünyesinde aktif çalışma hayatımın kesintisiz devam ettiği bu süreçte zihnimi besleyen damarlardan biri halen editör olarak görevime devam ettiğim Hayalperest Yayınevi oldu. Mimarlıktan moda, sanat felsefesinden çocuklar için sanat kitabına, Manga Sanatı’ndan Osmanlı çiçek motiflerine kadar açılan geniş bir yelpazede yer alan çeşitli kitapları düzenlerken, çeviri yaparken, yayına hazırlarken tüm bilgilerden tezime pay çıkarma fırsatı buldum. Çoğu zaman kısa süre içinde üst üste farklı bilgileri edinmekten kaynaklanan beslenme bozuklukları yaşadım. Güncel kaynaklara ulaşmak konusunda avantajlı olmanın ayrıcalığını hep hissettim. Bütün bunlar bir yana zorlu koşullar altında dahi sanat yayıncılığı yapmaktan vazgeçmeyi hiç düşünmeyen Fatma Top’a, Ramazan Kurtaran’a ve mesai arkadaşlarıma tüm emekleri için çok teşekkür ederim.

Kuşkusuz bütün süreçte en önemli kişiler, bir doktora tezinin yazılma sürecinde katılımcılık deneyimi edinen aile fertlerim oldu. İlginç yorumları, azme sevk eden konuşmaları ve anlayışıyla eşim Ahmet Erdoğan’a çok teşekkür ederim. Yaşama deneyimine ve hayata katılma inisiyatifine getirdiği varoluşsal, saf, mükemmel, özgün yorumuyla canıma can katan, gözümün nuru kızım Azra Umay

Erdoğan'a ise hem zihnimde açtığı kapılar hem de verdiği manevi güç için minnettarım.

Teşekkür edilmesi gerekli onlarca isim var ancak hepsini tek tek burada anmak mümkün değil. O yüzden kısa kesip, sözü Amerikalı komedyen Will Rodgers'tan bir alıntıyla bitirmenin tezin içeriğiyle de uyumlu olabileceğini düşünüyorum: Başkasının başına geldiği sürece her şey komik; ama senin başına geldiğinde neden işin mizahi boyutu azalıyormuş gibi görünüyor ve bu (senin başına gelmeye) devam ettiğinde neden şefkat dolu o kahkahalar yitip gidiyor.

İSTANBUL, 2021

FİRDEVS CANDİL ERDOĞAN



İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	x
RESİMLER LİSTESİ	xii
KISALTMALAR LİSTESİ	xvi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BATI SANATINDA İZLEYİCİ UNSURU

1.1. Geleneksel İzleyici Tanımı ve Sanat İzleyicisi	13
1.2. İzleyicinin Yapıtla İlişkisi	33
1.2.1. İzleyicinin yapıt karşısındaki fiziksel durumu	36
1.2.2. Yayıtın izleyicinin benliği üzerindeki etkisi	50
1.2.3. İzleyicinin yapıt karşısındaki iradesi	58

İKİNCİ BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL SANATINDA İZLEYİCİNİN SERÜVENİ

2.1. İzleyicinin Yeniden Doğuşu	75
2.2. Anonimleşmeye Gönüllü Sanat ve Katılımcı-Kolektif İzleyicisi	121
2.3. İzleyicinin ‘Başına Sanat Gelmesi’ ve Sanatla Karşılaşmak	143

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÜNCEL SANATA MARUZ KALAN İZLEYİCİNİN HALLERİ

3.1. Kendini Sanatın İçinde Bulma Hali	157
3.1.1. Rastlantısal izleyicilik hali	159

3.1.2.	Aporia hali-aporetik hal	168
3.2.	Gözlemci İzleyicinin Dirençli Hali	178
3.3.	Dijital İzleyicilik Hali	181
3.3.1.	Çevrimiçi izleyicilik hali	183
3.3.2.	Kripto izleyicilik hali	187
DEĞERLENDİRME ve SONUÇ		192
KAYNAKÇA		202
ÖZGEÇMİŞ		229



RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Düğünü*, 1434. Panel üstüne yağlıboya, 82,2 x 60 cm. National Gallery, Londra. 39
- Resim 2:** Diego Velázquez, *Nedimeler*, 1656. Tuval üstüne yağlıboya, 318 x 276 cm. Prado Müzesi, Madrid. 41
- Resim 3:** Genç Hans Holbein, *Elçiler*, 1533. Meşe pano üstüne yağlıboya, 207 x 209,5 cm. National Gallery, Londra. 45
- Resim 4a:** Rembrandt van Rijn, *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu*, 1662. Tuval üstüne yağlıboya, 191,5 x 279 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. 46
- Resim 4b:** Rembrandt van Rijn'in *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu* başlıklı resmi ve figürlerin bakışlarının resmin dışında odaklandığı nokta. 48
- Resim 5:** Édouard Manet, *Kırda Bir Öğle Yemeği*, 1863. Tuval üstüne yağlıboya, 214 x 269 cm. Musée d'Orsay, Paris. 53
- Resim 6:** Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Tuval üstüne yağlıboya, 130,5 x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris. 55
- Resim 7:** El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten* adlı çalışma için taslak, 1927-28. Kâğıt üstüne suluboya, 14,2 x 20,7 cm. Sprengel Museum, Hanover. 64
- Resim 8:** Marcel Duchamp, *Sicimler*, 1942. Yerleştirme. Philadelphia Museum of Art ..66
- Resim 9:** Naum Gabo, *Mekânda Asılı Konstrüksiyon*, 1952. Karışık malzeme. Baltimore Sanat Müzesi, Baltimore. 69
- Resim 10:** John Cage'in 4'33" adlı bestesinin icra edildiği ilk konserin programı ve sanatçının hazırladığı partiyonun girişinde yer alan cümle. 78
- Resim 11:** Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933 88
- Resim 12:** Allan Kaprow'un *Elma Mabedi* adlı çalışmasında izleyicinin durumunu gösteren bir fotoğraf, 1960. 90
- Resim 13:** Allan Kaprow'un *Bir İlkbahar Happening'i* performansında izleyiciyi tünele girerken gösteren bir fotoğraf, 1961. 92
- Resim 14:** Claes Oldenburg'un *Sokak* adlı mekân düzenlemesinden görünüm. 96

Resim 15: Claes Oldenburg'un <i>Ray Gun Gösterisi</i> için hazırladığı para örneği	97
Resim 16: Claes Oldenburg'u 107 East Street adresindeki ilk <i>Dükkân</i> 'da otururken gösteren bir fotoğraf.	99
Resim 17: Jasper Johns, <i>Kendin Yap</i> ("Hedefler" serisinden), 1960. Boya fırçası, üç renkli suluboya paleti, grafit.	101
Resim 18: Lygia Clark'ın <i>Caminhando</i> kapsamında izleyicilerin kullanımına sunduğu düzenekler ve yazılı talimatları gösteren fotoğraflar.	101
Resim 19: Robert Rauschenberg, <i>Karaborsa</i> , 1961. Karışık teknik, 125,7 x 149,9 x 10,2 cm. Museum Ludwig, Köln.	103
Resim 20: George Brecht'in 1959-1975 tarihlerinde yaptığı, <i>Valiz (Bir 'Akış' Seyahat Kiti)</i> adlı çalışmasından görünüm.	104
Resim 21: Robert Morris'in 1971 yılında Tate Gallery'de açılan sergisi için yaptığı hazırlık çalışmalarından bir çizim.	106
Resim 22: Yoko Ono'nun 1964 tarihli <i>Kesik Parça</i> adlı performansından görüntüler, Yamaichi Konser Salonu, Kyoto.	109
Resim 23: Marina Abramoviç'in 1974 yılında gerçekleştirdiği <i>Ritim 0</i> adlı performanstan görüntüler.	112
Resim 24: Chris Burden'in 1975 tarihli <i>Kaderine Mahkûm Olmak</i> performansından görünüm.	114
Resim 25: Vito Acconci'yi <i>Performans Denemesi</i> sırasında gösteren fotoğraf ve sanatçının çizimi.	116
Resim 26: Vito Acconci'nin 1970 yılında gerçekleştirdiği <i>Yakınlık</i> 'tan görünüm.	118
Resim 27: Vito Acconci'nin 1972 tarihli <i>Döl Yatağı</i> performansından görüntü. ..	119
Resim 28: Daniel Buren'in 1968 yılında gerçekleştirdiği <i>Didaktik Önerme</i> 'den görünüm.	123
Resim 29: Hans Haacke'nin 1970 tarihli <i>MoMA Oy Sandığı</i> projesinde izleyicileri gösteren bir fotoğraf.	126
Resim 30: Robert Barry'nin 1969 yılında Torino'da hayata geçirdiği proje kapsamında gönderilen davetiyeyi gösteren bir fotoğraf.	128

Resim 31: Joseph Beuys'u 1972 yılında düzenlediği <i>Bilgi Eylemi</i> sırasında gösteren bir fotoğraf.	131
Resim 32: Joseph Beuys'un <i>Bilgi Eylemi</i> 'nde kullandığı karatahtaları gösteren bir fotoğraf.	131
Resim 33: Rirkrit Tiravanija, <i>İsimsiz (Bedava)</i> , 1992. Karışık teknik, yerleştirmeden görünüm. 303 Gallery, New York.	133
Resim 34: Rirkrit Tiravanija'nın 1995, 2007, 2011 yıllarında farklı mekânlarda yinelediği <i>İsimsiz (Bedava)</i> sergisinin izleyicilerinden görünüm, 2007. David Zwirner Gallery, New York.	133
Resim 35: <i>Çatışma Mutfağı</i> 'nın Filistin mönüsü sunduğu süreçten görünüm, 2014.	136
Resim 36: Olafur Eliasson'un 2003 tarihli <i>Hava Projesi</i> 'nde izleyiciyi gösteren bir fotoğraf. Tate Modern, Londra.	138
Resim 37: Ai Weiwei, <i>Ayçekirdekleri</i> , 2010 (izleyicinin durumunu gösteren bir fotoğraf). Çekirdek boyutundaki çok sayıda porselen parça üstüne siyah mürekkep. Yerleştirmeden görünüm, Tate Modern, Londra.	142
Resim 38: Ai Weiwei, <i>Ayçekirdekleri</i> , 2010 (üzerinde gezinmek yasaklandıktan sonra izleyicinin durumunu gösteren bir fotoğraf). Tate Modern, Londra.	142
Resim 39: Eva ve Franco Mattes'in 1998-9 tarihli <i>Darko Maver</i> projesinden görüntüler (a. Darko Maver'in sansürlü çalışmaları, 1999; b. Darko Maver'in NATO bombardımanı ertesinde Podgorica hapishanesinde bulunan cansız bedeni [fotoğraf aslında Mattes çiftinin Bologna'daki evlerinin tavanarasında çekilmişti]; c. 48. Venedik Bienali'nde İtalyan Pavyonu'nda Darko Maver için düzenlenen anma töreninden bir fotoğraf).	150
Resim 40: Eva ve Franco Mattes'in 2010 tarihli çevrimiçi <i>Eğlenceli Değil</i> projesinden görünüm (izleyicinin polisi aradığı sekans).	152
Resim 41: Augusto Boal'un 1978 yılında Belçika'da gerçekleştirdiği görünmez tiyatro atölye çalışmasının ardından Liege'deki bir süpermarkette yapılan performans sırasında Flaman Televizyonu tarafından gizli çekimle alınan görüntülü kayıttan bir kare.	164

- Resim 42:** Eva ve Franco Mattes'in Viyana'daki Karlsplatz'a kurduğu Nikeplatz bilgilendirme kabinini, Nike logosu heykelini ve proje çizimlerini gösteren bir fotoğraf seçkisi. **167**
- Resim 43:** Santiago Sierra, *Üstü Örtülü Kelime*, 2003. İspanyol Pavyonu, Venedik Bienali, Venedik. **171**
- Resim 44:** Santiago Sierra, *Mekânı Çevreleyen Duvar*'da pasaport kontrolü yapan görevliler ve bir izleyici, 2003. İspanyol Pavyonu, Venedik Bienali, Venedik. **171**



KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.e.	: Adı geçen eser
A.y.	: Aynı yayın
AÖP	: Avusturya Özgürlük Partisi
Bkz	: Bakınız
Çİ	: Çevrimiçi izleyici
MIT	: Massachusetts Institute of Technology (Massachusetts Teknoloji Enstitüsü)
MoMA	: Museum of Modern Art (Modern Sanat Müzesi)
NFT	: Non-fungible Token (Değiştirilemez token)
Rİ	: Reel izleyici
SDP	: (Avusturya) Sosyal Demokrat Parti
VR	: Virtual reality (Sanal gerçeklik)

GİRİŞ

‘Sanata Maruz Kalmak: İzleyicinin Halleri’ başlıklı bu tez çalışmasında çağdaş Batı sanatı dünyasında izleyicinin pozisyonu ve geçen yüzyıllarda izleyicilik rolünün dönüşümü, izleyici lehinden bakılarak incelendi. İzleyicinin, oluşu ona bakını kendine maruz bırakmaya (ve izleyicinin bakışına maruz kalmaya) dayanan sanatla ilişkisi, on dokuzuncu yüzyılın yenilikçi sanat akımlarıyla macera dolu bir yolculuğa dönüştü. İlginç bir tesadüftür ki bu maceralı yolculuk yine aynı yüzyılda Hegel’le kurumsallık kazanan sanatın sonuna gelindiği söylemi ile eşzamanlı başladı. Ancak sanatın öldüğü (keza yücenin, Tanrı’nın, ütopyaların, masumiyetin, şiirin, akla gelebilecek ne varsa her şeyin öldüğü), sanatın aurasının söndüğü sözleri yirmi birinci yüzyılda halen yinelense de sanatın izleyicisi (yücenin parçaları, Tanrı’nın inanarı, ütopyaların kurucuları, masumiyetin kanıtları, şair) hep varolageldi, varolacaktır da. Bu mevcudiyet hali, muteber düşünürlerce yinelense ve savunulsa da hakikat mi yoksa hurafe mi olduğu çok da bilinmeyen sözkonusu ölümü ya gizledi ya geciktirdi ya da önledi. Yine de sanatın öldüğü söyleminin özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonundan bu yana sanattan, sanat felsefesinden ve sanat sosyolojisinden bahsedilirken adeta kesintisiz duyulan bir tür arka plan müziği niteliği taşıdığı da reddedilemez bir gerçek.

Batı sanatının kendine ait Kambriyen Patlaması on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın ilk yarısı arasında yaşandı, sanat tarihçileri bu dönemin ürünlerini Modern Sanat, toplumbilimciler de bu dönemde yaşananları modernleşme altında değerlendiregeldi. Sanayi Devrimi, iki adet dünya savaşı, yoğun kentleşme, ülkelerin rejim değişiklikleri, ulus bilincinin yeni anlamlar kazanması, kamusal alan ve birey tanımlarının, üretim-tüketim dengelerinin geleneksellikten kopuşu tüm toplumsal dinamikleri, dolayısıyla kültürel ve sanatsal yansımalarını da kökten değiştirdi. Sanat dünyasının çeperleri ve kütlesi büyürken sermayeyle ilişkisi başladı, güçlendi. Bu da sanatçının tekniğinden, malzemesinden sanatın estetiğine hatta finans-kapitaline uzanan fazlasıyla geniş bir perspektifte büyük, benzersiz bir ‘gelenekten kopuş’ yaşanmasına yol açtı. En dikkat çekici olansa izleyicinin sanat yapıtı karşısındaki fiziksel, işlevsel, duygusal, bilişsel, biçimsel hatta estetik konumunun değişimiydi.

Sanatın Kambriyen Patlaması'nın zirveye ulaştığı dönem Birinci Dünya Savaşı'ndan sonrasındı. Geçen her yıl yalnızca bakmak ve görmek değil, tahayyül etmek, teknik açıdan mükemmel olmak, akıl gütmek, akıldan kaçmak, somutluk, soyutluk, azdaki çokluk, çoktaki azlık, ham kalabilmek, büyük sözleri bırakmak, sonsuzlukta hiç olmak, boşlukta var olmak, toplumun bireyi olmak, tekil kişi olmak, ütopyalar ve distopyalar da birbiri içine girerek kördüğümüne dönmüş bir kavramlar yumağı haline geldi. Dolayısıyla bir zamanlar yalnızca sanatı sevdiği, ondan hoşlandığı ya da belki de salt toplumsal statüsünü yükseltmek için sanatı takip eden izleyici de bu kördüğümlü yumağa bir ucundan dolandı. 1960'lı yılların başından bu yana izleyicinin sanatsal alanda yapılan üretime (yapıt[lar]a) 'bakma' şekli bunları bizzat deneyimlemeye ve 'okumaya' dönüştü. Yine aynı dönemlerde sanat camiasında hâkimiyeti ele geçiren Kavramsal Sanat, sadece izleyicinin 'bakma' ve 'deneyimleme' eyleminin değil, sanata dâhil olan tüm paydaşların (eleştirmenlerin, galeri sahiplerinin, küratörlerin, koleksiyoncuların hatta gerek kurumsal gerekse bağımsız tüm sergileme mekânlarının) özgün tarihsel evrimini hızlandırdı. Kuşkusuz hepsi kendi meşrebince evrim geçirmeye devam ediyor ancak özellikle günümüzde izleyicinin hali oldukça dikkat çekiyor çünkü her şey bir yana izleyicinin tanımı, anlamı ve görevi değişiyor. Nitekim günümüzde izleyici artık en üstün vasıflı sanat kurumlarının raporlarında bile 'sanat tüketicisi' haline gelmiş bulunuyor. İzleyici ve seyirci tabirleri ise daha çok tiyatro, sinema salonlarına, evlerde televizyonların bulunduğu odalara, cep telefonlarının ve bilgisayarların ekranlarına sıkıştırılıyor. Performans sanatı söz konusu olduğunda ise eskiden izleyici olarak anılan kitle ekseriyetle katılımcı sıfatı taşıyor.

Sanatın başlangıcından bugüne izleyicinin dönüşümünde en büyük paylardan birinin 'Katılımcı Sanat' olduğu apaçık gözlemleniyor. Dolayısıyla deneyim ve izleyicinin durumu pek çok araştırmacı için ilgi çekici bir konu olarak dikkatleri üzerine çekiyor. Bu sanat ve estetiği hakkında yazılmış en kapsamlı kuramsal metinlerden birinin yazarı olan Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik* başlıklı metninde gayet etkileyici bir retorikle sanatın bir karşılaşma halinden¹ ibaret olduğunu yazıyor. İşte bu karşılaşmanın izleyici tarafının geçirdiği dönüşümü irdeleyen akademisyenlerden biri, performans çalışmaları, dramaturji ve küratörlük alanında

¹ Nicolas Bourriaud: *İlişkisel Estetik*. Çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2018, 24.

araştırma yapan Imanuel Schipper, “From flâneur to co-producer: The performative spectator”² (Flâneur’dan ortak-üreticiye: Edimsel izleyici) adlı makalesinde teknolojinin tüm imkânlarıyla donatılmış güncel sanat izleyicisinin oyunun bir parçası, ortak bir yapımcı, bir tür ortak üretici haline geldiğine değinerek şu soruları gündeme getiriyor:

“(...) –performanslar her katılımcı için tamamen farklıydı. Öte yandan bir yardımcı oyuncu, ortak üretici kolektifi halinde birlikte yapılan etkinlikler ve durumlar halen var. Peki, bu bireysel kararlarla yapılan ve teknolojik cihazlarla yeniden ölçülüp biçilen ortak bir üretim midir? Yoksa bireysel tavrın ve aynı zamanda müşterek bir sosyalliğin –(...) algoritmalarla yönlendirilen ve yönetilen– üretimi midir?”³

İzleyicinin sanat dünyasındaki varlığı, sanatsal üretime iştirak etmesi, bu üretimdeki payı, Katılımcı Sanat’ın ayrı bir başlık olarak ele alınması, bu alanda üretilen çalışmaların sanat felsefesi, estetik ve en önemlisi etik bağlamındaki değeri gibi konularda yapılan çalışmalar her geçen gün hızla artıyor, çeşitleniyor. ‘Sanata Maruz Kalmak: İzleyicinin Halleri’ başlıklı bu tez çalışması da öncelikli olarak odağına, izleyicinin deneyiminin ve ‘Sanat’ bünyesindeki dönüşümünün en dolaysız, en açık ve somut örneklerini sunan Katılımcı Sanat’ın bakış açısını alıyor.

Konu hakkında Batı sanatı uzmanlarının son on yılda yaptıkları akademik ve entelektüel çalışmaların, genellikle bu sanat türünün sosyolojisine, felsefesine ve fenomenolojisine odaklandığı görülmektedir. Çalışmalarını bu yönde yoğunlaştıran ve çağdaş sanat üzerine yapılan tüm akademik araştırmalarda mutlaka adı geçen, Katılımcı Sanat konusunda otorite kabul edilen Claire Bishop’ın (bir kitabı ve ‘e-skop: sanat tarihi eleştirisi’ adlı internet sitesinde yayımlanan makaleleri⁴ vesilesiyle Türkçeye de kazandırılan) pek çok metninde son derece kapsamlı ele aldığı bu hususlar, modern sanat sonrası üretim modellerini anlamayı, kuramını oluşturmayı,

² Martina Leeker, Imanuel Schipper, Timon Beyes (ed): **Performing the Digital**. Transcript Verlag, 2017 içinde “From flâneur to co-producer: The performative spectator”, 189-209.

³ **A.g.e.**, 206-207.

⁴ Bishop’ın Katılımcı Sanat odaklı Türkçeleştirilmiş makaleleri için bkz. https://www.e-skop.com/arama?q=bishop&cx=014899107027645925844:elweb0pcdua&cof=FORID:11&lr=lang_tr; aynı sitede yer alan ve Katılımcı Sanat merkezli başka yazarlara, araştırmacılara ait metinler için bkz. https://www.e-skop.com/arama?q=katilimci+sanat&cx=014899107027645925844:elweb0pcdua&cof=FORID:11&lr=lang_tr (erişim tarihi 8 Ekim 2021).

birbirleri arasındaki sınırları belirlemeyi, küresel ve yerel siyasetin bu üretim modelleri üzerindeki etkisini, izleyicinin her üretim modeli kapsamında sahip olduğu eylemsel pozisyonu değerlendirmeyi gözetmektedir. Kimi araştırmacılar izleyicinin katılımını merkeze alan performans sanatını aynı odaklı sahne sanatlarından ayıran özellikleri belirlemek konusunda uzmanlaşmışlardır. Kimileri tamamen Dijital Sanat'a ve Net Art adıyla anılan, internet üzerinden, sosyal ağlar vasıtasıyla yapılan sanatsal üretimlere odaklanarak izleyicinin özgürleşmesini farklı bağlamlarda ele almaktadırlar. Hans-Georg Gadamer, Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser, Umberto Eco, Giorgio Agamben, Pierre Bourdieu başta olmak üzere kimi kuramcılar ise sanatın ölümünün ilanından⁵ sonra sanatın içeriği, sanatçının yeni pozisyonu ve sanatın izleyici tarafından alımlanışı üzerine metinler yazmışlardır. İzleyicinin salt bakar konumdan eyleyen konumuna geçmesi konusunda ise Jacques Ranciere'nin *Özgürleşen İzleyici*⁶ başlıklı metni başlıca referans haline gelmiştir.

Son yıllarda Türkiye'de de katılımcı izleyicilik popüler bir araştırma konusu oldu. Konuyla ilgili yapılan akademik çalışmalar kapsamında örneğin Mehmet Aydın Avcı'nın 2021 yılında tamamladığı Sanatta Yeterlilik Tezi "Güncel Sanatta İzleyici Katılımı",⁷ doğrudan konuyu ele alan derleme bir çalışma olarak tamamlandı. Bu alanda yapılan yurtiçi çalışmalardan ayırıcı bir yorum olarak o tez çalışmasında katılımcı etkileşimin içine girdiği çıkmazlara değinen özel bir bölüme yer verilmiş ve bu noktada Claire Bishop'ın aynı başlıklı makalesiyle paralel görüşler bildirilmişti. İlişkisel sanatın pozitif değer olarak merkez alındığı o makaleden yola çıkarak sözkonusu çıkmazlar arasında izleyiciden çok sanatçının hali önceliklendirilmişti.

⁵ İlan eden, "Sanatın Sonu: Felsefi Bir Savunma" başlıklı makalesini ("The End of Art: A Philosophical Defense". **History and Theory**, Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His critics: Art History, Historiography and After the End of Art [Aralık 1998] 127-143) yayımlayarak bunu kamuya apaçık duyuran sanat eleştirmeni Arthur C. Danto idi. Sonrasında çağdaş sanatın vardığı nokta itibarıyla sanatın ölümü vesilesiyle sanat tarihinin mevcut yöntemlerinin ölümü de ilan edildi ve Hans Belting **Sanat Tarihinin Sonu: Modernizmden Sonra Sanat Tarihi** (Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020) başlıklı metnini yayımlayarak modern dönem sonrası sanat tarihi yazımının açmazlarından bahsetti. Özetle yirminci yüzyılın sonuna varıldığında Tanrı dahil her şeyin sonuna gelinmişti. Elbette Danto bu soruna bir çözüm getirecek ve **Sanatın Sonundan Sonra** (Çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010) başlıklı kitabıyla yeni eleştiri modelinin neler olabileceğine ilişkin görüşlerini açıklayacaktı.

⁶ Jacques Ranciere: **Özgürleşen İzleyici**. Çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayıncılık, 1. Basım, 2010.

⁷ Mehmet Aydın Avcı: **Güncel Sanatta İzleyici Katılımı**. (Sanatta Yeterlilik Tezi) Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2021.

İzleyicinin sanattaki katılımcılık rolüne ağırlık veren bir çalışma olarak “Çağdaş Seramik Sanatında Katılımcı İzleyicinin Rolü”⁸, 2021 yılında tamamlanmış bir yüksek lisans çalışmasıydı. Tezi yazan Hilal Çınar da Katılımcı Sanat’ı Clair Bishop gibi Fütürizm’le başlatmış, konuyu seramik-cam sanatı özelinde açıklamıştı.

Ece Ceren Göçmen’in 2019 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde yazdığı “Mekân ve İzleyici Bağlamında Çağdaş Sanat Yapıtında Etkileşim”⁹ başlıklı yüksek lisans tezi, izleyici etkileşimine dayalı çalışmaları üç gruba ayırarak ele almıştı: İzlenen Sanat, Deneyimlenen Sanat ve İlişkisel Sanat. O tez çalışmasında etkileşim iddiası izleyiciyi bu üç kategori üzerinden değerlendirerek yorumlanmıştı ancak alışıldığı gibi burada da salt izleyicinin katılımcı eylemlerine odaklanan bir çalışma yapılmıştı.

Aynı yıl yazılan bir başka metin ise Esra Yakaner’in “Çağdaş Sanat Yapıtlarında İzleyici Katılımı”¹⁰ başlıklı yüksek lisans teziydi. İzleyicinin eserle ilişkisini salt alımlama estetiği üzerinden okuyan Yakaner, genel olarak Katılımcı Sanat’ın kilit çalışmalarından örnekler vererek tezini tamamlamıştı.

İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesinde yazılan “Katılım ve Güç: Çağdaş Katılımcı Sanatın Ana Hatları”¹¹ başlıklı, 2018 tarihli bir yüksek lisans tezi, Katılımcı Sanat’ın gelişim çizgisine yer verip tutarsızlıklarına odaklanarak bir kuramsal çerçeve çizmeyi hedeflemiş, katılımcılık konusunu iktidar meselesi üzerinden sorgulamış, izleyici sınıflamasına girişmemişse de Katılımcı Sanat’ın gelişimini anlattığı bölümlerde izleyicinin geçirdiği serüvenin köşe taşlarını oluşturan hususlara değinmiş, Katılımcı Sanat’ın genel çerçevesinde çözümleme kriterleri olarak Kimlikler (sanatçı, katılımcı, seyirci, grup kimliği), Açık Form, İktidar Yapıları, Toplumsal Etki’yi tespit ederek örneklerle ayrıntılandırmıştı.

⁸ Hilal Çınar: **Çağdaş Seramik Sanatında Katılımcı İzleyicinin Rolü**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Pınar Çalışkan Güneş, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2021.

⁹ Ece Ceren Göçmen: **Mekân ve İzleyici Bağlamında Çağdaş Sanat Yapıtında Etkileşim**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Şirin Yılmaz, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.

¹⁰ Esra Yakaner: **Çağdaş Sanat Yapıtlarında İzleyici Katılımı**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Tez Danışmanı: Prof. Nurdan Gökçe, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.

¹¹ Çiğdem Çağlayan Kolain: **Katılım ve Güç: Çağdaş Katılımcı Sanatın Ana Hatları**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Dr. Aslıhan Erkmek Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nisan 2018.

Yıldız Teknik Üniversitesi bünyesinde yazılan “Seyirden Etkileşime: Bir Katılımcı Sanat Yapıtı Olarak Dijital İmgenin Fenomenolojisine Doğru”¹² başlıklı 2015 tarihli bir doktora tezi, konuyu tümüyle dijital mecralar üzerinden yorumlayarak izleyicinin pozisyonuna neredeyse pek fazla değinmemiştir.

Yine aynı yıl tamamlanan bir başka yüksek lisans tezi “1990 sonrası sanatta etkileşim bağlamında sanat eseri ve izleyici”¹³ başlığıyla Ayşe Tülay Kahraman tarafından yazılmıştır. Emsal çalışmalardan farklı olarak özellikle 1990 yılı sonrasındaki Katılımcı Sanat çalışmalarına odaklanılan tez yine konuyu Fütürizm’le başlatıp internet sanatıyla noktalamıştır.

Önceki yıl (2014) Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde Cansu Kuman’ın yazdığı “Sanatta ve Siyasette Sensorium Kavramı ve Katılımcıya Dönüşen İzleyici”¹⁴ başlıklı yüksek lisans tezi, Fransız düşünür Jacques Ranciere’in uzlaşma-uzlaşmazlık, sensorium ve duyumsanabilirlik kavramlarından yola çıkarak izleyicinin katılımcıya dönüşüm sürecini özetlemiştir. Sanat ve siyaset arasındaki ilişkisellikten yola çıkarak bu çatışma-uzlaşma alanından doğan karşı estetiğe, karşı estetiğin siyasi işlevine, bir eylem olarak estetik duruşa yönelen Kuman, izleyicinin edilgen konumdan etkin konuma geçişini bu çizgide yorumlamış, konuyu Gezi Olayları sırasında gerçekleştirilen sanatsal eylemler üzerinden toparlamıştır.

Daha eski tarihlerde, 2005 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı’nda Sedef Okan tarafından yazılan “Çağdaş Sanat Süreci İçinde Yeni İzleyici”¹⁵ başlıklı yüksek lisans tez metninde ise sanatta izleyicinin payına yalnızca tarihsel bir çerçeve sunacak şekilde değinilmiştir.

¹² Enis Âli Yurtsever: **Seyirden Etkileşime: Bir Katılımcı Sanat Yapıtı Olarak Dijital İmgenin Fenomenolojisine Doğru.** (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zerrin İren Boynudelik, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

¹³ Ayşe Tülay Kahraman: **1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında Sanat Eseri ve İzleyici.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ülfet Ilgaz Özgen Topcuoğlu, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015.

¹⁴ Cansu Kuman: **Sanatta ve Siyasette Sensorium Meselesi ve Katılımcıya Dönüşen İzleyici.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Tez Danışmanı: Prof. Dr. Evangelia Şarlak, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

¹⁵ Sedef Okan: **Çağdaş Sanat Süreci İçinde Yeni İzleyici.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. İsmet Çavuşoğlu, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.

Nazlı Ekin Salıoğlu “ağdaş Sanatta evre ve İzleyici Müdahalesiyle Oluşan Yapıt”¹⁶ başlıklı yüksek lisans tezinde (2005) kendi sanat üretimleri üzerinden izleyicinin sanata müdahalesini sağlamış, deneyimlerini aktarmıştı. Bireysel gözlem ve deneyimleri ışığında Salıoğlu, bu türden sanat üretimlerine dair söylemlerde sanatçıların egolarından aslında hiç ödün vermediklerini, bunu samimiyezsiz bulunduğunu ve izleyicileri kendi amaçları doğrultusunda kullandıklarını ifade etmişti; bu tespit¹⁷ çalışmayı diğerlerinden farklı, ilginç, düşündürücü kılıyordu.

Bir izleyici olarak sergi gezme ve sanatla buluşma deneyimine dair bir dizi makale yazan Süreyya Evren ise bu deneyimlerine dair gözlem ve fikirlerini *Sanat Dünyamız* dergisinin farklı sayılarında¹⁸ yazı dizileri halinde yayımlamıştı. Evren, bu yazı dizisine yol açan ilk etmenlerden birinin sanat hakkında konuşmanın konsensüs üzerine kurulu olmasından, bu konsensüsün dışına düşen kişi veya sözlerin kalıcı biçimde görmez gelişinin sebep olduğu duygudan kaynaklandığını ifade ediyordu. Deneyime ezbere atfedilen otantiklik imasının irdelenmesi gerektiğini de kuvvetle hissettiriyordu.

İzleyicinin dnden bugüne geçirdiği evrimi ve değişen pozisyonunu inceleyen çalışmalarda bir katılımcı izleyici sınıflandırması yapma çabası son derece anlaşılır bir durumdu. Uluslararası çalışmalarda da izleyici sınıflandırması yapmaya yönelim her geçen gün arttı. Örneğin 16-18 Temmuz 2013 tarihinde Londra’da düzenlenen 17’nci Uluslararası Bilgi Görüntüleme Konferansı’nda sunulan bir araştırmada,¹⁹ 7’nci Seul Medya Sanatı Bienali’ndeki dijital temelli etkileşimli sanat üretimleri özelinde izleyici sınıflandırması yapıldı. Je-Ho Oh ve Chung-Kon Shi, bienaldeki çalışmalar bağlamında etkileşimli sanatsal üretimlerde izleyiciye nesne, koordinatör, dönüştürücü ve karakter olmak üzere dört rol biçildiğini önerdiler. Ancak izleyicinin katılımcılık kararını etkileyen iradesini konu bile etmediler.

¹⁶ Nazlı Ekin Saraçoğlu: **ağdaş Sanatta evre ve İzleyici Müdahalesiyle Oluşan Yapıt.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Gülçin zdemir, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.

¹⁷ **A.g.e.**, 87.

¹⁸ Söz konusu yazı dizisini, ‘bir metaveri yığını olarak günümüz sanatı’na dair bir diğer yazı dizisini ve güncel sanatın sürekli açıklama getirilmesine ihtiyaç duymasına değinen üçüncü yazı dizisini kitaplaştıran Evren’in bahsedilen tüm metinlerinin bir arada yer aldığı kaynak için bkz. Süreyya Evren: **Günümüzde Sanat ve Deneyim.** İstanbul: Hayalperest Yayınevi, Ocak 2022 (baskıda).

¹⁹ Je-Ho Oh ve Chung-Kon Shi: “Categorisation of Audience Relationship between Action and Visualisation in Interactive Art Installations” **2013 17th International Conference on Information Visualisation**, Londra 2013, 555-560.

Doktora tezini Julian Stallabrass ve Nathalie Heinisch gözetiminde tamamlayan Kaija Kaitavuori ise tezinin ilk baskısı 2018 yılında yayımlanan uyarlaması *The Participant in Contemporary Art: Art and Social Relationships*²⁰ (Çağdaş Sanatta Katılımcı: Sanat ve Toplumsal İlişkiler) adlı kitabında temel ve anlaşılır bir Katılımcı Sanat tipolojisi çıkardı. Buna göre izleyici ve sanatçı arasındaki örtülü sözleşmelere dayanan Katılımcı Sanat'ın dört katılım grubu doğurduğunu önerdi. Bunları hedef, kullanıcı, malzeme ve ortak-yaratıcı (co-creator) olarak adlandırdı. Örtülü sözleşmeleri açıklamak için ayrıca bir bölüm tasarlayan Kaitavuori de Katılımcı Sanat'ın siyasi yönüne değinerek sosyolojik bir yorumla sanatta katılımcılığın toplumsal anlamı üzerinde durdu. Ayrıca metninde, sanatçıların belli bir ücret/hediye/imtiyaz ya da tamamen gönüllülük esasına dayalı olarak 'işe aldıkları' kişileri de katılımcılık bağlamında değerlendirdi.

Bütün bu çalışmalarda (ve burada bahsedilmeyenlerde) dikkat çeken birkaç husus vardı. Biri, bahsedilen tüm kaynaklarda izleyicinin fiziksel katılımının başlangıcının İtalyan Fütüristlere, sonra Duchamp'a ve nihayet de 1960'lı yıllara dayandığı vurgusuydu. Diğeri, örnek verilen tüm çalışmalarda izleyicinin edindiği deneyimin oyun, haz, acı, korku, siyasi bilinç ve benzeri mefhumlarla ilişkilendirilerek idealize edilmesi idi. İzleyicinin katılımcı olma inisiyatifi ve iradesi konusuna hiç girilmemesi, katılmamayı tercih eden izleyicilerin bu tercihlerinin, sebebi zaten biliniyormuşçasına hiç sorgulanmaması da dikkat çeken bir başka noktaydı. İzleyicinin katılımcılığına yönelik çalışmalarda temel amaçlar (son yıllarda çocuk psikiyatrisi alanında pek gündemde olan) 'oyun terapisi' ve 'duyu bütünleme terapisi' ile bireyi sağaltmakmış ya da katılımcı, çoğulcu ve demokratik bir ortam simülasyonu yaratarak toplumsal dönüşüm sağlamakmış gibi bir algının mutlak doğru olarak sunulduğu da göze çarpıyordu. Bir başka önemli nokta da aslında sanatla karşılaşma niyeti ve hevesi olmayan kişilerin kendilerini sanatın içinde buluverdikleri, çoğu zaman sanata maruz kaldıklarını bilmedikleri için günlük yaşamda aynı durumla karşılaştıklarında verecekleri tepkileri sergiledikleri örneklerin değerlendirilme şekliydi. İzleyicilerin kızgınlık, öfke ve benzeri olumsuz duygularının, karşılaştıkları şeyin sanat olduğunu öğrendikten sonra dahi dinmemesi

²⁰ Kaija Kaitavuori: **The Participant in Contemporary Art: Art and Social Relationships**. B. Tauris, 1. Basım, 2018.

ya da tümüyle geçmemesi ise genel olarak izleyicinin bilgisizlikle, ileri boyutta kültürsüzlükle etiketlenmesiyle sonuçlanabiliyordu.

Oysa sanatın ve izleyici deneyiminin günümüzde vardığı noktada pek çok kuramcı, eleştirmen ve yazar da Katılımcı Sanat'ın sağladığı deneyim bolluğundan nasibini almış durumda. Sanat dünyasının ve paydaşlarının 'yeni sanat' olarak kutsayıp yücelttiği çağdaş sanatla ilgili olarak kimi kuramcılar bu deneyim bolluğunun yarattığı tıkanıklığı fark edip çeşitli metinler yazdılar. Bunlardan ve belki de fitili ateşleyenlerden biri, kuramcı Jean Baudrillard'ın 1996 tarihli *Sanat Komplosu*²¹ adlı metniydi. Metinde estetiğin ölümünden bahseden yazar, sanat tarihinde bir köşe taşı olarak Duchamp'la aynı kürsüyü paylaşan Warhol'un fetişleştirilmesine değinmiş, şu kışkırtıcı cümlelerle de fikirlerini apaçık dile getirmişti:

“Çağdaş sanatın ikiyüzlülüğü özetle: Zaten beş para etmez bir şeyken beş para etmeyen, anlamsız, saçma sapan bir şey olmayı kendine bir hak olarak görmek; beş para etmez bir şey olmaya çalışmak ve yüzeysel terimler kullanarak yüzeysel bir şey olduğunu iddia etmekten ibarettir.”²²

Aynı metinde izleyicinin duyarsızlığına, eleştirinin sığılığına ve daha pek çok hususa değinen Baudrillard'ın ardından 2009 yılında çekilen bir belgesel de çağdaş sanata sorgulayıcı bir bakış açısı getiriyordu. Büyük finans krizinin yaşandığı 2008 yılında Damien Hirst'in bir çalışmasının 60 milyon sterline satılmasından yola çıkarak çağdaş sanatın parayla, statüyle ve daha 'derin' konularla ilişkisine değinen yönetmen Ben Lewis, Baudrillard'ın çağdaş sanat sergileri, çağdaş sanatçılar, çağdaş sanat eleştirmenleri, küratörler hatta koleksiyoncular için öne sürdüğü fikirleri *Büyük Çağdaş Sanat Balonu*²³ adlı belgeseli aracılığıyla doksan dakika içinde görselleştiriyordu. Lewis'in izleyiciye anlatmaya çalıştığı şey özetle kitlesel manipülasyona uğradığı ve bunu fark etmesi gerektiği idi. Yine de sanat dünyasının 'yeni sanat' konusundaki cansiperane olumlaması, büyük bir demokrasi ve son derece etkili bir toplumsal dönüşüm vaadinde bulunduğu duyulan sonsuz inanç, eleştirilerin yerine ulaşmasında, dikkate alınmasında, en azından üzerinde

²¹ Jean Baudrillard: *Sanat Komplosu*. Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

²² *A.g.e.*, 54.

²³ *Great Contemporary Art Bubble* (Çağdaş Sanat Balonu). Yön: Ben Lewis, 2009, 90'.

düşünülmesinde isteksizliğe neden oluyordu. Sadece isteksizlik de değil, bu iddiaları öne sürenler modası geçmiş fikirlere yapışıp kalmakla, yeniliklere açık olmamakla, çok boyutlu düşünememekle, çağı yakalayamamakla adeta suçlanıyordu. Bu arada sanatla karşılaşma hevesi olsun ya da olmasın her tür izleyici çağdaş sanata giderek daha fazla maruz kalıyordu.

Genel durum böyleyken Katılımcı Sanat'ın kuramı hakkında otorite kabul edilen Claire Bishop, 1990'lı yılların başından 2011 yılına gelinen sürece dair bir yorum yaptığı "Katılım ve Gösteri: Bugün Neredeyiz?"²⁴ (Participation and Spectacle: Where are We Now?) başlıklı makalesinin son ara başlığını "5. Katılımın Sonu" olarak atmıştı (5. The End of Participation. Söz konusu makale yazarın *Yapay Cehennemler*²⁵ başlıklı kitabında da yer almaktadır). Katılımcı Sanat'ın büyük iddialarına kuşkuyla bakmayı şu sözlerle salık veriyordu Bishop:

"(...) İnsanları bir mecra olarak kullanmak suretiyle katılımcı sanat daima çifte ontolojik statüye sahip olmuştur: Hem dünyanın içinde gerçekleşen bir etkinliktir hem de ondan epey uzaktır. Böyle olunca da gündelik söylemde bastırılan çelişkileri iki katmanda iletme –katılımcılara ve izleyicilere– ve gerek dünyayı gerekse ilişkilerimizi yeniden tahayyül etme kabiliyetimizi genişleten sapkın, rahatsız edici hatta haz verici deneyimleri ortaya koyma yeterliği vardır. Ancak ikinci katmana [izleyiciye] ulaşmak, bu deneyimin kamusal tahayyüde benimsenmesine izin veren üçüncü bir uzlaştırıcı koşul –bir nesne, imge, anlatı, film hatta gösteri– gerektirir. Katılımcı sanat ne ayrıcalıklı bir siyasi mecra ne de gösteri toplumuna yönelik hazır bir çözümdür, bizzat demokrasi kadar belirsiz ve güvenilmezdir; ikisi de peşinen meşru olmadıkları gibi her özgül bağlamda habire icra edilip sınanmaları gerekir."²⁶

Onu bu sonuca götüren bir örnek Alman tiyatro yönetmeni ve performans sanatçısı Christoph Maria Schlingensief'in oldukça tepki çeken *Lütfen Avusturya'yı Sevin!* (Bitte Liebt Österreich!) performansına halktan gelen tepkilerdi. 2000 yılında gerçekleştirilen performansın etnik ayrımcılık konusunda toplumsal dönüşüm gerçekleştirmesi hedeflenmiş ancak sonuç beklendiği gibi olmamıştı.²⁷ Performansa maruz kalan izleyicilerin tepkileri ve yaşananlar Katılımcı Sanat'ın demokrasisi,

²⁴ Claire Bishop: "Participation and spectacle: Where are we now", **Living as form: Socially engaged art from**. Ed. Nato Thompson, MIT Press, Şubat 2012, 34-45.

²⁵ Claire Bishop: **Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası**. Çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2018, 295-306:303-306.

²⁶ Bishop: "Participation and spectacle: Where are we now", 45.

²⁷ Bahsedilen performansa ilerleyen bölümlerde tekrar değinileceğinden burada ayrıntı verilmemiştir.

çoğulculuğu, dönüştürücü gücü, güç dengesini izleyici lehine düzenlemesi, sanatçıyı-izleyiciyi-sanat kurumlarını vs. özgürleştiriciliği gibi mefhumları yeniden düşünmeye neden olacak nitelikteydi. Bishop'ın bu ufak ama önemli notu ve örnek verdiği çalışmanın bir tür gizli öznesi olan 'sanata yönelik eleştiri', oldukça dikkat çekiciydi.

'Sanata Maruz Kalmak: İzleyicinin Halleri' başlıklı tez çalışması da bu ve benzeri türden maruz kalmanın izleyici üzerindeki etkisini öncelikli olarak performans sanatı, ardından Katılımcı Sanat ve günümüzde popüler çeşitli sanatsal eğilimler üzerinden araştırmayı hedefliyor. Ayrıca izleyicinin dönüşümünü ve serüvenini salt ona verilen görevler ve/veya biçilen roller üzerinden değil, sanata maruz kalma durumları, bu durumlar karşısında sergilediği tavırları, ona biçilen rolleri ve verilen görevleri kabul edip etmemesi üzerinden de değerlendirerek bir grupta çalışma yapıyor.

Önemli ve yukarıda değindiğimiz çalışmalardan farklı bir katkı olarak bu tez çalışmasında 'gönülsüz izleyici' denilebilecek, sanatla karşılaşma niyeti ve hevesi olmaksızın kendini çağdaş sanatın içinde hatta tam merkezinde bulan izleyicilerin durumu da *özellikle* ele alınıyor. Zira bu izleyici bir yandan hem siyasi hem sosyolojik hem sanatsal hem de eğitsel bağlamda doğrudan hedeflenmişse de bu 'özel' izleyicilerle çağdaş sanat arasındaki 'etkileşim' neresinden bakılmak istenirse o yöne çekilebilen ilginç bir hâl olarak incelenmeyi hak ediyor. Elbette Kaprow'un izleyiciyi sanattan tasfiye etme hedefine farklı bir bağlamda, neredeyse kelimenin düz anlamıyla ulaşan Kripto Sanat'ın (meta-evrenin kültürel ögesinin) 'varlığı kuşkulu olan' izleyicisine de değiniliyor. Öyle ki bu nokta, bir anlamda Bishop'ın değindiği 'güncel sanatın ontolojik sorunsalının' da tetikleyicisi pozisyonunda bulunuyor.

Söz konusu doğrultuda Birinci Bölüm'de Katılımcı Sanat'ın köklerinin gerçekten de ancak Fütürizm'e kadar mı uzandığı yoksa oranın yalnızca bir olgunlaşma bölgesi mi olduğu, kökün ucunun nereye kadar indiği araştırılıyor. Konu, deneyimin fenomenolojik yorumu üzerinden inceleniyor. Görünen o ki katılımcılık ve katılıma dayalı deneyimin geçmişi, bakış açısına bağlı olarak aslında çok eskilere dayanıyor. Süreci alımlama estetiği üzerinden ve 'açık yapıt' temelinde değerlendirmekle yetinilmediğinde (ki bunlar olgunlaşma bölgesinde gelişen yan kökler olarak görülebilir) ana kökün uzunluğu oldukça dikkat çekici bir boyuta ulaşıyor.

İkinci Bölüm'de izleyicinin yirminci yüzyıl sanatı içinde değişen konumunun seyri, bilindik Katılımcı Sanat örnekleri üzerinden ele alınarak belirleniyor. Örnekler

yorumlanırken izleyicinin atması istenen adımların izi sürülüyor. Ancak bu kez izleyicinin vermesi muhtemel tepkileri, olumsuzlayıcı görüşleri, sanatçıların beklentilerini karşılamayan tutumları da göz önüne alınıyor. Yüz yıllık süreçte izleyicinin maruz kaldığı sanatın kendisini ve sanata bakışını ne yönde dönüştürdüğüne öncelik veriliyor.

Tez çalışmasının ana kısmını oluşturan Üçüncü Bölüm’de ise izleyicinin günümüzde çağdaş sanatla sınıanmasına odaklanılıyor. Bu noktada bir çalışmanın sanat kabul edilerek ulaştığı statünün sağladığı imtiyazların etik sorgulamasına da değiniliyor. Ayrıca günümüz sanat dünyasında izleyicinin pozisyonu, üzerinde uzlaşmış ortak dilin dışına çıkılarak ve sıklıkla göz ardı edilen izleyici grupları da işin içine dahil edilerek mevcut izleyici kategorilerinin kapsamadığı kesimin olaylara bakış açısı irdeleniyor.

Değerlendirme ve Sonuç başlıklı bölümde ise sanata maruz kalmaya, izleyicinin hallerine ve verdiği tepkilere ilişkin çıkarımlarda bulunuluyor. Bu bağlamda günümüzde bir izleyicinin ‘sanat tüketicisi’ olmak istememe iradesinin bulunup bulunmadığı da irdeleniyor. Ayrıca izleyicinin sanattan tasfiye edilmesi sürecinde onun bu konudaki iradesinin sanat dünyasının diğer paydaşları açısından değerine dair de bir yorum getiriliyor.

Bu çalışmanın ayırt edici bir özelliği olarak izleyici (ister potansiyel ister gönüllü isterse habersiz olsun), ‘Sanat’ın olmazsa olmaz parçası olarak sahip olduğu değer kabul edilerek tümüyle merkeze alınıyor. Dolayısıyla ister istemez, sanat tarihi yöntemlerinin temayüllerine paralel bir bakış açısı benimsenerek hakkında yorum yapılıyor. Günümüz sanatının da her fırsatta vurguladığı gibi mademki izleyici artık (bakan, yorumlayan, anlam üreten, sanatı üreten, geliştiren, tüketen vesaire işlevlerle) sanatın bilfiil içinde yer alıyor, o halde tıpkı sanat üretimi, sanatçı, sanat üretim yöntemi gibi o da tüm varoluşu ve tutumuyla sanat tarihinin araştırılmaya, yorumlanmaya, çözümlenmeye değer bir araştırma konusu olmayı hak ediyor.

BİRİNCİ BÖLÜM

BATI SANATINDA İZLEYİCİ UNSURLU

1.1. Geleneksel İzleyici Tanımı ve Sanat İzleyicisi

Sanatı ‘sanat’ yapan kriterler farklı kültürlerde çağlar boyunca çeşitlenmiştir. Dünya genelinde pek çok kuramcı, sanatı sanat yapan şeyin öncelikli olarak müzeler, eleştirmenler, koleksiyoncular, sanatçılar olduğu konusunda farklı yorumlar getirmiştir. Ancak günümüz çerçevesinden bakıldığında o zamanların en etkileyici, tartışmaya da en açık yorumu, Batı sanatında dile getirilen, sanatı sanat yapan şeyin bir izleyicisinin olduğuna dair görüştür. Batı sanatı özelinde bu görüş, Marcel Duchamp’ın 1957 yılında verdiği “Yaratıcı Eylem”²⁸ başlıklı ünlü seminerde şu sözlerle dile getirilmiştir:

“(…) Sonuçta, yaratıcı eylem tek başına sanatçı tarafından gerçekleştirilmez; izleyici (gözlemci) yapıtı deşifre ederek, içsel niteliklerini yorumlayarak onun dış dünyayla temas kurmasını sağlar ve böylece yaratıcı eyleme kendi katkısını sunar (...).”²⁹

Duchamp’ın bu sözleri, geleneksel izleyici algısına da yeni bir açılım sunar. O, sanat yapıtını oluşturma sürecinde izleyicinin sanatçı kadar etkili olduğunu anlatır. Bir sanat yapıtının yaratılmasında sanatçıyla izleyicinin işbirliği içinde olduğunu ima eder.

Türkçede izleyici kelimesi, seyirci ve sanatsever kelimeleriyle eşdeğermiş gibi kullanılır. Oysa sözlüklerde bu üç kelimenin anlamı oldukça farklıdır ancak bu anlamlar, genel olarak, geleneksel izleyiciye karşılık gelir. Örneğin Türk Dil Kurumu’nun Büyük Türkçe Sözlüğü’ne göre izleyici, “izleme işini yapan kimse”³⁰; aynı kurumun Yöntembilim Terimleri Sözlüğü’ne göre “bireycil ya da kümecil oyun

²⁸ Nisan 1957’de, ABD’nin Houston kentindeki Amerikan Sanat Federasyonu Toplantısı’nda İngilizce yaptığı konuşmayı Duchamp’ın sesinden dinlemek için bkz. <https://soundcloud.com/brainpicker/marcel-duchamp-the-creative-act> (erişim tarihi 28 Kasım 2014).

²⁹ A.y.

³⁰ Türk Dil Kurumu resmî internet sitesi, Büyük Türkçe Sözlüğü: <https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi 28 Kasım 2014).

yordamında toplumsal ya da yaygın kanıları yansıtan ve tepki ya da davranışlarıyla oyunun yaşam koşulları içinde gerçekleşmesini sağlayan katılımcı”³¹; Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü’ne göre ise “sinemaya giden, filmi izleyen kimse ve ayrıca televizyon yayını izleyen kimse”³² anlamına gelir. Dil Derneği’nin sözlüğüne göre izleyici şu anlamı taşır: “1. İzlemek eylemini yapan kimse, seyirci, 2. İzlemekle yetinip etkin olmayan.”³³ Bu iki kurumun tanımları arasındaki nüans, Türk Dil Kurumu’nun tanımlarından birinde izleyiciye etkin bir rol yüklemesi, Dil Derneği’nin ise bir tanımında izleyicinin etkinlik algısını ucu açık bırakıp diğer tanımında tümüyle edilgin durumda olan birey vurgusunda bulunmasıdır.

Seyirci kelimesi için de iki kurumun tanımları arasında benzer bir nüans vardır. Türk Dil Kurumu’nun Büyük Türkçe Sözlüğü’ne göre tanım şöyledir: “1. Bir olayı gören, izleyen kimse, izleyici, 2. İzlemek, eğlenmek için bakan kimse, izleyici.”³⁴ Kurumun Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü’nde kelime, “aynı yerde, bir oyunu başkalarıyla birlikte seyreden kişi”³⁵ karşılığını alırken Tiyatro Terimleri Sözlüğü’nde “toplu olarak bir yerde aynı oyunu ya da gösteriyi, gözle görünen bir durumu kişiyi, olayı, tiyatro yapıtı içinde seyreden kişi”³⁶ olarak tanımlanır. Dil Derneği, seyirci kelimesi için şu tanımları yapar: “1. Bir olayı gören, izleyen kimse, izleyici, 2. İzlemek, eğlenmek için bakan kimse, izleyici.”³⁷

Dilimizde sanat izleyicisini ifade etmek için sıklıkla kullanılan bir kelime olan sanatsever konusunda ise iki kurumun da tanımı aynıdır: “Sanatı tutan, sanatı koruyan ve yaşatan (kimse).”³⁸

³¹ Türk Dil Kurumu resmî internet sitesi, Yöntembilim Sözlüğü: <https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi 28 Kasım 2014).

³² Türk Dil Kurumu resmî internet sitesi, Büyük Türkçe Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi 1 Şubat 2015).

³³ Dil Derneği resmî internet sitesi: www.dilderneği.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html (erişim tarihi 1 Şubat 2015).

³⁴ Türk Dil Kurumu resmî internet sitesi, Büyük Türkçe Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi 1 Şubat 2015).

³⁵ Türk Dil Kurumu resmî internet sitesi, Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü: <https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi 1 Şubat 2015).

³⁶ Türk Dil Kurumu resmî internet sitesi, Tiyatro Terimleri Sözlüğü: <https://sozluk.gov.tr/> (erişim tarihi 1 Şubat 2015).

³⁷ Dil Derneği resmi internet sitesi www.dilderneği.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html (erişim tarihi 1 Şubat 2015).

³⁸ Türk Dil Kurumu resmî internet sitesi, Büyük Türkçe Sözlük <https://sozluk.gov.tr/> ve Dil Derneği resmi internet sitesi www.dilderneği.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html (erişim tarihi 1 Şubat 2015).

Toplumların çoğunda sanat yapıtlarına bakmayı tercih eden, sanat yapıtıyla karşılaşmaya gönüllü olan kişilere ve sanatı izleyen, koruyan, tutan, seven kimselere ilgi düzeylerinden bağımsız (profesyonel, amatör, hevesli) şekilde genel olarak sanatsever denir. Günümüz terminolojisinde sanat izleyicisi olmak, sözlük anlamıyla sanatseverlikle eşanlamlı değildir. Hatta günümüzde izleyicinin sanat yapıtına bakmaya gönüllü olması aranan bir özellik değildir. Belki de bu yüzden olsa gerek, sanatsever sözcüğü, özellikle dilimizde, genellikle belirli kıstaslara sahip kısıtlı bir zümreyi ifade ediyormuş gibi algılanır.

Dilimizdeki anlamları bu şekildeyken sanat, özellikle de görsel/plastik sanatlar konusunda İngilizceden Türkçeye çeviri yaparken titizlikle hazırlanmış metinlerde izleyici için eşanlamlı farklı ifadeler kullanıldığı dikkat çeker: *audience*, *viewer*, *spectator*, *beholder*, *observer*, *perceiver*, *onlooker*, *looker-on* hatta *bystander*, *visualiser*... Farklı çağların sanatından bahsedilirken özellikle bazı kelimelerin tercih edildiği gözlemlenir. Güncel sanatla ilgili metinlerde ilk dört kelimenin seçilerek kullanıldığı dikkat çeker. Dolayısıyla başlangıcından günümüze Batı sanatı tarihinde izleyicinin nereden nereye vardığını araştıran bu tez çalışması, güncele değinilen İkinci ve Üçüncü Bölüm’de, yakın tarihli metinlerde en sık karşılaşılan bu dört İngilizce kelimenin çağrışımlarından ilham almıştır. Birinci Bölüm’de bahsedilen eserlerin hemen hepsinin izleyicisinin kaynaklarda *viewer* ve *beholder* kelimeleriyle ifade edildiği, özellikle on dokuzuncu yüzyıl ve sonrasının sanatına dair metinlerinde izleyicinin sıklıkla farklı kelimelerle karşılandığı dikkat çekicidir. Ancak bu kelime tecihleri, sanat felsefesi metinleri sözkonusu olduğunda çağlardan bağımsız olarak, yazarın bakış açısına ve orijinal metnin İngilizceye çevrilmiş olmasına göre değişmektedir. (Özellikle İngilizce dışındaki dillerde izleyici ve/veya seyirci kelimelerinin etimolojisi konusunda dilbilimcilerle ortak bir çalışma yapılarak bu durum üzerine ayrıca bir metin yazılabilir. Bu tez çalışmasında yalnızca İngilizce ve Türkçe karşılaştırması yapılmıştır.)

Günümüzde, metnin bağlamına göre ‘hedef kitle’, ‘dinleyici’ anlamlarına da gelen *audience*, çağdaş sanat metinlerinde ağırlıklı olarak ses ve video yerleştirmelerinin, dijital sanat uygulamalarının, tiyatro gösterilerinin, müzik dinletilerinin izleyicisi (ve dinleyicisi) için; *viewer*, tuval resimleri ve benzeri şekilde ‘bakma’ eyleminin nispeten statik, sanatsal üretimle karşılaşan kişiden beklenen

asgari eylemin ise ‘bakmak’ olduğu yapıtların izleyicileri için kullanılır. Ancak *viewer*’ın dönem ayırt etmeksizin genel olarak tüm sanat metinlerinde temel sözcük olduğu açıktır. *Audience* ise hem metaforik hem de gerçek anlamıyla işitme eylemini gerçekleştiren izleyicidir; metaforik bağlamda alt anlamları ‘işitmesi’, sanatçının (ya da eserin) fısıltısını duyması beklenir. Güncel sanat metinlerinde *spectator*, sıklıkla performans ve performansla dayalı sanatsal üretimlerin izleyicilerinin yanı sıra sanatsal üretimle anlık karşılaşmalar yaşayan izleyicilere denk gelir. Bir müsabaka izlercesine ya da yolda yürürken karşılaştığı bir kavgaya bakarcasına baktığı sanatsal üretim karşısında öznel birtakım duygular yaşayıp tepkiler veren, bu öznel tepkileriyle birbirlerini etkileyen ve zaman zaman grup dinamiği gelişmesine neden olabilen izleyicileri karşılayan bu kelimenin özenle seçilip kullanılmasının dikkat çektiği bir yer de Brian O’Doherty’nin *Beyaz Küpün İçinde* adlı kült metnidir. O’Doherty, metninde izleyici ile ilgili görüşlerini aktardığı paragraflarda *spectator*’ın “soykütüğünde ‘izleyici’ ya da ‘seyirci’ dediğimiz, eşdeğerinin on sekizinci yüzyılın o keskin gözlü akılcı düşünürü –akla Addison’un *Spectator*’ı geliyor– vardır,”³⁹ der. “On sekizinci yüzyılın başında yayımlanan, aydınlanmacı değerleri savunan, toplumun çeşitli felsefi meselelerini tartışmayı amaçlayan bir günlük gazetenin adı olan *Spectator*’a gönderme yapan”⁴⁰ yazar, sözleriyle, aslında izleyicinin geçirdiği dönüşümü de açıklar. O’Doherty, *Spectator*’a yalnızca adı yüzünden gönderme yapmaz. İngiliz şair ve siyasetçi Joseph Addison ile yakın arkadaşı Richard Steele’in birlikte çıkardıkları *Spectator*’da yaratılan Sir Roger de Coverley karakterinin (ki Bay Spectator olarak da anılır) tefrikaları on sekizinci yüzyılda kitaplaştırılır. Burada Bay Spectator, “dünyada tüm duyularıyla ve aklıyla gözlem yapan insandan çok hayatın içine karışmaksızın yaşayan (...) türlerden biri gibi vakit geçiren”⁴¹ kişi olarak tasvir edilir. Dolayısıyla O’Doherty, bahsettiği “keskin gözlü akılcı düşünür”ü⁴² ironik ve müstehzi bir durum olarak aslında bu karakterle özdeşleştirir.

³⁹ Ayrıntılı bilgi almak için bkz. Brian O’Doherty: **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi**. Çev. Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2. Basım, 2010, 59.

⁴⁰ A.g.e., 59 (çevirmenin notu).

⁴¹ Bay Spectator karakteri hakkında ayrıntılı bilgi almak için bkz. Joseph Addison: **The Sir Roger de Coverley Papers from the Spectator**. Ed. John Calvin Metcalf, B. F. Johnston Publishing Co., yeniden baskı, 1910. Metni çevrimiçi okumak için bkz. Archive.org, https://ia700402.us.archive.org/29/items/sirrogerdiscoverl00a/sirrogerdiscoverl00a_bw.pdf.

⁴² O’Doherty: **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi**.

Beholder kelimesiyle ifade edilen izleyici de gözlem yapar ancak yapıtlarla ilgili fikre duyularıyla, özellikle de görme duyusuyla ulaşır. Derin bir tefekkür halinde olup en büyük eylemi ve edimselliği gözlemsel verileri zihninde yorumladığı tefekkür halidir. Bu yönüyle sanatsal üretimle diğerlerinden daha fazla hemhal olur ve çok daha aktif (zihinsel bağlamda) bir izleyici statüsündedir. Biraz aşırı yoruma kaçmak gerekirse *beholder*'ın sanat üretimiyle ilgili felsefe yapma hakkı meşru olarak vardır. Sadece fiziksel ya da salt estetik deneyimine dayanarak çıkarım yapmaz. Ancak sanat üretimiyle ilişkisi *observer* kadar da mesafeli değildir.

Dilimizde hepsi 'izleyici', 'seyirci' karşılığıyla ifade edilen bu İngilizce kelimeler arasındaki nüans, aslında sadece izleyicinin yapıt karşısındaki durumunu açıkça ortaya koymakla kalmaz, hem izleyicinin hem de yapıtın tarihselliğine açıklık getirir, yapıtın (Batı sanatı özelinde) hangi sanat tarihsel zeminde ve hangi sanat dallarıyla ilişkilendirilerek yorumlanabileceğine, yapıtın karakterine dair sezgisel ipuçları verir. Yapıtı algılama dinamiklerinde izleyicinin duyularının rolünü de bir nebze olsun açıklar.

İzleyiciyi duyan, bakan, gören, gözlemleyen, düşünen ve benzeri bir ayrımla ele almak izleyicinin yapıtla arasındaki duyulara dayalı algı temelli ilişkiyi yorumlamak açısından yeterliymiş gibi görünür. Oysa tek başına bu, ne bir yapıta bakma, yapıtı görme, onu değerlendirme ve onun hakkında fikir geliştirme sürecini ne yapıtla izleyici arasında kurulan psikolojik bağı ne izleyici ile sanatçı arasındaki hiyerarşi ilişkisini ne de yapıtın ya da yapıtın bulunduğu mekânın izleyici üstündeki yönlendirme etkisini açıklar. Her şey, izleyicinin bakışından, gözünden yola çıkarak kurgulanmıştır. Yirmi birinci yüzyılın ilk yirmi bir yılında dahi sanatta izleyicinin konumu, bu temelde değerlendirilmeye devam etmektedir. Sanatta izleyicinin konumuna dair fenomenolojik yorumlar da bu referans noktasından hareketle yapılagelmiştir. Maurice Merleau-Ponty, Ernst Gombrich, Michel Foucault, Leo Steinberg, Michael Fried, Svetlana Alpers, Aloïs Riegl, Umberto Eco ve daha pek çok ünlü kuramcı genel olarak izleyicinin bakışı ve gözü hakkında çeşitli kuramlar geliştirmişlerdir. Bu önemli isimlerin kimi resme bakan gözle ilgili kuramlarını geliştirirken Leon Battista Alberti'nin fikirlerine (özellikle çizgisel perspektife) odaklanmış, kimi psikolojik açıklamalara başvurmuş, kimi görülen şeyin aslında resim olmadığını ileri sürmüş, kimi izleyicinin gözlemci yönünü tamamen ortadan

kaldırmış, kimi ise ‘Alberti yasalarına uygun olan ve olmayan sanat’ tezatlığını esas almıştır. Amerikalı sanat tarihçisi ve eleştirmen David Carrier, bu görüşlerin bazılarını karşılaştırdığı “Art and Its Spectators”⁴³ (Sanat ve İzleyicileri) (1986) adlı makalesinde şöyle özetleyerek konuyu anlamayı kolaylaştırır:

“Gombrich (...) ‘Resmi görüyorum,’ diyerek izleme eylemini izleyici ile algı nesnesi arasındaki tek yönlü bir ilişki olarak yorumlar. ‘Ben resmi görüyorum, resim de beni görüyor,’ diyen Steinberg resim ile izleyicisi arasında çift yönlü bir ilişki tanımlar. Fried, Gombrich’in ifadesini dönüştürerek izleyiciye gönderme yapmaksızın ‘Resim görülüyor,’ der. Son olarak, ifadeyi dönüştürüp dördüncü bir yorum getirmek de mümkündür, bu kez işin içine bir tür olumsuzlama/değilleme girer ve Foucault der ki, ‘Mevzu resmin görülmesi değil’ (...)”⁴⁴

Fizyolojik açıdan bakıldığında göz, bakmaya ve görmeye yarar. Gözün dünyayı gördüğünü yazan Merleau-Ponty gözü “kendi kendini hareket ettiren alet olarak, kendi amaçlarını icat eden araç olarak”⁴⁵ tanımlar. Pek çok duyu ile birlikte zihinde inşa edilen mekân algısına göz, görüntü verir. Bu yönüyle göz, zihindeki mekân algısının aydınlanmasını, şekillenmesini sağlar. Aslında var olan bir nesnenin, biçim, renk, ışık gibi özellikler kazanmasını sağlayarak onun bir kopyasını oluşturur ve bu kopyayı, varsa, o nesneyle ilgili diğer zihinsel görsellerin arasına ekler. Ernst Gombrich, bunu “izlenimi depolamak”⁴⁶ olarak adlandırır. *Sanat ve Yanılsama* adlı kitabının (1960) “İzleyicinin Payı”⁴⁷ başlıklı bölümünde bu konuyu tüm yönleriyle ele alan Gombrich, optik yanılsamalardan, Rorschach mürekkep testlerinin değerlendirilmesine gönderme yaptığı deneysel çalışmalardan, portrelerden, karikatürlerden örnekler vererek görsel algı hakkındaki kuramını geliştirir. Bunu yaparken yapıtların bulundukları yerleri (yani sergilendikleri ortamları) algıyı etkileyen bir parametre olarak ayrıca ele almaz. Hans Belting, *Sanat Tarihinin Sonu: Modernizmden Sonra Sanat Tarihi* kitabında yer alan “Sanat Araştırmalarında Eski

⁴³ Kuramların karşılaştırılması hakkında kapsamlı bilgiler içeren makalenin tamamı için bkz. David Carrier: “Art and Its Spectators”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, cilt 45, sayı 1, Sonbahar 1986, 5-17.

⁴⁴ A.g.e., 6.

⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty: *Göz ve Tin*. Çev. Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları, 3. Basım, Temmuz 2012, 38.

⁴⁶ E. H. Gombrich: *İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler*. Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015, 15.

⁴⁷ E. H. Gombrich: *Sanat ve Yanılsama*. Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992, 181-280.

ve Yeni Yöntemler: Bir Disiplinin Oyun Kuralları”⁴⁸ başlıklı makalesinde Gombrich’in algı temelli bakış açısının sanattaki her şeyi bir algı oyunu düzeyine indirgemesi hakkındaki çekincelerini dile getirir. Ona göre kabul edilen yanılsama önermesi resimsel yanılsamayla karşılanabilen görünür gerçeklik mefhumunu basitleştirmiştir. Oysa günümüz sanatında yanılsamadan çok kurgu söz konusudur.

Leo Steinberg ise Caravaggio’nun yapıtlarını merkeze alarak yazdığı “Observations in the Cerasi Chapel”⁴⁹ (Cerasi Şapeli’nde Gözlemler) (1959) adlı makalesinde resimlerin izleyici üstündeki etkisinin (dolayısıyla izleyici algısının) yapıtın ve izleyicinin bulunduğu mekânla ilişkili olduğunu ileri sürer. Ona göre izleyici ile resim arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Tarihsel arka planıyla ve içinde bulunduğu özgün konumuyla resim, karşısına gelen izleyiciye kendini açar. Yeri değiştirildiğinde izleyiciye söyleyeceği sözler daha farklı olacaktır. Bu yönüyle resim ve izleyici birbirine bağımlıdır.

Foucault, *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabında (1966)⁵⁰ Velázquez’in *Nedimeler* adlı tablosunu uzun uzadıya incelerken aslında ressamın bakışının izleyiciyi resmin içine girmeye zorladığına değinir. Ona göre ressam, izleyicinin yitip gitmesine neden olur, resme bakıldığı andan itibaren izleyici diye bir şey kalmaz, yalnızca resim ve ressamın bakışı vardır.

Sanat tarihçisi Margaret Olin, *The Art Bulletin*’de 1989 yılında yayımlanan “Forms of Respect: Alois Riegl’s Concept of Attentiveness”⁵¹ (Saygı Gösterme Şekilleri: Alois Riegl’in İlgililik Kavramı) başlıklı makalesinde, izleyiciyle sanat yapıtı arasındaki ilişkinin sanat tarihinin temel meselesi olduğunu ileri süren Riegl’in yapısalci eleştiri kuramını değerlendirirken şunları yazar:

⁴⁸ Hans Belting: **Sanat Tarihinin Sonu: Modernizmden Sonra Sanat Tarihi**. Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020, 225-241: 236-237.

⁴⁹ Leo Steinberg: “Observations in the Cerasi Chapel,” **Art Bulletin**, cilt. 41, sayı 2, Haziran 1959, 183-190.

⁵⁰ Michel Foucault, aynı kitapta Batı dünyasındaki estetik ve entelektüel gelişimin birkaç kez süreksizleştiğini (sıçrama yaptığını) ileri sürer: on yedinci yüzyılın yarısına kadar hâkim olan Rönesans’ta, on yedinci yüzyılın ortalarında ve on dokuzuncu yüzyılın başında (modernliğin doğuşunda). Dolayısıyla bahsettiği şey, yani izleyicinin resmin içine girerek yitmesi, ona göre, ikinci büyük düşünsel süreksizlik döneminde olmuştur. **Kelimeler ve Şeyler**. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2. Basım, Ekim 2001.

⁵¹ Margaret Olin: “Forms of Respect: Alois Riegl’s Concept of Attentiveness”, **The Art Bulletin**, Cilt 71, Sayı 2, Haziran 1989, 285-299.

“(...) izleyicinin [beholder] sanatsal rolünden söz etmeye başladı. İzleyici, sanat tarihi literatürüne, en yaygın haliyle, bir mesen ya da müşteri olarak dâhil edilir. İzleyicinin bu türden varlığı, sanatı yapısalardan ziyade siyasi ve toplumsal yorumlara açık kılar. E. H. Gombrich’in ve diğerlerinin psikolojik kuramları izleyiciyi soyut bir psikolojik varlık olarak ele almıştır. Bu psikolojik izleyici, görüldüğü kadarıyla apolitikliğini korurken, içe kapanık eserin bütünlüğünü tehdit eder. Riegl’in izleyiciyi ele alışı, düpedüz daha yapısalıdır. İzleyici ile sanat yapısının ‘yüz yüze’ gelişini, yeni bir resim çözümleme stratejisinin temeli olarak görüyordu.”⁵²

Margaret Olin, makalesinde Riegl’in bunu (onun izleyiciye bakış açısını ihmal eden) başka araştırmacılar gibi yalnızca yapısal bir yöntem aracı olarak görmediğini ifade eder. Kuramcının yapısal eleştiri yaklaşımı ile yirminci yüzyılın ikinci yarısında üretilen sanat yapıtları arasında bir ilişki kurmayı hedefleyen Olin’e göre Riegl, sanatın etik amacını tartışırken “(...) izleyicinin belli başlı sanatsal çalışmalara katılımını ‘teatral bulup’ onu kovalayacaklara karşı [izleyiciyi] savunmak amacındadır.”⁵³ Bu yönüyle Riegl, izleyicinin katılımcılığını psikolojik bir eylem olmanın ötesine taşır. Bir yandan da farklı kültürlerdeki süsleme, tasarım üsluplarını araştırarak bir yapıtın kaynağının *Kunstwollen*⁵⁴ olduğunu dile getirir. Bu kelimenin izinden giden İtalyan düşünür ve yazar Umberto Eco, çok katmanlı metni *Açık Yapıt*’ta (1962) Riegl’in metinlerinde sıkça kullandığı bu kavram ile kavrama ilişkin kuram geliştiren Erwin Panofsky arasında bağ kurarak konuyu izleyiciye getirir.⁵⁵ *Kunstwollen*, dilimize tek yönlü, yani sanatçıyı merkeze alan bir çağrışımla ‘sanat istenci’ olarak çevrilse de örneğin Panofsky, 1925 yılında yayımladığı “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie”⁵⁶ (Sanat Tarihi ve Sanat Kuramı İlişkisi Üzerine) başlıklı makalesinde bu kavramın tek yönlü değil çok yönlü

⁵² A.g.e., 286.

⁵³ A.g.e., 286.

⁵⁴ Riegl’in Türkçe’ye ‘sanat istenci’ olarak çevrilen bu kavramı oldukça açık uçlu, kapsamlı ve kapsayıcıdır. Pek çok sanat tarihçisi kavramı farklı ideolojiler ve kuramlar bağlamında ele almıştır, almaya da devam etmektedir. Bunlar arasında en az Riegl’ininki kadar kapsayıcı ve kapsamlı açıklama, Erwin Panofsky’nin yorumudur. Kavram, tasarımdan yola çıkarak geliştirildiğinden aslında çağlar üstü bir kapsayıcılığa sahiptir.

⁵⁵ Umberto Eco: *Açık Yapıt*. Çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları, 2001, 133.

⁵⁶ Metnin Almanca orijinali için bkz. Erwin Panofsky: “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie,” *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 18 (1925): 129-61. Metnin İngilizce çevirisi için bkz. Erwin Panofsky: “On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art”. Çev. Katharina Lorenz ve Jas’ Elsner, *Critical Inquiry* 35 (Sonbahar 2008), 43-71. (Bu tez çalışmasında metnin İngilizcesi referans alınmıştır.)

olduğunu ileri sürer. Kavramın, herhangi bir sanatsal fenomende ortaya çıkan yaratıcı güç birliğine veya bu güçlerin toplamına karşılık geldiğini yazar.⁵⁷ Panofsky, kavramın sanatçının istenci bağlamında psikolojik bir yaklaşımla da psikolojik bir ‘gerçeklik’ olarak da yorumlanamayacağını belirtir. Bu kavramın yalnızca metampirik bir mesele olarak ele alınabileceğini, yani sanatsal bir fenomene dâhil olan, içkin bir duygu olarak görülebileceğini kaydeder.⁵⁸ Panofsky’e göre bu kavram ne yalnızca sanatçıya ne yalnızca yapıta ne de yalnızca izleyiciye mal edilebilir. Üstelik hem tarihsel hem de kuramsal gözlemlerin (sanatçının ve izleyicinin) birbiriyle etkileşimi bağlamında açıklanabilmesi mümkündür.⁵⁹ Umberto Eco, işte bu muammalı kavramdan yola çıkarak ve kavramın ‘açıklığından’ faydalanarak yapıtla (ve dolaylı olarak sanatçıyla) izleyici arasında gelişen bir estetik iletişim olduğundan bahseder, bu iletişimi tüm ayrıntılarıyla saptayıp formülleştirir. Estetik iletişim sayesinde, tıpkı Riegl’in izleyiciyi teatral sayılarak dışlanmaktan korumaya çalışması gibi o da izleyiciyi kuramsal bir koruma kalkanı altına alır; izleyicinin katılımını korunaklı kılar. Ancak bu katılımcı iletişimin izleyiciyi her çağın ve sanatsal tavrın (üslubun, akımın ve benzeri) özelliğine göre yönlendirdiğini de vurgular. Böylece bütün dinamik değişkenler organik bir bütünlük oluşturur ve izleyici bu bütüne dâhil edilmiş olur.

İngiliz düşünür Richard Wollheim “What the Spectator Sees”⁶⁰ (İzleyicinin Gördüğü) başlıklı makalesinde sanatta adeta sacayağını oluşturan sanatçı, izleyici, eser bileşenlerini irdeler. Wollheim, izleyici bileşeninin göz ardı edilmemesi ve üzerinde yeniden düşünülmesi gerektiğini vurgulayarak başladığı makalesinde belli bir sanatçının yaptığı belli bir esere bakan izleyicinin belirli bir kişi olmadığını, eserin karşısına gelen herkesin aslında izleyici rolünü yüklediğini söyler.⁶¹ Dolayısıyla sanatçının bir yandan da izleyici rolünü yüklenmesi gerektiğini ifade eder. Wollheim’a göre bunun amacı sanatçının ne yaptığına bakması değildir. Sanatçı, izleyicinin sahip olduğu (bizzat ya da zihninde) belli bir deneyimi üretmek için (örneğin) resim yapar ve bu, kuramcıların öne sürdüğü gibi hazla ilişkili olsa da

⁵⁷ A.g.e., 43.

⁵⁸ A.g.e., 44.

⁵⁹ A.g.e., 56.

⁶⁰ Richard Wollheim: “What the Spectator Sees”, **Visual Theory**. Ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey, Cambridge: Polity Press, 3. Basım, 1996, 101-150.

⁶¹ A.g.e., 101.

tümüyle haz amaçlı bir eylem değildir. Wollheim sanatçının izleyicide var olduğuna ve izleyicinin kullandığına inandığı, algıya dayalı temel kabiliyetleri üçe ayırır:

“Bunlar (1) *içinde-görme*⁶²; (2) *anlamlayıcı algı*; ve (3) *görsel zevki* deneyimleme kabiliyetidir. Bunlara göre algısal kabiliyetler, (...) resme ait üç temel güce dayanır. Bu temel güçler (1) görülür nesneleri *temsil etme/tasvir* gücü; (2) akli ya da içsel fenomeni *ifade etme* gücü; ve (3) özel bir *haz* şeklini telkin etmek ya da dekoratif özelliklerin ziyadesiyle abartılmasını teşvik etmektir.”⁶³

Wollheim, vurguladığı bu hususlar arasında özellikle ‘görme’ye odaklanır. Makalesinde ‘salt bir göz işlevi olarak görme’nin değil, ‘özdeşleyimin tetikleyicisi olarak görme’nin estetik boyutunu açıklar. Eserin temsil/tasvir gücü, izleyicinin anlamlama kabiliyeti, ‘görme’nin başarısıyla mümkündür.

Thomas Lipps’ten ve Riegl’dan beslenen Wilhelm Worringer ise özdeşleyimin ve soyutlamanın izleyici açısından birer ihtiyaç olduğunu ifade eder. Ona göre, “(...) insanın sanat duyarlılığının iki kutbu”⁶⁴ olup “(...) ilkece birbirlerini dışarıda bırakan karşıtlardır. Fakat gerçekte sanat tarihi, (...) iki eğilimin bitip tükenmeyen bir hesaplaşmasıdır.”⁶⁵ Ancak Worringer, sanat tarihi boyunca yaşanan her değişimin izleyicinin özdeşleyim ve soyutlama ihtiyacına, içtepisine (hatta zaman zaman yeteneğine) hitap etmediğini söyler.

İzleyicinin yapıtla öyle veya böyle bir ilişki kurmaya ihtiyacı vardır. Bu hem onun estetik haz almasını hem de yapıtla arasında eleştirel bir mesafe belirlemesini, bunu korumasını sağlar. Sözkonusu ilişkiyi kurması, bir yandan da onun özgün bir sanatsal deneyim edinmesine yol açar. Sürekli bir devinimi olan sanat tarihi boyunca izleyicinin sanatsal deneyimi hakkında pek çok düşünür çeşitli fikirler ileri sürmüştür. Örneğin on beşinci yüzyılın sonunda ressamlar izleyiciyi aldatmak ve

⁶² Wollheim, makalesinde, *seeing-in* ve *seeing-as* kavramlarından bahseder. İzleyicinin sahip olduğu bu görme deneyimlerinin ikili bir deneyim olduğunu ileri sürer. *Seeing-in*, ona göre, resimdeki (genel olarak yapıttaki) tasvirin temsil ettiği şeyin görülmesidir. Bu yüzden yapıtın ‘içine girilmesi’ gerekir. *Seeing-as* ise tasvir edilen şeyin görülmesidir. Bu yüzden *seeing-in*, bire bir çeviriyle ‘içinde görmek’, ‘içini görmek’ olarak dilimize aktarılabilirse de *aslını görme* şeklinde de çevrilebilir.

⁶³ Wollheim: **A.g.e.**, 104. Bu tez çalışması özelinde çeviri yaparken *expressive perception* için kullanılan ‘anlamlayıcı algı’ karşılığı aynı zamanda Umberto Eco’nun ‘örnek okur’ mefhumuna da gönderme yapmaktadır.

⁶⁴ Wilhelm Worringer: **Soyutlama ve Özdeşleyim**. Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985, 51.

⁶⁵ **A.g.e.**, 51.

onunla işbirliği yapmak konusunda oldukça uzmanlaşmışlardır.⁶⁶ İzleyicinin düş gücünü kullanarak ya da göz yanılsamasıyla aldanarak tabloda ‘ima edilen’ sesleri, gürültüleri neredeyse duyduğuna, figürlerin gözleriyle onu takip ettiğine inanmasını sağlayacak kadar ustalaşmanın kökeni ta Antik Yunan’a dayanır. Milattan önce ressam Zeuxis’in yaptığı bir resimde üzümler öylesine canlı betimlenmiştir ki kuşlar gelip taneleri koparmaya çalışır; bunun üzerine ressam Parrhasios, kendi başyapıtını göstermek üzere rakibini atölyesine davet eder. Orada Zeuxis, bir perde gördüğünü zanneder; ancak arkasında Parrhasios tarafından yapılan resmin bulunduğu inanarak perdeyi kaldırmak istediğinde, bizzat perdenin bir resim olduğunu anlar.⁶⁷

Batı sanatı tarihinde resimdeki figürün izleyiciyle ‘göz teması’ kurduğu ilk örnek Rembrandt’ın *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu* değildir ancak göz temasını kurmak için izleyiciyi tuvalin önünde birkaç adım sola atmaya yönlendirdiği bilinen ilk resimlerden biri, muhtemelen, odur. Kompozisyonları teatral düzenlemek ‘geleneksel’ bir yöntemdir ancak teatral düzenlemede izleyiciye ilk kez fiziksel aksiyona dayalı bir rol biçen, onun sanata ‘duygusal/hayali/kathartik’ katılmasıyla edindiği deneyimle yetinmeyip ona resim karşısında tümüyle ‘kişiye özgü bir tercih olarak fiziksel deneyim’ de yaşatan, izleyiciden bakışın yanı sıra bir edim talep eden kişi, muhtemelen, Rembrandt’tır. Sezgi temelli olsa da o resim, ironik bir şekilde, Platoncu sanatsal anlayışın plastik sanatlardaki kırılma noktaları arasında en güçlü olanıdır.

