

SANATTA TOPLUMSAL ARALIĞIN İFADESİ OLARAK İLİŞKİSEL UZAM

Bihter AKYOL DAYI

Öğr. Gör., Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, bihterakyoldayi@trabzon.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5651-7661

Muhammet TATAR

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, mtatar@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6646-4770

Akyol Dayı, Bihter ve Muhammet Tatar. "Sanatta Toplumsal Aralığın İfadesi Olarak İlişkisel Uzam". idil, 108 (2023 Ağustos): s. 1095-1105. doi: 10.7816/idil-12-108-04

ÖZ

Toplumsal aralık; politik, ekonomik ve soysa-kültürel değişimlerle birlikte hali hazırda bulunan toplum yapısının yeniliklere ayak uyduramaması neticesinde, dönüşen toplum yapısı ile arasında oluşan mesafedir. Bu bağlamda toplumda oluşan boşluğu dolduran tampon kurumlardan biri olarak sanat devreye girmektedir. Nicolas Bourriaud İlişkisel Estetik eserinde 1990 sonrası sanatını sosyolojik açıdan değerlendirmekte ve ilişkisel sanatı, modern çağın toplum yapısında oluşan çatlakların yara bandı olarak görmektedir. Toplumsal yaraların ancak insani ilişkilerin artırılması ile sarılacağından hareket etmektedir. Böylesi bir ilişki üzerine kurulan sanatın estetiği; izleyicinin katılımcıya, uzamın insani ilişkiler uzamına dönüşmesi ile anlam kazanmaktadır. Bu çalışmada toplumsal gelişmeleri ile uzam algısı ilişkisinden hareketle 1990 sonrası sanatının vardığı noktaya değinilmektedir. Uzam, toplumsal aralık ve ilişkisel uzam gibi kavramlarla ilişkisel sanat merceği altına alınmaktadır. İlişkisel uzam kavramı ön planda tutularak, uzama insani ilişkiler uzamı olarak yaklaşan sanatçılardan bazılarının yer verilmektedir. Günümüz sanatında toplumsal aralıktan doğan uzam algısının yeni estetik değeri ve ilişkisel örüntü üzerine kurulu bağlamlarının değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Uzam, toplumsal aralık, ilişkisel estetik, ilişkisel sanat, ilişkisel uzam

Makale Bilgisi:

Geliş: 12 Mart 2023

Düzeltilme: 19 Nisan 2023

Kabul: 22 Mayıs 2023

© 2023 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Yaşam şeklinin bir ifadesi olarak sanat, toplum yapısının algılanmasında önemli bir mihenk taşıdır. İnsanlık tarihi boyunca bir grubun ferdi olan bireyin üretimi olarak süregelen bir süreçtir. Toplumun en küçük birimi ailedir. Ailede var olan insan, düşünmeye yönelik davranışlarını ilk etapta bu gruba dahil bir biçimde geliştirmektedir. Sosyalleşmeye başlayan birey ise toplumsal algının perspektifinden dünyaya dair deneyimler kazanmaktadır. Tarihsel perspektife bakıldığında bu durum, mağarayı sığınak olarak seçen ve beraber yaşayan grubun üretimlerinin benzerliği ile kendini ispatlamaktadır. Dünyanın farklı noktalarında rastlanan mağara resimlerinin bütünlüğü; insanın toplumsal bir varlık olarak, içinde var olduğu gerçekliği yansıttığına işaret etmektedir (Erinç, 2013: 9). Yani insanlık varlık gösterdiği andan itibaren düşünen ve üreten kimliğini kanıtlayan izleri ile var olduğu topluma ve günümüze ışık tutmaktadır. "Bir sanat eserinin toplumsal bağlamı eserin üretildiği zaman ve yerdir" (Barret, 2022: 42). Toplumsal yapıya şekil veren coğrafi konum, yaşamsal pratikler, inanış biçimleri, kültürel değişiklikler, bilimsel, siyasal, ekonomik ve teknolojik gelişmeler; sanatın, toplumun özgün parçalarından biri olmasında itici gücünü oluşturmaktadır (Read, 2018: 23).