Deneyim, özellikle de izleyicinin deneyimi sözkonusu olduğunda eski çağlardan günümüze kadar sesi ulaşan düşünürlerden Platon, âdetlere ve alışkanlığa dayalı deneyime güvenmediğini dile getiriyordu çünkü ona göre bu türden deneyim hakiki bilgiyi engelliyordu. Öğrencisi Aristoteles ise deneyime daha fazla önem veriyor ancak yine de temkinli davranıyordu. Ona göre deneyime dayalı bilgi, hafızayla ve tikellikle bağlantılıydı. *İkinci Çözümlemeler*’de şunları söylüyordu:

“Duyu algısı, hatırlama dediğimiz şeye yol açar; aynı olana dair tekrarlayan anılar da deneyime (*empeiria*); çünkü anılar, sayıca birden çok olsalar da tek bir deneyim oluştururlar. Ve deneyimden, yani ruhta yer alan o bütün evrenselden,

⁶⁶ Oskar Bätschmann: **Giovanni Bellini**. Londra: Reaktion Books, 2008, 195.

⁶⁷ Gombrich: **Sanat ve Yanılsama**, 202.

bir sanat (*techne*) ya da bilim (*episteme*) ilkesi doğar –üretmeyle ilgiliyse sanat, var olanla ilgiliyse bilim (...)⁶⁸

Martin Jay’ın *Deneyim Şarkıları* adlı kitabında da belirttiği gibi “Platonculuk çoğu zaman deneyimin epistemolojik bir kategori olarak kabul edilmesini engellemişse de, estetik ya da dinsel deneyim anlayışı sözkonusu olduğunda, Platonik sezgi nosyonu olumlu bir etkide bulunmuştu.”⁶⁹

Batı coğrafyasının Sanat Çağı’nda, yani on beşinci yüzyılda Yeni Platonculuk’un tekrar gündeme gelmesi ve on yedinci yüzyılda İngiltere dâhil tüm Avrupa’ya yayılması, estetik deneyim fikrinin gelişmesine yol açmıştı. (Neyse ki) Aristoteles’in yaklaşımıyla yumuşatılmış, Plotinos’un düşüncesiyle çeşnilendirilmiş bir Platon felsefesinden beslenen Yeni Platonculuk bağlamında deneyim ve ampirik düşünce daha çok bilimin, felsefenin, sanat dünyasında ise daha çok müziğin, tiyatronun öncelikli derdi olmuştu. Plastik sanatlar alanında ise yalnızca sanatçının zihnini meşgul eden ve üslubunu şekillendiren bir araç olarak kabul edilmişti. Deneyim ve ampirik düşünce bakımından izleyicinin payına düşense artık, işin içsel/duygusal/görsel haza yönelik/ruhani (özetle estetik) boyutuydu.

Martin Luther ile başlayan Karşı-Reform hareketinin Kıta Avrupası’nı ikiye ayırması on altıncı yüzyılda birey algısını şekillendirmiş, Avrupa’nın Kuzey ve Güney bölgelerinde bireyin deneyimine ve ampirik düşünceye ilişkin iki uçlu bir bakış açısının gelişmesine neden olmuştu. Bu uçların kuzeyde kalanı Aydınlanma Dönemi’ne ve ardından Alman Romantizmi’ne giden yolu açmıştı. Karşı-Reform hareketinin kuzey ucu, zamanla genişleyerek güneyde hâkim olan mistik düşüncenin üstünü kaplamıştı.

Katolik dünyada ise birey kavramının yerleşmesinde ve deneyim fikrinin gelişmesinde en etkili kişiliklerden biri, on altıncı yüzyıl düşünürlerinden Michel de Montaigne’di. Montaigne’in *Denemeler*⁷⁰ adıyla kaleme aldığı metnin önemi konusunda Jay, şunları yazıyordu:

⁶⁸ Aristoteles: **İkinci Çözümlemeler**, 99b38-100a9 (Çev. Ali Houshiary, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, 2015).

⁶⁹ Martin Jay: **Deneyim Şarkıları: Evrensel Bir Tema Üzerine Modern Çeşitlemeler**. Çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, 37.

⁷⁰ Michel de Montaigne: **Denemeler**. Çev. Engin Sonar, İstanbul: Say Yayınları, 2011.

“(…) Hristiyanlıktaki geleneksel anlamıyla, bir papaz aracılığıyla Tanrı’yla konuşma anlamında bir itiraf yeterli değildir artık; Montaigne’in hayali diyalogunun muhatabı, onun düşüncelerinde kendilerini bulacak olan dünyevi okurlardır. Burada deneyimler, biriktirilmektense paylaşılacaktır. (...) Montaigne geçici görüşler karşısında zamandışı gerçeklere ayrıcalık tanıyan geleneksel hiyerarşiyi tersine çevirir, kutsalla birliği amaçlayan mistik çabayı da zımnen reddeder. (...) geçmişin parçalarını araştırmak ne kadar değerli olsa da, kusurlu olan bellek hikâyeyi eninde sonunda tümüyle anlamlı bir anlatıda bütünleme işini göremez.”⁷¹

Milattan önce Platon’un kusurlu ve zayıf bulduğu için tam anlamıyla güvenmediği, Aristoteles’in ise temkinli yaklaşarak şans verdiği bellek, on altıncı yüzyılda, Montaigne’de, tüm kusurlarına, zayıflığına rağmen olumlu bir işlev kazanıyor; insanı (ve başkasının belleğine ilişkin anıları dinleyeni) “geçmişin otoritelerine itaatten”⁷² kurtarıyordu. Hümanist anlayışla insanı (hem yazarı hem de okuru/hem sanatçıyı hem de izleyiciyi) merkeze alması bakımından *Denemeler*, kuramsal açıdan yeterince akli, mutlak ve evrensel olmasa da, sanatta izleyicinin (okurun) payına düşen estetik deneyimin tek başına bir değer olmaktan çıkışına ilişkin en iyi örneklerden biriydi (ki bu noktada Denis Diderot’nun sanat eleştirmeni bakışıyla kaleme aldığı Salon Sergisi kritikleri de aslında Montaigne’in *Denemeler*’inin farklı boyutu olarak değerlendirilebilir.)

On yedinci yüzyılda René Descartes, deneyimden yola çıkarak değerlendirme ve yorum yapma hakkındaki düşüncelerini açıklarken geliştirdiği yöntemlerle yüzyıllar sonra yaşanacak modern dünyayı şekillendirmişti. Ampirik düşüncüyü eleştirel ve kuşkucu düşünceyle (kartezyen kuşkuculukla) karşılayan Descartes, deneyimi, genel olarak, “duyuyla algılanan, başkalarının dudaklarından işitilen ve genelde dışsal kaynaklardan ya da zihnin kendi üzerine tefekküründen algıya ulaşan herhangi bir şey”⁷³ olarak özetlemişti. Varlığın kaynağı olarak *cogito*’nun kesinliğine (*cogito ergo sum*; düşünüyorum, varım) güvenmesiyle Descartes, bilen varlık olarak insanın içebakışını dışlamadığını açıkça ortaya koyuyordu. Deneyimi buradan filizlendiriyor ancak ona kuşkuyla bakmayı ve bir tür çapraz sorgulamadan

⁷¹ A.g.e., 45.

⁷² A.g.e., 46.

⁷³ Bu özetin ayrıntıları için bkz. René Descartes: **Aklın Yönetimi İçin Kurallar**. Çev. Müntekim Ökmen, İstanbul: Sosyal Yayınlar, Mart 1986 ve **Metot Üzerine Konuşmalar**. Çev. K. Sahir Sel, İstanbul: Sosyal Yayınlar, Mayıs 1984.

geçirmeyi doğruya, hakikate ulaşmanın tek yolu olarak görüyordu (aslında tam bir Aristotelesçiydi). Tam da bunu izleyicinin evrimi özelinde, ‘alternatif bakışlar’ anlamında değerlendirmek mümkündür: duyuların güdümünde bakılan bir eseri farklı açılardan görmek; bir nesnenin bütününe farklı yönlerden bakarak parçalara ayırmak (tümdengelim) veya tersini yapmak (tümevarım); nihai ve mutlak kabul edilen şeyin ‘olmuşluğunu’ deneyimleyerek ‘kabullenmek’; içebakışla edinilen soyut ilk verileri (duyguları, sezgileri, hazzı) akılla toplanan somut verilerle karşılaştırıp, birleştirip sonuç çıkarmak (analiz); bireysel deneyimi deneyle somutlaştırmak (örneğin *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu*’nun karşısında birkaç adım sola kaymak...).

Bununla birlikte İngiliz John Locke’nin, Aristoteles’ten aldığı ilhamla on yedinci yüzyılda felsefe dünyasında (ve insan zihninde) açtığı beyaz sayfa (*tabula rasa*; boş levha) ile deneyimin ufku biraz daha genişledi. Locke, Descartes’ın hayli teknik ve matematiksel yaklaşımını dönüştürdü. Deneyime, o zamana kadar çok da üstünde durulmayan bir bileşen daha kattı: fiziksel temas. “Görme yetisi ile edinilen idelerde önyargının olağan”⁷⁴ olduğunu belirten Locke, deneyimin gelişimle ve edinilmiş kavramlarla ilişkili olduğunu düşünüyordu. Açıklaması şöyleydi:

“(...) Bay Molyneux’un (...) gönderdiği bir mektupta dile getirdiği bir problemi aktaracağım (...) ‘Kör doğmuş bir insan düşünün; şimdi bir yetişkin ve dokunarak bir küp ile küreyi ayırt etmeyi öğrenmiş. Aynı metalden yapılmış neredeyse aynı büyüklükteki bu iki cisme ayrı ayrı dokunarak hangisinin küp hangisinin küre olduğunu söyleyebiliyor. Şimdi (...) kör adamın da görmeye başladığını düşünün. Dokunmadan yalnızca görerek bunların hangisinin küre hangisinin küp olduğunu söyleyebilir mi?’ (...) ‘Çünkü bir küp, bir küre dokunma duyusunu nasıl etkiliyor, bunu yaşamış ancak görme duyusunda nasıl bir etki yaratacağına ilişkin deneyimi yok (...) küpün bir dış açısı gözüne de aynı etkiyi yapacak mıdır acaba?’ (...) bu bayla aynı görüşteyim.”⁷⁵

İnsanın anlama yetisinin bir dereceye kadar olduğunu, bunun düzeyinin zihinsel gelişme ve deneyim olasılıklarına göre herkeste farklılık gösterdiğini vurgulayan Locke’ye göre bu yeti, ilerlese de tamamlanmayan deneyime bağlı olarak

⁷⁴ John Locke: *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme I-II*, Çev. Meral Delikara Topçu, Ankara: Öteki Yayınları, 2. Baskı, Nisan 2000’deki muhtelif bölümlerden çıkarım.

⁷⁵ A.g.e., 195-196. Bu örnek Platon’un mağara alegorisinin fiziksel temas üzerinden kurgulanan bir türevi gibidir.

eksikliydi,⁷⁶ sadece izlenimlerle yetiniyordu (Locke'nin düşüncesi, İzlenimcilik'in ve Kübizm'in de özünün şekillenmesini sağlamıştı). Ayrıca zihnin deneyimden önce değil sonra kullanılmasının akıl yürütmeyi, zihinde kurmayı, tartmayı ve zihinsel araştırmayı sağladığını ileri sürüyordu (salt bilimden kaçınmaya çalışsa da bilimsel araştırma metodundan bahsediyordu). Eşitlik, özgürlük, toplumsal sözleşme, fikir ve bunların sözcükle arasındaki bağ gibi konular hakkında da kuram geliştiren Locke, insanlar arasında kavramların gücüyle kurulan ilişkiye de değiniyordu. Dolayısıyla Locke'nin yaklaşımından bakıldığında sanatta izleyicinin deneyimine katılan bilişsel ve fiziksel boyut, günümüzdeki kadar 'net' olmasa da dozunu artırıyor, hareket sahasını da genişletiyordu.

Akıl Çağı olarak da anılan on sekizinci yüzyılda David Hume, Antik dönem ve Ortaçağ düşünürlerinin, Voltaire'in, Rousseau'nun, Spinoza'nın, Descartes'ın, en çok da Locke'nin fikirlerinden izler taşıyan ancak özgün bir bakış açısı sundu. O, ideaların çağrışımla ilişkilendiğini ve bunun üç ilkesi olduğunu ileri sürdü: benzerlik, zamanda ya da mekânda yakınlık ve neden ya da etki.⁷⁷ Şöyle açıklıyordu bunu:

“(...) Bu ilkelerin ideaları bağlamaya yaradığından pek şüphe edilmez sanırım. Bir resim düşüncelerimizi doğal olarak aslına götürür. Bir yapının bir dairesinden söz edilmesi, diğer daireler hakkında bir soruşturma ya da konuşma başlatır. Bir yarayı düşündüğümüzde onu izleyen acıyı düşünmeden edemeyiz. Fakat bu sıralamanın tam olduğunu ve bunlardan başka çağrışım ilkesi olmadığını, okuyucuyu ve hatta kendimizi tatmin edecek şekilde ispat etmek zordur. Bu gibi durumlarda yapabileceğimiz tek şey birçok örnek ele almak, değişik düşünceleri birbirine bağlayan ilkeyi dikkatle incelemek ve bu ilkeyi mümkün olduğu kadar genel hale getirene dek durmamaktır. Ne kadar çok örnek incelersek ve ne kadar özen gösterirsek bütünden çıkardığımız sıralamanın tam ve eksiksiz olduğundan o kadar emin oluruz.”⁷⁸

Locke'den etkilenen George Berkeley'in düşüncesinden de ilham alan Hume, günümüzde modern sanat denilen sanat anlayışının düşünsel köklerini attığı⁷⁹

⁷⁶ A.g.e., 35. Locke, insanın evreni tümüyle bilemeyeceğini keşfettiği an sınırlı bir deneyime dayalı bilgisinin hep mükemmellikten uzak kalacağını da söyler.

⁷⁷ David Hume: **İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma**. Çev. Oruç Aruoba, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1976, 18.

⁷⁸ A.g.e., 18-19.

⁷⁹ Bu arada belirtmek gerekir ki Hume, şahsi deneyime ilişkin savlarını toplum ve politika çerçevesinde biraz kısıtlıyordu. Şahsi çıkarların (deneyimler sonucunda gelişen beklentilerin) denetlenmesi ve kamuya yönlendirilmesi gerektiğini düşünüyordu. Dolayısıyla onun düşüncesini

metinlerinde en son Berkeley'in vurguladığı “deneyimi oluşturan algıların gerçekliğini sağlama almak için müşfik bir Tanrı’ya gerek duyulduğu”⁸⁰ görüşünü tümünden altüst etti. Hume, bu türden açıklamalara kuşkuyla yaklaştı ve deneyimin insan yaşamındaki rolünü yeniden kavramlaştırdı. Kuramını neden-sonuç ilişkisini ve kuşkuyu ekleyerek geliştiren Hume, sonucun ‘neden’de keşfedilemeyeceğini söyledi. (Bu sav, izleyicinin sanatsal deneyimine katılan yeni boyutun ifadesi olarak da okunabilir; sanatçının yapıt üstündeki mutlak hâkimiyeti, yaratıcı gücü, her sorunu çözen Tanrı rolü dönüşmüştür. İzleyici neden-sonuç ilişkisi kurmaya, gözünün gördüğü ile görülenin aklına getirdiği çağrışımlar arasında bir ilişkilendirme yapmaya yönelir. Dolayısıyla artık sanatçının bir yapıtı üretirken sahip olduğu düşünce ile izleyicinin o yapıta baktıktan sonra sahip olduğu düşünce arasında fark vardır ve sanatçının yapıtı üretirken sahip olduğu düşünce gözden düşmeye teşnedir. Riegl’in terimlerine dönersek, sanatçının sanat istencinin denklemdeki katsayısı azalırken izleyicinin sanat istencinin katsayısı artmıştır.)

On sekizinci yüzyıl Batı coğrafyasının yetiştirdiği önemli düşünürlerden Immanuel Kant, kuramını geliştirirken Hume’un görüşlerini ve onun kendi içinde yaşadığını itiraf ettiği ikilemleri de göz önüne aldı. Kant, özellikle insan aklı ve deneyim konusunda özgün bir bakış açısı geliştirdi; deneyimi bitimli bir sürecin sonucu olarak değil zaman içinde çıkılan bir tür yolculuğun yorumu gibi görüyordu.⁸¹ Henüz tamamlanmamış ancak belirsiz bir zamanda tamamlanacak olan bu yolculuğun idrak yeteneğine dayalı olduğunu ifade ediyordu. Onun deneyim dediği şey, rasyonel deneyimden farklıydı ve açıkçası tam da bu bakış açısı estetiğin on sekizinci yüzyılın son yarısında ‘biçimsel bağlamda’ bağımsız bir birime dönüşmesini sağlayan önemli aşamalardan biri olmuştu. Edmund Burke’un yüce kavramıyla ilgili görüşlerinden de ilham alan Kant, deneyimi aşkın idealarla (psikolojik, kozmolojik ve teolojik) ilişkilendirdi. Sanat bağlamında aşkın idealar, aşkın okumalara yol açıyordu.

doğrudan modern sanat dinamikleriyle ilişkilendirmek, bu zemini tümünden onun felsefesinin oluşturduğunu ileri sürmek kusurlu olur.

⁸⁰ Jay: **Deneyim Şarkıları**, 86.

⁸¹ Kant, bu yolculuğun *Erfahrung* (bilişsel tecrübe) etkisiyle geliştiğini söyler. Martin Jay’ın **Deneyim Şarkıları** kitabı ve özellikle Walter Benjamin’in metinleri, bu sözcüğün sanat-felsefe-politika-tarih bağlamında ifade ettiklerine ilişkin yazılmış ve dilimize çevrilmiş kapsamlı kaynaklardır.

Özellikle on sekizinci yüzyıldan sonra sanat, gözle ve bakışla ilişkisini giderek daha fazla koparmaya başladı, günümüze gelindiğinde ise neredeyse büyük oranda salt bir ‘deneyim alanı’na dönüştü. Geçmişten günümüze ‘sanat’ın her dalında belli bir oranda hep var olan bu deneyim alanı içinde sanatçı, ürettiği yapıta bakan izleyiciyi (farklı yöntemlerle) bir şeyler yapmaya, hissetmeye, adeta düşünmeye zorladı. Tam anlamıyla bir ‘oyun sahası’ gibi algılanan günümüz sanatında ‘ebedi suskunluğa bürünmüş’ gibi görünürken bile sanatçı izleyiciyi ‘dürtmeye’ devam etti. (O kadar ki günümüz Batı sanatı özelinde bu durumun bir tür deneyim travmasına dönüştüğünü söylemek bile mümkündür.) Böylece izleyiciyi bir ‘okur’a, ‘anlamlandırıcı’ya, ‘yorumlayıcı’ya, ‘işbirlikçi’ye hatta ‘üretici’ye dönüştürdü.

Sözkonusu dönüşüm, farklı ufukların kaynaştığı (yani sanat disiplinlerinin birbiri içine geçtiği), sanatta anlamın karşılığının çoğullaştığı, estetik algısının neredeyse baştan inşa edildiği 1960’lı yıllarda, o zamana kadar yerleşik eleştiri kuramlarını kökten değiştirecek kadar güçlüydü. ‘Sanatta farklı ufukların kaynaşması’yla doğan, çoğu çocuksu bir oyunu akla getiren sanat yapıtlarının en büyük ortak noktası ‘okuma’/‘işitme’ gerektirmesiydi artık. Dolayısıyla okur olarak izleyici temelli estetik ve eleştiri kuramlarının değişiminin öncelikle edebiyat dünyasında yaşanması kaçınılmazdı ve şaşırtıcı değildi. Farklı ufukların kaynaşması neticesinde ortaya çıkan yapıtın ne olduğundan, nasıl yapıldığından çok anlamının ne olduğuna odaklanılması gerekmişti ki sanatçılar, bu anlamı verecek kişi olarak ‘okur-izleyici’yi görevlendirmişlerdi. İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanatçıların üretimleri, estetik mesafeyi fiziksel ve düşünsel bağlamda ortadan kaldıracak, okur-izleyiciden fiziksel ve düşünsel eylem/edim talep edecek, onları bir ‘ilişkiler yumağı’ndan ibaret sanatsal üretimin içine çekecek, 1940’lı yıllardan önce daha kolektif bir tutum bekledikleri okur-izleyiciyi bir oyuna sürükleyecek türdeydi. Dönemin kuramcıları, karşılaştıkları bu ‘yeni’ sanatsal yönelime ve üretimlere dair fikirlerini açıklamak için okur-izleyiciyi merkeze alan kuramlar üzerinde çalışıyorlardı. Berna Moran’ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*⁸² başlıklı metninde edebiyat özelinde ele alarak pek anlaşılır şekilde özetlediği bu kuramların iki tanesi, duygusal etki kuramı ve alımlama kuramı, kendine tüm sanat dünyasında yer bulacak

⁸² Berna Moran: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul: İletişim Yayınları, 7. Basım, 2002’deki muhtelif bölümler.

kadar kapsamlıydı. Özellikle ikincisi, kökleri milattan önceye dayanan, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Walter Benjamin, Martin Heidegger gibi düşünürlerin yanı sıra göstergebilimin beslediği alımlama kuramı, her geçen gün daha da dallanıp budaklanacak hatta gölgesinde farklı kuramların gelişmesini sağlayacak kadar verimli bir gövdeye sahipti. 1960'lı yılların sonunda Alman kuramcılar Hans Robert Jauss'un ve Wolfgang Iser'in üzerinde ayrıntılı çalışmalar yaptıkları bu konu, okur-izleyicinin estetik tepkisini kuramsallaştırmaya odaklıydı. İzleyicinin bakışı, sanat eleştirisi ve katılımcılık konularında alımlama kuramının gelişmesinde, amacı bu olmasa bile ilk adımı atan, kökeni antik Yunanca olan *theoroi-theoros* üzerine düşünen Hans-Georg Gadamer olmuştu. Felsefe profesörü İngiliz Nicholas Davey'nin 2013 yılında yayımladığı *Unfinished Worlds: Hermeneutics, Aesthetics and Gadamer* (Tamamlanmamış Dünyalar: Hermeneutik, Estetik ve Gadamer) adlı kitabında vurguladığı gibi Gadamer, Yunan düşünürlerin tefekkür ve muhakemeyi açıklarken gözlemlene eylemini ifade etmek için kullandıkları kelimeyi yapısöküm tekniğiyle çözümlüyordu.⁸³ Düzenlenen şöenlere gözlemci olarak katılanların eylemini tanımlayan *theoria*'nın kapsadığı tanık olma ve katılım türünden yola çıkarak izleyici (okur) olmanın fenomenolojisini irdeleyen Gadamer, yirminci ve yirmi birinci yüzyıl sanat estetiğine, (kaldıysa) estetik eğitime ve (gerçekten varsa) eleştirisine yeni bir yön veren temelleri atmıştı. İzleme eylemiyle yetinen katılımcılık türünü açıklamak için oldukça sağlam bir zemin teşkil eden Gadamer'in öğrencisi Jauss ise "Literary History as a Challenge to Literary Theory"⁸⁴ (Edebiyat Kuramına Bir Meydan Okuma Olarak Edebiyat Tarihi) adlı makalesinde akıl hocasının düşünce evrenindeki izleyici/okur modelinin tarihselliğine odaklanıyordu. Alımlama kuramıyla ilgili olarak ileri sürdüğü, okur ve okurun/yapıtın tarihselliği merkezli yedi tez,⁸⁵ gerek çağdaşları gerekse sonraki nesiller için önemli bir referans olacaktı ki bu

⁸³ Nicholas Davey: **Unfinished Worlds: Hermeneutics, Aesthetics and Gadamer**. Edinburg University Press, 2013, 103-115:105-106. Teori kelimesinin etimolojisi konusunda yapılmış kapsamlı bir araştırma için ayrıca bkz. Andrea W. Nightingale: **Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in its Cultural Context**. Cambridge University Press, 2004. Davey'nin de sık sık başvurduğu bu kaynak, *theoria* kelimesinin ve eylemi gerçekleştiren *theoros*'un kültürel niteliklerini sıralarken 'izleyici'nin niteliğini de açıklamış olur.

⁸⁴ Hans-Robert Jauss: "Literary History as a Challenge to Literary Theory", **New Literary History**, 2 (1967), 11-19.

⁸⁵ Şöyle özetlenebilir: Tarihsel nesnellikten uzaklaşılmalı ve alımlama estetiğine odaklanılmalıdır; okurun beklentileri nesnel olmalıdır; yapıtın estetik değeri okurun değişebilen beklentilerini karşılama

yedi tezden yola çıkıp yazdığı *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*⁸⁶ adlı (Okuma Eylemi: Bir Estetik Tepki Kuramı) metninde Iser, okuma (izleme) eyleminin estetik yönüne yoğunlaşarak okurun, yazarın metninde bıraktığı boş alanları kendi tarihsel-kültürel geçmişine ve bilişselliğine göre doldurarak yapıtı (her okuduğunda farklı bir şekilde) somutlaştırdığını, böylece sanatçının elinden çıkan yapıtı ondan farklı olarak yeniden kurduğunu söylüyordu. Yani yazarın metni ile okurun somutlaştırdığı arasında fark vardı; kaldı ki her okurun farklı somutlaştırdığı pek çok türev sözkonusuydu. Yazar ve metin, beklenti sahibi ve önyargılı okurun kendisini de bir somutlaştırma sürecine itiyor, en azından onu bu konuda dürtüyordu.

Iser'in metinlerdeki boşluklar görüşü üzerinde duran düşünür Umberto Eco ise kendi yazılarında yaptığı örnek okur ve ampirik okur ayırımıyla aslında bir yandan da 'izleyici olarak okur'un dürtüldüğünü fark edip etmediği durumlara değiniyordu. Eco, *Lector in Fabula* (The Role of Reader/Okurun Rolü)⁸⁷ adlı metninde kapsamlı şekilde irdelediği okuru yazarın beklentileri bağlamında ele alıyor ve örnek metinler üzerinden okurun tavrını, özelliklerini, tepkilerini anlatıyordu.

Eco, aslında, metinlerinde edebiyat okuru özelinde üstünde durduğu bu konuda izleyicinin (okurun) bakışın ötesine geçen eylemini açıklıyordu. Daha eski düşünürlerin bahsettikleri örtük okur, gücül okur, ideal okur gibi sınıflamaları da dikkate alan Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*'de, geliştirdiği örnek okur yaklaşımının Wolfgang Iser'in örtük okuruna benzediğini dile getiriyor ve Iser'le onun yaklaşımını karşılaştıran Paola Pugliatti'nin şu yorumuna yer veriyordu:

“(...) Eco'nun Örnek Okuru (1979) metinle işbirliği ve etkileşim içinde olan biri olarak belirmez yalnızca: Büyük ölçüde, metinle birlikte doğar, onun yorumsal stratejisinin çekirdeğini temsil eder. Bu nedenle, Örnek Okurların yetkisi, metnin onlara aktardığı genetik şifrenin türünce belirlenir. Metinle yaratılan, onun içine hapsolmuş kimseler olarak örnek okurlar, metnin onlara verdiği özgürlük oranında özgürlükten yararlanabilirler.”⁸⁸

durumuna göre belirlenir; okurun 'beklenti ufku' yapıtın anlamını inşa eder; yapıt iki uçlu ve eşzamanlı ilişki kurar; yapıt tüm tarih içinde özel bir ânı/dönemin ruhunu taşımalıdır.

⁸⁶ Wolfgang Iser: **The Act of Reading: A theory of Aesthetic Response**. The Johns Hopkins University Press, 1980'deki muhtelif bölümler.

⁸⁷ Umberto Eco: **The Role of The Reader: Explorations in the Semiotics of Texts**. Indiana University Press, 1979.

⁸⁸ Umberto Eco: **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**. Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 2. Basım, Ekim 1995, 23-24.

Eco, ampirik okuru ise şöyle tanımlıyordu:

“(…) Bir metni okuduğumuzda, ampirik okur biziz, ben, siz, başka herhangi biri. Ampirik okur metni birçok biçimde okuyabilir, üstelik ona nasıl okuması gerektiğini belirtecek bir yasa da yoktur; çünkü çoğunlukla bu okur metni, metnin dışından gelen ya da metnin onda rastlantısal olarak uyandırdığı tutkularının bir mahfazası gibi kullanır.”⁸⁹

Eco’ya göre her durumda okur, yazarın güdümündeydi. Dolayısıyla yazar ve okur arasında çapraz ilişki kurulabilen ikili bir oyun vardı: örnek yazar-örnek okur, örnek yazar-ampirik okur, ampirik yazar-örnek okur, ampirik yazar-ampirik okur. Bütün bu ‘oyun’, yazının (yapıtın) yorumunu etkiliyor, çeşitlendiriyordu.

Oysa Roland Barthes, edebiyat üzerinden kurgulayarak kaleme aldığı ünlü makalesi “Yazarın Ölümü”nde⁹⁰ (1967) yazının bütün seslerin, bütün köklerin yıkımı olduğunu ifade ediyordu. Mallarmé’yi yazarın imparatorluğunu yıkışını kutlayarak anan Barthes, yazarın metinden uzaklaştırılması sayesinde metnin kodlarını çözmeye gerek kalmadığını, dolayısıyla eleştirmenin de işlevsizleştiğini vurguluyordu. Barthes’a göre edebiyatı oluşturan cümleler, nihayet yazının gerçek alanında değil okumanın alanındaydı ve bu geçişi şöyle yorumluyordu:

“(…) Metin, farklı kültürlerden gelen, birbirleriyle diyalog kuran, kavga eden, birbirlerinin parodisini yapan çok sayıda yazıdan oluşur; ancak bu çokluğun bir araya gelip toplandığı bir nokta vardır ve bu nokta, şimdiye kadar söylendiği gibi yazarın kendisi değildir, okurun kendisidir. (...) metnin bütünlüğü kökeninde değil, ulaştığı yerde bulunur, ancak ulaştığı yer artık belli bir kişinin özelliklerini taşıyan bir yer değildir: Okur, tarihi, biyografisi ve psikolojisi olmayan bir insandır (...)”⁹¹

Modern edebiyat kuramının şekillenmesinde etkili olan bu görüşleriyle Barthes, aslında günümüz Batı sanatına hâkim olan, izleyicinin bilfiil yapıtın içine girerek fiziksel/psikolojik/bilişsel deneyim edinmesini merkeze alan çalışmaların izleyicilerinin 1940’lı 1950’li yıllardaki hallerini de özetler: tarihi, biyografisi ve

⁸⁹ A.g.e., 15.

⁹⁰ Metnin farklı kişilerce çevrilmiş Türkçesine çevrimiçi kaynaklardan ulaşmaktan mümkündür. Bu çalışma kapsamında kullanılan çeviri için bkz. Roland Barthes, “Yazarın Ölümü”, **Dilin Çalışma Sesi**. Çev. Ayşe Ece, Necmettin Kâmil Sevil, Elif Gökteke, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 2013, 61-68.

⁹¹ A.g.e., 67-68.

psikolojisi olmayan kişi; *tabula rasa*. Okurun doğmasının bedeli olarak yazarın öleceğini dile getirip sonlandırdığı makalesinde Barthes, okura (sanat izleyicisine) katılımcı bir işlev biçmekle kalmaz, ona hem üretici, çoğaltıcı, yaşatıcı hem de tüketici, eksiltici, öldürücü bir kimlik de kazandırır. Yazarın (sanatçının) eser sahibi olma statüsünü ortadan kaldırır. Onu bir tür anlatıcıya dönüştürür ve anonim okurların yarattıkları yer yer armonik yer yer kakofonik gürültü içinde onun sesini adeta yok eder.⁹² Teoride durum böyledir ama ya pratikte nasıldır? Eser sahibi olarak sanatçıyı öldüren gerçekten de izleyici midir? Sanat tarihi kapsamında izleyicinin yapıtla kurduğu ilişki hangi durumlarda, nasıldır? Bütün bunlar ışığında izleyicinin katılımcılığı, tam olarak neyi ifade etmektedir? Bunun bir tarihselliği var mıdır?

1.2. İzleyicinin Yapıtla İlişkisi

Günümüzde zihinlerde canlandığı anlamıyla bir sanat izleyicisinin ilk örnekleri, Arthur C. Danto'nun ve Hans Belting'in 'Sanat Çağı'⁹³ olarak adlandırdıkları on beşinci yüzyılda ortaya çıkar (İtalyan Rönesansı) ve yirminci yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar uzanan süreçte hızı giderek artan bir evrim geçirir. (En hızlı evrimini yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreği içinde geçirecektir.)

Sanatsal üretime bakan bir izleyici, genellikle bilinçsiz şekilde, ona tam karşısından bakmayı tercih eder. Mimari bir yapıtın, heykelin, resmin, sahne gösterisinin (veya bir sinema filminin, fotoğrafın) karşısında hemen her sanat izleyicisi birbirine benzer bir 'izleme ritüeli' gerçekleştirir. Bir süre sonra yapıt, hem

⁹² Fransız düşünür Michel Foucault, 22 Şubat 1969 tarihinde yaptığı 'Qu'est-ce qu'un auteur?' (Yazar Nedir?) başlıklı konuşmada (bu konuşma metne de dökülmüştür) Barthes'ın yorumunu referans alarak yazarın, eleştirinin ve metnin işlevini sorgular. Ona göre yazar, cümleleri toplumda dolaşıma sokan kişidir. Metnin İngilizce çevirisinin yer aldığı çevrimiçi bir kaynak için bkz. www.movementresearch.org/classesworkshops/melt/Foucault_WhatIsAnAuthor.pdf (erişim tarihi 11 Subat 2016).

⁹³ Arthur C. Danto, Sanat Çağı'nın başlangıcından önceki sanat pratikleri ile sonrakiler arasında derin bir süreksizlik meydana gelmiş olması gerektiğini ifade eder. Bu tez kapsamında ele alınan günümüz sanatı, aslında, kuramcıların sanatın sonundan sonraki sanat olarak adlandırdıkları dönemde üretilmiş yapıtları kapsar. Arthur C. Danto'nun konuyla ilgili kapsamlı metni için bkz. **Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**. Çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Mayıs 2010. Danto'nun Belting ile görüşlerini karşılaştırdığı kısım için bkz. **A.g.e.**, 23-40. Hans Belting, on beşinci yüzyıla kadar imgelerin kutsal sayıldığını ama estetik açıdan takdir edilmediklerini savunuyordu. Dolayısıyla estetiği, sanatın tarihsel anlamının içine kalıcı olarak yerleştiriyordu. (Ayrıntılı bilgi için bkz. **A.g.e.**, 48 ve ayrıca Hans Belting: **Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art**. Çev. Edmund Jephcott, Chicago: University of Chicago Press, 1994.)

onu şekillendiren sanatçının işlediği ‘kodlar’ uyarınca hem de ona bakanın algılama, alımlama eğilimine göre izleyiciyi yönlendirmeye başlar; ona ne hissedeceğini, nereye bakacağını söyler. Onu yerini değiştirmeye, yakından ya da daha uzaktan bakmaya hatta bazen dokunmaya teşvik eder. Günümüzde üretilen sanat çalışmalarının çeşitliliği ve içeriği bağlamında adeta anaförler oluşturarak günümüz sanatına ulaşan bu akıntının kaynağı Sanat Çağı’nın hemen başında bulunabilir.

İzleyici, varlığı sebebiyle sanatın katılımcı paydaşlarından. Günümüz terminolojisiyle katılımcılığı, yani bir aksiyon olarak yapıta müdahale etme/etmek zorunda bırakılma halini Claire Bishop, 1920’li yılların başında Paris’e sirayet eden Dada hareketine⁹⁴ ve Sovyet Rusya’daki kitlesel hareketlere bağlar.⁹⁵ Bishop’ın ortaya koyduğu bu edimsellik⁹⁶, günümüzde vandalizmden yapıtı yeniden üretmeye kadar genişleyen bir skalada karşılık bulan katılımcılık anlayışını yansıtır. Hatta Danto ile Belting’in tanımladığı Sanat Çağı’nın son dilimine denk gelen yirminci yüzyıl Batı sanatının (ve günümüzün) edimsel izleyicisinin tipolojisini çıkarırken üstünde durulabilecek siyasi, kültürel ve toplumsal zemini sağlar. Bununla beraber günümüz sanatının anaakımını oluşturan Katılımcı Sanat’ın baş uzmanlarından Claire Bishop’ın neredeyse hiç değinmediği, Sanat Çağı’nın ilk dönemlerinde üretilen sanat çalışmalarının ‘geleneksel’ izleyicilerinin edimsel yönlerini açıklamaya çalışırken farklı bir yöntem izlemek gerekebilir.

Batı sanatı tarihinde izleyicinin serüveninin yol haritasını yorumlamak konusunda disiplinler arası çalışan farklı araştırmacılar çeşitli yaklaşımlar geliştirmişlerdir ve geliştirmeye de devam etmektedirler. Örneğin sanat tarihçisi ve psikoterapist Erika Landau, izleyiciyi sınıflandırma çabasına giren araştırmacılardan biridir. Landau, izleyiciyi ‘yaratıcı’ ve ‘yaratıcı olmayan’ diye sınıflandırarak her

⁹⁴ Bishop, “Üretici Olarak Seyirci” adlı makalesinde bu konuda kesin tarih de verir. Claire Bishop: “Üretici Olarak Seyirci”, *skopbülten*. Çev. Ayşe Boren, 14.04.2017 <http://www.e-skop.com/skopbulten/uretici-olarak-seyirci/3342#.ednref4>

⁹⁵ Claire Bishop (ed.): **Participation: Documents of Contemporary Art**. Whitechapel Gallery ve MIT Press, 2006, 10.

⁹⁶ Tez çalışması boyunca kullanılan edimsellik kelimesi, katılımcılığı merkeze alan sanat çalışmalarının izleyicilerinin tutumlarına dair toparlayıcı bir karşılık sunduğu için tercih edilmiştir. Bu doğrultuda Üçüncü Bölüm’de bahsedilen, bir sanat çalışmasına maruz kalan rastlantısal izleyicinin ve ayrıca katılımcılık merkezli sanat etkinliğine katılmamayı tercih eden dirençli izleyicinin tutumu, edim olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla metin boyunca performans sanatı kapsamında ele alınan günümüz sanatında katılımcı izleyici yerine edimsel izleyici tabirinin kullanılması daha uygun görülmüştür.

kategorinin özelliklerini, yapıyla ilişki kurma sistemlerini belirler.⁹⁷ Landau'nun hayli ayrıntılı sınıflandırması, (her ne kadar bir sınıflandırma yapmamış olsa da) Bishop'ın aksine tüm sanat tarihsel dönemleri kapsayacak kadar geniştir ve izleyici ile yapıt arasındaki estetik hazzın bilişsel süreçleri değerlendirilerek yapılmıştır. (Yirminci ve yirmi birinci yüzyılın araştırmacıları, gerek antik dönemdeki gerekse Bizans dönemindeki izleyicilerin bakışları üzerine de çeşitli çalışmalar yapmaktadırlar.⁹⁸) Bu çalışma kapsamında ve sanat kuramcılarının söylemleri ışığında geleneksel izleyici denilebilecek grubun yapıyla kurduğu ilişkinin genel özellikleri hakkında bir fikir yürütülebilir. Örneğin geleneksel izleyici, yapıta 'güzellik' ve 'estetik haz' beklentileriyle bakar. Yapıtta doğanın bir kopyasını görmek ister. Sanatçıdan beklentisi, onun bir zanaatkârın becerisine sahip olmasıdır. Ayrıca sanatçının betimlediği olayın, nesnenin, figürün bir öneminin, ahlaki, kültürel ya da siyasi bir anlamının olmasını ister. Yapıtta bir kusursuzluk, uyum ve açıklık olması gerektiğini düşünür. Bununla birlikte burada beklentilerinden bahsedilen geleneksel izleyici, Landau'nun sınıflandırması temelinde konuşulursa, 'yaratıcı' ve 'yaratıcı olmayan' gruplarında yer alabilir. Landau, 'yaratıcı' izleyicinin beğeni kriterlerini şöyle sıralar:

“(1) Yapıt, izleyicinin deneyim dünyası için yeni olmalıdır; (2) bir sanat yapıtının öne sürdüğü şeyle uygun veya ilişkili olmalıdır ve (3) izleyicinin kavrayış (anlayış) dünyasını genişletmelidir.”⁹⁹

Genel olarak bakıldığında, ister isteyerek ve amaçlı olarak isterse istemsizce ve tesadüfen yapıyla karşılaşan herkesin izleyici olduğu söylenebilir. Edimsel yön ise farklı süreçlerle kazanılır. Edimsel yönünün farkında olan ya da olmayan izleyicinin yapıyla ilişkisini sorgulamak amacıyla öncelikle izleyici ve yapıt ilişkisinin mekaniğini/matematığını (izleyicinin yapıt karşısındaki fiziksel konumunu), sonra psikolojisini (yapıtın onun benliği üstündeki etkisini), en son da bilişselliğini (izleyicinin duygusal devinimini) açıklamaya yönelik bir yöntem izlemek mantıklı

⁹⁷ Bu sınıflandırmanın içeriği, her kategorinin özellikleri ve sınıflandırmanın dayandırıldığı kökenler hakkında bilgi almak için bkz. Erika Landau: “On the Creative Experiences of Beholders of Visual Art”, **Leonardo**, Cilt. 8, Sayı 2 (İlkbahar, 1975), 136-138.

⁹⁸ Antik dönem heykelleri ve izleyicileri hakkında yazılmış kapsamlı bir makale için bkz. Cyril Mango: “Antique Statuary and the Byzantine Beholder”, **Dumbarton Oaks Papers**, Cilt. 17 (1963), 53, 55-75.

⁹⁹ Landau: “On the Creative Experiences of Beholders of Visual Art”, 137.

olacaktır. Bu sayede ‘edimselliği’, Bishop’ın bakış açısıyla salt ‘girişken’, ‘aksiyonel’ bir süreç olarak ele almak yerine geniş bir perspektiften değerlendirmek mümkün olacaktır. Ayrıca sanat tarihinde izleyicinin yapıttaki etkinliğini anlamayı sağlayan ve bu bağlamda kilometre taşı niteliği taşıyan yapıtların özelliklerini açığa koymak bakımından da bu, iyi bir tercihtir. İzleyicinin katılımını merkeze alan bir çalışma sözkonusu olduğunda katılmamayı bir edim olarak ortaya koyan izleyici de sanat tarihsel sürece bu şekilde dâhil edilebilir. Gerek izleyicinin gelenekselden günümüze devam eden evrimi gerekse sanatçının ‘otoritesi’ meseleleri bu başlıklar üzerinden de incelenebilir.

1.2.1. İzleyicinin yapıt karşısındaki fiziksel durumu

İzleyici ve yapıt arasındaki ilişki, kuramsal olarak, potansiyel izleyicinin yanında orada bulunmayan bir yapıttan bahsedildiği an zaten ‘simgesel/imgesel’ düzlemde başlamış sayılır. Özellikle dokümantasyon ağırlıklı ‘projelerin’, anlatıyı merkeze alan çeşitli performans gösterilerinin, ‘görünmeyen’ yapıtların üretildiği günümüz sanatında izleyici olmanın bilinçdışı hatta bilinç ötesi bir durum olduğu bile ileri sürülebilir. Bir tür kulaktan kulağa oynarcasına yapıtı yeniden ve yeniden üreterek çoğaltan izleyici grubundan söz etmek de mümkündür. Ancak gerçekte en samimi ilişki (Eco’nun terimleriyle estetik iletişim) izleyici ile yapıt ‘baş başa’ kaldığında kurulur. Geleneksel sanat anlayışında izleyici ile yapıt arasında her zaman belli bir mesafe vardır ve yapıtın tümünün algılanması için bu mesafenin korunmasına özen gösterilir. İzleyici yapıtın önüne gelip, her şeye hâkim olabileceği bir noktada durup yapıta bakar, estetik mesafe sürekli korunur. Sanatçılar, özellikle de Rönesans sanatçıları genel kompozisyonlarını buna göre kurgularlar. Leon Battista Alberti’nin geliştirdiği Batı perspektifi, yapıtın içine de bir ‘mesafe’ eklenmesine neden olur.¹⁰⁰ İzleyicinin yapıt karşısındaki fiziksel konumu, yapıta

¹⁰⁰ Batı sanatının perspektif anlayışı Alberti’nin 1435’te yazdığı *De pictura*¹⁰⁰ temelinde sistematize edilmiştir. 1454 yılında yazdığı *De re aedificatoria* (Mimarlık Üzerine) ve 1462 yılında yazdığı *De statua* (Heykel Üzerine) ile birlikte bu kitap, Rönesans başta olmak üzere sonraki tüm dönemlerde gelişen ‘tasarım tekniklerinin’ temellerini atmıştır. Alberti’nin heykel ve resim üzerine yazdığı metinlerin bir arada bulunduğu bir örnek için Bkz. **Della pittura e della statua di Leonbatista Alberti** <https://archive.org/details/dellapitturaedel00albe> (erişim tarihi 9 Mayıs 2015).

hangi açıdan ve hangi yükseklikten baktığı, yapıtın hangi yüksekliğe asıldığı bile giderek daha önemli önemli bir unsur olur. Sanatçı, bu iki mesafe türünü hesaba katarak yapıtlarını tasarlar. 1912 yılında kuramcı Edward Bullough'un yazdığı bir makale, o zamana kadar adı resmen konmamış bu mesafeyi açıkça tanımlar ve estetik disiplindeki yerini pekiştirir. “‘Physical Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle”¹⁰¹ (Bir Estetik Prensipli ve Bir Sanat Unsuru Olarak ‘Fiziksel Mesafe’) adlı makale, ‘mesafe’ mefhumunu Antik Yunan düşünürü Aristo’nun *Poetika* (Estetik) metninde bahsedilen ‘temsil edilen şeyle arada mesafe olması’ bağlamında ele alıp fiziksel mesafe, uzamsal mesafe ve zamansal mesafe şeklinde çeşitlendirir.¹⁰² Bullough, güzelin bilgisine erişmenin ve estetik haz almanın en önemli aşamasının mesafeyi doğru ayarlamak olduğunu ima ederken mimariden edebiyata ve resme kadar pek çok farklı örnekle kuramını zenginleştirir.

Bullough, metninde şunu açıkça dile getirmez: Yapıt ile izleyici arasındaki ‘fiziksel mesafe’, bir yanıyla teknik bir mesele olup aslında geometri bilgisi gerektirir; hesaplanabilir; ölçüsü yapıtın büyüklüğüne, yapıtın sergilendiği mekânın genişliğine, yerine ve pek çok unsura bağlı olarak değişir. (Başta) Alberti perspektifi (olmak üzere, Sanat Çağı’nın ilk döneminde gerek optik gerek din gerekse diğer tüm alanlarda yaşanan gelişmeler) sayesinde sanatçının artık resmin içinde geriye doğru uzanan alternatif bir dünya yaratması da mümkün olmuştur. Dolayısıyla sanatçı, (teoride ve ayrıca özellikle resim sanatı özelinde) görüntüler dünyası (gerçek dünya) ile imgeler dünyası arasındaki mesafeyi belirleyen, iki dünyada da kimin ve neyin nerede duracağına hükmeden bir yaratıcı rolü üstlenir. Tabii ki bu durum, sanatçının ‘bireysel kimliğini’ kazanmaya başladığı dönemlerden, yani Sanat Çağı’nın ilk döneminden itibaren geçerlidir. Antik dönemden beri bilinen ve zanaatçıların ustalıklı uyguladığı *trompe l’oeil* ile birleşince bütün bu bilgiler, sanatçıyı gerçek bir ‘sanatçı’ yapmaya başlar, izleyiciye de gerçek bir ‘izleyici’ kimliği kazandırır.

Sanatçının adeta hazine değerinde olan perspektif, optik, ışık-gölge gibi bilgilerin derinliklerine erişmesi, eline izleyicinin gözünü ve hatta bedenini kontrol

¹⁰¹ Yazıldığı dönemde hayli ilginç ve çığır açıcı bulunan, estetik kuramcılarını derinden etkileyen ve sanat literatürüne ‘fiziksel mesafe’ kavramını getiren metnin tamamını okumak için bkz. Edward Bullough: “‘Pyschical Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle,” **British Journal of Psychology** (1912), 87-98.

¹⁰² A.g.e., 87.

edebilmesini sağlayan bir araç vermeye benzer. Bu araç sayesinde sanatçı izleyicinin yapıt karşısında fiziksel, zihinsel, kurgusal eylemlerde bulunmasını bekleyebilir. Ancak böylesine etkili bir aracın farkında olan sanatçı sayısı, en azından ilk zamanlarda çok da fazla değildir. İzleyicinin yapıta bakarken durduğu yer, yapıtla arasındaki estetik iletişimi başlatmak açısından çok önemlidir. Aksi hâlde izleyici yalnızca yapıtı görmüş olacak ancak hakiki bir iletişim kurulamadığı için adeta ‘yapıtı teğet geçmiş’ gibi olacaktır.

Bu tür yapıtların önemli örneklerinden biri Jan van Eyck’ın 1434 yılında yaptığı *Arnolfini’nin Düğünü*’dür (Resim 1). İzleyici tuvalin ‘karşısında’dır ama bu kez ‘karşı karşıya olma’ hâlinde küçük bir nüans vardır: resimdeki çiftin ortasında duran aynada yansımaları görünen ‘İzleyici’(ler) (ressam van Eyck ve bir Rahip). Bu ‘İzleyici’(ler) çiftin birlikteliğine tanıklık eder(ler). Ama resme bugün bakan izleyiciler de çiftin birlikteliğine sembolik düzlemde halen tanık olmaktadır. Dolayısıyla ‘İzleyici’ ve izleyici, farklı zamanlarda, farklı mekânlarda ama aynı uzamda¹⁰³ ‘aynı olaya’ tanıklık etmektedir.

2003 yılının Eylül ayında yayımlanan makalesi “The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution”da¹⁰⁴ (Arnolfini İkili Portresi: Basit Bir Çözüm) Margaret L. Koster, o güne kadar bu resimle ilgili bilinen en önemli şeyin yanlış olabileceğini ileri sürdü. Ona göre bu, aslında bir düğün resmi değildi; yaptığı araştırmalar sonucunda gelin olarak bilinen figürün resim yapıldığı sırada çoktan ölmüş olduğunu tespit etmiş, resmin ikonografik çözümlemesini bu gerçeğe göre yeniden yapmıştı. Koster’in makalesi, bu resimle ilgili Erwin Panofsky’den¹⁰⁵ sonra yapılan belki de en kapsamlı çözümlemeyi içeriyordu. Bu gelişme, resmin ikonografik yorumunda ve

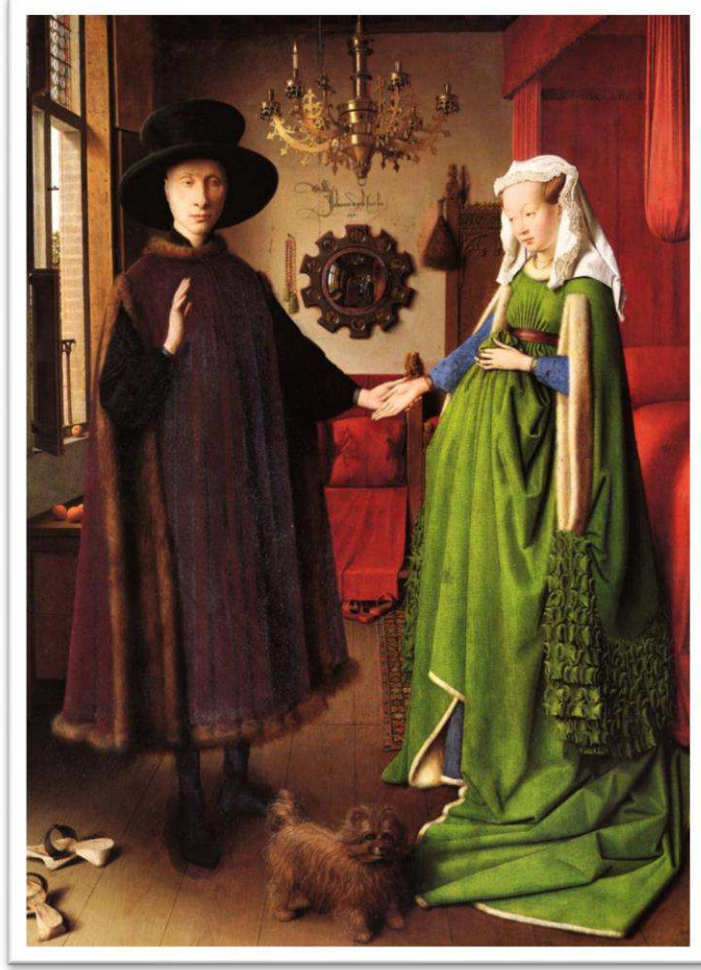
¹⁰³ Merleau-Ponty, uzamı “şeylerin üç boyuta yayıldıkları ve yer değiştirmelerine karşın özdeşliklerini korudukları homojen ortamdır,” sözleriyle tarif eder (bkz. **Algılanan Dünya**, Çev. Ömer Aygün, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, 20). Öklid dışı geometri düzenini referans alarak, zaman/yer ‘değişmesine rağmen’ on beşinci yüzyıl izleyicisi ile yirmi birinci yüzyıl izleyicisinin birer ‘varlık’ olarak özdeşliklerini korudukları pek tabii ileri sürülebilir.

¹⁰⁴ Margaret L. Koster: “The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution,” **Apollo** (Eylül 2003): 3-14. Metinden yazarın ikonografik yorumunu okumak mümkündür. Yazar, İngiliz televizyon kanalı BBC Four için Kuzey Avrupa Rönesansı hakkında hazırlanan bir belgeselde resimle ilgili araştırmalarını açıklamıştır. Belgeseli çevrimiçi izlemek için bkz. *Northern Renaissance*, BBC4, 2007 <https://www.youtube.com/watch?v=nAC2GwXmM1I&list=PLM4S2hGZDSE7VbhJJWRIN3dfpAnTffk11> (erişim tarihi 13 Şubat 2016).

¹⁰⁵ Erwin Panofsky: **Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character**. (2 cilt), Cilt. 1, Cambridge ve Massachusetts Harvard University Press, 1958.

adında bazı değişiklikler yapılmasına yol açıyorsa da resimle ilgili en önemli metni kaleme alan Panofsky'nin uzam-mekân çözümlemesini değiştirmiyordu.

Resim 1: Jan van Eyck, *Arnolfini'nin Düğünü*, 1434.
Panel üstüne yağlıboya, 82,2 x 60 cm. National Gallery, Londra.



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Eyck_-_Arnolfini_Portrait.jpg
(erişim tarihi 01.12.2021).

Günümüzde Londra'daki National Gallery'de sergilenen bu resminde Jan van Eyck, sanat tarihinde pek çok ressamın kullanmaktan keyif aldığı bir nesneyi, aynayı üç boyutlu perspektifin kaçış noktasına koymuştur. O aynanın üstünde, duvarda *Johannes van Eyck, 1434 yılında buradaydı* yazısı yer almaktadır. Ayna, aslında sanatın analogisi olarak kabul edilen bir nesnedir. Platon, *Devlet*'te resim sanatıyla ilgili görüşlerini anlatırken şunları yazar:

“İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları (...)”¹⁰⁶

Alberti de resmin gerçek dünyaya ayna tutmaktan başka bir şey olmadığını dile getirir.¹⁰⁷ Bununla birlikte van Eyck’ın resmi bağlamında Panofsky, resimdeki aynanın, üstündeki imza ile birlikte değerlendirilmesi gerektiğini söyler. Bu haliyle aynanın, ressamın çiftin birlikteliğinin simgesel olarak sonsuza kadar süreceğini ima ettiği anlamına geldiğini belirtir.¹⁰⁸ Ayna, simgelerle dolu bu resmin mikro anlatılarından biridir ancak aslında yapıtın anlam bütünlüğü bu mikro anlatıya saklanmış gibidir. Kelimenin tam anlamıyla görüntüler dünyası (gerçek dünya), imgeler dünyası (resimdeki dünya) ve imge görüntüleri dünyasının (aynadaki dünya) oluşturduğu sonsuzluğun ortasında durup bu dünyalara bakan izleyicinin yapıtta göremediği mekânı yansıtır. İzleyici ile yapıt arasında kurulacak estetik iletişimin ilk cümlesini söyler. Bu cümle, (*mise en abyme*¹⁰⁹ sözcükleriyle ifade edildiği gibi) sonsuzluğun derinliklerinde, adeta uçurumda yankılanarak farklı çağların izleyicilerine ulaşır.

Aynanın böyle, *mise en abyme* şekilde kullanıldığı bir başka örnek, izleyici ile hayali izleyiciyi eşdeğer kılar. Velázquez’in *Nedimeler* (Las Meninas) tablosu (Resim 2) ona bakan izleyiciyi resmin içine girmeye adeta zorlar. İzleyicinin, resme baktığı anda sahip olduğu kimliği siler, tablodaki ressamın bakışıyla gözleri buluşan izleyici o dakikadan itibaren ortadan kaybolur. Ressamın bu başarısı, yapıtın bu eritici gücü duvardaki aynadan ve aynadaki silüetlerden kaynaklanır. Sanat tarihçisi Svetlana Alpers, “Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las

¹⁰⁶ Platon: **Devlet** VII: 696 d, e (Yay. Haz. Mürşit Balabanlılar, Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cımcıoğlu, II. Basım, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 2000).

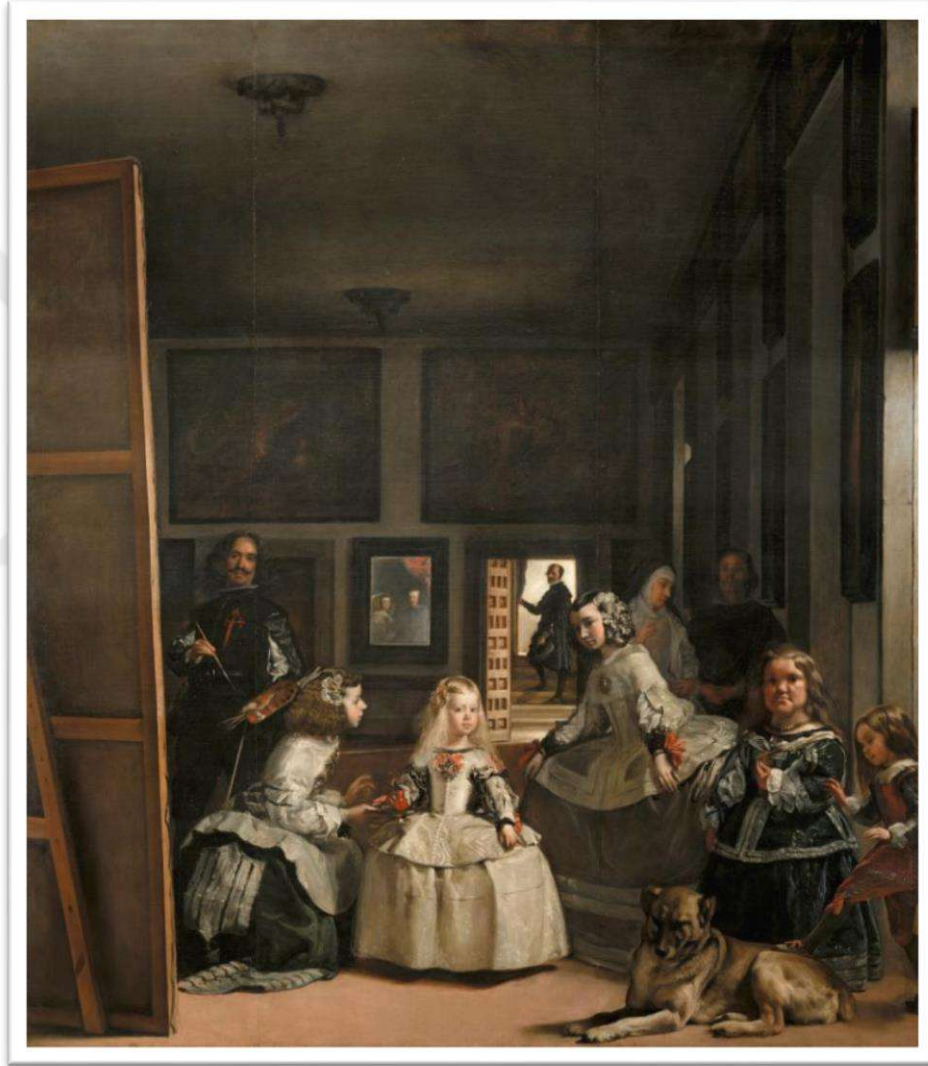
¹⁰⁷ M. H. Abrams: **The Mirror and the Lamp: romantic theory and the critical tradition**. Londra, Oxford ve New York: Oxford Univ. Press, 1953, 32.

¹⁰⁸ Panofsky: **Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character**, 201-203.

¹⁰⁹ Terim ilk kez on dokuzuncu yüzyılın sonunda, Fransız yazar André Gide tarafından, yapıt içinde yapıt mefhumunu açıklarken kullanılmıştır. Terimi kullandığı metin için bkz. André Gide: **Journal: 1889-1939**. Gallimard, 1939. Gide, Memling’in, Quentin Matsys’in, Velázquez’in resimlerindeki aynaları ve bazı edebi metinleri bu terimle açıklarken daha sonra yapılan çalışmalar terimin kapsamını genişletmiş ve örneğin Bizans mozaiklerinden bu yana ‘imge içinde imge’ kullanımının yaygınlığını ortaya koymuştur.

Meninas”¹¹⁰ (Betimlemeden Yorumlama, ya da *Las Meninas*’a Bakış) başlıklı makalesinde (1983) bu resmi, Vermeer’in *Resim Sanatı* ve Courbet’nin *Ressamın Atölyesi* resmiyle birlikte ele alarak Batı resmine egemen iki betimleme kipi

Resim 2: Diego Velázquez, *Nedimeler*, 1656.
Tuval üstüne yağlıboya, 318 x 276 cm. Prado Müzesi, Madrid.



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_01.jpg (erişim tarihi 01.12.2021).

¹¹⁰ Svetlana Alpers: “Interpretation Without Representation, or, the View of *Las Meninas*”, **Representations**, Sayı. 1 (Şubat 1983), 30-42. Makalenin Türkçesi için bkz. Kolektif, **Dünya Kültürü: Felsefe, Sanat, Edebiyat ve Kültür Tarihi Üzerine Yazılar** içinde “Betimlemeden Yorumlama, ya da *Las Meninas*’a Bakış”, Çev. Uşun Tükel, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996, 109-116.

olduğundan bahseder. “İlk kipi, sanatçının önündeki uzamda yer alan nesneleri (...) çerçeve sınırları içinde gözlemleyip yapıtına yansıttığı *Alberti mantığına* dayalı anlayış olarak tanımlar.”¹¹¹ “Kuzey kipi ya da *tanımlayıcı kip* olarak adlandırdığı ikinci anlayışta ise sanatçı da betimlediği dünyanın içindedir; bu bağlamda artık önündeki uzamı dışarıdan gözlemleyen/yansıtan (...) kişi değildir.”¹¹² Alpers, *Nedimeler*’in bu iki kipin kombinasyonu gibi üretildiğini ifade ederek resmin görünür dünyanın temsili ve bizim gördüğümüz ‘çerçeveden’ aynı dünyanın yeniden inşa edilmiş hâli gibi ele alınması gerektiğini dile getirir. İzleyici olarak resme bakanlar, ressamın şövalesinin arkasına konumlandırılmıştır ki içinde bulunduğumuz, deneyimlediğimiz dünyada bu, izleyiciye kendini tablonun içinde hissettirir. Dolayısıyla resme bakanın gördüğü tek tablo, resimdeki ressamın (bizzat Velázquez’in) üzerinde çalıştığı tuvaldir (hatta o tuvalin arkası ve şövaledir). İzleyici ister istemez kendine şu soruyu sorabilir: “Resim nerede?”¹¹³ Alpers, makalesinde izleyicinin resimle etkileşiminden açıkça bahsetmez ama başka araştırmacıların fikir geliştirebileceği ipuçlarını vermiş olur.

Leo Steinberg, *Nedimeler* tablosuyla ilgili yazdığı makalede daha çok, resmin ve ressamın izleyiciye neyi gösterdiğiyle ilgilenir. Bu resmin bir karşılaşma yarattığından bahseden Steinberg, metni şu sözlerle bitirir:

“(…) Resim gözleri kamaştırmak yerine konuşabilseydi şunları söylerdi: Bakılmakta olan şahsınızın size bakan bana bakışınıza bakıyorum –ve böylece durum gramerin sınırlarını aşıyor. Yüz yüze bakan aynalar olarak biz, kutuplaşan kendimiz, biteviye birbirimizin idrakini yansıtıyoruz; uzamsal değil, psikolojik bir sonsuzluğa –dış dünyada karşılığı olmayan ancak zihnen bilinen ve bilindiğini bilen bir sonsuzluğa– dâhil oluyoruz. *Nedimeler*’deki ayna, resmin temel simgesi, bütünü işaret eden bir simge. *Nedimeler*, başlı başına bir metafor, bilincin bir aynası.”¹¹⁴

¹¹¹ Uşun Tükel: “Natüralist-Olmayan Betimleme Kimlerine İlişkin Gösterim Üzerine”, **Sanatın Ortaçağı: Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar**. Haz. Engin Akyürek, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997, 117-124: 117.

¹¹² **A.g.e.**, 117.

¹¹³ Alpers makalesinde, resmin karşısında “Où est donc le tableau?” (Tablo nerede?) diye haykıran Théophile Gautier’den bahsederek yapıt çözümlemesine başlar. Gautier’in sözüyle ilgili olarak da şu kaynağı referans gösterir: Carl Justi: **Diego Velazquez and His Times**. Çev. A. H. Keane, Londra: H. Grevel and Co., 1889, 414-422.

¹¹⁴ Makalenin tamamı için bkz. Leo Steinberg: “Velazquez’ ‘Las Meninas’”, **October**, Cilt 19 (Kış 1981), 45-54.

Resim, yapıldığı dönemde İspanya Kralı IV. Philip'in çalışma odasına asılmıştır.¹¹⁵ Dolayısıyla o dönemde resme 'bakanlar' sadece bu çalışma odasına girme 'izni' olanlardır. Çoğunlukla da bizzat kraldır. (Resimde, ressamın arkasındaki duvarda duran aynada yansıyan görüntünün ona ve eşine ait olduğunun dikkate alınması gerekir.) Günümüzde Prado Müzesi'ne gidip resme bakan izleyici ise anonimdir. Ancak şu da bir gerçek ki bütün bu yorumlar, üzerinde kralın ve kraliçenin portrelerinin bulunduğu 'öğenin' ayna olduğu varsayımından yola çıkarak yapılmıştır. O öge, bir aynaysa, Velázquez aynaya aslında izleyicinin yüzünü çizmiş ve yüzyıllar sonra resme bakacak kişilere 'asalet' atfetmiştir. O öge bir ayna değil de kralın ve kraliçenin portresinin yer aldığı bir resimse Velázquez, eserdeki ressamın (kendisinin) esere bakanların resmini çizdiğini hissettirmektedir (hem de hâlâ!).

'Öge'nin ayna olduğu kabul edilirse akla şu soru gelebilir: Şayet resim (ve resimdeki ressamın bakışı) bazı sanat tarihçilerinin ileri sürdüğü gibi kraliyetin iktidarını sorguluyorsa, şu anda kralın yerine geçen anonim izleyici (belki bir köylü, öğrenci, işçi, sonradan görme bir zengin, aristokrat; ancak müzeye gittiğine göre belli ki sanatsever) de sorgulanıyor olamaz mı?¹¹⁶ Olabilir. Resimdeki aynayla karşılaşp gözleri ressamın bakışıyla buluşunca bu sonsuz uçurumun, *mise en abyse*'in içine giren her izleyici bu sorgudan nasibini alır. Üstelik resim üzerinde yapılan matematiksel ve optik çalışmalar, odanın derinliği, ressamın konumu, çiftin durduğu varsayılan nokta ile ayna olduğu varsayılan öğenin bulunduğu nokta arasındaki fiziksel mesafe bağlamında bu öğenin ayna değil, ayna yanılması yaratan 'gösterge' olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla izleyicinin yapıtla kurduğu fiziksel-psikolojik temelli antlaşma 'matematik ve optik'le resmen bozulur. Resme bakan izleyici ister istemez bir 'ayna'dan fazlasını görmek zorunda olduğunu hisseder.

Van Eyck da Velázquez de izleyiciyi (fiziksel bakımdan) resmin önünde mihlanmışçasına tutar. İzleyicinin pozisyonunu değiştirmesi, resmin önünden çekilip gitmedikçe, uçuruma düşmesini engellemez. Resmin başında olduğu müddetçe onun tarafından yutulur. Ancak Sanat Çağı'nın başında yapılmış bazı resimler, izleyicinin

¹¹⁵ Fred S. Kleiner: **Gardner's Art Through the Ages: The Western Perspective**. 2. Cilt, 13. Basım, Cengage Learning, 2010, 547.

¹¹⁶ Mekânsal bağlamından koparılmış bir resimden bahsediyor olsak da, günümüzde, günün uygun ve تنها bir saatinde bu resmin karşısına geçen ve bir 'deneyim yaşamaya gönüllü' izleyici, aklındaki bu soruya, 'Olabilir,' yanıtını verecektir.

resim karşısındaki fiziksel konumunu değiştirmesini, başını sağa ya da sola doğru eğmesini gerektirecek kadar ‘zorlayıcıdır.’ Bunların ilgi çekici, muammalı ve çarpıcı ilkörneklere biri, Genç Hans Holbein’in *Elçiler* adlı resmidir (Resim 3). Aslında Holbein’in ürettiği neredeyse tüm yapıtlarda *trompe l’oeil* ustalıkla kullanılmış, yapıtlarla onlara bakanlar arasındaki estetik iletişim, yalnızca izleyicinin yapıt karşısındaki konumunu değiştirmesi ve Holbein’in saptadığı yerde durması durumunda etkileyici şekilde kurulmuştur. Perspektifi kullanarak yarattığı yanılsamalarıyla, optik manipölasyonlarıyla Holbein, elindeki aracın yönlendirici gücünün farkında olduğunu açıkça koymuştur.

Elçiler’de, biri Fransa Kralı VIII. Henry’nin görevlendirdiği elçi Jean de Dinteville (resmin solunda) diğeri Lavour Piskoposu Georges de Selve olmak üzere iki figür ve pek çok sembolik nesne vardır. Onların önünde verev duran kurukafa imgesi (ki kurukafa bir *memento mori* simgesidir), resimde ikinci bir perspektif düzlemi yaratılarak yapılmıştır. Bu geometrik düzlemdeki imgenin ne olduğunu tam olarak anlaması için ‘yirmi birinci yüzyıl izleyicisinin’¹¹⁷ resmin önünde sağa doğru kayması ve imgeye biraz da aşağıdan bakması gerekir. Ancak bu kez kurukafayı algımlarken figürlerin bozulduğunu fark edecektir. Bu durum, izleyicinin bakışında bir tür kırılma, kopukluk meydana getirir. İki ayrı perspektif düzlemine birden hâkim olmaya çalışmak, izleyicinin yapıtla arasındaki estetik iletişimin tam anlamıyla kurulması için bunun yalnızca psikolojik değil, fiziksel açıdan da deneyimlenmesini şart koşar. İzleyici, birkaç adım sağa doğru kaymazsa ‘kör nokta’da kalmış gibi olur ve bakışı, iki farklı düzlemin bileşkesinde duran bütüncül anlamı, daha doğrusu yapıtın anlatısının ‘özünü’ kavramaya yetmez. Bu, sanatın deneyimlenmesi açısından izleyicinin payında yaratılmış bir tür güncellemedir.

Holbein’in yaptığı şey aslında on beşinci yüzyılın başında, erken Rönesans’ta çizgisel perspektifle birlikte keşfedilen anamorfik pespektifin ustalıklı bir uygulamasıdır. Sanat tarihçileri, ilk örneğine, Leonardo da Vinci’nin *Codex*

¹¹⁷ Holbein, resmi yaptığı sırada kuşkusuz, yirmi birinci yüzyıl izleyicisinin böylesi fiziksel bir efor sarf etmesini planlamamıştı. Resmi yaptığı kişilerin tabloyu basamaklarla bitişik bir duvara asacağını muhtemelen biliyordu ve kompozisyonunu ona göre kurgulamıştı. Günümüzde mekânsal bağlamından kopmuş olsa da resim, yirmi birinci yüzyıl izleyicisinin ‘sembolik düzlemde’ on altıncı yüzyıl izleyicisiyle ‘imgesel’ bir özdeşlik kurmasını sağlamıştır.

Atlanticus'undaki çocuk başı çizimlerinde rastlandığını ifade ederler.¹¹⁸ Anamorfik perspektif, bir yanıyla, sanatçının kendi bireyselliğini fark ettiği, ortaya koyduğu bir dönemde izleyicisinin de bireyselliğini kabul ettiğini gösteren uygulamalardan biridir. Lacan'a göre *Elçiler* resmindeki anamorfizma bir resmin izleyicisini nasıl özneleştirdiğini gösteren iyi bir örnektir. *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*'nda¹¹⁹ sık sık değindiği resimden yola çıkarak insanın 'gerçeklik algısı'na ilişkin kuramını açıklayan Lacan, anamorfik lekenin öznel idealizmin hatasını düzelttiğini ifade eder. 'Psikolojik açıdan algılama' anlamında gerçekliğin kendisinde anamorfik bir bozulma olduğunu, bireyin (öznenin) kör noktada kaldığını anlatır.

Resim 3: Genç Hans Holbein, *Elçiler*, 1533.
Meşe pano üstüne yağlıboya, 207 x 209,5 cm. National Gallery, Londra.



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg (erişim tarihi 01.12.2021).

¹¹⁸ Daniel L. Collins: "Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze," *Leonardo*, Cilt 25, Sayı 1, 1992, 73-82:73.

¹¹⁹ Jacques Lacan: **Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap**. Çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, 96.

Estetik iletişimin gerçek anlamda kurulabilmesi için izleyicinin yapıt karşısında hareket etmesini, sanatçının belirlediği özel noktayı bulmasını isteyen pek çok sanatçı arasında Rembrandt, özel bir yaklaşım sergiler. *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu*'nda (Resim 4a) resmin izleyiciyi kendiliğinden yönlendirmesini sağlar ve bunu aslında çok kolay bir 'hileye' başvurarak gerçekleştirir. Yönetmen Andrzej Wajda *Sinema ve Ben* adlı kitabında bu resmin karşısına geçtiğinde hissettiklerini şöyle dile getirir:

“(…) Ressamın uygun gördüğü mesafeden bakacaksınızdır resme. Ne çok yakın ne çok uzak: Gözlerini size dikmiş oturan kumaş tacirlerinin bakışları sizi istenilen noktaya getirecektir. Bu etkiyi yaratmak amacıyla Rembrandt modellerinin bakışları için ortak destek noktası bulmuş: masanın çevresini sarmış insanların gelmesini bekledikleri kumaş taciri. Ve bu kumaş taciri işte sizsiniz –bu olağanüstü resme bakan siz izleyiciler.”¹²⁰

Resim 4a: Rembrandt van Rijn, *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu*, 1662
Tuvall üstüne yağlıboya, 191,5 x 279 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Kaynak: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt - De Staalmeesters-het college van staalmeesters \(waardijns\) van het Amsterdamse lakenbereidersgilde - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_-_De_Staalmeesters-het_college_van_staalmeesters_(waardijns)_van_het_Amsterdamse_lakenbereidersgilde_-_Google_Art_Project.jpg) (erişim tarihi 01.12.2021).

Resimde bir tanesi duvar dibinde ayakta bekleyen, dört tanesi ortadaki masanın etrafında oturan, biri de oturduğu yerden kalkmak üzereymiş (ya da sandalyeye oturmak üzereymiş) gibi duran toplam altı figür vardır. Rembrandt, yaklaşık yirmi yıl

¹²⁰ Andrzej Wajda: *Sinema ve Ben*. Çev. B. Ant, İstanbul: Afa Yayınları, 1993, 94-95.

önce yaptığı *Gece Nöbeti* adlı grup portresinin siparişi verenlerce beğenilmemesinin ardından birkaç tane daha bu tür çalışma yapmıştır ancak hiçbirisi bir daha o resimdeki mizansen kadar hareketli olmamıştır. Bununla beraber, Hollanda grup portreciliği geleneğine uygun şekilde tekdüze¹²¹ planlanmış gibi görünse de *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu*'ndaki mizansen¹²² 'estetik iletişimin' izleyicinin ve figürlerin gözlerinin buluşmasıyla kurulduğu bir sembolik düzlem ortaya koyar. Riegl, Rembrandt'ın bu resimde geleneğe uymak konusunda titizlik gösterdiğini, örneğin masanın etrafındaki beş figürün de tek ellerinin görünür durumda olacak şekilde düzenlendiğini belirtir.¹²³ Ancak bu durumun, resmin fiziksel düzeni ile psikolojik düzeni arasındaki uyumu yakalamayı engellediğini de vurgular. Dolayısıyla Rembrandt, iki düzen arasında uyum yakalamak konusunda izleyicinin 'varlığına' güvenerek onu bu 'oyunun' içine çeker.¹²⁴ Kompozisyon görünürde kapalıdır; sadece bir figürün yarı oturur yarı ayakta durur haldeki pozisyonu, kompozisyona fiziki bir dinamizm katar. 'Estetik iletişimi' başlatacak itici güç olan hakiki dinamizm, resmi geleneğin kurallarından kurtarıp 'açacak' eylem ise figürlerin baktıkları yönde ve her birinin bakışlarından yansıyan farklı ruh hallerinde saklıdır.

Resmin imgesel düzleminde loncanın ofisinde gerçekleşen bir toplantı sahnesi betimlenir. İzleyici, yapıtın karşısına geçtiğinde, ister istemez, resimdeki altı figürü tam olarak algılayabileceği bir mesafeye doğru geri çekilir. Böylece karşısında hoş bir grup resmi görür ancak ona bakarken istemsizce sola kayma gereği hisseder. Gözleri, figürlerin gözleriyle buluştuğu anda resimle arasında gerçek bir iletişim kurulmuş olur ve o anda izleyici, kendisini hummalı bir toplantının yapıldığı odanın kapısını ansızın açivermiş şekilde bulur. (Resmin merkezindeymiş gibi görünen ve duvar dibinde ayakta duran figürün sağında oturan) "Doeyenburg'un 'İşte, her şey burada!' dercesine açılmış sağ eli; Jansz'ın (*ayağa kalkarcasına sandalyede doğrulan figür*) tam kalkarken sanki 'bir soruyla karşılaşmışçasına' donmuş hareketi;

¹²¹ "Grup portrelerinde sorun, hele bir de topluluk kalabalıksa, gerçek kişiliklerin birbirini ezmeyecek biçimde eşit önemde resimlenmesinin neden olduğu bir tür tekdüzeliktir." Uşun Tükel: **Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime**. İstanbul Kabalcı Yayınevi, 2005, 77.

¹²² Hollanda grup portreciliğinin özellikleri ve bu resim hakkındaki kapsamlı bir çözümleme için bkz. Aloïs Riegl: **The Group Portraiture of Holland**. Çev. Evelyn M. Kain, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, 282-295 (Ayrıca metnin Türkçesi için bkz. **Hollanda Grup Portreciliği**. Çev. F. Tülay Kazancı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2019).

¹²³ A.g.e., 282-295.

¹²⁴ A.g.e., 282-295.

bütün figürlerin, izleyiciyi resmin biraz soluna geçmeye zorlayan, bir noktaya toplanmış. Rembrandt fırçasının yumuşaklığında ancak ısrarcı bakışları; her şey, sanki grubun önünde bu kişi(ler) varmış *yanılsamasına* hizmet ediyor”¹²⁵ (Resim 4b). Rembrandt, izleyicinin psikolojik olarak resme katılmasını istemiş, bunun için de ondan resme mekân içinde biraz sola kayarak bakmasını talep edecek bir düzenleme yapmıştır: Bu talebi hisseden ve hisse karşı koyamayan izleyici, ona göre, belki de seçilmiş olanlardır çünkü resmin görünenin ötesine bakma çağrısına direnememişlerdir. Sezgileri onları, resmin ‘tamamlandığı’ hissini yaşayabilmeleri için tablonun karşısında belli bir yerde durmaya yöneltmiştir.

Resim 4b: Rembrandt van Rijn’in *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu* resmi ve figürlerin bakışlarının resmin dışında odaklandığı nokta.



Kaynak: Fotoğraf © Uşun Tükel, 30 Mayıs 2004.

Van Eyck, Velázquez, Holbein ve Rembrandt’ın bahsedilen resimlerinde izleyicinin yapıta özbilince sahip birer birey olarak bakmalarını sağlayacak yönlendirmeler yapılmıştır. Özellikle bu tez çalışması kapsamında ele almak üzere seçilen *Arnolfini’nin Düğünü*, *Nedimeler* ve *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu*’na çağlar boyunca bakan izleyicilerin her biri, resmin gizli davetini sezemeyebilir, algılamayabilir. Bu daveti sezen izleyici, ‘geleneksel izleyici’ olmaktan

¹²⁵ Tükel: *Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime*, 79.

çıkar. Landau'nun sınıflaması bağlamında konuşulursa 'yaratıcı izleyici' sınıfına dâhil olur. Sezgilerinin izinde ilerleyen 'kuşkucu' bir izleyici açısından bu, katılımcı bir aksiyondur. (Bölüm başında değinilen İngilizce kelime ayrımlarından yola çıkarak, daveti sezen ve davete icabet eden izleyiciler birer *viewer*, başka bir tabirle 'salt bakan göz' olmaktan çıkar ve birer *audience*, başka bir tabirle sanatçının fısıltısını işiten izleyici, hatta hareket ederek yerini değiştirdiğinde birer *beholder*, yani düşünerek, gözlemleyerek edim gerçekleştiren izleyici haline gelirler.)

Arnolfini'nin Düğünü, *Nedimeler*, *Elçiler* ve *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu*, izleyicinin yapıt karşısındaki konumunu belirler. İlk ikisi izleyiciyi resmin içine çekerken son ikisi izleyicinin resmin önünde belli bir noktaya gitmesini 'arzular.' Bu şekilde kişiyi 'resme bakan' sıradan, 'geleneksel' izleyici olmaktan çıkarıp, eski alışkanlıklarından uzaklaştırıp gerçek bir 'sanat izleyicisi' haline getirir. İzleyiciyi, yapıttan yalnızca 'estetik haz' almakla yetinmeyip (çok derin olmasa da) baktığı şeyin ötesinde ne olabileceğini bulmaya davet eder. Bu yapıtlar, izleyicinin resme bakma şeklinde yaşanan değişimi ifade eder. Dolayısıyla bunlar, geleneksel dünya içinde 'modern bakış'ın gelişmesine yol açan ayrıksı örneklerdir. İzleyiciye, onu gördüklerini, varlığını kabul ettiklerini, yapıtın 'görünmeyen' kısmını onların inşa edeceklerini ima edecek şekilde zekice göz kırparlar.

Sanat tarihi, izleyiciye farklı niyetlerle göz kırılan pek çok yapıtla doludur. Dürer'in *Melankoli I*, Botticelli'nin *İlkbahar*, Nicolas Poussin'in *Et in Arcadia Ego*, Vermeer'in *Müzik Dersi*, Giorgione'nin *Fırtına*, Goya'nın *Maja (Giyinik Maja ve Çıplak Maja)* gibi yapıtları buna örnek verilebilir. Bu ve benzeri yapıtların ikonografik çözümlemeleri, psikolojik ve sosyolojik analizleri çağlar boyunca yapılagelmiştir. Ancak hiçbir izleyicinin bireysel kimliğiyle doğrudan temas etmemiştir. İzleyiciyle yapıtlar arasındaki 'steril' ilişki istikrarla korunmuş, izleyici burada ele alınan dört resimdeki gibi, bir süreliğine bile olsa kendi ikliminden çıkıp yapıtın iklimine geçme deneyimini yaşamamıştır. Oysa bahsedilen dört resimde estetik mesafe hatta bazı durumlarda dördüncü duvar bir anlığına kaldırılmış, izleyici anlık yabancılaşma duygusunu tatmış, kendisini birden Van Eyck'ın Velázquez'in, Holbein'in ve Rembrandt'ın sahnesinde bulmuş, eserlere edimiyle katkıda bulunmuştur (ve yapıldıkları günden bu yana onlara bakan hemen her izleyici buna devam etmektedir).

1.2.2. Yapıtın izleyicinin benliği üzerindeki etkisi

Çağın ruhu, o çağda var olan her şeyin üstüne siner. On beşinci yüzyılda Avrupa’da giderek hâkim olmaya başlayan Yeni-Platoncu hümanist anlayış insanı öne çıkardıkça, ulus devletler kuruldukça, insanlar aidiyet ve varoluş soruları üzerinde daha fazla düşündükçe, akıl öne çıktıkça beşeri ve müspet ilimlerde yaşanan gelişmeler hız kazandı. Toplumsal sınıfların biçimi değişti. ‘Bireyler’ oluşmaya başladı. On sekizinci yüzyıl, bilinen tabirle Aydınlanma Çağı, Fransız Devrimi’ne, Amerikan Devrimi’ne, Sanayi Devrimi’ne sahne oldu. Avrupa kıtasında piyanolar, buharlı makineler, istimbotlar kullanılmaya başladı. Çeşitlenen sosyal hayat içinde yalnızca aristokratların ya da yeni gelişen burjuva sınıfının değil, sıradan insanların da ‘beğenileri’ olduğu kabul gördü; onların da estetik haz arayışında olduğu resmen kabullenildi. Dolayısıyla artık, (her tür) ‘izleyicisi’ olan bir sanat dünyasından bahsetmek de mümkündü. Opera binalarına, gösteri salonlarına, Salon Sergilerine rağbet ediliyordu. Örneğin Paris Salon Sergileri, on sekizinci yüzyıl boyunca düzenli olarak yapıldı. (Bu sergiler, yeni bir kamusal alan statüsü kazanmıştı. ‘İzleyici kitlesi’ nitelik bakımından öylesine çeşitliydi ki dönemin gazetecilerinden Pidansat de Mariobert bu kitleyi “her zümreden kadının ve erkeğin bir arada olduğu karışım”¹²⁶ sözleriyle tanımlıyordu.) İtalya’da ise 1705 yılında, Toskana Dükü Ferdinando de Medici, Floransa’daki Santissima Annunziata Bazilikası’nın revaklı avlusunda ilk halka açık sergiyi düzenledi. Üç gün açık kalan sergide 250 resim vardı.¹²⁷ 1735 yılında Scuola di San Rocco’nun önünde açılan sergi¹²⁸ ise dönemin ünlü ressamlarından Canaletto’nun yaptığı bir resimle (*La Feste di San Rocco* adlı resim günümüzde Londra’daki National Gallery’de sergilenmektedir) adeta belgelendi. Genellikle dini bayramlar kapsamında düzenlenen bu etkinlikler, ticari amaç gütmüyordu ancak örneğin 1775 yılında gerçekleşen bir dini bayram sırasında

¹²⁶ Thomas E. Crow: **Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris**. New Haven ve Londra, 1985, 1-7.

¹²⁷ J. Pedro Lorente: “Art in the urban public sphere: art venues by entrepreneurs, associations and institutions, 1800-1850”, Jan Hein Furnée (ed.), **Leisure Cultures in Urban Europe, c. 1700-1870: A Transnational Perspective**. Londra: Oxford University Press, 2015, 22.

¹²⁸ A.g.e., 22.

Venedik'teki San Marco Sarayı'nın revağında açılan sokak sergisinde yer alan resimlerin ve el sanatı ürünlerinin satışının yapılması da sözkonusuydu.¹²⁹ Bu sergi, ressam Guardi'nin yaptığı ve günümüzde Lizbon'daki Gulbenkian Museum'da sergilenen resimle ölümsüzleşti.

1760 yılında Britanya'da 'modern' ressamların, heykeltıraşların ve mimarların yapıtlarının yer aldığı, ülkenin ilk halka açık sergisi¹³⁰ düzenlendi. 1775 yılında ise bir sanatçı ilk kez gazeteye ilan vererek 'halkı' kişisel (ve retrospektif) sergisine davet etti.¹³¹ Bu serginin sahibi, Kraliyet Akademisi üyesi İrlandalı ressam Nathaniel Hone'du. Hone, sergisi için St. Martin Lane'deki Old Slaughter's kahvehanesinin hemen karşısındaki apartmanda bir oda kiralamış ve giriş ücreti olarak bir şilin almayı uygun görmüştü.¹³² Sergi vesilesiyle Hone, Akademi'nin sergisine (o yıl yedincisi düzenleniyordu) önce kabul edilen ardından sergiden kaldırılan (bir tür sansüre uğrayan) yapıtının yanı sıra çok sayıda farklı çalışmasını da 'sanatseverlerin' ilgisine sunacaktı. Ayrıca dileyen 'bedava' katalog¹³³ da alabilecekti. Bu etkinlik, 'bağımsız sanatçı kimliği'nin gelişmesinde atılan büyük bir adımdı. Sanatçı, iktidar konumunda olan Kraliyet Akademisi'nin kurallarına başkaldırıyordu. Yapıtlarını, izleyicisine göstermenin alternatif yollarını arıyordu. Kendi kataloğunu bastıran sanatçı, kendi metinlerini yazmış, yapıtlarını kendine göre oluşturduğu bir düzenle duvarlara dizmiş, ayrıca katalogda kendi tercihlerine göre sıralamıştı.¹³⁴

Resimlerini görmek isteyen izleyicisinin (sanatseverin) mekân içindeki hareketine kendi tercihinin göre yön veren sanatçının, Salon ve Akademi sergilerinde uzun süre devam eden sergileme sistemine kendi yorumunu getirmesi ayrı bir önem taşıyordu. O sergilerde adeta istiflenircesine, duvarda neredeyse yer kalmayacak şekilde, bağımsız ve ilişkilendirilmeden sıralanan yapıtlar izleyicinin bir yapıtı

¹²⁹ A.g.e., 22.

¹³⁰ Joshua Reynolds: **Literary Works of Sir Joshua Reynolds, First President of the Royal Academy**, cilt 1, Londra: T. Cadell, Strand, W. Blackwood and Sons, 1835, 143. Çok ses getiren ve halkın yoğun ilgisini gören bu sergiden bir yıl sonra Büyük Britanya Sanatçılar Cemiyeti resmî olarak kuruldu. Birkaç yıl sonra da Kraliyet Akademisi kuruldu ve akademinin ilk başkanı Joshua Reynolds oldu.

¹³¹ Konstantinos Stefanis: "Nathaniel Hone's 1775 Exhibition. The First Single-Artist Retrospective," Ed. Andrew Graciano, **Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775-1999: Alternative Venues for Display**. Ashgate Publishing, 2015, 13-36:23.

¹³² A.g.e., 13-14.

¹³³ İlanda yazan ifadeyle, "Catalogues, with Mr. Hone's Apology to the Public, gratis." A.g.e., 13.

¹³⁴ Katalogdaki düzen hakkında ayrıntılı bilgiler için bkz. A.g.e.

kendi bütünlüğü içinde algılamasını engelliyordu. Sergi salonunda sanatçının bireysel mevcudiyeti yalnızca duvarda asılı duran yapıtının çerçevesi içindeki imgelerle sınırlıydı. Yapıtlar, akademik kriterlere göre seçiliyordu, yapıt mekân bağlamından kopuktu. İktidar mekanizması görünürde ‘görücüye çıkan’ yapıtın, o yapıtı üreten sanatçının, genel olarak izleyicinin üstünde müthiş bir kısıtlama ve hegemonya kuruyordu. Sanatçının yanı sıra zaman zaman izleyicinin de bu sergileme mantığına karşı çıktığı, isyan ettiği oluyordu.

Salon Sergileri, Akademi Sergileri, (Goya’nın, William Blake’in, Watteau’nun da¹³⁵ aralarında olduğu ressamların ‘tepki olarak’ açtığı sergilerle) giderek popülerleşen kişisel sergiler, grup sergileri, bir yapıta ‘izleyicinin bakış açısıyla’ yargılanması bağlamında ‘değer atfedilmesi’ni de sembolize ediyordu.¹³⁶ Türünün ilk örneklerinden olan Salon Sergileri, izleyiciler arasında yeni bir rütbenin, ‘modern’ anlamda sanat eleştirmenlerinin ilk örneklerinin, mesela Diderot’nun yetişmesini sağladı. Dolayısıyla sanat eleştirmenleri de sanatçının ve izleyicinin üstünde etki sahibi olarak iktidar mekanizmasındaki yerini almaya başlıyordu.

İş yaşamında, toplumsal hayatta, aile ilişkilerinde ve hatta cinselliği nasıl yaşayacağı konusunda bile kuşatılan bireyler arasında, burjuvaların da tercih ederek dâhil olabilecekleri bir alt kültür geliştirdi: bohemler. İmparatorlukların kurumlarıyla, akademilerle, aristokratlarla ve burjuvalarla temastan bunalan pek çok sanatçı, bohemlerin arasında vakit geçiriyordu. En önemli değişiklik, aslında sanatçıların yaşamında gerçekleşmişti; mesenlik sistemi eskisi kadar güçlü değildi ve neredeyse yok olmuştu. Sanat tüccarlarının sayısı artmıştı. Sanatçılar eskiden sipariş üzerine çalışırken artık kendi isteklerine, duygularına, düşüncelerine göre üretiyor, sonra da bu resimleri satmaya çalışıyorlardı. İzleyiciye aktarmak istedikleri duyguyu, vermek istedikleri mesajı, göstermek istedikleri imgeyi dilediklerince görselleştiriyorlardı. Bu büyük bir özgürlüktü ancak artık, sanatçı, gizlice değil apaçık şekilde ‘anlaşılmayı umuyordu.’

İzleyicinin serüveniye sanatçınıninki kadar hızlı ve keskin değildi. Görmeye alıştığı imgelerle karşılaştığında sorun yaşamıyordu. Ancak görmeye alışkın

¹³⁵ Bu üç sanatçının açtığı ilk kişisel sergiler hakkında ayrıntılı bilgi almak için bkz. Lorente: “Art in the urban public sphere: art venues by entrepreneurs, associations and institutions, 1800-1850”, 21-48.

¹³⁶ Crow: **Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris**, 1-7.

olmadığı imgelere farklı tepkiler verebiliyordu. Keza Akademi ve Salon Sergilerinin jürileri de sergilere katılacak eserleri akademik ama çoğu zaman da ‘ahlaki’ gerekçelerle reddedebiliyordu. Örneğin Édouard Manet’nin 1856 yılında, Paris Salon Sergisi’nde gösterilmesi için jüriye sunduğu *Absent İçen Adam* resmi, Eugene Delacroix gibi bir ressamın desteğine rağmen kötü bir yapıt olduğu gerekçesiyle reddedilmişti. 1861 yılında sergiye kabul edilen resimleriyle övgü toplayan Manet, 1863 Paris Salon Sergisi için jüriye sunduğu *Kırda Bir Öğle Yemeği* (Resim 5) ile eleştiriye maruz kaldı ve resim reddedildi (resmin akademik referansları vardı, teknik açıdansa tümüyle akademiye aykırıydı). III. Napolyon’un emriyle kurulan Reddedilenler Salonu’nda sergilediği resim, o dönem için ciddi sayılacak bir skandala neden oldu. Resim, Marcantonio Raimondi’nin Raffaello’nun (kayıp olan) *Paris’in Yargısı* resminden esinlenerek yaptığı gravürün kompozisyonunu içeriyordu. Manet, Tiziano’nun Louvre’da sergilenen *Pastoral Konser* resminde ele

Resim 5: Édouard Manet, *Kırda Bir Öğle Yemeği*, 1863.
Tuval üstüne yağlıboya, 214 x 269 cm. Musée d’Orsay, Paris.



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l'herbe.jpg (erişim tarihi 01.12.2021).

aldığı konuya ‘modern’ bir bakış açısı getirmişti.¹³⁷ Fakat eleştirmenler yalnızca resimdeki çıplak kadına odaklanmışlardı. Sorun çıplaklık değildi; sorun, modelin son derece pervasızca izleyiciye bakmasıydı. Sorun, bu resimdeki modellerin bilinen insanlar olması¹³⁸ da değildi; resimdeki sorunlu nokta, onların resimde mitolojik, alegorik, ilahi bir kimliğe büründürülmeksizin, gerçeğin tüm ‘hafifliğiyle’ ‘görselleştirilmesi’ydı. Üstelik bu hafifmeşrep kadının izleyiciye attığı müstehzi bakışla durum taçlandırılmıştı. Manet’nin izleyiciye göstermeye değer bulduğu bu sahne, birey olarak izleyicinin benliğine ‘yerleştirilen’ tüm kontrol mekanizmalarının zembereğini boşaltmış gibiydi. Dönemin Parislilerinin en sevdikleri etkinlik olan piknik, çıplak ve çıplaklığından bu derece memnun bir kadının gruba katılmasıyla lekelenmişti. İzleyici, bu resmi benliğine bir saldırı gibi görüyordu. Onun yaşam tarzına aykırı, günlük düzenini bozan, alışkanlıklarını altüst edebilecek bir müdahale gibi algılıyordu. İzleyici, ailesiyle pikniğe gittiği bir tatil günü kendilerine uygun bir yer ararken ağaçların arasında aniden bu grupla karşılaşmış gibi tepki veriyordu.¹³⁹

Bunun yalnızca bir resim olduğunu unutmuş ya da farkında olmadan büyük boyutlu resmin içine girmişti. Sanat tarihsel göndermeleri ne kadar açık olsa da (bazı) izleyiciler, figürlerin kıyafetlerinin günün modasına uygun olmasından, belki de bu hayali pikniğin yapıldığı yeri tanıdığından, resimdeki figürlerle arasında aşinalık olduğundan yapıtla arasındaki ‘estetik iletişimi’ bir tür ağız dalaşı şeklinde tecrübe ediyorlardı. Bazılarıysa resme bakınca mahçup ya da muzip bir gülümsemeyle tepki veriyordu.

¹³⁷ Justin Wintle (ed.): **The Concise New Makers of Modern Culture**. New York: Routledge, 2009, 489. Manet’nin Modernizm anlayışı üzerine yazılan en kapsamlı eleştirel metin, Michael Fried’in yazdığı ve 1996 yılında University of Chicago Press tarafından kitaplaştırılan **Manet’s Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s** başlıklı metindir. Fried bu metinde Manet’nin resmin nesneleştirilmesinin önünü açan ilk sanatçılardan biri olduğunu söyler. Manet’nin yenilikçi yaklaşımının bir Diderotcu eleştiri anlayışını altüst ettiğini ancak aynı zamanda izleyicinin alımlama dinamiklerinde de çarpıcı bir dönüşüm başlattığını söyleyerek Greenbergci formalist-modernist evrimde önemli bir basamak olduğunu ifade eder.

¹³⁸ Resimdeki çıplak, Manet’nin arkadaşı, modeli, aynı zamanda kendisi de bir ressam olan Victorine Meurent’dı. Arkada duran, suya eğilmiş yıkanan giysili kadın ressamın eşi Suzanne Leenhoff’tu. Seçkin giyimli iki erkek figüründen sağdaki Manet’nin kardeşi Gustave, soldaki ise ressamın eşinin kardeşi, heykeltıraş Ferdinand Leenhoff’tu. Victorine çıplak olmasaydı resim, mutlu bir aile pikniği olarak belki de övgüyle karşılanacak ve sadece Manet’nin resim tekniğindeki aykırılıklar konuşulacaktı.

¹³⁹ Dalları karışmış ağaçlar gibi birbiri üzerine yığılırcasına asılan tabloların sergilendiği Salon Sergisi’nde bu durum hem ironik hem de manidardı.

Manet, o resimle aynı yıl yaptığı bir başkasını 1865 Salon Sergisi'ne sundu: *Olympia* (Resim 6). İzleyiciyi resmin içkin alanından uzak tutan estetik mesafeyi yıkan *Kırda Bir Öğle Yemeği*'ndeki çıplak model, yine çıplak bir şekilde izleyicinin karşısındaydı. Ancak bu kez Manet, ufak bir hile yapıp, izleyici ile yapıt arasındaki mesafeyi biraz olsun korumak için resme Antik Yunan'dan beri bilinen bir ismi koymuştu.¹⁴⁰ Resmin mizansenini, yine sanat tarihsel referanslar içeriyordu; Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'nden ve Goya'nın yüzyılın başında İspanyol engizisyonu tarafından hayli aykırı bulunan, ressamın Tiziano ile Velázquez'in

Resim 6: Édouard Manet, *Olympia*, 1863.
Tuval üstüne yağlıboya, 130,5 cm x 190 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olympia-manet.jpg> (erişim tarihi 01.12.2021).

¹⁴⁰ Fakat örneğin 'Olympia', Alexandre Parent-Duchâtelet'in Paris'teki mesleklerle ilgili hazırladığı ve 1836 yılında yayımladığı kapsamlı kaynakta yazdığına göre, o dönemde, üst düzey hayat kadınlarının kullandığı bir lakaptı. "The Puzzle of *Olympia*," **Nineteenth-Century Art Worldwide: A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture**. Cilt 4, Sayı 1, İlkbahar 2005 çevrimiçi dergi www.19thc-artworldwide.org/spring04/70-spring04/spring04article/285-the-puzzle-of-olympia (erişim tarihi 17 Şubat 2016).

yapıtlarını örnek vererek kendini ceza almaktan kurtardığı¹⁴¹ *Çıplak Maja*'sından esinlenmişti. Üstelik sembolik nesneler de koyarak resme klasik bir hava vermişti.

Resim tekniği, çağın kurallarına uygundu ve dolayısıyla yapıt, Manet'nin sunduğu diğer resimle (*İsa'nın Aşağılanması*) birlikte salon jürisinin onayını alarak sergilendi. Resimler üstte *İsa'nın Aşağılanması*, hemen altında da *Olympia* olacak şekilde asıldı.¹⁴² Katalog hazırlanırken Manet, arkadaşı Zacharie Astruc'un yazdığı *Olympia* başlıklı şu dizeleri resim bilgisi olarak sundu:

“Düş kurmaktan yorulduğunda uyanır Olympia
Siyahî ulağın kollarında ilkbahar girer yanına
Köledir, bu güzel günü çiçeklerle bezemeye gelen, o şehvetli gece gibi
Ve izleyecek ateşi hiç sönmeyen bu alımlı genç afeti.”¹⁴³

Serginin açıldığı ilk günden itibaren resim ağır hakaretlerle karşılandı. Gazetelerde yayımlanan eleştiriler yapıtı da Manet'yi de yerden yere vuruyordu. Üstelik Katolik cemaate hitap eden bir gazete sergide insanların odadaki İsa resmine güldüğünü yazınca¹⁴⁴ olaylar adeta çığırından çıktı. Mayıs ayının sonunda salon yetkilileri iki resmi de sergiden kaldırdı. Bunun üzerine eleştirmen Félix Jahyer, memnuniyetini ifade eden metninde şunları yazdı:

¹⁴¹ Resimdeki modelin Alba Düşesi olduğu ileri sürülse de bu konuda kesin bir bilgi yoktur. Modelin bakışları ve cinsel organındaki tüylerin gözükmesi o dönem için son derece ahlaksız ve aykırıydı. *Çıplak Maja*, İspanya'nın eski başbakanı Manuel de Godoy'un 'özel oda'sı için yapılmıştı. Velázquez'in *Rokeby Venüsü* de bu odada bulunuyordu. Godoy, engizisyonundan korktuğu için koleksiyonundaki nü resimlerini açıkça duvara asamıyordu. Ancak Fransız ordusu tarafından hükümetten düşürüldüğünde evine girilmiş, bu resimler bulunmuştu. Engizisyon Godoy'un yanı sıra Goya'yı da yargıladı. Derek Jones (ed.): **Censorship: A World of Encyclopedia**. New York: Routledge, 2001, 974-976.

¹⁴² T. J. Clark: **The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers**. New Jersey: Princeton University Press, 1986, 83.

¹⁴³ “Quand, lassé de songer, Olympia s'éveille
Le printemps entre au bras du doux messenger noir
C'est l'esclave, à la nuit amoureuse pareille
Qui vient fleurir le jour délicieux à voir:
L'auguste jeune fille en qui la flamme veille.” **A.g.e.**, 83. İngilizcesi için:
“When tired of dreaming, Olympia awakens
Spring enters on the arms of the mild black messenger
She is the slave who, like the amorous night
Comes to adorn with flowers the day beautiful to behold:
The august young woman is whom ardor is ever wakeful.” **A.g.e.**, 283. Çeviri, bu tez çalışması kapsamında şiirin İngilizce versiyonu temel alınarak yapılmıştır.

¹⁴⁴ **A.g.e.**, 85.

“(...) o pek şahane Olympia, tavanda duran muazzam bir örümceğe benziyor. Herkesi hayal kırıklığına uğratacak ama artık ona gülünemeyecek bile.”¹⁴⁵

Belli ki odada bir resim görenlerin sayısı hayat kadını görenlerin sayısından azdı. Manet, resimde kullandığı sembolleri ve hatta kompozisyonu bilerek seçmişti. Kara kedi, arkadaşı Charles Baudelaire’in hakkında dava açılmasına neden olan *Kötülük Çiçekleri*’nde kadın cinsel organı¹⁴⁶ anlamını taşıyordu. Manet, kompozisyonunda, sanat tarihinden olduğu kadar, yeni yaygınlaşan fotoğraf makinesinin nimetlerinden faydalanmak üzere çekilen erotik fotoğraflardan da ilham almıştı.¹⁴⁷ Bu kadar bileşen etkiliyken ve henüz *Kırda Bir Öğle Yemeği*’nin sansasyonu yatışmamışken bir de *Olympia*’yla yüz yüze gelmek izleyiciyi yıpratmış olmalıydı. Ancak henüz bu resim yapılmadan önce elden ele dolaşan erotik fotoğraflar, hemen her gün karşılaşılabilecek bolluktaki odalık resimleri, fantezileri anlatan edebi eserler, erotik şiirler o dönemde zaten ziyadesiyle yayginken bir tek *Olympia*’nın böylesine tepki çekmesinin sebebi ne olabilirdi? Phyllis A. Floyd, “The Puzzle of *Olympia*”¹⁴⁸ (*Olympia* Bulmacası) başlıklı makalesinde çeşitli eleştirmenlerin ve sanat kuramcılarının getirdikleri açıklamalardan yola çıkarak modelin ellerinin ve bakışının kitleyi rahatsız ettiğini belirtiyor.¹⁴⁹ Tüm yorumlar ve açıklamalar birleştirilince şu sonuca varılıyor: Bedenini açıkça ortaya sermiş olmasına, tüm semboller (tavırları) onun bir hayat kadını olduğunu açıkça ortaya koymasına rağmen *Olympia*’ya yalnızca o isterse ulaşılabilir!

Resmin modeli Victorine Meurent, bir bronz kaplamacı ile tuhafiyecinin kızıydı. On altı yaşında modellik yapmaya başlamış, gittiği atölyelerde resme merak salmış, kadınlara eğitim verilen bir atölyede resim eğitimi almıştı. Salon Sergilerinde resimleri sergilenecek düzeyde becerikliydi. Gitar ve keman çalıyor, enstrüman dersleri veriyor ve

¹⁴⁵ A.g.e., 85.

¹⁴⁶ George Heard Hamilton: **Manet and His Critics**. New York: W.W. Norton, 1969, 79.

¹⁴⁷ F.J.A. Moulin’in 1853 yılında çektiği erotik fotoğraflardan birinde çıplak bir kadın işveli bir şekilde uzanmış yatarak yanındaki zenci kölesi yarı çıplak halde dalgın dalgın yere bakıyordu. Ayrıca yine 1840’lı ve 1850’li yıllarda yapılan odalık temalı resimlerde aynı ikili benzer şekillerde tuvale aktarılmıştı. Bkz. Floyd: “The Puzzle of *Olympia*”, muhtelif sayfalar. www.19thc-artworldwide.org/spring04/70-spring04/spring04article/285-the-puzzle-of-olympia (erişim tarihi 17 Şubat 2016).

¹⁴⁸ A.g.e.

¹⁴⁹ A.g.e.

kafelerde konserler düzenliyordu.¹⁵⁰ Özgür bir kadındı, pek çok ressamla, yazarla iletişim içindeydi, samimiydi ve rahattı. Sanat dünyasında, sanatseverler arasında tanınıyor, biliniyordu. *Kırda Bir Öğle Yemeği*'ndeki müstehzi bakışlarıyla da *Olympia*'daki işveli, otoriter ve seçilmek yerine seçmeyi tercih eden bakışıyla da izleyiciye gözünü diken oydu. İzleyicinin resimle arasında kurulan estetik iletişim, yapıttaki Olympia karakterinin değil, Meurent'ın bakışları üzerinden ilerliyordu. Elbette bu, onu tanıyan bazı izleyiciler geçerli olabilir ancak sergiye gelen herkes onu tanıımıyordu. Viktoryen ahlak anlayışının eril iktidara sınırsız bir güç bahsettiği bir ortamda böyle bir yapıt karşısında katharsis yaşarcasına tepkiler vermek, bir tür histeri krizine benziyordu. İzleyici, Manet'nin yapıttaki sözünü kendi *jouissance*'i¹⁵¹ doğrultusunda tamamliyordu. Eril bakış, 'arzulayan' Olympia'nın 'onu arzulamayan' bakışının ve incir yaprağı gibi açılan parmaklarını bacağına yaslama şeklinin sarstığı narsisistik dengesine kavuşmak ve kendini iğdiş edilmekten kurtarmak niyetindeydi. İzleyicinin yapıtın anlamına yönelik kurguladığı (ve içinde bulunduğu döneme, topluma hatta Victorine Meurent'in belli bir kitlenin kolektif bilincindeki statüsüne göre belirlenen) bu 'kolektif yorum'un temeli, resmin onun iradesine yönelik bir saldırı olduğu algısıydı. Ancak bunun bir başka yorumu, sanatçının, izleyicinin yapıt karşısında kendi sesini kazanmasına, duyurmasına müsaade etmesi de olabilirdi (izleyicinin edimselliğine izin veriyordu). Yapıtın bir yeri adeta cereyan yapacak şekilde 'açık' bırakılmıştı ve sözkonusu resim karşısında yaşanan, aslında, bu açıklığı 'sezen' izleyicinin iradesini ve sesini kullanarak sergilediği katılımcı aksiyonu.

1.2.3. İzleyicinin yapıt karşısındaki iradesi

Antik Yunan düşünürü Aristoteles, bir eserin anlamı sözkonusu olduğunda bütün yetkiyi eseri üretene ve esere veriyor, izleyicinin mimesis sürecinde de

¹⁵⁰ Jill Berk Jiminez (ed.): **Dictionary of Artists' Models**. Londra ve Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001 içinde Marie Lathers: "Meurent (or Meurend), Victorine", 370-372.

¹⁵¹ *Jouissance*, Lacan'ın Freud'un haz ilkesinin ötesine yerleştirdiği bir kavramdır. Freud'da haz, tatmin ve rahatlama duygusuyla anılır. Oysa *jouissance* basit bir tatminin ötesindedir; o, bir dürtü tatminidir. Dolayısıyla imkânsızdır. Haz, benliğin/tinin iç dengesini kurmaya/korumaya yöneliktir. *Jouissance* ise bu dengeyi daima bozarak haz ilkesinin ötesine geçer. Barthes, bu kavramı *punctum* ile eşdeğer tutar. (*Punctum* bağlamında *jouissance* kavramının irdelenmesi konusunda bkz. Roland Barthes: **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler**. Çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkkırkbeş, 2011. Lacan'ın *jouissance* kavramı için bkz. Lacan: **Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap**).

katharsis (arınma) sürecinde de etkin bir iradesi olmadığını düşünüyordu. Ona göre sanatta izleyicinin ‘kurucu’ bir role sahip olması mümkün değildi. Estetik biliminin nüvelerinden biri olan bu bakış açısı, detaylarda yorum farkları olsa ve yukarıda da değinilen bazı özel örneklerle sapmalar gösterse de genel anlamıyla on dokuzuncu yüzyıla kadar geçerliliğini korudu. Bir eserin anlamını, değerini ‘tartarken’ beğeni, haz, bilgi üçlüsü arasında ilişki kurmayı hedefleyen düşünürlerin ileri sürdüğü fikirler, ‘deneyim’ ortak paydasında birleşiyordu. Ancak bu deneyimin izleyiciye düşen kısmında, izleyicinin bir iradesi ya da inisiyatifi olmadığı varsayılıyordu. On dokuzuncu yüzyılda sanatta deneyim izleyiciyi de sanatsal sürece dâhil eden bir açılım kazanmaya başladı. Bu açılımın içinde izleyiciye ‘beğeni’ üstünden rol biçilmemişti. Resim özelinde düşünülürse, Van Eyck’in, Velázquez’in, Holbein’in, Rembrandt’ın, Manet’nin izleyiciyi zaman zaman ‘dürttüğü’, zaman zaman ‘güttüğü’ ‘açık’ yaklaşım ‘keşfedilmiş’, adeta çığır açarcasına geliştirilmeye başlamıştı. Bu sanatçıların izleyiciye ‘kapılarını araladığı’ yapıtlar, on dokuzuncu yüzyıl sanatçılarınca yeniden keşfediliyordu. *Trompe l’oeil* hatta neredeyse *mise en abyme* yetersizdi ve ötesine geçilmeliydi. İzleyici yalnızca göz aldatmacasıyla ya da iç içe geçmiş kurguların yarattığı ‘derinlik sarhoşluğuyla’ oyalanmamalıydı. Zihinsel bir etkinlik olarak sanat, izleyicinin zihinsel etkinliğinin yanında fiziksel etkinliğini de talep eder oldu. Bu fiziksel etkinlik, milattan önce ressam Zeuxis’in Parrhasius’un yaptığı resimdeki perdeyi tutup kaldırmaya çalışmasından da izleyicinin Rembrandt’ın *Amsterdam Kumaşçılar Loncası Yönetim Kurulu Üyeleri*’nin karşısında kapıldığı ‘gizemli hisler’in peşinden giderek ‘doğru yerde’ durmaya yönelmesinden de farklıydı.

Özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonunda, eseri sabit bir varlık olarak merkeze alan ve sanatçının zihnini izleyicinin zihniyle bu sabit üzerinden ilişkilendiren bakış açısından sezgisel olarak uzaklaşıyordu. ‘Geleneksel’ ile ‘yeni’ arasındaki keskin ayrım da aslında bu ‘sezgiyle’ başlıyordu. Kökleri derinlere uzanan ancak çağlar boyunca yeşererek güç kazanan, yayılan bu ‘sezgi’ bir ‘fikre’ dönüşüyor, meyve verecek dallarında tomurcuklanmalar başlıyordu.

Nitekim Umberto Eco, *Açık Yapıt* başlıklı kitabında bu fikrin en radikal şeklinin, en olgun meyvelerinin ‘devinimi olan eserlerde’¹⁵² ortaya çıktığını ileri sürüyordu. Onun metninde somutlaştırdığı kuramı, alışlagelen tüm eleştiri kuramlarını altüst ediyor, geçmişe, bugüne ve geleceğe dair yeni bir perspektif sunuyordu. Gerek edebiyat ve müzik gerekse plastik sanat alanında üretilmiş eksik yapıtlardan örnekler vererek yola çıkan Eco, sezginin fikre dönüştüğü ârı genelde modern sanatla, özelde ise biçimsel yenilikle ilişkilendiriyordu.¹⁵³ Ona göre, biçimsel yenilik kuralları yıkmanın sonucuydu ancak bu yüzyılda yaşanan yıkım, öncekilerden farklıydı. Geleneksel sanatta kuralların yıkılması, belli ve tanımlı sınırlar dâhilinde gerçekleşiyor, biçimsel anlatım gelenekselliğini koruyor, yorum geleneksel dilin lügatine uygun şekilde yapılabilirdi. Oysa on dokuzuncu yüzyılın Gerçekçilik’le bezenmiş sanat dünyasında yaşanan bir kırılma, biçimsel ifadeyi radikal şekilde değiştiriyor, esere bir müphemlik, çokanlamlılık, yoruma açık olma hâli katıyordu. Bu da özellikle yüzyılın son çeyreğinde Batı coğrafyasında üretilen eserlerin çoğu için geçerli olmak üzere sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkide radikal bir kayma yaşanmasına neden oluyordu. İzleyicinin, eser karşısında, sanatçıyla geleneksel sanatın izin verdiğinden çok daha fazla işbirliği yapması ve sanatın algılanması bağlamında bireysel ediminin daha fazla olması gerekiyordu. Üstelik bu yeni edimsellik türü yalnızca zihinsel olmakla kalmıyor, gün geçtikçe daha duygusal, fiziksel ve bilişsel katılımı gerektiriyordu. Sanatçının ete kemiğe bürünen ve dillenen düşünceleri, yani yapıt, izleyicinin varlığıyla, tavrıyla, hareketiyle ve nihayet sesiyle yeni bir anlam kazanıyordu.

Yirminci yüzyılın başında avangard sanatçılar (özellikle Dadacılar ve Fütüristler) izleyicinin önündeki gerçekçilik engelini tamamen ortadan kaldırmak üzere kolları sıvadılar. İtalya çıkışlı Fütüristler halka açık karnaval benzeri akşam etkinlikleriyle izleyiciyi ‘dürtmekle’ kalmıyor, onları tahrik ve taciz ediyor, tepki vererek şiddeti kişiden kişiye değişen edimler sergilemelerini sağlıyorlardı.¹⁵⁴ İzleyiciyi öyle provoke ediyorlardı

¹⁵² Umberto Eco’nun *Açık Yapıt* kitabının İngilizce baskısında yer alan, David Robey’in yazdığı “Giriş” kısmından alınmıştır. (Umberto Eco: **The Open Artwork**. Çev. Anna Cancogni, Harvard University Press, 1989 içinde David Robey, “Giriş”, xi.) Metin içinde Eco, ‘informel’ ve ‘formel’ sanat ayrımı yaparak bahsedilen devinin yalnızca fiziksel hareketle ilgili olmadığını altını çizmiştir.

¹⁵³ A.g.e., x.

¹⁵⁴ Söke Dinkla: “From Participation to Interaction: Towards the origins of interactive art,” **Clicking In Hot Links to a Digital Culture**. Ed. Lynn Hershman Leeson, Seattle WA: Bay Press, 1996, 279-290:279. Örneğin 1910 yılında, Trieste’deki Rosetti Tiyatrosu’nda düzenlenen ilk Fütürist Akşam Etkinliği’nde Marinetti siyasi hicivler içeren bir performans gerçekleştirmiş, ardından grup öfke ve şaşkınlık içindeki izleyicilere (1909 yılında yazdığı) Fütürist Bildirge’yi okumuş, tanıtmıştı. Bu

ki iş bazen çığırından çıkıyordu. Örneğın yazarı ve ressam Francesco Cangiullo, 1914 yılında Floransa'daki Verdi Tiyatrosu'nda gerçekleşen bir fütürist gösteride yaşananları şu sözlerle anlatıyordu:

“(...) patates, portakal ve rezene demeti yağmuru berbat bir hal aldı. Aniden o [Marinetti] elini gözüne kapayıp bağırdı: ‘Lanet olsun!’ Yardımına koştuk; atılan şeyleri gören halkın çoğı kızgın bir şekilde (...) protesto ediyordu ve sahneden haykırdıklarımızla birlikte mekân burada tekrar edilemeyecek, pek azının da yazılabileceğı şeylerin söylendiğı bir kenar mahalle pazarına dönüştü. Ağzından salya akan Russolo’yu gördüm yine; Carrà’nın kükrercesine, ‘Patates yerine bir fikir atın, aptallar!’ diye bağırdığını duydum (...) Ben, elimde bir masanın bacağıyla, (...) izleyicilerin arasında bir yer bulmak istedim. Ama Marinetti beni azarladı (...)”¹⁵⁵

Günümüzde Çağdaş Sanat ve Performans Sanatı üzerine yapılan sanat sosyolojisi, sanat felsefesi ve sanat tarihi araştırmalarında tartışmasız gönderme yapılan bu etkinliklerin bir benzeri Kuzey’de de yaşanıyor. Zürih’te kurduğı Cabaret Voltaire ile Hugo Ball da izleyiciyle uğraşmaya başlamıştı.¹⁵⁶ Hem sahnede hem de izleyiciler arasında çeşitli taşkınlıkların, çılgınlıkların, histerik sinir boşalmalarının, agresif tartışmaların yaşandığı Cabaret Voltaire kısa sürede ünlü olmuş, başta sanatçılar ve öğrenciler olmak üzere şehrin meraklılarını, turistleri çeken bir cazibe merkezi haline

geceden bir süre sonra Marinetti, (kendi sözleriyle) entelektüel zehirlenmeyle körleşmemiş, canlı izleyicilere ulaşmayı hedefledi. Geliştirdiğı varyete tiyatrosu kavramıyla gelenekleri reddedip akademizm karşıtı bir tutum sergiledi. Onun varyete tiyatrosu, izleyicinin katılımını gerektiriyordu. Kısa cümlelere, birkaç kelimeye indirgeyerek ‘hafife aldığı’ klasik metinleri ve Shakespeare oyunlarını sunduğı sahnede izleyicinin ‘günlük yaşamın monotonluğundan’ çıkmasını sağlamayı hedefliyordu. Siyasi konuşmaların yapıldığı toplantılarda, kabarelerde, vodvillerde izleyicinin katılımı her zaman önemli olmuştu ancak fütüristler, özellikle de Marinetti sayesinde bu katılım bir tür ‘birincil amaç’ haline gelmişti. Ona göre izleyici aptal bir voyörist gibi oturduğı yerde sinip kalmamalı, önünde gerçekleşen eyleme katılmalı, şarkı söylemeli, şaşırtıcı eylemleri ve tuhaf sözleriyle oyuncularla diyalog kurmalıydı. Öyle ki bu konuda izleyiciyi provoke etmek için ne mümkünse yapıyordu. Bildirgelerin ayrıntıları ve Marinetti’nin verdiği talimatlar için bkz. Filippo Tommaso Marinetti’nin “The Variety Theatre” başlıklı manifestosu için bkz. Michael Kirby ve Victoria Nes Kirby: **Futurist Performance**. New York: PAJ Publications, 1986, 179-186. Fütürist Bildirge’nin Türkçe bir özeti için bkz. Ahu Antmen: **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık, 6. Baskı, 2014, 71-72.

¹⁵⁵ Natasha Lushetich: **Interdisciplinary Performance: Reformatting Reality**. Palgrave Macmillan, 2016, 19.

¹⁵⁶ Dadacı anlayış henüz Paris’e sirayet etmeden önce, Zürih’te yapılan ve izleyicinin edimselliğini gözetken çalışmaların yanı sıra Cabaret Voltaire’in estetik mesafeyi yok etme çalışmaları hakkında kapsamlı bilgi için bkz. David Escoffery: “Dada Performance and the Rhetoric of Nonsense: Tearing Down the Fourth Wall at the Cabaret Voltaire”, Ed. Leslie Boldt-Irons, Corrado Federici ve Ernesto Vigulti, **Images and Imagery: Frames, Borders, Limits – Interdisciplinary Perspectives**. Peter Lang Publ., New York, 2005, 3-12. Dada Bildirgesi’nin Türkçe bir özeti için bkz. Antmen: **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 129-130.

gelmişti.¹⁵⁷ Dadacılar, izleyicileri şoke edecek stratejiler belirliyor, bunları uyguluyorlardı. Tiyatro tarihi uzmanı David Escoffery, Cabaret Voltaire’i Mihail M. Bahtin’in karnavalesk kuramı temelinde değerlendiriyor ve Bahtin’in *Rabelais ve Dünyası* başlıklı metninden şu alıntıya yer veriyordu:

“(…) karnaval (...) oyuncular ve izleyiciler arasında herhangi bir ayırım gözetmez. Sahne ışıkları karnavalı ortadan kaldırırken sahne ışıklarının olmaması tiyatro performansını ortadan kaldıracaktır. Karnaval insanların izlediği bir gösteri değildir; onun içinde yaşarlar ve herkes ona dâhil olur çünkü onun acayıplığı bütün insanları kuşatır. Karnaval sona erdikten sonra onun dışında başka hiçbir yaşam kalmamıştır.”¹⁵⁸

Fütüristlerin lideri Marinetti’nin de sık sık anıldığı bu karnavalımsı Cabaret Voltaire etkinlikleri ve Dadacılar, izleyicinin edimselliğinin sınırlarını biraz daha genişletmek istiyorlardı. Dönemin dikkat çekici sanat etkinliklerinden biri olan 1920 tarihli İkinci (ve son) Dada Sergisi bu isteğin hayat bulduğu önemli bir etkinlikti: Köln’deki bir kafenin arka tarafında açılan sergiye ulaşmak için izleyicilerin tuvaletin içinden geçmeleri gerekiyordu. Serginin açılış gecesinde, tuvaletin çıkışında izleyiciyi ilk komünyon törenine gider gibi giyinmiş genç bir kız karşılıyor, müstehcen şiirler okuyordu. Sergide yapıtları olan Max Ernst ise ahşap heykellerinden birinin yanına zincirle balta asmış¹⁵⁹ ve beğenmedikleri takdirde izleyicilerin rahatlıkla yapıtı tahrip edebileceklerini belirtmişti.¹⁶⁰ Ancak izleyiciyi fikirlerini açıkça ifade edip eyleme dökmek konusunda kışkırtacağı düşünülen “baltanın kullanılması yalnızca bir olasılık olarak”¹⁶¹ kalmıştı çünkü izleyici ya yapıtı çok beğenmişti ya da hür iradesiyle baltayı eline almamayı tercih etmişti ki bu (bir yanıyla bu tez çalışmasının üçüncü bölümünde de yer alan dirençli izleyici) tavrının nedeni de ya Ernst’in beyanına inanmaması ve çekinmesi ya da gerçekten hiçbir şekilde sürece dâhil olmak istememesiydi.

¹⁵⁷ Cabaret Voltaire’in izleyici profili hakkında genel bilgi edinmek için Escoffery: “Dada Performance and the Rhetoric of Nonsense: Tearing Down the Fourth Wall at the Cabaret Voltaire”, 8.

¹⁵⁸ Bahtin’den alıntılan Escoffery: **A.g.e.**, 10. Alıntının Türkçesi için bkz. Mihail M. Bahtin: **Rabelais ve Dünyası**. Çev. Çiçek Öztekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

¹⁵⁹ William S. Rubin: **Dada, Surrealism, and their heritage**. New York: MoMA, 2017, 154. Ayrıca 1961 yılında izleyicinin tuvale çivi çakmasını öngören *Çivi Çakmak İçin Resim* adlı çalışmasında Yoko Ono’ya da ilham veren Max Ernst ve bu çalışmasıydı.

¹⁶⁰ Werner Spies: “Max Ernst and Dada in Cologne,” **Max Ernst: Collagen**. Köln: Kunsthalle Tübingen, 1988, 37-78.

¹⁶¹ Dinkla: “From Participation to Interaction: Towards the origins of interactive art,” 280.

Özetle yirminci yüzyılın başında sanat dünyasının avangardları¹⁶² sayesinde izleyici pasiflikten kurtarılıyor, etkinleştiriliyor, birey olarak haklarına, beğenilerine sahip çıkmaya teşvik ediliyor, bir anlamda politikleştiriliyordu. Bir efendi olarak sanatçının otoritesine karşı çıkması, bir itaatkâr olarak köle-izleyici konumunu (sanatçının zorlamasıyla ve kışkırtmasıyla olsa da) reddetmesi isteniyordu. Galerilerden sokaklara kadar değişen mekânlarda sergilenen bu tür gösteriler, sanatın ‘didaktik’ olma eğilimini törpülüyordu. İzleyiciye de sanatın üretim sürecine dâhil olarak, sanatçıyla işbirliği içine girerek onun efendi konumunda durup kendi kurallarına uydurmaya çalışan doğasına karşı çıkma potansiyeli olduğunu gösteriyordu. İzleyicinin sanat ve sanatçı algısını yeniden kurgulama, onu sanatın etkin bir tanığına hatta kendine özgü değerleri olan bir uygulayıcıya dönüştürme, ona ayrıcalık tanıma süreci de böylece ayan beyan başlamış oluyordu. Üstelik bunun olmasını isteyen o zamana kadar (öyle veya böyle) sanat ile izleyici arasındaki en büyük erk sahibi, sanat özelinde izleyicinin efendisi olan kişiydi: sanatçı.

Dadacılar bu alanda bayrağı devralmış doludizgin ilerlerken kafeler, metruk binalar, sokaklar sanatçıların yeni ‘performans alanı’ haline gelmişti ve bu tür çalışmalar Marinetti’nin ‘rafine’ izleyicisine doğrudan ulaşmanın etkili yollarından biri olmuştu.¹⁶³ Bununla beraber ‘eski zamanlardan’ kalan göz aldatmacaları da çağa ayak uydurmuştu. Kurmalı bir oyuncak düzeneğini andıran çalışmalarla izleyicilere tetikleyici görev yüklemek ve kurulu düzeneklerin yerlerini değiştirerek izleyiciye çeşitli kombinasyonlar tasarlatmak da dönemin Batı sanatında popüler bir üretim tarzı olmuştu.

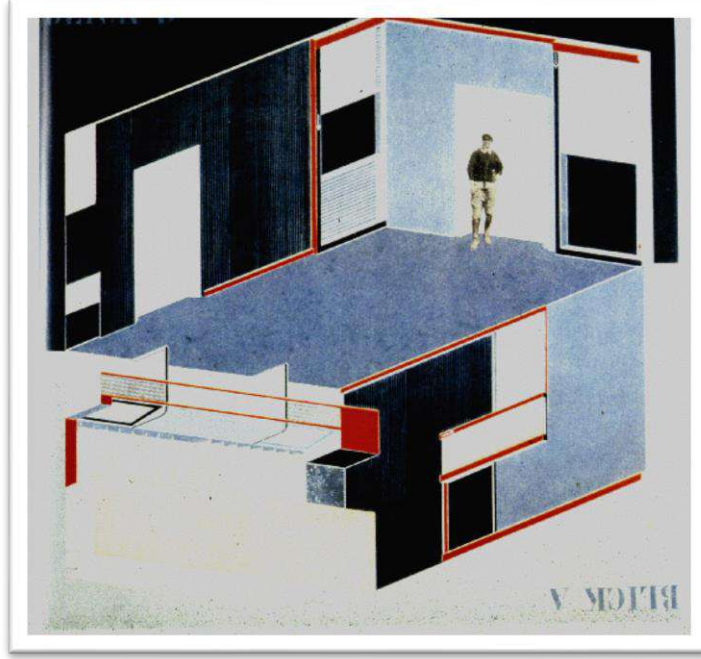
Avrupa’daki fütürist sanat anlayışından fazlasıyla etkilenen Rusya’da yaşanan Bolşevik Devrimi’nin ardından sanatın işlevselliği, modern teknoloji, üretim süreçleri gibi meseleleri gündemine taşıyan sanatçılar gerek Rusya’da gerek Kıta Avrupası’nda gerekse İngiltere’de sanat ve biçim hakkında farklı bir bakış açısı şekillendirmeye başladılar. 1927

¹⁶² Sanat kuramcılarının köklerinin Romantizm’e kadar uzandığını ileri sürdükleri avangard, Fransız Devrimi’yle vadedilen *liberte, egalite, fraternite*’nin (hürriyet, müsavat, uhuvvet/özgürlük, eşitlik, kardeşlik) toplumsal ve sosyoekonomik karşılığının olmadığı fark edilmesinden doğan hayal kırıklığının sonuçlarından biriydi. Aydınlanma Çağı’nın simgesi olan akılçılığa, gerçekçiliğe karşı açılan bir isyan bayrağıydı. Bu konuda kapsamlı bilgi almak için bkz. Donald Kuspit: **The Cult of the Avant-Garde Artist**. Cambridge University Press, 1994; Jean Clair (ed.): **Cosmos: From Romanticism to the Avant-Garde, 1801-2001**. Prestel, 1999 ve içerik açısından halen tatmin edici bilgiler sunan, nispeten eski bir yayın olan Renato Poggioli: **The Theory of the Avant-Garde**. Cambridge: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1968. Türkçe bir kaynak için Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, (Genişletilmiş Baskı), İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2017.

¹⁶³ Performans sanatının da köklerinden sayılan bu ve benzeri örnekler için bkz. Rose Lee Goldberg: “Performance-Art for All?” **Art Journal**, Cilt. 20, Sayı 1/2, “Modernism, Revisionism, Plurism, and Post-Modernism” özel sayısı, Sonbahar-Kış, 1980, 369-376.

yılında El Lissitzky, izleyicinin düşüncesini ve elini yapıta dâhil etmeyi planladı: Sanatçı, Almanya'nın Hanover kentindeki Landes Müzesi'nin içinde, konstrüktivist resimlerin sergileneceği bir oda tasarladı (Resim 7). Farklı renklerle boyanmış odanın amacı ve işlevi, noktalarla, çizgilerle, yüzeylerle birleşip ayrılan ve böylece başlı başına enerjik bir süreç sunan kontrüktivist resimlerle izleyici arasında 'fiziksel temasa dayalı bir ilişki' kurmaktı.¹⁶⁴ Lissitzky'nin projesi aslında izleyicilerin duvar panellerini hareket ettirmesini, resimlerin yerlerini değiştirmelerini mümkün kılıyordu. Sanatçı amacını şu sözlerle ifade ediyordu:

Resim 7: El Lissitzky, *Kabinett der Abstrakten* adlı çalışma için taslak, 1927-28. Kâğıt üstüne suluboya, 14,2 x 20,7 cm. Sprengel Museum, Hanover.



Kaynak: <http://socks-studio.com/2015/08/29/el-lissitzkys-cabinet-of-abstraction/> (erişim tarihi 01.12.2021).

“(...) geleneksel olarak duvarlardaki resimlerle izleyici pasifize edilirdi. Bizim tasarımıımız/konstrüksiyonumuz kişiyi etkin kılacak. İzleyicinin mekân içindeki her hareketi sayesinde (...) duvar algısı değişir (...) odamızın işlevi budur; beyaz olan siyaha, siyah olan da beyaza dönüşür. Böylece, insanın beden hareketleri sayesinde

¹⁶⁴ Kynaston McShine: *The Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999, 48. Konstrüktivist resimler, birer tasvir değildir. Hatta tuvalin sınırlarını aşan resimlerdir. Bu yaklaşım mekânın sınırlarını aşmaya kadar ulaşır. Dolayısıyla izleyicinin zihinsel bir edimde bulunarak görüntünün bütünü tasavvur etmesi, entelektüel olarak kurgulaması gerekir.

algısal bir dinamik sağlanır. Bu oyun izleyiciyi etkin kılar (...) izleyici, fiziksel olarak, sergilenen nesneyle etkileşime girmekle meşguldür.”¹⁶⁵

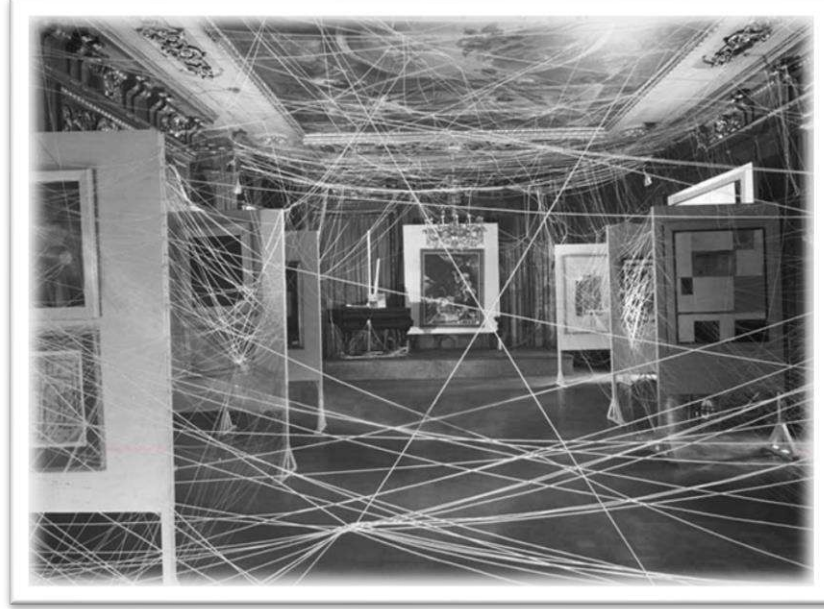
Mekân içindeki yapıt, mekân olarak yapıta dönüşüyordu. Müzeyi gezdiği sırada kabinin kapısının dışında durup içeri bakanlar ise mekânı değiştirerek ‘geliştirmeyi’ ‘tercih eden veya etmeyen’ izleyicileri izleyen, ‘tercih ederse’ kendisi de kabine girip mekânı değiştirerek sergiyi ‘geliştirebilecek’ izleyiciye dönüşüyordu. Lissitzky’nin yapıtındaki döngü, aslında, dilenirse daima sürebilecek bir döngüydü ve sergi de mekân da izleyici de izleyicinin bakışı da sürekli dönüşüm-devinim içinde olabiliyordu. Soyut bir oda yaratma fikri, dönüşümü-devinimi kesintiye uğratan bir anomali görülene kadar canlılığını koruyacak bir organizmaydı. İzleyicinin fiziksel hareketini bekleyen, tetikleyen, onu hem sembolik hem de gerçek anlamda devindiren bir açık yapıttı. Ancak Lissitzky burada ‘gizlenmiş’ bir lider olarak varlığını koruyordu.

‘Yönlendirici sanatçı’ algısını apaçık pekiştiren ve ‘sanat çalışmasına maruz bırakarak’ izleyiciye bunu doğrudan hissettiren ilk kişilerden biri, 1942 yılının Ekim ayında André Breton yönetiminde Whitelaw Reid’de açılan *Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri* adlı sergide yaptığı yerleştirmeye, elbette, Duchamp olacaktı. *16 Mil Uzunluğunda İp (25700 Metre Uzunluğunda İp)*; *Duchamp’ın İbrişimi* ve *Sicimler* adlarıyla da bilinen yapıtında izleyiciyi yirminci ve yirmi birinci yüzyılın sanatının kaderini tayin eden ağın tam ortasına yerleştiriyordu (Resim 8). Gerçeküstücülük’ün Amerika Birleşik Devletleri’nde tanınması açısından önemli bir etkinlik olan, Avrupalı gerçeküstücülerin de katıldığı serginin açılış gecesinde mekânda çocuklar koşturuyor, yakalamaca oynuyorlardı. Patırtıları Duchamp’ın metrelerce uzunluktaki beyaz ibrişimleri örümcek ağı gibi doladığı salondaki görsel ve fiziksel karmaşayla birleşince ortam izleyici açısından iyice bunaltıcı bir hale geliyor, izleyiciyi kaosa sürüklüyordu.¹⁶⁶ Açıkçası, Duchamp’ın talebi üzerine tam da bu amaçla açılış

¹⁶⁵ El Lissitzky’nin “Demonstrationsraum” metninden alıntılan Benjamin Buchloch: **October: The First Decade**. Cambridge, MA: MIT Press, 1987, 87. Bu tür yapıtlar ve o yapıtları üreten sanatçıların sanata bakış açıları, çalışmalarının felsefi altyapısı hakkında daha fazla bilgi almak için bkz. Cathrine Veikos: “To Enter the Work: Ambient Art,” **Journal of Architectural Education (1984-)**, Cilt. 59, Sayı 4, Installations by Architects: Ephemeral Environments, Lasting Contributions, Mayıs 2006, 71-80.

¹⁶⁶ Lewis Kachur: **Displaying the Marvelous**. Cambridge: MIT Press, 2001, 164-197:195-7.

Resim 8: Marcel Duchamp, *Sicimler*, 1942. Yerleştirme.
Philadelphia Museum of Art.



Kaynak: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942> (erişim tarihi 01.12.2021).

getirilen Sidney-Harriet Janis çiftinin oğlu Carroll ile altı arkadaşının,¹⁶⁷ onlara tanınan tek gecelik özgürlüğün getirdiği sevinçle çılgınlık atarak koşuşturup oyun oynayan bu kız ve erkek çocuklarının yarattığı nümayiş açılışa gelenlerin konuşmalarını bastırıyor, hareketlerini engelliyordu. Sergideki diğer yapıtların görülmesini engelleyecek şekilde tavandan zemine kadar her yeri gelişigüzel kaplamış ibrişimlerin ortasında kalan izleyici ise kelimenin tam anlamıyla Duchamp'ın 'ağına düşmüş' oluyordu. O ise (her zaman olduğu gibi)¹⁶⁸ açılışa gelmemişti ki bu yönüyle de avının debelenerek ağa iyice dolaşmasını bekleyen sabırlı bir örümceği akla getiriyordu. Ancak Duchamp ibrişimleri için, "Eski moda bir örümcek ağı mı? Hiç de değil!"¹⁶⁹ diyor ve yalnızca izleyici ile odadaki diğer yapıtlar arasında bir engel olduklarını söylüyordu. Brian O'Doherty'nin de vurguladığı gibi yapıt aslında mekânla ve mekânın sorgulanmasıyla ilgiliydi ancak izleyiciyi kendine maruz bırakan bu yapıtın özündeki bütün niyet, sergideki yapıtlara bakmaya çalışan izleyiciyi ve bu izleyicinin gerçekleştirdiği

¹⁶⁷ A.g.e., 196. Kızılı erkekli çocuklar bu etkinlik için özel olarak giydirilmiş ve oyun oynamaları için özellikle galeriye getirilmişlerdi.

¹⁶⁸ A.g.e., 195-7.

¹⁶⁹ A.g.e.

performansı (izleyicinin edimselliğini) izlemektir.¹⁷⁰ Bu noktada Duchamp geleneksel göz aldatmacalarının hepsini bir yana bırakmış, zihin aldatmacasına yönelmiş ve ortaya koyduğu yapıtı, asıl yapıtın (performansın) gerçekleşmesi için gerekli bir malzemeye dönüştürmüştü; onun bu yeni yanılsama yaklaşımı günümüze kadar ulaşan bir sanat anlayışının adeta ‘can suyu’ olmuştur.

Göz aldatmacası demişken bir diğer terk edilmiş öyküsüne daha değinmek gerekir: 1920 yılında Naum Gabo’nun ağabeyi Antoine Pevsner’le birlikte yayımladıkları Gerçekçi Manifesto ile sanatta salt yanılsamaya dayalı buluşlar reddedilmişti. İkili, bu prensip doğrultusunda kaleme alınan manifestoda şunlara değinmişlerdi:

“(…) 1. Resimde rengi resimsel bir öğe olarak görmüyoruz (...) 2. Çizginin betimleyici özelliğini reddediyoruz; gerçek hayatta betimleyici çizgiler yoktur; (...) 3. Hacmi mekânın resimsel ve plastik biçimi olarak görmüyoruz; (...) bizim mekânımıza bakın... Süregiden derinlikten başka nedir? (...) 4. Heykelde heykelsi bir öğenin kütlesini kabul etmiyoruz. Her mühendis, somut bir cismin statik gücünün ve maddi gücünün kütlenin niceliğine bağlı olmadığını bilir (...) 5. Statik ritimleri plastik ve resimsel sanatların yegâne öğeleri olarak kabul eden bin yıllık sanatsal yanılgıyı kabul etmiyoruz. Biz sanatımızda yeni bir öğe olarak kinetik ritmi, gerçek zamanın algılanmasındaki en temel öğe olarak ele alıyoruz (...)”¹⁷¹

Beş prensip de sanatta biçimi kökten değiştirecek ve izleyicinin bakışını, algısını ‘zorlayacak’ türdendi. İkili, biçim üzerinden yaptıkları tanımlamayla aslında sanatçının izleyicinin hayal gücünü uyaran yapıtlar üretmesinden bahsediyordu. Eco’nun *Açık Yapıt*’ta da değindiği gibi Gabo’nun heykelleri, biçimsel yeniliği tam anlamıyla örnekleyen, formel deneysellik taşıyan yapıtlar arasındaydı. 1910 yılında Münih’te tanıştığı ve ona soyut sanatı sevdiren Vassily Kandinski’nin *Sanatta Zihinsellik Üstüne* adlı metnini okuyan,¹⁷² üstelik bir de sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin’in öğrencisi olan Gabo özgün sanat yaklaşımını geliştirirken zaman, süreç, mekân, sezgi kavramlarıyla ilgilenmiş, Albert Einstein’dan Henri Bergson’a kadar pek çok bilim insanından ve düşünürden ilham almıştı. 1930’lu yıllarda Piet Mondrian ile Alexander Calder’in

¹⁷⁰ Bu yapıt, yaklaşık 20 yıl sonra Allan Kaprow’a ilham verecek (1961 tarihli *Avlu*), ancak Kaprow’un izleyicileri Duchamp’ın ‘ağ içinde debelenen avlarının’ aksine maruz kaldıkları sanatsal çalışmanın ‘içinde’ fazlasıyla eğleneceklerdi.

¹⁷¹ Antmen: **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 116.

¹⁷² Herbert Read, Ruth Olson ve Abraham Chanin: **Gabo&Pevsner**. New York: The Museum of Modern Art Publ., 1948, 16; Kandinsky’nin metni için bkz. Vassily Kandinsky: **Sanatta Zihinsellik Üstüne**. Çev. Tefik Turan, İstanbul: Hayalbaz Yayınları, Mayıs 2009.

yaptıkları kinetik sanat çalışmalarını da muhtemelen takip ediyordu. Özellikle Calder'in sonsuz çeşitlilik arz eden, açık uçlu sanat yapıtı üretme¹⁷³ fikrinden etkilenmişti. Bütün bilgi birikimi sonucunda ürettiği ve izleyicinin hem tüm benliği hem de bedeniyle dikkat kesilmesini gerektiren yapıtlar, biçimsel yeniliğiyle sanatta çığır açmıştı. İzleyicinin eser karşısında konumunu değiştirdiği her an, gerçeklik algısında bir yarılma yaratıyor ve bir 'an' öncesi, o 'an', sonraki 'an' arasındaki değişimi açıkça görselleştiriyordu. Bu arada sanatçı da yapıtı izleyiciye sunduğu andan itibaren Albrecht Dürer'den bu yana oya gibi işlenerek gelişen 'sanatçı' kimliğinden sıyrılıyor ve bir tür izleyici konumuna geçmeyi tercih ediyordu.

“Gabo'nun plastik formları izleyiciye baktığı açıya bağlı olarak farklı biçimler sunuyordu.”¹⁷⁴ Her bakış açısından farklı bir biçim gören ancak çağlardır süren alışkanlıkla yapıtın bütünlüğünü kavramak isteyen izleyici için bu zorlayıcıydı, meydan okuyan bir tavidir ve izleyicinin farkında bile olmadan 'iradesini kullanmasını' gerektiriyordu: yapıt karşısında konumunu değiştirmek; kaç kere, hangi yönde ve nasıl değiştireceğine karar vermek; 'biçimsel bütünlük' arayışında olmak-olmamak; plastik belirsizliği yaşamın gerçekliğinin 'çokluğuyla' örtüştürmek-örtüştürmemek ve benzeri. Gabo, izleyiciyi dürtmüyor, bir olanaklar alanına doğru itiyor ve şöyle diyordu:

“Bizler, dünya imgesini olmasını istediğimiz gibi tasarlarız; tinsel dünyamız biz ne yapıyorsak ve nasıl yapıyorsak, o olacaktır onu belirli bir düzen içinde, herhangi tutarlılığı olmayan gerçeklikler yığınının dışında biçimlendiren şey, insanlığın ta kendisidir.”¹⁷⁵

Tam da bu sözüyle Gabo ve yapıtlarında onun vizyonu ile paralel yaklaşımlar sergileyen Brancusi, Duchamp gibi pek çok kişi, izleyiciyi yapıtın içine alan, sanatçıyı yapıttan uzaklaştıran, onu neredeyse üçüncü şahsa, yabancıya dönüştüren sürecin ilk adımlarını işaret ediyorlardı. Nitekim Gabo, sanat kariyerinin olgunluk döneminde (1951-2) Baltimore Sanat Müzesi için yaptığı *Mekânda Asılı Konstrüksiyon* adlı

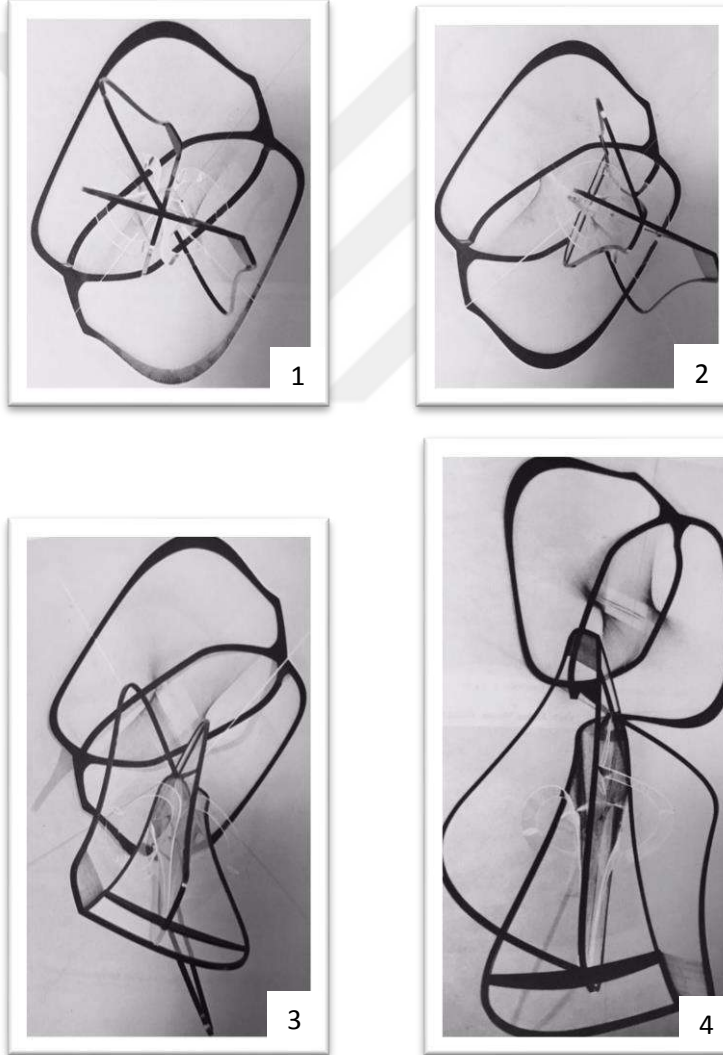
¹⁷³ Mondrian ve Calder'in ortak çalışmaları ve yazdıkları metinler hakkında bkz. Gustaf Almenberg: **Notes on Participatory Art: Toward a Manifesto Differentiating It from Open Work, Interactive Art and Relational Art**. AuthorHouse, 2010.

¹⁷⁴ Eco: **Açık Yapıt**, 113.

¹⁷⁵ Herbert Read: **The Philosophy of Modern Art**. Londra: Faber & Faber, 1952'den alıntılan Eco: **Açık Yapıt**, 113.

çalışmasıyla izleyicinin önüne sunulan olanaklar alanını kelimenin tam anlamıyla görselleştirmişti (Resim 9). Figüratif olmayan, konstrüktif çalışmasıyla Gabo, heykel gerçekliğinin yanı sıra izleyicinin algısının gerçekliğini de inşa etmişti. Herbert Read, sanatçının kimliğinden vazgeçtiği ve izleyicinin olanaklar alanına girdiği bu tür yapıtları yorumlarken tarih boyunca üretilmiş figüratif heykellerden, özellikle Michelangelo'nun yaptığı esir heykellerinden söz ederek şunları söylüyordu:

Resim 9: Naum Gabo, *Mekânda Asılı Konstrüksiyon*, 1952.
Karışık malzeme. Baltimore Sanat Müzesi, Baltimore.



1. Yapıtın birinci kattan görünümü.
2. Yapıtın birinci ve iki kat arasından görünümü.
3. Yapıtın ikinci kattan görünümü.
4. Yapıtın ikinci ve üçüncü kat arasından görünümü.

Kaynak: Herbert Read: *The Art of Sculpture*, resim 220, 221, 222, 223.

“(…) İnsan bedeninin tasviri tümüyle natüralist bir hâl aldığında, sanatta *narsisistik* evreye ulaşmış oluruz. (...) heykeltıraş kendisine âşıktır; ve doğal olarak başka birinin varlığına yer kalmaz. (...)”¹⁷⁶

Gabo’nun yapıtlarında sanatçı tümünden yabancı kılınmamışsa da onun ve izleyicinin narsisistik özdeşleşmesine imkân veren tek bir öge bile yoktu. İzleyicinin algısındaki devinime bu neden oluyordu. Gelenekselin (eskinin) güvenli alanından çıkıp belirsiz ve tanımlanamaz bir alana doğru yönelmek, izleyicinin algısında adeta bir krize yol açıyordu. Bu sembolik krizle kendinden geçen izleyici, yapıtın etrafında dolaştıkça onu farklı ‘okuyor’, bu okuma parçalarını birleştirip ‘anamlı bir metin’ oluşturmaya çalışıyordu. Bu da izleyicinin entelektüel ve bedensel devinimine neden oluyordu. Gabo’nun yapıtlarında bir kenara çekilerek gizlenmiş olsa da lider, sanatçıydı. Yapıtın biçimsel ve fiziksel son noktası sanatçı tarafından koyuluyordu. Dolayısıyla yapıt, maddesel olarak sanatçının elinden çıkıyordu ancak anlamı ve yorumu ondan bağımsızdı, ‘açık’tı. İzleyici, yapıtın yorumcusu olarak konumlanıyor, ondan “hem yapıtı yapıtı ilişkin deneyimi ışığında hem de deneyimini yapıtı bağlı olarak değerlendirmesi bekleniyordu. Hatta yapıtın yaratıldığı özgün tavır içerisinde, yapıtı gösterdiği tepkilerin nedenlerini bulması bile isteniyordu.”¹⁷⁷ Yapıtta sanatçının eli ve düşüncesi, izleyicinin ise (bütünü algılamak konusunda bütünüyle kuşkulu olduğu) düşüncesi ve devinimi vardı.

İkinci Dünya Savaşı’nın ertesinde, psikolojik, ekonomik, siyasi kavramların altının yeniden doldurulmaya başladığı 1950’li yılların dinamizmiyle izleyiciyi adeta hücre çeperlerinin içine alan sanat, tıpkı sanatçıyı, eleştirmeni, koleksiyoncu, sanat tüccarını, müze yöneticisini olduğu gibi onu da üretimin bir yerine ilişkilendirdi. Böylece sanatta kurucu veya oluşturucu rol atfedilen edimsel izleyicinin ve iradesinin ‘kurumsal kabul gördüğü’ dönem hem resmen hem de açık şekilde başlamış oluyordu. Modernlik ve gelenek bilinci arasında bir gerilim vardı (ki bu gerilimin halen tam olarak aşılp aşılmadığı tartışılabilir)¹⁷⁸ ama Sembolist, Fovist,

¹⁷⁶ Herbert Read: **The Art of Sculpture**. Princeton: Princeton University Press/Bollingen Paperback Printing, 1977, 43.

¹⁷⁷ Eco: **Açık Yapıt**, 133.

¹⁷⁸ Daryush Shayegan modernlik ile gelenek arasındaki çatışmayı bilinç düzeyinde ele alırken yaşanan süreci epistemolojik, psikolojik ve estetik açıdan her tür çarpıklığın yaşandığı bir dönem olarak adlandırır. Bu çarpıklıkların entelektüellerin fikirlerinde, kalabalıkların psikolojik davranışında ve ideologların sayıklamalı fantazmlarında karşımıza çıktığını belirten Shayegan, toplumsal, estetik ve

Dışavurumcu, Kübist, Fütürist, Dadaist, Gerçeküstücü, Konstrüktivist ve benzeri sanatçıların ufkunda, kapalı bir dünyadan modern zamanların sonsuz evrenine açılan kapı da aralanmıştı. Temsile dayalı betimlemenin izleyiciye koyduğu mesafeyi ortadan kaldırmaya çalışan önceki yüzyılların sanatçılarından onlardan evvel çıktığı, geçtiği ve onlar için açtığı yolda koşar adım ilerliyorlardı. Oscar Wilde, Alfred Jarry, Toulouse-Lautrec, Erik Satie gibi sanatçıların estetik keşiflerini araştırıyor, Art à la Rue'nun (Sokak Sanatı) kamusal alanlardaki etkinliklerini inceliyorlardı. İçinde bulundukları zamana, ortama, mekâna sığmayan sanatçılar, her tür mekânın sınırını aşıyor, Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nin geneline hâkim toplumsal ve siyasal atmosferin izdüşümlerini yapıtlarına yansıtıyorlardı. Toplumların katılımcı demokrasi anlayışını kuvveden fiile geçirmeye yönelik talepleri her katmanda bir karşılık buluyordu. Sanat da bu katmanlardan biriydi. Bütün bunlar olurken izleyici dürtülerek, itilerek, güdülerek sanatın halesinin bir parçası olmaya, hem de bundan keyif almaya başlamıştı bile.

entelektüel yaşamın hiçbir kesiminin bu çarpıklıklardan korunamadığının altını çizer. (Daryush Shayegan: **Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni**. Çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları, 6. Basım, Ocak 2010, 69.) Sözkonusu metinde çarpıklık ikili bir anlam taşır. İlki, aykırılıklara hatta uçlara varan aşırılıklara yol açan çatışmalı durumları ifade eder. İkincisi ise DNA dizilimindeki anomalileri, mutasyonları akla getirir. Bu tür 'çarpıklıklar' tür çeşitliliğine yol açar. Sanat özelinde bu ikinci anlam referans alınabilir.

BÖLÜM 2

YİRMİNCİ YÜZYIL SANATINDA İZLEYİCİNİN SERÜVENİ

Hem sanatçıların hem de izleyicilerin yeni bir bilinç düzeyine geçtikleri on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başı arasındaki dönemde sanat, geleneksel pratiklerle yorumlanabilecek bir alan olmaktan çıkmıştı. Sanatçılar arasında mevcut olduğu varsayılan üslup üretme kaygısı, bu süreçten sonra üslubu kullanma kaygısına dönüşmüştü. Arthur Danto'nun *Sanatın Sonundan Sonra*'da bahsettiği bu durum çağdaş sanat mefhumunu da işaret ediyordu. Danto'nun on beşinci yüzyılla başlattığı Sanat Çağı ile sanat dünyasında görünürlük ve kimlik kazanan izleyicinin varlığı bu süreçte önce 'bakan göz' olarak perçinlenmiş, 'algılayan birey' olarak kabul görmüş, onun 'entelektüel faaliyeti ve kişiliği' meşruiyet kazanmış, 'yorumlayıcı, geliştirici ve bu yönüyle işbirlikçi' yanı keşfedilmişti. Sırada bir tür 'oyun arkadaşlığı' hatta 'suç ortaklığı' yapmak vardı.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında sanat, oluşu itibarıyla 'iradesi ve kendi lisanı' olan izleyicinin¹⁷⁹ üretici, çoğaltıcı, kurucu, kullanıcı özelliklerini öne çıkarmaya hazırды. Ancak bunların olabilmesi için sanatta sadece yapıtın değil, sergileme mekânının, sanatçının ve izleyicinin (ve diğer tüm paydaşların) 'açık'lığından da söz edilmesi gerekecekti. Bütün bu 'açık'lıklar, sanatta edimsel izleyiciden ve bu izleyicinin edimde bulunma iradesinden bahsetmeyi olanaklı kılacaktı. Genel itibarıyla katılımcı olma yönündeki, davete icabet eden pozitif/olumlu edimsellik iradesini apaçık eline alması içinse izleyicinin karşılaştığı yapıtın tasarımında bazı özelliklerin bulunması gerekiyordu ki bunların belki de en önemlisi 'teatral olmaktı'. Diderot'dan bu yana tanımı konusunda hayli beyin

¹⁷⁹ Roland Barthes'ın "Yazarın Ölümü" adlı metnine dayanarak 1960'lı ve 1980'li yıllar arasında eser sahipliği kavramının sona erdiğine dair gelişen inancın öne sürdüğü fikir, okurun, yani izleyicinin doğmuş olmasıydı. Bu fikir, plastik sanat bağlamında genel olarak, izleyicinin o zamana kadar izleyiciliğini bilen kişi olmadığı yönünde yorumlanabiliyordu ki bu sorunlu bir yaklaşımdı. İzleyicinin özerklik kazandığı, fikren bağımsız bir imgeleme kavuştuğu söyleniyordu. Ancak mağara resimleri yapıldığından beri izleyicide bu özellikler zaten vardı; izleyicinin 'oluşu' bunu gerektiriyordu. Dolayısıyla Barthes'ın satır aralarında dile getirmeye çalıştığı, sözkonusu dönemde, sanatçının (yapıtın fikri mülkiyet hakkına sahip kişinin) rolünü üstlenip üstlenmemek, onunla işbirliği yapıp yapmamak konusunda iradesini kullanma kararını verme özürlüğüne sahip bir izleyici kitlesinin geliştiği idi.

fırtınası yapılan ‘plastik sanatlarda teatrallik’ kimi sanat tarihçilerine göre yapıt için bir lütuf kimilerine göreyse yapıtı kalıcı olmaktan uzaklaştıran sonsuz bir lanetti.

Hakkındaki tanımlardan genel bir çıkarım yapmak gerekirse teatrallik, günlük yaşamdaki bir ifadenin yinelenmesine, doğal olarak gerçekliğin dönüşüme uğratılmasına dayanır ve izleyiciye bağımlıdır. Tam da bu noktada sanat tarihçisi ve eleştirmen Michael Fried, sanatta teatrallığın yapıtı ‘açık’ bıraktığını ve bu yüzden yapıtın (hiç bitmeyeceği için) kalıcı olamayacağını ileri sürer. Önce makale olarak yayımlanan, ardından yıllar sonra kitaplaştırılan ünlü metni *Art and Objecthood*’un (Sanat ve Nesne Olma Hali [Nesneliği]) bir bölümünde Fried, sanatta teatrallığın yerini sorgular. Kitap için yazdığı giriş metninde, makalesindeki bu sorgulamanın özellikle üç sanatçı üzerinden Minimalist (kendi tabiriyle Literalist¹⁸⁰) sanatta teatrallığe odaklandığını belirterek¹⁸¹ yapıtın bir nesne haline getirildiğini, bunun sanatın kalıcılığı ve kalitesi konusunda düzenlenmiş bir komplo olabileceğini düşündüren yorumlar yapar. Zaman zaman kimi yorumcular Fried’in bu metninin hem Minimalizm’e hem de teatrallığe yönelik kökten bir reddediş içerdiğini ileri sürse de kuramcının yazdıklarıyla zihinde çağrıştırdığı komplo teorisi, Jean Baudrillard’ın *Sanat Komplosu*¹⁸² adlı metninin temelini oluşturur.

Michael Fried 1998 yılında *Art and Objecthood* adıyla yayımlanan kitabının giriş kısmında, 1967 tarihli, ‘sivri dilli’ bulunan aynı adlı makalesi hakkında bazı şerhler koymuş ve kendi metnini de ayrıca eleştirmiştir. Bu metin özellikle önemlidir çünkü yazarın ‘sanatı başlı başına bir nesne’ olarak ele aldığı sözkonusu makaleyi yazma ihtiyacı duyduğu 1960’lı yıllar günümüz Batı sanatının şekillenmesinde oldukça belirleyici bir öneme sahiptir. Nitekim günümüzde sanatın nesnesi başlı başına sanattır. Peki ama izleyici sanatın neresinde, hangi işlevdedir? Fried’in ima

¹⁸⁰ Michael Fried, 1960’lı yıllarında sonunda üreilmeye başlayan, Minimalist sanat kapsamına dahil olan eserler bağlamında ‘nesnelik’ tanımını yaparken eserin kendisini başlı başına bir nesne olarak ortaya koyduğunu, kendi nesneliğini vurguladığını öne sürerek bu tür çalışmaları ‘Literalist sanat’ olarak adlandırmayı tercih etmişti. Ona göre Literalist sanat, Minimalist sanat kapsamında değerlendirilebilirdi.

¹⁸¹ Michael Fried: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago ve Londra: University of Chicago, 1998, 40. Kendi sanat eleştirisinin temel dayanaklarını anlattığı bu giriş bölümünde “The critique of theatricality in ‘Art and Objecthood’” başlıklı ayırım, Fried’in iddia edildiği gibi teatrallığe tümünden karşı olmadığını, onu lanetlemediğini ortaya koyar ve Minimalist estetik-teatrallik üzerinden yaptığı okumaların günümüz sanatına rahatlıkla uygulanabileceğini açıkça gösterir. (Bahsedilen ayırım için bkz. *A.g.e.*, 40-47.)

¹⁸² Jean Baudrillard: *Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik*. Çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yay., 2. Basım, 2010.

ettiği, adını Baudrillard'ın koyduğu komplo teorisine dönülecek olursa, bilhassa 1950'li yıllara odaklanmak gerekecektir.

Bilindiği gibi on dokuzuncu yüzyıldan beri üretilen sanatın dümeni Modernist avangard akımların elindeydi. Öyle ki geçen sürede bu akımlar neredeyse eskinin akademik yaklaşımının yerine geçmişti.¹⁸³ 1950'li yıllarda karşılaşılan bazı yapıt örnekleri ise modern sanat akımlarının kökeninde mevcut avangard bakışın farklı, belki biraz daha az konuşan, biraz daha saldırgan, yepyeni bir boyut kazanmaya başladığını haber veriyordu. Modernist avangard akımların geleneksel karşısındaki saldırgan tutumu, sonuçları öngörülemez de büyük oranda yönetilebiliyordu ve doğurgandı. Güç kazanmaya başlayan yeni sanatsal bakışın yıkıcılığı ise Modernizm'inkine nazaran pek yönetilebilir değildi ve doğurganlığının sürekliliği hakkında kuşklar vardı. Geç Modernizm ana başlığı altında değerlendirilen 1950'li yıllarda bu yıkıcılık, 'fiziksel bir görünüm' kazanmak üzereydi. Bir süre için yalnızca tuval ve çerçeveye sınırlı kalan 'yıkıcılık' 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren o kısıtlı alandan dışarı çıkacak, sergileme mekânına, sanatçının bedenine ve/veya yapıtın bir ögesi kılınan başka insanların bedenlerine, nihayet izleyicinin fiziksel/manevi varoluşuna hatta içinde yaşanan kente, ülkeye, başka ülkelere yönelecekti. Bu 'yıkıcılık' Dadacıların, Gerçeküstücülerin, Dışavurumcuların bile tahayyüllerini aşacak, Fütüristleri gururlandıracak boyutlara ulaşacaktı. Söz konusu 'yıkıcılık', on dokuzuncu yüzyılın sonundan beri tahtında meçhul bir arayış içinde huzursuzca oturan sanatçının yerinden kalkıp izleyiciyi tahta oturtmasını sağlayacak gelişmelere yol açacaktı (ne var ki olayın ilk heyecanı geçip de işin keyfinin tadı güzelce çıktıktan sonra bu durum çoğu zaman seçilmiş çocukların her yıl 23 Nisan'da çeşitli kamu görevlilerinin makamlarına çıkıp bir süre koltuklarına oturmalarına benzemeye başlamıştı. Özellikle yirmi birinci yüzyıl sanatında bu durum, göze batacak durumdadır); elbette hem sanatçı hem izleyici hem de bizzat sanat bunun bedelini ödeyecekti.

¹⁸³ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu** adlı metninde Leo Steinberg'in avangard bir çocuğun hızla saygın bir akademik devlet adamına dönüştüğüne, yaratıcılığıyla ünlendiği günlerin bittiğine ve toplumsal asimilasyona uğradığına, üstelik kurumsal olarak da kategorize edildiğine dair görüşlerine yer vererek erken dönem modernist akımların akıbetine ilişkin yorum yapar. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Donald Kuspit: **Sanatın Sonu**. Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yay., 3. Basım, Mayıs 2010, 68.)

2.1. İzleyicinin Yeniden Doğuşu

1951 yılında Robert Rauschenberg yan yana yerleştirdiği bembeyaz tuvallerini atölyesinde sergilediğinde, bundan en çok etkilenen arkadaşı John Cage olmuştu. 1939-1961 yıllarında verdiği derslerin notlarını ve yazdığı makaleleri içeren *Silence* (Sessizlik) adlı kitapta ayrı bir bölüm tahsis ettiği Rauschenberg hakkındaki görüşlerine bakılırsa Cage'in, onun son yüzyılın en büyük 'yıkımını' gerçekleştirdiğine inandığı apaçık anlaşıyordu.¹⁸⁴ 1951 yılının yaz aylarında Black Mountain College'da¹⁸⁵ düzenlediği, sanat tarihinin ilk *happening*'lerinden biri olarak da değerlendirilebilen *Tiyatro Yapıtı No.1* adlı etkinlikte¹⁸⁶ yer verdiği Beyaz Resimler, Cage'e göre, imgelerin kısıtlayıcı yaptırımından, tuvale bakanların algılarını şekillendirmekten, tasarımın güdümünde hareket etmek zorunda kalan bir eser sahibinden tümüyle kurtulmuştu. Eleştirmen James Fitzsimmons'un "lüzumsuzca yıkıcı bir eylem"¹⁸⁷ olarak tanımladığı Beyaz Resimler'i şöyle yorumluyordu Cage:

"(...) Beyaz resimler ışıkların, gölgelerin ve partiküllerin düştüğü geniş bir alandı [iniş yaptığı bir havaalanıydı]. (...) (Beyaz resimler, üzerine düşen her şeyi yakalıyordu; neden onlara büyütecimle bakmadım ki? Sırf büyütecim yok diye mi? Şu ifadeyle hemfikir misiniz? Zaten doğa sanattan daha iyi!) Güzellik nerede başlıyor, nerede bitiyor? Güzelliğin bittiği yerde sanatçı başlıyor. (...)"¹⁸⁸

¹⁸⁴ Metnin tamamı için bkz. John Cage: **Silence: Lectures and Writings by John Cage**. Hanover: Wesleyan University Press, 1961 (Karton kapak basım 1973) içinde "On Robert Rauschenberg, Artist and His Work" başlıklı bölüm (sayfa 98-109).