Tarihsel süreçte her dönemi farklı şekilde etkisi altına alan toplumsal gelişmeler, sanatı olduğu kadar uzam algısını da değiştirerek sorgulatmaktadır. Algısal operasyon niteliği taşıyan Fransız devrimi ile bilime ve kültüre verilen değer yükselerek yalnızca gözümüzü açıp algıladığımız dünya algısının çerçevesi değişime uğramaktadır. Öncesinde edinilen tecrübeler, sezgiler, inanışlar yok sayılarak bilim dünyevi algının tahtına yerleşmektedir (Mercelau-Ponty, 2020: 13-14). Hubert Damis'in "Bulut Kuramı" (2012) dünya algısının kutsal uzamdan kutsal olmayan uzama akan yapısını yani ilahi akıl yerine insan aklının yerleştirildiği yeni dünya düzenini bulut ikonu ile açıklamaktadır. İtalyan Rönesans'ının imgelemelerinde tekrar eden bulut motifleri birbirine eklenilen iki dünyaya işaret etmektedir (Heinich, 2013: 34). İnsan aklının tekeline geçen alt plan ile Tanrısallığın üst planı olarak eklenen iki farklı dünya algısı, melez bir düşünceyi ve hatta melez bir uzamı içinde barındırmaktadır. Sanata yansıyan farklı uzam algıları en geniş tabiriyle klasik ve çağdaş espas olarak birbirinden ayrıştırılmaktadır.

Klasik fiziğin kurucusu İshak Newton, uzayın yani uzamın değişmez, mutlak, homojen olduğu ve zaman ile uzamın birbirinden bağımsız hareket eden farklı etki alanlarının olduğu fikriyle dünya algısı üzerinde tahakküm kurmaktadır. Klasik espas; uzamı değişmez bütünlüğüyle kavrayan klasik bilim ile noktalar ve doğrular üzerine kurulan Öklidyen geometrisinden hareket etmektedir (Sayın, 2017: 86). Klasik bilim, nesnenin ortam değiştirdiğinde örneğin kutuptan alınan buz parçasının ekvatorda erimesinin yalnızca fiziksel şartlara bağlarken uzamın aynı büyüklükte kaldığı fikrini benimsemektedir. Fakat modern bilim çok türlü uzam olduğunu, boyutlarının değiştiğini, nesneler üzerinde uzamın da etkisi olduğunu ileri sürmekte ve çağdaş espas bu düşünceden hareket eden Bernard Reimann'ın geometrisi ile şekillenmektedir. Reinmann'ın geometrisi Albert Einstein'ın fikirlerini şekillendirmektedir. Zaman ve uzamın hetorejen ve bükülebilen yapısını ileri sürmesiyle klasik bilimin temelleri sarsılmaktadır (Weatherall, 2017: 59-104). Bu bakış açısıyla, klasik resimde renkler arasında göz dışı hat çizerek uzam ile fiziksel olanı ayırmaktadır. Fakat modern bilimin, uzamın heterojen yapıda ve boyutlarının değişken olduğunu açıklığa kavuşturması, modern insanın algısını etkilemektedir. Modern resim uzamdan keskin çizgilerle ayrılmadan, nesnelerin uzamla bütünlük olacak şekilde renklerin düzenlenmesi olarak yön değiştirmektedir (Merleau-Ponty, 2020: 20-21). Böylece sanat jargonunda boşluk ve aralığı temsil eden espas kavramı, bilimsel gelişmelerin sanata sirayet etmesi ile birlikte modern sanatta uzam kavramı olarak anılmaya başlamaktadır.

Boşluk zihnimizin izin verdiği ölçüde algılanabilen bir değerdir. Sanat tarihi boyunca değişim göstererek tartışma konusu olan uzam veya espas kavramı, klasik resim anlayışında yüzeyden daha derine götüren perspektif kurallarının uygulanması ile uzamsal ilişkiyi sonsuz uzayan boşluk algısı içinde göstermektedir. Göz seçim yapmadan en yakıdan en uzağa doğru nesneleri belli sistematik kurallar çerçevesinde yerleştirmektedir. Perspektif kuralları ile işlenen resimler oturaklı ve dingin bir izlenim vermektedir. Oysa "modern resim uzamı, gönül gözüne görünen uzamdır..." (Merleau-Ponty, 2020: 23). Perspektif kuralları yerine sanatçının doğa ile kurduğu "organik bağ" yerleşmektedir. Zaman ve uzam kavramının bükülebilirliği ile ortaya çıkan Kuantum fiziği, zaman kavramının da uzamdan ayrılmayan bir bütün olduğunu ileri sürmektedir. Bundan hareketle modern çağın sanatçıları tek ve doğru bir perspektifle ile dondurulmuş bir anı resmetmek yerine, bakış açısını yüzey üzerinde gezdirerek birden fazla anı aktarmaya başlamaktadır. Çağdaş espas ile birlikte; tuval yüzeyinden göze yaklaşan ve tuvalden de taşarak nesnel mekâna varan üç boyutlu espas gözlemlenmektedir.

Birinci Dünya Savaşı sırasında her şeyin anlam kaybettiği bir ortamda sanatın anlamı da sorgulanmaktadır. Dadacı düşünce yeni bir toplum kurmak ideolojisiyle harekete geçerek sanatta bir miladın oluşmasına sebep olmuştur. Toplum yapısı gibi sanatın da sıfırlanarak yeniden inşa edilmesi söz konusu olmaktadır. Burjuvazinin sanatı yücelten tutumunun karşısına sıradan bir üretimin eseri olarak hazır nesneyi yerleştiren Duchamp, sanatın anlamını altüst etmektedir (Yılmaz, 2013: 156-157). Aynı zamanda düzlemde

perspektif ve ışık-gölge gibi yöntemlerle iki boyutlu yüzeyde oluşturulan sanal derinlik algısı kolaj ve daha sonra asanblajlar ile gerçek espasa geçiş yapmaya başlamaktadır. İlerleyen süreçte ise yüzeyden tamamen sıyrılarak nesnel mekâna, uzama taşınmaktadır. Nesnel mekânda varlığını sürdüren espas algısı yeni bir dünya kurma ideolojisi güden performanslara, enstalasyonlara ve Fluxus'a mekân sunmaktadır. Böylece sanatın biçimsel arayışları ortak bir dil kullanma kaygısı yerine çoğulcu ifadeleri ile gözlemlenmektedir. Bu durum uzam algısını da çeşitlendirmektedir.

Zihnimizin izin verdiği ölçekte algıladığımız espas 1990 sonrası sanatın dinamiğini ele alan Nicolas Bourriaud (2018) "İlişkisel Estetik" kuramında "ilişkisel uzam" olarak yerini almaktadır. Toplumsal ilişkiler ile bağ kuran Bourriaud ilişkisel estetiğin itici gücünü "toplumsal aralık" kavramı ile ifade etmektedir. Böylece Dadacı düşüncenin içinde yaşanan katılımcı odaklı çoğulcu biçimler yeni bir sanat eğilimi olarak ilişkisel sanatın biçiminde etkili olmaktadır. Fakat nesnel uzamda toplumsal ilişkilerin ifadesi olarak varlık gösteren bu sanat eğilimlerinin ideolojileri farklılık göstermektedir.

İlişkisel Sanat Bağlamları: Toplumsal Aralık, İlişkisel Form, İlişkisel Estetik, İlişkisel Uzam

Bilimsel gelişmelerin toplumsal uzam üzerinde kurduğu tahakküm, bilimsel akla kuşkucu yaklaşan postmodern toplum yapısı ile birlikte yeniden sorgulanmaktadır. Hümanizmin insani değerlerinin tutarsızlıklarına, kapitalizmin değer yargılarına, oluşan toplumsal bozukluklara, bastırılmış kimliklere, küresel çetelere karşı bir başkaldırı olarak değerlendirilen postmodernizm; "kapitalizmin son aşaması olan emperyalizmin kültürel izdüşümü" olarak konumlandırılmaktadır (Eşen, 2015: 237; Sayın, 2017: 298-304). Kapitalizm, hemen her şeyi metaya dönüştüren bir sistem olarak sanatı da meta olarak görmektedir. Bu durumda sanatçı da "meta üreticisi" olarak sistemin bir parçası haline gelmektedir. Bu sistem yerel biçimsel arayışların hudutlarını genişleterek geleneksel anlatılara bağlılığı sarsmaktadır (Fischer, 2020: 66-68). Bununla birlikte sanayi devrimiyle tek tipleştirilmeye çalışılan kültür, içinde var olan yerel bakış açılarını yok sayarak toplumda bunalımların yaşanmasına sebep olmaktadır.