¹⁸⁵ 1933 yılında kurulan ve avangard, deneysel sanata odaklanan bu okul, yirminci yüzyılın iki yarısında başta ABD olmak üzere genel olarak küresel sanat dünyasının gelişimini doğrudan etkileyen bir oluşum haline gelmişti. İkinci Dünya Savaşı'ndan kaçan kıta Avrupası sanatçılarının da bu okul üzerinde büyük bir etkisi olmuştu. Okul, akademisyenler ve öğrencileri, okulun sanat tarihindeki yeri hakkında bir belgesel için bkz. **Büyük Uyanış: Black Mountain College** (Yön. Cathryn Davis Zommer ve Neeley Dawson, 2008).

¹⁸⁶ Performansta Cage'in yanı sıra M.C. Richards, Charles Olson, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, David Tudor gibi isimler de yer almıştır. Performans hakkında bkz. http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=313 (erişim tarihi 15 Ekim 2018) ve ayrıca bkz. William Fetterman: **John Cage's Theatre Pieces**. Routledge, 2012, 71. Bu etkinlik, Allan Kaprow'un *happening*'lerinin ilham kaynağı ve sanat dünyasında yeni bir dönemin başlangıcı olacaktı.

¹⁸⁷ James Fitzsimmons: "Art", **Arts and Architecture** 70 (1953): 9, 32-35.

¹⁸⁸ Fetterman: **John Cage's Theatre Pieces**, 102, 108.

Sanat tarihinde Yapısalcılık, Minimalizm, Fluxus, Sembolizm, Gerçeküstücülük, Yeni-Dadacılık, Kavramsal Sanat gibi bağlamların yanı sıra Cage'in 4'33" adlı yapıtı,¹⁸⁹ Yves Klein'in *Boşluk* (Le Vide, 1958)¹⁹⁰, Monokrom temalı çalışmaları ve daha pek çok yapıt üzerindeki etkileri açısından da çeşitli şekillerde yorumlanabilen Beyaz Resimler, beyaza boyanmış tuval panellerinden ibaretti. İzleyicilerden talep ettiği şeyse karşısında sakince durup dakikalarca hatta mümkünse saatlerce ona bakmalarıydı. Rauschenberg, bir tür saat gibi gördüğünü söylediği Beyaz Resimler'in zannedilenin aksine "pasif olmadıklarını düşünüyordu, aşırı duyarlılardı. Öyle ki onlara bakıldığında odada gölgeleri düşen kaç kişinin olduğunu hatta günün hangi vaktinde olunduğunu bile söylemek mümkündü."¹⁹¹ Beyaz Resimler, görünüşte benzer olsa da izleyiciye yüklenen görev ve yapıtların üretilme amaçları bakımından Kazimir Maleviç'in 1919 tarihli *Beyaz Üzerine Beyaz Kare*'sinden, Aleksander Rodçenko'nun 1921 tarihli monokrom resimlerinden oldukça farklıydı. *Saf Kırmızı Renk*, *Saf Sarı Renk*, *Saf Mavi Renk* adlı üç tuvali sergileyerek resmin öldüğünü duyuran Rodçenko, tamamen tek renkten oluşan bu tuvaleri için, "Resimleri mantıksal sonucuna indirgedim ve kırmızı, mavi, sarı üç tuval sergiledim (...) Evet, onaylıyorum: Hepsi bu. Temel renkler. Yüzey sadece bir yüzey ve daha da fazla bir şey betimlemesine gerek yok!"¹⁹² diyordu. Oysa Rauschenberg'in ruh ve sinir hastalıkları alanında 1910'lu yıllardan beri kullanılan Rorschach testine benzer bir işlev yüklediği, zamanın akışının tuval üzerinden geçen gölgesini 'betimlediği' ve izleyicinin edimselliği konusunda yeni bir ufuk açan bu tuvaleri, karşısında 'pasif', 'edilgen' halde hatta sabit şekilde durdurduğu kişilerin tahayyülünü tümüyle serbest bırakıyordu. Rauschenberg, izleyicinin edimselliğine/katılımcılığına steril bir boyut getiriyor, zihnin değişen durumlara uyum sağlamaya açık oluşunu kendi üslubuyla

¹⁸⁹ A.g.e., 98. Cage etkilenmesinin boyutunu ifade edercesine şu notu düşüyordu makalesinin başına: "İlgili Kişinin Dikkatine: Önce beyaz resimler yapıldı; sessiz yapıtım sonra yapıldı."

¹⁹⁰ Paris'teki Iris Clert Gallery'de gerçekleştirilecek sergi çerçevesinde mekândaki her şeyi dışarı çıkarttıran Klein, içeride yalnızca cam bir vitrin bırakmıştı. Açılış gecesinde izleyiciler boş bir odada karşılandı. Klein, resimlerinin şu an için görünmez olduğunu ve onları açık, olumlu bir şekilde göstermek istediğini söylüyordu.

¹⁹¹ Rauschenberg'in 6 Mayıs 1999'da San Francisco Museum of Modern Art'ta üç panelden oluşan *Beyaz Resim*'le ilgili yaptığı konuşmanın kaydını dinlemek için bkz. SFMOMA resmi internet sitesi https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/research-materials/document/WHIT_98.308_005/ (erişim tarihi 10 Ekim 2018).

¹⁹² Yve-Alain Bois: "Painting: The Task of Mourning", **Painting as Model**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990, 238.

tuvale aktarıyordu. İzleyicinin resim mefhumuyla ilgili fikrini tümüyle değiştirmeyi hedefliyor, izleyiciye, ona sunulan imgelerin verdiği kısıtlı özgürlük alanı içinde devinip durmamasını söylüyordu. Nitekim yıllar sonra kendisiyle yapılan bir söyleşide resim sanatıyla ilgili fikrini (ki aslında Jauss'un yedi teziyle özetlediği alımlama estetiğinin temelini oluşturan) şu cümlelerle şöyle açıklayacaktı:

“Daha önce hiç görmediğiniz bir resimle karşılaştığınızda bazı şeyler hakkında fikriniz değişmiyorsa ya inatçı bir ahmaksınızdır ya da o resim çok da iyi değildir.”¹⁹³

İzleyicinin tuvale anbean değişen öznel resimlerini yapmalarına fırsat veren, deneyim ve katılımcılık söylemine farklı bir çentik atan, neredeyse *tabula rasa*'yı görselleştiren Beyaz Resimler, uzun zamandır Uzakdoğu felsefesiyle ilgilenen Cage'e yeni bir aydınlanma ânı yaşattı, ona ünlü *haiku*'sunu yazdırdı ve ortaya çağdaş sanattan, Modernizm sonrası sanattan, Kavramsal Sanat'tan, Katılımcı Sanat'tan bahsedilen her yerde mutlaka adı anılan 4'33" çıktı.

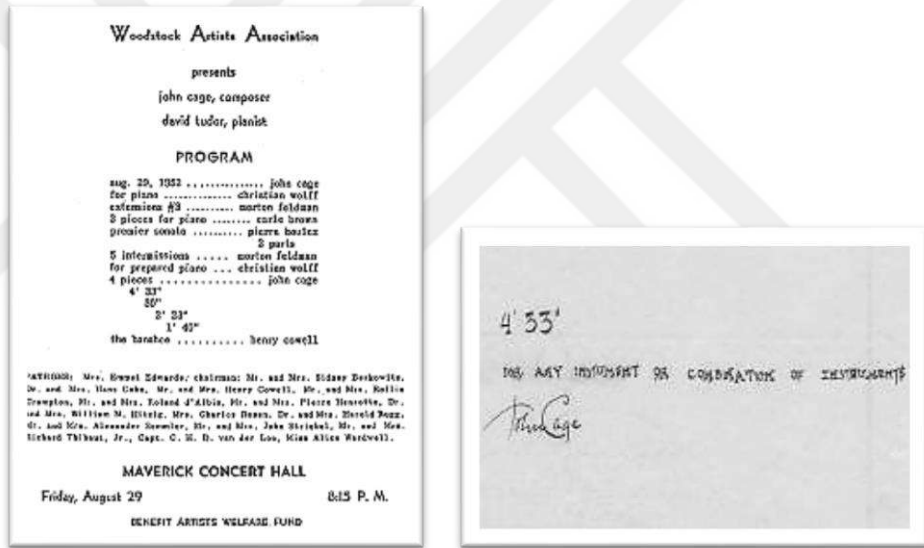
John Cage'in 'kurguladığı' 4'33" adlı beste, 29 Ağustos 1952 tarihinde New York'taki Maverick Konser Salonu'nda David Tudor tarafından izleyicilere piyano eşliğinde sunuldu¹⁹⁴ (Resim 10). Yapıt, üç bölümden oluşuyordu. Tudor konser salonunu dolduran izleyicilerin önünde sahneye çıkıyor, kapağı açık duran piyanonun başına oturuyordu. Tuşların kapağını kapatıp kronometreyi çalıştırıyor ve arada bir önündeki notaların sayfalarını çevirerek bekliyordu. Bir süre sonra kapağı açıp tekrar kapatıyor ve yine kronometreyi çalıştırıyordu; bu, bestenin yeni bölümlerinin başladığını haber veriyordu. Bu süre boyunca piyanonun tek bir tuşuna bile basmıyordu. İzleyicilerin çıkardıkları doğal sesler (öksürük, hapşırık, derin iç çekme, kıpırdanma sesleri gibi), konser salonunun dışından gelen sesler, hepsi

¹⁹³ Branden Wayne Joseph: **Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-avant-garde**. MIT Press, 2003, 169.

¹⁹⁴ Bu yapıttan ilhamla 1969 yılında Yoko Ono ve John Lennon **Unfinished Music No 2: Life With the Lions** adlı bir plak yayınladılar. Plâğın ikinci yüzünde yer alan ikinci ve üçüncü kayıtlar, *Baby's Heartbeat* (Bebegin Kalp Atışı) ve *Two Minutes Silence* (İki Dakika Sessizlik) birbirini tamamlayan iki çalışmaydı. Kısa bir süre önce bebeklerini kaybeden çift, önce beş dakika dokuz saniye boyunca merhum bebeğin kaydedilen kalp atışlarını dinletiyor ardından diğer kayda geçiliyordu. *Two Minutes Silence* kaydı çaldığı sırada yalnızca plakçaların iğnesinin sesi duyuluyordu. Yoko Ono, bu kaydın hem merhum bebeğin anısına hem de John Cage'e saygı niteliği taşıdığını ifade ediyordu. (Hem bu konu hem de genel olarak bu deneysel plâğın hikâyesi hakkında bkz. John Blaney: **John Lennon: Listen to This Book**. Paper Jukebox, 2005, 17-18.)

bütünleşiyordu. Müzik, tam olarak buydu. Konser salonunun oturma düzenine göre sıralanmış izleyiciler, bu düzenlemenin doğası gereği edilgen durumdaydılar. Performansa ilk kez şahit olan izleyici kitlesi, ortamdaki doğal varoluşlarıyla 4'33"ü icra eden birer enstrümandı ve her bireyin her hareketi bir notaya dönüşüyordu. Günümüze kadar seneler içinde başka piyanistler hatta orkestralar tarafından icra edilen 4'33", her seferinde bambaşka bir beste haline geliyordu. (Bu durum gelecekte de değişmeyecektir, 4'33" bu yönüyle doğaçlama bir bestedir. Yalnızca adı, süresi ve 'onu kurgulayan kişinin kimliği' sabittir.)

Resim 10: John Cage'in 4'33" adlı bestesinin icra edildiği ilk konserin programı ve sanatçının hazırladığı partiyonun girişinde yer alan cümle.



Kaynak: The Museum of Modern Art, New York (www.moma.org) (erişim tarihi 01.12.2021).

Bir John Cage yapıtıyla karşılaşma ümidiyle salona giren izleyici, ilk gösteri özelinde iradesi dışında, bilinçsizce katılımcı kılınmıştı. Ancak sonraki gösterilerde bu yapıtın icra edileceğini bilerek konser salonuna giren izleyicinin katılımcı olup olmamak konusundaki iradesi tümüyle kendi elindeydi ve konser salonuna girdiği andan itibaren o bir 'katılımcı izleyiciydi', üstelik artık edilgen de sayılmazdı. Zaman içinde yapıtın sokakta, kaldırımında ve çok çeşitli ortamlarda icra edilmesi, izleyiciyi gerek katılımcı olma iradesini kullanmak gerekse bir yapıtla karşılaştığının bilincinde olmak bağlamında farklı pozisyonlara yerleştiriyordu. Elinde alışveriş poşetleriyle sokaktan geçen birinin durup sergilenen gösteriyi izlemesi ile gösterinin

gerçekleşeceği adresi, saati hatta icra edilen yapıtın geçmişini bilerek orada bulunan birinin gösteriyi izlemesinin ‘izleyicilik eylemi’ yorumu açısından oldukça farklı anlamları vardı.

Sözün özü, Cage bu yapıtın ‘ilk’ gösterimi kapsamında onun sanatıyla karşılaşma hevesi içindeki izleyiciye ‘tek’ seferlik bir tuzak kurmuştu. Sanatta izleyicinin edimselliği, edilgenliği, pasifliği hakkındaki görüşlerini ifade etmek için kurduğu bu tuzağın hedefi ise şuydu: Uzakdoğu felsefesiyle harmanladığı bir bilinçle sessizliğin sesini dinletmek, bütünün bir parçası olarak aslında her şeyin doğanın bir enstrümanı olduğunu göstermek. İki yıl sonra, 1954 yılında editör ve yayıncı Helen Woff’a gönderdiği bir mektupta şunları yazacaktı:

“(…) Aslında bu parça sessiz değil (...) (hiç gelmeyen ölüm gelene kadar hiç sessizlik olmayacak); sesle dolu ama başkalarıyla aynı anda ilk kez duyduğum, öngöremediğim seslerle dolu.”¹⁹⁵

Çağdaş sanatı destekleyen bir kurum olan Benefit Artists Welfare Fund’a katkıda bulunan bir izleyici kitlesi önünde gerçekleştirilen ilk gösterimin sonunda performans, o gün konser başlamadan evvel ‘çağdaş sanata destek vermenin hazzını yaşayan’ izleyiciler arasında skandal hatta taciz olarak yorumlandı. Cage, performans sırasındaki gözlemlerini yıllar sonra şöyle anlatıyordu:

“İnsanlar birbirleriyle fısıldaşmaya başladılar; bazıları ayağa kalkıp salondan çıktı. Gülmediler, yalnızca hiçbir şeyin olmayacağını anladıklarında rahatsız olmuşlardı. Bunu otuz yıldır unutmadılar: halen kızgınlar.”¹⁹⁶

John Cage’in tema olarak seçtiği ‘sessizlik’ hatta bir yanıyla ‘hiçlik’, Uzakdoğu’dan Batı coğrafyasına kadar her yerde dini çağrışımları ve ayrıca entelektüel referansı olan bir kavramdı.¹⁹⁷ Kabullenmeyle, reddetmeyle, protestoyla

¹⁹⁵ Mektubun tamamı için bkz. Laura Kuhn (ed.): **The Selected Letters of John Cage**. Wesleyan University Press, 2016, 176-178.

¹⁹⁶ Michael John White’in John Cage ile yaptığı 1982 tarihli söyleşiden alıntılanan Richard Kostelanetz: **Conversing with Cage**. Limelight Editions, 1988, 66.

¹⁹⁷ Antik Yunan filozofu Parmenides’in varlık ve hiçlik üzerine yaptığı konuşmadan, o konuşmayı dinleyen genç Sokrates’in sessizliğinden, Platon’un ancak Sokrates’in ölümünden sonra ‘dilin çözülmesi’nden, Rönesans’ın ünlü Yeni Platoncu filozofu Marsilio Ficino’nun “müziğin, sessizliğin süslenmesinden başka bir şey olmadığını” belirttiği metinlerinden Ludwig Wittgenstein’in

ve manipölasyonla ilişkilendirilen sessizliğin sanatta bu şekilde kullanılması ise pek rastlanır değildi. Sanatta tacizin hatta yıkımın bu türü, yani izleyiciye boşluğu, ‘hiçliği’ sunarak onu kışkırtmak, neredeyse izleyicinin görmek, işitmek istediğı eseri kendisinin yapmasını söylemiş gibi, sanatçı değilmiş gibi davranmak, resim değilmiş gibi resim yapmak ya da beste değilmiş gibi beste yapmak, izleyiciyi sanata maruz bırakmanın bu türü 1950’li yılların başına kadar ilk kez görölüyordu.¹⁹⁸

Maleviç’ten, Rodçenko’dan, Rauschenberg’den yola çıkan Yves Klein’in monokromları ve kuşkusuz Cage’in 4’33” bestesi, sanatta temsil, tasvir ve betimleme, imgenin gerekliliğı sorununun yanı sıra siyasi sürecin izleyicisi olarak birey hakkında da uzun zamandır kafa yoran Fransız kuramcı Guy Debord’un önüne rahatlıkla ilerleyebileceğı bir yol açmıştı. Kökleri Dadacılık’a dayanan Letrizm’den beslenen Debord, 1957 yılında hayat bulan ve kısa sürede kıta Avrupa’sında etkili olan Situasyonist Enternasyonel’in temellerini tam da bu yapıtların beslediğı fikirlerle atmıştı ki bunun en önemli kanıtı, *Hurlements en faveur de Sade* (Sade İçin Ulumalar, 1952) adlı ilk filmiydi. Filmde bütün bu yapıtların özündeki fikirleri harmanlamıştı.¹⁹⁹ İlk gösteriminde izleyicileri neredeyse galeyana getiren, sinema tarihine bir karşı-film olarak geçen bu filmde olduğı gibi sanattan siyasete kadar her alanda deneyseiliğı, avangardı, anarşiyi, provokasyonu yücelten Debord, onunla aynı görüşü paylaşan başka fikir insanları ve sanatçılarla birlikte ‘eskisinden tümüyle farklı bir şeyler’ tasavvur ediyor, farklı bir bağlamda geleneksel sayılabilecek bir eylem planı uyguluyordu: “költerel, politik, ekonomik ve sosyal her cephede planlı

Tractacus’taki yedinci öğretisi, “üzerine konuşulamayan hakkında susmalı”ya kadar yirminci ve yirmi birinci yüzyıla hâkim ‘kavramsallık’ın üzerine kurulu olduğı tüm düşünce sistemleri buna örnek verilebilir.

¹⁹⁸ Susan Sontag’ın “Susmanın Estetiğı” başlıklı makalesinde geniş yer verdiğı bu performans hakkındaki yorumları da dikkat çekicidir. Sontag, sanatçının susmasının izleyicinin bizzat tecrübe ettiğı bir deneyim olabilmesi için hiçbir uyarı fark etmemesi ya da bunlara bir tepki vermemesi anlamına geleceğini söyler. Bir ‘durum’ içindeki duyarlı varlık olarak izleyicinin tepki vermemesinin imkânsız olduğunu ileri sürer. Bir yandan da sessizliğin, çağdaş sanatı yok etme biçimi olduğunu düşünür. Adorno gibi o da böylesi bir yabancılaşmanın daha büyük bir ‘költerel sessizliğe’ sebep olacağına inanır. Performans hakkındaki diğ er görüşleri için bkz. Susan Sontag: “Susmanın Estetiğı”, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**. Haz. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yay., 2. Basım, 1998, 49-51.

¹⁹⁹ Bir saat dört dakika uzunluğundaki ve siyah-beyaz sekanslardan, seslerden, sessizlikten oluşan, tümüyle izleyici deneyimine odaklı filmin tamamını çevrimiçi izlemek için bkz. <https://vimeo.com/34883689>.

taciz.”²⁰⁰ Fütüristleri hatırlatan, anarşi yönü ağır basan sistematik tahrik: Fried’in bahsettiği teatrallığın ete kemiğe bürünmüş ve öfkeli hali!

1960’lı yıllara gelindiğinde, Johan Huizinga’nın oyun kuramıyla kişileştirdiği Homo Ludens’i, Bakhtin’in karanavalına katılmış ve Debord’un fikirleriyle gelişip taraftar toplayan Situasyonizm’le Avrupa’dan Amerika Birleşik Devletleri’ne kadar tüm Batı sahnesinde performans sergilemeye başlamıştı. Doğrudan kitlelere hitap ediyor ve bu öfke dili üzerinden bir diyalog kurmaya çalışıyor, izleyicinin edimselliğini (onunla diyaloga girmeyi) talep ediyordu. Nitekim 17 Mayıs 1960 tarihinde *Internationale Situationniste*’de yayımlanan *Situasyonist Bildirge* başlıklı metinde, “Katılımcı olmayan, sefil, sözde oyunlar üreten mevcut baskın toplum koşulları altında gerçek bir sanatsal etkinliğin suç olarak sınıflandırılması gereklidir. Bu sanat neredeyse gizli kapaklı yapılır. Bir tür skandal gibi görünür,”²⁰¹ diyen situasyonistler, “Tam anlamıyla gerçekleşmiş situasyonist kültür gösteri karşısında topyekûn katılım ortaya koyar,”²⁰² sözleriyle yaygınlaşması gerektiğini düşündükleri yeni kültürün karakteristik özelliklerini ve bu kültürde üretilecek sanatın eski çağların sanatından ne gibi farkları olacağını açıklıyorlardı. 1960’lı yılların sonunda dönemin ruhu gereği kitlelerin siyasi tavrını belirleyen dinamikler bakımından önceliği olan bu edimsellik ve bunu sağlamak için yapılan eylemler, sergilenen tutum, sanatta yepyeni, yansımaları günümüze kadar ulaşan yollar açılmasını sağlamıştı. Öyle ki ‘siyasi katılımcılık söylemi’nin sanat üretimindeki yankıları yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren giderek daha fazla ses getirecekti. Ancak öfke dili zamanla yerini oyunbaz, biraz yukarıdan bakan, sık sık tuzaklar kuran bir dile bırakacaktı. Dolayısıyla yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde izleyicinin katılımını merkeze alan sanat üretimlerine bakış değişecekti.

John Cage’in 1952 yılında düzenlediği isimsiz etkinliğin ve özellikle 4’33’’’ün yankıları halen sürerken, o zamanlar azılı bir Situasyonizm yanlısı olan (ancak bir süre sonra ‘katılımcılık’ ısrarından dolayı bu düşünceden uzaklaşan) Danimarkalı

²⁰⁰ Bu tanım, Alexander Brener ve Barbara Schurz’a aittir. Bkz. “Açık Mektup”, **art-ist dergisi**. Situasyonist Enternasyonal özel sayısı, Haziran 2004.

²⁰¹ “Situationist Manifesto”, **Internationale Situationniste**, No. 4, Haziran 1960. (Metnin İngilizce çevirisi için çevrimiçi kaynak olarak bkz. “Situationist Manifesto”, Situationist International Online, Çev. Fabian Thompsett, <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/manifesto.html> –erişim tarihi 17 Ekim 2019).

²⁰² A.g.e.

sanatçı Asger Jorn, Soyut Dışavurumcu tarzıyla ve uyguladığı ‘kendine mal etme’²⁰³ yöntemiyle dikkatleri üzerine çekiyordu. Kariyerinin henüz başındayken Amerikalı öncülü Jackson Pollock’un aksiyon resmi tekniğini derinlemesine inceleyen Jorn, önce ona hayranlık duymuş ama zamanla görüşleri değişmişti. Jorn, aksiyon resminin sanatçının pasif bir izleyici grubuna gösteri yapmasından ibaret olduğuna inanıyordu. Ona göre bu tür resimler (ve dolayısıyla Pollock), resim yapma işini bir tür sirk gösterisine dönüştürüyordu.²⁰⁴ Sanatçının bir gösteriye dönüşen performansını seyreden izleyicilere yalnızca göz boyayan ticari bir meta sunulduğunu, bunun da tam anlamıyla kapitalist bir tüketim fikriyle örtüştüğünü ileri sürüyordu. Fikirleriyle birlikte Jorn’un sanatı da değişim göstermiş, Pollockvari uygulamaları, resimsel tavrı estetik kaygılardan ve rastlantısallıktan uzaklaşarak bir tür vandalizme, Soyut Dışavurumcu boya kullanımını ve eylemi karikatürleştirmeye varmıştı. 1957 yılında Guy Debord ile birlikte yaptığı *Fin de Copenhague* adlı kitap, bu fikirlerini özetliyordu. Tümüyle kolajdan oluşan kitabın otuz iki sayfasında Pollock’u hatırlatan damlatma tekniğini uygulayan Jorn, Pollock’un donuk, koyu renklerinin aksine son derece canlı ve cıvıl cıvıl renkleri olan boya kullanmayı tercih etmişti.²⁰⁵ İkili daha sonra yaptıkları benzer bir çalışma olan *Memories* ile görüşlerini pekiştirmişlerdi. Amaçları, aksiyon resminin sanatı metalaştıran teatral tavrının altında yatan kapitalist, benmerkezci sanatçı anlayışını yermek ve Pollock, bu anlamda, bir odak noktasıydı. Aynı zamanda metinlerin üzerini kaplayan canlı renk lekeleriyle, yarıda kesilmiş gibi görünen değişken boyutlarıyla, farklı yazı karakterleriyle hareket dolu sayfalar sayesinde okuru (izleyici olarak okur) hem fiziksel hem de psikolojik açıdan harekete geçirmek istiyorlardı. İzleyici olarak okurun, elindeki ‘nesneyi’ algılayabilmesi için özel bir çaba sarf etmesi, edilgen bir konumdaymış gibi görünse bile etkin eylemlerde bulunması, gerçekten de hem

²⁰³ *Appropriation Art* adıyla bilinen bu sanat akımı, Türkçeye Temellük Sanatı olarak da çevrilir. Temellük kelimesinin hukuk bağlamında sözkonusu eşyayı temlik eden kişiye rıza verilmesi, yasal olarak devredilmesi gibi olumlu çağrışımları da barındırmasından, ancak bahsedilen sanat türünde bu tür süreçler işlemediğinden bu tez çalışması kapsamında olumlu bir alt çağrışımı olmayan ‘kendine mal etme’ karşılığının kullanılması tercih edilmiştir.

²⁰⁴ Asger Jorn’dan alıntılan Karen Kurczynski: “Ironic Gestures: Asger Jorn, Abstract Expressionism, and Informel”, **Abstract Expresionism**. Ed. Joan Marter, Rutgers University Press, 2007, 108-255: 113.

²⁰⁵ James Trier: **Detournement as Pedogogical Praxis**. Springer, 2014, 22.

fiziksel hem de psikolojik hem de bilişsel düzeyde sürekli devinim içinde olması gerekiyordu.

Debord, Jorn, Pollock denkleminin izleyicinin edimsellik serüvenindeki yeri ve Pollock'un resim dili dönemin genç sanatçıları arasında oldukça ilgi çekmişti. Dolayısıyla Pollock'un izleyiciyi 'durup bakar' durumda bırakıyormuş gibi görünen tavrına güncel yorumunu katan Jorn'dan başka biri daha gözlerini Pollock'a dikmişti: sanat felsefesine ilgi duyan heyecanlı ve genç ressam Allan Kaprow. O, Soyut Dışvurumculuk'u da aksiyon resmini de Pollock'u da öncüllerinden farklı yorumluyordu.

Gözlemlenebilir bir düzeni olmaması, sanatçının bile öngöremediği sonuçlar vermesi bakımından Pollock'un aksiyon resimleri ile Cage'in besteleri arasında bağ kuran ve iki sanatçının da öğrencisi olan Kaprow, bütün bu çalışmalarda doğaçlama bir teatralite olduğunu söylüyordu ancak bir yandan da Pollock'un her hareketi ayrı ayrı hesapladığını hissediyordu. Kaprow da Fried gibi ama ondan biraz daha farklı şekilde sanatta teatralite meselesine yoğunlaşmıştı. Genel hatları belli olsa da gidişatı öngörülemeyen, aynısının bir kez daha yapılamadığı, dış etkilere (ki bu tür çalışmalarda en önemli dış etki ögesi izleyiciydi) son derece açık ve seyrini de sonucunu da dış etkilerin belirlediği, amorf bir sanat fikri üzerinde çalışıyordu. Ayrıca teatralitenin çağrıştırdığı dördüncü boyut konusuna da yoğunlaşıyordu. Amerikalı düşünür John Dewey'in²⁰⁶ pek çok metninden, öncelikli olarak da 1934 yılında yazdığı, estetik deneyimin de her tür deneyim gibi yaparak ve yaşayarak edinilebileceğine dair görüşlerini kuramsallaştırdığı *Art As Experience* (Deneyim Olarak Sanat) adlı kitabından oldukça etkilenen Kaprow, 1950'li yılların sonundan

²⁰⁶ Günümüzde övgüyle kendinden söz ettiren Finlandiya ilköğretim eğitim sisteminin görüşleri üzerine kurulu olduğu Dewey'in Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan bir yıl sonra Mustafa Kemal Atatürk'ün ve Maarif Bakanı'nın davetiyle ülkeye gelip incelemeler yaptığı, dönemin Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni ziyaret ettiği, ayrıca yeni maarif sisteminin nasıl olması gerektiğine dair ayrıntılı bir rapor hazırladığı bilinmektedir. Sonrasında Hasan Ali Yücel ve İsmail Hakkı Tonguç liderliğinde kurulan Köy Enstitülerinin Dewey'in raporuna dayanarak hayata geçirildiğine dair bilgiler de mevcuttur. Söz konusu rapor 1939 yılında Hasan Ali Yücel'in önsözüyle yayımlanmıştır. Raporu çevrimiçi erişmek için <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/bitstream/handle/11543/928/197000571.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>.

itibaren kariyeri boyunca yapacağı çalışmalarda bu kitabı okurken altını çizdiği satırları bilfiil hayata geçirecekti.²⁰⁷

Sadece başlama işareti verilen ve ardından yaşamın içinde kendiliğinden gelişen bir sanattan bahsediyordu Kaprow ve buna *happening* diyordu. Türkçeye tam olarak çevrilemese de ‘oluş’²⁰⁸ kavramıyla denkleştirilebilecek bir süreci öne çıkaran Kaprow, 1966 yılında yazdığı *Notes on the Elimination of the Audience* (İzleyicinin Tasfiye Edilmesi Üzerine Notlar)²⁰⁹ başlıklı metinde, kendi geliştirdiği bir kavram olan *happening*in izleyiciyle ilişkisine bir kez daha değinmişti. Sanat ile yaşam arasındaki ayrımın bulanıklaşmasından hatta ortadan kaldırılmasından yana olan Kaprow, izleyicinin tasfiye edilmesi gerektiğini ileri sürüyordu. Aynı yıl yazdığı *Assemblages, Environments and Happenings* adlı metninde *happening* kavramını açıklamak için yaptığı listede izleyiciye özel bir yer ayırarak şu ifadelerle yer vermişti (ki metnin bu kısmını diğer makalesinde olduğu gibi kullanacaktı):

“(F) (...) *izleyici tümünden tasfiye edilmelidir*. Bütün unsurlar –insanlar, mekân, belirli malzemelerin ve ortamın özellikleri, zaman– bu yönde birleştirilebilir. Teatral geleneğin son zerresi de yok olup gider (...) Oturan izleyicinin empatik karşılık verdiği bir *happening*, *happening* değil sahnede oynanan bir tiyatrodur.”²¹⁰

Bir dış etki olarak izleyicinin performans sürecine dâhil olması konusunda katı bir bakış açısı olan Kaprow, performansın gerçekleştirileceği alana gelen izleyicinin önünde cereyan eden olaylara empatik karşılık/tepki vermesinin işi başka bir

²⁰⁷ Dewey’in Kaprow üzerindeki etkisi ve Kaprow’un onun fikirlerini geliştirerek kendi düşünce dilini nasıl oluşturduğu, ayrıca Kaprow’un fikir dünyasını şekillendiren diğer isimler hakkında bilgi almak için sanat eleştirmeni Jeff Kelley’nin şu kaynaktaki giriş yazısına bakılabilir: Allan Kaprow: **Essays on the Blurring of Art and Life**. Ed. Jeff Kelley, University of California Press, 1993, xi-xxvi.

²⁰⁸ İngilizce kaynaklardan Türkçeye yapılan çevirilerde ‘oluşum’ karşılığı kullanılan *happening*, aslında performansın sanatçının zihninden çıkıp gerçekleşmeye başladığı andan itibaren gelişim sürecini ifade eder. Performansın özünü belirleyen sanatçıdır. O öz, dış etkilerle (mekân, izleyici, katılımcı, onların anlık kararları hatta hava koşulları, ortamın ısı ve benzeri) şekillenerek özgün ve biricik bir şahsiyet ve varlık kazanır. Aynı sanatçı aynı özü aynı yerde bir kez daha ortaya atsa dahi, dış etkenler farklı olacağından nihai sonuç öncekine benzeyecek ama hiçbir zaman aynısı olmayacaktır. Bu nihai ürün, sonuçta performansın kazandığı biricik şahsiyet ve varlık bir oluşumdur ancak süreci karşılayan, ‘oluş’tur. Bu bakımdan *happening*, felsefedeki oluş kavramıyla denkleştirilebilir. Yine de çalışmada sözcük orijinal haliyle kullanılacaktır.

²⁰⁹ Allan Kaprow: **Assemblages, Environments and Happenings**. New York: Harry N. Abrams, 1966, 187-198’den kısaltarak alıntılanan kaynak Claire Bishop (ed.): “Allan Kaprow: Notes on the Elimination of the Audience”, **Participation: Documents of Contemporary Art**. Londra: Whitechapel Gallery, 2006, 102-104.

²¹⁰ A.g.e., 103.

boyuta/türe taşıyacağını düşündüğünden, bu F maddesini oldukça ayrıntılı yazmıştı. Ona göre içeriğini bilmesede bir etkinliğe gelen insanları bir araya toplamak ve onlara üzerlerine elma atılırsa bir edimde bulunmalarını söylemek ya da bununla ilgili güdümlenmeleri bütün katılımcılık söyleminin sadece küçük bir parçasını teşkil ediyordu. Bu tür izleyiciler büyük oranda ya istemeye istemeye tepki veriyorlardı ya da tepki vermemeyi tercih ediyorlardı. Bazen kendilerine yapılan muameleye (örneğin üzerlerine elma atılmasına) son derece hırçın karşılık veriyor, bu yüzden ‘yapıt’ üzerinde yıkıcı etkiler bırakıyorlardı ki Kaprow buna neden olan şeyin eylemdeki gizli sadizm olduğuna inanıyordu. Bir *happening*’e katılanların ne yaptıkları hakkında net fikirleri olan gönüllü ve istekli kişiler olmaları önemliydi. Bunun da yalnızca bir senaryo yazmakla mümkün olabileceğini, bir yürüyüş, futbol maçı, düğün ya da dini tören hazırlığından çok da farklı olmadığını düşünüyordu. Tek farkı profesyonel düzeyde bir yeteneğin gerekmemesiydi çünkü *happening*’deki olaylar gerçek yaşamdaki gibiydi, öyle olmayanlar da o kadar ilkel düzeydeydi ki profesyonelliğe hiç gerek kalmıyordu. Hatta en iyi katılımcılar, sanatla, performansla hiç meşgul olmamış, ancak bu tür bir etkinlikte bulunmaktan heyecan duyan kişilerdi. Şöyle diyordu:

“Katılımcılar açısından (...) bir istisna vardır. Bir çalışma işlek bir caddede gerçekleştirildiğinde, gelip geçenler rasgele durup onu tıpkı bir binanın yıkılışını izlemiş gibi izleyecektir. Bunlar tiyatro izleyicisi değildir (...) orada kalabilir, belki beklenmedik şekilde olaylara dahil olabilir ya da birkaç dakika sonra yollarına devam edebilirler. Böyle insanlar, ortamın özgün parçalarıdır.”²¹¹

Metnindeki F maddesinin en can alıcı noktasını ise sona saklamıştı: Katılıma yönelik ayrıntıları satır satır anlatan Kaprow’a göre bir *happening*, aslında sadece izlemek içindi. İnsanlar hiçbir şey yapmayacaklardı. Sadece olup bitenleri, birbirlerini, kendilerinin gerçekleştirmedikleri eylemleri tıpkı bir otobüs durağında oturur gibi izleyeceklerdi. (Aslında bahsettiği özellikler, bu tez çalışmasının üçüncü bölümünde Rastlantısal İzleyici başlığı altında ele alınan ve kelimenin tam anlamıyla sanata maruz kalan/bırakılan hatta zorla izleyici kılınan izleyicileri tarif ediyordu.)

²¹¹ A.g.e., 103-104.

Kaprow'un bu iddialı, açıklayıcı tanımlamaları, izleyiciyi gerçekten de tasnif ediyordu. Görünen o ki Kaprow rastlantısal izleyiciyi, bir sanat etkinliğini izlediğinin farkında olan izleyiciden biraz daha kayırıyordu. İkinci gruptakini bir yandan serbest bıraktığını hissettirip gerçekte olabildiğince kısıtlarken ilk gruptakine neredeyse sınırsız tolerans gösterebiliyordu. İkinci gruptakinin izleyiciliğini ve katılımcılığını sabote ederken, ilk gruptakinin izleyicilik ve katılım süreçlerini akışa bırakıyordu. Netice itibarıyla Kaprow, Duchamp'ın sicimleriyle yaptığı şeyi yaparak izleyiciyi bir şekilde sanatsal üretime maruz bırakmaya öncelik veriyordu. *6 Kısımdan Oluşan 18 Happening* (1959) ikinci grup izleyiciyi hedef alan bir çalışmaydı.²¹² New York'taki ünlü ve ikonik Reuben Gallery'de²¹³ gerçekleşen bu *happening*'in ardından gerçekleştirdiği diğer çalışmalarda da göze çarpan ortak özellikler vardı: Kaprow, izleyicileri sergi alanına girdikleri andan itibaren herkese hükmediyordu; üstelik serginin izleyicileri bu iktidar oyununu reddetmeye çalışmıyorlardı. Kaprow, izleyicilerin fiziksel varoluşlarını belli bir düzen içinde oradan oraya taşıyan, 'ödevleri' yerine getiren birer yapboz parçası gibi kullanıyordu. İşini şansa

²¹² *6 Kısımdan Oluşan 18 Happening* için bir grup dansçıyla titizlikle çalışan Kaprow, sergi alanında kendi tarifine göre aslında ikinci grupta yer alan izleyicisini manipüle edebileceği değişiklikler yaptı. Zamanlamasını hassasiyetle ayarladığı *happening*'lerini diğer sanatçı, dansçı, aktör arkadaşlarıyla birlikte disiplinli bir şekilde çalıştı. Bu performansların koreografilerini, performansları gerçekleştirecek oyuncuların beden hareketlerini, hangi ışığın altında ne kadar duracaklarını, hangi sesleri çıkaracaklarını hassasiyetle belirledi. Tüm bunları sergide göstereceği filmlerdeki sahnelerle ve dia gösterisindeki görüntülerle uyumlu olacak şekilde ayarladı. Etkinlik, Kaprow'un yarı saydam plastik levhalarla oluşturduğu üç odada altışar parça halinde gerçekleşecekti. Levhaları boyamış, üstlerine eski yapıtlarından oluşan bir tür kolaj yapmıştı. Sergiyi kurgularken bir yandan da içinde kâğıt ve ahşap parçaları, fotoğraflar, boyalı parçalar gibi çeşitli nesneler olan plastik zarfları davetlilere gönderdi. Açılış akşamı sergi alanına gelen her izleyiciye, telle tutturulmuş kartlara yazılan etkinlik program verilmişti. Kartlarda, "Bu performans altı kısma ayrıldı. Her kısım, bir kerede gerçekleşecek olan üç *happening* içeriyor. Başladıklarında ve bittiklerinde bir çan sesi duyulacak. Performansın sonunda çana iki kez vurulacak (...) Performans grupları bittikten sonra lütfen alkışlamayın, ancak altı grup da bittiğinde derseniz alkışlayabilirsiniz," yazıyordu (Metin için bkz. Eva Meyer-Herman, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthal (ed.): **Allan Kaprow: Art as Life**. Getty Publications, 2008 içinde Paul Schimmel, "Only memory can carry it into the future: Kaprow's Development from the Action-Collages to the Happenings," 8-19:17). Ayrıca izleyicilerin odalar arasında gezinmesini, sürekli aynı yerde oturmamasını, zamanı geldiğinde bir resmi boyamalarını, portakal sıkmalarını, yeri süpürmelerini, siyasi bir slogan atmalarını ve benzerini de şart koşuyordu. Dağıtılan kartlar, apaçık birer talimatnameydi. Sergileme alanlarındaki 'rahatlığı' tümüyle kısıtlayan, serbestçe dolaşmayı bile 'şart koşan', izleyicileri ellerine birer etkinlik kartı tutuşturup onları 'eğitirmiş gibi' çan sesiyle uyaran bir sanat yapıtıydı bu. Aynısı performansları gerçekleştirenler için de geçerliydi elbette, onlar da ellerindeki kartları okuyup, orada yazanlara göre davranıp, hareket edip, konuşup, çan sesini duyduklarında oldukları yerde kalıp hemen karttaki diğer talimatı yerine getirmek üzere 'başlama işaretini' bekliyorlardı.

²¹³ *Happening* tarihinde önemli bir yeri olan Reuben Gallery, o yıllarda yeni popülerleşen bu sanat türüne adeta kucak açmıştı. Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitman gibi pek çok ünlü sanatçı ilk *happening*'lerini New York'taki bu galeride gerçekleştirmişlerdi.

bırakmıyordu. Performanslarının görüntüsü ise ‘büyük resme’ bakıldığında gerçek bir aksiyon resmini (*happening* özelinde aksiyon tiyatrosunu da denilebilir) çağırıyordu.²¹⁴ Neredeyse, 1958 yılında yazdığı “The Legacy of Pollock” (Pollock’un Mirası)²¹⁵ adlı makaleye gönderme yapar gibiydi. Situasyonistlerin ve özellikle de Jorn’un aksine açıkça hayranlık duyduğu Pollock’un resim yapma eyleminden biçime ve boyuta kadar tuval resmine dair her şeyi yıkıp geçtiğini, sanatta büyük bir boşluk bıraktığını ayrıntıyla anlatan Kaprow (kuşkusuz sanat tarihindeki ilkörneğin farkında olarak) şunları yazıyordu:

“(…) Pollock bizi öyle bir yere getirmiş ve bırakmıştır ki bu yer artık yalnızca gündelik yaşamımızla, mekânları ve nesneleriyle, kendi bedenimizle, giysilerimizle, odalarımızla (...) doldurulabilir. (...) Bugünün genç sanatçıları artık ‘ben ressamım’ ya da ‘şairim’ ya da ‘dansçıyım’ demeyecekler. Onlar yalnızca ‘sanatçı’dır. Yaşamın ‘tümü’ onların önünde, açıktır. (...) Onları olağanüstü göstermeye çalışmayacak, yalnızca olağan anlamını göstermeye çalışacaklardır (...) İnsanlar çok sevinecek ya da ürkeceklerdir (...)”²¹⁶

1960’lı yılların yeni simyasından sık sık bahseden Kaprow’un Pollock’un açtığı boşluğu doldurma çalışmaları kapsamında fikirlerini açıkladığı *Assemblages, Environments and Happenings* adlı metnine ikonik değer katan hususlardan biri sanatçının mekân düzenlemesine bakışıydı. Kaprow’un izleyiciler arasında yaptığı ayrımın temelde *happening*’in gerçekleşeceği yerle, dolayısıyla ortam düzenlemesiyle ilgili olduğu apaçık anlaşılıyordu. Belli ki Kurt Schwitters’in ünlü *Merz* adlı çalışmasıyla ilgili olarak bizzat yazdığı ve 1921 yılının Ocak ayında *Der Ararat* adlı dergide yayımlanan manifesto

²¹⁴ Birkaç gün yinelenen ve her seferinde yeni bir görünüme kavuşan bu çalışmaya dönemin dikkat çekici isimlerinden Red Grooms, Lester Johnson gibi sanatçılar da katılmışlardı. Ayrıca bir gece, Robert Rauschenberg ve Jasper Johns da performansı gerçekleştirenlerin arasında yerlerini almışlardı. Beşinci parça başladığında yerlerini izleyiciye bırakan Rauschenberg ve Johns, Kaprow’la birlikte astarsız tuvalin üzerinde tek renkli çizgiler (Johns) ve daireler (Rauschenberg ve Kaprow) çizmişlerdi. Bu konu hakkında bkz. Philip Urpsprung ve Fiona Elliott: **Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art**. University of California Press, 2013, 33.

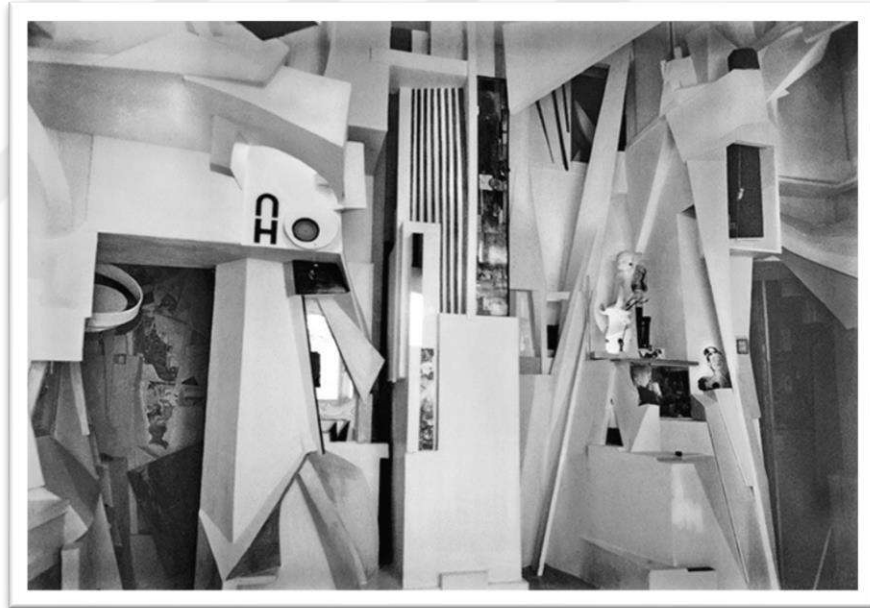
²¹⁵ Kaprow’un Pollock’un ölümünden iki yıl sonra yazdığı makale, sonraki dönemlerde yaptığı pek çok çalışma için referans niteliğindeydi. Metnin Türkçe bir özeti için bkz. Antmen: **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 229-234. İngilizce orijinalini çevrimiçi okumak için: Kaprow: “The Legacy of Jackson Pollock” (1958) https://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow_Allan_1958_1993_The_Legacy_of_Jackson_Pollock.pdf

²¹⁶ Antmen: **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 233.

nitelikli metnini²¹⁷ okumuştı. Kendi kült metinlerini yazarken de Schwitters'ın makalesinden oldukça ilham almıştı. Schwitters'ın uzun soluklu Merz serilerinin çıkış noktası olan ve Hanover'deki evinde yaptığı, günden güne 'büyüyerek çoğalan', günden güne değiştiği için hiçbir zaman aynı kalamayan, neticede evin dışına kadar taşan *Merzbau*'nun (Resim 11) izleyicisi hakkında Brian O'Doherty şunları yazıyordu:

“*Merzbau*'ya tanık olanlar, *Merzbau*'nun içine girmenin nasıl bir şey olduğunu anlatmazlar. Onu nasıl deneyimlediklerinden söz edemezler çünkü ona aslında yalnızca *bakmışlardır*. *Merzbau*'nun yapıldığı dönemde enstalasyon sanatına daha kırk yıl vardır, mekânı deneyimlemek fikri henüz ortaya çıkmamıştır. Herkes mekânın işgal edildiğinin ve Werner Schmalenbach'ın yazdığı gibi, yapıtın yaratıcısının 'giderek mülksüzleştiğinin' elbette ki farkına varmıştır.”²¹⁸

Resim 11: Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933



Kaynak: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau (erişim tarihi 01.12.2021).

²¹⁷ Metnin orijinali (Almanca) için bkz. Kurt Schwitters: “Merz”, **Der Ararat**, Cilt 2, sayı 1, Ocak 1921, 3-9. İngilizceye çevrilen özeti için bkz. Michael Kirby (ed.): **Happenings: An Illustrated Anthology**. New York: E.P. Dutton Inc. And Co., 1965, 23.

²¹⁸ O'Doherty: **Beyaz Küpün İçinde**, 62. Yazarın *Merzbau* hakkındaki görüşlerinin tamamını okumak için bkz. **A.g.e.**, 62-68. Ayrıca O'Doherty'nin referans verdiği sanat tarihçisi ve küratör Werner Schmalenbach'ın yazdığı **Kurt Schwitters** adlı kitap hakkında kaleme alınmış kapsamlı bir inceleme metni için bkz. Mathew Herban: “Kurt Schwitters by Werner Schmalenbach,” **Art Journal**, Cilt. 31, Sayı. 2, Kış, 1971-1972, 228-230.

Belki de bu yüzden Kaprow, ‘işlek bir caddede’ gerçekleştirilen *happening*’in izleyicisine daha toleranslı yaklaşıyordu. Yaratıcı olarak sanatçının üretimi üzerindeki hâkimiyetini yitirmesi, yalnızca bu yolla sağlandığında Kaprow açısından katlanılabilir bir durum oluyordu. Çünkü yaşamla sanat arasındaki sınır, ona göre, sadece sokaklarda ortadan kalkıyordu.

Happening’lerde izleyicilerin uğradıkları muamele, çoğu zaman Dadacı ve Fütürist tacizlerin hafif şeklini hatırlatıyordu. Susan Sontag, “Happening’ler: Radikal Bir Yan Yana Koyma Sanatı”²¹⁹ adlı makalesinde *happening*’lerin en çarpıcı özelliğinin izleyicinin tutumu olduğunu yazıyordu. Sontag, bu tür etkinliklerin izleyicileri yatıştırıp kullanmak üzere tasarlanmış gibi göründüklerini söylüyor, *happening*’lerdeki (derecesi değişen) şiddet/taciz eğilimi ile Antonin Artaud’nun *Tiyatro ve İkizi* adlı metninde²²⁰ açıkça dile getirdiği, gerek tiyatronun gerekse izleyicinin nasıl olması gerektiğine ilişkin görüşleri arasında paralellik kuruyordu.

“*Happening*’lerin neler olduğunu en iyi Artaud’nun *Tiyatro ve İkizi*’nde ortaya attığı saptamalar tarif eder. Artaud, *happening*’in üç tipik özelliği (birincisi, insan-üstü oluşu, yani kişilere kişisel-olmayan bir mercekten bakması; ikincisi seyri ve sesi vurgulaması, sözü umursamaması; üçüncüsü, izleyiciye saldırma amacını gütmesi) arasındaki bağı ortaya koyar.”²²¹

Kaprow özelinde bakılırsa, sanatçının kariyerinin önemli bir parçasını oluşturan mekân düzenlemelerinin de izleyicinin rehabetini ortadan kaldıracak sürprizler içermek ve onu bir anda sanatsal üretimin içine çekip almak açısından *happening*’lerden aşağı kalır yanı yoktu. Judson Memorial Kilisesi’nin dönüştürülmesiyle oluşturulan Judson Gallery’de 1960 yılında yaptığı *Elma Mabedi* adlı çalışma bunun neredeyse tipik örneğiydi (Resim 12). Çalışma, aslında, sanatçının kümes teli, mukavva, katranlı kâğıt, hasır gibi malzemelerle oluşturduğu dar koridorlardan ibaret bir labirentti. Tavandan zemine kadar kapladığı bu malzemelerle mekânın kilise kimliğini değiştiren Kaprow, izleyicilerin, içeride olduğunu işaret ettiği özel bir tür şapele, üç katlı ahşap altarı olan bir tapınağa varmalarını, oradaki (sınırlı sayıdaki) plastik ve gerçek elmalardan almalarını istiyordu. Ancak ıvır zıvırla dolu, loş, dar koridorların içi öyle düzenlenmişti ki

²¹⁹ Susan Sontag: **Yoruma Karşı**. Çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015, 347-362.

²²⁰ Antonin Artaud: **Tiyatro ve İkizi**. Çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: YKY, 2008.

²²¹ Sontag: **Yoruma Karşı**, 359-360.

izleyicilerin bahsedilen altara ulaşabilmeleri için zorlu etapları aşmaları gerekiyordu. Sonra dilerlerse plastik elmalardan alıp bu deneyimden ya da Allan Kaprow'dan bir hatıra olarak yanlarında götürebilirler dilerlerse gerçek elmayı alıp yiyerek görevi başarmış olmanın tadına varabilirler, dilerlerse hiç bu işe kalkışmayıp sadece geldikleri yoldan geri dönebilirlerdi. İlk iki durumda yapıtı tüketmiş, tahrip etmiş olacaklar, gerçek elmayı aldıklarında ise yapıtı kelimenin tam anlamıyla tüketeceklerdi, sanatı tahrip etme günahını işleyeceklerdi. Karşılığında yapıt, onlarla organik bir bağ da kurmuş olacak, bedenlerine işleyecekti. *Elma Mabedi* ile Kaprow, izleyiciye farklı bir alan açıyordu. Önceki çalışmalarında da yiyeceklerden yararlanan Kaprow'un bu çalışmasında ima ettiği, izleyicinin yapıtı (içinde bir kurt gibi ilerleyip nihayetinde) içten içe tüketmesi fikri sonraki pek çok sanatçıya ilham verecekti. Gerek yiyecekler gerekse izleyicinin yiyecekleri tüketmesi (zaman zaman da üretmesi) Allison Knowles, Gordon Matta-Clark, Yayoi Kusama, Carolee Schneemann, Rirkrit Tiravanija, Felix Gonzalez-Torres gibi pek çok sanatçının odak noktası olacaktı.

Resim 12: Allan Kaprow'un *Elma Mabedi* adlı çalışmasında izleyicinin durumunu gösteren bir fotoğraf, 1960.



Kaynak:

https://media.wmagazine.com/photos/5853bbadd3b7a5db18f3c6d8/2:3/w_640/arar-happenings-v.jpg (erişim tarihi 01.12.2021).

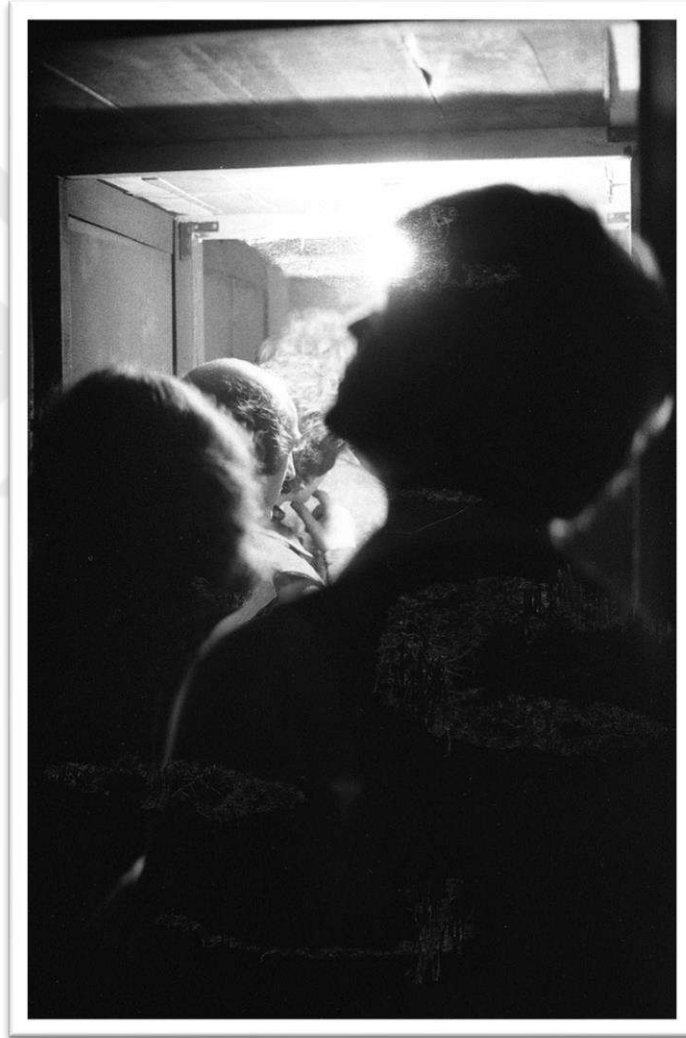
Sahnede yalnızca Kaprow yoktu elbette, başkaları da vardı: Jime Dine, Red Groom, Robert Whitman, Jasper Johns, Claes Oldenburg... Yöntemleri farklı bu sanatçılar arasındaki dirsek teması, birbirlerine fikri katkıda bulunmalarını da sağlıyordu. Hepsinin derdi sanat ile yaşam arasındaki sınırı kaldırmaktı. Kökleri on beşinci yüzyıla kadar dayanan bu fikir yirminci yüzyıldan itibaren kıta Avrupası'nın ve Amerika Birleşik Devletleri'nin sanatında (ki İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Japonya'yı da cezbetmişti) neredeyse temel hedef olmuş, sanat eğitiminde bile kendine yer bulmuştu. *Fluxus*, *happening*, mekân düzenlemeleri gibi etkinliklerde vücuda gelmiş, dönemin siyasi ve toplumsal koşullarına paralel şekilde, adeta arı kovanı olan 'izleyici kalmak' mefhumuna çomak sokulmaya başlanmıştı.

İzleyici olmak, izleyiciyi yerinden kıpırdatmak, onu harekete geçirmek yetmiyordu artık. İzleyicinin bilfiil yapıtın içine girmesi isteniyordu. Allan Kaprow, ilham aldığı John Dewey'in kurduğu laboratuvar nitelikli okula benzer şekilde sanatı izleyiciye deneyim alanı açacağı bir laboratuvar gibi kullanmaya karar vermişti ve kontrolü elinde tutmayı tercih ediyordu. Daha ziyade izleyicinin yapıtla sanatçının kontrolünde haşrolduğu andan sonraki bilinciyle ilgileniyor gibiydi (pedagojik bir bakış açısı vardı). Etkinlik alanına bir sergi/*happening* olduğu bilgisiyle, sergiyi gezmek/*happening*'i görmek için gelen izleyiciyle ittifak kuran, onların rızasını olarak üretim kabiliyetlerini değerlendiren bir otoriteyi temsil ediyordu Kaprow; ancak bu ona yetmiyordu. İzleyicinin algılarının ve sanat dünyasındaki kimliğinin yeniden doğması gerektiğini düşünüyordu. Dönemin ihtiyaç duyduğu yeni izleyici nerede ve ne zaman doğacaktı? Tabii ki Reuben Gallery'de ve 1961 yılının Mart ayında.

Allan Kaprow'un *Bir İlkbahar Happening'i* adlı çalışmasında (Resim 13) izleyici belki de bir galeride başına gelebilecekler yüzünden ilk kez ürpermişti. Galeriye girdiklerinde karşılarında çıkan siyah perde çekilmiş, onlardan karşılarında duran dar, soğuk ve karanlık tünele girmeleri istenmişti. İzleyici tek sıra halinde tünele girmeye başlamış, son kişiden sonra perde kapatılmıştı. Hemen göz hizalarında duran siyah kontrplak duvarların üzerindeki yarıklardan sızan ışıkla aydınlanan koridorda ilerleyen izleyici duvarları kumaşla kaplanmış küçük bir alana ulaşmıştı. Sol taraftaki dar bölüm siyahtı ve hemen yukarısında bir adamın yüksek platform üzerinde yürüyüp performans için gerekli düzenlemeleri yaptığı

görülüyordu. Önlerindeki siyah perde açıldı ve yine bir geçide girmeleri istendi. Oldukça uzun ve dar bu tünelde karanlıkta bekleyen izleyiciler, belli belirsiz aydınlatılmış siyah duvarlar, tavan ve zeminden oluşan bu yerde tuhaf sessizliğin yarattığı gerilimi dağıtmak için birbirleriyle şakalaşıyor, sohbet ediyorlardı.

Resim 13: Allan Kaprow'un *Bir İlkbahar Happening'i* performansında izleyiciyi tünele girerken gösteren bir fotoğraf, 1961.



Kaynak: <http://archive.theblack-e.co.uk/archive/category/visual-arts/performance-art-and-installations/content/a-spring-happening-in-homage> (erişim tarihi 01.12.2021).

Ortamı aydınlatan lamba düzenli aralıklarla 13 kez yanıp söndürüldü ve sonra kabinden çekilip çıkarıldı. İzleyiciler duvarlardaki küçük yarıklardan dışarıdaki boş ve geniş alanı, orada kırmızıya boyanmış duvarlar olduğunu görüyorlardı. Üzerinde

kablolarla birbirine bağlanmış kümes telleri, gazeteler ve kartonlar vardı. Karşı duvardaki ışık yanınca izleyiciler o tarafa dönmüş, yarıklardan baktıklarında yeşil renge boyanmış başka bir duvar olduğunu görmüşlerdi. Ardından ışık sönmüş ve ortam zifiri hale gelmişti. Bulundukları kabinin dışında büyük bir gürültü kopmuş, çatı kaplama malzemesi döşenen tavana çıkan bir oyuncu büyük varilleri yuvarlamaya başlamıştı. Aynı anda gürültülü bir sokağın ses kaydı da çalıştırılmış ve ortam büyük bir ses karmaşasıyla dolmuştu. Bu sesle birlikte ortam yarıklardan içeri ışık huzmeleri süzülecek şekilde aydınlatılmıştı. Kısa bir sessizlikten sonra farklı noktalardan gelen çan sesleri duyulmuş, kabin dışındaki bir oyuncu küçük bir çanı sallayarak kabin etrafında dönmeye başlamıştı. Karanlıkta kibrit yakan oyuncular rastgele dolaşıp tek tek dışarı çıkıyorlardı. Kabinin köşesindeki bir ampul yanıp sönüyor, dışarıdaki kümes telleri yığını olduğu yerde hareket ediyor ve üzerindeki diğer ıvır zıvırın sürtünme sesi ortama yayılıyordu. Tavandan elektrikli testereyle bir şeylerin kesildiğine dair hisler uyandıran sesler geliyordu. Sonra yine derin bir sessizlik ve karanlık ânı başlıyordu. Bu döngü tekrar ettikten sonra kabinin içinden bakan izleyiciler dışarıda iki oyuncunun birbirlerine yavaş hareketlerle yaklaşp itişmeye başladıklarını görüyor, ortam yine karartılıyor, tavandaki oyuncu çatı kaplama malzemelerini cilalamaya başlıyor, oyuncunun adımlarını işiten izleyicilerin burnuna keskin bir cila kokusu geliyordu. Oyuncular kabinin yarıklarının üzerine plastik şeffaf bir malzeme kaplıyor ve sonra onu sabunlu suya buluyorlardı. Kabinin dışını net bir şekilde göremeyen izleyicilerin başının üzerinde bir ışık sanki birini arar gibi sallanmaya başlıyordu. Ardından ışık Botticelli'nin *İlkbahar* resmindeki Flora imgesini akla getiren, bedenini saran bej bir kıyafet giymiş, ağzında yeşil bitkiler olan bir kadın oyuncuyu aydınlatıyordu. Karanlıktan çıkan iki erkek oyuncu bu figürün yanında bir süre durduktan sonra onu kumaşla kaplamaya başlıyorlardı.

Ortama yayılan davul sesi giderek yükselirken spot ışığı kapatılıyordu. Güçlü bir motor sesiyle birlikte kabinin ucundaki siyah perde kaldırılıyor ve izleyiciler çim biçme makinesiyle üzerlerine doğru gelen bir oyuncuyla karşılaşıyorlardı. Çim biçme makinesinin kabin içinde iyice sıkıştırdığı izleyicilerin arkasındaki perde de açılınca hepsi o yöne doğru kaçarcasına ilerlemeye başlıyorlardı. İzleyiciler lobiye ulaştıktan kısa bir süre davul sesi kesiliyor, çim biçme makinesi durduruluyor, bütün ışıklar yakılıyor ve izleyici başından beri içinde bulundukları mekânı ilk kez bütün halinde

görebiliyorlardı ki performans da böylece sona eriyordu.²²² Sanat eleştirmeni Jeff Kelley, bunun kelimenin tam anlamıyla izleyicinin tasfiye edilmesine, saf dışı bırakılmasına yönelik bir girişim olduğunu yazıyordu.²²³ Evet, 1961 yılının Mart ayına kadar sanat dünyasında var olan ‘izleyici’ kimliği böylece tümden yok edilmiş ve ‘yeniden dünyaya gelmişti’. Kaprow, asamblaj, *happening* ve mekân düzenlemesi tekniğiyle sanat dünyasının yeni izleyicisini bizzat doğurmuştu. Kendi sınıflandırmasına göre ikinci gruba aldığı ve pek de insafli davranmadığı izleyicinin sanata maruz bırakılmasına dair en özgün yorumlardan birini getirmişti. İzleyicisi, rezervasyonla kayıt yaptırarak, gönüllü bir şekilde sürece dâhil olmuştu ve Kaprow sanatçı-izleyici-mekân-yapıt denkleminde sanatçının hegemonik varlığını bir ‘sabit’ olarak konumlandırmak konusundaki sözünü net bir şekilde söylemişti. Soyut Dışavurumculuk’u aşma fikriyle yola çıkıp sanat tarihinde yeni bir üretim dili geliştirirken, Soyut Dışavurumcu egoyu aşma konusuna pek fazla eğilmemişti çünkü o Pollock’a hayrandı.

Susan Sontag, *happening*’lerin 1950’li yılların New York resim ekolünün doğal gelişim sürecinin bir parçası olduğunu düşünüyor, bu fikrini desteklemek için 1960’lı yıllara kadar kentte resmedilen, Soyut Dışavurumcu karakterdeki devasa boyutlu tuvaleri örnek veriyordu. Ona göre bu tuvaler zamanla kendilerini üç boyutlu kılmaya çalışıyordu ve bazı sanatçılar da tam olarak bunu gerçekleştiriyorlardı. Asamblajların bir ortamda toplanmasının, bir ortamın düzenlenmesinin de buna dair bir çaba olduğunu ileri sürüyordu.²²⁴ Nitekim Kaprow’la aynı zamanda mekân düzenlemesine kafa yoran ve Kaprow’un da yakın temasta olduğu bir başka isim daha vardı: Claes Oldenburg. Yaptığı çalışmalarla Pop Sanat’ın öncüleri arasında yerini alan Oldenburg, izleyiciye sunduğu kurgunun gerçekliğiyle dikkatleri üzerine çekmişti. O da *happening*’lerle ilgileniyordu ve Marcel Duchamp’ın hazır yapıtlarından aldığı ilhamla kendi *happening*’lerini şöyle tanımlıyordu:

²²² İkon niteliğindeki bu performansın tüm ayrıntıları hakkında bkz. Kirby (ed.): **Happenings: An Illustrated Anthology**, 93-104.

²²³ Uspung ve Elliott: **Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art**, 53.

²²⁴ Sontag: **Yoruma Karşı**, 354-355.

“*Happening* olarak yaptığım şey, (...) az çok değiştirilmiş ‘gerçek’ malzemeyi kullanmaya duyduğum genel ilginin bir parçası. (...) *Happening*, hareketli nesneleri kullanma yöntemi sadece ve insanları da hem kendileri olarak hem de nesne hareketini sağlayan birer öge olarak buna dahil ediyorum.”²²⁵

Oldenburg’un *happening* yaklaşımı Kaprow’unkinden farklıydı. Arkadaşı Kaprow’un *6 Kısımdan Oluşan 18 Happening*’ine ‘izleyici’ olarak katılan Oldenburg sıkıcı tekrarların onu hayal kırıklığına uğrattığını söylemişti; Kaprow’un John Cage’deki Zen etkisine atfettiği bu sıkıcı tekrarları gereksiz bulmuştu.²²⁶ *Happening*’ler konusundaki fikri uyuşmazlıkları hakkında, “Benim hep dışarıklı olduğumu anlamanız gerekir. Ben New Jersey’de yaşamadım, Kaprow’un liderliğini yaptığı New Jersey Ekolü’nün bir parçası değildim, Cage’le de çalışmadım,”²²⁷ diyordu. Ancak Kaprow’la pek çok kez birlikte çalışmış hatta birbirlerinin düzenledikleri sergilere de katılmışlardı. İkili sürekli yazışmış ve fikir alışverişi yapmıştı. Dolayısıyla Oldenburg’un 1960 yılında Judson Gallery’de düzenlediği ve Jime Dine, Dick Higgins, Al Hansen, Allan Kaprow gibi isimlerin de çalışmalarının yer aldığı *Ray Gun Gösterisi* (Ray Gun Spex)²²⁸ adlı sergi için yaptığı *Sokak* adlı mekân düzenlemesi ve 1961 yılında gerçekleştirdiği *Dükkân*, Kaprow’un elbette dikkatini çekecekti.

Oldenburg, Kaprow’un “Jackson Pollock’un Mirası”²²⁹ başlıklı makalesini okumuştı; o da Jackson Pollock tarzı agresif Soyut Dışavurumculuk’la bir hesaplaşma içindeydi ancak onunki Kaprow’unkinden farklıydı. Basite indirgemenin peşindeydi. Bunun için de sıradan nesnelere odaklanıyor, onları sıradan mekânlarda, ‘anlam’ına herkesin erişebileceği şekilde düzenlemeyi tercih ediyordu. *Sokak*, bunun ilk örneğiydi. New York’taki Judson Gallery’de mekânın yarısını kaplayan *Sokak*, karton, kâğıt, gazete, ahşap parçaları, siyah boyadan ibaret bir görsel karmaşaydı

²²⁵ Kirby (ed.): **Happenings: An Illustrated Anthology**, 200.

²²⁶ Kendi sözleri için bkz. Ursprung ve Elliott: **Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art**, 78.

²²⁷ **A.g.e.**, 78.

²²⁸ Ray Gun, dönemin çizgi romanlarında kullanılan ışın tabancasından ilhamla seçilen bir isimdi ancak aynı zamanda Claes Oldenburg’un alter egosuydu. Dolayısıyla bu metinde Ray Gun ifadesinin orijinal dilinde yazılması tercih edilmiştir.

²²⁹ Kaprow: “The Legacy of Jackson Pollock”,
https://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow_Allan_1958_1993_The_Legacy_of_Jackson_Pollock.pdf

(Resim 14). Dönemin New York kenti imgesiyle paralellik kurulan²³⁰ bu ortamda yerler duvardan duvara ıvır zıvırla kaplanmış, tavandan gazete kâğıdı şeritleri sarkıtılmış, duvarlarsa çoğu zaman biçimsiz kesilmiş kahverengi karton parçalarıyla kaplanmıştı. İçeride birkaç heykel vardı. Oldenburg'un üç boyutlu duvar resmi dediği *Sokak*'ta oraya buraya rasgele siyah boya sıçratılmış, bazı yerlere harfler ve 'Eh', 'Evet', 'Anlat' gibi kelimeler yazılmış, belli belirsiz figürler çizilmişti ki izleyici burada biraz zaman geçirip dikkatini verdiğinde bunlar arasında dokuz insan, dört küçük otomobil, uçak figürleri olduğunu ayırt edebiliyordu.

Resim 14: Claes Oldenburg'un *Sokak* adlı mekân düzenlemesinden bir görünüm.



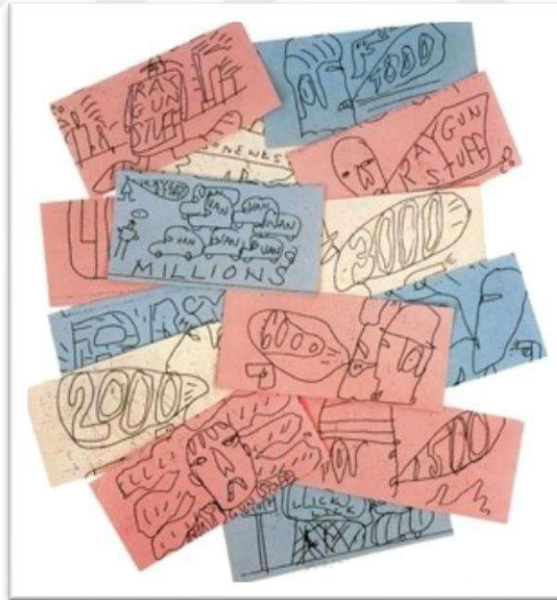
Kaynak: <http://thirdrailquarterly.org/alex-kitnick-claes-oldenburg/> (erişim tarihi 01.12.2021).

Ray Gun Gösterisi'nin en önemli özelliği ise aslında Oldenburg'un sergi için özel bir para birimi geliştirmesi, bu paraları hazırlaması ve galeriye gelen izleyicilere vermesiydi (Resim 15). Elllerine birer milyon Ray Gun parası verilen izleyiciler,

²³⁰ Oldenburg, bu çalışmanın bazı parçalarını daha sonra Reuben Gallery'de gerçekleştireceği *Kentten Enstantaneler* başlıklı *happening*'inde kullanacaktı.

bunu çevredeki sokaklardan toplanan ıvır zıvırları satın almak için kullanıyorlardı. Banknotların üzerinde Ray Gun ifadesindeki şiddeti ve anlamsızlığı öne çıkaracak türden imgeler ve kelimeler vardı. Satış işlemleri sırasında Oldenburg, ne olduğu hiç anlaşılmayan bir metni yüksek sesle okuyordu. Böyle bir paranın hazırlanması, karşılığında satın alınan emtia, satış işlemleri sırasında okunan metin başlı başına Dadacı bir tavrın ürünüydü.²³¹ Sanat tarihçisi Robert Haywood, bu sergiyi ve özellikle de Oldenburg'un *Sokak*'ını sergi alanının hem dini hem de toplumsal kimliği bağlamında değerlendirirken sergideki kurgusal para akışını dönemin tüketim kültürüne yönelik bir yorum olarak görüyordu.²³² Oldenburg'un dev boyutlu yiyecek, dış macunu gibi yapıtları ABD başta olmak üzere gelişmiş ülkelerdeki metropollerde var olan tüketim kültürüne yönelik bir eleştiriydi ancak Oldenburg bu alandaki belki de en büyük eleştirel üretimini 1961-4 yıllarında gerçekleştirdiği *Dükkân* ile yapacaktı.

Resim 15: Claes Oldenburg'un *Ray Gun Gösterisi* için hazırladığı para örneği.



Kaynak:

https://specificobject.com/objects/info.cfm?inventory_id=14977&object_id=13565&page=0&options= (erişim tarihi 01.12.2021).

²³¹ Joshua A. Shannon: "Claes Oldenburg's 'The Street' and Urban Renewal in Greenwich Village, 1960", *The Art Bulletin*, Cilt. 86, Sayı 1 (Mart), 2004, 136-161:146.

²³² Robert E. Haywood: "Heretical Alliance: Claes Oldenburg and the Judson Memorial Church in the 1960s", *Art History*, Cilt 18, Sayı 2, 1995, 185-212:199.

Marshall Berman, artık kült olmuş kitabı *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'da 1960'lı yılları ele aldığı ayrıma Oldenburg'dan alıntı yaparak başlıyordu ki bu alıntı, sanatçının Soyut Dışavurumcu ego hakkındaki düşünceleri hakkında da ipucu veriyordu:

“İnsana saatin kaç olduğunu ya da aradığınız sokağın nerede olduğunu söyleyen bir sanat; ben böyle bir sanattan yanayım. Yaşlı bayanların karşı kaldırımı geçmesine yardım eden bir sanattan yanayım.”²³³

Oldenburg'ın 1961 yılında açılan *Ortamlar, Durumlar, Mekânlar* başlıklı sergisinin kataloğu için yazdığı “Yanayım...”²³⁴ başlıklı metninden bolca alıntı yapan Berman, sanatçının tavrını olumluyordu. *Sokak*'ta izleyicisini bir tür üç boyutlu Soyut Dışavurumcu aksiyon resminin içine sokan Oldenburg, onu bir yıl sonra gerçekleştireceği *Dükkân*'a da hazırlıyordu sanki. İki çalışması arasındaki ilişkiyi, “Kaldırımda önüne bakıp yürürken başını kaldırıp dükkânları görmek gibi,”²³⁵ sözleriyle tanımlayan Oldenburg, atölyesi olarak da kullandığı bu mekânı ‘özenle’ düzenlemişti (Resim 16). Sanat-sanat piyasası-tüketim toplumu ilişkisi düzleminde yorumlanan bu *happening*'de sanatçı kendini de izleyicisini de birer sanat nesnesi haline getirmişti. Bu açıdan Michael Fried'in bahsettiği sanatın nesneliği hususunu da farklı bir bakışla görselleştiriyordu. Bir yıl sonra adresini değiştirdiği²³⁶ *Dükkân*, alçıyla kaplanmış ve üzeri boyanmış kümes tellerinden oluşturulan ‘tuvaller’le doluydu; bu görüntü heykelden resme kadar farklı yüzeyleri, dış hatları, şekilleri olan nesneler içeriyordu. Eski sergilerinden kalan yapıtlarını da *Dükkân*'a taşıyan Oldenburg'un izleyicisi, mekâna girdiğinde bir retrospektifle de karşılaşmış oluyordu. Ayrıca sanatçı burada çeşitli sergiler ve *happening*'ler düzenliyor, bir tür galeri hizmeti de sunuyordu. Aslında Brian O'Doherty'nin işaret ettiği ‘beyaz küp’ün modernize edilmiş hali, karşı-estetikle harmanlanmış pop-dada bir yorumuydu burası. Sürekli gelişen ve yenilenen haliyle de Kurt Schwitters'in

²³³ Marshall Berman: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**. Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, 16. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, 415.

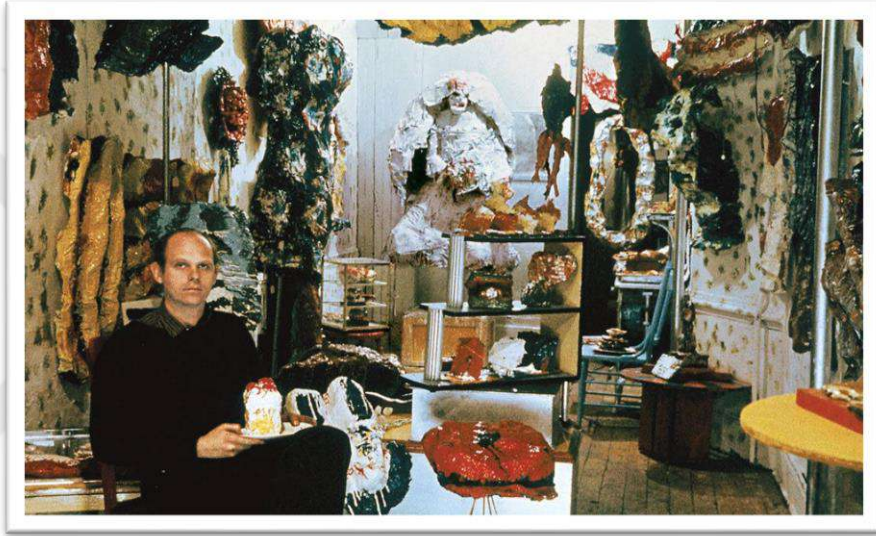
²³⁴ Barbara Rose: **Claes Oldenburg**. MoMA sergi kataloğu, New York Graphic Society 1970.

²³⁵ Alex Kitnick: “Claes Oldenburg” (söyleşi), **The Third Rail**, Sayı 2, 2014, 26-33:28.

²³⁶ Aralık 1961'de New York'taki 107 East Second Street'te açtığı *Dükkân*'ını 1962 yılının Eylül ayında 57. Cadde'deki Green Gallery'e taşımıştı. Dev boyutlu yumuşak ‘heykel’lerini sergilemeye de burada başladı: hamburger, diş macunu tüpü, makas vesaire. *Sokak* ve *Dükkân*'dan sonra üçüncü benzer projesi de *Ev (Yuva)* olacak, ‘ev’ini bu dev boyutlu yumuşak nesnelerle döşeyecekti. Ayrıntılı bilgi için bkz. Rose: **Claes Oldenburg**, muhtelif sayfalar.

Merz projesini akla getiren *Dükkân*, izleyiciye her seferinde başka bir görünüm sunuyor, yavaş yavaş içinde bulunduğu mekânı bünyesine katan bağımsız ve organik bir yapıt haline geliyordu. İzleyici de Oldenburg da *Dükkân*'ın dinamik birer parçasıydı sadece. Yine de Oldenburg izleyiciye Kaprow kadar 'bulaşmıyordu'. O izleyiciyi daha ziyade salt malzeme gibi kullanıyordu.

Resim 16: Claes Oldenburg'u 107 East Street adresindeki ilk *Dükkân*'da otururken gösteren bir fotoğraf.



Kaynak: <https://static01.nyt.com/images/2017/10/16/t-magazine/oldenburg-slide-XJ7R/oldenburg-slide-XJ7R-superJumbo.jpg?quality=75&auto=webp&disable=upscale> (erişim tarihi 01.12.2021).

1960'lı yılların henüz başında, genellikle eril bir dili olduğu düşünülen Soyut Dışavurumcu egoyla doğrudan ilgilenen, bir kadın olacaktı. Brezilyalı Lygia Clark, Avrupa avangardını ayrıntılı öğrendiği Paris'te, Fernand Léger'nin öğrencisi olmuş ve 1950'li yılların sonunda memleketine dönmüştü. Rus avangardına yakın soyutlamalarıyla 1960'lı yıllara kadar tuval resmi yapan Clark, algı ve algının fenomenolojisine ilgi duymaya başlayarak iki boyutlu sanat çalışmalarını bırakıp üç boyutlu nesneler üretmeye yönelmişti. 1960 yılında yaptığı *Yaratıklar* (Bichos) hem sanat kariyerinin dönüm noktası hem de zamanla onu ses getiren *happening*'lerine sevk eden ilk adım olacaktı ki kendisi bu tür çalışmalarına kolektif beden deneyimleri diyordu. Ayrıca Clark, Kaprow'un 'yeniden doğurduğu bebek izleyicinin' uzuv ve organlarını geliştirmeye yönelik motor becerilerine odaklanmış gibiydi.

Kariyerinde kinetik sanatla uğraştığı dönem olarak anılacak 1960'lı yıllarda Clark, üç boyutlu ve üzerinde değişiklik yapılabilir türde küçük nesneler üretmeye başladı.²³⁷ Sonraları yaptığı, sadece izleyicinin plastik torbayı alıp şişirerek ağzını bantladığı, bir köşesine de taş koyup avucunda döndürdüğü zaman 'yapıt' halini alan *Hava ve Taş* (1966) gibi projelerinde de sanatçının kimliğini sorgulayan Clark, aynı yıllarda *Hedefler* serisinin *Kendin Yap* adlı parçasını (Resim 17) sergileyen Jasper Johns gibi, izleyiciyi sanatsal üretime 'oyun oynarcasına' dahil ediyordu. Üç ana renkten oluşan suluboya kutularını, suluboya fırçasını yapıtın yanında sunarak çizdiği boş hedef tahtası şemasının altına imzasını atan, imzanın yanındaki alanı 've' diyerek boş bırakan, resmi boyayıp tamamladıktan sonra o boş alana izleyicinin imzasını atmasını bekleyen Johns, izleyicisine bir tür boyama kitabı sayfası sunar gibiydi ki bunun bir benzerini birkaç yıl sonra Andy Warhol yapacaktı.

Çağdaşları gibi deneyime ve izleyicinin üretimine odaklanan Clark, 1963 yılında yaptığı *Caminhando*'da ünlü Mobius Şeridi'ni merkeze alacak, izleyicilerine kendi şeritlerini kesebilecekleri bir dizi talimat ve malzeme verecekti (Resim 18). Anna Dezeuze, *Almost Nothing: Observations in Precarious Practices in Contemporary Art* adlı kitabında Clark'ın *Yaratıklar*'da izleyici ile sanat nesnesi arasındaki varoluşsal ayrımı kaldırmış gibi görünmesine rağmen seviyeli bir mesafeyi halen koruduğunu, *Caminhando*'da ise bunu tümüyle ortadan kaldırdığını yazıyordu.