Ülkemize sosyolojinin kurumsallaşmasına öncülük eden akademisyen Mübcecel Kırağ (2006: 95-96), ilkel toplumdan modern topluma dek "sosyal müesseselerin, insan ilintilerinin ve bunların karşılıklı münasebetlerinden" dolayı yaşanan sürecin toplum yapısını değişime uğrattığını belirtmektedir. Örneğin modern zamanın kenti ile kasabanın sosyal ve kültürel açıdan değer değişimleri aynı hızda ve eş zamanlı gerçekleşmektedir. Fakat bu sosyal tabaklarda birinin daha hızla dönüşen yapısı ile diğerinin geriden gelen dönüşümü arasında fikir ayrılıkları oluşabilmektedir. Kırağ bu ayrılıkları iki sosyal yapı arasındaki "açıklık" olarak değerlendirmekte ve bu aralığı kapatmak için tampon kurumların devreye girdiğini ifade etmektedir. Kırağ'ın açıklık ifadesi ile kültürel boşluk tanımı eş anlam taşımaktadır (Taburoğlu, 2021: 63). Toplumsal yapıda oluşan çatışma ve ayrılıklar kültürel boşluğu doğurmaktadır. Kültürel boşluk, Amerikalı sosyolog William Fielding Ogburn'un 1922 yılında yayınladığı eserinde, "kültürel gecikme" kavramına da işaret etmektedir. Ogburn kültürel gecikmeyi toplumsal yapının iki kültür arasında sıkışması olarak yorumlamaktadır. Teknolojinin hızla yayılmasının ekonomiye, üretim şekline, toplum değerlerine yansıdığı maddi bir kültürden söz etmektedir. Maddi kültür ile manevi kültürün eşzaman olamama durumu, maddi kültürün kendine has yeni kültür inşası; iki kültür arasında uyumsuzluk yani kültürel boşluk yaratmaktadır (Oskay, 1992: 43). Sanat sosyal yapıda oluşan boşlukları, aralıkları dolduran ifadeleri ile toplumu bir arada tutan değerlerden birisidir.

Bourriaud (2018: 21-25) sanat yapıtını "toplumsal aralığın" bir ürünü olarak değerlendirmektedir. Karl Marx'ın toplumsal aralık kavramını dengeli üretim ve kendi kendine yeterek kapitalist düzene karşı bir tavır olarak tanımlamasına ilişkin bir anlamdan hareket etmektedir. Metalaşan sanata karşı insani ilişkileri yerleştirmektedir. Toplumsal aralık sosya-kültürel yapıda oluşan değişimlerin var olan toplum yapısında çatırdamalar yaratması ile ortaya çıkmakta ise; ilişkisel sanatı sosyolojik açıdan okumak, modern çağın yıkıcı etkisi ile bağdaştırmayı gerektirmektedir. Sanayileşme ile kentlerde yaşam alanının daralması, makineleşme ile insan faaliyetlerinin "insan-insan" iletişiminden "insan-makine" iletişimine geçmesi, tiyatro ve sinema gibi sanat disiplinlerinin insanlar arası iletişimi gösteri sonuna ertelemesi gibi uzamsal ilişkileri kısıtlayan modern çağ getirilerini (götürülerini!) çoğaltmak mümkündür. Resim veya heykel sergisi ise eserin karşısında anında iletişime geçilebilecek "yakınlık uygarlığı" sunmaktadır. Sanatı aralıkları örtetek iletişim kurma potansiyeli ile ele alan ilişkisel sanat, uzamı da "insani ilişkiler uzamı" olarak değerlendirmektedir. Sanat, Kırağ'ın belirttiği tampon kurum olarak ele alındığı takdirde, İlişkisel sanatın modern çağın toplumsal boşluğunu dengelemek için, bu tampon kurumun bir eğilimi olarak devreye girdiğini söylemek mümkündür.

1990 sonrası yeni toplum modellerine uyum sağlayarak üreten sanatçılar, katılımcılar ile daha etkin ilişkiler kurma potansiyellerini arttırmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda oluşturdukları sanat pratikleri "meeting (buluşma), gösteriler, oyunlar, bayramlar, şenlik modeli, bir araya gelinen yerler" üzerinde şekillenerek, sanatta yeni bir biçim olarak "ilişkisel form" söz konusu olmaktadır (Uzun, 2019: 300). Bourriaud (2018:165), ilişkisel

estetikliği insanlar arası ilişkiye dokunan yapıtların veya üretimlerin tümü olarak ve ilişkisel sanatı da “özerk bir uzam yerine insan ilişkilerinin bütünü ve toplumsal içeriklerini kabul eden sanatsal pratiklerin bütünü” olarak ifade etmektedir. Böylece uzamı, toplumsal aralığın boşluklarını örten tampon bölge olarak konumlandırmaktadır. Erinç (2013: 27), toplumda aidiyet hissi yaratan, toplumu bir arada tutan ve nesillere aktaran yapılanmaları; Ortaçağın Feodal yapısında flama ve derebeylik marşları, toplumun Katolik kilisesinin fikirlerinden uzaklaşmasından ötürü kilisenin çekiciliği arttıran Katedral inşaları ve kilise müziği ile birliğin sağlanmaya çalışması gibi ilişkiyi toparlamaya çalışan tutumlara bağlamaktadır. Sanat toplumsal bir yapılanma olarak diyalog halindedir. İmgeler Michel Maffesoli'nin (1993) söylemine göre bağ kuran görüngülerden ibarettir. “Bayraklar, kısaltmalar, görüntüsel göstergeler, işaretler empati ve paylaşım üretir, bağ üretir”. Bu bağlamda resim ve heykel aracılığı ile üretilen sanat bağ üreterek ilişkisel bir uzam yaratmaktadır (Bourriaud, 2018: 23).

İlişkisel sanat aynı zamanda katılımcı sanat kavramı ile birlikte anılmaktadır. Bu anlamla 1960 sonrası sanat pratiklerinin izleyiciyi işin içine dahil ederek aktifleştirmesi, sanatçıların performans gösterileri ile fiziksel anlamda sanata dahil olmaları ve böylece uzamı katılımcı bir perspektife yerleştirdikleri görülmektedir. Tam bu noktadan hareketle ilişkisel sanatın katılımcı sanat eğilimlerinden farkını açıklamak gerekliliği doğmaktadır. Bourriaud “İlişkisel Estetik” kitabı ilişkisel sanatın açıklayan bir kılavuz niteliği taşımaktadır. İlişkisel sanat “...insanları karşılıklı eylemlerini ve bunun toplumsal içeriğini hedefleyen bir sanat...” tavrı sergilemektedir (Bourriaud, 2018: 21). İlişkisel sanatın katılımcı eğilimlerden farkı; uzamı, sanatın kamusallaşan mekânları olarak değil, insanlar arası ilişkilere, karşılaşma ve etkileşimlere açık alanlar olarak sunmasıdır. Bourriaud “öznelerarasılık, etkileşimsellik, diyalog, sosyalleşme ve neşeli anların yaratılması” gibi kavramları ilk olarak Venedik Bienali’nde Tiravanija’nın Aperto 93 bölgesinde yer alan isimsiz enstalasyonunu (Görsel 1) tanımlarken kullanmaktadır. Aperto 93’deki yerleştirmesi duvara yaslı duran Çin çorbalarından oluşmaktadır (Şahiner, 2015: 121). Buradaki enstalasyonu ilişkisel uzama dahil eden tutum ise katılımcılardan sıcak su kaynatarak bu çorbalardan sınırsızca içmeleri beklentisidir. İzleyiciyi katılımcıya eviren sanatçının çalışmaları “izleyici için yaratılmış yemek yeme/okuma/film izleme ortamlarıyla” bilinmektedir (Antmen, 2014: 226). Bu katılımcı benzerlik; 1960 sonrası sanatın, sanat ve yaşam arasındaki hududu eriten tavrı ile 1990 sonrası sanatın insanlar arası ilişkiyi merkezine yerleştiren tutumuyla tutarlı bir örtüşme sunmaktadır. Bu sebeple 1990 sonrası sanat 1960’lı yılların devamı niteliği taşımaktadır. Fakat farklı tarihsel ve toplumsal süreçleri yansıtan bu sanat eğilimlerin farklı ideolojileri barındırmaktadır. 1960 sonrası sanatında varlık gösteren katılımcı eğilimler yeni bir gelecek kurma ideolojisi ile hareket etmekteyken, 1990 sonrası ilişkiselliği ön planda tutan sanat, yalnızca anı güzelleştirme, şimdiki zaman ve uzamda var olma ideolojisiyle fark yaratmaktadır (Ünal, 2013: 3-13).