"*Caminhando* ile (...) 'özne ve nesne arasındaki' ayrım 'emsalsiz, bütünsel, varoluşsal bir gerçekliğe' karışıp kaybolmuştu. Çünkü *Caminhando*'yu niteleyen eylem, bütünüyle 'içkin'dir. Bu yapıt bir 'oluş süreci' biçimini almaktadır."²³⁸

²³⁷ *Yaratıklar* adını verdiği bu nesneleri izleyiciler diledikleri gibi değiştirebileceklerdi. Yapıtın son halini, onun üzerinde değişiklik yapan son izleyici verecekti. Böylece kaba hatları belirlenmiş, pek çok nihai biçim alternatifine sahip, anonim biri tarafından tamamlanan, anonim biçimli bir yapıt tasarlamış oldu. Clark, Naum Gabo'nun izleyiciyi nesnenin etrafında döndüren tavrını Calder'in şekil değiştiren kinetik heykelleriyle birleştirip izleyiciye yeni bir eylem sahası açmıştı. Bu yönüyle Rus konstrüktivistlerin, Calder'in, Duchamp'ın izinden giderek izleyiciyi bir kullanıcı konumuna getiriyordu.

²³⁸ Anna Dezeuze: **Almost Nothing: Observations on Precarious Practices in Contemporary Art**. Londra: Oxford University Press, 2017, 100.

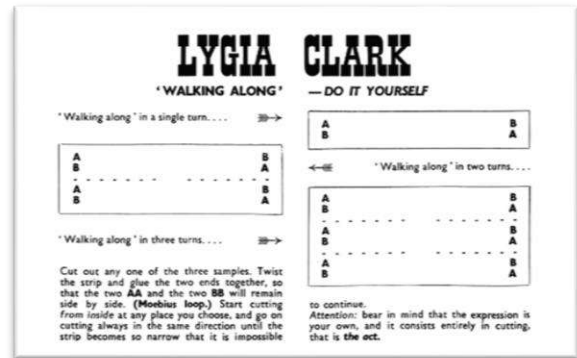
Resim 17: Jasper Johns, *Kendin Yap* (“Hedefler” serisinden), 1960.
Boya fırçası, üç renkli suluboya paleti, grafit.



Kaynak:

<https://static01.nyt.com/images/2007/02/01/arts/johns.slide.07.jpg?quality=75&auto=webp&disable=upscale> (erişim tarihi 01.12.2021)

Resim 18: Lygia Clark'ın *Caminhando* kapsamında izleyicilerin kullanımına sunduğu düzenekler ve yazılı talimatları gösteren fotoğraflar.



Kaynak: https://post.at.moma.org/content_items/1028-part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance (erişim tarihi 01.12.2021)

Clark'ın *Caminhando* fikri, izleyicinin makası ve kâğıdı eline alıp kendi Mobius şeridini yapmaya başlamasıyla sanatsal bir yapıt halini alıyordu ve onu sanat kılan şey de tam olarak bu yapıt olma sürecini geçirmesiydi. İzleyici, yapıtın 'olma süreci'ni sağlayan bir malzemeydi. Zaman zaman, bu yapıtlarında olduğu gibi el becerisiyle, zaman zaman da nefesiyle, bedeniyle, duyularıyla yapıtın varlığını inşa eden canlı bir öge oluyordu. Kuşkusuz bu tür çalışmaların kreşlerde yapılanlara benzer bir 'el işi faaliyeti' niteliği de vardı.

1960'lı yıllarda yaptığı, karşıtlıkları (doluluk-boşluk, ağırlık-hafiflik gibi) hedef alan deneyim odaklı diğer çalışmalarıyla da dikkat çeken Clark, yapıtlarına 'önerme' demeyi tercih ediyordu. Sanatın insan zihni üzerindeki sağaltıcı gücüne yönelik 'önergeler' üzerinde çalışıyordu. İzleyiciyi bir üretim ortağı olarak görmüyordu, sanatçı olarak kendi kimliğinden vazgeçmeyi ise hiç düşünmemişti. Sanatçı olarak varlığı mihlanmışçasına kendini hissettiriyordu, otoritesi ise bir sınıf öğretmenini akla getiriyordu.²³⁹ Johns ise temelde Clark ile benzer bir iz üzerinde ilerleyen *Kendin Yap*'ta 'krallığını' izleyiciyle paylaşmaya hazırdı. İzleyiciye, yapıta mevcudiyet kazandıran bir sanat nesnesi muamelesi yapmayı bir an olsun kesmiş, ona üretici bir özne olarak kimlik kazandırmış, bu kimliğiyle izleyiciyi 'nesnelikten' azat etmişti.

Talimatlarla izleyiciyi yönlendirmek, *happening*'lerde neredeyse olmazsa olmaz bir kuraldı elbette ama Lygia Clark, bu tabirden hoşlanmıyor, kendi sanatının *happening*, performans ve benzeri 'postmodern' terimlerle karşılanmasından rahatsızlık duyuyordu. Bu kelimelerden hiç mi hiç rahatsız olmayan Rauschenberg, Clark'tan birkaç yıl önce, 'bileşik resimler' yapmaya başlamıştı. 'Kombinler' olarak da anılan bu çalışmalarının en ünlüsü, bir tuvali *happening*'e dönüştüren 1961 tarihli *Karaborsa*'ydı (Resim 19) ki benzer bir düzenlemeyi 1959 yılında George Brecht de yapmıştı: *Valiz* (Resim 20). İki çalışmanın da temeli, izleyicinin verilen talimatlar doğrultusunda nesneleri bir yerden başka bir yere nakletmesine dayanıyordu. *Valiz*, oyuncak, müzik aletleri, doğal malzemeler gibi çeşitli sıradan nesnelerle doldurulmuş bir valizden ibaretti. Sergi davetiyesinde şunlar yazıyordu:

²³⁹ Ayrıca Clark'ın ortaya koyduğu malzemeleri kullanarak ve verdiği talimatlara uyarak sanatsal üretime iştirak eden izleyicilerin yanı sıra buna hiç yeltenmeyen izleyiciler de elbette sözkonusuydu.

“Masanın üzerinde bir VALİZ bulunmaktadır. Bir veya birkaç kişi gelip kapağını açar. İçindekiler çıkarılır ve doğalarına uygun şekilde kullanılır. Valiz yeniden toplanır ve kapatılır. Bu etkinlik (ki muhtemelen 10-30 dakika sürer) valize yaklaşıp onu boşaltmak arasında duyumsanan, algılanan tüm hadiseleri içerir.”²⁴⁰

Resim 19: Robert Rauschenberg, *Karaborsa*, 1961
Karışık teknik, 125,7 x 149,9 x 10,2 cm. Museum Ludwig, Köln



Kaynak: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/black-market> (erişim tarihi 01.12.2021).

²⁴⁰ Katja Kwastek: *Aesthetics of Interaction in Digital Art*. MIT Press, 2013, 19.

Resim 20: George Brecht'in 1959-1975 tarihlerinde yaptığı *Valiz (Bir 'Akış' Seyahat Kiti)* adlı çalışmasından görünüm.



Kaynak: <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/brechtgeorge> (erişim tarihi 01.12.2021).

Elbette bu Brecht'in izleyicilere 'etkinlik yaptırın' ilk çalışması değildi. Fluxus sanatçıları arasında adı anılan Brecht, izleyiciye ışık yaktırıp gonglara vurdurduğu, piyano tuşlarına bastırıldığı, sandalyeye oturtup kaldırttığı pek çok çalışma yapmış hatta bu tür eylemlerden ibaret 'konserler vermişti.' John Cage'in büyük hayranlık duyduğu George Brecht, sanatçı olarak konumunun diktatörlüğe benzediğini düşünüyordu. Kontrolü elinden bırakıp izleyiciye iradesini kullanma hakkını vermeyi planlamıştı ki bu, Kaprow'un özellikle bir galeriye gelen ya da sanat izlemek isteyen izleyicilere asla vermek istemediği bir serbestlikti. Kaprow bu tür izleyicilerin doğaçlama yapmasından yana değildi ama diğer sanatçılar, izleyiciye karşı biraz daha anlayışlı olabiliyorlardı. Kaprow kendi 'gönüllü' izleyicisini bizzat doğurmayı tercih etmişti, diğerleri ise mevcut 'her tür' izleyiciyi 'eğitmenin' peşindeydiler.

Yeniyetme izleyiciyi adeta Montessori tekniğiyle yetiştirmek ve geliştirmek isteyen sanat yaklaşımının büyümesine kendini kaptıran pek çok sanatçı vardı ancak bu noktada zaman zaman izleyicinin fiziksel zarar görmesine neden olan projeler²⁴¹ de hayata geçirilebiliyordu. Örneğin 1971 yılında Tate Modern için hazırladığı projede Robert Morris, muhtemelen Alan Kaprow'un 1961 tarihli *Avlu*²⁴² ve *Bir İlkbahar Happening'i* çalışmalarından da ilham alarak izleyicilere trombolinlerden, balonlardan, kendi kısa filmlerini yapıp izletebilecekleri mini bir montaj masasından, orkestradan, karanlık bir ortamdan ve alkollü içeceklerden oluşan farklı bir 'parkur' tasarlamıştı (Resim 21). Morris, mekânı üç kısma ayırmış hepsine izleyicinin gerçekleştireceği görevleri işaret eden düzenekler kurmuştu. Zorlu bir parkur hazırladığının kendisi de farkındaydı ancak sergiyi düzenleyenlere çizimlerini gönderdiği bir mektupta, "Matisse'in önünde bir saat harcamaktansa bir platformdan düşüp kolumu kırmayı tercih ederim,"²⁴³ yazarak aslında modern sanatla ilgili düşüncelerine dair ipuçlarını da veriyordu.

Açılıştan önce iki çıplak modelin parkuru tamamladığı bir video filmi hazırlayan Morris'in *Bedenmekân hareketşeyleri* (Bodyspacemotionthings) adlı çalışması, sadece beş gün izleyicilerle buluşabilmişti. 1970'li yıllarda yaşanan liberal dönüşümün bir yansıması olarak "bırakınız yapsınlar bırakınız geçsinler"²⁴⁴ mantığıyla hazırlanan parkura giren izleyiciler arasında yaralananlar olunca müze yetkilileri önce müze çalışanlarının izleyicilere yardımcı olmalarını sağlamış ancak yaralanmalar devam edince mecburen sergiyi kapatmışlardı (2009 yılında yine Tate

²⁴¹ Claire Bishop, sergilerin 'projeler'e dönüşmesi konusunda şunları yazar: "(...) durumun bütüncüllüğünü (bina, orada yaşayanlar, sanatçı yerleşkeleri, yerleştirmeler) ima etmek amacıyla başlıklarda sergiden ziyade 'proje' kelimesinin kullanılması 'yapıtların' nihai hallerinin sergilenmesinden daha önemliymiş gibi görünüyor. Sanat ile toplumsal alanın birbirinin içinden çekilip çıkmasından çok birbiriyle çakıştığı ve sıkı bağları olduğuna (ki bu 1990'lı yıllarda hızlanacaktır) dair çağrışımlar taşır (...)." (Claire Bishop: **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. Londra ve New York: Verso Publ., 2012, 198.) (Kitap **Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası** adıyla Türkçeleştirilmiştir. Ancak çalışma boyunca metnin İngilizcesi referans alınmıştır.)

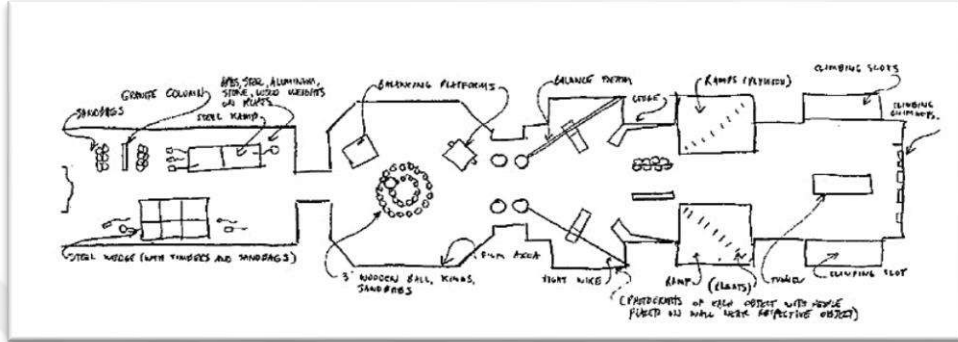
²⁴² Kaprow bu çalışmasında izleyicileri kamyon lastiği doldurulmuş bir ortamda yürümeye yönlendirmişti.

²⁴³ Hilary Foe: "'Everything Was Getting Smashed': Three Case Studies of Play and Participation, 1965-71", **Tate Papers**, sayı 22, Sonbahar 2014 (çevrimiçi okumak için bkz. https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/everything-was-getting-smashed-three-case-studies-of-play-and-participation-1965-71#footnoteref22_hh6b9nl).

²⁴⁴ Morris'in çalışmasını on sekizinci yüzyıl ekonomistlerinden Adam Smith'e atfedilen bu deyişle ilişkilendiren bir makale için bkz. Malcolm MacLean, Wendy Russell ve Emily Ryall (ed): **Philosophical Perspectives on Play** içinde Tim Stott, "Lessons in playing: Robert Morris' *Bodyspacemotionthings* 2009 as a biopolitical environment", Routledge, 2016, 84-94.

Modern’de yeniden hayata geçirilen ancak bu kez kendi içinde bir düzen oluşturulan çalışmada ise kimse yaralanmamıştı).

Resim 21: Robert Morris’in 1971 yılında Tate Gallery’de açılan sergisi için yaptığı hazırlık çalışmalarından bir çizim.



Kaynak: https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-840/public/images/fig2_1.jpg (erişim tarihi 01.12.2021).

Cage ve Brecht’in damarından beslenen bir başka sanatsal kılcal, Fluxus’dü. Grup, oluşum ya da belirli bir ‘topluluk’ niteliği olmadığı için Fluxus, simgesel bir çatı işlevi görüyor ve hayat-sanat, izleyici-yapıt arasındaki sınırları tümüyle ortadan kaldırmakla, hem sanatçı egosu hem de Soyut Dışavurumcu egoyu yerle bir etmekle meşgul, kültür yaratmaya yönelik oyunlara odaklı fikirleri saçakları altında topluyordu. Bu fikirler dünyanın neresinde üretilmiş olursa olsun, “(...) Sanatta (...) yaşayan sanatı ve karşı-sanatın ilerlemesini (...)”²⁴⁵ ve “(...) sanatsal olmayan gerçekliğin (...) herkes tarafından kavranabilmesi”ni²⁴⁶ savunan Fluxus’e sığınabilirdi. İşbirliğine ve ortak üretime dayalı gelişim fikri sanat dünyasına iyiden iyiye yerleşmiş, bir yönüyle o zamana kadar ince ve kaba motor gelişimlerini tamamladığı düşünülen izleyicinin duygusal ve entelektüel gelişimine ağırlık vermeye başlamıştı.

1960’lı yıllarda küresel sanat camiasından söz etmek mümkündü. Latin Amerika ülkelerinden Japonya’ya, Kore’ye, Hindistan’a kadar dünyanın dört bir

²⁴⁵ Sanat bağlamında ilk kez George Maciunas tarafından kullanılan ‘fluxus’ kelimesi, 1961 yılında New York’taki A/C Gallery’de düzenlenecek konferanslar için basılan davetiyelerdeki bildirge nitelikli metinle sanat dünyasına yayılmıştı. Sanatçının 1963 yılında yayımladığı Fluxus Bildirgesi için bkz. <https://www.moma.org/collection/works/127947>.

²⁴⁶ A.g.e.

yanında herkes kendini İkinci Dünya Savaşı sonrası yenilenme, ayağa kalkma döneminin akışına kaptırmıştı: Berlin Duvarı'nın örülmesi, Soğuk Savaş, uzaya insan gönderme girişimleri, Vietnam Savaşı, NATO'nun kurulması, Ortadoğu'nun petrol siyaseti, otoritelerce yaratılan yapay ve üstelik sanal korkular... Bütün bunlar coğrafyaları kutuplaştırırken bir yandan da ortak bir paydada birleştiriyordu: neslini korumak, varlığını sürdürmek. Herbert Marcuse, *Eros ve Uygarlık: Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme* adlı kitabında durumu şöyle özetliyordu:

“(...) denetim (...) toplumu artmış bir ölçekte ve iyileşen koşullar altında yeniden-üretir. Uzun bir yol boyunca, egemenliğin çıkarları ve bütünün çıkarları çakışır: Üretken aygıtın kârlı kullanımı bireylerin gereksinimlerini ve yetilerini doyurur. Nüfusun büyük çoğunluğu için doyum alanı ve kipi kendi emekleri tarafından belirlenir (...) işbölümünün özelleşmesi arttıkça emek daha da yabancılaşır. İnsanlar kendi yaşamlarını yaşamaz, ama önceden-saptanmış işlevleri yerine getirirler.”²⁴⁷

Tam da bu noktada sanatçılar, içgüdüsel olarak sağkalımı sağlayacak hazza ve ruh ile bedenin tekrar buluşmasını hedefleyen Nirvana arayışına yöneldiler. Hazzın kapsamı yalnızca cinsellik değildi elbette, ciddiyeti oyun haline getirmek de buna dâhildi. Dadacılardan miras kalan bu oyunun içeriği 1960'lı yıllardan itibaren alabildiğine gelişti. Malzemeye bağımlı, mecraya özgü sanat anlayışı tümenden sona erdi. Yapıt, bir deneyim olasılığı ve alanı haline geldi. Bir politik duruş olarak bireyin edimselliği, sanata da tümüyle sirayet etti. Toplumsal değişimin mutlak çıkış noktasının bu olduğu düşünülüyordu; edimsellik sayesinde özgür ve etkin bir birey, sürekli gelişen bir toplum üretilebilirdi. Bu bireyin, şahsi, toplumsal ve küresel baskılar karşısında kendi içinde gelişen yıkıcı güçlerle yüzleşmesi, psikolojik olgunluğa erişmesi ve geçmişteki teslimiyetçi tavrından vazgeçmesi gerekiyordu. Sanat, bu noktada da devreye girecekti ve İkinci Dünya Savaşı yaşanırken ailesiyle birlikte New York'a göç eden, Japonya kökenli Yoko Ono, 1964 yılında Kyoto'da (daha sonra sırasıyla Tokyo, New York, Londra ve Paris'te) izleyiciye bu tür bir yüzleşme yaşatacaktı.

²⁴⁷ Herbert Marcuse: *Eros ve Uygarlık: Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme*. İstanbul: İdea Yay., 1998, 51.

Batı sanatı tarihinin temel çalışmalarından biri haline gelen ve dönemle, akımla, kavramla ilgili her metinde mutlaka bahsedilen *Kesik Parça* adlı performansı²⁴⁸ sırasında giyinik hâlde yere oturmuş (dizlerinin üstünde), hemen önüne, zemine bir makas koymuştu (Resim 22). İzleyicilerin onun yanına gelip giysisinden bir parça kesmesine izin vermişti. Dilerlerse kestikleri parçayı da alıp götürebilirlerdi. İzleyicinin karşısına kendisini bir ‘insan’, bir ‘kadın’, bir Asyalı olarak değil, bir ‘nesne’ olarak çıkarmıştı. Feminist bir temeli olduğu kadar izleyicinin inisiyatifini kullanma sınırlarını da ölçen bir çalışmaydı bu. Kimi izleyiciler genellikle küçük parçaları keserek sahneden çekilmeyi kimileriye onu çıplak bırakacak kadar büyük parçaları kesmeyi tercih ediyorlardı. Kimi izleyiciler kesme işlemini bir ritüel gibi yerine getiriyor kimileri de bunu, yaptıkları esprilerle, konuşmalarıyla ve tavırlarıyla küçük çaplı bir gösteriye dönüştürüyorlardı.

Özetle, izleyiciler tutumlarıyla ve tavırlarıyla bu performans çalışmasına farklı ‘altmetinler’ ekliyorlardı (somutlaştırmak için bu performansın özü bir tuvale benzetilirse, eline makası alan her izleyici aslında tuvale farklı bir renk ve şekil çiziyor, anlamını ve yorum katmanlarını zenginleştiriyordu). Parça kesmemeyi tercih eden izleyici de sahnedeki izleyicinin eylemine bağlı olarak aslında katılımcıydı. Örneğin tanık olduğu kötü bir muameleyi, aşağılamayı, dalga geçmeyi hedefleyen sözleri tepkisiz izlemesi bile onu hem edilgen ve bilinçli katılımcı hem de edilgen ve bilinçsiz katılımcı kılıyordu, bu durum da performansın anlam katmanını derinleştiriyordu. Bilinçliliği, dilerse müdahale edebilme iradesinin olduğunu bilmesinden, bilinçsizliği ise bu iradeyi kullanmamasının eline makası alan izleyicinin iradesini kullanma tercihlerinin sınırlarını genişlettiğinin farkında olmamasından kaynaklanıyordu. Ono, yıllar sonra MoMA için yaptığı bir konuşmada performansla ilgili şunları söylemişti:

²⁴⁸ Yoko Ono bu performansı en son 2003 yılında, yetmiş yaşındayken, Paris’te yineledi. Performansta bu kez yerde değil sandalyede oturuyordu. Reuters Haber Ajansı’na verdiği demeçte performansı yaş ayrımcılığına, ırk ayrımcılığına, cinsiyet ayrımcılığına ve şiddete karşı gerçekleştirdiğini söylemişti. Performansın farklı gösterimlerinin yorumlandığı kapsamlı bir makale için bkz. Kevin Concannon: “Yoko Ono’s ‘Cut Piece’: From Text to Performance and Back Again,” **PAJ: A Journal of Performance and Art**, Cilt. 30, Sayı. 3, Eylül 2008, 81-93. Ono’nun 1965 tarihli ikinci performansından parçalar izlemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=LYJ3dPwa2tI> (erişim tarihi 28 Kasım 2015).

“(...) transa giriyorum ve böylece çok fazla korkmuyorum (...) ama ne yapabileceklerini görmek istedim (...) ve sonra başka birinin gelmesi arasında uzun bir sessizlik oldu. Muhteşem, dedim. Harika bir müzik bu, biliyor musun? Ba-ba-ba-ba, kes! Ba-Ba-ba-ba, kes! Harika bir şiir aslında.”²⁴⁹

Resim 22: Yoko Ono’nun 1964 tarihli *Kesik Parça* adlı performansından görüntüler. Yamaichi Konser Salonu, Kyoto.



Kaynak: <http://daydreammagazine.blogspot.com/2011/04/performance-piece-cut-piece-yoko-ono.html> (erişim tarihi 01.12.2021)

Farklı kentlerde ve salonlarda yinelenen performansın Carnegie Resital Salonu’nda gerçekleştirilen hali filme alınmıştı. Film izlendiğinde, o performans sırasında Ono’nun bazen yüz ifadesiyle bazen de anlık jestlerle izleyiciye tepki verdiği göze çarpıyordu. Ono’nun yüzüne dikkatle bakan, onu bir nesne olarak göremeyen, şahsiyetini göz ardı edemeyen izleyicilerin tavırlarını belirleyen bir nüanstı bu. Ayrıca performansın gerçekleştiği her ortamda izleyicilerin belli bir düzen içinde oturmaları da önemli bir ayrıntıydı. Bu durum, onun üzerinde bir eylem uygulamak için izleyicinin yerinden kalmasını, sahneye/Ono’nun bulunduğu yere gelmesini gerektiriyordu ki bu da içinde bulunulan duruma gösteri niteliği kazandırıyor, belki de Ono’nun bedenini öngörülemez şiddetten koruyan, onun bile farkında olmadığı gizli bir emniyet supabı işlevi görüyordu.

²⁴⁹ Yoko Ono’nun MoMA’nın sesli rehber bölümü için yaptığı konuşmanın kaydı: <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/406/7254>.

Kesik Parça, 1970’li yıllarda başka kadın sanatçılara da ilham vermişti. Örneğin Barbara Smith’in 1973 tarihli *Besle Beni* adlı performansı dikkat çekiciydi. Yine de Smith, performans sırasında kendisini Ono gibi ‘bir nesne’ olarak konumlandırmamış, izleyicileriyle onlara bir insan olduğunu hatırlatacak kadar konuşmuştu. San Francisco Kavramsal Sanat Müzesi’nde gerçekleştirdiği performans için bir banyo ortamı yaratan Smith, içeriye kitaplar, yastıklar, paspaslar, masaj yağları ve izleyicilerin onu besleyebileceği çeşitli yiyecekler, alkollü alkolsüz içecekler, marihuana gibi malzemeler koymuştu. Bir hoparlörden *besle beni, besle beni* sözlerini tekrarlayan sesi duyuluyordu. İzleyicinin yapması gereken, çıplak halde burada duran Smith’i beslemeden (ya da ona dokunmadan) önce yapacağı şeyi isteyip istemediğini sormaktı.²⁵⁰ Bu basit diyaloglar, sanatçı ile izleyici arasındaki güç dengesini sağlamak için yeterliydi.

Kesik Parça, bu güç dengesinin tümüyle bozulduğu bir başka performansa daha öncülük etmişti: Marina Abramoviç’in 1974 yılında gerçekleştirdiği, oldukça ses getiren ve son yıllarda kadına yönelik şiddet/insandaki şiddet eğilimi bağlamında tekrar gündeme oturan *Ritim 0* (Resim 23). Sosyal medyada kadına yönelik şiddetin gündeme geldiği hemen her durumda periyodik denilebilecek aralıklarla sık sık görüntüleri paylaşılan ve günümüzde sanatla ilgili-ilgisiz herkesin bildiği bu performans, insanın oluşuyla ilgili derin sorgulamalara yol açmıştı. 1973-4 yıllarında beden sınırlarını araştırmak amacıyla *Ritim* adlı beş performanslık bir seri hazırlayan Abramoviç, serinin bu son performansında Ono’nun aldığı riski daha artırmış ve nesnelerin arasına izleyicilerin kullanabilecekleri içi dolu, emniyeti açık bir tabanca bile koymuştu. İlk kez Napoli’deki Galleria Studio Mora’da gerçekleştirdiği bu performans sırasında galeri duvarına *Ben nesneyim. Bu süreçteki tüm sorumluluğu alıyorum*, yazan bir bildiri asan Abramoviç, 20.00’den 02.00’ye kadar süren olay döngüsü sonunda soğukkanlılığını koruyacak ama korktuğunu da itiraf edecekti. Geçen altı saatin ilk üç saati oldukça mutedilken son üç saat içinde izleyicinin gerçekten bir nesneye dokunduklarına ikna olmalarıyla olaylar yavaş yavaş çığırından çıkmaya başlamıştı. Abramoviç’in başına geleceklerden kendisinin sorumlu olduğunu beyan ettiği düşüncesiyle cinsel tacize varan muamelelerde

²⁵⁰ Susan Kattwinkel: **Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance**. Greenwood Publishing Group, 2003, 158.

bulunanların yanı sıra bir izleyici dolu tabancayı eline alıp silahı sanatçının eline tutuşturmuş, namluyu onun göğsüne yaslamış ve parmağını tetiğe yerleştirmiş, bu hareket bir infiale neden olmuştu; sansasyonel performans da böylece sona ermişti.

Performans boyunca gözyaşının akmasına engel olamamak dışında Abramoviç hiçbir tepki vermemiş, yüzünde en ufak bir mimik belirmemişti ancak bu performanstaki en ilginç nokta, Abramoviç'in yaşadıklarını gören bir kadın izleyicinin dayanamayıp, elinde mendille gelip onun gözlerini şiirsel hareketlerle temizlemesi ve gözyaşlarını silmesiydi. Bakmak ve görmek arasındaki ince sınırı ortaya koyan bu duyarlılığın neden bununla sınırlı kaldığı düşünülmesi gereken bir soruyken diğer izleyicilerin tavırlarını değiştirmelerine neden olmaması da insandaki yıkıcı ve saldırgan doğayı anlamak açısından önemli bir veriydi. Ancak belki de bunun da performansı bir parçası olduğu, gerçekleştirilmekte olan sanatın mizansenini zannedildiği de düşünülmüş olabilirdi.

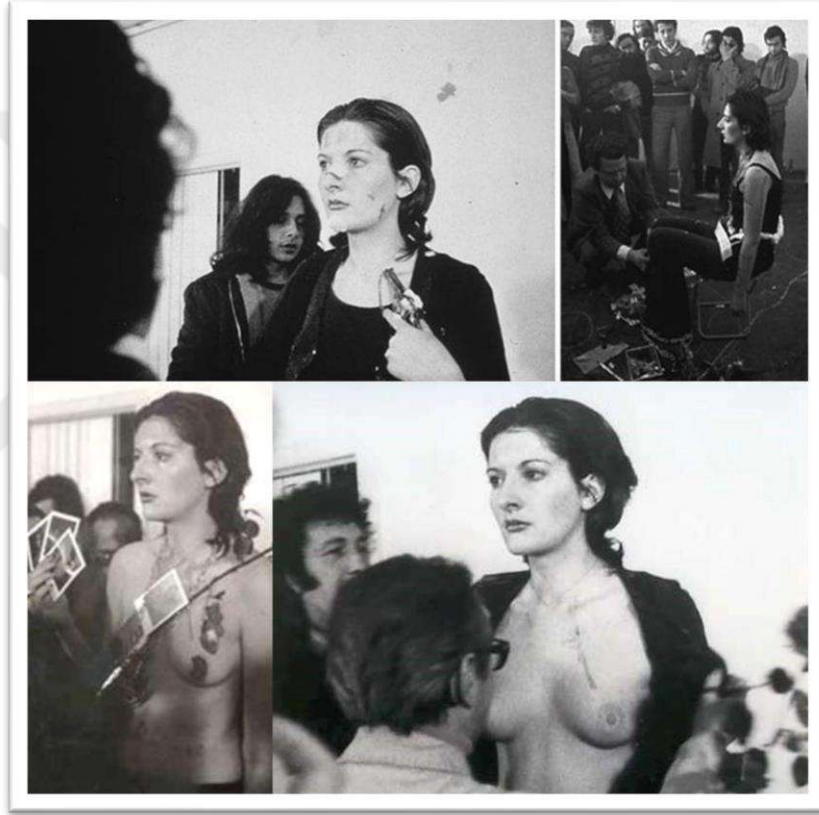
Ono'nun aksine Abramoviç'in izleyicisi belli bir düzen içinde oturmuyordu. Ayakta duran kalabalık bir grup, 'nesne' bedeninin etrafını kuşatmış gibiydi. Bu, performansın gerçekleştiği mekân neresi olursa olsun, izleyici ile 'nesne' arasındaki imgesel mesafeyi tümenden ortadan kaldırmaya yetmişti. Abramoviç, toplumdaki mizojiniyi hatta kadınların ataerkillikle işbirliği içinde olmalarını salt altı saat boyunca eylemsiz kalarak apaçık göz önüne sermişti.

Ritim 0'ın ilk izleyicisi, ruhbilim alanındaki en ünlü araştırmalardan biri için yapılan 1961 tarihli Milgram Deneyi'nin sonuçlarıyla paralellik sergileyen bir tavır ortaya koyuyordu. Bununla birlikte daha sonra pek çok kez yinelenen performansın sonraki izleyicilerinin hiçbiri bu ilk performanstaki izleyici kadar ileri gitmemişti. Abramoviç, 2015 yılının Mart ayında, TED konuşmaları kapsamında sahneye çıktığında, bu performansın ilk gecesinden bahsederek sözlerine başlayacaktı. TED etkinliğinin gerçekleştiği salonda siyah bir gözbağıyla gözlerini kapatan tüm dinleyiciler, o gece yaşananları sanatçının kendi sesinden dinleyeceklerdi:

“(...) Şöyle diyen talimatlar var: ‘Ben bir nesneyim. Masadaki her şeyi benim üzerimde kullanabilirsiniz. Bütün sorumluluğu alıyorum –beni öldürseniz bile. Ve zamanınız altı saat. Bu performansa başlamak kolaydı (...) Ama kısa bir süre sonra, bir adam makası alıp giysilerimi kesti (...) Biri jileti alıp boynumu kesti ve kanı içti, izi halen duruyor. Kadınlar erkeklere ne yapacaklarını söyledi. Erkekler bana tecavüz etmedi, çünkü normal bir açılıştı, halka tamamen açıldı

ve karılarıyla birlikteydiler. Beni taşıyıp masaya yatırdılar ve bacaklarımın arasına bıçak koydular. Biri tabancayı ve mermiyi alıp şakağıma dayadı. Başka biri tabancayı aldı ve kavga etmeye başladılar. Altı saat bittikten sonra ben halka doğru yürümeye başladım. Darmadağındım. Yarı çıplaktım, kan revan içindeydim ve gözümünden yaşlar boşalıyordu. Herkes kaçıp gitti. Öylece kaçtılar. Normal bir insan olarak benimle yüz yüze gelemediler. (...) otele gittim, sabaha karşı ikydi. Ve kendime aynada baktım. Bir tutam beyaz saçım vardı.”²⁵¹

Resim 23: Marina Abramoviç’in 1974 yılında gerçekleştirdiği *Ritim 0* adlı performanstan görüntüler.



Kaynak: <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2017/01/marina-abramovic12.html> (erişim tarihi 01.12.2021).

Abramoviç, zaman zaman yutkunarak, gözleri dolarak yaptığı TED konuşmasının başlı başına bir performans niteliğindeki ilk bölümünü bu sözlerle bitirerek dinleyicilerden gözbağlarını çıkarmalarını istediğinde, aslında, *Ritim 0*’ın yeni bir katılımcı versiyonunu daha gerçekleştirmiş olacaktı. Yaptığı konuşmada dikkat çeken bir nokta, kadınların erkeklere ne yapacaklarını söylediklerini

²⁵¹ Marina Abramoviç’in TED Talks konuşmasının Türkçe altyazılı versiyonunu izlemek için: https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=tr#t-190542 (erişim tarihi 15.01.2019).

gözlemlemiş olmasıydı. Ataerkillikle pazarlık etmenin, işbirliği yapmanın bir başka boyutu olarak bu durum, yani azmettirme, yani fiziken katılımcı olmayı reddederek izleyici kalmayı tercih etmek ama eylem bütünlüğü açısından bakıldığında ‘maşayı tutan’ olmak, performansın izleyicileri arasındaki bazı kadınların sahip olduğu gizemli bir önsezinin simgesiydi. ‘Nesne’nin başına bir iş gelirse, katılımcı olarak suçlanmak/vicdan muhasebesi yapmak/yargılanmak yerine güvenli bir liman olan geleneksel izleyiciliğe sığınmak, sanık yerine tanık olmak daha emniyetliydi.

Abramoviç’e benzer şekilde Chris Burden da 1975 yılında yaptığı *Kaderine Mahkûm Olmak*’ta (Resim 24) sanat nesnesi olarak kendisinin kaderini üçüncü şahısların eline bırakıyordu ama bu kez müdahale iradesi, her ne kadar onlar bunu bilmeseler de galeri çalışanlarındaydı. Burden, Şikago’daki Modern Sanat Müzesi’nde boş bir odaya bir cam panel yaslamış, duvara da bir saat asmıştı. Performansını ise şöyle tanımlıyordu:

“Performansım üç öge içeriyordu: şahsım, kurumsal bir duvar saati ve (...) cam bir panel. Cam panel yatay çevrilip 45 derecelik açı yapacak şekilde duvara yaslandı; saat göz hizasında, camın soluna asıldı. Performans başladığında saat doğru zamanı gösteriyordu. Odaya girdim ve saati geceyarısını gösterecek şekilde ayarladım. Cam ile duvarın arasında kalan boşluğa girip boylu boyunca sırtüstü uzandım. Üç öge değiştirilene ya da onlara müdahale edilene kadar, sonsuza dek bu pozisyonda yatmaya hazırlanmıştım. Performansın sona ermesinin sorumluluğu müze ekibine aitti ama bu hayati durum hakkında bilgileri yoktu. Dennis O’Shea duvarla cam arasına içi su dolu bir kap bırakınca, yani 45 saat 10 dakika sonra performans sona erdi. Hemen kalktım ve başından sonuna kadar geçen zamanı tam olarak kaydederek çekiçe saati kırdım.”²⁵²

Burden, aynı yıl bir gazeteciyle yaptığı söyleşide performansı izleyenlerden birinin, “Bizi duyabiliyor, cevap vermiyor ama dinlemeye engel olamıyor... Tanrı gibi,”²⁵³ dediğini işittiğini söylemişti. Söyleşiye katılan müze müdürü ise duruma müdahale edip etmemek konusunda kararsız kaldıklarını, Burden’ın onların müdahalesini istememiş olabileceğini düşündüklerini anlatıyordu. Burden’ın bu ve benzeri pek çok çalışması, bütün izleyicilerin önünde ona tüfekle ateş edilmesi sonucunda yaralanmasıyla, sağlık sorunları yaşamasına ramak kala yapılan

²⁵² Frazer Ward: *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*, UPNE, 2012, 15.

²⁵³ Gazeteci Roger Ebert’in 25 Mayıs 1975 tarihinde Chris Burden ile yaptığı söyleşinin çevrimiçi yayımlanan tam metni için bkz. <https://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-my-god-are-they-going-to-leave-me-here-to-die>.

müdahalelerle sonlanıyordu. Başka pek çok sanatçı da sanat izleyicileri arasında infial yaratan, basına yansıyan tepkilere neden olacak, başka canlıların hak ve hürriyetlerini kısıtlayan çalışmalara imza atıyorlardı.²⁵⁴

Resim 24: Chris Burden'ın 1975 tarihli *Kaderine Mahkûm Olmak* performansından görünüm.



Kaynak: <https://www.artforum.com/print/201507/chris-burden-54477> (erişim tarihi 01.12.2021).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında izleyicinin iradesini kullanmasının merkeze oturtulduğu sayısız performans ve çalışma üretildi. Benjamin Patterson'ın *Yalama Yapıtı* izleyicilerin kadın bedeni ve mizojini hakkındaki bilinçdışı düşüncelerini açığa vurmalarını sağlarken Robert Rauschenberg'in *Sesler*'i, Nam June Paik'in *Katılım TV*'si gibi çalışmalar izleyiciyi yapıtı aktive etmek için basılan bir düğme/buton gibi kullanıyordu. Ben Vautier'nin *Topyekûn Sanat Kibrit Kutusu* gibi çalışmalar izleyiciyi 'izinli bir vandal' kılıyordu. David Medalla'nın *Zamanda Bir İlmek* projesi, Alison Knowles'un *Salata Yap*'ı gibi çalışmalar izleyiciyi dönem ruhuna uygun

²⁵⁴ Örneğin 2018 yılında "İyi Bir Komşu" başlığıyla düzenlenen 15. Uluslararası İstanbul Bienali sanatçılarından Xiao Yu'nun *Zemin* adlı çalışmasında kullanılan Boncuk adlı eşek; Aude Pariset'nin çalışmalarında kullandığı solucanlar ki özellikle 2018 tarihli Art Basel'de sergilediği yapıtı 'tüketen' plastik yiyen solucanlar; Guillero Habacuc Varhas'ın 2008 tarihli çalışması için galeriye bağlayarak aç susuz bıraktığı köpek; Wil Delvoye'nin tuvallerinde domuz derisi kullanması ve geliştirdiği Sanat Çiftliği konsepti dâhilinde domuzlara dövme yapması hayvan hakları aktivistlerini harekete geçiren ve dünya genelinde ses getiren tepkilere neden olan uygulamalar arasında akla ilk gelenlerden bazılarıdır.

şekilde demokratik, kolektif bir çalışmanın parçası haline getiriyordu. ABD ve Avrupa’da üretilen örnekler her yıl daha da çeşitlenirken 1969 yılında Vito Acconci izleyiciyle fiziksel teması kesen, ona hiçbir talimat vermeyen, nesneleşme, nesnelilik gibi kavramları bir yana bırakan *Performans Denemesi*’yle izleyicisini ‘nezarete aldı’.

Sanat dünyasında ‘izleyicinin deneyimine’ karşı duyulan takıntılı ilginin eski tip çocuk yetiştirme yöntemlerine benzer bir teknikle karşılık bulduğu *Performans Denemesi*’nde (Resim 25) Acconci ‘deneyimi’ izleyicisinin ‘iliklerine kadar işletti’. Altmış kadar izleyiciyi bir tiyatronun koltuklarına oturtan Acconci, sahnedeki sandalyeye oturarak otuz dakika boyunca düzenli aralıklarla tek tek yüzlerine, onlar göz temasını kesinceye kadar²⁵⁵ tek tek hepsinin gözlerinin içine baktı. Karşılaşma ve bakma eyleminin izleyicide psikolojik baskı yaratacak şekilde kullanıldığı bu performansta Acconci bir tür panoptikon görevi üstlenmiş gibiydi. İzleyicilerin bireysel iç gerilimlerine göre ‘sözlüye kaldıracak öğretmen’den ‘sorgu yapacak polis’e, tacize, hürriyeti kısıtlamaya kadar farklı anlamlar yükleyebildiği Acconci, tüm dünyada ancak özellikle ABD’de uygulanan korku siyasetinin küçük bir bölümünün, kısa bir simülasyonunu uyguluyordu. Liberalizmin toplumsal, siyasi ve ekonomik düzeni ele geçirdiği bir dönemde aslında alttan altta güçlenen ve kendini saklamayı çok iyi başaran aşırı denetim Acconci’nin ‘sınırsız özgürlük’ kavramını derinden sorgulamasına neden oluyordu. Foucault’nun bir oyun olarak gördüğü liberalizm, Acconci’nin zihninde kaba, hırslı, pasif-agresif, dehşet verici ve yorucu bir imge bırakıyordu. Jeremy Bentham’ın on sekizinci yüzyılda ortaya attığı panoptikon tarzı hapisane fikrinin bir uyarlaması gibi görünen *Performans Denemesi*’nin sembolik alt metinlerinden biri, yıllar sonra, Foucault’nun 1975 yılında yayımlanan ünlü metni *Hapishanenin Doğuşu* ile yazılmış olacaktı.²⁵⁶

Başka performanslarında izleyicinin bilfiil peşine düşen Acconci, bir hükmeden olarak sanatçı algısını görselleştiriyordu. Bu sanatçının bakışı bir sanat nesnesi haline gelmişti. İzleyicinin bu nesne-bakışla karşılaştığında kendisine dair bilgiye erişmesinin önü açılıyordu. Onunla fiziksel teması yoktu, ondan etkinlikler yapmasını isteyen çizelgeler hazırlamamıştı, onun kişisel alanına bile girmiyordu;

²⁵⁵ Günter Berghaus: *Avant-garde Performance*. Palgrave, 2005, 148.

²⁵⁶ Michel Foucault: *Hapishanenin Doğuşu*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge Kitabevi, 1992.

yalnızca gözlerinin içine bakıyordu. Bu basit jestle izleyicisini ‘kendilik hapishanesinde bir benlik hesaplaşmasına’ sürükleyen Acconci’nin, Lacan’ın 1964 yılında yazdığı *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap* başlıklı metnini okuyup okumadığı bilinmiyor ama metindeki “Object Petit a olarak Bakış Üzerine”²⁵⁷ bölümünü adeta sahnede canlandırıyor.

Resim 25: Vito Acconci’yi *Performans Denemesi* sırasında gösteren fotoğraf ve sanatçının çizimi.



Kaynak: http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/performance-test-1969/ (erişim tarihi 01.12.2021).

Performans Denemesi, Dan Graham’ın 1975 yılında gerçekleştirdiği *Performansı Yapan, İzleyici, Ayna*’nın fikir babası gibi görünse de farklı açılımlarıyla ve yarattığı psikolojik gerilim bakımından farklı bir konuma yerleştirilebilir. İzleyicinin bu yapıttaki katılımcılığı tamamen zihinseldir ve bilinçdışı düzlemde kalmıştır ki salt bu iki katılım düzlemi doğrultusunda yapıt, bakışın (hatta sanatçının bakışının) sanat nesnesine dönüşmesi ve yeni bir minimalist yaklaşımın gelişmesi açısından Marina Abramoviç’in 2012 tarihli *Sanatçı Burada* performansı ile ilişkilendirilebilir. Ancak böyle bir ilişkilendirme, muhtemelen, sanatta nesneleşmeyle ve birer tiyatroya dönüşen performanslarla hesaplaşan Vito

²⁵⁷ Lacan: *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, 75-130.

Acconci'nin hoşuna gitmeyecektir. Zira 2014 yılında *Observer* gazetesinden Andrew Russeth'le yaptığı bir söyleşide Acconci'ye o zamana kadar izlediği en kötü performansın hangisi olduğu sorulduğunda pek düşünmeksizin şunları söyleyecektir:

“En kötü performans (...) Marina Abramoviç'in (...) MoMA'da gerçekleştirdiği, her gün gün boyu masanın bir ucuna oturup diğer uçtaki kişiye sessiz sessiz baktığı olmalı (gerçi Laurie Anderson ve Lou Reed'in onun karşısına birlikte oturup sessizce Marina'ya baktıklarını duydum). Kendini bir heykele, bir tahammül eylemine dönüştürdü: Tekrarlama, sebat onun eylemini alışkanlığa dönüştürdü: Bir izleyicinin sürekli varolması, onun o sözde performansını tiyatroya dönüştürdü.”²⁵⁸

Vito Acconci'nin böyle düşünmesinin nedeni büyük bir ihtimalle performansa yüklediği anlamdı. Performans sanatının öncülerinden kabul edilen, aynı zamanda bir şair ve mimar olan Acconci, izleyici-sanatçı ilişkisini her tür fiziksel temastan ve teatrallikten arınarak keşfetmeye çalışıyordu. Hatta 1970 yılında gerçekleştirdiği *Yakınlık*, doğrudan bu ilişkiyi hedef alırken kurumsallığın ve mekânın sanatçı-izleyici denklemindeki rolüne değinmeyi de işin içine katmıştı (Resim 26). New York'taki Yahudi Müzesi'nde düzenlenen *Yazılım* başlıklı sergiyi gezen izleyicilere fazlasıyla yaklaşarak onları baktıkları eserin önünden uzaklaşmaya zorlayan Acconci, aslında izleyici ile yapıt arasındaki kurumsal ilişkiyi tesis eden sistemi sorguluyordu. Ancak izleyici açısından ele alındığında, Acconci'nin 52 günlük bu 'eylemi'nden habersiz izleyici, müzedeki yapıtlara bakan sıradan konumundan çıkıyor, Acconci'nin 'eylemi'nin nesnesi haline geliyordu. Acconci'nin manipülasyon ve müdahalesiyle mekân içinde dolaşan bir piyona dönüştüğünden tümüyle habersizdi. Bu çalışmaözelinde kişisel alanına girerek bir tür psikolojik tacizde bulunduğu izleyiciyi müze içinde mülteci gibi oradan oraya sürüklerken, edilgen bir izleyici olmanın sunduğu konforu, fikri tasasızlığı ve mevcut konumu aslında 'bilinmeyen bir gücün' yönettiğini göstermeye çalışıyordu. Sanatçıya ise ürpertici, narsistik, mütecaviz bir rol atfediyordu. Ancak şunu belirtmekte fayda var ki bu 'eylem', izleyicinin sanata bakmak konusundaki ciddiyetini de ölçüyordu. Nitekim Acconci, müzenin duvarına, sergilenen yapıtların arasında küçük bir etiket

²⁵⁸ Andrew Russeth, “Vito Acconci: ‘The Worst Performance Would Have to be Marina Abramovic at MoMA’”, **Observer**, 18 Şubat 2014, <https://observer.com/2014/02/vito-acconci-the-worst-performance-would-have-to-be-marina-abramovic-at-moma/>

asmiş ve *Yakınlık*'ın içeriği, tekniği hakkında bilgi vermişti; izleyicilerin hemen hiçbiri ise bunu görmemişti. Tümüyle rastlantısal bir izleyici olarak Acconci'nin performansına maruz kalmışlardı.

Resim 26: Vito Acconci'nin 1970 yılında gerçekleştirdiği *Yakınlık*'tan görünüm.



Kaynak: <http://www.vitoacconci.org/all/> (erişim tarihi 01.12.2021).

İzleyiciyle fiziksel temas kurmaktan neredeyse özellikle kaçınmaya çalışan Acconci, bir başka çalışması için (1972 yılında SoHo'daki) Sonnabend Galerisi'ne rampalı, ahşap bir platform kurmuş, izleyicisini bir fetiş nesnesi yaparken kendi sesini *Döl Yatağı*'nın merkezi haline getirmişti (Resim 27). Doğasında gözetlemecilik olan izleme eylemine yönelik bu performansta izleyici ahşap rampanın üzerinde yürüyerek boş duvarlara bakarken Acconci rampanın altında bir yandan izleyicinin hareketlerine dair duyularını hoparlör vasıtasıyla onun duyacağı şekilde dile getiriyor bir yandan da mastürbasyon yapıyordu. Performans sanatının tiyatro gösterisine ve izleyiciyle etkileşimin bir oyuna dönüştüğü bir dönemde Acconci, sanatçının pozisyonuna yönelik bu tür bir yorum getirmeyi uygun görmüştü.

Resim 27: Vito Acconci'nin 1972 tarihli *Döl Yatağı* performansından görüntüler.



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266876> (erişim tarihi 01.12.2021).

Duchamp'ın “Yaratıcı Eylem”²⁵⁹ adlı seminerinde ima ettiği sanatçı-izleyici işbirliği, akla gelenin aksine çok da demokratik ve çift taraflı serbestlik tanıyan bir işbirliği değildi. İzleyici, sanatçının manipüle ettiği, ona komplolar düzenlediği, onun üzerinden kendini gerçekleştirdiği bir araçtı. Sanatçılar ise iplerin izleyicinin elinde olduğunun düşünüldüğü anlarda bile iktidarını yitirmeyen başat manipülatörlerdi. Sanatçının kendisini fiziksel olarak nesneleştirilmesi sıklıkla karşılaşılan bir durum haline gelmiş, kimi sanatçılar bazen bedenleriyle bazen sesleriyle hem bir sanat nesnesi hem de aracıya dönüşmeyi tercih etmişlerdi. Bunu yaparken de ‘işbirliği’ içinde olduğu izleyiciyi beraberlerinde ‘sürüklemişlerdi.’ İzleyici ise çoğu zaman bunun farkında değildi. Dolayısıyla örneğin Burden’ın ‘müdahalenin sınırlarına dair hiçbir açıklama yapmadan’ girdiği çalışmaları karşısında ikircikli durumda kalmaya başlamıştı. Abramoviç gibi ‘her şeyden kendisinin sorumlu olduğunu’ belirten açıklamaları gördüklerinde, şahit oldukları deneyimle nasıl başa çıkmaları gerektiğine karar veremez hale gelmişlerdi. Dönemin ruhunu yansıtan ve neredeyse sanat dünyasını ele geçiren izleyicinin deneyimine odaklı çalışmalar, sanatın (yani yalnızca yapının değil) ‘aura’sına yeni bir yorum getirecekti.

²⁵⁹ Duchamp’ın ses kaydı <https://soundcloud.com/brainpicker/marcel-duchamp-the-creative-act>.

Claire Bishop, 1960'lı yıllardan günümüze kadar gelen katılımcı nitelikli sanat pratiğini üç genel başlık altında toplayabilmenin mümkün olduğunu öneriyordu: fiziksel katılım deneyimi sayesinde izleyiciyi güçlendiren etkileşimli sanat; özü itibarıyla daha eşitlikçi bir yaklaşım olarak 'eser sahipliğini' paylaşan sanat ve toplumsal bölünme çağında bir uyum ve bütünleşme yakalamaya imkân veren kolektif üretim.²⁶⁰ Şu da var ki kavramların şekillendirdiği sanatta izleyicinin artık sanatçının performansına dayalı üretimini üretim sırasında görmesi şart değildi; üretim sırasında yapılan belgeleme çalışmalarını bir sergileme alanında gidip görmesi yeterli olabilecekti. 1960'lı yılların Batı sanatında dokümantasyon öne çıkmaya başlamıştı²⁶¹ ki bu durum çok geçmeden izleyiciyi yepyeni bir işlevle donatacaktı: önüne serilen sayfalar dolusu metne, çeşitli videolara ve görsellere bakarak sanatçının ürettiği şeyi zihninde canlandırmak, sürece dair belgelerle bir üretimin gerçekleştiğine ikna olmak. Lucy Lippard'ın 'fikir sanatı'²⁶² ile ifade ettiği üretimin izleyicisi, bundan sonra başka bir bileşenle daha sınanacaktı elbette; zaman.²⁶³

Bütün bunlar, bir yanıyla, 'akış'a odaklanan Fluxus ile 'oluş'a odaklanan sanatsal damarlardan *Happening*'in devamı niteliğindedir. Dolayısıyla eskiden olduğu gibi bir sanat akımı olarak adlandırmak zor, belki de fikren gereksizdir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda artık estetikten ziyade deneyimden, süreçten, fikirden, enformasyondan bahsediliyordu. Sanatçının ve ürettiği nihai ürünün tekil varoluşu ikinci planda hatta çok daha gerilerde kalıyordu. Sanatın nesneleri de tümüyle değişmişti. Kaprow'un *Bir İlkbahar Happening'i* ile sembolik olarak yeniden doğmasını sağladığı izleyici, hem bu nesnelerin başlıcasıydı hem de Johns gibi sanatçıların bahsettiği yeni bir statüye sahipti. Öyle ki 1980'li ve 1990'lı yıllarda sanat dünyasında, belki de ilk kez üreticinin kimliği sorgulanmaya niyetlenilmiş, kuramcılarsa sanatın kendine yabancılaşması, öznesinin yıkılması hatta kendiliğinin

²⁶⁰ Bishop (ed.): **Participation: Documents of Contemporary Art**, 12.

²⁶¹ Robert Morris'in 1963 yılında yayımladığı *Estetik Fesih Bildirimi* bunun ilk örneklerindendir. Pek çok anahtara Marcel Duchamp'ın estetikle ilgili fikirlerini aktaran bir sözünü kazıdığı yapıtını satın alan Philip Johnson'ın ödemeyi geciktirmesi üzerine hazırladığı imzalı bildirimde Morris, yapıtın, bildirimde belirtilen tarihten itibaren estetik bir değeri olmadığını beyan ediyordu. Bildirimi, yapıtın kurşun levhasıyla birlikte sergiledi ve ona *Belge* adını verdi. Neticede Johnson ödemeyi yaptı ancak *Belge*'yi de ayrıca satın almak zorunda kaldı.

²⁶² Lucy R. Lippard: **Six Years The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. University of California Press, 1973, (yeni baskı, 2001), 263.

²⁶³ Özellikle dokümantasyon odaklı çalışmalar, uzun vadeye yayılan projelerdir ve dolayısıyla izleyici üzerindeki etkileri de uzun vadeye yayılmıştır.

nesnesinin içinde eriyip gitmesi üzerinde düşünmeye başlamıştı. Sözkonusu sanatı çoğunlukla pedagojik bir süreç olarak sürekli deneyimlemesi gereken izleyici için yaşananlar bir deneyim travması yaratmak üzereydi ama bunun tam anlamıyla gerçekleşmesi, izleyicinin bu travmanın farkına varması yirmi birinci yüzyılın başını bulacaktı.

2.2. Anonimleşmeye Gönüllü Sanat ve Katılımcı-Kolektif İzleyicisi

Özellikten kaçınmayı, anonimliğe yönelmeyi, kişisellikten uzaklaşmak için izleyicinin edimselliğini açık kılmayı hedefleyen bir bakış açısı olarak da değerlendirilebilecek günümüz sanatında belirleyici unsur, artık, geleneksel plastik kriterler değildir. Sanatsal üretimin etrafını kuşatan ilişkiler yumağına dâhil olan paydaşların iletişiminin/birbirlerine göre belirledikleri pozisyonlarının yanı sıra yapıtın üretildiği mekân, nesne olarak yapıt ve izleyicinin deneyimi arasındaki ilişkidir. 1960'lı yıllarda Minimalizm'in sanat yapıtının ve sanatçının itibarını sarsan doğası sanatta özellikle izleyiciyi öne çıkarmıştır. Bu durum 1980'li ve 1990'lı yıllardan itibaren öyle bir noktaya varmıştır ki genel olarak sanatın günümüzde var olup olmadığı sorgulanır hale gelmiştir. Nitekim sanatın kendisi için tali bir konu olduğunu hatta sanata, genel olarak kültüre karşı olumsuz bir önyargıyla yaklaştığını²⁶⁴ açıkça dile getiren Baudrillard, sanatın vardığı noktayla ilgili şunları söyleyecektir:

“(...) sanatın formu ‘yaratıcı’ ile ‘tüketici’ arasında net bir ayrımı gerektirir. Bu karmaşadan doğan her şey, etkileşimlilikmiş, topyekûn katılmışmış, kesişim noktalarıymış... Hepsi bana sıkıcı geliyor (...)”²⁶⁵

Yaratıcı (yani sanatçı) ile tüketici (yani izleyici) arasındaki sınır görünürde ortadan kalkmışsa da, sanat dünyasındaki hiyerarşiler bozulmuş gibi görünse de aslında durum tam olarak böyle değildir. Güç dengeleri değişmiştir ancak tam anlamıyla ortadan kalkmamıştır. Artık bir de ‘fikri mülkiyet hakkına sahip olma’ meselesi ortaya çıkmıştır. Konunun özü aslında matbaanın bulunmasının ardından sanatçıların bizzat işledikleri

²⁶⁴ Catherine Francblin'in Jean Baudrillard ile yaptığı söyleşi için bkz. “La Commedia dell'arte”, **Art Press**, sayı 216, Eylül 1996, 73-83:73 (Metnin Türkçesi için bkz. Baudrillard: **Sanat Komplosu**).

²⁶⁵ **A.g.e.**, 74.

bakır levhalardan baskıresim yapan işçilerin sanatçı olup olmadığının tartışılmasına kadar dayanır ancak artık durum, yanıtı zanaatkâr-sanatkâr ayrımı yaparcasına hemen verilebilecek kadar basit olmadığı gibi giderek karmaşıklaşmıştır.

Seri üretim, hazır-yapıt gibi tekniklerden beslenen Fransız sanatçı Daniel Buren, 1968 yılında, sırtlarına ve göğüslerine astığı reklam panolarına yeşil-beyaz renkli şeritlerden ibaret görseller yapıştırarak galerinin dışına, sokakta dolaşmaya yolladığı iki kişiyle dikkatleri üzerine çekmişti (Resim 28). *Didaktik Önerme* adını verdiği çalışması kapsamında Paris kentinde 200 reklam panosuna yeşil-beyaz şerit görseli yapıştırılmıştı. Ayrıca Buren, Salon de Mai'nin (galeri) içini boşaltıp tek duvarı yeşil-beyaz şeritlerle kaplamıştı. Sokakta yeşil-beyaz şerit görseli bombardımanına tutularak Salon de Mai'ye gelen izleyici için duvarda gördüğü imzasız yeşil-beyaz şeritler anonimleşmişti bile. Buren, "Mise en Garde!"²⁶⁶ (Uyarı!) adlı metninde *Didaktik Önerme*'nin tüm ayrıntılarını anlatmış ve tam da anonimleşme üzerinde çalıştığını açıklamıştı. Sergileme alanı, mimari özellikler, kurumsal ilişkilerden yola çıkarak sanatçının 'biricik' varoluşuna ve ayrıca izleyicinin sanat dünyasındaki düşünsel, fiziksel, psikolojik varlığına dair dolaylı bir yorum getirmişti.

Buren'e göre sanatta her şey 'bağlam'dan ve fikirden ibaretti. Dolayısıyla sanatçının fikir üretmesi yeterliydi. İzleyiciyi tasfiye eden Kaprow gibiydi, o da kendini 'geri çekmişti' ancak sergileme alanına gelen izleyiciye sokakta gördüğünden farklı bir şey sunmuyordu. Bütün bunlar arasında hangisinin 'yapıt' olduğu bir muammaydı. Soyutlamacılar ve özellikle de Kaprow'dan farklı olarak o, sanattan nesneyi tasfiye etmişti.²⁶⁷ Üstelik sadece sanat nesnesini değil, sergileme mekânını, izleyiciyi, sanatçıyı hatta neredeyse tüm estetik deneyimi ortadan kaldırmıştı.

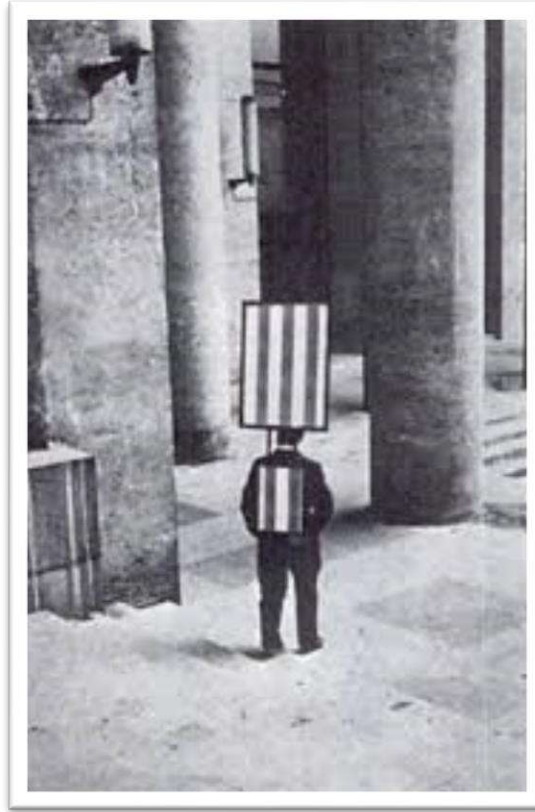
1970'li yıllardan itibaren izleyiciden beklentiler artmış, bu yeni ilişkiler yumağına dolanmak istemeyen izleyiciler bile bir şekilde sürece dâhil edilmeye başlamıştı. Örneğin Buren, sokakta kendi halinde yürüyen bir insanı, izleyici olduğunun farkında olmayan bir izleyici (rastlantısal izleyici) kılmayı başarmıştı. Louis Althusser'in tabiriyle

²⁶⁶ Metnin İngilizcesi için bkz. Krstine Stiles ve Peter Selz (ed): **Theories and Documents of Contemporary Art**. "Beware!", University of California Press, 1996, 140-149.

²⁶⁷ David Hopkins: **Modern Sanattan Sonra: 1945-2017**. Çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2018, 181-221.

insanlara sanatla karşılaşması dayatılıyordu.²⁶⁸ Şu var ki 1970’li yıllara kadar yapıtın fiziksel bir parçası olmaya başlayan izleyici, bir yandan da simgesel düzlemde sanatçıyla özdeşlik kazanmıştı. Ancak artık bu özdeşlik yetenekten, yaratma gücünden, sanatsal birikimden ve eğitimden bağımsız bir boyutta sağlanacaktı: anlatıcılık.

Resim 28: Daniel Buren’in 1968 yılında gerçekleştirdiği *Didaktik Önerme*’den görünüm.



Kaynak: <http://web.mit.edu/allanmc/www/buren1.pdf> (erişim tarihi 01.12.2021).

Sanatçı, hangi alanda yapıt üretirse üretsın, aslında bir anlatıcıdır (hikâye, kuram, kurgu, anı vesaire). İzleyici de bir anlatıcıdır; gördüğü yapıtı, yapıttaki biçimleri, renkleri, o yapıtın onda yarattığı duyguları, yapıtla ilgili düşüncelerini anlatır. Günümüz sanatı sözkonusu olduğunda izleyicinin anlatıcılığı daha da ön plana çıkar. O anlattıkça yapıt, dinleyenin zihninde yeniden şekillenir; yapıtla yaşadığı deneyimi anlattıkça onu dinleyen, zihninde şekillenen yapıtla kendine özgü bir deneyim yaşar. İzleyici, anlatırken, yapıtı sanatçısıymış gibi kurgular; bu noktada

²⁶⁸ Louis Althusser: *Ecrits philosophiques et politiques*. Stock-IMEC, 1995, 557’den alıntılanan Bourriaud: *İlişkisel Estetik*, 23.

artık o sanatçıyla özdeşleşmiştir. Dolayısıyla o, aslında bir tür ‘sözde izleyici’ statüsündedir. Sanatçı, artık, izleyiciye değil, izleyicinin içindeki sanatçıya²⁶⁹ seslenir. Bu durumda akla, kuşkusuz, şu gelir: Günümüz sanatında izleyiciyi kim ya da ne temsil etmektedir? İzleyici sanat üretimine sızmış mı sızdırılmış mıdır? Yoksa o da bir sanat emekçisi haline mi gelmiştir?

Akılda bu sorular varken sıra Duchamp’ın dölediği, Kaprow’un doğurduğu yeni (tasfiye edilmiş, yani katışıksızlaştırılmış, arıtılmış) izleyicinin kendini tanımasına ve konumlandırmasına gelmişti ancak sanatçılar bunu izleyicinin bizzat yapmasını istiyorlardı. Onu fiziksel ve psikolojik açıdan zorlamalarının bir nedeni de buydu. Bir başka ve belki de başat gerekçe daha vardı ki dolaylı olarak izleyiciyi etkiliyordu: sanatçının kurumlarla, kurumsal otoriteyle, kurumsal işleyişle hesaplaşması. Özellikle gerek Guggenheim Müzesi’nin müteveli heyetindeki iş adamı Harry Shapolsky’nin emlak yolsuzluğunu ifşa eden çalışması başta olmak üzere toplumsal ve siyasi konulardaki duyarlı faaliyetleri gerekse sanat kurumlarıyla hesaplaşması bakımından bir idole dönüşen Hans Haacke’nin günümüzde çok popüler olan kamuoyu araştırma şirketleri gibi çalışarak geliştirdiği pek çok proje arasında ikisi bu bakımdan dikkat çekiciydi. İlki, sırasıyla 1969 ve 1970 yıllarında New York’taki Howard Wise Gallery’de yer verilen *Galeriye Gelenlerin Doğum Yeri ve İkamet Profili, Kısım I ve II*’ydi. Kısım I’de, Haacke, galeri duvarına iki büyük harita asmış ve izleyicilerden kırmızı raptiyelerle doğum yerlerini, mavi raptiyelerle de New York’ta ikamet ettikleri mahalleleri işaretlemelerini istemişti. Kısım II’de ise mavi raptiyelerin yoğun olduğu sokaklarda çekilmiş 732 bina cephesi fotoğrafı sergilenmişti. Demografik bir araştırma yaptığı bu projesinde Haacke, hem sanat izleyicilerinin profilini çıkarmayı hem de izleyicilerin sosyal konumları bağlamında galerinin izlediği kültür politikasına dair bir eleştiri getirmeyi hedeflemişti.

²⁶⁹ José Ortega Y Gasset, yeni zamanların sanatını ve estetik anlayışındaki değişimi, insanın bu yeni sanat içindeki konumunu ele aldığı **Sanatın İnsansızlaşması ve Roman Üstüne Düşünceler** adlı kitabında bunu şu sözlerle açıklar: “(...) yeni yaşam (...) Duygudan ve tutkudan yoksun değildir, ancak hiç kuşkusuz, o duygular ve tutkular (...) nesne-ötesi şeylerin bizim içimizdeki sanatçıda uyandırdıkları, ikinci coşkulardır. Özgül estetik duygulardır.” Bkz. José Ortega Y Gasset: **Sanatın İnsansızlaşması ve Roman Üstüne Düşünceler**. Çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010, 32-33.

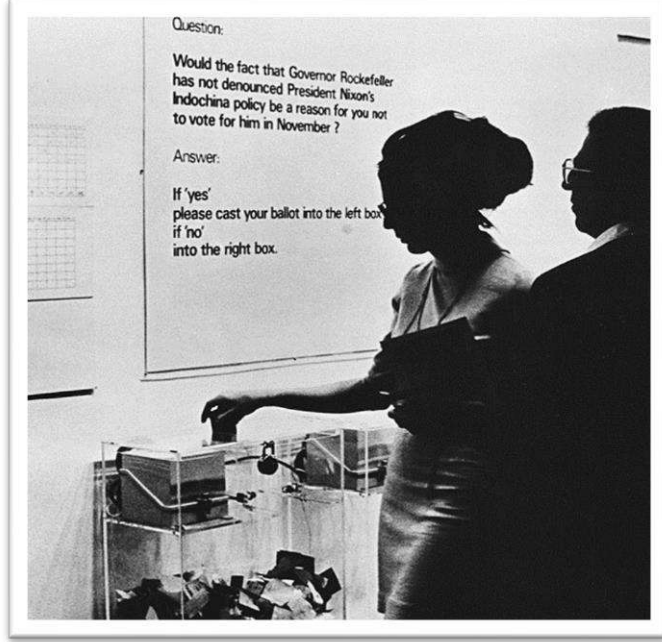
Müzmin bir demokrat ve insan hakları savunucusu olan Haacke, sanat kurumlarının beslendikleri kaynakları da hedefine almıştı. Bu kaynaklar arasında müzelerin ve önemli sanat kurumlarının müteveli heyetlerinde olan ünlü işadamlarını özellikle hedef alıyordu. Toplumun gelir düzeyi düşük kesimlerinin ve dünyadaki pek çok azgelişmiş ülkenin sırtından geçinerek servetine servet katan, yolsuzlukları ve kirli siyasi politikaları açıkça belli olmasına rağmen bir yaptırım uygulanmayan hatta kültür-sanat dünyasına yatırım yaptıkları için belli bir kesim tarafından alkışlanan herkese odaklanıyordu.²⁷⁰ 1970 yılında MoMA’da yaptığı *Oy Sandığı* adlı çalışmada da tam olarak bunu yapmış ve dönemin New York Valisi Rockefeller’ı gündemine almıştı. 1969-1973 yıllarında çeşitli sanat kurumlarında gerçekleştirdiği *Oy Sandığı* projesi kapsamında izleyicilere siyasi ve toplumsal içerikli sorular soruyor, birer mini referandum yapıyordu. 1970 yılında MoMA’da da aynısını yapmış ve *Vali Rockefeller’ın Başkan Nixon’ın Hindiçin [Güneydoğu Asya] politikasını desteklediği gerçeği Kasım ayında ona oy vermemenizde etkili olur muydu?* sorusunu sormuştu (Resim 29). On iki hafta sonunda ‘sandıktan’ yüzde 68,7 oranında ‘evet’, yüzde 31,3 oranında ‘hayır’ yanıtı çıkmıştı.

Kurumlarla, mekânlarla, sergileme alanlarıyla hesaplaşma bağlamında sanatçılar zeminleri ve duvarları kırmaktan akla gelebilecek en yıkıcı eylemlere kadar pek çok fiziksel müdahalede bulunuyorlardı. İki Fransız sanatçının, Yves Klein ve (Fernandez) Arman’ın birbirine yap-boz parçası gibi oturan çalışmaları ise izleyicinin kafasını karıştıran Robert Barry’ye ilham kaynağı olacaktı. 1958 yılında Klein, dönemin avangard galerilerinden Iris Clert’te *Le Vide*²⁷¹ (Boşluk) adlı bir sergi düzenlemiş, oldukça özenli ve ayrıntısıyla planlanmış bir açılış yapmıştı. Galerinin kapısına mavi perdeler asılmış, galerinin pencereleri maviye boyanmış, girişe Ulusal Jandarma Birliği’ne ait Cumhuriyet Muhafızı kıyafeti giymiş iki koruma ve onları gözeten iki bağımsız koruma daha konumlandırılmıştı. Açılışa gelenlere mavi renkli

²⁷⁰ Hans Haacke’nin sanatı hakkında ayrıntılı bilgi almak için bkz. Timothy W. Luke: **Shows of Force: Power, Politics, and Ideology in Art Exhibitions**. Duke University Press, 1992, 152-168.

²⁷¹ Serginin tam adı *La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, ‘Le Vide’ idi: “Duyarlılığın Madde Haline Gelişinin Resimsel Olarak Sabitlenmesi, ‘Boşluk’” (O’Doherty: **Beyaz Küpün İçinde**, 111).

Resim 29: Hans Haacke'nin 1970 tarihli *MoMA Oy Sandığı* projesinde izleyicileri gösteren bir fotoğraf.



Kaynak: <https://uk.phaidon.com/resource/institutionalcritique1.jpg> (erişim tarihi 01.12.2021).

bir kokteyl ikram edilmişti (bu kokteyli içen herkesin idrarı ertesi günden itibaren bir hafta boyunca²⁷² mavi renkli olacaktı). Davetiyeler mavi renkli bir yazıyla yazılmıştı. Büyük bir övgüye mazhar olan sergi için 20 metrekarelik mekân içeride yalnızca cam bir vitrin kalacak şekilde tamamen boşaltılmış, duvarlar da bizzat Klein tarafından (iki gün boyunca kimseyle görüşmeden) beyaza boyanmıştı. İzleyiciden beklentisi hayallerini devreye sokması, yalnızca mekân algısını değil, tümünden algısını değiştirmesiydi. Yepyeni bir algı talep eden Klein'ın açılış gecesinden ayrı düşünülmemeyecek *Boşluk*'u, izleyicinin organlarına, sindirim ve boşaltım sistemine girerek izleyiciye bu algıyı edinebileceği masmavi ve bembeyaz iki uzam,²⁷³ bu uzamda hayallerini inşa eden izleyicinin belleğine ve zamana da Yves Klein Mavisi ile imzasını atmıştı.

²⁷² Süreyi kesin olarak bildiren: Roy Brand: **Art and the Form of Life**. Palgrave Macmillan, Mart 2021, 105. Hatta Klein bu kokteyle Yves Klein Mavisi adını vermiş, idrarın renginin serginin açık kaldığı süre boyunca mavi olmasını sağlayacak bir formül hazırlamıştı. Dolayısıyla izleyiciler aslında 'tuvalet deliği'ni (kökeni Arapça boşluk anlamına gelen 'hela'yı da denilebilir) Klein Mavisi ile dolduruyordu.

²⁷³ Uzam-mekân ve bir galerinin gösterge olarak anlamı bağlamında Klein'ın bu çalışmasının kapsamlı yorumu için bkz. O'Doherty: **Beyaz Küpün İçinde**, 110-113.

Klein'ın yakın arkadaşlarından biri olan Arman iki yıl sonra aynı galeride *Boşluk*'a karşılık olarak *Doluluk*'u (Le Plein) yapmıştı. Sanatçı bir arkadaşıyla birlikte iki gün boyunca galeriyi çeşitli mobilyayla, bidelerle, eski bisikletlerle ve daha pek çok nesneyle doldurulmuş, içerideki her şey tam anlamıyla balık istifi yapılmıştı. Galerinin pencerelerinden bakanlar bile içeriyi göremez hale gelmişlerdi. Davetiye ise içi metro biletleri, izmarit, 1959 yılında tedavülden kalkan Fransız frankları ve sergiyi duyuran bir metnin yazılı olduğu, Brittany'deki fabrikadan özenle satın alınmış sardalya kutularından ibaretti. Bu arada Paris'teki Captain Cook adlı fabrikada bu konserve kutularını dolduracak işçiler tuttu. Davetiye-kutularda para olduğu duyulduğunda polis ve posta hizmetleri işbirliği yapıp hemen müdahale etti. Görünen o ki Arman'ın çalışmasının en etkili nüansı o sardalya kutularıydı; açıldığı an o da bir atığa dönüşüyor, saklandığında ise değeri her geçen yıl daha da artıyordu.²⁷⁴ (Arman'ın çalışması sonraki jenerasyonun performanslarına, yerleştirmelerine ilham kaynağı olmuştu.)

Klein ve Arman'ın mekânlarla izleyicileri hedefe alan çalışmalarının ardından, Robert Barry kendi projesini uygulamaya başladı. 1969 yılının Aralık ayında, sanatçı projelerine ve tasarımlarına yer veren *Art & Project Bulletin* dergisinde Robert Barry, sergi sırasında galeri kapalı olacaktır yazan bir sayfa yayımladı. Bu ifadenin merkezde olduğu fikrini aynı günlerde Torino'daki Galleria Sperone'de 'Sergi için galeri kapatılacaktır' başlığıyla ve 1970 yılının Mart ayında da Los Angeles'taki Eugenia Butler Gallery'de hayata geçirmişti. Los Angeles'ta galeri üç haftalığına kapatılmış ve galerinin dışına şu yazılmıştı: 'Galeri, 10 Mart'tan 21 Mart'a kadar kapalı olacaktır.' Galerinin müdavimi olan izleyicilere de basit, sade bir davetiye gönderilmişti (Resim 30). Bu esnada Barry'nin bazı çalışmaları naylonlara sarılmış halde galeriye getirilmiş ve mekânın kapısındaki aralıklardan, pencerelerden bakıldığında güçlükle ayırt edilebilecek şekilde yerleştirilmişti.²⁷⁵ İzleyiciyi ikircikli

²⁷⁴ Rosemary O'Neill: **Art and Visual Culture on the French Riviera, 1956-1971: The Ecole de Nice**. Londra ve New York: Routledge, 2016, özellikle 74-77. Arman'ın bu çalışması pek çok farklı yönden farklı şekillerden yorumlanabilir: siyasi, estetik, toplumsal, sanatın amacı, eserin nesneligi, tüketim kültürü vb. Ayrıca Manzoni'nin ertesi yıl yapacağı *Sanatçının Boku* için bir referans olduğu da akla gelebilir.

²⁷⁵ Barry'nin projesinin tüm ayrıntıları için bkz. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Naime (ed): **Thinking About Exhibitions** içinde Brian O'Doherty, "Gallery as Gesture", Routledge, 1996, 227-240.

Resim 30: Robert Barry'nin 1969 yılında Torino'da hayata geçirdiği proje kapsamında gönderilen davetiyeyi gösteren bir fotoğraf.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/robert-barry/closed-gallery-1969> (erişim tarihi 01.12.2021).

duruma düşüren bu projede Barry, izleyicinin görmek istediği sergiyi kendi kafasında kurgulamasına, galeri açık olsaydı göreceği sergiyi planlamasına yol açacak bir tuzak kurmuştu. Bir anlatıcı olarak sanatçıyı temsil eden Barry'nin projesinden haberdar olan hemen her 'potansiyel izleyici'nin zihninde 'potansiyel bir sergi' açmış oldu. Her şey izleyicinin 'sanat beklentisi'ne bırakılmış, sanat yapıtları 'potansiyel' ya da bu durumda 'sözde' izleyici tarafından 'potansiyel olarak' üretilmişti. İmgeleme sınırsız özgürlük verilmiş, bir sergi fikrini ortaya atan sanatçı simgesel düzlemde küratör rolüne bürünmüş, kalan bütün işi kolektif bir izleyici grubu halletmişti ve bütün bunlar sadece zihinlerde gerçekleşmiş, kulaktan kulağa anlatılarak sınırsız üretim imkânı elde edilmişti. İzleyici, bilmeden, farkında olmadan, aklına bile getirmeden hem katılımcı olmuş hem de sanat üretmişti. Barry'nin projesi, her insanın bir sanatçı olduğunu ileri süren Beuys'u 'yaratıcı düşünce' bağlamında haklı çıkarabilecek bir örnek olabilirdi.

1972 yılının Şubat-Mart aylarında Tate'de düzenlenen *Yedi Sergi* başlıklı karma serginin sanatçılarından biri de Joseph Beuys'tu. Serginin açıldığı Şubat ayında Tate'in heykel galerilerinin bulunduğu alanda toplumsal ve siyasi değişimle ilgili fikirlerini anlattığı, halka açık bir seminer veren Beuys, etkinliğe *Bilgi Eylemi* demişti (Resim 31).

Arkadaşlarının, Gustav Metzger ve Richard Hamilton gibi sanatçıların, en çok da sergi izleyicilerinin katıldığı, karşılıklı konuşmaların, tartışmaların ve hatta atışmaların yapıldığı bu ‘performans-seminer’ altı saat sürdü. Performans-seminer sırasında sık sık kullanarak şemalar çizdiği ve notlar aldığı karatahta ise daha sonra etkinlik süresi boyunca sergilendi (Resim 32). Beuys, performans-seminer sırasında herkesin bir sanatçı olduğunu söylemişti. Bunun üzerine, ailesini İkinci Dünya Savaşı’nda yaşanan soykırımda kaybeden Metzger ona öfkeyle şu soruyu sormuştu: “Himmler de mi sanatçıydı?”²⁷⁶

Duchamp ile Kaprow’un ‘çocuklarına’ öznel ve entelektüel bir ders anlatıyormuş gibi görünen, aynı zamanda Metzger’in sorusu bağlamında etik bir tartışmanın da merkezi haline gelen Beuys’un performans-seminerinin ardından karatahtaların sergilenmesi, dokümantasyona ağırlık verilen *Yedi Sergi*’de yer alan diğer çalışmalarla uyum gösteriyordu. Altı saatlik *Bilgi Eylemi*’nde neler yaşandığına dair basit veriler sunan bu karatahtalar, örneğin performans sırasında Beuys ile Metzger’in sık sık çatıştığına dair bir bilgi vermiyordu. O ânı tecrübe edenler açısından her bakımdan eksik, ilk kez görenler içinse oldukça karmaşık ve ‘fazla’ olan karatahtalar, kurumların performansların belgelerini sunmasına yönelik çalışmalarından yalnızca biriydi. Ancak bir süredir sanatçılar, izleyicinin önünde gerçekleşmeyen performansların belgelerini sergilemeyi zaten ‘keşfetmişlerdi’. Örneğin Vito Acconci, 1970 tarihli *Hizmet Alanı* kapsamında, MoMA’yı adres göstererek bütün postalarının oraya ulaşmasını sağlamış, müze içinde ona ayrılan yere kurulan camekânda biriken postalarını almak için her gün metroyla müzeye gitmiş, bütün süreci fotoğraflamış, sonra da bunu sergilemişti. Bu sürede izleyicinin gördüğü sadece camekânda biriken ve her gün yenilenen zarflardı. Yine aynı dönemlerde giderek popülerleşmeye başlayan Arazi Sanatı da genel olarak dokümantasyona dayanıyordu ve bütün bunlar bir ‘okur-gezer-düşünür-kurgular’ izleyici profiline gelişmesine yol açıyordu. Auranın tamamen, bilinen anlamda sanat yapıtının ise neredeyse ortadan kalkmasının evrelerinden biriydi bu. Sanat dünyasındaki yeni ilişki yumağı biraz daha dolaşmaya başlamıştı.

²⁷⁶ Beuys’un bu performans-seminerine ilişkin eleştirel bir çözümleme için bkz. John A. Walker: **Left Shift: Radical Art in 1970s Britain**. I.B. Tauris, 2002, 68-70.

Frank Popper, 1975 yılında yazdığı *Art, Action and Participation*²⁷⁷ (Sanat, Eylem ve Katılım) adlı kitabında sanatçı, izleyici ve yapıt ilişkisindeki genel değişimi yorumlayarak şunları yazıyordu:

“‘Sanat yapıtı’ tedrici evreler halinde az çok gözden kayboldu. Sanatçı kendine yeni işlevler yükledi ki bu bir yaratıcı olmaktan çok aracı olmak gibiydi. (...) sonunda izleyici beklenmedik bir şekilde estetik sürece dâhil olmaya girişti.”²⁷⁸

Yaşanan sürecin demokratikliğini vurgulayan Popper, izleyicinin edimselliğini çevresel (ortamda mevcut olmak) ve yaratıcı olarak ikiye ayırıyordu. Ancak neoliberal politikaların etkisi altında kapitalist düzenin dünya genelini eline geçirdiği 1980’li ve 1990’lı yıllarda sanat dünyasında durum iyiden iyiye çetrefillenmişti. Bakılan bir nesne olarak sanatın mutlak iktidarı yıkılmış, hep birlikte yapılan bir iş olarak sanatın sunduğu ‘demokratik’ havanın coşkusuna herkes kendini kaptırmıştı. İzleyici ise geçen süreçte sanat dünyasında pasif bakar-göz olmaktan çıkmış dadacıların ve fütüristlerin kışkırtmalarıyla hareketlenmiş, Duchamp gibi sanatçıların inisiyatifiyle ‘yapıta son dokunuşu koyan’, fiziksel anlamda kontrollü yönlendirilen etkinliklerde öne çıkmış, *Happening*’ler ve performanslarla yaratıcı anlamda planlı-kontrollü bir çerçeve içinde ona verilen özgürlük alanında dilediğince davranabilmeye başlamış, nihayet neredeyse sınırsız bir alanda hür eylemlerde bulunarak hatta bir eser sahibi gibi üretetek ‘edimsellik’ serüveninin bir aşamasına daha varmıştı.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Batı sanatının gelişiminden bahsedilen her yerde adından methiyelerle bahsedilen Nicolas Bourriaud ilk kez 1998 yılında yayımlanan *İlişkisel Estetik* adlı kitabında “90’lı Yıllarda Sanat”²⁷⁹ ana başlığı altında ele aldığı sanatta izleyicinin edimselliği kapsamında sanatçılar, izleyiciler, galericiler, koleksiyoncular ve diğer paydaşlar arasındaki ilişkiye, sanatın içinde var olan karşılaşma hallerine değinmişti. Pek çok sanatçıyı örnek gösteren Bourriaud özellikle 1990’lı yıllardan itibaren sanatçıların toplumsallık anlarını ve toplumsallık üreten nesneleri sanat yapıtı olarak önerdiklerini, bunun için de önceden tanımlanmış

²⁷⁷ Frank Popper: **Art, Action and Participation**. Londra: Studio Vista, 1975.

²⁷⁸ **A.g.e.**, 11.

²⁷⁹ Bourriaud: **İlişkisel Estetik**, 41-66.

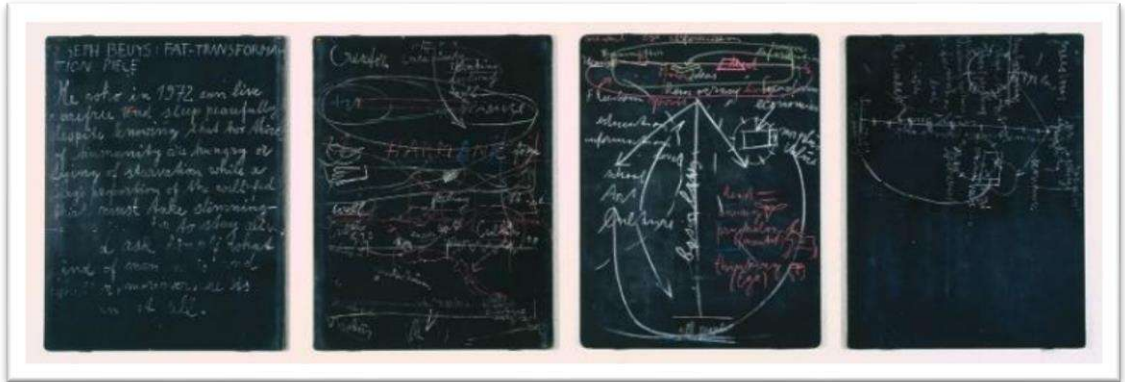
Resim 31: Joseph Beuys'u 1972 yılında düzenlediği *Bilgi Eylemi* sırasında gösteren bir fotoğraf.



Kaynak:

<https://www.tate.org.uk/sites/default/files/images/itsupporttateorguk20150602170948001.jpg> (erişim tarihi 01.12.2021)

Resim 32: Joseph Beuys'un *Bilgi Eylemi*'nde kullandığı karatahtaları gösteren bir fotoğraf.



Kaynak: https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03594_9.jpg (erişim tarihi 01.12.2021)

ilişkisel bir çerçeveyi kullandıklarını²⁸⁰ ileri sürüyordu. İzleyicinin edimselliği konusunu ise yapıtların içeriği üzerinden değerlendiriyor ve metnin satır aralarında izleyicinin yapıtın üretimine ‘katılımı’ ile yapıtı ‘kullanması’ arasındaki nüansı işaret eden ifadelerde bulunuyordu. Sanatın bir karşılaşma hali olduğunu ileri süren Bourriaud, karşılaşmanın içerdiği rastlantısallığa da değiniyordu.

Yapıtın üretimine katkıda bulunmak da yapıtın kullanılması da sağlam sanat tarihsel referanslara sahipti, rollerin sınırlarını belirgin şekilde çizen bu ifadeler yine de zaman zaman açıklığını kaybedebiliyordu. Bourriaud, bu tür bulanıklıkları ortadan kaldıracak bir tanım yapıyor, genel olarak ilişkisel sanat adını verdiği modernizm sonrası uygulamaları “kuramsal anlamda özerk ve özel bir simgesel uzamı ifade etmekten çok, insanların karşılıklı eylemlerini ve bunun toplumsal içeriğini barındıran alanı hedefleyen bir sanat”²⁸¹ olarak tasnif ediyor, bu tür sanatın mikrotopluluklar ve sanatın paydaşları arasında bir mübadele alanı oluşturduğunu da anlatıyordu. Gerçekten de izleyicinin edimselliğini merkeze alan her tür kinetik sanat yapıtının, *happening*’lerin, performansların, etkileşimli gösterilerin hepsinde o an başlayan ve edinilen deneyimle ömür boyu sürecek olan fikri bir mübadele, bu ortak paydada buluşan küçük bir topluluk vardı. Bu topluluğun çağdaş sanatla buluşma deneyimi ise bir tür üretim-tüketim döngüsünü ifade ediyordu.

1992 yılında New York’taki 303 Gallery’de gerçekleşen *İsimsiz (Bedava)* adlı sergisinde (Resim 33 ve 34) Rirkrit Tiravanija, basın bültenlerine ve yazılan pek çok eleştiri yazısına göre izleyiciyi çağdaş sanatla buluşturmanın oldukça sosyal bir yolunu bulmuştu ve bunu tecrübe ediyordu.²⁸² Sanatçı galeride pişirdiği pilavı izleyicilerle paylaşıyor ve eleştirmen Jerry Saltz’ın tabiriyle “Batı sanatında sık sık rastlanan zihin-beden boşluğu arasında bir köprü kuruyordu.”²⁸³ Claire Bishop,

²⁸⁰ A.g.e., 53.

²⁸¹ A.g.e., 22.

²⁸² İlk örneğine Alison Knowles’un 1962 tarihli *Salata Yap!* performansında rastlanan ‘yiyecek üretme ve izleyicilerle paylaşma’ eylemi giderek çeşitlenmişti. Tiravanija’nın bu etkinliğinden üç yıl sonra, 1995 yılında düzenlenen 4. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sanatçı Sarkis, *Pilav ve Tartışma Yeri* adlı bir çalışma sergilemişti. Çalışma kapsamında nohutlu pilav dağıtılıyordu ve izleyiciler, yapıtın etrafında sanatçılarla, sanat eleştirmenleriyle birlikte sanat tartışmalarına katılabiliyor, nohutlu pilavlarını yiyebiliyor ve dilerlerse deneysel yaratılarını Eğitim Odası’nda sergileyebiliyorlardı.

²⁸³ Jerry Saltz: “Conspicuous Consumption” **New York Magazine**, 23 Ekim 2007. <http://nymag.com/arts/art/reviews/31511/> (erişim tarihi 17 Kasım 2018).

Resim 33: Rirkrit Tiravanija, *İsimsiz (Bedava)*, 1992.
Karışık teknik, yerleştirmeden görünüm. 303 Gallery, New York.



Kaynak: <https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rirkrit-tiravanija2> (erişim tarihi 01.12.2021).

Resim 34: Rirkrit Tiravanija'nın 1995, 2007, 2011 yıllarında farklı mekânlarda yinelediği *İsimsiz (Bedava)* sergisinin izleyicilerinden görünüm, 2007. David Zwirner Gallery, New York.



Kaynak: <https://arteatart.wordpress.com/2010/03/10/rirkrit-tiravanija-untitled-free-19922007/#jp-carousel-27> (erişim tarihi 01.12.2021).

October dergisinde yayımlanan “Antagonism and Relational Aesthetics”²⁸⁴ (Karşıtlık ve İlişkisel Estetik) adlı makalesinde bu çalışmanın altında yatan fikrin sadece kurumsal ve sosyal mekân arasındaki ayrımı aşındırmak olmadığını sanatçıyla izleyici arasındaki ayrımı da yok etmek olduğunu ifade ediyordu.²⁸⁵ Şunları yazıyordu Bishop:

“Bazı eleştirmenler ve bizzat Tiravanija, izleyici katılımının çalışmanın temel odağı olduğunu gözlemlediler. Yiyecek, sanatçıyla izleyici arasında ziyafet sofrası üstünden bir ilişki gelişmesini sağlayacak bir yöntemdi sadece.”²⁸⁶

Tiravanija’nın bu çalışması, galeri çalışanlarının (yöneticinin de) bulunduğu alan dahil mekânın dönüştürülmesinden yola çıkılarak yapılmıştı. Bütün mekân boşaltılmıştı. Depo alanına bir pişirme ünitesi kuran sanatçı buraya kâğıt tabaklar, plastik kaşıklar, bıçaklar, gazlı ocaklar, mutfak gereçleri, kazan tipi tencere ve benzeri eşyalar getirmişti. Yasemin pirincini (Jasmine pirinç) kullanarak pişirdiği Tayvan usulü pilavı galeriyi gezenlere ücretsiz sunuyor, izleyiciler oturup bir yandan yemeği yiyor bir yandan da ‘sosyalleşiyordu.’ Sanatçının galeride bulunmadığı zamanlarda ortalıkta duran bütün bu eşyalar ve teçhizat, başlı başına bir ‘yerleştirme’ gibi duruyordu. Bütün bu düzeneği ‘vardiyalı mülteci mutfağı’ gibi niteleyen eleştirmenler vardı.²⁸⁷ Yapıt, pilav değildi, pişirme eylemi değildi. Yapıt, ortalık yerde duran eşyalar da değildi. Yapıt, sanatçı tarafından her gün yeniden üretilen, izleyici tarafından da ‘tüketilen’ bir ‘etkinlikti.’ İzleyici, yapıtın yeniden üretilmesini, var olabilmesini sağlayan önemli bir ‘malzemeydi.’ Bu malzemenin eksik olması durumunda, Tiravanija’nın *İsimsiz (Bedava)*’sı da olmayacaktı. Dolayısıyla, sanatçının bu çalışmasını üretirken ‘kullandığı’ en olmazsa olmaz malzeme aslında izleyiciydi.

²⁸⁴ Claire Bishop: “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, Cilt. 110, Sonbahar, 2004, 51-59.

²⁸⁵ *A.g.e.*, 56.

²⁸⁶ *A.g.e.*, 56. Ayrıca Bishop, makalesinde bu çalışmanın da tarihsel referansları olduğunu ifade ederek Michael Asher’in 1974 tarihli çalışmasını, 1970’li yılların başında Gordon Matta-Clark’ın Food adlı restoranını, 1960’lı yıllarda ve yine 1970’li yılların başında Allan Ruppersberg, Tom Morioni ve Fluxus grubunun yiyeceklerle-içeceklerle yaptığı denemeleri de hatırlatır.

²⁸⁷ Jerry Saltz: “A Short History of Rirkrit Tiravanija,” *Art in America*, Şubat 1966, 106’dan alıntılan Bishop: “Antagonism and Relational Aesthetics”, 56.

Tiravanija, yalnızca kurumsal sergileme mekânlarında değil, sokaklarda, marketlerde ve benzeri yerlerde besinlerin izleyiciyle paylaşıldığı, belki de daha doğru bir tanımlana olarak ‘izleyiciyi beslediği’ bu tür çalışmaları etrafında mikrotopluluklar oluşmasını sağlıyordu. İdeolojik ortak paydalar düzleminde sloganlar ya da siyasi yöntemlerde doğrudan değil, asgari ortak temel ihtiyaçtan biri olan ‘beslenme’ üzerinden dolaylı olarak kurguladığı bir araya gelme ve uzlaşma hali, etkili bir eylemdi. Ancak mekâna geldiğinde olayları gözlemleyen ve pilav yemeden, bir yerde oturmadan, kimseyle sosyalleşmeden mekândan ayrılan izleyicilerin nasıl konumlandırıldığı konusu pek açık değildi. *Surface* dergisi için yapılan bir söyleşide 1992 tarihli çalışması hakkında şunları söylüyordu sanatçı:

“Yemek pişirip insanlara sunmaya başladığımda (...) ekonomi kötüydü ve kentte sokakta yaşayan çok insan vardı. İnsanlar çalışmayı buna dair bir yorum olarak değerlendirmeye başladılar. (...) İnsanların, ne kadar deneyimlerlerse o kadar iyi anladıkları gerçeğiyle ilgileniyorum. Yoksa sadece tam ağza layık bir şey!”²⁸⁸

Tiravanija’nın bu çalışmasından bahsederken sık sık gönderme yapılan, tüm kültürlerde özel bir ‘bir araya gelme merasimi’ anlamı taşıyan yemek üzerinden ilişkilendirilen Food adlı restoran,²⁸⁹ 2010 yılından bu yana faaliyette olan bir başka restoran-yapıtın, *Çatışma Mutfağı*’nın (Resim 35) fikri çıkış noktasıydı. Jon Rubin, bu çalışmayı Amerika Birleşik Devletleri’nin dış politikasına ve özellikle Ortadoğu’daki varlığına yönelik bir eleştiri olarak kurgulamıştı.

Dwan Weleski ile birlikte Pittsburgh’ta hayata geçirdiği *Çatışma Mutfağı*, Amerika Birleşik Devletleri’nin çatışma içinde olduğu ülkelerin mutfaklarına ait yiyecekler üreterek ‘izleyici’leriyle paylaşıyordu. İlgili ülkenin kültürünü, siyasetini, toplumsal yapısını anlamayı sağlayan amatör ve profesyonel her tür etkinliğe yer verilen, haftanın yedi günü açık restoranda mönü, jeopolitik duruma bağlı olarak her

²⁸⁸ William Hanley’nin Rirkrit Tiravanija ile yaptığı söyleşi, “Rirkrit Tiravanija and the Politics of Cooking”, <https://www.surfacemag.com/articles/rirkrit-tiravanija-talks-politics-cooking-ceramics/>.

²⁸⁹ Fikir alışverişi ve bir tartışma platformu oluşturmak amacıyla, dâhil olduğu Anarkitektür adlı sanat kolektifi üyeleri Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry ve Caroline Goodden ile birlikte Food adlı restoranı kuran Gordon Matta-Clark, mekânda bir tür sahne gösterisine dönüşen yemek yeme eylemini pek çok kereler belgelemiş ve dokümantasyon nitelikli bu video yerleştirmeleri çeşitli sanat etkinliklerinde sergilemişti. Ayrıca Food’da pek çok performans ve sanat etkinliği gerçekleştiriliyordu.

altı ayda bir değişiyordu. Resmi siyasi anlatıya alternatif bir karşı-anlatı olarak yorumlanan çalışma, etnik çeşitlilik, yabancı düşmanlığı, terör fobisi gibi alanlarda toplumu ‘sağaltmaya’ yönelik bir sivil toplum girişimi olarak da değerlendiriliyordu. Geçen süre içinde yalnızca 2014 yılında, Filistin mönüsüne yer verilen dönemde İsrail’in politikasını destekleyen bir grup tarafından ölüm tehdidi alan ekip dört günlüğüne restoranı kapatmış olsa da 2019 yılı itibarıyla *Çatışma Mutfağı*, kâr amacı gütmeyen bir işletme olarak halen hizmet vermeye devam ediyordu.²⁹⁰ Kendisi de bir Yahudi olan Jon Rubin, BBC Televizyonu’nun hazırladığı bir haberde sadece olayları Filistin’in bakış açısından da görmek gerektiğine inandıklarını ve buna çalıştıklarını dile getiriyordu.²⁹¹

Resim 35: *Çatışma Mutfağı*’nın Filistin mönüsü sunduğu süreçten görünüm, 2014.



Kaynak: <https://www.eater.com/2014/11/12/7209699/pittsburghs-conflict-kitchen-reopens-after-receiving-death-threats> (erişim tarihi 01.12.2021).

Kapalı olduğu dört günde halkın yoğun desteğini alan *Çatışma Mutfağı*, müşterisi, kullanıcısı ya da izleyicisi olduğu müddetçe varlığını sürdüren bir çalışma olarak ‘yaşar’. Dolayısıyla Jon Rubin’in somut olarak ürettiği şeyin toplumsal ilişki

²⁹⁰ 2020 yılından itibaren pandemi nedeniyle kapanan mekânın tekrar ne zaman faaliyete geçeceği ya da faaliyete geçip geçmeyeceği hakkında bir bilgi bulunmuyor.

²⁹¹ BBC Televizyonu’nun *Çatışma Mutfağı* için hazırladığı programı izlemek için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=U3gZeoE0goo>.

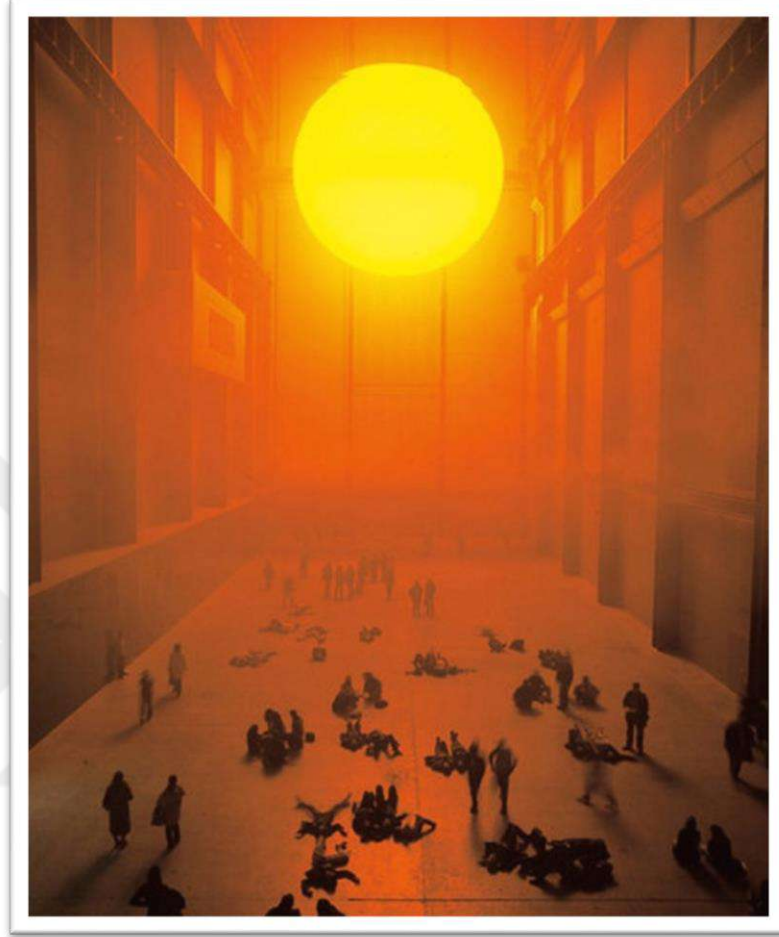
ağının kurulmasını sağlayan ‘çekirdek’ (yani restoran) olduğu görülür. İşbirliğine dayalı eser sahipliğini savunan Walter Benjamin’in (bağlamı biraz farklı olsa da) ünlü sorusuna, “Bir eserin zamanının toplumsal ilişkileri karşısındaki konumundan önce, onların içerisindeki konumu nedir?”²⁹² verilen bir yanıt niteliği de taşıyan bu çalışma özelinde sanatın ‘nesnesi’ de sözkonusu ilişki ağı haline gelir ki ilişki ağını kuran, sürdüren ve işlerliğini sağlayan kişinin ‘izleyici’ olduğu açıkça görülür.

Çatışma Mutfağı’nda, ticari anlamda müşteri olan, sanat eleştirisi bağlamında ‘sanatın kullanıcısı’ haline dönüşür ve genel olarak sanat bağlamında aslında onun bir ‘izleyici’ olduğu akla ancak son kertede gelir. Ancak izleyici, ‘sanat nesnesi/yapıtı’ olarak toplum ilişki ağı’nın doğmasını sağlayan bir aracı (yemeği) tüketerek, bir başka aracı (restoranı) kullanarak yalnızca üretici haline gelir. Bu durum, *Çatışma Mutfağı*’nı bir tür kolektif çalışmaya dönüştürür. Üstelik bütün bunlar ‘bir sergileme mekânında’ gerçekleşmediğinden yoldan gelip geçen ve o anda acıkmış olan herhangi biri, aslında ne yaptığını bilmeden, rastlantısal şekilde bu sürece katılmış olur. Bir kimlik olarak ‘sanat yapıtlığı’ anonimleştikçe bir kimlik olarak ‘izleyicilik’ de bilinen sözlük tanımlarının dışına çıkar. Tam da bu noktada, *Çatışma Mutfağı*, birinci amacı olmasa da aslında izleyicilik konusunda sorulan sorulara çarpıcı bir yorum getirir: Günümüz sanatında ‘izleyici’ olmak bir tercih midir ve bunun inisiyatifi izleyicide midir? Bourriaud’nun Althusser’den alıntılarla kullandığı ‘karşılaşma’ işte bu soruya açıklık getirebilir. Bu arada fenomenolojik ve fiziksel karşılaşmalar da yorumu etkileyecektir ki bu tür karşılaşmalara en iyi örneklerden biri 2003 yılında, Londra’daki Tate Modern’in Türbin Salonu’nda yaşanmıştır.

O yıl, Türbin Salonu’na girenlerin çoğu oradan kolay kolay ayrılamamıştı. Hem genellikle kapalı olan, yaz aylarında bile zaman zaman yağış görülen havasıyla güneşin nadiren yüzünü gösterdiği kentin hem de modern sanatın simgesi kabul edilen Tate Modern’de, Susan May’in küratörlüğünde açılan *Unilever Serileri: Olafur Eliasson, Hava Projesi* adlı sergi vardı (Resim 36). Salona girenler, hafif nemli ortamda turuncu renkli bir ışık huzmesinin karşısında yere uzanmış kimi sohbet eden kimi tefekküre dalmış kimiye eğlenen bir grup izleyiciyle karşılaşıyordu. Güneş, Tate yükselmışti. İzleyiciler de ‘güneşleniyorlardı’. Bu, Olafur Eliasson’un öngörmediği

²⁹² Walter Benjamin: “Üretici Olarak Yazar”, **Brecht’i Anlamak**. Çev. Haluk Barışcan ve Güven İşisağ, İstanbul: Metis Yayıncılık, Dördüncü Basım, Ağustos 2011, 100.

Resim 36: Olafur Eliasson'un 2003 tarihli *Hava Projesi*'nde izleyiciyi gösteren bir fotoğraf. Tate Modern, Londra.



Kaynak: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project> (erişim tarihi 01.12.2021).

ancak çok da hoşuna giden bir durumdu elbette. İzleyici, görünürde, yapıt karşısında inisiyatifini kullanıp yapıtın ona hissettirdiği güçlü, belki de karşı konulmaz duyguyu tatmin ediyordu. Oysa aslında günümüz sanatında sık kullanılan bir tabiri, ‘yapıtı deneyimleme/yaşama’ eylemini bizzat gerçekleştiriyordu. İyi ama izleyici gözleriyle Tate Modern’in uzun, dar salonuna hapsolmuşçasına tüm azametiyle tavana doğru uzanan yapıta mı bakıyordu yoksa duyularıyla yapıtın ona hissettirdiği, ona yaşattığı ‘hisse/duyguya’ mı? Bu bakış ilk türdeki gibiye Eliasson ‘hipergerçek’ bir güneş mi yaratmıştı? Bakış ikinci türdeyse güneşlenir gibi yere uzanan, plajdaymış gibi gözlerini ışıktan korumaya çalışarak kitap okuyan, arkadaşlarıyla sohbet eden izleyici yapıt karşısında gerçeklikten mi kopmuştu? Peki ya izleyici bu yapıtın estetik değerini neye dayanarak, hangi kriterlerle

sorguluyordu? İzleyici içinde bulunduğu mekânın farkında mıydı? Biraz daha ilerlese, ‘sözde’ güneşi oluşturan mekanizmayı açıkça göreceğini biliyor muydu? Bu bilgiye sahipken bu eylemi gerçekleştirmiş miydi?

Eliasson, *Hava Projesi*’nde izleyicinin mekânı kullanma tavrıyla ilgili gözlemlerini şöyle anlatıyordu:

“(…) Uzun zamandır ışıkla ve elbette günışığının kökeni olan güneşle ilgileniyordum. Tate’deki yerleştirmede, güneş nihayet resimden çıkıp o salona düşmüş ve üstündeki esrar perdesi kalkmıştı. Çocukların önce aynalara sonra güneşe, yetişkinlerin ise genellikle önce güneşe sonra aynalara baktıklarını fark ettim. Mekân o kadar uzundu ki pek çok kişi Türbin Salonu’na girdiğinde güneşi sadece bir imge olarak görüyor; mekân onlar için iki boyutlu bir ortama indirgeniyordu. Ancak zamanla güneşin bulunduğu uca doğru ilerliyorlardı ve artık ona bakmıyorlardı bile. Çünkü güneş, bir imge olarak tümüyle kendi içini boşaltmıştı. Artık tüm ilgi odağı bizzat mekân olmuştu, herkes mekânla meşguldü. Güneş yalnızca düz bir ekrandı ve artık çok da ilginç değildi.”²⁹³

Müze yetkilileri, eleştirmenler hatta sergiyi gezenler de gözlemlerini çeşitli metinlerle, görüntülü kayıtlarla aktarıyorlardı. Birbirini cep telefonlarının kameralarıyla ya da farklı cihazlarla kaydeden ziyaretçilerin internetteki çeşitli video paylaşım sitelerine yüklediği görüntüler bunları açıkça gösteriyordu.

“Ziyaretçiler Türbin Salonu’na girip şöyle bir dolaşüyor, sonra yere uzanarak bedenleriyle şekilden şekle giriyor, kimileri gruplar halinde bir araya gelerek harfler oluşturuyor ve tavandaki aynalardan kendilerine bakıyor (...) Noel Baba gibi giyinmiş 50 kişilik bir grup salonun tavanından yere inip ellerindeki çanları çalarak etrafa neşe saçıyor (...) insanlar fotoğrafları için en uygun pozları veriyor (...) tuhaf hareketler yapıyor (...) güneşi elleriyle tutuyormuş gibi gözükme için ellerini havada iki yana açarak poz veriyorlar (...) şampanyalarını, piknik sepetlerini ve ev yapımı keklerini getirmiş piknik yapan çift (...) oldukça sıradan görünümlü, orta yaşlı ve gayet iyi giyimli bir adam şişme botunu getirmiş, on beş dakika boyunca güneşe doğru kürek çekiyormuş gibi yaptıktan sonra toplanıp gitti (...)”²⁹⁴

Bütün bunlar yapıtın izleyenlerinin gerek kendilerini ve kendi deneyimlerini gerekse başkalarını ve onların deneyimlerini nasıl gördüklerini açıkça ortaya koyuyordu. Kendilerini yapıtın içinde konumlandırıyor, yapıtın öznesi haline geliyor,

²⁹³ Chris Gilbert’in sanatçı ile yaptığı söyleşi, “Olafur Eliasson,” **Bomb**, Sayı 88, Yaz 2004, ayrıca bkz. www.bombmagazine.org/article/2651/olafur-eliasson.

²⁹⁴ Adrian Hardwicke: “Secret diary of an art gallery attendant,” **The Guardian**, 18 Mart 2004.

yapıta sanatçınınkinden farklı bir ‘öznellik’ katıyor, sanatçının yapıta bahsettiği estetik heyecana yeni bir boyut getiriyorlardı. Aynı zamanda sergileme mekânı olarak müzeye bakışa dair de sözü olan bir yapıtı bu. Ayrıca tıpkı temayı oluşturan hava durumu gibi izleyicinin algısı da sürekli bir akış içindeydi. İzleyici, yapıtın içeriğini sanatçının da müzenin de ummadığı şekilde genişletiyordu.

Eliasson’un havanın temel öğelerini çıkış noktası olarak yaptığı çalışmalar (yerleştirmeler) doğaya ‘öykünen’ bileşenlerden oluşuyordu. Su, pus, ışık gibi doğa fenomenlerini özel teknik sistemlerle taklit ederek bazen bir sokakta bazen bir sanat galerisinde bazen de podyumda²⁹⁵ canlandıran sanatçı, izleyicinin içine girdiği bu yeni dünyayı gerek algılarıyla gerek kendi anlayışlarıyla deneyimlemesini/yaşamasını sağlıyordu. İzleyicinin deneyimlemekte/yaşamakta olduğu şey hakkında düşünmeyi bıraktığı bu algılama ve kavrama ânını Eliasson, “kendini duyumsarken / algılarken / hissederken görmek”²⁹⁶ olarak tanımlıyordu. Nitekim *Hava Projesi*’nde suni ışıklandırma ile oluşturulan güneş de şekerli suyla yaratılan hafif nemli, puslu ortam da izleyiciyi güneşin ve pusun kendi görünüşüne yönlendiriyordu. İzleyici algısının peşine düşerek *Hava Projesi*’ni anlamaya hazır hâle geliyor, yapıt izleyicinin önünde ete kemiğe bürünüyor, izleyici de yapıtı inşa eden bir öge, yapıtın temel taşlarından biri, bu manzaranın figürü oluyordu.²⁹⁷ Sözü uzamından gözün uzamına geçişin olgunlaşmış hâliydi bu. Eliasson’un *Hava Projesi*’ni deneyimleyen katılımcı bir izleyicinin “uzamdaki şeyleri uzamın kendisinden, saf uzam düşüncesini de duyularının ona verdiği somut görünümünden kesin hatlarla ayırt etmesi bu noktada olanaksız”²⁹⁸ gibiydi ama bu olanaksızlık, izleyicinin gönüllü olarak içine girdiği, sanatçıyla, sergi mekânıyla yaptığı bir tür gizli anlaşmanın sonucuydu. Yirmi birinci yüzyılın izleyicisi yapıtın her yerindeydi artık, yapıtı hem bir sanatçı gibi üretiyor hem de yeniden üretiyordu, sanatçı

²⁹⁵ Marc Jacobs’un 2013 Sonbahar Koleksiyonu için hazırladığı defilede podyumda Eliasson’un güneşi de vardı. Sahne gösterisiyle hayli etkileyici bir bütünlük oluşturan yapıt, podyumda yepyeni bir anlam kazanmıştı. Moda ve sanat genelinde, Jacobs ve Eliasson’un güneşi özelinde yazılmış çözümlemeci bir akademik makale için bkz. Grant Johnson: “Citing the Sun: Marc Jacobs, Olafur Eliasson, and the Fashion Show,” **Fashion Theory The Journal of Dress Body & Culture**, 06/2015, 19 (3).

²⁹⁶ “The Unilever Series: Olafur Eliasson: the Weather Project”, Tate Modern, basın bülteninden (16 Ekim 2003-21 Mart 2004). www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/unilever-series-olafureliasson-weather-project.

²⁹⁷ Benzer bir çalışma, 2019 yılında düzenlenen Venedik Bienali’nde Litvanya Pavyonu’na Altın Aslan Ödülü’nü getirecekti ancak bu çalışmada izleyiciler adeta bir tiyatro izleyicisine dönüştürülmüşlerdi. Arsénale Marina Militare’de gerçekleşen *Güneş ve Deniz*, izleyicinin güneşlenen, müzik dinleyen, hoş vakit geçiren ‘oyuncuları’ izliyordu.

²⁹⁸ Merleau-Ponty: **Algılanan Dünya: Sohbetler**, 21.

ise izleyicisini yapıt üstünden üretiyordu. İzleyicinin yapıtla arasındaki estetik, duygusal, mantıksal mesafe şeffaflaşmıştı. Ancak bu şeffaflık, zaman zaman kurumsal rahatsızlıklara neden olabilecekti ve buna müdahale eden bazı kurumsal çapaklar da olacaktı elbette.

Carl Andre'nin 1969 tarihli *Zemin Yapıtları* ana başlıklı çalışmalarını akla getiren *Ayçekirdekleri* (2010) ile Ai Weiwei, serginin açıldığı ilk günlerde siyasi, kültürel, ekonomik sorgulamalarıyla dikkat çekmişti. Weiwei, Tate Modern'in Türbin Salonu'nda yere yayılan, hepsi el yapımı porselen ayçekirdeğinden ibaret olan çalışmanın üzerinde yürünmesine izin vermişti (Resim 37). İzleyiciler serginin ilk günlerinde ayakkabılarını çıkarıp/çıkarmayıp çekirdeklere basarak yürüyor, yanlarındaki tanışıkları-tanımadıkları başka izleyicilerle sohbet ediyor, bazen oturup bir süre dinleniyorlardı. Hatta Britanyalı bazı izleyiciler, bunu yaparken hissettikleri ortak bir nostalji duygusundan bahsediyor, Britanya sahillerindeki çakıllı plajları hatırladıklarını söylüyorlardı²⁹⁹ (ki kapitalizm, Çin, seri üretim ve benzeri ilişkiler bakımından bu sözler ayrıca yorumlanabilir).

Ancak izleyici açısından keyifli geçen bu 'deneyimleme' temelli katılımcı süreç, Tate Modern yetkililerinin porselenlerin ezilmesinden doğan tozun sağlığa zararlı olabileceği gerekçesiyle sona ermiş, izleyicinin yapıtı artık etrafında dolaşarak 'görmesine' karar verilmişti. Böylece ilişkisel estetik deneyim sekteye uğramış, izleyicinin ağırlığıyla porselen çekirdekleri ezmesiyle anlam kazanan yapıt bambaşka bir şeye ve sadece görsel estetiğe hitap eden bir çalışmaya dönüşmüştü (Resim 38). İzleyici müdahalesine, izleyicinin sağlığı uğruna yapılan bu kurumsal müdahale, yapıtı bağlamından koparıyordu. Belli ki müzeler, sergileme alanları, kurumlar da sanatla karşılaşma halini tecrübe etmeyi halen sürdürüyorlar, benimseyecekleri tutumun ne olacağı konusunda hâlâ kararsız kalıp, içgüdü haline gelen geleneksel yöntemlere başvurarak kontrol mekanizmalarını çalışmaya devam ediyordu.

²⁹⁹ Zeena Feldman (ed): **Art and the Politics of Visibility: Contesting the Global, Local and the In-Between**. I.B. Tauris, 2017.

Resim 37: Ai Weiwei, *Ayçekirdekleri*, 2010 (izleyicinin durumunu gösteren bir fotoğraf). Çekirdek boyutundaki çok sayıda porselen parça üstüne siyah mürekkep. Yerleştirmeden görünüm. Tate Modern, Londra.



Kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Sunflower_Seeds%27_by_Ai_Weiwei,_Tate_Modern_Turbine_Hall.jpg (erişim tarihi 01.12.2021).

Resim 38: Ai Weiwei, *Ayçekirdekleri*, 2010 (üzerinde gezinmek yasaklandıktan sonra izleyicinin durumunu gösteren bir fotoğraf). Tate Modern, Londra



Kaynak: <http://www.urban75.org/blog/images/ai-weiwei-tate-modern-unilever-1.jpg> (erişim tarihi 01.12.2021).

2.3. İzleyicinin ‘Başına Sanat Gelmesi’ ve Sanatla Karşılaşmak

Yapıtla karşılaşmak yirmi yüzyılın sonunda en popüler söylemlerden biriydi. Ancak bu yapıta/sanata maruz kalmakla karışmaya başlamıştı ve bunun getirilerinden biri de izleyicinin sanat karşısında ne yapacağını bilemez hale gelmesiydi. Bir şeyin sanat olup olmadığı konusunda bile ikircikli durumda kalan izleyici başına gelenlerin sanat olduğu ona açıklandığında nasıl bir tavır sergileyeceğinden de emin olamıyordu. Sanatla karşılaşma tabirini yirminci yüzyıl Batı sanatı gündeminde diriltten Bourriaud ve dönemin hemen her eleştirmeni, kuramcısı, bu kararsızlıkları mutlulukla karşılıyordu. Jacques Ranciere özgürleşen izleyiciden bahsediyor, sanat dünyasının makbul kuramcıları ve eleştirmenleri izleyicilerin sahip oldukları yeni özgürlük alanında bağımsızlık kutlamaları yapıyorlar, sanatçıları tebrik ediyorlardı.

Oysa 1980’li yıllardan itibaren Batı sanatında sık sık dile getirilen ‘anonimleşme’, ‘deneyim’, ‘sanatçının ölümü’ gibi ifadelerin kökeni Hegel’e kadar uzanıyordu. 1820’li yıllarda yazdığı *Estetik* adlı metninde bir anlamda sanatın öldüğünü ilk kez kayda geçirip duyuran düşünürün bu fikrini alıp geliştiren yirminci ve yirmi birinci yüzyıldaki popüler ardılları bu ölüm halini farklı tarihsel ve toplumsal süreçlere bağlıyorlardı. Genel olarak yirminci yüzyılın sonunda entelektüel camiada büyük anlatıların sona erdiğini duyuran taziye konuşmaları yapılırken, her şey kapitalizmle ilişkilendirilerek açıklanmaya başlamıştı. Tartışmalar sonucunda ortama hâkim karamsarlığın, kaotik düşüncenin ve karadeliğe düşmüşlük hissinin herkese bulaştığı, üretimlere yansıdığı bir dönemde Gilles Deleuze ve Felix Guattari, (kesin olmamakla birlikte büyük bir ihtimalle) psikiyatrist Carl Gustav Jung’un 1961 tarihli *Anılar, Düşler, Düşünceler* adlı kitabındaki bir paragraftan ilhamla yeni bir bakış açısı geliştirdiler:

“Yaşam bana hep kök gövdeden beslenen bir bitkiyi anımsatır. Yaşamın kök gövdesinde sakladığı ve görünmez olduğu doğrudur. Toprağın üzerinde görünense yalnızca tek bir yaz dayanır; sonra da solar gider. Kısa ömürlü bir görüntü bu. Yaşamların ve medeniyetlerin sonu gelmeyen oluşumlarını ve yok olup gidişlerini düşündüğümüzde mutlak bir hiçliğin etkisinden kurtulamayız. Buna karşın ben, hiçbir zaman sonsuz akışın altında yaşayan ve sürekliliği olan

bir şeyin var olduğu duygusunu yitirmedim. Gördüğümüz geçici bir tomurcuktur. Kök gövdeyse kalıcıdır.”³⁰⁰

Jung’un kök gövde benzetmesi, başta Hegel olmak üzere akılcılığa, deneyselciliğe ve fenomenolojiye odaklı pek çok düşünürün fikirlerine genellikle karşı çıkan Deleuze’un (ve Guattari’nin) dönemin ruhunu ele geçiren taziye ortamını hareketlendirmesini sağlamıştı. Batılı düşüncenin genellikle ağaç tipi örgütlenme modeli üzerine kurulu olduğunu ifade eden bu iki düşünür, aslında kök gövde tipi yapılanma modelinin dünyayı yorumlamak konusunda çok daha anlamlı olduğunu ileri sürmüşlerdi. Organik/organlı beden ile Antonin Artaud’nun filizlendirdiği organsız beden ilişkisine benzettiği ağaç-kök gövde karşılaştırmasıyla, kapitalizmin tektipleşmeye yol açması üzerinden yorumlanan kimlik ve aidiyet tartışmalarına da yeni bir açılım getiriyordu. Kimliğin temeli olan özneyi düşünme eylemi üzerinden değil de güçlerin oyunu üzerinden yorumlayan Deleuze ve Guattari, kapitalizmi kendine yabancılaşmanın varabileceği en uç noktalardan biri olan şizofreniyle ilişkilendiriyorlardı. Kapitalizmi paranın ve sermayenin akışı olarak görüp, bu akışın devasa kanallar oluşturduğunu, kanallardan iktidar parçacıkları aktığını ve herkesin bu kanallardan faydalandığını öne sürüyorlardı. Kapitalizmin her zaman kendisini yenilediğini, Doğulu ve Batılı yüzlerinin olduğunu, dolayısıyla sözkonusu kanallardaki akışta dolaşıma giren her şeyin yersizyurtsuzlaştığını, yani akıştaki bir şeyin başka kültürlerde, başka değerler sisteminde ilişkilendirilmeye bağlı olarak farklı anlamlar taşıdığını söylüyorlardı. Kapitalistleri ise bu akışı var eden kişiler olarak değil, değiştiren, yönlendiren kişiler olarak görüyorlardı. Uzakdoğu felsefesi, Nietzsche, Bataille ile daha yakın olduğu görülen bu düşünce sistemi, kişiyi özne yapan en önemli ögeyi, ‘arzu’yu ve ‘arzu’nun eksikliğini de hedefine alıyordu. Lacan’ın aksine ‘arzu’yu bir eksiklik olarak görmeyen Deleuze ve Guattari, bunun sadece cinsellikle ilişkilendirilemeyeceğini de belirtiyorlardı.³⁰¹ Sanatın duygu felsefenin de kavram yarattığını ileri süren Deleuze’un Fluxus’la, *Happening*’lerle ve

³⁰⁰ Carl Gustav Jung: **Anılar, Düşler, Düşünceler**. Çev. İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları, 6. Basım, Temmuz 2013, 18.

³⁰¹ Deleuze ile Guattari’nin bu çalışmada değinilen fikirleri, özellikle öznellik, özne, arzu, şizoanaliz gibi kavramlara getirdikleri açılımlar için bkz. Gilles Deleuze ve Félix Guattari: **Kapitalizm ve Şizofreni 1: Bin Yayla-Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası**. Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1990 ve ayrıca **Kapitalizm ve Şizofreni 2: Bin Yayla-Kapma Aygıtı**. Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1993.

asamblajlarla bağdaştırılabilecek bu fikirleri, nihai ve somut sonuçlar ortaya koymuyor, kavramlar geliştirmeye dayanıyordu ki bu durum gerek Guattari'yle birlikte gerekse tek yazar olarak kaleme aldığı metinlerin 1990'lı yılların 'kavramsal sanat'ını, özellikle de video sanatını değerlendirirken öncelikli başvuru kaynağı olmasına yol açıyordu.

1980'li yılların taziyelerle dolu ortamında, 17 Mart 1987 tarihinde Paris'teki FEMIS Sinema Okulu öğrencilerine yaptığı bir konuşmada sanatın ne olduğuna dair görüşlerini şöyle açıklıyordu Deleuze:

“(...) sanat iletişim değildir, enformasyon ise hiç değildir (...) Sanat karşı-enformasyon da değildir; karşı-propaganda hiç değildir (...) Sanat, ölüme karşı dirençtir. (...) Direncin bir türü olarak sanata dair Paul Klee'nin bir sözünü hatırlatarak [kesmek istiyorum konuşmayı]: Sanat, eksik olan bir halkı beklemektir (...)”³⁰²

Kendi neslinden önceki tüm felsefe tarihi kavramlarını elden geçirerek yeniden yorumlayan Deleuze, Althusser'in 'karşılaşma' kavramına da odaklanmıştı. Akışa giren her şeyin göçebe olduğunu, bu göçebelerin karşılaşmalarının da bir düşünceye neden olacağını söyleyen Deleuze ve Guattari, buna göçebe düşünce demiş ve merkezinin olmamasını, organsız bir bedene benzemesini, egemen kudretlerce kodlanamamasını, iktidar oluşturmamasını, bu yüzden de yersizyurtsuzlaşmasını başat özellikleri olarak belirlemişlerdi.³⁰³ Yersizyurtsuzlaşmayla karakterize edilen 'karşılaşma' Bourriaud'nun çağdaş sanat felsefesinde büyük yer tutan ilişkisel estetik kuramının temellerini oluşturmuştu.

Yirminci yüzyılın sonunda sanat eleştirisi terminolojisine göçebe (nomad), kök gövde (rizom), ilişkisel gibi terimler eklenmiş ve pek çok tanıtım yazısında, katalogda, eleştiri metninde, konferansta, seminerlerde hatta modern-postmodern sanat derslerinde Deleuze ile Guattari'ye sık sık atıf yapılmaya başlamıştı.³⁰⁴ Özellikle de

³⁰² Konuşmanın Türkçe çevirisi ve tam dökümü için bkz. Gilles Deleuze: “Yaratma Eylemi Nedir?”, *Körotonomedia*, <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=6,23,0,0,1,0>

³⁰³ Sanatın ticari olmasının kavramsal bir çelişki olduğunu savunan Deleuze ile estetik yaratının sanat piyasası tarafından sapkınlaştığını savunan Guattari'nin fikri beraberliğinin ürünü olan bu yeni düşünce biçiminin temel aracının ise ancak şizoanalitik bir yöntem olabileceğini ileri sürmüşlerdi.

³⁰⁴ Guattari'nin de Deleuze'ün de 1968 Paris öğrenci olaylarında aktif rol üstlenmiş olmaları, onları kuşkusuz Avrupa kökenli sanat etkinliklerine yakın kılıyordu. Dolayısıyla dönem ruhunu ele geçiren 'mutlak diye bir şey yoktur' anlayışı onların da zihinlerini şekillendiren önemli bir şiar olmuştu.

Guattari'nin "sanatta önemli olanın bir yapının gerçekten dönüştürücü bir önerme üretimine katkı sağlayıp sağlamadığı"³⁰⁵ sorusuna; neticede geleneksel estetik anlayışına dair her şeyden arınan güncel sanatın değerlendirilmesinde yeni yöntemlere ihtiyaç vardı ve bu soru, o yöntemin ardında saklı olduğu kapıyı aralıyordu.

Bourriaud, bu düşünceleri toparlayıp sanata uyarlayarak kendi yeni kuramını geliştirmiş, 1996 yılında küratörlüğünü yaptığı *Trafik* sergisi kataloğundaki metniyle dikkatleri üzerine çekmiş ve nihayet 1998 yılında *İlişkisel Estetik* adlı ünlü kitabını yayımlamıştı. İlişkisel estetik kuramının temeli sanatın yalnızca 'estetik deneyim'in toplum üzerinde etki uyandırmaktan ibaret olmadığına, izleyicileri de birer katılımcıya dönüştürdüğüne dayanıyordu. Guattari'nin psikanalize muhalefet eden bakış açısından ilhamla yirminci yüzyılın sonuna kadar Freudiyen dile ve Ödipus temelli çözümlemeye dayalı sanat eleştirisine de kuşkuyla yaklaşan Bourriaud, 1990'lı yılların sonunda içinde bulunan düşünsel 'karadeligi' yine Guattari terminolojisiyle açıklıyordu: kaosmoz.³⁰⁶

Çağdaş sanat literatüründe baş köşeye yerleştirilen *Trafik* sergisi, ilk bakışta Dadacıları, Fluxus sanatçıları, Happening'leri bir araya toplayan, izleyiciyle karşılıklı etkileşime dayanan karma bir etkinlik gibi görünse de temel fikir, mikrotopluluklar oluşturmak ve izleyicilerin (ve sanatçıların da) dünyayla kurdukları ilişkiyi kendi kendine sürekli zenginleştiren bir öznel üretimlerini sağlamaktır. *İlişkisel Estetik* kitabında 'Trafik' sergisinde yer almayan bir başka çalışmaya, Jens Haaning'in 1994 tarihli *Türkçe Fıkralar*'a³⁰⁷ değinerek mikrotopluluk oluşturma fikrini kapsamlı açıklayan Bourriaud, izleyicinin sanatla karşılaşmasına dair 'kamusal' bir örnek veriyordu. Rastlantısal izleyiciliğin ilkörneği olmayan ama iyi bir örneği olan bu çalışma, Kopenhaglıların yanı sıra Kopenhag'da yaşayan, çalışan ya da kenti ziyaret eden, Türkçe bilen bireylerin bir sanat yapısıyla karşılaşması

Lacan'ın öğrencisi olan Guattari, Freud'la, bilinçdışı yaklaşımıyla, özne olmakla, Ödipus kompleksiyle ve dolayısıyla cinsellikle hesaplaşırken aslında 'psikanaliz'in mantığını sorguluyordu. Bütün bu sorgulamalar Batı merkezli düşüncenin Doğu toplumlarını değerlendirmede ne derece hatalı olabileceğini gösteren veriler ortaya koyuyordu ve aslında her şeyin birbiriyle ilişkisel bir bağı olduğuna dair kanıt veriyordu.

³⁰⁵ Guattari'den aktaran Bourriaud: *İlişkisel Estetik*, 139.

³⁰⁶ Guattari'nin terimi ilk kez kullandığı ve tüm yönleriyle açıkladığı bir metin için bkz. Félix Guattari: *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. Çev. Paul Bains ve Julian Pefanis, Indiana University Press, 1995.

³⁰⁷ Bourriaud: *İlişkisel Estetik*, 26-27.

merkezinde oluşturulmuştu. Sonraları farklı kentlerde Arapça dâhil olmak üzere çeşitli dillerde tekrarının yapıldığı çalışma, göçmen, turist, ekspat gibi unvanları olan bireylerin anlık bir ortak payda çerçevesinde bir araya gelerek, gülmek, eğlenmek, vakit geçirmek yoluyla alternatif bir topluluk oluşturmaya, anlık bir ilişki inşa ederek yeni bir ‘mübadele alanı’ yaratmasına yol açıyordu. Bir sanat etkinliğine dâhil olduklarını bilmeden gruplaşan bu ‘rastlantısal’ izleyiciler, yine bir sanat ekinliğine dahil olduklarını bilmeden yanlarından gelip geçen ‘yerli halk’ tarafından garip karşılanabiliyorlardı. Çalışmanın kurduğu ilişkisel ağ, toplumsal yapılanma düzeni ve kültürel anlam çeşitliliği, Guattari’nin kaosmoz kuramıyla örtüşüyordu ancak yeni izleyici kimliği açısından ikircikli bir durumun yaşanmasına da yol açıyordu. Ayrıca çoğu zaman izleyici olduğunun farkında bile olmayan, duyduklarını bir tür sokak yayını zanneden izleyicinin edimselliğine dair iradesi de tümüyle elinden alınmıştı. Özgürleşmesi, bağımsızlığı kutlanan izleyicinin aklına da bazı sorular takılmaya başlamıştı: İzleyici olma iradem bile elimden alınmışsa, bu nasıl bir özgürlük? Başıma gelen bu şeyin sanat olduğu söyleniyor, buna hangi otorite, nasıl, neye göre karar veriyor? Evet, 1980’li yılların sonu ve 1990’lı yıllardan itibaren ilişkiler ağı olarak nesnesiz, izleyicinin şahsi fiziksel deneyimine açık sanat yapıtlarının sayısı arttıkça izleyici, sanat etkinlik alanı olduğunu bildiği bir yerde bile karşılaştığı ‘şeyin’ bir yapıt olup olmadığı hakkında kuşku duymaya başlamıştı. Rudyard Kipling’in ünlü şiirindeki dizeler, İzlenimcilik’ten bu yana sık sık tekrarlınsa da yirminci yüzyılda bambaşka bir anlam taşımaya başlamıştı:

“(…) yaprakların arkasından fısıldayana kadar şeytan: ‘çok hoş, ama bu sanat mı?’
(...) Kabil’in kulağına fısıldadığında şeytan: ‘bu sanat mı?’
(...) tuğlaların ardından homurdanana kadar şeytan: ‘çok çarpıcı, ama bu sanat mı?’ (…)
ve geminin altında, ağzından köpükler çıkarak konuştu şeytan: ‘insan bu, ama bu sanat mı?’
(...) karanlık camı tıklattı şeytan: ‘yaptın, ama bu sanat mıydı?’
(...) ama sevinçle haykırdı şeytan ‘zekice, ama bu sanat mı?’
(...) yaprakların ardından mırıldandığında şeytan: ‘çok hoş, ama bu sanat mı?’
(...)”³⁰⁸

³⁰⁸ İlk kez 1890 yılında **The Scots Observer**’da yayımlanan şiir, Âdem’in toprağa çizdiği ‘ilk resmin’ Şeytan tarafından değerlendirilmesi ve bunun gerçekten sanat olup olmadığını sorgulamasına dair bir hikâye anlatıyordu. Şiirde soruyu çağlar boyunca (Kabil ve Habil’in çatışması sırasında, Nuh Tufanı

Yirminci yüzyılın ikinci yarısına varıldığında yazılı ve görsel basında çöp zannedilerek atılan sanat yapılarından, sanat yapıtı zannedilerek ilgiyle incelenen sıradan eşyalardan, yapıtı deneyimlerken ya da yapıt olduğunu fark etmeden kaza geçiren izleyicilerden, temizlik görevlilerinden bahseden ‘eğlenceli’ ve ‘müstehzi’ haberler sık sık gündeme gelmeye başlamıştı. Örneğin 1999 yılında Tracey Emin’in ıvır zıvırla doldurduğu dağınık *Yatağım* adlı çalışması, müze görevlisi tarafından temizlenip toplanmıştı. Damien Hirst’in 2001 yılında Londra’daki Eyestorm Gallery’de yaptığı ‘parti sonrası’ düzenlemesi, galeri temizlikçisi tarafından kokteyl sonrası dağınıklığı gibi görülüp toplanarak çöpe atılmıştı. 2004 yılında Gustav Metzger’in Tate Gallery’de yaptığı *Öz-Yıkıcı Sanatın İlk Kamusal Gösteriminin Yeniden Yaratılması* adlı, karton ve kâğıtla doldurulmuş büyük bir çöp poşeti de müzenin temizlik görevlileri tarafından çöp zannedilerek atılmıştı. 2016 yılında 16 ve 17 yaşlarındaki iki öğrenci San Francisco Museum of Modern Art’a giderek bir iki denemeden sonra yere özellikle markalı bir gözlük bırakmış ve izleyicilerin onu sergiye ait bir çalışma zannederek gösterdikleri ilgiye bakıp pek eğlenmiş, çektikleri fotoğrafları sosyal medyada paylaşarak oldukça dikkat çekmişlerdi. 2007 yılında Tate Modern’in Türbin Salonu’nun zemininde açılan büyük bir yarıktan ibaret olan *Şibboleth* ile Doris Salcedo’nun onlarca izleyicisinin yaralanmasının ardından Anish Kapoor’un 2018 yılında Portekiz’de açtığı sergide yer alan *Arafa Düşmek* (1992) adlı 2,5 metre derinliğindeki çalışmasını yere çizilmiş siyah bir daire zannederek üzerine basıp içine düşen 60 yaşındaki bir izleyici, uzun zaman gündemi meşgul etmişti. Böylesi haberler izleyicilerin sanatla karşılaşmak konusundaki kuşkularını körüklüyordu. Karşılaşılan ‘şeyin’ bir yapıt olduğu nasıl anlaşılacak, onunla ne düzeyde temas kurulacağına nasıl karar verilecekti? Bu yeni mübadele alanında birilerinin bir açıklama yapması ya da buna bir düzen getirmesi gerekir miydi? Sanatçı ‘bana her şeyi yapabilirsin’ dediğinde bu gerçekten her şeyin yapılabileceği anlamına mı geliyordu yoksa yapılmamalı mıydı? Bir şeyin sanat olup olmadığını sorgulayan izleyici, şeytanın dolduruşuna gelen

sonrasında ve benzeri Kutsal Kitap anlatıları ışığında) tekrar tekrar soran Şeytan ve ayrıca Âdem, sonunda bu soruya cevap bulamıyorlardı. Kipling’in “Ama bu sanat mı?” dizesi yirminci yüzyılda Orson Welles’in çektiği *F for Fake* adlı filmin yanı sıra pek çok entelektüele ilham verecekti. Şiirin tam metni için bkz. Rudyard Kipling: **Selected Poems**, “The Conundrum of Workshops”. Penguin Publ., 2016, 31-32. Ayrıca Barnett Newman’ın “The First Man Was An Artist” başlıklı metni de Âdem’in sanatçı kişiliğine değiniyordu (Bkz. Charles Harrison ve Paul Wood (ed.): **Art in Theory: 1900-1990**. Wiley-Blackwell Publ., 2002, 566-8).

bir günahkâr mıydı? Anlam aramak şeytani bir iş miydi? İşte Guattari'nin etik-estetik paradigması burada devreye giriyordu.

İzleyicinin arada kalma durumu, Felix Gonzalez-Torres'in 1990 tarihli *İsimsiz (Şans Kurabiyesi Köşesi)* adlı çalışmasındaki kurabiyelerden alıp almama kararsızlığını yaşamasından internet üzerinden video konferans yaptığı şahsın gerçekten intihar edip etmediğini anlamaya çalışmasına kadar geniş bir aralıkta değişiyordu. Bu tarz manipülasyonların sosyal medyanın gücüyle birleştiğinde varabileceği uç noktalardan biri ise izleyicide ciddi bir psikolojik travma yaratabilecek hatta mevcut travmatik kişiliklerini açıkça ortaya gösterecek potansiyel taşıyordu. İnternet ve sosyal medya çağının henüz zirveye vardığı dönemde, sosyal medya ilişkiler ağının malzeme olarak kullanıldığı çalışma, izleyici olduğunu bilmeyen bir kitleyi neredeyse kobay gibi kullanıyor, onların tepkilerini kaydediyordu. Genel olarak çalışmalarında sanal bir dünya ve sanal kişilikler yaratan Eva ve Franco Mattes çifti (0100101110101101.org olarak tanınmışlardır) 1998 yılında bu kurgusal kişiliklerden biri olan sanatçı Darko Maver'i yaratarak ona atfettikleri yapıtlarla sanat dünyasında tanınmasını sağlamış ve nihayet 1999 yılında onu öldürmüşlerdi (Resim 39). 1962 yılında Krupanj'da doğan bu sanal-kurgusal Sırp sanatçı, parçalanmakta olan Yugoslavya'da motellerde ve terk edilmiş binalarda yaşıyor, işkence edilmiş insan bedenlerini, parçalanmış uzuvları 'dokümantasyon' tekniğiyle sergiliyordu. Maver, çalışmaları (ki hepsi kurgusaldı) ve yaşam tarzı kıta Avrupası'nda da hızla ilgi çekmeye başlamıştı. Yugoslavya'da vatan hainliğiyle suçlanmış, tutuklanmış ve yapıtları sansürlenmiş (kurgusal olarak) Maver'in fotoğrafları, kısa bir süre sonra Avrupa'daki sergilerde altlarına iliştirilmiş metinlerle birlikte görülmeye başlamıştı (hiçbir galeri Maver'le yüz yüze tanışmamıştı, telefonda bile konuşmamıştı, kurgusal bir karakter olduğunu bilmiyordu). Hatta Maver'in bir hayran kitlesi vardı (gerçekten!). *Entartete Kunst* adlı bir internet dergisinde hakkında bilgi verilen yazılar yayınlanıyordu. Maver'in siyasi otoritelerle kapışmaları, Belgrad'daki Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenciyken yazdığı kısa makaleler, akademisyenlerle itişmelerine dair hikâyeler, Balkanlarda yaşanan savaştaki gözlemlerini anlattığı metinler, Lübliyana'da açılan bir sergiden nasıl çıkarıldığına dair haberler...³⁰⁹

³⁰⁹ J. Sage Elwell: **Crisis of Transcendence: A Theology of Digital Art and Culture**. Lexington Books, 2010, 107.

Resim 39: Eva ve Franco Mattes'in 1998-9 tarihli *Darko Maver* projesinden görüntüler
(a. Darko Maver'in sansürlendiği söylenen fotoğrafları, 1999;
b. Darko Maver'in NATO bombardımanı ertesinde Podgorica hapishanesinde
bulunan cansız bedeni [fotoğraf aslında Mattes çiftinin Bologna'daki
evlerinin tavanarasında çekilmişti];
c. 48. Venedik Bienali'nde İtalyan Pavyonu'nda
Darko Maver için düzenlenen anma töreninden fotoğraf).



Kaynak: <https://0100101110101101.org/darko-maver/> (erişim tarihi 01.12.2021).

Ünü yayılan Maver'in fotoğrafları (aslında işkence görmüş ceset maketlerinin fotoğraflarıydı ama bunu kimse bilmiyordu) İspanyol bir müzik grubunun albüm kapağı olmuş, sanat gazetelerinde ve dergilerde düzenli olarak onunla ilgili haberlere yer verilmeye başlamıştı. Maver'le ilgili her şey internet üzerinden yayılıyordu. Nihayet 1999 yılında, ününün zirvesindeyken Maver'in ölüm haberi ve cansız

bedeninin fotoğrafı gündeme bomba gibi düştü. Hazırlanan basın bültenine göre Maver, NATO uçaklarının attığı bombalar sonucunda tutuklu tutulduğu Podgorica hapishanesinde 30 Nisan 1999 günü ölmüştü. Alınan bu haber üzerine, 48. Venedik Bienali'nde Maver'in anısına İtalyan Pavyonu'nda bir anma töreni düzenlenmişti (gerçekten!). Törene çeşitli küratörler, muhabirler, eleştirmenler, galericiler ve izleyiciler katılmış, taziyelerini sunmuş, sanatçının öneminden bahsetmişlerdi. 2000 yılında Eva ve Franco Mattes, Darko Maver'in aslında kendilerinin tasarladıkları bir proje olduğunu açıklamışlardı ancak sanat dünyası bu açıklamayı kabullenmekte oldukça zorlanmıştı.

Darko Maver sergisinde sanal kişiliği yaratma sürecini her aşamasıyla anlatan, belgeleriyle ortaya koyan Mattesler, bu projeleriyle yalnızca izleyicinin değil tüm sanat dünyasının ikircikli bir ruh haline bürünmesine neden olmuştu. Sanat dünyasının Sokal Vakası³¹⁰ olarak görülebilecek bu projeyle yetinmeyen hatta 'gerçekliğin aşırı abartıldığını' düşünen Eva ve Franco Mattes, 2010 tarihli *Eğlenceli Değil* adlı çalışmalarıyla internet sanatı olarak adlandırılan 'yeni' sanat türünün çarpıcı bir örneğini daha sundular. İzleyiciyi sanatçıya, sanatçıyı izleyiciye dönüştüren çalışmalarından biri olan *Eğlenceli Değil*'de her şey çiftin Chatroulette adlı bir sosyal ağ ve görüntülü sohbet sitesine kayıt olup profil oluşturmasıyla başlamıştı. Programın yazılımına göre bilgisayar ekranı ikiye bölünmüş, bir yanda sohbet etmek üzere bağlanan kişinin canlı kamera bağlantısı, diğer yanda da tavana asılan bir ipin ucunda sallanan Franco Mattes'in görüntüsü vardı. Ekranın alt kısmında, yazışmalar görölüyordu. Franco Mattes'in karşısına çıkan binlerce rastlantısal izleyici, bir sanat projesinin katılımcısı olduğunu, bütün görüntüsünün, tepkilerinin, yazdıklarının belgelendiğini ve sonra bir sanat galerisinde yapıt olarak bunların gösterileceğini elbette bilmiyordu (Resim 40). Marina Abramoviç'in *Ritim*

³¹⁰ New York Üniversitesi Fizik Bölümü'nde eğitim veren Alan Sokal, 1996 yılında tümüyle anlamsız bir içeriği olan akademik makale yazarak kültürel çalışmalar alanında saygın bir dergi olan *Social Texté*'ye göndermiştir. Makalede o dönemin akademik çevrelerinde oldukça popüler olan kuramcılardan alıntılar yapan Sokal, metnine Aydınlanma dönemini eleştiren bir girişle başladıktan sonra müspet ve beşeri bilimler arasında ortak çalışmalar yapılması gerektiğini anlatarak gerçeklik üzerine yorumlarda bulunmuştur. Makale onaylanıp dergide yayımlandıktan sonra Sokal, *Lingua Franca* adlı akademik bir başka dergi için kendisiyle yapılan söyleşide tümüyle uyduruk, mesnetsiz ve kendisine göre 'zırvaladığı' bu makalenin postmodern kuramlara ve entelektüel dünyanın yaşadığı 'bilme' krizine karşı bir eleştiri olduğunu açıklamıştı. Bahsettiği bu makalede sanat alanında yazılan hemen her akademik metinde ve yapılan çalışmalarda atıfta bulunulan Jean Baudrillard, Michel Foucault, Jacques Derrida, Felix Guattari ve Gilles Deleuze dahil pek çok isme yer vermişti. Makale için bkz. Alan D. Sokal: "Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity", **Social Text** No. 46/47, 217-252 (ilkbahar/yaz 1996).

0'ı kadar hatta ondan çok daha çarpıcı sonuçları olan, saatlerce süren bu projede yalnızca bir kişi polisi aramıştı! Bu sonuç, oldukça kışkırtıcı, zaman zaman anarşist olan hatta gerçekliğin gerçekliğiyle eğlenen Mattesleri bile şaşırtmıştı. Şöyle diyorlardı bir söyleşide:

“(...) farkında olmayan izleyici kitlesi için (...) ölüm gibi son derece gerçek bir şeye tepki vermelerini istedik. Rasgele binlerce insan Franco’nun tavanda asılmış halde saatlerce sallanışını izledi. Performansın video dokümantasyonu, bir dizi tepkiden oluşuyor: kimileri gülüyor, kimilerinin hiç kılı kıpırdamıyor, kimileri sözde cesede hakaret ediyor ve kimileri de cep telefonlarıyla fotoğraf çekiyor. (...) biri mastürbasyon yapmaya başladı. Öyle ki ‘performansımızın’ izleyiciyi şoke edeceğini umarken biz şoke olduk. Bu da bizi galiba eser sahibinden izleyiciye dönüştürdü.”³¹¹

Resim 40: Eva ve Franco Mattes’in 2010 tarihli çevrimiçi *Eğlenceli Değil* projesinden görünüm (izleyicinin polisi aradığı sekans).



Kaynak: <https://img.newatlas.com/ones-zeros-internet-art-7.png?auto=format%2Ccompress&fit=max&q=60&w=1000&s=45882dcf926507189027a20233341585> (erişim tarihi 01.12.2021).

Gerçeklikte bir paradigma kayması yaşanmasına neden olan bu proje, 10 dakikalık video halinde bir galeride gösterildiğinde yapıt statüsüne ulaşıyor ve izleyici olduğunu bilen izleyicilerle buluşuyordu. O zaman, tıpkı Abramoviç’in *Ritim 0*’ının izleyicisinin performans öncesi ve sonrası ruh hali gibi, videodaki izleyiciyi (izleyici olduğunu bilmeyen) yargılayan veya onu küçümseyen galerideki başka bir

³¹¹ Söyleşinin tamamını çevrimiçi okumak için bkz. “Eva and Fanco Mattes’ virtual world’, http://0100101110101101.org/press/2012-04-11_Phaidon_Eva_and_Franco_Mattes_virtual_world.pdf

izleyicinin (izleyici olduğunu bilen) içsel ve öznel ahlaki muhasebesi başlıyordu. İkircikli ruh halinin doruk noktasına tam da bu aşamada varılıyor ve deneyim travması yaşayan izleyici kendini geri çekmeye hazırlanıyor, güncel sanatın makbul paydaşı olmayı bir yana bırakıp lanetlilerinden olmayı tercih ediyordu. Öyle ki Allan Kaprow'un başarılması gerektiğini düşündüğü şeyi kelimenin yan ve alt anlamlarıyla değil, neredeyse düz anlamıyla gerçekleştirebilecek bir 'sanat doygunluğuna' vardığını hissediyor, Kaprow'dan doğma bir neslin çocuğu olarak bizzat kendisini sanattan tasfiye etmeyi bile aklına getiriyordu. Sanatla karşılaşmak, çoğu zaman izleyicinin 'başına sanat gelmesi' haline dönüşebiliyor, çağın gerektirdiği politik doğruculuk ve spekülâtif diğerkâmlık maskelerinin ardına saklanan zihinler bir yandan da bu rızasız maruz bırakılma-maruz kalma halini sorgulamaya (farkında olunmasa da) adım adım yaklaşıyordu.

BÖLÜM 3

GÜNCEL SANATA MARUZ KALAN İZLEYİCİNİN HALLERİ

Sanatın her türü (hatta yaşamın kendisi), onunla karşılaşan kişiler açısından başlı başına bir maruz kalma halidir. Sanat mekân, sanatçı ve izleyiciden oluşan sac ayağı üzerinde durur. Üç bileşen de birbiri kadar önemlidir ancak izleyicinin bu denklemdeki yeri özel bir anlam taşır. Mağara duvarındaki ya da taş üzerindeki bir çizimden Maurizio Cattelan'ın Miami'de düzenlenen 2019 tarihli Art Basel etkinliği kapsamında Perrotin Gallery'nin duvarına yapıştırdığı muza, onu yiyen izleyicinin (ki o bir performans sanatçısı ve şaşırtıcı olmayan şekilde Cattelan'ın arkadaşı David Datuna'ydı) eylemine; ilki 2020 yılının Kasım ayında ABD'deki Utah Çölü'nde bulunan ve peyderpey farklı yerlerde karşılaşılan, bir süre sonra ortadan kaybolan, çeşitli metallerden parlak dikitlere; ürettiği Jpeg resmi 69,346,250 Amerikan dolarına satılan ve Kripto Sanat'ın (2021 yılı itibarıyla şimdilik) en yüksek gelire sahip sanatçısı kabul edilen Beeple'in (Mike Winkelman)³¹² çalışmalarına; COVID-19 pandemisi sebebiyle bir süre tüm sanatsal etkinlikler durduktan sonra nihayet neredeyse her gün gerçekleştirilmeye başlayan ve oldukça cazipleşen çevrimiçi (online) canlı performanslara (sahne sanatları dâhil) kadar her etkinliği sanat kılan, izleyicinin varlığıdır.³¹³ Sanatçılar (önceki bölümlerde de değinildiği gibi) her devirde kâh izleyiciye denklemdeki yerini anlatacak kâh izleyicinin denklemdeki yerinin ağırlığını değiştirecek girişimlerde bulunmuşlardır.

³¹² 1981 yılında doğan Mike Winkelman, 1 Mayıs 2007 tarihinden 2020 yılına kadar her gün çizdiği resmi internete yüklemiş ve on üç yıllık çalışmalarını derleyerek *Her Gün: İlk 5.000 Gün* adını verdiği .jpeg çalışmasını 11 Mart 2021 tarihinde düzenlenen bir Christie's müzayedesinde NFT olarak, 69,346,250 Amerikan dolarına satmıştır. 'Yeni'liğiyle gözleri kör edercesine kamaştıran, Dijital Sanat'ın yirmi birinci yüzyıl akımlarından biri olan Kripto Sanat, Türkiye'deki sanatçılar arasında da hızla yaygınlaşan NFT eserler, işin finans kısmının halledildiği blokzinciri teknolojisi hakkında daha fazla bilgi almak için Londra'daki Christie's müzayede evinde 2018 yılında düzenlenen "Art+Tech Summit: Exploring Blockchain" başlıklı toplantı YouTube'dan izlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=KT-gPtK5uHY> (erişim tarihi 18 Ocak 2021).

³¹³ Kaldı ki 2019 yılının Aralık ayından itibaren tüm dünyada yaşanan pandemi ve 'yeni normal' söylemi, izleyicinin edimselliğini talep eden sanat üretimlerinin seyrini son yılların popüler Dijital Sanat'ının başrolü oynayacağı bir yönde değiştirecek gibi görünüyor. Sosyal medya üzerinden katılımın sağlanacağı yeni normal süreçte, izleyiciler her tür yapıtı yalnızca bir tıklamayla görecektir. Durum, Dijital Sanat'a, Sosyal Medya Sanatı'na ve dahi Kripto Sanat'a yönelik araştırmaların sayısında büyük bir artış görüleceğini gösteriyor. Konunun bu yönüne Bölüm 3.3'te değinilecektir.

Yapıt karşısında edilgen durumunu korumayı, estetik mesafenin emniyetli limanından ayrılmamayı ve yapıtla arasındaki ‘kathartik’ ilişkiyi sürdürmeyi tercih eden izleyiciyle iletişim, özellikle gerçeklik, nesnelık, varoluş sorgulamalarının sanattaki arayışları hızla şekillendirmeye başladığı bir dönemde, yaklaşık 170 yıl önce değişmeye başlamış, bunun son altmış yılında sanat, izleyici açısından sanatçının uyguladığı pedagojik gelişim süreci haline gelmiştir. İzleyicinin fiziksel, duyuşal ve entelektüel deneyimine dayanan hatta deneyim kelimesine farklı anlamlar yükleyen bu pedagojik gelişim süreci, zaman zaman izleyicinin gerçeklik algısına aşırı yoğunlaştığından bir tür deneyim körelmesi ve deneyim travması yaratmaya başlamıştır. Deneyim körelmesi deyişinin ödünç alındığı Walter Benjamin’in iletişim ve enformasyon konusunda yazdığı bir paragrafta bu konuyla ilgili yaptığı yorum, günümüz sanatında katılımcılık/deneyim söyleminin, dolayısıyla izleyicinin halinin vardığı noktayı değerlendirmeye ışık tutar niteliktedir. Şöyle der Benjamin:

“(...) iletişimin farklı biçimleri arasında bir rekabet vardır. Eski haber etmenin yerini enformasyonun, enformasyonun yerini sansasyonun alması deneyimin gittikçe daha çok köreltiğini gösteriyor (...)”³¹⁴

Sözkonusu körelmenin ve travmanın dinamikleri arasında sansasyonun yanı sıra bunun getirisi olarak gerçek deneyim ile sanatsal üretim üzerinden edinilen deneyimin (bazen istismara varacak düzeyde) birbirini aşmaya çalışması ve bu çaba sırasında bireyin fiziksel, duyuşal, ruhsal varoluşunun ikircikli bir ruh hali içinde yabancılaşması, yersizyurtsuzlaşması, aidiyetini kaybetmesi vardır. Sanatçının (ve sanatın) izleyiciyle meselesi estetik deneyimin çok ötesine geçmiş, öyle ki estetik bağlam neredeyse tümünden bahis konusu olmaktan çıkmıştır. Nitekim *Sanat Komplosu* adlı kitabının sonuna eklenen ve kendisiyle yapılan söyleşileri içeren metinlerden birinde Baudrillard, çağdaş sanatı tümüyle ele geçiren pratiğin yirminci yüzyılın ikinci yarısında izleyici üzerindeki etkisi hakkında (kendini de izleyici olarak konumlandırarak) şu yorumu yapar:

³¹⁴ Walter Benjamin: **Son Bakışta Aşk**. Yay. Haz. Nurdan Gürbilek içinde “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, Çev. Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yayıncılık, 1. Basım, 1993. Kaldı ki Benjamin’in neredeyse kehanet nitelikli bu sözleri sanatın yanı sıra siyaset, toplumsal yaşam, magazin, spor gibi hemen her konuda hedefine ulaşmış ve zirveye oturmuş görünüyor. Benjamin’in deneyim körelmesi olarak ortaya koyduğu kavramı Adorno ‘deneyim kaybı’ Agamben ise ‘deneyimin yıkımı’ sözleriyle karşılamıştır.

“(...) Her şeye karşı geliştirilen bir tür inançsızlık, güvensizlik herkesi içinden çıkamadığı ikiyüzlü bir davranış biçimine doğru itiyor. (...) Bu kafa karışıklığının yol açtığı etkileşim, herkesin katılımı, yüz yüze gelmeler ve düşünce alışverişleri türünden şeyler benim canımı sıkıyor... (...) Burada bilinçli şekilde (...) saf köylüyü oynuyorum. (...) Sözcüğün gerçek anlamıyla bana sunulan göstergelerin tuzağına düşmek istemiyor(um). (...)”³¹⁵

Güncel sanatın ana akımı haline gelen ‘katılımcılık suretiyle deneyim edindirme’ söylemi ve hem bunun getirilerinden biri hem de sanatın zaten özünde var olan bir durum olarak sanata maruz bırakılma hâli, izleyiciye özgürlükten çok bir zorunluluk hissi vermeye, edimsellik beklentisi izleyicinin üzerine yüklenen bir misyon olmaya başlamıştır. Yirminci yüzyıl sonu ve yirmi birinci yüzyıl başı itibarıyla artık dünyanın her yerinde yaygınlaşan, izleyicinin katılımcılığı merkezli sanat çalışmaları, tıpkı kendinden önceki pek çok yenilikçi sanat hareketi gibi kurumsallaşmış, izleyiciyi de sanat dünyasını da neredeyse tahakküm altına almaya başlamıştır. Sanat dünyası her zaman yaptığını yaparak önce yenilikçi, sonra rağbet gören, pek sonra da yerleşikleşen bu türü günümüzde adeta bir norma dönüştürmüştür. İzleyici ise dönüşüm süreci içinde ortak-üretici olmanın, deneyimlediği sanatsal etkinlikten feyz almanın, kendini bir sanatsal çalışmanın aracısı, aracı, nesnesi, kurgulayıcısı, kullanıcısı olarak bulmanın o ilk heyecanını üzerinden atmış, bu sanat türüyle ilgili pedagojik eğitimini neredeyse tamamlamış, edimselliği ise günümüzde neredeyse mecburi bir eyleycilik halini almıştır. Üstelik edimselliğinin yalnızca beklentileri karşılayacak şekilde olması kabul görmektedir.

Tıpkı yaşam gibi sanatın da varoluşundan gelen maruz bırakma durumu, özellikle yirminci yüzyılın sonu ve yirmi birinci yüzyılın başında izleyiciler üzerinde olumlu ya da olumsuz anlamda bir maruz kalma psikolojisi yaratmış, sözkonusu psikoloji bağlamında izleyici kitlesinin kendi içinde bölünmesine de neden olmuştur. Bunlar arasında dikkatten kaçması muhtemel olanlar ise şunlardır: (psikolojiden ödünç alınan tabirle) Stokholm Sendromu tepkileri verenler, doygunluk tepkileri

³¹⁵ Baudrillard’ın **Sanat Komplosu** adlı metnin içinde “Sanat Adlı Komedi” başlıklı bölüm.

verenler, belki daha da iyisi bilinçli şekilde (Baudrillard'ın tabiriyle) “saf köylü”³¹⁶ tepkileri verenler. Elbette yirminci yüzyılın sonu ve yirmi birinci yüzyılın hemen başında kıvrak zekâlı sanatçılar bu kitlelerin de farkına varmış, özellikle doygunluk yaşayan izleyici türüne odaklanmış ancak belki de en önemlisi herkesin sanatçı olabileceği/olduğu söyleminin ziyadesiyle popülerleşip patlama noktasına ulaşarak içinin neredeyse boşaldığı bir dönemde bilinçli bir farkındalık içinde olsun ya da olmasın herkesin birer sanat izleyicisi olduğu kanaatiyle doğrudan tüm toplumu (sanat mekânlarına gelmeyen, gelmeyi bile düşünmeyen bir kitle dâhil) hedefine aldığını duyurmuş, bu doğrultuda üretim yapmıştır (ki sanatçıların izleyicilerin yaşam alanlarında, onlarla iç içe geçerek, onları da birer üreticiye dönüştürerek yaptıkları kolektif çalışmalar bunlara birer örnektir). Ancak özellikle modernizm sonrası dönemde ne kadar çabalanırsa çabalansın bünyesindeki ‘sınıf’ ya da (bir tür) kast sistemini gerçekten yok etmeyi başaramayan sanat dünyasında, sıklıkla anlam arayışı içinde olan, ‘doygunluk’ ve/veya ‘saf köylü’ tepkilerine sahip izleyicilerin ise sistemdeki yerine dair sorular üzerine nedense henüz bir fikir bildirilmemiştir. İzleyicinin yirminci ve yirmi birinci yüzyıl sanatına bulanmış halde geçirdiği bazı hallere özellikle açıklık getirmek şarttır. Çünkü bunlar, Allan Kaprow’un restini görüp oyunu yükseltenlerin, kendisini sanattan tasfiye etmeye niyetli izleyicilerin genel bakış açısına ışık tutmaktadır (elbette tasfiye kelimesinin barındırdığı iki anlamı da dikkat almak gerekir. Kaprow, arıtmayı, saflaştırmayı ima etmiştir; sanatın dışına atmayı değil).

3.1. Kendini Sanatın İçinde Bulma Hali

İlginç olmayan bir tesadüftür ki 1960’lı yıllar siyasi alanda katılımcı demokrasinin ve toplumcu deneyimin, ruhbilim ve sinirbilim alanlarında ise

³¹⁶ **A.g.e.** Bir not olarak şu da eklenebilir; Baudrillard’ın seçtiği ‘saf köylü’ tabiri elbette tesadüf ya da özellikle indirgemeci değildir. Adorno’nun sanatın/eserin özerk ve toplumsal bir olgu olduğu kabulünden yola çıkarak kurgulanan salt izleyici şeklinde görüldüğünde ‘saf köylü’ gerçek anlamını kazanır. Adorno, sanatın/eserin özerkleştikçe daha da toplumsal bir yapı kazandığını ileri sürer. Hem toplumun parçası hem de sanatın önemli bir paydaşı olarak izleyici, bu noktada daha da önem kazanır ki artık tümüyle bir felsefeye hatta felsefe-ötesine dönüşen günümüz sanatında izleyicinin iradesi neredeyse hiç sorgulanmamakta, beklenti dışı tepkileri ile izleyici bizzat sanat dünyası tarafından ‘saf köylü’ kılınmaktadır.

maruz bırakma terapisi, bilişsel terapi gibi deneyime dayalı sağaltma tekniklerinin yüceltildiği dönemlerdi. Felsefe alanında Hans-Georg Gadamer, sanat deneyimi konusundaki tartışmaların kapsamını genişletecek fikirleri üzerinde çalışıyor, deneyimin yeniden deneyimlenmesini sorguluyordu. Tohumları çoktan ekilmiş bütün bu fikirlerin fideleri 1920’li yılların sonunda (genel olarak Birinci Dünya Savaşı ertesinde) gelişmişti ve sanat da kuşkusuz bu fikirlerle temastan geri kalmıyordu. Nitekim 1950’li yılların sonundan itibaren Marcel Duchamp, Daniel Buren, Allan Kaprow, Yoko Ono ve benzeri sanatçılar yaptıkları çalışmalarda bütün bu fikirleri harmanlıyor, kültürel hegemonyayı sorgulayan çalışmalar üretiyorlardı. 1970’li ve 1980’li yıllarda sanat kuramcıları ve eleştirmenler, “yeninin yarattığı şokun”³¹⁷ etkisini halen üzerinde taşıyan izleyicinin yeni pozisyonunu araştıran metinler yazıyor, yayımlıyorlardı. Bir de izleyiciyi bir tür organizma gibi sanat eserine zerk eden sanatçılar sözkonusuydu. Yayoi Kusama’nın 1965 tarihli *Sonsuz Ayna Odası-Fallus Tarlası* başta olmak üzere çoğu çalışması izleyicinin sanatsal ürünün içine adeta serum gibi zerk edilerek sanatın kanında dolaşıma karışmasını sağlıyordu.

Odak noktası hep fiili edimde bulunan, eyleyen, katılımcı (performatif) izleyicilerdi ki COVID-19 pandemisi ile tümüyle dijitalleşen yeni dünya düzeninde de bu odak halen değişmemiştir. Yapılan izleyici sınıflamaları bile izleyicinin katılımcılığına (performatif izleyiciye) odaklı çalışmalara dâhil olan, farkındalığa ve katılımcı olma istencine sahip izleyicinin eylemlerini temel alır (eşyaratıcı/üretici izleyici, işbirlikçi izleyici, kullanıcı izleyici, sanatçı için çalışan izleyici gibi). Sözkonusu sınıflamalar genellikle izleyicinin eserle hemhal oluş şekline dayanarak yapılır ancak izleyicinin sanata maruz kalışının boyutuna, sanatçının en önemli sanat paydaşı olarak izleyicinin iradesine müdahalesine çok değinilmez. Oysa Kaprow’un sanattan tasfiye etmek (mecazen) üzere bizzat (mecazen) doğurup yetiştirmeye başladığı izleyicinin erginleştiği yirminci yüzyılın sonunda ve yirmi birinci yüzyılın henüz başında kendini sanatın içinde buluşuna verdiği tepkiler, onun eylemi,

³¹⁷ Yeninin şoku söylemi konusunda bkz. İngiliz eleştirmen ve yazar Robert Hughes’un 1980 yılında BBC televizyonu hazırladığı **The Shock of the New** adlı mini belgesel dizisi ve 1991 yılında yayımlanan **The Shock of the New: Art and the Century of Change** adlı kitabı (Londra: Thames&Hudson).

eylemsizliği, edimi, en önemlisi de muhakemesi göz ardı edilmemesi gereken türdendir.

3.1.1. Rastlantısal izleyicilik hali

Önceden üretilmiş ya da hâlihazırda üretim halinde olan sanatsal etkinlikle sanatsal bir etkinlikte bulunma (ya da sanat izleyicisi olma) niyeti gütmeksizin, herhangi bir yerde ve zamanda karşılaşan, bilinçli bir sanat farkındalığı olmayan izleyiciler rastlantısal izleyicilerdir. Bu tür izleyici, çoğu zaman sanatla karşılaştığının farkında bile değildir; üstelik kelimenin tam ve en yalın anlamıyla sanata maruz kalır. Sanatçı, onun katılımcı olmayı isteme iradesinin yanı sıra sanat izleyicisi olma iradesini de elinden almıştır. Ancak ona sanatsal etkinliğin kaderini duygularıyla, tepkileriyle, eylemleriyle, fikirleriyle bizzat tayin etme; onu kullanma, kurma, geliştirme, dönüştürme ve/veya durdurma hakkı vermiştir. Rastlantısal izleyicinin sanatsal etkinliğe katılımındaki (düşünsel, fiziksel ya da duygusal) eylemleri bilinçli şekilde tarafınca kurgulanmaz. O yalnızca gözünün önünde cereyan eden olayın akışına kendini kaptırır; yaşananlara tepki verir, olayları yönlendirir. Sözkonusu izleyiciyi açıklamak için verilebilecek en iyi örneklerinden biri Augusto Boal'un görünmez tiyatro performanslarının izleyicileri olabilir. Sanat kuramcısı Claire Bishop'ın *Yapay Cehennemler* adlı kitabında katılımcı sanatın siyasi bağlamı özelinde ayrıntılı ele aldığı³¹⁸ görünmez tiyatro, Kaprow'un 1950'li yılların sonunda gündeme taşıdığı *happening*'lerin filizlerine aşılarmış olsa da sanatçı kimliğine yüklenen saygınlığın kökünü kazımaya çalışmakla değil, izleyicinin birer birey, vatandaş olarak toplumu ve sistemi değiştirme gücü konusundaki farkındalığıyla meşguldü; üstelik apaçık sol hatta anarşist siyasi görüşü merkez alıyordu. Bu yönüyle de 1910'lu yılların sonu ve 1920'li yıllarda avangart Rus sanatçılar arasında oldukça yaygınlaşan, toplumsal mesaj içerikli, doğrudan halkı hedef alan ve onları aniden izleyici kılan sokak performanslarına³¹⁹ ve daha çok izleyiciyi tepki vermeye tahrik eden İtalyan Fütüristlerin akşam etkinliklerine daha yakındı.