Görsel 1. Rirkrit Tiravanija, İsimsiz, 1990/2002

Kaynak: Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi* [enstalasyon]. Ütopya Yayınları.

Liotard toplumsal yapıda oluşan bu değişimleri aynı zamanda “iletişimin teknik ve toplumsal koşullarının” değişmesi olarak değerlendirmektedir. İletişim ve sermaye artışı açısından teknolojiye yaşanan gelişmelerin video ve fotoğrafı da sanata dahil etmesiyle medya sanatı, bilgisayarın ve internetin devreye girerek verilerin dijital ortama aktarılması üzerine ise yeni medya sanatı ortaya çıkmaktadır. 1960’lı yıllardan beri bu bağlamda üreten sanatçıların varlığı gün geçtikçe sanat pazarında daha da güçlenerek yaygınlaşmaktadır (Şahiner, 2015: 110-11). Modern toplumda bilgi edinme şekli bilimin global gerçekleri ile gerçekleşirken

postmodern toplumda bilgi edinme biçimi teknolojinin himayesine geçmektedir (Elliot ve Lemert, 2011: 49). Enformasyon toplumunun bilgi üreten semalarında sanat yeniden üretim olarak vuku bulurken postmodern sanat paradigmasının yeniden üretim araçlarından teknoloji ve onu takip eden yeni medya sanatı, disiplinlerarası deseni ile "sanat, bilim ve teknolojinin" bir arada kullanıldığı bir enformasyon alanıdır. İlişkisel sanat ise bu artışın eleştirisi niteliğinde medya kullanımından çok insani ilişkileri yüceltmektedir.

Medya günlük yaşamın gerçekliklerini hipergerçeğe çevirmekte, gerçeklikten malzeme ve olay yaratan medya, gerçekliği simülasyon düzeyine taşıyarak yeniden üretmektedir (Baudrillard, 2020: 55). Baudrillard simülasyonu, hakikatte olmayan bir gerçekliği bir maket ya da bilgisayar programı vasıtasıyla varmış gibi kurgulayarak yeniden üretmek olarak tanımlamaktadır. Yeni medya sanatında uzam üretilip çoğaltılabilmektedirken ilişkisel sanatta insanlar arası etkileşim gerçek zaman ve uzamda gerçekleşmektedir. Bourriaud "ileri teknoloji yerine düşük teknolojiyi savunmakta ve argümanında, gerek metaforik gerekse sembolik olarak, genellikle sanatsal bir medya olarak dijital teknoloji kullanımına karşı çıkmaktadır" (Şahiner, 2015: 122). İlişkisel sanat nesnesizleşerek iletişim kurulan ana işaret etmektedir. Uzam da formsuzlaşarak ilişkisel uzam olarak boyut değiştirmektedir.

Toplumsal Arahın Tampon Bölgesi: İlişkisel Uzam Kapsamında Sanat Pratikleri

Bourriaud toplumsal aralığı insani ilişkiler uzamı olarak değerlendirirken sanatın estetik algısına yeni bir misyon atamaktadır. Modern zamanın toplumsal bozukluklarına karşı sanat ve uzamı iletişim kurulan an olarak değerlendirerek şimdiki zaman ve uzamda var olmayı ilişkisel estetiğe uğratmaktadır. Böylece günümüz sanatında zaman, uzam ve iletişim kavramları farklı bir noktaya taşınmaktadır. Bu bağlamda "İlişkisel estetik" kitabında ilişkisel kuramın öncüsü olarak Küba'lı sanatçı Felix Gonzalez-Torres'in uzam ve zamana dair çalışmalarına işaret etmektedir. Bourriaud' a göre Gonzales-Torres "özelliklerarası özelliğin üzerinde şekillenen bir uzamı çizer; ve bu tam olarak sonraki on yılın en ilgi çekici sanatçıların araştıracağı uzamdır"(2018: 80). Onun açtığı bu aralık Rirkrit Tiravanija, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Jorge Pardo, Liam Gillick, Philippe Parreno, Angela Bulloch, Carsten Höller, Gabriel Orozco, Pierre Huyghe, Jens Haaning, Sarkis, Marina Abramovic, Thomas Hirschhorn gibi birçok sanatçının eserlerinin gündemine oturmaktadır. Bu bölümde uzamı, insani ilişkiler uzamı olarak niteleyen sanatçılardan bazılarının yer verilerek toplumsal aralık ile ilişkisi değerlendirilecektir.