³¹⁸ Bishop: **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**, 122-126.

³¹⁹ Bu noktada bahsedilen grup İtalyan fütüristlerin de sık sık başvurduğu bir yöntem olarak ilginç kıyafetlerle sokağa çıkarak halkın arasına karışmak, erkeklerin kadın makyajı, kadınların erkek

Adına her ne kadar görünmez tiyatro dediyse de Boal, basın mensuplarıyla yaptığı söyleşilerde bu kategori üzerinden tiyatro sanatını adeta baştan tanımlıyordu. Onun performansları, yirmi birinci yüzyıl sanat dünyasında neredeyse tiranlık kuran Katılımcı Sanat'ın gelişiminde kilometre taşı olmuştu. Ana fikri William Shakespeare'in *As You Like It* adlı tiyatro oyunundaki "(...) Tümüyle bir sahnedir yaşam; Erkeklerle kadınlarsa, hepsi birer oyuncu; Biri çıkar, öteki girer ve her biri; Kendine düşen sürede pek çok rol oynar (...)"³²⁰ tiradına dayanan görünmez tiyatro, bir sanat etkinliğinin tiyatro sahnesi dışında ve izleyici olmayan insanların arasında, yani hayatın içinde gerçekleşmesi esasına dayanıyordu. Dolayısıyla müdavimi olunan bir lokantada her zamanki yemeğini yiyen sıradan bir insan, görünmez tiyatro performansları sırasında kendisi de farkında olmaksızın bir izleyiciye dönüşüveriyordu. Tiyatrolara özgü herhangi bir ritüel ya da kalıbı içermemesiyle görünmez tiyatro, (Kaprow'un rastlantısal izleyicileri her zaman kayırdığı) *happening*'lerden oldukça farklıydı.

Martin Maria Kohtes'in "Invisible Theatre: Reflections on an Overlooked Form"³²¹ (Görünmez Tiyatro: Gözden Kaçmış Bir Usul Üzerine Düşünceler) başlıklı makalesinde vurguladığı kadarıyla Boal'un bu tür çalışmalarının ilki 1972 yılında Arjantin'deki bir opera evinin fuayesinde gerçekleşmişti. Varlıklı ve seçkin bir grup insanın bir oyunun prömiyerini izlemek üzere toplandıkları fuayede zayıf ve güçsüz görünümlü bir adam aniden bayılmıştı.³²² Doktor olduğu anlaşılan bir erkek, yerde yatan adamın etrafına toplanan kalabalığa şahsın açlıktan bayıldığını söylemişti. Kenarda durup olayı izleyenler, yaşanan durumu beslenme yetersizliği hakkında sohbet edebilecekleri bir konu olarak görmüşlerdi. Açlıktan baygınlık geçiren adam, doktor ve olayın şahitleri arasından bazıları aslında birer oyuncuydu, bir senaryoya göre hareket ediyorlardı. Ama olayın ciddiyetini gözler önüne sermek, ülkedeki beslenme sorununa dikkat çekebilmek amacıyla herhangi bir teatral tavır sergilemiyorlar, ülkenin ve toplumun durumuna dair son derece gerçekçi bir

makyajı yaparak kafelerde oturması ve benzeri türden eylemlerle topluma ideolojik, kültürel ve toplumsal mesajlar veren Rus avangartlar, özellikle konstrüktivistlerdir.

³²⁰ William Shakespeare: **Size Nasıl Geliyorsa**. Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996, 65.

³²¹ Martin Maria Kohtes: "Invisible Theatre: Reflections on an Overlooked Form", **New Theatre Quarterly** 33: Cilt 9, Kısım 1, 85-89.

³²² Arjantin, 1970'li yıllara büyük bir ekonomik krizle girmişti. Gelir dağılımındaki adaletsizlik her geçen gün artıyor, işsizlik sorunu giderek büyüyordu.

performans ortaya koyuyorlardı.³²³ İzleyiciyi akıl ve mantık düzleminde değil, duygular ve bilinç düzleminde ‘ele geçirmeyi’ ve ‘harekete geçirmeyi’ hedefleyen Boal, onu birbirinin tam karşısında durup birbirinin sonsuz kopyasını üreten sanat ve hayat aynaları arasında kendi haline terk ediyordu. İzleyiciler gösteri olduğunu bilmedikleri bir gösteriyi izliyorlardı ve tamamen rastlantı eseri buna şahit oluyorlardı.

Augusto Boal, bu tür gösterilerini zaman içinde hem yaygınlaştırmış hem de geliştirmişti; *The Drama Review*’da İngilizcesi yayımlanan bir makalesinde, 1978 yılında Belçika’nın Liege kentindeki gösteriden kendisi de çok etkilendiğini yazıyordu ki bu çalışma kapsamında rastlantısal izleyici tanımını zihinde canlandırmak ve izleyicinin sanat çalışmasına bu şekilde katılmasını merkeze alan sanat uygulamalarının gerek etik gerekse estetik risklerini anlamak açısından bu örnek oldukça kıymetli olabilir. Zira Boal ve ekibinin Liege’deki deneyimi bir süpermarkette alışveriş yapanların izleyici haline gelmesi, olayların büyüyerek kolluk güçlerinin devreye girmesi, kolluk güçlerinin izleyiciye dönüşmesi, oyuncunun izleyiciye dönüşmesi, oyuncu kolluk güçlerinin devreye girmesi, kolluk güçlerinin de izleyiciye dönüşmesi gibi karmaşık bir olay örgüsüne sahiptir. Dolayısıyla bu tez çalışmasında sadece genel hatlarıyla değinilecek olmasına rağmen uzunca bir anlatımı gerektirir. Ayrıca Boal’un Liege kentini seçmesi de önemli bir ayrıntıdır. On dokuzuncu yüzyılda kıta Avrupa’sında başlayan sanayileşme sürecinin sonuçlarından biri olarak madencilik, çelik ve silah üretimi alanında öncü bir kent haline gelen Liege, hızla göç almaya başlamıştı. Hemen her yeri demiryoluyla döşenen kent, fabrikalar, toplu konutlar gibi yapılarla kısa süre içinde kasvetli bir görünüme bürünmüş, bir yandan da sendikalaşmanın başlamasıyla siyasi fikir ayrılıklarının yarattığı çatışmaların yaşandığı sıkıntılı bir ortama dönüşmüştü. 1950’li yıllardan itibaren İtalyan, Cezayirli, Faslı, Türk, Vietnamlı (yasal ve kaçak) göçmenlerin adeta akınına uğrayan kent, özellikle Boal’un performansını gerçekleştirdiği 1978 yılında kelimenin tam anlamıyla bir göçmen (ve işsizliğin en yüksek düzeyde olduğu) kentiydi.

³²³ Kohtes, *A.g.e.*, 85.

“Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978”³²⁴ başlıklı o makalesinde Boal, ilk paragraflarda ekibiyle birlikte atölye çalışması yapmak üzere Brüksel ve Liege’e gidiş sürecini anlatır, genellikle dört gün süren görünmez tiyatro temalı bu çalışmaları nasıl yaptıkları hakkında kısaca bilgi verir.

“(…) yaşları 18 ile 50 arasında değişen, Belçikalıların yanı sıra Fas’tan, Tunus’tan, İtalya’dan, Fransa’dan ve başka ülkelerden de gelen, kadınlı erkekli 40 kadar katılımcı vardı (...) ilk üç gün grup haline bir araya gelerek alıştırmalar yapar, oyunlar oynar ve farklı ‘ezilenlerin tiyatrosu’ formları hakkında tartışırız. Dördüncü gün, normalde, seçilen konuya bağlı olarak lokanta, süpermarket, tren, sokak gibi halka açık alanlarda görünmez tiyatro uygulaması yaparız. Son olarak da izleyici katılımını da içeren, ‘forum tiyatrosu’ denen halka açık bir performansla da atölye çalışmamızı bitiririz.

İlk üç günü Brüksel’de geçirdik, sonra Liege’e gittik ve yalnızca bir tane görünmez tiyatro performansı hazırladık (...)

Dördüncü gün Boal ve atölye çalışmasına katılanların da dahil olduğu ekibi bir süpermarkete giderek alışveriş yapmaya başlarlar. Bu esnada Flaman Televizyonu’ndan bir ekip oyuncuların üzerlerine, marketin çeşitli yerlerine yerleştirdikleri gizli kameralarla çekim yapmakta, hazırlanacak belgesel için veri toplamaktadır. Alışveriş arabasında ekmek, süt, margarin ve yumurta olan oyuncu (François) ile diğer dokuz oyuncu farklı kasaların önünde sıraya girer. Sıra François’ya geldiğinde kasiyere arabadaki her şeyi almak istediğini ama yeterli parası olmadığını, işsiz olduğunu, günlerini iş aramakla geçirdiğini, ancak Belçika’daki 600 bin işsiz arasında bir iş bulmanın zor olduğunu anlatır. ‘Rastlantısal izleyici’ haline gelmiş olan kasiyer, bunların onu ilgilendirmediklerini söyler. François, dürüst olduğunu, çalabilecekken buna tenezzül etmediğini, aldıklarının bedeli karşılığında süpermarkette çalışarak hesaplaşabileceklerini söyler (Resim 41). Kasiyer teklife karşı çıkar, diğer kasaların kuyruğuna girmiş oyuncular devreye girerler. Bazıları François’yı dilencilikle suçlar, başka biri kendisinin de işsiz olduğunu ve François’nın durumunu açıkça anlatmak konusundaki cesareti karşısında duygulandığını söyler, bir başkası François’ya başka bir kente gidip orada iş bulmayı denemesi gerektiğini anlatır. Konuşmalar Belçika’da yaşayanların milliyetleri, işsizlik, fiyatlar, maaşlar, olası

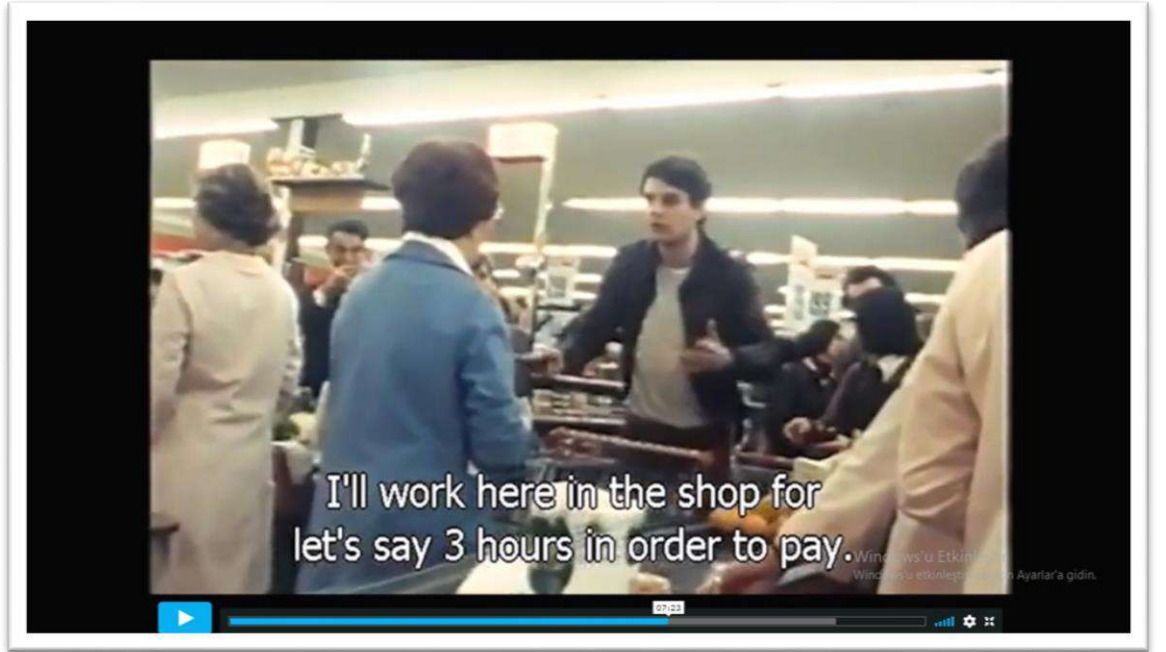
³²⁴ Atölye çalışmasının ve performansın her aşamasının oldukça ayrıntılı yazıldığı ve Boal’un etik-estetik hakkındaki sorgulamalarını da içeren tam metin için bkz. Augusto Boal: “Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978”, *The Drama Review* (1988-), Cilt 4, Sayı 3, Sonbahar, 1990, 24-34.

özüm önerileri ekseninde ilerler. Başka bir oyuncu François'yı almadığı ve güzel bir teklif sunduğu için haklı bulur hatta kasiyere durumu sorgulatan bazı cümleler söyler. Kasiyer müdireyi çağırır. Bu esnada diğer müşteriler (ki hepsi birer rastlantısal izleyicidir artık) konuşmalara katılarak ortamın tansiyonunu düşürmeye çalışırlar. Müdire (rastlantısal izleyici) kasanın yanına geldiğinde polisi çoktan aradığını söyleyerek François'yı kasa kuyruğundan çıkarmaya çalışır. François ise nazik bir şekilde, sesini hiç yükseltmeden müdireye teklifinin çok makul olduğunu anlatma çabasındadır. Diğer oyuncular bu kez François'nın kendini ifade etmesine izin verilmesi gerektiğini söylerler. Bazıları da aralarında para toplayıp François'nın aldıklarını ödemeyi teklif ederler ancak bunun 600 bin işsiz olduğu bir ülkede kalıcı bir çözüm sayılamayacağını da eklerler. Tüm müşterilerin (rastlantısal izleyiciler dâhil) verdikleri paralarla François'nın aldıklarının ücreti ödenir ancak müdire ve marketin güvenlik görevlileri onun çıkmasına izin vermezler. Şaşırtıcı olan beklenmedik bu gelişme karşısında tüm oyuncuların aslında bunun bir kurgu olduğunu söylemektense oyunu devam ettirmeleridir.

François'ya tepki veren (rolleri gereği) oyuncular da dâhil olmak üzere marketteki tüm müşteriler ona arka çıkarlar. Ancak müdire François'yı polise teslim eder. Rastlantısal izleyiciler ve oyuncular protestoya başlarlar. Duyarsız kalamayan polis (artık o da rastlantısal izleyicidir) müdireye François'nın bir şey almadığını, aldıklarının parasının ödendiğini, suçu olmadığını ve ne gerekçeyle tutuklanmasını istediğini sorar. Müdirenin şikâyeti nettir: toplum huzurunu bozmak, kargaşa çıkarmak! Polis François'yı merkeze götürür, (senaryoya göre onu dilencilikle suçlayan) müşteri rolündeki bir oyuncu (onu yalnız bırakmamak için) olayın şahidi olduğunu ve onun bir suçunun olmadığını zapta geçirmek üzere polisle birlikte merkeze gider. İlginçtir ki oyuncular, polis merkezinde de durumu açıklamak yerine oyunu sürdürmeyi tercih ederler. İfade alırken ve üst araması yapıldığında François'nın üzerindeki mikrofonu bulunca polis onun gazeteci olduğunu, aslında bir işi ve maaşı olduğunu düşünür. Sorgu devam ettikçe François nihayet bütün bunların sadece bir görünmez tiyatro etkinliği olduğunu açıklar. Polis oldukça şaşıır, onlarla dalga geçildiğini düşünür ve oyuncuları kamusal alanda izinsiz gösteri yapmakla suçlar. Altı saat süren gözaltı sonrasında oyuncular serbest bırakılırlar. Her şeyi kaydeden belgesel film ekibiyle, arkadaşlarıyla ve Boal'la buluştuklarında olayları ve haklarındaki

suçlamayı anlatan oyunculara, sanata sansür uyguladıkları gerekçesiyle (başına gelenin sanat olduğu söylene de bunu kabul etmediği için!) polise (yani aslında bir rastlantısal izleyiciye!) dava açabilecekleri, görünmez tiyatro etkinliği için izin almanın onu sıradan bir tiyatro etkinliğine dönüştüreceği ve bunun da bir tür sansür olduğu söylenir. Ertesi gün televizyonda Boal, ekibi ve yaşananlar hakkında bir program yayınlanır, programda gizli çekimlere de yer verilir. Forum için bir araya gelinen gün, tiyatronun tamamen dolu olduğunu gören Boal ve ekibi oldukça şaşırır.

Resim 41: Augusto Boal'un 1978 yılında Belçika'da gerçekleştirdiği görünmez tiyatro atölye çalışmasının ardından Liege'deki bir süpermarkette yapılan performans sırasında Flaman Televizyonu tarafından gizli çekimle alınan görüntülü kayıttan bir kare.



Kaynak: <https://vimeo.com/242782011> (erişim tarihi 01.12.2021).

Çoğunluğunu yabancıların, göçmenlerin ve mültecilerin oluşturduğu grup karşısında ırkçılık, kadın hakları, işsizlik temalı bir forum gerçekleştirdikleri sırada Boal'un yanına biri yanaşır ve polis olduğunu anlatıp ona bir kimlik gösterir. Merkeze gelmesi gerektiğini söyleyerek Boal'u kolundan kavrar, biri sivil diğeri üniformalı üç polis ve durmaksızın havlayan polis köpeği eşliğinde yürümeye başlayan Boal'u görenler protestoya başlayıp onu polisin elinden alırlar. Polisler destek çağıracaklarını söyleyerek giderler. Boal'un arkadaşları hızla avukatları arayıp durumu anlatırlar.

Avukatlardan biri polisi aradığında onların öyle bir emir almadıklarını, jandarmayla konuşması gerektiğini öğrenir. Jandarma da avukata öyle bir emir almadıklarını, çetelerle mücadele eden tugaylarla konuşmasını söyler ama avukat tugaylardan da eli boş döner.

Avukat durumu anlamak için Boal’la ve olayın tanıklarıyla görüşür. Ayrıntıları öğrendiğinde sürekli havlayan köpeğin Belçika’da kullanılan polis köpeklerinden olmadığı, kendini polis olarak tanıtan kişilerin de yalan söyledikleri anlaşılır. Dolayısıyla tekrar polis aranır ve yardım istenir. Göçmenlerden, mültecilerden, kaçak yollarla ülkeye giriş yapan ve yasadışı çalışan kişilerden oluşan bir grupla dolu olan tiyatro salonu kısa sürede gerçek polislerle dolar ve herkesle görüşme yapılmaya başlanır. Ortam fazlasıyla gergindir. Boal’un eskiden beri tanıdığı ve onun atölye çalışmalarına katılan bir öğrencisi durum karşısında oldukça panikleyerek itirafta bulunur: Daha önce Boal ile İtalya’da ortak proje yapan Cirque Divers aktörleri bir görünmez tiyatro sergilemişlerdir! Ayrıca kalabalık arasında da Cirque Divers oyuncularını vardır ve olay başından sonuna kadar kamerayla kaydedilmiştir!

Boal, foruma gelen ve yaklaşık bir buçuk saat boyunca polisle konuşmak zorunda kalan izleyicilere durumu anlattığında infial yaşanır. Boal ve ekibi, Cirque Divers oyuncularının (katılımcı rolündeki) canlarını korumak zorunda kaldıkları gibi güvenliklerini de sağlayarak tiyatrodan tahliye edilmelerini sağlarlar. Boal, makalesinde bütün bu yaşananlar üzerinden ezilenlerin tiyatrosu ve görünmez tiyatro etkinliklerinin etik boyutunu tartışmaya açar. Mültecilerden ve göçmenlerden oluşan bir topluluğu gerçek polislerle yüz yüze getirerek onları korkutmanın hem etik hem de estetik açıdan tehlikeli sularda dolaşmak olduğunu söyler (ki aslında gerçek polisleri çağıran onun avukatı ve ekibidir). Yaşananları burada özetlenenden çok daha ayrıntılı şekilde anlatarak çeşitli çıkarımlar yaptığı makalesinde Boal’un Cirque Divers’ın (belki de ava gideni avlayan) bu etkinliği konusunda oldukça açık şekilde ifade ettiği görüşlerini ve Guattari’nin etik-estetik tartışması üzerinden yaptığı yorumu okumak mümkündür. ‘Rastlantısal izleyici’ olma hali üzerinden okunduğunda ise bu etkinlikler, izleyici-oyuncu olduğundan habersiz izleyicinin sanat-hayat aynasının arasında kaldığı tekinsiz duruma dair somut birer kanıttır. Kaldı ki anlaşıldığı kadarıyla rastlantısal izleyici bizzat bir sanatçı olmadığı sürece başına gelenlerin sanat olduğu söylendiğinde bunu sorgusuz kabul etmek ve saygı duymak hatta sanata maruz kaldığı

için belki de memnun olmak zorundadır! Önceki bölümün son ayrımında bahsedilen *Darko Maver* (1998) ve *Eğlenceli Değil* (2010) adlı çalışmaların izleyicileri de rastlantısal izleyici olarak benzer bir tekinsizlik içindedirler.

Kamusal sanat adı altında üretilen tüm çalışmaların izleyicileri birer ‘rastlantısal izleyicidirler’. Keza Keith Haring’den Banksy’e uzanan modern grafiti sanatının örneklerinin bulunduğu yerlerdeki bireylerin çoğu bunların birer sanatsal üretim hatta kendilerinin de birer izleyici olduklarının bilincinde olmayabilirler. Bu izleyiciler bazı yönlerden Ortaçağ’da dua etmek üzere kiliseye giden ve bu esnada oradaki heykellere, resimlere, süslemelere bakan insanlarla paralel bir izleyicilik sergiler. Rastlantısal izleyicinin gerçekleşmekte olan sanat etkinliği üzerindeki etkisi sözkonusu olduğunda ise durum değişir; örneğin, daha önceki ayrımlarda da vurgulandığı gibi, Cage’in ‘4’33’’ adlı eserinin sokakta gerçekleştirilen icralarında yoldan gelip geçmekte olan herhangi birinin ayak sesleri bile (eserin önünde dursun veya durmasın) birer sesbirimine dönüşecek, eserin ‘tek seferlik ve doğaçlama’ bir parçası haline gelecek, bir bestenin üretimine katılmış olacaktır. Bedeninden, giysilerinden, elinde tuttuğu poşetten ya da gezdirdiği evcil hayvanından, yanındaki çocuğundan çıkan her sesle besteyi dönüştürecek, yeniden üretecektir. Üstelik ortamda bulunduğu sürece buna dâhil olmamak gibi bir şansı neredeyse hiç yoktur. Etkinlik esnasında ortamdaki ayrılması bile salyangozun ilerlemesi gibi arkasında iz bırakmasıyla mümkün olabilecektir.

Jens Haaning’in farklı kentlerde farklı dillerde yinelediği fıkra temalı çalışması, sanatçının mücadele alanı yaratma hedefine yönelik iyi bir örnek olarak sunulageldi. Çalışmanın kendisi keyifli bir içeriğe sahip olduğundan izleyicinin böyle bir mübadele alanına girmek konusundaki rızası pek sorun edilmedi. Ancak Boal’un Belçika’daki örneğinde rastlantısal izleyicilerin çoğunun, yani müdirenin, polisin, forum alanındaki göçmen ve mültecilerin inisiyatifini, rızasını yok saymanın sonuçları çalışmaları farklı boyuta çekiyordu. Bu noktada müdire ısrarla şikâyetçi olduğu, polis kendisiyle dalga geçildiğini düşündüğü için Katılımcı Sanat dünyasında müstehzi tebessümlerle karşılanabiliyordu. Oysa onlar açısından durum içerdiği ciddi toplumsal mesajlardan bağımsız olarak bir ‘sanatın bir parçası olma lütfuna erişmekten’ ibaret olmak zorunda mıydı? Nitekim Boal’un Belçika’da yaşadığı olayların ilk kısmında kendi ekibindeki oyunculara soruşturma açılması ihtimaline karşı polisin sansür uygulamaya kalkıştığı argümanını kullanmayı düşünmüşlerdi. O halde Katılımcı Sanat, istisnasız herkesin sanatı

anlamasını, takdir etmesini, saygı duymasını, aynı-benzer anlamları üretmesini ve sanatın her şeyi affettirmesini mi umuyordu? Cirque Divers, foruma gelecek kitlenin özel durumunu bilmeden (ki Boal ve ekibi bile kitleyi görünce şaşırdıklarını ifade ediyorlardı) ve hesaba katmadan hazırladığı performans, neden sert eleştirilere hedef oluyordu? Rastlantısal izleyicinin Katılımcı Sanat'ın bileşeni olma kararını bizzat verme hakkı bulunmadığı gibi, ona aslında bir sanat etkinliğinin parçası olduğu söylendiğinde 'etkinlik sürecinde maruz kaldığı olaylara' vereceği tepkiyi seçme hakkı da mı olmamalıydı?

Eva ve Franco Mattes'in 2003 tarihli bir çalışması da bu bakımdan ilginçtir. Viyana'nın ünlü ve en önemli meydanı Karlsplatz etrafında gelişen proje (Resim 42), toplumda büyük tepkilere neden olur.

Resim 42: Eva ve Franco Mattes'in Viyana'daki Karlsplatz'a kurduğu Nikeplatz bilgilendirme kabinini, Nike logosu heykelini ve proje çizimlerini gösteren bir fotoğraf seçkisi.



Kaynak: Eva ve Franco Mattes'in resmî internet sitesi <https://0100101110101101.org/nike-ground/> (erişim tarihi 01.12.2021).

Şehrin dört yanına broşürler dağıtılmış, kabinde projenin incelenebileceği de duyurulmuştur. İçinde gerçekten de yeni meydanın projesini gösteren kapsamlı çizimlerin sergilendiği kabin her gün pek çok kişinin ziyaret edip bilgi almaya çalıştığı bir yer haline gelir. Mattes çiftinin koca bir kentte görünmez tiyatro performansı sergilediği ve aktivist sanat projesi olarak konumlandıkları bu yerleştirmenin, hepsi birer rastlantısal izleyiciye dönüşmüş ve Katılımcı Sanat’a maruz kalmış tüm izleyicileri, yani Viyana’nın üst düzey kamu yöneticileri, halk ve kuşkusuz Nike firması şaşkın, öfkeli, tepkilidir. Öyle ki bunun bir tür aktivist sanat projesi olması, geçen süreçte Viyanalılarından tepki dolu mesajlar alan Nike firmasının marka ismini ve logosunu izinsiz kullandıkları için Mattes çiftine dava açmaya kalkışmasına engel olmaz. Ama ABD firması olan Nike, Avusturya yasaları uyarınca yatırılması gereken yüklü miktardaki dava harcını yatırmadığı için (belki de gerçekten reklamın kötüsü yoktur) Mattesler ceza almadıkları gibi, bir ay boyunca Nike adını ve logosunu kullanmaya devam ederler.³²⁵ Neticede onların sanat yaptıkları ortaya çıktıktan sonra Nike, sanatçıyı destekleyen bir firma olarak dava açmaktan vazgeçmiştir.

3.1.2. Aporia³²⁶ hali-aporetik hal

Katılımcı Sanat kapsamında üretilen bir çalışmaya maruz kalmak yalnızca rastlantısal izleyicilerin yaşadıkları bir durum değildir. Örneğin Chris Burden’ın *Kaderine Mahkûm Olmak* adlı performansının sona ermesi müze çalışanlarının müdahalesine bağlıydı ama onların bundan haberi yoktu! Gözlerini açıp kapatmak dışında yatar haldeki pozisyonunu değiştirmedeği saatler boyunca sanatçı altına işemiş, acıkmış, susamış, uyuklamış ve müze yetkililerinin gelip, “Tamam Chris, saat gecenin ikisi, herkes eve gitti (...) kapatmamız lazım,”³²⁷ demelerini beklemişti. Ama ilk gece bu olmadı hatta o gece Burden müze yetkililerinin performansın

³²⁵ Söz konusu davalar hakkında bilgi almak için bkz. Kembrew McLeod: “Cease and Desist: Freedom of Expression in the Shadows of Intellectual Property”, **Poroi** 2, Sayı 2 (2003): 1-21; 11-12.

³²⁶ Aristoteles retoriğinde kuşku ifadesi olan *aporia*, çözülmesi zor bir olay karşısında çelişkili (en az) iki akılcı yanıt bulunmasıdır. Felsefede ‘çıkma’ anlamına gelir. Sonuca varılamaması, çıkmaza girilmesi halini ifade eden aporetik durum, tartışılan bir konu (karşılaşılan bir olay) hakkında doğru yanıtın (tavrın ve durumun) ne olduğuna karar verilememesi, doğruya ulaşamaması halidir. Bire bir Yunanca karşılığı hiçbir yolun ya da geçidin olmamasıdır.

³²⁷ Roger Ebert’in 25 Mayıs 1975 tarihinde Chris Burden ile yaptığı söyleşinin tam metni için bkz. “Chris Burden: ‘My God, are they going to leave me here to die?’” <https://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-my-god-are-they-going-to-leave-me-here-to-die>

bütünlüğünü bozmak istememelerinden memnun olmuştu. İkinci gece aklında onu orada ölüme mi terk edecekleri sorusu vardı.³²⁸ Müze çalışanlardan Dennis O'Shea suyu yanına koymasaydı performans nasıl sonuçlanacaktı? Katılımcı Sanat'a maruz kaldıklarının (hatta kendilerinin izleyici olduklarının) bile farkında olmayan müze çalışanları nasıl bir yükümlülüğün altına girmiş olacaklardı? Burden ve müze yöneticileriyle söyleşi yapan gazeteci Robert Ebert, o süreçte yöneticilerin doktorlarla görüşüklerini, üroloğa danıştıklarını, nihayet Burden'ın gösterebileceği her tür tepkiyi göze alarak performansa müdahale etmek zorunda hissettiklerini yazıyordu.³²⁹ Burden ise bu şekilde sonsuza kadar durabileceğini ve başına gelebilecek her tür sağlık sorununun sorumluluğunun müze ekibine ait olduğunu söylüyordu! Yinelemekte fayda var; ama ekibin bundan haberi yoktu! Ondan bir yıl önce Abramoviç'in 'her şeyden kendisinin sorumlu olduğunu' beyan ederek gerçekleştirdiği *Ritim 0* performansında ipin ucunu kaçırarak içi dolu silahı onun başına dayayan izleyicinin tetiği çekmesi durumunda bu performans Katılımcı Sanat'ın hangi tipolojik özelliği olarak yer alacaktı? O izleyici, yalnızca bir suçlu mu olacaktı yoksa çağdaş sanat kuramcılarının yaptıkları izleyici sınıflamaları arasında 'kullanıcı izleyici' mertebesine mi erişecekti? Sanatçının başına geleceklerden sorumlu olduğunu yazarak duvara astığı kâğıt, tetiği çeken izleyiciyi aklayan resmî bir evrak sayılacak mıydı? Dolayısıyla Katılımcı Sanat'ın irdelenmesi gereken iki boyutu daha gündeme geliyordu: biri izleyicinin hukuki sorumluluğu diğeri sanatçının hukuki sorumluluğu! Elbette bu konuda yapılmış herhangi ciddi bir akademik çalışma henüz yoktur.

Katılımcı Sanat'a maruz kalan izleyicinin, akıl oyunu kurgularcasına proje üreten sanatçılarca fiziksel ya da psikolojik açıdan köşeye kısıtıldığı durumlar arasında cana kast etmeyen örnekler de vardır. Sierra'nın *Üstü Örtülü Kelime* ve *Mekânı Çevreleyen Duvar*'ı tam da böyle bir çalışmadır (Resim 43 ve 44). İzleyici, İspanyol Pavyonu'nun ön kapısına geldiğinde pavyona giremez, ama aslında zihinsel bir labirentin, bir tür akıl oyununun ortasına düşüverir. Son derece siyasi içerikli olan projesinde Sierra, izleyicinin inisiyatifine yönelik bir manipülasyon tekniği kullanır. 2003 yılında gerçekleştirilen, *Düşler ve Çatışmalar: İzleyicinin Diktatörlüğü* ana

³²⁸ A.g.e.

³²⁹ A.g.e.

başlıklı 50. Venedik Bienali'nde İspanyol Pavyonu'nun parçası olan *Üstü Örtülü Kelime ve Mekânı Çevreleyen Duvar* kapsamında, İspanyol Pavyonu'nun cephesindeki España kelimesini siyah bir muşambayla kaplar ve binanın girişini tavandan yere kadar briketle kapatır. Pavyonu gezmek isteyenler, önden içeri giremez, arka kapıya geçer ve orada duran üniformalı resmî görevlilere İspanya pasaportlarını gösterebilirse içeri alınırlar. Ancak içeride gördükleri tek şey, bir önceki bienalde bu alanda yapılan yerleştirmenin dağınık kalıntıları, dar ve uzun bir koridor, tuvalet-banyo ve depodur. İçeri giremeyenler ise bu duruma farklı tepkiler verirler: öfke, reddedilmenin yarattığı hayal kırıklığı, vazgeçiş, umursamazlık, ısrar, gizlice içeri sızmaya çalışmak... Bu proje kapsamında yapıt, aslında, içeriye girebilen İspanya pasaportlu izleyiciler ile dışarıda kalan İspanya pasaportu olmayan izleyiciler, onların tepkileri, diyalogları ve tavırlarıdır. *Bomb* dergisi için yapılan bir söyleşide şunları söyler Sierra:

“(...) yapılan işin ulus kavramı, İspanya'nın temsili hakkında, bu pavyonların anlam ve önemi hakkında bir sözü olmalıydı –çünkü Bienale katılan ülkelerin dünyadaki en güçlü ülkeler olduklarını aklınızdan çıkaramazsınız. Mesela, bir Etiyopya pavyonu yoktur (...) İspanyol basını çalışmayı provokasyon olarak gördü (...) Aslında ulus bir şey değil; ülkeler yok. Astronotlar uzaya çıktıklarında Fransa ile İspanya arasında bir sınır çizgisi görmezler; Fransa pembeye, İspanya maviye boyanmış değil. Bunlar siyasi yapılar, konstrüksiyonlar; bir yapının içinde ne olur? İçine ne koymak isterseniz o. İşin aslı, pavyon boş değildi: Eski gösterilerden kalma şeyler vardı. Çalışmam, mekânın tarihine saygı gösterisiydi. Ama aynı zamanda bu yapıt, oradan gelip geçen insanlardı da (...)”³³⁰

Sierra, izleyiciyi yapıtın bir ögesi, malzemesi ya da bileşeni olarak kullanmak yerine ‘mikro ölçekli bir uluslararası seyahat simülasyonu’ yaratmıştı. Başka bir deyişle, sınır koymak, gerçekten resmî kimliği olan görevlilerle pasaport kontrolü yapmak sayesinde izleyici ile yapıt arasındaki sınırı kaldırmıştı. Ancak İspanyol pasaportu olmayan izleyicinin aslında hiçbir yasal yaptırım gücü olmayan kapı görevlilerine havaalanı pasaport kontrol sorumlularının sahip olduğu yasal otoriteyi atfetmesi de onun ikircikli durumunu gözler önüne seren manipülatif bir tuzaktı. Tuzaklardan bir başkası da Nedret Öztokat ve Uşun Tükel'in yapıtla ilgili yazdıkları ve yapıtın göstergebilimsel çözümlemesini yaptıkları “Le Dit et L'interdit: Une

³³⁰ Tamamını okumak için bkz. Teresa Margolles'in Santiago Sierra ile yaptığı söyleşi, **Bomb**, sayı 86, Kış, 2004. <http://bombmagazine.org/article/2606/santiago-sierra>

Resim 43: Santiago Sierra, *Üstü Örtülü Kelime*, 2003
İspanyol Pavyonu, Venedik Bienali, Venedik.



Kaynak: http://images.artnet.com/images_us/magazine/features/zenakos/zenakos8-2-05-3.jpg (erişim tarihi 01.12.2021).

Resim 44: Santiago Sierra, *Mekânı Çevreleyen Duvar*'da pasaport kontrolü yapan görevliler ve bir izleyici, 2003. İspanyol Pavyonu, Venedik Bienali, Venedik.



Kaynak: http://artpulsemagazine.com/wp-content/uploads/2010/12/santiago_sierra.jpg (erişim tarihi 01.12.2021).

Lecture Sémiotique de la Biennale de Venise 2003”³³¹ başlıklı bildiride yer alan tespitlerinden yola çıkarak yapılabilecek bir yorumla izleyicinin Sierra’nın ‘elinde bir tür deney faresine’ dönüşmesiydi. İspanya pasaportu olan da olmayan da İspanyol Pavyonu karşısında ‘aklında sorularla, ne yapacağına dair kararsızlıkla ve hedefe (yapıtı görmeye) ulaşmaya odaklı girişimlerle’ kalakalıyordu. İster pasaportu gösterip gizemli mekâna girsin isterse tüm çabalarına rağmen (ya da çaba göstermeksizin) yapıtı görememiş olsun izleyiciler oradan ayrıldıklarında ellerinde yalnızca ‘hayal kırıklığı’ oluyordu; hayal edilene dair bir imge olmasa da...

Sierra’nın küreselleşen çağda pasaportla seyahat simülasyonu bienal temasına uygun bir iktidar mücadelesini ifade ediyordu. Öztokat ve Tükel’in belirttikleri gibi semiyotik bir evren olarak bu yapıt, sanatçının mutlak iktidarını ilan ediyordu. Bir ülkenin pasaportuna sahip kişinin ‘öteki’si olarak o ülkenin pasaportuna sahip olmayan arasında bir ayrıcalık ögesi haline gelen ‘yapıt’ (labirentin ucundaki peynir) üzerinden izleyici, sanatçının ‘öteki’siydi. Her ne olursa olsun, bienal bünyesinde yer alan ‘İspanyol Pavyonu fikri’yle temas eden her izleyici, sanatçının iktidarını sergileme yöntemi olarak seçtiği ‘tahakkümle’ farklı düzeyde ve etkinlikte bir katılımcılık örneği sergiliyordu. İzleyicinin bütün gücünü elinden alan sanatçı kendi diktatörlüğünü meşru bir çerçeveye oturtmuştu. Böylesi bir manipülasyon ve izleyicinin içinde bulunduğu aporetik hal, bir sanatsal etkinliği ‘sinir bozucu sayılabilecek bir deneyime’, hayal kırıklığına ve boyun eğiše dönüştürüyordu. Yine de bienalin ana başlığının “Düşler ve Çatışmalar: İzleyicinin Diktatörlüğü” olduğu düşünülünce Sierra’nın çalışması ayrı bir bağlamsal önem kazanıyordu. Şöyle ki: O Venedik Bienali’nin izleyicileri, aslında bir sanatsal üretimin parçası olduklarının hatta önlerindeki seçenekleri değerlendirdikleri her an onu yeniden ürettiklerinin farkında değillerdi. Dolayısıyla bu çalışmayla ilgili aldıkları her kararla Sierra’nın kurguladığı zihinsel labirentin karanlık uçlarına çekildiler. Bir yandan da tam olarak Sierra’nın istediği şeyi yaptılar ve İspanyol Pavyonu için tasarladığı sanat etkinliğini (zorla) ilmik ilmik dokudular, kurdular, oluşturdular. Kendilerini mekânın içinde var olduğu zannedilen bir sanat çalışmasını görmekten alıkonmuş gibi hissetmek, gizlice

³³¹ Nedret Öztokat ve Uşun Tükel: “Le Dit et L’interdit: Une Lecture Sémiotique de la Biennale de Venise 2003”, **8ème Congrès de l’association internationale de Sémiotique (AIS)**, Lyon, FRANSA, 7-12 Temmuz 2004. ((Fransızca tam metin için http://jgalith.univ-lyon2.fr/Actes/articleAsPDF/OZTOKAT-TUKEL_dit-interdit_pdf_20061106195716).

içeri girmeye çalışmak, durumu kabullenip başka bir sanat eserini görmek için yoluna devam etmek, her şey Sierra'nın istediği gibidir. Bu noktada "bir sözceleyen özne olarak 'sanatçı-izleyici ilişkisi', adeta bir izin verme-izin alma durumuna dönüşür"³³² ki bu durum sanata maruz bırakılmanın farklı bir boyutunu (otoriterliği) daha gözler önüne serer.

Sözkonusu çalışma ve bienal etkinliği özelinde kayda değer bir ayrıntı da 50. Venedik Bienali'nin başküratörü İtalyan Francesco Bonami'nin sanata (ve sanatçıya hatta izleyiciye) bakış açısıdır. Bonami, söylemlerinde son bienal olarak bahsettiği bu etkinlikle Batı sanatı tarihinde bienallerin de öldüğünü de iddia ediyordu.³³³ Ona göre artık küratör diktatörlüğünün simgesine dönüşen sanat etkinlikleri aslında "(...) günümüzde, tıpkı bir Yunan tragedyası gibi, uzlaşması mümkün olmayan öğelerin çatışmasına hitap etmeli (...) çoğulculuğun, çeşitliliğin ve çatışmanın sergi yapısının tam içinde bir arada varolmasına imkân vermeliydi (...)." ³³⁴ Oysa sergiler artık çatışmalardan sentezlenmiş tek bir kavram üretmiyor, aksine bir tür çatışma çılgınlığının yaşanmasına yol açıyordu. Buradan hareketle Bonami çözümün izleyicide, izleyicinin daha etkin bir 'okura' dönüşmesinde olduğuna karar veriyor ve eleştirel düşüncenin özendirilmesini, siyasi eylemin teşvik edilmesini destekliyordu. Tek bir büyük anlatı sunmayan küratörler izleyicinin geleneklere aykırı düşünme becerisi üzerinde etkili olamıyor, sadece paket halinde sunulan görüşlere maruz kalmanın etkisini hafifletebiliyorlardı. Bonami, bu bienal için on bir meslektaşını davet etmiş ve *Düşler ve Çatışmalar* ana başlığı altında hepsinin kendi bağımsız sergilerini düzenlemelerini istemişti. Böylece, Katılımcı Sanat konusuna yeni bir açılım getirmiş, serginin hazırlayıcısı tek küratör olmaktansa bu unvanı on bir

³³² A.g.e.

³³³ Önceleri sanat tarihsel bağlamda savunduğu bu fikirleri İtalya hükümetinin milliyetçi politikaları ışığında hicivleştiren Bonami, şahsi parodi Instagram hesabından paylaştığı bir videoda şunları ifade ederek işin siyasi boyutunu esprili bir dille eleştiriyordu: "Küresel ve çok kültürlü tüm küratörlerin işi bitirildi. Artık dünyada bienal diye bir şey yok. Bienal de mozzarella ve pizza gibi, bizim ürünümüz. Dolayısıyla Venedik dışında kimsenin 'bienal' adını kullanmasına izin vermeyen bir kararname imzalayacağım (...) Venedik Bienali'ndeki uluslararası pavyonlar için bir sürpriz de 1895 yılından bu yana bize ödemeleri gereken birikmiş kira borçlarını tahsil etmemiz olacak. (...) misafir gibiydiler; biz tatil beldesi değiliz, bienal gidip kendinize oda ayırtacağınız bir yer değil. O yüzden artık bize borçlarınızı ödeyecekler. Hepsi bu!" Bonami'nin EXAGERAMOS! adlı bir siyasi parti kurduğuna dair yaptığı şaka ve benzeri açıklamaları ile müstehzi videoları için bkz. resmî parodi Instagram hesabı @thebonamist'teki 2019 yılı yaz mevsimi paylaşımları.

³³⁴ Francesco Bonami: **Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer**. Venedig: Marsilio Editori, 2003, 2 ve 3.

meslektaşıyla paylaşmayı tercih etmişti;³³⁵ yine de bienalin küratörü olarak yalnızca onun adı kayda geçiyordu! Çünkü ana başlığın fikri mülkiyet hakkı onundu! Mikro ölçekte postmodern izleyicinin eşüreticilik, işbirlikçilik, katılımcılık pozisyonunda bu kez küratörler vardı. ‘Eser sahibi’ ise Bonami’ydi. Bonami, bienal kataloğu için yazdığı giriş metnini şöyle bitiriyordu:

“Düşler ve Çatışmalar. İzleyicinin Diktatörlüğü izleyicinin bakışına ve hayal gücüne, sanatçının bakışı ve hayal gücüyle dönüştürülen karmaşık bir dünya sunuyor. Küreselleşme çatışmalarının yeni modernitenin romantik düşleriyle buluşturulduğu bir dünya...”

Beuys, hepimizin sanatçı olduğumuzu söylemişti. Bütün insanlar bunu fark etmese bile hepimiz kendi deneyimlerimizden ve hayal gücümüzden sorumluyuz. Hepimiz gündelik yaşamlarımızın ütopyacı güvenliği ve içsel hayatımız arasındaki yaratıcı gerilime ulaşmanın açlığını çekiyoruz.”³³⁶

50. Venedik Bienali’nin üzerine kurulu olduğu o çatışma durumu, Sierra’nın çalışmasında hem içsel hem de apaçık görünür halde, hem siyasi hem de etik boyutta gün yüzüne çıkıyordu. İzleyicinin ne yapması gerektiğini tam olarak kestiremediği, bir sanatsal üretimle haşır neşir olduğunu açıkça fark edemediği hatta izleyici olarak sahip olduğu özgürlük alanından emin olamadığı ‘şey’ karşısında zihni aporetik bir duruma geçmişti. Adeta bir düşünce deneyinin öznesi haline gelen izleyici, içine düştüğü tekinsizlik ve yersizyurtsuzluk hissinden çıkabilmek amacıyla kendisi için en güvenli olduğunu düşündüğü yolu seçerek ‘sanatsal üretim içindeki’ rolünü güdusel şekilde belirliyordu. Rauschenberg’in beyaz tuvallere bakan ya da Duchamp’ın sicimlerle mücadele eden izleyicisi için de bu geçerliydi, Burden’in kenarda durup ona bakan izleyicisi, Abramoviç’in hiçbir sorumluluk yüklemeyişi açıkça beyan ederek karşılıklarına çıktığı izleyicileri, Santiago’nun peynirin ta kendisi kıldığı zihinsel labirentinde heyecanla koşuşturan deneklere döndürdüğü izleyicileri hatta Augusto Boal’un, Mattes çiftinin izleyicileri için de... Baudrillard’ın ‘saf köylü’sünün tepkilerini vererek sanatın ne’liğini sorgulayanlara cevap, günümüz sanat dünyasının artık görünmezleşen, elle tutulup gözle görülmeyen otoritelerince

³³⁵ Kuşkusuz bu tek örnek değildi. Documenta XI’de Okwui Enwezor, 9. İstanbul Bienali’nde Charles Esche de aynı sistemi uygulamıştı. Venedik Bienali’nde Bonami’ye eşlik eden küratörler ise şunlardı: Carlos Basualdo, Daniel Birnbaum, Catherine David, Massimiliano Gioni, Hou Hanru, Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Gabriel Orozco, Gilane Tawadros, Rirkrit Tiravanija, Igor Zabel.

³³⁶ Francesco Bonami: **Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer.** 3.

veriliyordu. Sözkonusu durumda belki de açıkça fark edilmesi gereken, günümüz sanat dünyasında otoritenin aslında tam da elle tutulup gözle görülmez hale gelmek suretiyle tanrısallığını pekiştirmiş olmasıydı.

İzleyiciyi aporetik durumda bırakmanın çarpıcı örneklerinden biri de yine Bishop'ın *Yapay Cehennemler*'de değindiği *Lütfen Avusturya'yı Sevin: Birinci Avusturya Koalisyonu* başlıklı, 2000 tarihli performanstı. Gerçekçi tiyatro anlayışıyla gerçekleştirilen bu performans kimilerince dünyanın en kötü sanat çalışması olarak kimilerince ise bir toplumun kendisiyle yüzleşmesini sağlayan en iyi sanat çalışması olarak görülüyordu. Genel olarak kışkırtıcı ve siyasi içerikli çalışmalar gerçekleştiren Alman sanatçı Christoph Schlingensief, on iki mülteciyi Viyana'daki opera binasının yanına inşa ettiği ve her yerine kameralar yerleştirdiği parmaklıkları bir camekâna koymuştu. Altı gün boyunca halk, tıpkı Biri Bizi Gözetliyor adlı televizyon programında olduğu gibi oy kullanarak kimlerin sınır dışı edileceğine karar verecekti. Milliyetçi muhafazakâr siyasetin güç kazandığı bir dönemde Avusturya'da bir Alman tarafından gerçekleştirilen proje, kuşkusuz büyük ses getirmişti. Öncelikle Viyana'daki yerel otoriteler bu performans için izin vermek istememişlerdi. Ayrıca Viyana Operası idarecileri de hemen yanlarında böyle bir yapının inşa edilmesi fikrinden hoşlanmamıştı. Ancak sanatçı nasıl olduğu pek de bilinmeyen bir şekilde tüm yasal zorlukları aşmış ve baraka-kafesi inşa etmişti. Üzerine büyük harflerle Ausländer Raus (Yabancılar Dışarı) yazan bir tabela asmıştı. Projede görev alan Matthias Lilienthal ve Anselm Franke ile 2018 yılında *Spike* adlı bir sanat dergisi için yapılan söyleşide Lilienthal şu gözlemini aktarmıştı:

“(…) havaalanından aldığı İsrailli yolculara panoramik şehir turu yaptıran bir otobüs binaya yaklaştı. Tabelayı gördüklerinde otobüs hemen geri döndü.”³³⁷

Sadece Viyana'da değil tüm Avusturya'da tepki çeken bu performansı ile sanatçı, muhafazakâr görüşlü Avusturya Özgürlük Partisi'nin (AÖP) yanlısıymış gibi görüldü. Ancak AÖP bile bu performansın bir sanat değil apaçık siyasi bir kışkırtma

³³⁷ “Exhibition Histories: ‘Please Love Austria!’ Conversation / by Matthias Lilienthal and Anselm Franke”, *Spike Art Magazine*, No. 56, Yaz 2018, <https://www.spikeartmagazine.com/?q=articles/exhibition-histories-please-love-austria> (erişim tarihi: 15 Ekim 2021).

olduğunu ileri sürüyordu. Lilienthal, sanatçının katıldığı bir televizyon programında şahit olduğu diyalogu şöyle anlatıyordu:

“(…) Sonraki gün Christoph yine aynı programda AÖP’nin kültür sözcüsüyle konuşuyordu. Kadın bunun sanat değil apaçık siyasi bir ajitasyon olduğunu söyledi. Christopher, ‘Daha önce hiç tiyatroya gittiniz mi?’ diye sordu. ‘Evet, gittim.’ ‘Hayır, daha önce hiç tiyatroya gitmediniz!’ ‘Yaptığınız şey ajitas...’ ‘Hayır, siz hiç tiyatroya gitmediniz!’ (...)”³³⁸

Baraka-kafesteki Çinli, Kosovalı, Nijeryalı öğrenciler, güzellik uzmanları, psikologlar, gazeteciler, deniz biyologlarından oluşan on iki kişi gerçekten mülteciydi ve halk bu kişilerin Graz’daki mülteci merkezinden getirilen gerçek birer sığınmacı olduğunu öğrendiğinde tepkiler çığ gibi artmaya başladı.

“(…) gerçek sığınmacı olmaları çok önemliydi (...) Christoph, ben ve projeye dahil olanlar ‘Yabancılar Dışarı’ demenin uygun olup olmadığı gibi kaygı verici pek çok meseleyi tartıştık (...) Bundan doğabilecek ters tepki riskini göze alabilecek miyiz? (...) sığınmacılar kimliklerini gizlemek için peruk takıp kostüm giydiler. Her gün sonunda bir sığınmacı yapıdan ayrıldı (...) insanların çoğu onların gerçekten sınır dışı edildiklerini düşündüler ama aslına bakılırsa ‘saçmalık tiyatrosu’nun kurgusuydu bu. Schlingensief üzerine tam oturmayan sıradan polis üniforması giyiyor, bazen de üzerine polis etiketi yapıştırdığı siyah bir Mercedes’e oturuyor ve alanı izliyordu (...) insanlar dizi izler gibiydiler. Elleri kelepçeli halde ve şiddet uygulanarak götürüldükleri için pek çok kişi bu sığınmacıların Macaristan sınırına götürüldüklerini düşünüyordu.”³³⁹

Kuşkusuz herkes gördüklerinin bir performans olduğunun bilincindeydi ama dönemin siyasi gündemiyle bağlantılı olarak performansın gerçekliği öylesine etkileyiciydi ki kuşku duymaksızın sığınmacıların sınır dışı edildiklerini düşünüyor, muhalif kimliğiyle öne çıkan Alman bir sanatının buna teşne olmasına büyük tepki veriyorlardı. Ancak çalışma bir yandan da Avusturyalıların aralarındaki azıllı ırkçıların da birer birer ortaya çıkıp sesini duyurmasını sağlamıştı. Örneğin eski asker üniformasını giymiş yaşlı bir erkek, sanatçının herkesin görüşlerini aktarmasına izin vermek üzere kurduğu platformdaki megafonu eline alıp bütün bu sınır dışı edilme sürecini desteklediğini mutlulukla dile getiriyordu.³⁴⁰ Bununla beraber sıradan

³³⁸ A.g.e.

³³⁹ A.g.e.

³⁴⁰ Ilinca Todorut: **Christoph Schlingensief’s Realist Theater**. Routledge, 2021, muhtelif sayfalar.

insanların yanı sıra aslında birer aktör olan ancak izleyici rolü yapanların hem sanatçıya hem de projeye yönelik ‘bu yaptığın şiddet uygulamak’ ya da ‘sen faşist bir solcusun’ gibi sloganlar da ortalığı iyice hareketlendiriyordu. Sanatçının gerçek mültecileri kullanması ve onları apaçık göstermesi etik açıdan çokça eleştirildi. Ancak sorun şu ki gerçek ile sahnelenenin nerede başlayıp bittiği, nerede birbirinin yerine geçtiği belli olmuyordu. Sanatçının megafonu eline alıp ‘Bu bir Viyana Festival Haftası performansıdır! Herkes oyuncudur!’ diye haber verdikten sonra her seferinde ‘Mutlak gerçek budur!’ demesi de kafaları az karıştırmıyordu.

İlginç olan, bir grup öğrencinin sığınmacıları kurtarmak üzere eylem yaparak baraka-kafese saldırmasıydı. Başta sanatçı olmak üzere projenin belgeselini çeken yönetmen, proje asistanları ve güvenlik görevlileri dahil hemen herkes bu öğrencileri estetik bilgidен yoksun, sanatsal çalışmaya müdahale eden, saf çocuklar olarak görmüştü. Hatta bu öğrenciler alay konusu haline gelmişlerdi. Şu da var ki projeye tepki vermeyenler, estetik mesafeyi koruyarak olanları izleyenler de duyarsızlıkla etiketleniyorlardı. Sosyal Demokrat Parti (SDP) üyesi bir politikacı ile Avusturya Özgürlük Partisi üyesi bir politikacının Yabancılar Dışarı pankartını sökmek üzere sanatçı tarafından bizzat davet edilmesi üzerine ise SDP’li politikacı açıkça şunları söylemişti:

“Siz sadece oyununuzu oynayın, tuzağa düşmeyeceğim! Oyununuzun bir parçası olmayacağım!”³⁴¹

AÖP üyesi politikacının durumu ise daha vahimdi. Pankartı sökse sanata sansür uygulamakta etiklenecekti, sökmediği için ırkçılıkla suçlanıyordu (aporia!). Görünen o ki bu projenin ‘saf köylüleri’ özellikle öğrencilerdi.

Son seksen yıl içinde görünürde çoğulcu bir demokrasiye kavuşan günümüz sanatı kapsamında çeşitli mecralarda farklı tekniklerle üretilen her tür üretimin ‘sanat kabul edilme kriterleri’ için bu görünmeyen otoritenin sözüne başvurulduğundan aporia halindeki izleyicilerin saf köylüleri birer turnusol kâğıdı olmuşlardır. Aporetik deneyim, demokrat görünümlü otokratik sanat dünyasını apaçık ortaya koymuştur.

³⁴¹ Sözkonusu politikacı Helmut Salcher’in sözleri için bkz. **A.g.e.**

Tam da bu noktada yirimininci yüzyılın gölgede kalan önemli düşünürü Giorgio Agamben'in modern insanın deneyim dünyasına dair şu yorumları akla gelir:

“(…) günümüzün ayırt edici özelliği, her otoritenin dayanağının dile getirilemez olanda bulunmasıdır ve hiç kimse, tek meşruluk garantisini deneyimden alan bir otoriteyi geçerli saymaya yanaşmamaktadır (...) slogan, deneyimi yitirmiş bir insanlığın atasözüdür (...) Bugün (...) deneyimler var, ama insanın dışında gerçekleşiyorlar.”³⁴²

Yirmi birinci yüzyılın ‘moda’ sanat üretim biçimleri arasında tümüyle deneyime dayalı olan Katılımcı Sanat’ın bazı izleyicileri, artık durup şunu sormaya başlamıştır: Her ne kadar sanatçı şekillendirmese de üzerinde çalışılacak bir nüvesi sunulan sanat, izleyici için özgür ve özgürleştirici bir deneyim sahası mıdır yoksa sadece deney mi (yani bilimsel bir deneyim sahası mı)? Belki de en önemli soru şudur: Ben bunun içinde bir denek olmak istiyor muyum? Sevimlileştirmek gerekirse, ‘bu oyuna ihtiyacım var mı?’

3.2. Gözlemci İzleyicinin Dirençli Hali

Yaklaşık 60 yıl içinde küresel çapta sanat dünyasında tiranlık kuran Katılımcı Sanat’ın izleyiciyi özgürleştirdiği, sanatçının tahtında izleyiciye yer açtığı (hatta sanatçının tahtını, tacını izleyiciye devrettiği), yüksek sanat söylemini tümüyle ortadan kaldırdığı, iktidar ilişkilerini sorguladığı ve bu konuda son derece özgürlükçü bir yorum getirdiği söylenir.³⁴³ Claire Bishop, Kaija Kaitavuori de bu güç dengelerinin değişimine ilişkin yorumlarını Katılımcı Sanat’ın kitleleri harekete geçirmek, onları her konuda söz hakkına sahip oldukları konusunda bilinçlendirmek gibi eğitici bir yönü olduğunu vurgulayarak yaparlar. Ancak Katılımcı Sanat’ı tıkayan damarlardan biri olan gözlemci izleyicinin dirençli hali üzerinde pek durulmaz. Sebebi, edimselliği yönündeki tercihini, ‘Katılmamayı tercih ederim,’ diyerek ortaya koyan ve sayısı zannedilenden fazla olan bu suskun kitlenin büyük bir

³⁴² Giorgio Agamben: **Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme**. Çev. Betül Parlak, İstanbul: Kanat Kitap, 2006, 17.

³⁴³ Bu konu 2000’li yılların başından bu yana Türkiye’de de gündemde olup sık sık araştırılmaktadır. Katılımcı Sanat’a methiye nitelikli dikkat çekici bir doküman için bkz. Kolektif: “Katılımcı Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 96, Güz 2005.

ihimalle Katılımcı Sanat'ın Kâtip Bartleby'si³⁴⁴ olarak görülmesidir. Böyle görüldüğü için belki de hiç ciddiye alınmayan, üzerinde çalışma yapılmayan hatta merak bile edilmeyen bu izleyici sanat dünyasında daha çok eylemsiz, hayalsiz, enerjisiz, pasifliğinden memnun, değişime ve yeniliğe kapalı izleyici addedilir. Oysa bu bakışın ve gözlemci izleyicinin dirençli tavrının altında Katılımcı Sanat'ın kendi çarklarını döndüren iktidar dinamikleri üzerinden okunabilecek derin bir siyasi geçmiş yatar. Elbette bu izleyicinin 'katılmamayı tercih etme' durumu maruz kaldığı, zerk edildiği sanat etkinlikleri sözkonusu olduğunda yine de bir katılım halini alacaktır ki bu da sanatın (en önemlisi sanatçının) otokratikliğinin kanıtıdır. Agambenci söylemle 'katılmamayı tercih etmek' meşru bir savunma olarak da görülebilir. Şöyle söyler Agamben:

“(...) laboratuvar fareleri için hazırlanmış bir labirent kadar güdümlü ve kontrollü bir deneyimin dayatılmak istendiği bir anda (...) deneyimin –geçici olarak– reddedilmesi meşru bir savunma oluşturabilir.”³⁴⁵

Dirençli izleyiciyi muhafazakârlık başta olmak üzere çeşitli etiketlerle yaftalama niyetinde olanlara şunu da mutlaka hatırlatmak gerekir ki Kâtip Bartleby ölmek için doğmuş gibidir; sözkonusu izleyici ise ölümlü olduğunu bilen insandır!

Gözlemci izleyicinin dirençli halinin Katılımcı Sanat'taki rolü, özellikle günümüzde, aslında en az rastlantısal izleyici kadar değerlidir çünkü bu sanat üretim tarzı bağlamında seyirciye sunulan neredeyse sınırsız özgürlüğün aslında ne olduğunu sorgulamanın yolu 'izleyicinin hallerini' yorumlamaktan geçer. Zira Katılımcı Sanat'ın bütün meselesi (tarihsel gelişimi ve siyasi hedefleri doğrultusunda) aslında o gözlemci izleyiciyi ele geçirmektir ki hayatın içinde kendiliğinden gelişmişlik rolü oynayan pek çok Katılımcı Sanat örneği bunu (hile ile) başarır. Acconci, Sierra, Tiravanija gibi sanatçılar, sergi mekânına girdiği andan itibaren her hareketiyle Katılımcı Sanat'ın bir parçası haline gelen izleyicinin her tür direncini soğuran çalışmalarıyla temelde Boal'la aynı hedefe ulaşmış olurlar. Ancak bir sergi mekânında olmayı tercih ederek sanat çalışmasıyla haşrolan gözlemci

³⁴⁴ Herman Melville'in **Katip Bartleby** adlı metninde ondan yapması istenen her şeye, 'Yapmamayı tercih ederim,' diyerek kenara çekilen kurgusal bir karakterdir.

³⁴⁵ Agamben: **Çocukluk ve Tarih**, 19.

izleyici daha çok ondan bir şeyleri kurmasının, kurcalamasının, değiştirmesinin, dağıtmasının, üretmesinin ve benzeri eylemlerde bulunmasının istendiği durumlarda direnç göstererek kendini ifade etme fırsatı bulur. Ondan ne istendiğinin açık ve net bir şekilde ifade edilmediği durumlarda ise eylemsizlik, bilinmezle karşılaşan ve kendini tekinsiz bir durumda hisseden kişi açısından en uygun yoldur.

Eylemsiz varsayılan, oysa ‘katılmamayı tercih etme’ edimini gerçekleştiren izleyici, Katılımcı Sanat’ın henüz canlandığı, onu ‘pedagojik eğitime tabi tutan’ dönemde muhtemelen kişisel birtakım çekincelerle (komik duruma düşmemek, tüm gözlerin ona çevrilmesini istememek, o çalışmaya ilgi duymamak gibi) katılımcılıktan uzak durmuştur. Ancak 60-70 yıl gibi bir süre içinde Katılımcı Sanat’ın dinamikleri hakkında fikir sahibi olan, sanat etkinliklerini takip eden, kendinden önceki nesillerin katılımcılıklarından bilgi devralan, yine de tercihini katılmamak yönünde kullanan izleyicinin kuşkusuz bir tavrı ve duruşu vardır. Yirmi birinci yüzyılda bu, onun muhafazakâr dünya görüşüyle, kişisel çekinceleriyle, oyunbozanlığıyla bağdaştırılıp göz ardı edilecek bir durum değildir. Yalnızca izleme/seyretime edimiyle yetinen, ne nesne ne de özne olan bir izleyici sözkonusudur ve bu yöndeki tercihi, onun edimidir. Dolayısıyla izleyiciden edimsellik bekleyen Katılımcı Sanat’ın görmezden gelemeyeceği bir izleyicidir zira kendisine demokratiklik görüntüsü altında sunulan kültür fikrine karşı bir irade ortaya koymayı, bu şölenin hatta karnavalın gözlemcisi, belki de tanığı olmayı tercih etmektedir. Direnci, onu sanatı deneyimlemekten de yoksun kılmaz. Bu noktada, Santiago Sierra’nın Venedik Bienali’ndeki çalışmasından bahsederken İspanyol olmasına, geçerli bir kimliği bulunmasına rağmen mekâna ‘girmemeyi tercih ettiğini’, sözkonusu yapıtı konu alan bir Göstergebilim Kongresi bildiri sunumunun soru-cevap kısmında deklare eden kişi, tipik bir örnektir.³⁴⁶

Gözlemci izleyicinin bu dirençli hali üzerine edebiyat ve medya çalışmaları alanları dışında yapılmış herhangi bir bilimsel çalışma henüz bulunmamakla birlikte, izleyicinin genel olarak sanatla etkileşimli iletişim içerisine girmesini artırma yöntemleri konusunda kurumsal, akademik, sosyolojik pek çok araştırma, yazılmış sayısız rapor mevcuttur. Bunun nedenlerinden biri, otokratik sanat dünyasının

³⁴⁶ Uşun Tükel ile sözlü görüşme. Sözkonusu etkinlik şudur: 8ème Congrès de l’association internationale de Sémiotique (AIS), 7-12 Temmuz 2004, Lyon/Fransa.

katılımcılıktan çekinen izleyici ile direnç gösteren izleyiciyi aynı statüde, düşünce yapısında ve algı düzeyinde değerlendirmesidir. Dolayısıyla kongrede Sierra'nın çalışmasına katılmamasıyla ilgili açıklama yapan izleyici gibi münferit örneklerin otokrasiye ve hatta 'sanattan anlamamakla itham edilme riskine' rağmen sisteme ait organlarda (konferanslar, kongreler, seminerler, akademik dergiler ve benzeri yerlerde) düşüncelerini dile getirmeleri önemli ve değerlidir. Karşılaştıkları sanatsal üretimlerin yorumlanmasına, 'uygulanmasına', 'oluşturulmasına' dair sunulan, onları eğlenceli, eleştirel, yaratıcı olmaya teşvik eden yöntemleri bir yana bırakmayı tercih etmiş, sistemin aslında yapının açıklığını kısıtladığını fark etmişlerdir. Tüm yaptıkları, anlam üretmektir ancak ürettikleri anlam, sanatın fikir lideri paydaşları açısından pek makbul değildir. Bu durum onların günümüz sanatının muhalif ya da muhafazakâr değil, 'alternatif bir izleyicisi' olmasını sağlamıştır. Direncini sanatsal üretimin alımlanması bakımından okumak gereklidir. Gözlemci izleyicinin direnci, sanata bakma biçimlerinde yüzyıllardır 'edinilmiş yöntemler'den vazgeçmemeyi ifade etmez. O, izleyici olarak sanatta payına düşen, pek fazla dile getirilmeyen haklardan birini kullanan kişidir. Düşünür Hannah Arendt'in *Zihnin Yaşamı* adlı metninde belirttiği eylemek ve anlamak arasındaki ayrımı³⁴⁷ adeta görselleştiren günümüzün gözlemci izleyicisi, "izlencenin 'hakikatte' neye ilişkin olduğunu anlayabilir fakat ödemek zorunda kaldığı bedel ona katılmaktan uzak kalmaktır."³⁴⁸

3.3. Dijital İzleyicilik Hali

Bir sanatsal üretimi görmek, sanatsal etkinliğe katılmak gibi amaçlar için galeriye, müzeye etkinlik mekânına gitmek zorunda hissetmeyen, sanatsal üretimin sabit yahut hareketli dijital görüntülerini herhangi bir zamanda tek tıkla doğrudan önüne getiren izleyicinin halini ifade eden dijital izleyicilik, edim itibarıyla kitle iletişim kültürünün bir parçası haline gelen dijital platform kullanıcılarınıninkiyle benzerlikler taşır. Ancak temelleri, tutumları ve yorumlanışları tümüyle farklıdır. Şu da özellikle belirtilmelidir ki bu tez çalışması kapsamında dijital izleyicilik, salt

³⁴⁷ Hannah Arendt: *Zihnin Yaşamı*. Çev. İsmail Ilgar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, 115.

³⁴⁸ *A.g.e.*, 115.

Dijital Sanat'ın, Yeni Medya Sanatları'nın, Etkileşimli Sanat'ın³⁴⁹ genelgeçer bir izleyicisi olarak değil, izleyici olma tercihini etkinlik alanına gitmemek, sanatsal üretimle fiziksel olarak aynı ortamda bulunmamak yönünde kullanan kişi olarak konumlandırılmıştır. Kast edilen, kendisini bir özne olarak sanatsal üretimin 'yaşadığı' ortamda var etmek, 'o dünyada' izleyici olarak bedenlenmek istemeyen izleyicidir.

COVID-19 pandemisi nedeniyle çevrimiçi izleyiciye büyük bir şefkatle sanal kapılarını, arşivlerini, güncel sergilerini açan sanat dünyasının 2010'lu yıllarda mecburen fark etmeye başladığı³⁵⁰ bu izleyicilik halinin tercih edilmesinin bir ölçüde ekonomiyle, seyahat imkânıyla, teknolojişeverlikle, münzevilikle ve benzeriyle ilgili çeşitli nedenleri olabilir. Ancak diğer koşulların etkili olmadığı durumlarda izleyicilik tercihini özellikle bu yönde kullanan bir izleyici kitlesi de mevcuttur. Bu, özünde, başlı başına bir dış dünya olarak güncel sanatla izleyicinin fiziksel bakımdan iç içe geçmeksizin, zihinsel olarak ise tekniğin olanaklarıyla kısıtlanmış şekilde hemhal olmasının sonucudur. Bu izleyici, her tür sanatsal üretimi dijital imgeye dönüştürülmüş halde görmeyi tercih eder. Güncel sanatın (Stendhal Sendromu'ndan uzun zaman önce kurtulan) izleyicisi, sanatsal üretimin kutsal halesinin gölgesinin dahi pikselleştirilmişini görmekten yanadır. Aslında o, mağara resminden performans gösterilerine, ses yerleştirmelerine kadar her tür sanat üretimini görüntü ve zaman düzeyinde eşitler. Böylece her görüntü tek başına birer doküman haline gelir ve bu izleyicilik hali, sanatın tamamını görsel bir dokümantasyona dönüştürür. Tam da bu noktada bir sanat olarak dokümantasyon konusundaki tartışmaların alevini

³⁴⁹ Medya Sanatı özelinde İstanbul'da düzenlenen bütünlüklü ve kapsamlı, uluslararası bir sergi için hazırlanan katalogda yer verilen metinler, konuya dair ayrıntılı bilgi sunuyor. Metinlerde Medya Sanatı'nın izleyicilerine dair yorumlar yer alıyor. Medya Sanatı'nın katılımcı izleyicisi olarak sanatta ona yüklenen görevler üzerinden yapılan okumalarda, izleyicinin rızasından, görünürde kazandığı özgürlüğün reel sınırlarından, izleyicinin maruziyetinden bahsedilmiyor. Sergi ve metinler için bkz. Ahmet Atıf Akın, Sonia Alves, Bernhard Serexhe, Gözde Türkkan ve N. Kıvılcım Yavuz (der. ve ed.): **Haritasız: Medya Sanatlarında Kullanıcı Çerçeveleri/Uncharted: User Frames in Media Arts**. Çev. Buke Çuhadar, Lisa Rosenblatt, Mine Şengel, Gözde Türkkan, santralistanbul 001, 1. Baskı İstanbul, Haziran 2009.

³⁵⁰ Özellikle müzeler dijital izleyicinin farkında çok önce varmışlardı. Uluslararası boyutta izleyici kitlesini ve dijital platform dünyasında doğan Z Kuşağı'nı memnun edebilmek amacıyla yeni nesil izleyici araştırmalarını yoğunlaştıran müzeler ve ayrıca galeriler, bu konuda kapsamlı raporlar hazırlamaya başlamışlardı. Bkz. Enrico Bertacchini ve Federico Morando: "The Future of Museums in the Digital Age" New Models for Access to and Use of Digital Collections", **International Journal of Arts Management**, Cilt 15, Sayı 2, Özel Konu: Digital Revolution in Arts and Cultural Organizations (Kış 2013) 60-72.

harlayacak bir odun atar ateşe. Bu yönüyle (bu tez çalışması kapsamında bahsedilen türde) dijital izleyicilik hali, yalnızca bir parmak hareketiyle tüm akımları, sanat dallarını, sanatsal üretimleri eşdüzleme çeken bir izleyici ediminden ibaret olur.

Öte yandan genel anlamıyla Dijital Sanat ve Yeni Medya Sanatları, yirminci yüzyıla özgü bir göz/duyu aldatmacası, yirminci yüzyıl *mise en abyme*'i, teknolojik bir derinlik sarhoşluğu olarak da görülebilir. Akan görüntüler içinde kaybolma hissi, bir filmin içinde hapsolmuşluk duygusunun verdiği duygular üzerine inşa edilmiş Dijital Sanat örneklerine ek olarak bir teknoloji şovuna dönüşen robotik heykeller, iletişim aracı haline gelen bilgisayar yazılımları da birer Dijital Sanat olarak izleyicinin karşısına çıkar. Bütün bunlar çoğu zaman izleyicilerde hayranlık uyandırır ki bu hayranlık hissinin aslında doğrudan kullanılan teknolojiye duyulduğu genellikle pek anlaşılmaz. Çünkü o his, bir sanat mekânında sanatsal üretim olarak önüne servis edilen sanal ya da gerçek nesne/görüntü/olay karşısında uyanmıştır ki bu oldukça ironiktir.

Ancak dijital izleyicilik halinin pek değinilmeyen iki yönü dikkat çekicidir. Bir yön bizi, izleyicinin çevrimiçi platformlar üzerinden bir etkinliğe katılarak, etkinlik türüne bağlı şekilde dinleyici, izleyici hatta katılımcı olduğu sanat çalışmalarına götürür. Diğer yön ise bizi herkesin sanatçı olduğu söylemini fiili olarak yerleştirmeye başlayan ve sanatçılık rütbesini ürün satış hacmiyle ilişkilendiren Kripto Sanat'a ulaştırır.

3.3.1. Çevrimiçi izleyicilik hali

Enformasyon Çağı'nın bir getirisi olarak ortaya çıkan ve Yeni Medya Sanatları ana başlığı altında toplanan her tür sanatsal tekniğin uygulayıcıları (ve sergileyicileri, yer sağlayıcıları), internetin ve sosyal medyanın homo sapiens'in neredeyse yaşam kaynaklarından biri haline geldiği 2010'lu yıllarda sanat etkinliklerini çevrimiçi izleyebilme imkânı sunmaya azami özen göstermeye başladılar. 1990'lı yıllarda ilk örnekleri görülmeye başlayan İnternet Sanatı'nın izleyicileri zaman içerisinde eposta, ses kayıtları, görüntü kayıtları, grafikler, animasyonlar ve veritabanı temelli çalışmalar karşısında doygunluk yaşamaya başladılar. Katılımcı izleyiciyle omuz omuza yirmi birinci yüzyılın makbul sanatını var eden camia, etkinlik alanlarından

geri çekilmeye başlayan kitleye duyduğu ‘saygıyla’, çağın da gerisinde kalmamak amacıyla etkinlikleri izleyicinin bilgisayarına, cep telefonuna getirmeyi uygun gördü. Öyle ki tiyatro oyunları bile çağın gerekliliklerine uygun şekilde teknolojiye ayak uydurdu. Hatta pek çok tiyatro grubu internet üzerinden izlenmekle yetinmeyen, izleyicilerin oyunlara çevrimiçi katılımının da sağlanabildiği etkileşimli gösteriler sahneledi. Bunun ilginç bir denemesi, 2011 yılında üçüncü versiyonu gerçekleştirilen ve hem önceki hem de sonraki tarihli her sahnelenişinde³⁵¹ deneysel bir dönüşüm içinde olan, *Macbeth* uyarlaması olarak yazılan, Alfred Hitchcock’tan esinler taşıyan *Sleep No More* (Uyku Yok Artık!) adlı tiyatro-dans performansıydı. İzleyicisine dört başı mamur bir katılımcılık deneyimi sunan Punchdrunk adlı İngiliz sahne sanatları grubuna ait *Sleep No More*, izleyici ile oyuncu arasındaki dördüncü duvarın tamamen kalktığı, izleyicinin amatör bir aktöre, zaman zaman bir avatara dönüştüğü, yüzüne taktığı maskeye yerleştirilmiş artırılmış gerçeklik cihazlarıyla³⁵² üç katlı binanın hemen her yerinde gerçek aktör-aktrisleri takip ettiği, dilediği karaktere bürünebildiği ve yardımcı oyuncu gibi davranabildiği üç saat boyunca her tür duyguyu yaşayabildiği, her seferinde kapalı gişe gerçekleştirilen, bol ödüllü, kadim hayranları olan ve kimilerince de sanattan çok ticaret yapmakla eleştirilen bir gösteriydi. Mart 2011’de üçüncü sezonunun prömiyeri yapılan *Sleep No More*’a bir katman daha katılarak çevrimiçi izleyicilere rol biçip onlara yönelik çevrimiçi bir tür oyun platformu kurmak üzere sonbahar aylarında MIT Media Lab ile işbirliği yapıldı.³⁵³ Bu kapsamda, performansın gerçekleştiği anda diledikleri mekânda (evde, okulda, işyerinde, tuvalette, yani internet erişimi olan her yerde) çevrimiçi olan izleyiciler (Çİ), geliştirilen platform aracılığıyla fiziksel olarak performansın amatör oyuncularını haline gelen ‘reel izleyici’lerle (Rİ) eşzamanlı bir katılımcı deneyim

³⁵¹ İlk versiyonu 2003 yılında Londra’da, ikincisi 2009 yılında Boston’da, üçüncüsü 2011-2012 yıllarında New York’ta, dördüncüsü 2016 yılında Şangay’da gerçekleştirilmişti (salgın nedeniyle 2020 programı iptal edildi). (Carina E. I. Westling: **Immersion and Participation in Punchdrunk’s Theatrical Worlds**. Bloomsbury Publishing, 2020, 76.)

³⁵² Bu cihazlar, mekânı dönem eşyasıyla donatmaya yarıyor ve izleyicinin masksız gördüğü gerçeklik ile masklı iken gördüğü gerçeklik arasında bir uçurum açıyordu.

³⁵³ Sanat İçin Dijital Ar-Ge Fonu’nun desteğiyle gerçekleştirilen pilot proje hakkında yönetmenler ve MIT Media Lab yetkilileriyle yapılan söyleşileri, projenin başarılı ve başarısız olduğu noktalar hakkındaki geribildirimler Arts Council England’ın YouTube hesabından çevrimiçi izlenebilir: <https://www.youtube.com/user/artscouncilofengland/search?query=punchdrunk> (erişim tarihi 27 Mart 2021). Ayrıca Punchdrunk’ın Kurucu Ortağı Peter Higgin ile Yaratıcı Prodüktörü Colin Nightingale’in projeye ilgili verdikleri bir seminer https://www.youtube.com/watch?v=TSF_hM9eIRg adresinden izlenebilir (erişim tarihi 27 Mart 2021).

yaşayabileceklerdi. Artırılmış gerçeklik cihazlarında görülebilen mesajlar yazarak, bunları masklar şeklinde giyen Rİ'yi yönlendirebilme, onunla iletişim kurabilme imkânı bulan Çİ, rahat koltuğunda oturup bu çok popüler tiyatro-dans performansının katılımcısı olabilecekti. Etkinlik, Katılımcı Sanat'ın varabileceği bir aşamayı daha böylece geçmiş olacak, çıtayı yükseltecekti. Nitekim platform geliştirildi ve 2012 yılında ilk denemelerin yapıldığı gösterilerde teknik sorunlar yaşanmasına rağmen uygulama hayata geçirildi.

Rİ'nin katılımcı deneyimi ile Çİ'nin katılımcı deneyimi arasında kuşkusuz büyük farklar vardı. Çİ, bacaklarını uzatmış halde bir PC oyunu oynar gibiydi. Etkinlik alanındaki Rİ'yi bir tür avatar gibi kullanabiliyor, onu yönlendirebiliyor, yanıltabiliyordu. Rİ, genel kurgusu baştan belli olan ancak bizzat ilk kez deneyimlediği performansa 'maruz kalmanın' yanı sıra bir de onu avatar olarak kullanan Çİ'nin müdahalesine 'maruz kalıyordu.' Gizmodo adlı internet sitesinde "Interactive Play"³⁵⁴ başlıklı bir metnine yer verilen Leslie Horn, projenin denemeleri sırasında Rİ olarak yaşadığı deneyimi şöyle aktarıyordu:

"(...) grup, sizi kurgusal dünyanın daha da derinlerine çekmenin yolunu bulmak için MIT Media Lab'a başvurdu. Birlikte fantastik bir şey tezgahladılar, öyle bir şey ki bir haftalık deneyimde kobay oldum. (...) Proje, her *Sleep No More* izleyicisinin giydiği süper güçlendirilmiş mask prototipi merkezinde gerçekleşiyordu (...)"³⁵⁵

Denemede Çİ olma görevi, kontrol odasındaki bir MIT mühendisine verilmişti. Ayrıca yeni maskta önceki gösterimlerde kullanılan kapalı-devre masklarda bulunmayan, ses çıkaran, titreşim yaratan ve benzeri uyaranlar ileten küçük sensörler de vardı. Leslie Horn, Çİ'nin olaylara dahil oluşuna dair şunları anlatıyordu:

"(...) rahatladığımı hissetmeye başlamışken kıkırdayan bir aktris beni balo salonu mizanseninde gerçekleşen çılgın bir akşam yemeğine doğru yönlendirdi. Olaylar bir tür grup sekse dönüşürken başımın arkasına bir baskı uygulandığını hissettim. Önce bunu hayal ettiğimi düşündüm. Ama masktaki görüntü uyanmakta olan birinin gözleriyle etrafı görmemi sağladı. Oldukça yüksek sesli bir esneme sesini duyduğumda çok şaşırdım (...) Sonra büyük bir sessizlik oldu.

³⁵⁴ Metnin tamamı için <https://gizmodo.com/sleep-no-more-what-its-like-inside-the-worlds-most-int-5912789> (erişim tarihi 5 Nisan 2021).

³⁵⁵ A.g.e.

Oyuncular gözden kayboldu. Odada ilerledim. Uzaktan bir radyo sesi duydum (...)' biri bana, 'Burada keşfedilecek harika şeyler var,' dedi (...)'³⁵⁶

Kontrol odasındaki Çİ'nin Rİ'nin başını itebilmesi, gördüklerinin bir rüya olduğunu zannetmesini sağlaması, esneme sesi çıkarması, Rİ ile konuşması... Çİ, yalnızca tek bir Rİ'yle iletişim kurmakla kalmıyor, 'avatar'ını dilediğinde değiştirebiliyordu. Dolayısıyla Rİ, farklı seslere ve farklı Çİ'lerin 'inisiyatifine' maruz kalabiliyordu. Ayrıca Çİ, mekândaki birtakım araçları da kullanabiliyor, örneğin masanın üzerindeki daktiloyu kullanarak yazı yazabiliyordu. Performans sonunda Rİ olarak hislerini şöyle yazıyordu Leslie Horn:

“(...) masadaki daktilonun çıkardığı sesle yerimden sıçradım. Şöyle bir mesaj yazdı: *Evrak çantasının şifresi 527*. (...) Odayı hızla taradım, onu buldum ve sayıları girdim (...) açamadım. (...) pek çok denemeden sonra hayalet yazar bana gitmem gerektiğini yazdı. Zamanım azalıyordu. (...) Bunun, bunca zamandır bir piyon gibi manipüle edildiğimi fark edemediğim basit bir hikâye olduğunu unutmuştum.”³⁵⁷

Bu arada şunu da unutmamak gerekiyor ki Rİ, aslında Çİ tarafından manipüle edildiğinin farkında değildi ve her şeyin performansın ekibi tarafından yapıldığını düşünüyordu. Performansın bir başka Rİ katılımcısı, Dave Itzkoff, *New York Times*'ın internet sitesinde yer verilen “A Guinea Pig's Night at the Theater”³⁵⁸ başlıklı makalesinde şunları yazıyordu:

“(...) uzaktaki bir bilgisayardan metin-temelli bir oyun oynayarak yazı yazmak suretiyle benim canlı *Sleep No More* deneyimime dâhil oldu. Bu kişi, görünen o ki kendiliğinden çalışan bir daktilo üzerinden bana mesajlar yazıyordu ve hatta kendi kararım ile hareket ettiğimi umduğum (...) anlarda bile bir webcam ile beni izliyordu (...)"³⁵⁹

Açıkçası bu deneyimden pek de memnun kalmayan Dave Itzhoff'un metninin son paragrafında bahsettiği anı ise özellikle pandemi nedeniyle tüm dünyada

³⁵⁶ A.g.e.

³⁵⁷ A.g.e.

³⁵⁸ Metnin tamamı için Dave Itzkoff: “A Guinea Pig's Night at the Theater” **New York Times** resmi internet sitesi, <https://www.nytimes.com/2012/05/23/theater/sleep-no-more-enhanced-by-mit-media-lab.html>, 22 Mayıs 2012 (erişim tarihi, 5 Nisan 2021).

³⁵⁹ A.g.e.

insanların günlük yaşamlarını neredeyse tamamen evde ve internet üzerinden sürdürdüğü günlerde, sanatta çevrimiçi izleyiciliğin seyrine dair ışık tutuyordu.

“Enstitünün Opera of the Future grubunun direktörü olan MIT profesörü Tod Machover, bu deneyin hedeflerinden birinin ‘ister konser ister tiyatro gösterisi isterse önemsediğin insanlarla takılmak olsun, canlı bir deneyim yaşamının ve bunu herhangi bir yerde, üstelik sadece gözlemleyerek değil, orada, yanlarındaymış gibi katılarak da deneyimlemenin mümkün olabildiğini’ göstermek olduğunu söyledi.

(Tasadüfen Bay Machover bunları bana Singapur’dan telefon bağlantısıyla söylüyordu ki ‘Tüm gün kızlarıma fotoğraflı mesajlar atıyorum, muhtemelen kafayı kırdığımı düşünüyorlar,’ dedi.)³⁶⁰

Çevrimiçi izleyicinin katılımı, ona performansın akışını ve gelişimini doğrudan etkileyen bir özgürlük alanı tanısa da bu özgürlük alanı sadece yönetmenlerin izin verdiği nesnelerle, hareketlerle, uyarılarla sınırlı kalır. Dolayısıyla bu özgürlük de zannedildiği gibi tam bir bağımsızlık değildir, esneme alanı biraz daha genişlemiş bir özgürlük simülasyonudur. Hiçbir zaman tam olarak erişilemeyecek, ‘idea’ durumundaki bir gerçekliğin sanallaşmış halinin sanallaşmış halini tecrübe eden, gerçeklikten fersah fersah uzaklaşmış Çİ’nin simülatif özgürlüğü, Rİ’nin bir piyona, kobay faresine dönüşmesine neden olur. Sonuçta iktidarın sahibi yine ‘sanatsal çalışmanın fikri sahibidir.’ İzleyiciler içeriği ve anlamı üretmeye devam ederler ama bunun denetimi yine ‘fikir sahibindedir.’ İzleyici, güncel sanatın hemen her zaman yaptığı gibi, bir oyun sahasında anlam üretme oyunu oynamaya devam etmektedir.

3.3.2. Kripto izleyicilik hali

Kripto Sanat’ın gündeme geldiği 2014 yılından sonra bunun ne tür bir sanat olduğu üzerinde düşünölmeye başlandı (bu noktada, bu tez çalışması kapsamında dijital-kripto izleyicilik mefhumunun Dijital Sanat izleyicisini kast etmediğini özellikle vurgulamak gereklidir). COVID-19 salgını vesilesiyle bu sanat türünün izleyicisinin koleksiyoncu olanları, 2020 yılından itibaren sık sık konuşulur hale geldi. 2021 yılı itibarıyla genel olarak bakıldığında Kripto Sanat, ‘çalışma’ üreteni (sanatçıyı),

³⁶⁰ A.g.e.

koleksiyoncuyu, galericiyi, veri analistlerini³⁶¹ doğrudan etkiliyormuş gibi görünüyor ve bu sanatın ‘alıcı olmayan’ izleyicisi hakkında, yeni bir kitle olduğu dışında pek bilgi bulunmuyor. Ancak sanat dünyasının nabzını attıran Katılımcı Sanat ile beraber nabızı hızlandıran Kripto Sanat’ın izleyicisi de ayrı bir başlık altında incelenmeyi hak ediyor.

Çeşitli internet sayfalarında yer alan (sergilenen), dünyanın dört bir yanından, her meslek grubundan, her yaştan insanın dijital olarak ürettiği (ya da daha önce üretilen) görüntülerin (ya da görüntülerin parçalarının-piksellerinin) açık artırma usulüyle sanal para karşılığında satılmasına dayanan Kripto Sanat, güncel sanatın popüler anaakımlarından biri olarak dikkat çekiyor. Blokzinciri teknolojisiyle sanatçıyı ve koleksiyoncuyu gerek maddi gerekse yasal haklar bakımından koruma altına alan Kripto Sanat, kısa sürede sanat dünyasından yoğun rağbet görerek (özellikle iki yıldır devam eden pandemi sürecinde) baş tacı edilmenin zirvesini yaşıyor.

Kanada’daki British Columbia Üniversitesi bünyesinde yapılmış, “Creating with Blockchain Technology: The ‘Provably Rare’ Possibilities of Crypto Art”³⁶² (Blokzincir Teknolojisiyle Üretmek: Kripto Sanat’ın ‘Kanıtlanabilir Nadide’ Olasılıkları) başlıklı bir yüksek lisans tez çalışması, hem genel bir tarihçe sunması hem de konu hakkında yapılmış ilk kapsamlı akademik çalışmalardan biri olması bakımından önem taşıyor. Bu çalışmada da dikkat çeken noktanın, yalnızca sanatçıdan ve koleksiyoncudan bahsedilmesi olduğu görülüyor. Dolayısıyla akla şu soru geliyor: Kavramsal Sanat’ın gelişim mantığıyla paralellik arz ettiği düşünülen Kripto Sanat, izleyiciyle nasıl bir ilişki kuruyor? Kavramsal Sanat, izleyiciye sanatsal çalışmanın anlamını üretme hatta sanatsal çalışmayı bizzat üretme görevi yüklüyordu; satın alınıp alınmamak hiç sorun değildi.³⁶³ Nesne olmaktan kurtulmak, malzemedan arınmak, eser sahibinden bağımsızlaşmak daha öncelikli dertleriydi. Teknoloji odaklı sanat çalışmaları, izleyicinin duyularına ve algısına sayısal verilerle hitap ediyor, yaşamının teknolojiyle haşrolan gerçeklikteki yerine dair sorular üretmesini sağlamaya, geleceğe dair bir yorum yapmasına odaklanıyordu; satın alınıp alınmamak birincil kaygısı değildi. Son on yıl içinde akademik düzeyde yazılan

³⁶¹ Tüm paydaşlarla ilgili kısa bir analiz içeren bilgilendirici bir makale için bkz. Massimo Franceschet ve diğ.: “Crypto art: A decentralized view”, *arxiv*: 1906.03263v1 (cs.CY) 9 Haziran 2019 (metni çevrimiçi okumak için bkz. <https://arxiv.org/pdf/1906.03263.pdf>; erişim tarihi 20 Mart 2021).

³⁶² Blake Patricia Finucane: **Creating with Blockchain Technology: The ‘Provably Rare’ Possibilities of Crypto Art**. University Of British Columbia, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Vancouver, 2018.

³⁶³ Luccy Lippard, **Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972** başlıklı kitabının Sonsöz kısmının giriş cümlesinde bunu apaçık ifade ve takdir ediyordu, sayfa 263.

metinlere bakılırsa görünen o ki Kripto Sanat eser sahipliğini, fikri mülkiyet hakkını, nesnelikten kurtulmayı, (Warholvari bir şekilde) kolayca herkese ulaşabilmeyi bir sorun olmaktan çıkarıyor. (Yine Warholvari şekilde) ticari boyuta odaklanıyor ancak bu arada müzeleri, sanat galerilerini ve müzayede evlerini her geçen gün biraz daha devreden çıkarmaya çalışıyor. Sanatın uğruna pek çok şeyini (sanatçısını, malzemelerini, tekniklerini, üsluplarını, yöntemlerini, estetiğini, anlamını hatta neredeyse tarihini) feda ettiği demokratik özgürlük ortamını sağlıyor. Üstelik kendi para birimini bile geliştiriyor.

Sanatçıyı (ki Kripto Sanat'ta bu eli *mouse* tutan, parmağı ekrana dokunan herkes olabilir) satıcıya, koleksiyoncuyu salt yatırımcıya (çünkü Kripto koleksiyoncusu aldığı hızla satar, öncelikli amacı biriktirmek, bakma hazzı almak, uzun vadede değer kazanmasını gözlemlemek vs değildir) dönüştüren Kripto Sanat, temelde sanat sistemini en küçük ortak paydalarından birine, satışa indirmiş gibi görünüyor. 2019 tarihli, her biri alanında uzman dokuz yazarlı, “Crypto art: A decentralized view”³⁶⁴ (Kripto sanat: Merkezsizleşmiş bir bakış) başlıklı bir makalede, Kripto Sanat'ın paydaşları şöyle sıralanıyor: sanatçı, koleksiyoncu, galeriler, sanat uzmanları, veri analistleri.³⁶⁵ Makalede izleyiciden bahsederken genellikle Dijital Sanat izleyicilerine gönderme yapılıyor ve Lucy Lippard, Joseph Kosuth, Claire Bishop gibi kuramcıların Dijital Sanat'ın (ve Yeni Medya Sanatları'nın) izleyicilerine gönderme yaptıkları metinlerden alıntılara yer veriliyor. Neticede sadede gelerek, kökeni Duchamp ile ilişkilendirilen Kripto Sanat'ın aslında tümüyle yeni bir izleyici kitlesi geliştirdiğine kısaca değiniliyor.³⁶⁶ Makalenin satır aralarında Kripto Sanat'ın yaşı genç potansiyel sanatçıları ve koleksiyoncuları cezbedtiğinden bahsediliyor.³⁶⁷ Makalenin sonunda ise Kripto Sanat'ın gelişim ölçümlemesinde sanatçılar, koleksiyoncular, galericiler ve izleyiciler gibi farklı kullanıcı platformlarına dair bilgilendirici veriler sağlanmasına yönelik çalışmaların yapılması gerektiği belirtiliyor.³⁶⁸ 2021 yılı itibarıyla ulaşılabilen kaynaklardan edinilen bilgiye dayanarak Kripto Sanat'ın izleyicilerinin özel dijital platformlar (sanatçıların şahsi internet adresleri, internet galerileri gibi) aracılığıyla kripto sanat çalışmalarını görebildiklerini, satın almasalar bile dilerlerse bilgisayarlarına kaydederek çıkış almak

³⁶⁴ Massimo Franceschet ve diğ.: “Crypto art: A decentralized view”.

³⁶⁵ A.g.e.'de muhtelif sayfalardan çıkarım.

³⁶⁶ A.g.e., 18.

³⁶⁷ A.g.e., 34.

³⁶⁸ A.g.e., 36.

suretiyle ‘eserin’ röprodüksiyonunu edinebileceklerini anlıyoruz. Dolayısıyla bu izleyicinin temel internet ve bilgisayar kullanma becerilerine sahip olduğunu farz ediyoruz. Kripto Sanat uygulamalarını görmek üzere platformları takip ettiğini varsayarak onun sanatla ilgilendiğini tahmin ediyoruz. Neticede onu, fiziksel olarak galeriye, müzeye veya etkinlik mekânına giderek sanatsal bir faaliyette bulunan izleyicinin kripto (gizli, şifrelenmiş) olanı şeklinde tanımlayabiliyoruz. Bu yönüyle de kripto izleyicinin, geleneksel izleyicinin ete kemiğe bürünmemiş bir özdeşi olduğunu, Mona Lisa’nın afişini satın alıp odasına asan bir sanatseverden tek farkının (evde yazıcısı varsa) çıkış almak için ozalitçiye para ödemek zorunda kalmaması olduğunu söyleyebiliyoruz.

Kripto Sanat, (güya) merkezsizliği, özgürlüğü, eşitliği büyük bir güvenlik sağlayarak temin etmeyi vadediyor. Dolayısıyla mükemmel bir teknolojiyle bilgiye ve sanata rahatlıkla erişmeyi mümkün kıldığına, kitlelere ulaşımın sonsuz kolaylıkta olduğuna, sınırsız iletişime açık bir sanatsal uygulama olduğuna inanılıyor (fakat onun kitleleri, teknolojiyle hemhal olanları kapsıyor; Kripto Sanat’ın ‘herkes’i belli ki her yaştan, her sosyal sınıftan bireyleri kapsamıyor. Bu yönüyle Kripto Sanat’ın sınıfsallığı da sorgulanabilirmiş gibi görünüyor).³⁶⁹ Herhangi bir sonu olmadığı için mükemmellik dayatması da bulunmuyor; neticede herkesin üretebileceği her tür dijital imge bir ‘sanat eseri’ sayılıyor. Olasılıkların bu denli sınırsız olduğu, herkesin ve her şeyin merkez haline gelerek (dolayısıyla merkezsizleşerek) aynı değeri ve konumu kazandığı Kripto Sanat dünyasında izleyici için bütün görüntüler eşitlenmiş oluyor. İlk sanat eserleri sayılan mağara resimlerine bakanları da birer izleyici kabul edersek, görünen o ki sanat tarihinin başlangıcından bu yana geçen süreçte izleyicinin halleri dönüp dolaşıp özü itibarıyla yine geleneksel, edilgen izleyicinin halleriyle özdeşleşiyormuş gibi görünse de durumun ayrıntıda hiç de böyle olmadığı biliniyor.

Kripto Sanat’ın izleyicisi sanal bir galeriye veya sanal bir atölyeye girerek sanal eserlere bakıyor. Bilgisayarının başında otururken etten kemikten bir insan olan izleyici, bu sanal ortamda şifrelenmiş, anonim bir sanal kimlik kazanıyor ve kendisi gibi şifrelenmiş, sanal kimlikli sanatçının sanal üretimlerinden (.jpeg, .GIF vs uzantılı ve özellikli) beğendiklerini (dilerse) sanal bir para birimiyle satın alıyor. Onları

³⁶⁹ Bu durumda ister istemez İtalyan Kardinal Sforza Pallavicino’nun (1607-1667) şu sözü aklı geliyor: “Altın Çağ, altını olanlar içindir.”

bilgisayarının masaüstüne kaydedip çıkış alarak onlara aslına benzeyen ama aslının aynısı olmayan bir cisim veriyor, görüntünün röprodüksiyonunu kendine ait kılıyor. Sanatçının dijital dünyaya saldığı görüntünün çıkışını alan her izleyici, görüntüyü, elindeki teknolojinin imkânlarına ve kalitesine bağılı olarak farklı şekilde yeniden üretiyor. Sadece bakmakla yetinmenin ötesine geçen edilgen izleyici, çıkış almaya ya da görüntüyü bilgisayarına kaydetmeye karar verdiği anda eyleme geçerek, yeni bir görüntü (orijinalin özelliklerini yitiren bir kopyasını) üretiyor. Peki ya çıkış almayan izleyici? O da dijital dünyaya salınan her görüntünün aslını görmüyor. Sanatçının görüntüyü ürettiğı bilgisayarın renk, ışık ve çözünürlük ayarlarından, ekran büyüklüğünden ve daha pek çok ayrıntıdan farklı bir bilgisayardan baktığı için, dijital olarak üretilmiş görüntünün dijital olarak yeniden üretilmiş bir kopyasına bakıyor. Gariptir, bu sanat deneyiminden tatmin oluyor. Çünkü bu izleyicinin sanat algısında ve beklentisinde, niyetine bağılı olarak değışen iki etken rol oynuyor: hoşuna gitmesi ve sanal bir meta olarak değıerinin sürekli yükselme eğilimde (kısacası, getirisi yüksek bir yatırım aracı) olması.

Hal böyleyken, tarihsel açıdan Kavramsal Sanat'la hatta Sokak Sanatı'yla ilişkilendirilmeye çalışılan Kripto Sanat'ın, izleyicisinin bu ikisinin aksine neredeyse tamamen 'potansiyel alıcı' olmasını 'talep ettiği' pek rahat düşünülebilir. Alıcı olmayan izleyicinin bu 'new age' dijital sanat 'trend'inde yeri neredeyse yoktur. Yoksa izleyici artık sanattan tümüyle tasfiye mi edilmiştir? Belki de 'kendi çağının çocuğı' olarak Kripto Sanat' alıcı olmayan izleyiciyle meşgul olmak istemiyordur. Küçük bir hatırlatma olarak şuna da dikkat çekmekte fayda var ki Beppe'in (sanatçının adı biliniyor) 2021 yılında Christie's müzayede evinde (aslında Kripto Sanat'ın kuramsal olarak dışladığı bir sanat paydaşı) açık artırmayla 'kendi çağının' en yüksek fiyatına satılan *Her Gün: İlk 5.000 Gün* adlı eseri hakkında yazılan akademik makalelerin hemen hepsi satış fiyatı, sanatın gelecekteki halinin ne olacağı, NFT piyasasında ne kadar büyük bir potansiyel olduğu hatta o büyük satışın ardından NFT yatırımcılarının Picasso'nun eserlerinin NFT'lerine yöneldikleri gibi konulara odaklanmaktadır. Uluslararası basında Kripto Sanat'ın en yüksek fiyatlı satışı olarak günlerce haber olan *Her Gün* adlı sanatsal üretim hakkında kaleme alınmış akademik ve/veya akademik olmayan bir incelemeye ve sanat eleştirisine ise henüz rastlanmamıştır.

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Sanatta Zihinsellik Üstüne başlıklı kült metnine, “Her sanat eseri, zamanının çocuğu ve çoğu zaman duygularımızın anasıdır,”³⁷⁰ cümlesiyle başlayan Kandinski’nin referansı kuşkusuz Aristoteles’ti ve ikisi de (hayatın her alanında) hakikatin arayışı içindeydi.³⁷¹ Kandinski’nin özellikle etkilendiği bilinen *Metafizik* kitabının başlangıç cümlelerini Aristoteles şöyle kurmuştu: “Bütün insanlar, doğaları gereği, bilmek isterler. Duyularımızdan aldığımız haz bunun en büyük kanıtıdır.”³⁷²

Hemen her yerde karşılaşılsa da özellikle seçilmiş, üzerine sayfalar dolusu metin yazılabilecek bu iki alıntı, sanata maruz kalmayı ve günümüz sanatında izleyicinin hallerini ele alırken neden izleyicinin fiili katılımı (dolaysız deneyim) odaklı sanatın (Katılımcı Sanat) üzerinde durulduğunu açıklamaya yeterlidir. Ayrıca sanat tarihinde izleyiciye dair kategorileştirmelerin de temelini oluşturur. Çoklu gerçeklik düşüncesinin temellerini atanın Aristoteles olduğunu unutmamak gerekir. Nitekim o, deneyimi ve duyuları önceliyormuş gibi görünürken aslında herkesin gerçekler karşısında kendi duyuları ve deneyimleri aracılığıyla, kişisel potansiyeli uyarınca ulaştığı (farklı) bilginin varoluşun hedefi olduğunu ifade eder. On dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren avangard sanat çoklu gerçeklikler kuramının popülerleşerek gelişmesiyle eşzamanlı ilerlerken toplumlar bir yana, bireyin dahi kendi içinde paralel evrenlerde, paralel gerçekliklerde yaşıyormuş gibi hissettiği yirmi birinci yüzyılda ‘bilgiye ulaşma’ yolundaki akılcı dizge, ‘modası geçmiş’, ‘eskiye ait’, neredeyse muhafazakâr bir arayışın sembolü haline gelmiştir. Gerek siyasi gerekse toplumsal arenada akılcılığın (ve aklın) yitirilişine dair dönüşümün izini sürmek ve her evrimsel basamağın tarihini kesin olarak söylemek, bunun toplumda içkinleşmesinin yarattığı sosyolojik, psikolojik, manevi (hatta bedensel) sıkıntıları sıralamak, gelecekteki olası yıkımlardan bahsetmek, dolayısıyla aklın

³⁷⁰ Vassily Kandinski: *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, 19.

³⁷¹ İnsanı ruh ve bedene, ruhu üç işlevsel birime (bitkisel ruh, hayvansal ruh, akılsal ruh), akılsal ruhu da aktif ve pasif olmak üzere ikiye ayıran Aristoteles, aktif aklın deneyimlerle, pasif aklın ise duyularla bilgi edindiğini söylüyordu.

³⁷² *Metafizik*’in I. Kitap’ı, tam olarak sanat, deneyim, hafıza ve akıl ilişkisini açıklar ki yüzyıllardır pek çok düşünür ilham vermeye devam etmektedir. Kaldı ki Aristoteles, bu açıklamasıyla aslında bir yandan da düşünmenin ve şuurun ontolojisini tanımlar. Aristoteles: *Metafizik* 25:980 b 21 (Çev. Ahmet Arslan, Divan Kitap, 2021).

tekrar devreye sokulmasının ivediliğini dile getirerek pek çok çevrede onaylanmak mümkündür. ‘Zamanının çocuğu sanat eseri’ne ve çağın sanatına aynı düzlemden bakarak yorum getirmek pek mümkün değildir. Bu tür yorumlar günümüzde tutuculukla, geçmişte kalmış bir dille konuşmakla, ‘Baba’yı yıkamamakla, çağı yakalayamamakla ve çağın sanatını anlamamakla etiketlenmektedir. Ayrıca sanat araştırmacılarından, ‘yeni bir dil ve yöntem’ geliştirmeleri talep edilmektedir. Oysa kapalı devresi içinde sürekli olarak hem izleyicinin hem sanatın hem de sanatçının sınırsızca özgürleştiğini, sanat kurumlarının otoritesinden tam anlamıyla kurtulmanın sağlandığını, eskinin büyüklü küçüklü tüm anlatılarından azadeleşildiğini, sanatçı olmanın bir zümrenin tekelinden çıkarıldığını düşünen (belki de buna yürekten inanan) ‘en demokratik’ yirmi birinci yüzyıl sanat dünyasının, aslında, ‘Baba’sından öğrendiği dille konuşmayı bizzat sürdürdüğü gözlemlenmektedir.

Günümüz toplumlarının, toplumsal ve siyasi alanda arzu edilen ‘akılcılığa dönüş’ü sanat alanında açık bir taleple dile getirmedikleri ancak ‘bu sanat mı’ diye sorarak neyin neden sanat olduğu hakkında binlerce sayfa metin yazılmasına yol açtığı biliniyor. Postmodern sanatla sanattan tasfiye edilerek birer eşüreticiye, çoğu durumda bir anlam üretme makinesine dönüştürülen izleyicinin artık bir sanatsever olması, sanat isteği taşıması bile gerekmiyor, zaten o artık bir sanat tüketicisi olarak anılıyor. Dolayısıyla bir izleyici özne olarak sanattan tasfiye edilirken aklının ve bilincinin de buna eşlik etmesi bekleniyor. Ondan yalnızca haz alması talep ediliyor. Zamanının çocuğu sanatın bu talebini bir süre karşıladıktan sonra izleyici, yine kadim ve usandırıcı soruya, ‘bu sanat mı’ sorgulamasına yöneliyor. İşte bu kilit soru, düzanlamıyla okunduğunda sanat tarihi yöntemlerini, sanatın tarihini, estetik kuramlarını, sanatçıyı merkeze alarak cevaplanıyor. Oysa yananlamıyla bu soru aslında estetikle ilgili olmadığı gibi sanat tarihsel bağlama da dayanmıyor. Çok basit şekilde hazzın (felsefi anlamda hazzın) sanatta bir amaç mı araç mı olduğu soruluyor. Çünkü özünde bir anlam arayışı barındırıyor. Zaten günümüz sanatı da uzun zamandır anlamın üretilmesini izleyiciden talep ediyor. Bunu yaparken izleyicinin denklemden bir ögeyi çıkarmasını istiyor: akıl.

Estetik ve sanat felsefesi araştırmacısı Hans Maes’in, sanatın sonunun geldiğine dair iki önemli metinden birinin yazarı olan Arthur Danto’yla (diğeri Donald Kuspit’ti) yaptığı bir söyleşide Danto’dan dinlediği anı, anlam arayışına dair

iyi bir örnek sunuyor. Anıya göre Danto'nun yazdığı *Sıradan Olanın Başkalaşımı* adlı metinden aldığı ilhamla *Der Stand der Dinge* (Şeylerin Pavyonu) başlıklı bir sergi hazırlayan Alman küratör Udo Kittlemann, “(...) müzesine her şeyi doldurmuş. Üzerinde Marcel Duchamp'ın imzası olan bir sandık filan da var. (...) bazıları sanat yapıtı bazısı değil ve buna sizin karar vermeniz gerekiyor. (...) açılışından önceki akşam başka bir küratör, Kasper König geliyor müzeye. İçeri bakıp bu mezbeleliği görünce, ‘Udo çalışman gerek, sergiyi bir hale yola koyman lazım. Nasıl yapacaksın bilmiyorum ama yarına kadar burayı düzeltmen lazım!’ diyor. Udo'nun cevabı, ‘Sergi bu zaten. Ve mesele de bu,’ oluyor.”³⁷³ Sanatta anlamın görünmez bir özellik olduğunu, sanatın cisimleşmiş bir anlam olduğunu, felsefi boyutta ise anlamın adlandırmaktan başka bir şey olmadığını savunan Danto bu anısını anlattıktan sonra biraz da keyifle şu cümleyi ekliyor: “yaşam çok liberalleşti.”³⁷⁴

Anlam arayışı, Aristoteles'in de tespit ettiği gibi insanın doğası gereği bilme arzusunun neticesidir. Yalnızca sanatsal bir üretim karşısında değil, hemen her durumda anlam üretmek için gerçeklikleri akıl yoluyla (duyular ya da deneyimleme ile) değerlendirip hakikatlere ulaşır. Akılcılığın temelinde yer alan deneyimin kökeni de aslında budur. Ancak izleyicinin fiziksel-düşünsel deneyimini merkeze alan günümüz sanatının bir izleyicisi olarak insan, sanat üretimiyle gerçeklik(ler) ve hakikat(ler) üzerinden bağ kurmaya kalkıştığında karşı-akılcılıkla engellenir ve boş bir çaba içinde olduğunu hissettirilir. Bu çaba bazı izleyicilerin hoşuna giderken, bunun boşluğunu gören, aralarında Baudrillard ve 2014 tarihli Manifesta 10'un başküratörü Kasper König'in de bulunduğu söylenebilecek bazı izleyicileri ise rahatsız eder. Çünkü akademik unvanlarından, sosyal statüsünden, entelektüel bilgi sahibi oluşundan bağımsız olarak değerlendirildiğinde izleyici, bir güncel sanat çalışması karşısında anlam üretmeye çabalarken (ki ‘çaba’nın ‘oluş’undan dolayı) gerçeklik-akıl-hakikat düzleminde bir edimsellik içine girer. Karşısına çıkan okumalar hatta zaman zaman aşkın okumalar bolluğu (kitaplar, metinler, basın bültenleri, gazete haberleri, kataloglar, eleştiri yazıları, yorumlar ve benzeri) ise onu, bütün bu okumalara yol açan şeyin ne olduğunu sorgulamaya iter. Kuşkusuz yanıt basittir: aşkın idealar! Çoğu kaynakta rastlanan aşırı yorumların ve aşkın okumaların

³⁷³ Hans Maes: *Conversations on Art and Aesthetics*. Oxford University Press, Londra, 2018, 49-82.

³⁷⁴ A.g.e.

pek çok sanat üreticisini, küratörü, koleksiyoncuyu, galericiyi, müzayede evini, müzeleri memnun ettiği (ki bunların marka değeri ve fiyat üzerindeki olumlu etkisi kaçınılmazdır) gözden kaçmaz. O halde, aşkın ideaların kaynağına bakmak gerekir ve köklerde halen, ‘aslında çok da yüce bir şey olmadığı’ söylene de yirmi birinci yüzyılda bile sanatın yüceltilmesinin yattığı apaçık görülür. Çokmerkezli, (tarihsel-sanat tarihsel) geçmişten azade, paydaşlarıyla köprüleri yıkmaya hazır ve nazır olduğunu her fırsatta gururla ifade eden günümüz sanatı, kolektifleştirilmiş üreticiler arasında fikri mülkiyet hakkına sahip kişiye (sanatçı unvanını neredeyse kabul etmeyen) ilahlaştırırcasına bilgelikler atfeden aşırı yorumların marifetiyle halen büyük harfle ‘Sanat’ şemsiyesinin altına sığınmayı tercih eder. Ancak bu esnada izleyicinin anlam üretirken gerçeklik-akıl-hakikat denklemi üzerinde yürüyerek bir yoruma ulaşmasını (ki bu son derece Aristotelesçi bir tutum olmasına rağmen Platoncu zannedilerek) hiç sözünü esirgmeden bir çırpıda muhafazakârlık, tutukluk, çağın dışında kalmışlık addediverir. Zira gerçeklik bolluğu yüzünden, varılabilecek hakikat bolluğu içinde bazı hakikatler, aşırı okumaların perspektifine sığmayan bir netlikte hatta onları da etkisizleştiren bir boyuttaysa pek rahat önemsizleştirilebilir. Sanat dünyası otoritelerince onaylanan aşırı okumalar, hazzı sanatın aracı olarak konumlandırmanın, ona yüklenen anlam üretimi misyonunda bu yöntemi kullananın karşısında adeta Baba figürü gibi dikilir ve onun dilinin uygunsuzluğu yinelenir. İzleyiciye öznenen kurtulması gerektiğini (Michel Foucault referansıya), büyük anlatıların bittiğini (Jean-François Lyotard referansıya), çelişki diye bir şeyin artık kalmadığını (Paul Feyerabend referansıya), evrenselliğin salt bir yanılsamadan ibaret olduğunu ve ‘bilmesi’ gereken daha pek çok şeyi söyleyerek önünde duran (ya da içine girdiği, belki de maruz bırakıldığı) sanatsal üretime tekrar bakmasını, onun *sanatlığını* görmesini ister. Akıldan uzak durması da gereklidir, çünkü yirmi birinci yüzyılda akıl, kısıtlayıcı, bunaltıcı, sıkıcı, muhafazakâr ve gereksizdir.

Örneğin yine izleyiciyle meselesi olan bir başka sanatçı, Joseph Kosuth, 1966-68 tarihli *Art as Idea as Idea* serisiyle anlam işinin tüm sorumluluğunu izleyiciye vermişti. Kavramsal Sanat’ın geçmişi itibarıyla Kosuth’un ‘Eski Ustaları’ sayılabilecek Rene Magritte ve Marcel Duchamp’ın sanatın tümüyle bir düşünceden ibaret olduğuna dair önermelerinden yola çıkıp sözün yitimine, dilin tekinsizliğine odaklanarak vardığı noktada Kosuth, çağdaşlarına büyük ‘Sanat’ şemsiyesi altındaki

üretimlerin anlamını izleyicinin üretmesini neredeyse şart koşmuştu. Nitekim düşünce üretmek de bir eylemektir, edimdir, muhakeme gerektiriyordu. Ama onun (ve çağdaşı pek çok kişinin) da bir felsefeye dönuştükten sonra sanatın geleceğinin ne olacağına dair soruları ve kendince yanıtları vardı.

Sanatla her an her yerde her şekilde karşılaşabilmek, gerektiğinde sanatın üretiminde birincil rol oynayabilmek, sanatçıyla arasındaki o büyük farkın bir anda özdeşleştiğine ikna olmak, aklın soğuk mağarasından çıkmak, eğlenceli ve muzır bir şeffaflık, teklifsizlik, gönüllü sembolik takaslar, yepyeni tekniklerle bambaşka mecralarda sanatla buluşabilmenin kolaylığı; bir izleyici için nasıl da baş döndürücü ve özgür bir sanat ortamı! Foucault'nun disiplin toplumu olarak betimlediği sistemden bunalmış sanatçılar kadar izleyiciler için de eğlenceli bir sağaltım ve hatta direniş yolu oldu elbette. Ancak yine aynı düşünürün yeniden gündeme getirdiği tabirle kontrol toplumuna geçildiğinde işler izleyici açısından pek de eskisi kadar eğlenceli olmamaya başladı. Sanat kazaları olarak anılan münferit olaylar sıklaştıkça bu kazaları gerçekleştirenler sanatı anlamadıkları halde sanat ortamında bulunmalarıyla kitle iletişim kanallarında haber oldular (ki elbette bu kazaların sebebinin her zaman izleyiciler olup olmadığı tartışılabilir). Kimi izleyiciler, galeri ve müzelerde düzenlenen sergilerin yanı sıra diğer izleyicileri de 'trollediler' (ki bu örnekler de başlı başına birer inceleme konusu olabilirdi). Bazen de başına sanat gelen rastlantısal izleyiciler içinde bulundukları durumu gerçek zannederek gerçek tepkiler verdiler ve aslında bir sanat etkinliğinin parçası olduklarını öğrendiklerinde bile tepkileri bile değişmedi (ki bu izleyiciler de açık görüşlü bulunmadılar). Sanata maruz kaldıklarını bilmelerine rağmen ahlaki bir sorun tespit ettikleri projelerde bireysel ya da münferit tepkilerde bulunan izleyiciler de çoğu zaman sanata müdahale etmekte suçlandılar. Ancak günümüzde tıkanan bu noktayı daha 1990'lı yıllarda sanat tarihçilerinin kimi dolaylı kimiye dolaysız şekilde belirtmişlerdi. Örneğin Bourriaud, Guattari'ye atıfla izleyicinin katılımı odaklı sanatın gerçekten dönüştürücü bir üretime katkı sağlamadığı hallerde tıkanacağını ima etmişti. Bishop ise Dadacılarla ve Fütüristlerle temellendirdiği Katılımcı Sanat'ın deneysel yanı sayesinde üretilen sanat faaliyetlerinin gerek toplumsal gerekse sanatsal deneyime nasıl katkılarda bulunduğunun analiz edilmesi gerektiğini ısrarla vurgulamıştı. Bu arada sanatta demokrasi ile toplumda demokrasi anlayışı arasında fark olduğunun da

altını çiziyordu. Bu, bir sanat etkinliği ya da fikri üzerine olumlama yapmayanların bilgilerinin noksan olduğu yönündeki evrensel ve disiplinler arası kapalı uzlaşından da açıkça belliydi. Çünkü özellikle modern dönem sonrası sanat en yenilikçi, en şeffaf, en eğlenceli, en muhalif hatta anarşist olduğu zamanlarda dahi izleyicisinden daima ‘bilgi’ talep etmişti (Deleuzecü söylemle sanat eserinin iletişimle bir ilişkisi olmasa, içeriğinde herhangi bir bilgi zerreciği dahi bulunması gerekmesi bile sanat öyle değildi). Teknikle, el becerisiyle, malzemeyle ve benzeriyle ilgili bir bilgi değildi talep ettiği, entelektüel bilgiydi. İzleyiciyle entelektüel bir ilişki kurmayı isteyerek anonimleşmeye, en ücrada kalan kişiyle bile o fark etmeden temas etmeye, onun zihninde yeni ufuklar açmaya meylediyordu. Oysa bazı durumlarda aslında siyasi bir eyleme, muhtemel bir intihar girişimine, propaganda nitelikli sosyolojik bir araştırmaya benzeyen sanatsal etkinliklerin ‘Sanat’ şemsiyesi altında performans kategorisine girmekle kazandığı statü üzerinde pek fazla durulmuyordu. Bu yönden bakıldığında sanatın ‘sanat üreticisine maruz kalması’, keza bir ‘kalkan’ olarak kullanılması da ayrı bir araştırma başlığına dönüşebiliyordu.

Sanatla karşılaşmaya gönüllü olmayan herhangi birinin bile kendini bir anda sanatın tam merkezine konumlanmış halde bulabildiği (rastlantısal izleyici) ve bu maruz kalıştan hoşlanmayan, bunu istemeyen, tepkisini ortaya koyan ‘izleyici’nin (dirençli rastlantısal izleyici) açısından bakıldığında günümüz sanatının bu izleyiciden almak istediği tepki, ancak bilgi ve arzu ile gelebilir. Günümüz sanatının iletişim kurmuyormuş gibi görünürken bile kurmaya çalıştığı iletişimin temeli zaten kişilerin (tüm sanat paydaşlarının) bilgilerine dayanır. Ancak çağın en çok alıntı yapılan hatta yüzyılın estetik kuramının (ilişkisel estetik) temelini dayandığı Deleuze-Guattari ikilisinden Gilles Deleuze, bilgi, fikir ve iletişim arasındaki ilişkiyi şöyle özetler:

“(...) fikir sahibi olmak iletişime dair bir şey değildir. (...) Hakkında söz ettiğimiz her şey iletişime indirgenebilir değildir ve bu da sorun değil. İlk anlamıyla iletişimin bir bilginin aktarımı ve yayılması anlamına geldiğini söyleyebiliriz. (...) herkes bilir ki bilgi, talimatlar bütünüdür. Size bilgi verildiğinde aslında neye inanmanız gerektiği söylenir (...) bilgilenmek, bir talimatı yaymaktır. (...) yani hangi durumda olmamız ve neye inanmamız gerektiği, neye inanma mecburiyetimizin bulunduğu bize bildirilir. Hatta

inanmak zorunda bile değildir, inanıyor gibi yapmamız istenir. (...) bilgi, tam anlamıyla bir kontrol sistemidir.³⁷⁵

Art as Idea as Idea ve ardından yazılan sayısız metin, geliştirilen pek çok kuram arasında şu ayrıntıya değinmek ise belki de unutulmuştu: İzleyicinin üreteceği anlam denetim altına alınır mı, alınmalı mı, alınmamalı mı? Yoğun sanata maruz kalış altında izleyici halden hale girerken, Deleuze'ün bahsettiği bilgiye sahip olmasına rağmen 'saf köylü' tepkisi vermeyi 'tercih eden' izleyicinin ürettiği anlamın, o izleyici örneğin Walter Benjamin, Jean Baudrillard ya da Kasper König olsa bile makbul mü yoksa yaşlandıkça muhafazakârlaşan bir akademisyenin sayıklamaları, boş işleri mi olduğu hangi kritere göre belirlenmeliydi? Yoksa bu izleyiciye yönelik bir varoluşsal engelleme miydi? 2021 yılından bakıldığında geçen süreçte belli ki günümüz sanatı, küresel çapta patron şirketlerinde mevcut bir anlayışla izleyiciye sorumluluğu verip yetki vermemeyi tercih etmişti.

Şu noktada, örneğin dirençli izleyicinin bakış açısına göre sanatta anlam üretme işinin bir mübadele nesnesi olarak konumlandırıldığını, dolayısıyla anlamın yok olmadığını yalnızca onu üretme işinin el değiştirdiğini vurgulamak gerekir. O halde işini yapmak isteyen ancak muhafazakâr (sıkıcı, dar görüşlü, estetik bilgiden yoksun hatta vizyonsuz) addedilen gerçeklik-akıl-hakikat izcisi izleyici, aslında kelimenin tanımını itibarıyla muhafazakâr değildir. Hakını aramaktadır. Sanat üretimi karşısında izini sürdüğü ve peşine düştüğü şey plastik değerler, betimleyici öğeler, estetik kavramlar, teknik uygulamalar, felsefi kuramlara aidiyet, psikanalitik yoruma açık olmak, estetik deneyim ya da değer deneyimi sunması ve saire değildir. Onun gerçeklikten algıladığı gördüklerinin olduğu haliyle betimlenmesi değildir; hakikatten anladığı ise varılacak tek sonuçtan ibaret değildir. Çoklu gerçekliklere ve çoklu hakikatlere kucak açmıştır, sanat üretimiyle arasındaki mesafenin kaldırılmasından da rahatsız değildir. Sanatın ne olduğunu da sorgulamaz, ona biçilen kılığı sorgular. Yalnızca bir şeyin ne kadar içine girilirse onu görmekten o kadar uzaklaştığının farkındadır. Tonlarca açıklamanın yapıldığı, üzerine yığınla sözün söylendiği, okunması gereken sayfalar dolusu metnin yazıldığı güncel sanat onun için çoğu zaman, 1996 tarihli *Başkanın Adamları* (Wag the Dog) filminde

³⁷⁵ Gilles Deleuze'ün verdiği seminerden on beş dakikalık bir kesit <https://www.youtube.com/watch?v=JgMOjjOdNmU>

Robert de Niro'nun canlandığı Conrad Brean karakterinin şu repliğinde savaş kelimesinin yerine koyularak okunan anlamdadır: “Bir savaş olmayacak bu, savaşın görüntüsü olacak.”³⁷⁶ Dolayısıyla ona sunulan kurgusal ‘savaş’ için bir anlam üretmek, bir bağlam yaratmak, nedensellik biçmek, onu öykülemek, yorumlamak, tanımlamak, metaforlar uydurmak, bilinçaltı analizlerine yönelmek, onda maksat aramak tercih ettiği bir şey değildir. Aşırı çıkarsızlığı savunan şeffaf sanatın herkes için ortak bir evren yarattığını ve bu esnada her tür öznel bakışı kapının dışarıda bıraktığını iddia eden bir dünyada duygularının kaynağının o kurgusal savaş görüntüleri olmasını reddetmektedir.

Absürt tiyatronun önde gelen ismi Eugene Ionesco, dünyanın anlamsız, grotesk ve saçma olduğuna inanıyor, varoluşun düşünülemeyen bir şey olduğunu savunuyordu.

“(…) Kesinlikle hiçbir şey bilmiyoruz. (...) dolayısıyla düşünmeyi reddediyorum çünkü böyle bir olanağım yok. Her tür felsefe bana gülünç geliyor. (...) tahammül edemediğim şey cehalet. Hiç tahammül edemediğim şey ise âlimlerin daha da karmaşık cehaletleri. (...) Cehalete mahkûmum (...) Bilmeden yaşamayı kabullenmemiz gerek (...) kaderinin farkında olan bir adam hatta başkalarıyla karşılaştığımızda üstünlükleri olan bir kişi hiçbir şeyi bilmemeyi kabullenemez. Hâlbuki hiçbir şeyi bilmemeye mahkûmdur (...) edebi olmayandan, sanatsal olmayandan, tahayyül edilebilir olmayandan yola çıkarak düşünce, edebiyat ve sanat üretiyoruz. Yani sonuçta bir tekniğin, kolaylığın kurbanlarıyız. Susmak yerine bir cevap bulma umudu olmaksızın kendimizi sorgulamak yerine edebiyat yapıyoruz (...) işte tuzak da bu (...) edebiyata, ticarete boyun eğiyoruz. (...)”³⁷⁷

Konuşmasının devamında yaşadığı çelişkilere de değinen Ionesco, Kafka, Kierkegaard hatta Beckett'ın bütün bu bilmeme durumu ile huzuru bulamadığına da değiniyordu. Aslında onun bahsettiği, bağlamsızlıktı ama öleceğini bilen bir varlığın bu bağlamsızlığı katlanılması mümkün olmayan bir trajedi gibi algılamasının kaçınılmaz olduğunu dile getirmiyordu. Ionesco'ya oldukça yakışan ironi, bu bağlamsızlığı bir dereceye kadar tolere edilebilir kılıyordu elbette, zamanla bir savunma mekanizması olarak ironinin yerini sarkazm aldı ve Ionesco'yu (yanı sıra

³⁷⁶ **Başkanın Adamları** (Wag the Dog), 1997. Yön: Barry Levinson, 97 dakika.

³⁷⁷ 6 Temmuz 1973'te France Inter radyosunda Eugene Ionesco ile yapılan söyleşinin bir kısmını dinlemek için <https://www.youtube.com/watch?v=U4qNtNdzGzk> (Çevrimiçi erişim 30 Temmuz 2021).

tüm absürd sanatı) son derece akli hatta anlam yüklü kılan bir tavırla salt indirgemeci bir sanat yöntemine dönüştü.

Yirmi birinci yüzyılın çocuğu olarak sanata maruz kalan izleyici, yine çağın temel düsturu olan “her şey serbest/her şey uyar”³⁷⁸ doğrultusunda sanatta sarkazma da tıka basa doymuştur. Doyma noktasından itibaren bir sanat dili olarak sarkazm, izleyici açısından bir saldırıya dönüşmüştür ki o da aklına, iradesine hatta izleyici olarak varlığına yönelik bir saldırı altında olduğunun, soyutlandığının bilincindedir. Keza sanatın da...

İzleyicinin soyut bir varlık olabilmesi kuramsal açıdan mümkün olsa da pratikte bu mümkün olmadığından soyut varsayıldıkça zaten sahip olduğu içkin varoluşsal trajediye eklenen ‘sanatsal’ deneyimlerle bir süre sonra deneyim körelmesi yaşaması, tepkisizleşmesi muhtemeldir. Sanat ise soyut bir şeydir ama somut olduğu varsayılageldiğinden onun trajedisinin bu körelme ve tepkisizlik karşısında yok olmak olduğu bilinir. Ne var ki güncel sanat, öyle veya böyle ‘Sanat’ın korunaklı limanında kalmak zorundadır. Nitekim son moda güncel sanat eğilimi, Kripto Sanat, bunun bir örneğidir.³⁷⁹ Ancak Kripto Sanat’ın tamamladığı bir görev vardır: izleyiciyi sanattan ‘tasfiye etmek’.

Bütün bunların bilinciyle, sanata maruz kalmaya devam eden somut, ama soyut varsayılan izleyici gerçeklik-akıl-hakikat eksenine giderek daha fazla meyilecektir. Sanat tarihsel bağlamda bu durum şöyle ifade edilebilir: Allan Kaprow’un geçen yüzyılda doğurduğu (geleneksel katışıklardan arıttığı, tasfiye ettiği) yeni izleyici, bu

³⁷⁸ Feyerabend’in **Yönteme Karşı** adlı metninde değindiği ne olsa uyar ilkesine gönderme. Feyerabend, kendi metninde şunları söyler: “(...) ‘Ne olsa uyar’ benim savunduğum bir ‘ilke’ değil (...) tarihe daha yakından bakan bir akılcının dehşet içinde haykırışıdır.” (s. 12); “Hem tarihsel olayların incelenmesi hem de düşünce ile eylem arasındaki ilişkinin soyut bir çözümlemesi bunu gösterir. İlerlemeyi engellemeyen tek ilke şudur: ne olsa uyar.” (s. 32). Bkz. Paul Feyerabend. **Yönteme Karşı**. Çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, 12 ve 32.

³⁷⁹ NFT satışlarıyla birlikte ‘sanat piyasasında’ (piyasayı vurgulamak gerekir), özellikle sosyal medyada gündeme gelen büyük özgürlük duyuruları, kurumsal yapılardan kurtulmayı öneren ve ayrımcılık, cinsiyetçilik, ırkçılık yapan kurumları ifşa eden kampanyalar kısa süre içinde sona ermiş, ‘Sanat’ın Sotheby’s, Christie’s gibi ‘yaşlı kurtları’ (yanı sıra büyük galeriler de) teknoloji kontrollü gelişen bu alana hızla uyum sağlamış, Metaverse departmanlarını kurmuş, en yüksek bedelli satışları gerçekleştirmiştir. Alana hitap eden galeriler peşi sıra açılmış, Saatchi koleksiyonuna dahi alımlar yapılmış, ‘iş’in ‘biricikliğini’ (ki biriciklik meselesi de hakikat arayışına daırdır) kanıtlayan belgeler ve sistemler geliştirilmiş, nihayet Kripto Sanat da neredeyse doğar doğmaz ‘Sanat’ şemsiyesi altına apaçık girmiştir ve bundan da gayet memnundur. Ancak izleyicisi yalnızca belli özelliklere sahip kitledir ve bu da oldukça sınıfsaldır.

yüzyılda ebeveyninin mirasına sahip çıkmaya çalışmaktadır. Ebeveyni (yani Kaprow) gibi o da sanatı aşmaya değil, ona ulaşmaya çalışmaktadır.

Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı* başlıklı kitabını şu sözlerle noktalar:

“(...) sanat yapıtı her zaman neyi yapıyorsa onu yapar: Bir dünyayı görme biçimini dışsallaştırır; bir kültürel dönemin iç dünyasını açıklar; kendini bir ayna haline getirerek krallarımızın bilincini görmemizi sağlar.”³⁸⁰

Çağının çocuğu sanatın ana akımına baktığımızda yirmi birinci yüzyılın krallarının bilincinin nasıl olduğu görülüyor? Bu soru aklındayken, oluşundan gelen gerçeklik-akıl-hakikat dizgesiyle düşünen, sanattan tasfiye edilmeye, sanatın dışına atılmaya da direnen bir izleyici, Güney Afrika’daki Blombos mağarasında bulunan yaklaşık 73 bin yıllık ilk *hashtag* işaretinin (ona benzer duvar çiziminin) görselinin NFT olarak kaç satılacağını, metaverse oluşumda taşıyacağı anlamı merak ediyor ve *Başkanın Adamları* filminin orijinal adı olan *Wag the Dog*’un gönderme yaptığı İngilizce deyme öykünmeyle³⁸¹ ‘kuyruğun salladığı bir köpek’ olmayı tercih etmiyor olabilir.

³⁸⁰ Danto: *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, 230.

³⁸¹ *Wag the Dog*, İngilizce bir deyim olan *the tail wagging the dog*’a göndermedir. Bire bir Türkçe çevirisi köpeği sallayan kuyruktur. Deyim, önemli, güçlü ve yetkin olanın kendinden çok daha düşük seviyedekilerce yönetilmesi/yönlendirilmesi anlamına gelir (yani kuyruğun köpeği sallaması gibi).

KAYNAKÇA

Kitap, Makale, Tezler

- Abrams, M. H.: **The Mirror and the Lamp: romantic theory and the critical tradition.** Londra, Oxford ve New York: Oxford Univ. Press, 1953.
- Addison, Joseph: **The Sir Roger de Coverley Papers from the Spectator.** Ed. John Calvin Metcalf, B. F. Johnston Publishing Co., yeniden basım, 1910.
- Agamben, Giorgio: **Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme.** Çev. Betül Parlak, İstanbul: Kanat Kitap, 2006.
- Akın, Ahmet Atıf; Sonia Alves; Bernhard Serexhe; ve diğ., (der. ve ed.): **Haritasız: Medya Sanatlarında Kullanıcı Çerçeveleri/Uncharted: User Frames in Media Arts.** Çev. Büke Çuhadar, Lisa Rosenblatt, Mine Şengel, Gözde Türkkan, santralistanbul 001, 1. Basım, İstanbul, Haziran 2009.
- Almenberg, Gustaf: **Notes on Participatory Art: Toward a Manifesto Differentiating It from Open Work, Interactive Art and Relational Art.** AuthorHouse, 2010.
- Alpers, Svetlana: "Interpretation Without Representation, or, the View of *Las Meninas*", **Representations.** Sayı. 1 (Şubat 1983), 30-42.
- Althusser, Louis: **Ecrits philosophiques et politiques.** Stock-IMEC, 1995.

- Antmen, Ahu: **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.** İstanbul: Sel Yayıncılık, 6. Basım, 2014.
- Arendt, Hannah: **Zihnin Yaşamı.** Çev. İsmail Ilgar, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Aristoteles: **İkinci Çözümlemeler.** 99b38-100a9.
(Çev. Ali Houshiary, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Basım, 2015.)
- Aristoteles: **Metafizik.** 25:980 b 21.
(Çev. Ahmet Arslan, Divan Kitap, 2021.)
- Artaud, Antonin: **Tiyatro ve İkizi.** Çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: YKY, 2008.
- Avcı, Mehmet Aydın: **Güncel Sanatta İzleyici Katılımı.** (Sanatta Yeterlilik Tezi). Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2021.
- Bahtin, Mihail M.: **Rabelais ve Dünyası.** Çev. Çiçek Öztek, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.
- Barthes, Roland: “Yazarın Ölümü”, **Dilin Çalışma Sesi.** Çev. Ayşe Ece, Necmettin Kâmil Sevil, Elif Gökteke, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Aralık 2013.
- Barthes, Roland: **Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler.** Çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 2011.
- Bätschmann, Oskar: **Giovanni Bellini.** Londra: Reaktion Books, 2008.

- Baudrillard, Jean: **Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik.** Çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yay., 2. Basım, 2010.
- Baudrillard, Jean: **Sanat Komplosu.** Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Belting, Hans: **Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art.** Çev. Edmund Jephcott, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Belting, Hans: **Sanat Tarihinin Sonu: Modernizmden Sonra Sanat Tarihi.** Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları, 2020.
- Benjamin, Walter: “Üretici Olarak Yazar”, **Brecht’i Anlamak.** Çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ, İstanbul: Metis Yayıncılık, 4. Basım, Ağustos 2011.
- Benjamin, Walter: **Son Bakışta Aşk.** Yay. Haz. Nurdan Gürbilek içinde “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, Çev. Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yayıncılık, 1. Basım, 1993.
- Berghaus, Günter: **Avant-garde Performance.** Palgrave, 2005.
- Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor.** Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, 16. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Bertacchini, Enrico ve Federico Morando: “The Future of Museums in the Digital Age” New Models for Access to and Use of Digital Collections”, **International Journal of Arts Management.** Cilt 15, Sayı 2, Özel Konu: Digital Revolution in Arts and Cultural Organizations (Kış 2013) 60-72.

- Bishop, Claire (ed.): **Participation: Documents of Contemporary Art.** Whitechapel Gallery ve MIT Press, 2006.
- Bishop, Claire: “Antagonism and Relational Aesthetics”, **October.** Cilt. 110, Sonbahar, 2004, 51-59:56.
- Bishop, Claire: “Participation and spectacle: Where are we now”, **Living as form: Socially engaged art from.** Ed. Nato Thompson, MIT Press, Şubat 2012, 34-45.
- Bishop, Claire: **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship.** Londra ve New York: Verso Publ., 2012, 198.
- Bishop, Claire: **Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası.** Çev. Mine Haydaroğlu, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2018.
- Blaney, John: **John Lennon: Listen to This Book.** Paper Jukebox, 2005.
- Boal, Augusto: “Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978”, **The Drama Review (1988-).** Cilt 4, Sayı 3, Sonbahar, 1990, 24-34.
- Bois, Yve-Alain: “Painting: The Task of Mourning”, **Painting as Model.** Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- Bonami, Francesco: **Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer.** Venedig: Marsilio Editori, 2003.
- Bourriaud, Nicolas: **İlişkisel Estetik.** Çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005.
- Brand, Roy: **Art and the Form of Life.** Palgrave Macmillan, Mart 2021.
- Brener, Alexander ve Barbara: “Açık Mektup”, **art-ist dergisi.** Situasyonist

- Schurz, Enternasyonal özel sayısı, Haziran 2004.
- Buchloch, Benjamin: **October: The First Decade.** Cambridge, MA: MIT Press, 1987.
- Bullough, Edward: “‘Pyschical Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle,” **British Journal of Psychology** (1912), 87-98: 87.
- Bürger, Peter: **Avangard Kuramı.** Çev. Erol Özbek, (Gen. Basım), İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2017.
- Cage, John: **Silence: Lectures and Writings by John Cage.** Hanover: Wesleyan University Press, 1961 (Karton kapak basım 1973) içinde “On Robert Rauschenberg, Artist and His Work” başlıklı bölüm (s. 98-109).
- Carrier, David: “Art and Its Spectators”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism.** cilt 45, sayı 1, Sonbahar 1986, 5-17:6.
- Clair, Jean (ed.): **Cosmos: From Romanticism to the Avant-Garde, 1801-2001.** Prestel, 1999.
- Clark, T. J.: **The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers.** New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- Collins, Daniel L.: “Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze,” **Leonardo.** Cilt 25, Sayı 1, 1992, 73-82:73.
- Concannon, Kevin: “Yoko Ono’s ‘Cut Piece’: From Text to Performance and Back Again,” **PAJ: A Journal of Performance and Art.** Cilt. 30, Sayı. 3, Eylül 2008, 81-93.

- Crow, Thomas E.: **Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris.** New Haven ve Londra, 1985.
- Çağlayan Kolain, Çiğdem: **Katılım ve Güç: Çağdaş Katılımcı Sanatın Ana Hatları.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nisan 2018.
- Çınar, Hilal: **Çağdaş Seramik Sanatında Katılımcı İzleyicinin Rolü.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Pınar Çalışkan Güneş, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2021.
- Danto, Arthur C.: “The End of Art: A Philosophical Defense”. **History and Theory.** Vol. 37, No. 4, Theme Issue 37: Danto and His critics: Art History, Historiography and After the End of Art [Aralık 1998] 127-143.
- Danto, Arthur C.: **Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi.** Çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Mayıs 2010.
- Davey, Nicholas: **Unfinished Worlds: Hermeneutics, Aesthetics and Gadamer.** Edinburg University Press, 2013.
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari: **Kapitalizm ve Şizofreni 1: Bin Yayla-Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinası.** Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1990.
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari: **Kapitalizm ve Şizofreni 2: Bin Yayla-Kapma Aygıtı.** Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1993.

- Descartes, René: **Aklın Yönetimi İçin Kurallar.** Çev. Muntekim Ökmen, İstanbul: Sosyal Yayınlar, Mart 1986.
- Descartes, René: **Metot Üzerine Konuşmalar.** Çev. K. Sahir Sel, İstanbul: Sosyal Yayınlar, Mayıs 1984.
- Dezeuze, Anna: **Almost Nothing: Observations on Precarious Practices in Contemporary Art.** Oxford University Press, 2017.
- Dinkla, Söke: “From Participation to Interaction: Towards the origins of interactive art,” **Clicking In Hot Links to a Digital Culture.** Ed. Lynn Hershman Leeson, Seattle WA: Bay Press, 1996, 279-290.
- Eco, Umberto: **Açık Yapıt.** Çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları, 2001.
- Eco, Umberto: **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti.** Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 2. Basım, 1995.
- Eco, Umberto: **The Open Artwork.** Çev. Anna Cancogni, Harvard University Press, 1989.
- Eco, Umberto: **The Role of The Reader: Explorations in the Semiotics of Texts,** Indiana Univ. Press, 1979.
- Elwell, J. Sage: **Crisis of Transcendence: A Theology of Digital Art and Culture,** Lexington Books, 2010.
- Escoffery, David: “Dada Performance and the Rhetoric of Nonsense: Tearing Down the Fourth Wall at the Cabaret Voltaire”, Ed. Leslie Boldt-Irons, Corrado Federici ve Ernesto Vigulti, **Images and Imagery: Frames, Borders, Limits –Interdisciplinary Perspectives.** Peter Lang Publ., New York, 2005, 3-12.

- Evren, Süreyya: **Günümüzde Sanat ve Deneyim.** İstanbul: Hayalperest Yayınevi, Ocak 2022 (baskıda).
- Feldman, Zeena (ed): **Art and the Politics of Visibility: Contesting the Global, Local and the In-Between.** I.B. Tauris, 2017.
- Fetterman, William: **John Cage's Theatre Pieces.** Routledge, 2012.
- Feyerabend, Paul: **Yönteme Karşı.** Çev. Ertuğrul Başer, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Finucane, Blake Patricia: **Creating with Blockchain Technology: The 'Provably Rare' Possibilities of Crypto Art.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). University Of British Columbia, Vancouver, 2018.
- Fitzsimmons, James: "Art," **Arts and Architecture** 70 (1953): 9, 32-5.
- Foucault, Michel: **Hapishanenin Doğuşu.** Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge Kitabevi, 1992.
- Foucault, Michel: **Kelimeler ve Şeyler.** Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2. Basım, Ekim 2001.
- Francblin, Catherine: Jean Baudillard ile söyleşi, "La Commedia dell'arte", **Art Press**, sayı 216, Eylül 1996, 73-83.
- Fried, Michael: **Art and Objecthood: Essays and Reviews.** Chicago ve Londra: University of Chicago, 1998.
- Fried, Michael: **Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s.** University of Chicago Press, 1996.
- Gasset, José Ortega Y: **Sanatın İnsansızlaşması ve Roman Üstüne Düşünceler.** Çev. Neyyire Gül Işık, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

- Gide, André: **Journal: 1889-1939.** Gallimard, 1939.
- Goldberg, Rose Lee: “Performance-Art for All?” **Art Journal**, Cilt. 20, Sayı 1/2, Modernism, Revisionism, Plurism, and Post-Modernism, Sonbahar-Kış, 1980, 369-376.
- Gombrich, E. H.: **İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler.** Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Gombrich, E. H.: **Sanat ve Yanılsama.** Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- Göçmen, Ece Ceren: **Mekân ve İzleyici Bağlamında Çağdaş Sanat Yapıtında Etkileşim.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Şirin Yılmaz, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Guattari, Félix: **Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm.** Çev. Paul Bains ve Julian Pefanis, Indiana University Press, 1995.
- Hamilton, George Heard: **Manet and His Critics.** New York: W.W. Norton, 1969.
- Hardwicke, Adrian: “Secret diary of an art gallery attendant,” **The Guardian**, 18 Mart 2004.
- Haywood, Robert E.: “Heretical Alliance: Claes Oldenburg and the Judson Memorial Church in the 1960s”, **Art History**, Cilt 18, Sayı 2, 1995, 185-212.
- Herban, Mathew: “Kurt Schwitters by Werner Schmalenbach,” **Art Journal**, Cilt. 31, Sayı. 2, Kış, 1971-72, 228-230.

- Hopkins, David: **Modern Sanattan Sonra: 1945-2017.** Çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2018.
- Hughes, Robert: **The Shock of the New: Art and the Century of Change.** Londra: Thames&Hudson, 1991.
- Hume, David: **İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma.** Çev. Oruç Aruoba, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 1976.
- Iser, Wolfgang: **The Act of Reading: A theory of Aesthetic Response.** The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Jauss, Hans-Robert: “Literary History as a Challenge to Literary Theory”, **New Literary History**, 2 (1967), 11-19.
- Jay, Martin: **Deneyim Şarkıları: Evrensel Bir Tema Üzerine Modern Çeşitlemeler.** Çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Jimenez, Jill Berk (ed.): **Dictionary of Artists’ Models.** Londra ve Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001 içinde Marie Lathers, “Meurent (or Meurend), Victorine”, 370-372.
- Johnson, Grant: “Citing the Sun: Marc Jacobs, Olafur Eliasson, and the Fashion Show,” **Fashion Theory The Journal of Dress Body & Culture**, 06/2015; 19 (3).
- Jones, Derek (ed.): **Censorship: A World of Encyclopedia.** New York: Routledge, 2001.
- Joseph, Branden Wayne: **Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-avant-garde.** MIT Press, 2003.

- Jung, Carl Gustav: **Anılar, Düşler, Düşünceler.** Çev. İris Kantemir, İstanbul: Can Yayınları, 6. Basım, Temmuz 2013.
- Justi, Carl: **Diego Velazquez and His Times.** Çev. A. H. Keane, Londra: H. Grevel and Co., 1889, 414-22.
- Kachur, Lewis: **Displaying the Marvelous.** Cambridge: MIT Press, 2001, 164-197.
- Kahraman, Ayşe Tülay: **1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında Sanat Eseri ve İzleyici.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Ülfet Ilgaz Özgen Topcuoğlu, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015.
- Kaitavuori, Kaija: **The Participator in Contemporary Art: Art and Social Relationships.** 1. Basım, .B. Tauris, 2018.
- Kandinski, Vassily: **Sanatta Zihinsellik Üstüne.** Çev. Tevfik Turan, İstanbul: Hayalbaz Yayınları, Mayıs 2009.
- Kaprow, Allan: **Assemblages, Environments and Happenings.** New York: Harry N. Abrams, 1966.
- Kaprow, Allan: **Essays on the Blurring of Art and Life.** Ed. Jeff Kelley, University of California Press, 1993.
- Kattwinkel, Susan: **Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance.** Greenwood Publ.Group, 2003.
- Kipling, Rudyard: **Selected Poems.** “The Conundrum of Workshops”, Penguin Publ., 2016, 31-32.
- Kirby, Michael (ed.): **Happenings: An Illustrated Anthology.** New York: E.P. Dutton Inc. And Co., 1965.

- Kitnick, Alex: “Claes Oldenburg” (söyleşi), **The Third Rail**. Sayı 2, 2014, 26-33.
- Kleiner, Fred S.: **Gardner’s Art Through the Ages: The Western Perspective**. Cilt 2, 13. Basım, Cengage Learning, 2010.
- Kohtes, Martin Maria: “Invisible Theatre: Reflections on an Overlooked Form”, **New Theatre Quarterly** 33: Cilt 9, Kısım 1, 85-89.
- Kolektif: “Katılımcı Sanat”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 96, Güz 2005.
- Kolektif: **Dünya Kültürü: Felsefe, Sanat, Edebiyat ve Kültür Tarihi Üzerine Yazılar** içinde “Betimlemeden Yorumlama, ya da *Las Meninas*’a Bakış”, Çev. Uşun Tükel, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996, 109-116.
- Kostelanetz, Richard: **Conversing with Cage**. Limelight Editions, 1988.
- Koster, Margaret L.: “The Arnolfini Double Portrait: A Simple Solution,” **Apollo** (Eylül 2003): 3-14.
- Kuhn, Laura (ed.): **The Selected Letters of John Cage**. Wesleyan University Press, 2016.
- Kuman, Cansu: **Sanatta ve Siyasette Sensorium Meselesi ve Katılımcıya Dönüşen İzleyici**. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Tez Danışmanı. Prof. Dr. Evangelia Şarlak, Işık Üniv. Sos. Bil. Ens., 2014.
- Kurczynski, Karen: “Ironie Gestures: Asger Jorn, Abstract Expressionism, and Informel”, **Abstract Expresionism**. Ed. Joan Marter, Rutgers University Press, 2007, 108-255.

- Kuspit, Donald: **Sanatın Sonu.** Çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yay., 3. Basım, Mayıs 2010.
- Kuspit, Donald: **The Cult of the Avant-Garde Artist.** Cambridge University Press, 1994.
- Kwastek, Katja: **Aesthetics of Interaction in Digital Art.** MIT Press, 2013.
- Lacan, Jacques: **Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap.** Çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Landau, Erika: “On the Creative Experiences of Beholders of Visual Art”, **Leonardo**, Cilt. 8, Sayı 2 (İlkbahar, 1975), 136-138.
- Leeker, Martina; Imanuel Schipper; Timon Beyes (ed): **Performing the Digital**, Transcript Verlag, 2017 içinde “From flâneur to co-producer: The performative spectator”, 189-209:206-207.
- Lippard, Lucy R.: **Six Years The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.** University of California Press, 1973, (yeni baskı, 2001).
- Locke, John: **İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme I-II.** Çev. Meral Delikara Topçu, Ankara: Öteki Yayınları, 2. Basım, Nisan 2000.
- Lorente, J. Pedro: “Art in the urban public sphere: art venues by entrepreneurs, associations and institutions, 1800-1850”, Jan Hein Furnée (ed.), **Leisure Cultures in Urban Europe, c. 1700-1870: A Transnational Perspective.** Londra: Oxford University Press, 2015, 22.

- Luke, Timothy W.: **Shows of Force: Power, Politics, and Ideology in Art Exhibitions.** Duke University Press, 1992.
- Lushetich, Natasha: **Interdisciplinary Performance: Reformatting Reality.** Palgrave Macmillan, 2016.
- MacLean, Malcolm; Wendy Russell ve Emily Ryall (ed): **Philosophical Perspectives on Play** içinde Tim Stott, “Lessons in playing: Robert Morris’ *Bodyspacemotionthings* 2009 as a biopolitical environment”, Routledge, 2016, 84-94.
- Maes, Hans: **Conversations on Art and Aesthetics.** Oxford University Press, Londra, 2018.
- Mango, Cyril: “Antique Statuary and the Byzantine Beholder”, **Dumbarton Oaks Papers**, Cilt. 17 (1963), 53, 55-75.
- Marcuse, Herbert: **Eros ve Uygarlık: Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme.** İstanbul: İdea Yay., 1998.
- Marinetti, Filippo Tommaso: “The Variety Theatre”, (içinde) Michael Kirby ve Victoria Nes Kirby, **Futurist Performance.** New York: PAJ Publications, 1986, 179-186.
- McLeod, Kembrew: “Cease and Desist: Freedom of Expression in the Shadows of Intellectual Property”, **Poroi 2**, Sayı 2 (2003): 1-21.
- McShine, Kynaston: **The Museum as Muse: Artists Reflect.** New York: The Museum of Modern Art, 1999.
- Melville, Herman: **Katip Bartleby.** Çev. Hamdi Koç, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2016.
- Merlau-Ponty, Maurice: **Göz ve Tin.** Çev. Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları, 3. Basım, Temmuz 2012.

- Merleau-Ponty, Maurice: **Algılanan Dünya.** Çev. Ömer Aygün, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Montaigne, Michel de: **Denemeler.** Çev. Engin Sonar, İstanbul: Say Yayınları, 2011.
- Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.** İstanbul: İletişim Yayınları, 7. Basım, 2002.
- Newman, Barnett: “The First Man Was An Artist”, Charles Harrison ve Paul Wood (ed.), **Art in Theory: 1900-1990.** Wiley-Blackwell Publ., 2002, 566-8.
- Nightingale, Andrea W.: **Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy: Theoria in its Cultural Context.** Cambridge University Press, 2004.
- O’Doherty, Brian: “Gallery as Gesture”, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Naime (ed), **Thinking About Exhibitions** içinde, Routledge, 1996, 227-240.
- O’Doherty, Brian: **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi.** Çev. Ahu Antmen, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2. Basım, 2010.
- Oh, Je-Ho ve Chung-Kon Shi: “Categorisation of Audience Relationship between Action and Visualisation in Interactive Art Installations” **2013 17th International Conference on Information Visualisation.** Londra 2013, 555-560.
- Okan, Sedef: **Çağdaş Sanat Süreci İçinde Yeni İzleyici.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. İsmet Çavuşoğlu, Kocaeli Üniv., Sos. Bil. Ens., 2005.

- Olin, Margaret: “Forms of Respect: Alois Riegl’s Concept of Attentiveness”, **The Art Bulletin**, Cilt 71, Sayı 2, Haziran 1989, 285-299: 286.
- O’Neill, Rosemary: **Art and Visual Culture on the French Riviera, 1956-1971: The Ecole de Nice.** Londra ve New York: Routledge, 2016.
- Öztokat, Nedret ve Uşun Tükel: “Le Dit et L’nterdit: Une Lecture Sémiotique de la Biennale de Venise 2003”, **8ème Congrès de l’association internationale de Sémiotique (AIS)**, Lyon, FRANSA, 7-12 Temmuz 2004.
- Panofsky, Erwin: “On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art,” Çev. Katharina Lorenz ve Jas’ Elsner, **Critical Inquiry** 35 (Sonbahar 2008), 43-71.
- Panofsky, Erwin: “Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie,” **Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft** 18 (1925): 129-61.
- Panofsky, Erwin: **Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character** (2 cilt), Cilt. 1, Cambridge ve Massachussetts Harvard University Press, 1958.
- Platon: **Devlet.** VII: 696 d, e.
(Yay. Haz. Mürşit Balabanlılar, Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, II. Basım, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.)

- Poggioli, Renato: **The Theory of the Avant-Garde.** Cambridge: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1968.
- Popper, Frank: **Art, Action and Participation.** Londra: Studio Vista, 1975.
- Ranciere, Jacques: **Özgürleşen İzleyici.** Çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayıncılık, 1. Basım, 2010.
- Read, Herbert; Ruth Olson ve Abraham Chanin: **Gabo&Pevsner.** New York: The Museum of Modern Art Publ., 1948.
- Read, Herbert: **The Art of Sculpture.** Princeton: Princeton Univ. Press/Bollingen Paperback Printing, 1977.
- Read, Herbert: **The Philosophy of Modern Art.** Londra: Faber & Faber, 1952.
- Reynolds, Joshua: **Literary Works of Sir Joshua Reynolds, First President of the Royal Academy.** Cilt 1, Londra: T. Cadell, Strand, W. Blackwood and Sons, 1835.
- Riegl, Alois: **The Group Portraiture of Holland.** Çev. Evelyn M. Kain, Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- Riegl, Alois: **Hollanda Grup Portreciliği.** Çev. F. Tülay Kazancı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2019.
- Rose, Barbara: **Claes Oldenburg,** MoMA sergi kataloğu, New York Graphic Society 1970.
- Rubin, William S.: **Dada, Surrealism, and their heritage.** New York: MoMA, 2017.

- Saltz, Jerry: “A Short History of Rirkrit Tiravanija,” **Art in America**, Şubat 1966, 106.
- Saraçoğlu, Nazlı Ekin: **Çağdaş Sanatta Çevre ve İzleyici Müdahalesiyle Oluşan Yapıt.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Gülçin Özdemir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.
- Schimmel, Paul: “Only memory can carry it into the future”: Kaprow’s Development from the Action-Collages to the Happenings”, Eva Meyer-Herman, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthal (ed.), **Allan Kaprow: Art as Life.** Getty Publications, 2008 içinde 8-19.
- Schwitters, Kurt: “Merz”, **Der Ararat**, Cilt 2, S 1, Ocak 1921, 3-9.
- Shakespeare, William: **Size Nasıl Geliyorsa.** Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- Shannon, Joshua A.: “Claes Oldenburg’s ‘The Street’ and Urban Renewal in Greenwich Village, 1960”, **The Art Bulletin**, Cilt. 86, Sayı 1 (Mart), 2004, 136-161.
- Shayegan, Daryush: **Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni.** Çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları, 6. Basım, Ocak 2010.
- Situasyonist Kolektif: “Situationist Manifesto”, **Internationale Situationniste**, No. 4, Haziran 1960.

- Sokal, Alan D: “Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”, **Social Text** No. 46/47, 217-252 (ilkbahar/yaz 1996).
- Sontag, Susan: “Susmanın Estetiği”, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**. Haz. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yay., 2. Basım, 1998, 49-51.
- Sontag, Susan: **Yoruma Karşı**. Çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2015.
- Spies, Werner: “Max Ernst and Dada in Cologne,” **Max Ernst: Collagen**. Köln: Kunsthalle Tübingen, 1988.
- Stefanis, Konstantinos: “Nathaniel Hone’s 1775 Exhibition. The First Single-Artist Retrospective,” Ed. Andrew Graciano, **Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775-1999: Alternative Venues for Display**. Ashgate Publishing, 2015, 13-36.
- Steinberg, Leo: “Observations in the Cerasi Chapel,” **Art Bulletin**, cilt. 41, sayı 2, Haziran 1959, 183-190.
- Steinberg, Leo: “Velazquez’ ‘Las Meninas’”, **October**, Cilt 19 (Kış 1981), 45-54.
- Stiles, Krstine ve Peter Selz (ed): **Theories and Documents of Contemporary Art**. “Beware!”, University of California Press, 1996, 140-149.
- Todorut, Ilinca: **Christoph Schlingensief’s Realist Theater**. Routledge, 2021.

- Trier, James: **Detournement as Pedogogical Praxis**, Springer, 2014.
- Tükel, Uşun: “Natüralist-Olmayan Betimleme Kimlerine İlişkin Gösterim Üzerine”, **Sanatın Ortaçağı: Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar**. Haz. Engin Akyürek, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1997, 117-124: 117.
- Tükel, Uşun: **Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime**. İstanbul Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Ursprung, Philip ve Fiona Elliott, **Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art**. University of California Press, 2013.
- Veikos, Cathrine: “To Enter the Work: Ambient Art,” **Journal of Architectural Education (1984-)**, Cilt. 59, Sayı 4, Installations by Architects: Ephemeral Environments, Lasting Contributions, Mayıs 2006, 71-80.
- Wajda, Andrzej: **Sinema ve Ben**. Çev. B. Ant, İstanbul: Afa Yayınları, 1993.
- Walker, John A.: **Left Shift: Radical Art in 1970s Britain**. I.B. Tauris, 2002.
- Ward, Frazer: **No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience**. UPNE, 2012.
- Westling, Carina E. I.: **Immersion and Participation in Punchdrunk’s Theatrical Worlds**. Bloomsbury Publ., 2020, 76.
- Wintle, Justin (ed.): **The Concise New Makers of Modern Culture**. New York: Routledge, 2009.

- Wittgenstein, Ludwig: **Tractacus, Logico-Philosophicus.** Çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Wollheim, Richard: “What the Spectator Sees”, **Visual Theory.** Ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly ve Keith Moxey, Cambridge: Polity Press, 3. Basım, 1996, 101-150.
- Worringer, Wilhelm: **Soyutlama ve Özdeşleyim.** Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- Yakaner, Esra: **Çağdaş Sanat Yapıtlarında İzleyici Katılımı.** (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Tez Danışmanı: Prof. Nurdan Gökçe, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.
- Yurtsever, Enis Âli: **Seyirden Etkileşime: Bir Katılımcı Sanat Yapıtı Olarak Dijital İmgenin Fenomenolojisine Doğru.** (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zerrin İren Boynudelik, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

Film ve Belgeseller

- Başkanın Adamları**
(Wag the Dog) Yön: Barry Levinson, 1 saat 37 dakika, 1997.
- Great Contemporary Art Bubble**
(Çağdaş Sanat Balonu) Yön: Ben Lewis, 90 dakika, 2009.
- F For Fake**
(Hakikatler ve Düzmeceler) Yön: Orson Welles, 120 dakika, 1973.

Fully Awake: Black Mountain College

(Büyük Uyanış: Black Mountain College)

Yön: Cathryn Davis Zommer ve Neeley Dawson, 60 dakika, 2008.

Northern Renaissance
(Kuzey Rönesansı)

Yön: Elaine Donnelly Pieper, Colin Murray ve Sandy Raffan, (her bölüm) 60 dakika, 2006 (BBC4 için hazırlanmış üç bölümlük BBC4 mini belgesel).

The Shock of the New
(Yenin Şoku)

Yön: David Richardson, (her bölüm) 60 dakika, 1980. (BBC için hazırlanmış sekiz bölümlük mini belgesel).

Çevrimiçi Kaynaklar

Addison, Joseph: **The Sir Roger de Coverley Papers from the Spectator** (çevrimiçi metin), Archive.org:

https://ia700402.us.archive.org/29/items/sirrogerdecoverl00a/sirrogerdecoverl00a_bw.pdf

Alberti, Leonbatista: **Della pittura e della statua di Leonbatista Alberti**

<https://archive.org/details/dellapitturaedel00albe>

Arts Council England:

www.youtube.com/user/artscouncilofengland/search?query=punchdrunk

“Art+Tech Summit: Exploring Blockchain”:

www.youtube.com/watch?v=KT-gPtK5uHY

Bishop, Claire: Çeşitli makalelerin Türkçe çevirileri:

www.e-skop.com

Bishop, Claire: “Üretici Olarak Seyirci”, **skopbülten**. Çev. Ayşe Boren, 14.04.2017:
http://www.e-skop.com/skopbulten/uretici-olarak-seyirci/3342#_ednref4

Cage, John: “**Silence**”:

http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=313

Çatışma Mutfağı için hazırlanan TV programı, BBC Televizyonu:

<https://www.youtube.com/watch?v=U3gZeoE0goo>

Deleuze, Gilles: “Yaratma Eylemi Nedir?”, **Körotonomedy**:

<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=6,23,0,0,1,0>.

Dewey, John: “**Maarif Raporu**”:

<https://acikerisim.tbmm.gov.tr/xmlui/bitstream/handle/11543/928/197000571.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Dil Derneği resmî internet sitesi:

www.dilderneği.org.tr/TR,274/turkce-sozluk-ara-bul.html

Duchamp, Marcel: “**Yaratıcı Eylem**” başlıklı konuşması:

<https://soundcloud.com/brainpicker/marcel-duchamp-the-creative-act>

Ebert, Roger: “Chris Burden: ‘My God, are they going to leave me here to die?’”:

<https://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-my-god-are-they-going-to-leave-me-here-to-die>.

e-skop: Katılımcı Sanat temalı muhtelif makaleler:

[https://www.e-](https://www.e-skop.com/arama?q=katılımcı+sanat&cx=014899107027645925844:elveb0pcdua&cof=F)

[skop.com/arama?q=katılımcı+sanat&cx=014899107027645925844:elveb0pcdua&cof=F](https://www.e-skop.com/arama?q=katılımcı+sanat&cx=014899107027645925844:elveb0pcdua&cof=F)

ORID:11&lr=lang_tr

Eugene Ionesco ile yapılan söyleşiden bir bölüm:

<https://www.youtube.com/watch?v=U4qNtNdzGzk>

“Eva and Fanco Mattes’ virtual World”:

http://0100101110101101.org/press/2012-04-11_Phaidon_Eva_and_Franco_Mattes_virtual_world.pdf

“Exhibition Histories: ‘Please Love Austria!’ Conversation / by Matthias Lilienthal and Anselm Franke”:

<https://www.spikeartmagazine.com/?q=articles/exhibition-histories-please-love-austria>

Floyd, Phyllis A.: “The Puzzle of *Olympia*,” **Nineteenth-Century Art Worldwide: A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture**. Cilt 4, Sayı 1, İlkbahar 2005 çevrimiçi dergi:

www.19thc-artworldwide.org/spring05/70-spring04/spring04article/285-the-puzzle-of-olympia.

Fluxus Bildirgesi:

<https://www.moma.org/collection/works/127947>

Foe, Hilary “‘Everything Was Getting Smashed’: Three Case Studies of Play and Participation, 1965-71”, **Tate Papers**, sayı 22, Sonbahar 2014:

https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/everything-was-getting-smashed-three-case-studies-of-play-and-participation-1965-71#footnoteref22_hh6b9nl

Foucault, Michel: “Qu’est-ce qu’un auteur?”:

www.movementresearch.org/classesworkshops/melt/Foucault_WhatIsAnAuthor.pdf

Franceschet, Massimo ve diğ., “Crypto art: A decentralized view”, **arxiv**: 1906.03263v1 (cs.CY) 9 Haziran 2019:
<https://arxiv.org/pdf/1906.03263.pdf>

Francesco Bonami’nin resmî parodi Instagram hesabı: @thebonamist

Gilbert, Chris: “Olafur Eliasson,” **Bomb**, Sayı 88, Yaz 2004:
www.bombmagazine.org/article/2651/olafur-eliasson

Gilles Deleuze’ün bir seminerinden kesit:

<https://www.youtube.com/watch?v=JgMOjjOdNmU>

Hanley, William: Rirkrit Tiravanija ile söyleşi, “**Rirkrit Tiravanija and the Politics of Cooking**”:

<https://www.surfacemag.com/articles/rirkrit-tiravanija-talks-politics-cooking-ceramics/>

“Hurlements en faveur de Sade”:

<https://vimeo.com/34883689>

Margolles, Teresa: Santiago Sierra ile söyleşi, **Bomb**, sayı 86, Kış, 2004:

<http://bombmagazine.org/article/2606/santiago-sierra>.

Marina Abramoviç’in TED Talks konuşması:

https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=tr#t-190542

Itzkoff, Dave: “A Guinea Pig’s Night at the Theater” **New York Times**:

<https://www.nytimes.com/2012/05/23/theater/sleep-no-more-enhanced-by-mit-media-lab.html>

Kaprow, Allan: “**The Legacy of Jackson Pollock**” (1958):

https://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow_Allan_1958_1993_The_Legacy_of_Jackson_Pollock.pdf

Ono, Yoko: “**Cut Piece**” (1965):

<https://www.youtube.com/watch?v=lYJ3dPwa2tI>

Öztokat, Nedret ve Uşun Tükel, “Le Dit et L’interdit: Une Lecture Sémiotique de la Biennale de Venise 2003”, **8ème Congrès de l’association internationale de Sémiotique (AIS)**:

http://jgalith.univ-lyon2.fr/Actes/articleAsPDF/OZTOKAT-TUKEL_dit-interdit_pdf_20061106195716

Peter Higgin ve Colin Nightingale’in verdikleri bir seminer:

https://www.youtube.com/watch?v=TSF_hM9elRg

Robert Rauschenberg’in bir panelde yaptığı konuşma, SFMOMA internet sitesi:

https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/research-materials/document/WHIT_98.308_005/

Russeth, Andrew: “Vito Acconci: ‘The Worst Performance Would Have to be Marina Abramovic at MoMA’”, **Observer**, 18 Şubat 2014:

<https://observer.com/2014/02/vito-acconci-the-worst-performance-would-have-to-be-marina-abramovic-at-moma/>

Saltz, Jerry: “Conspicuous Consumption” **New York Magazine**, 23 Ekim 2007:

<http://nymag.com/arts/art/reviews/31511/>

“Situationist Manifesto”, Situationist International Online, Çev. Fabian Thompsett:

<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/manifesto.html>

“Sleep-no-more” :

<https://gizmodo.com/sleep-no-more-what-its-like-inside-the-worlds-most-int-5912789>

“The Unilever Series: Olafur Eliasson: the Weather Project”:

www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/unilever-series-olafureliasson-weather-project

Türk Dil Kurumu resmî internet sitesi:

<https://sozluk.gov.tr>

Yoko Ono’nun MoMA’da yaptığı konuşmanın kaydı:

<https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/406/7254>

ÖZGEÇMİŞ

İstanbul Teknik Üniversitesi'nden mezun olduktan sonra bir süre mühendis olarak çalıştı. Aynı dönemde kitap çevirilerine başladı. Ardından İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda yüksek lisans yaptı. Mezun olduktan sonra aynı bölümde çağdaş sanat üzerine doktora eğitimine başladı. Çeşitli sanat kurumlarında farklı pozisyonlarda çalıştı. Ulusal gazete ve dergiler için sanat muhabirliği, sanat söyleşileri, yayınevleri için çevirmenlik yaptı. 2014 yılından bu yana, sanat yayıncılığında uzman bir yayınevinin editörü olarak çalışmakta ve sanat tarihi ile ilgili akademik çalışmalarına devam etmektedir.