Görsel 2. Felix Gonzalez-Torres, Candy Pieces (Los Angeles'ta Ross'un Portresi), 1991

Kaynak: Gonzalez-Torres, F. (1991). *Candy Pieces* [Enstalasyon].

https://en.wikipedia.org/wiki/%22Untitled%22_%28Portrait_of_Ross_in_L.A.%29

Gonzales-Torres "özelliklerarası, ötekini içirme" kavramlarının ekseninde "Candy Pieces" (Görsel 2) enstalasyonlarını üretmiştir. Özel bir tutumla otobiyografik bir alandan sızan bu enstalasyon sevgilisi Ross'un ölümü ile ilişkilidir. Sanatçının ötekini içirme kavramı zıtlıklar ve çiftiyle var olma durumuna işaret ederken bu çalışma çiftin yok oluşunu ifade etmektedir. Sanatçı mekâna AIDS'ten kaybettiği sevgilisinin ağırlığı kadar renkli ambalajlanmış şeker parçalarını yığmaktadır. Uzamsal alan ise izleyicinin şekerlemeleri alarak ilişkiye girmesine hizmet etmektedir. Böylece giderek azalan şekerler, Ross'un hastalık sürecinde yaşadığı gibi zamanla adım adım yok oluşu temsil etmektedir. Sevgilisinin portresi olarak var olan şekerlemelerin tükenmesi zıttı olan yokluk ile birlikte sorgulanmasına işaret etmektedir. Bununla birlikte izleyici açısından farklı bir toplumsal etiğe

işaret etmektedir. Kimi izleyici biriktirme, tüketme veya fetiş içgüdüleriyle şekerlemeleri avuçlayarak alırken kimi izleyici ise şekerlere uzanmaya ürkekçe yaklaşmaktadır. Bu durum ise toplum ve otorite arasındaki ilişkiyi müze bekçileri ve sergi izleyicileri üzerinden örneklemektedir (Boudriaud, 2018: 87). Uzam zıddıyla birlikte ilişkisel becerileri yansıtan bir estetiğe dönüşmektedir.



Görsel 3. Pierre Huyghe, Chantier Barbes-Rochechouart, 1994

Kaynak: Huyghe, P. (1994). *Chantier Barbes-Rochechouart*.
<https://www.afterall.org/article/visual.syntax.work.pierre.huyghe>

1962’de Paris’te dünyaya gelen Pierre Huyghe 1990’lı yılların önemli sanatçılarından biridir. İlişkiseliliği gerçek zaman ve mekâna özgü yerleştirmeleri ile gündeme taşımakta ve anı donduran fotoğraf sanatı ile buluşturmaktadır. Sanatın var olduğu andan itibaren tartışıla gelen sorunu varlık ile temsil ilişkisi günümüzde gerçeklik algısını dönüştüren teknolojik gelişmeler ile daha da derin bir mevzu haline gelmiştir. Huyghe sanatsal iletişimini varlık ve temsil ilişkisi üzerine kurmuştur (van der Meulen, 2023). Huyghe’in “Chantier Barbes-Rochechouart” (Görsel 3) çalışmasında, gerçek zaman ve gerçek zamanın bir kesitini dondurarak üst üste bindiren saha enstalasyonu görülmektedir. Gerçek zamanda sahada çalışan inşaat işçileri inşaata devam ederken, mevcut durumun temsili olarak ise hemen inşaat sahasının önündeki büyük boyutlu reklam panosuna inşaat işçilerin fotoğrafı yerleştirilmektedir (Zahm, 1997). Gerçek ile temsil aynı uzamda yer almaktadır. Böylece sanatçı gerçek an ve temsil arasında bir yer olarak uzamı ilişkiye sokmaktadır ve temsil ile anı birbirinden ayırmanın olanaksızlığını sergilemektedir. Temsil yerine katılımcılığın, ilişkiseliliğin kuvvetli anlatısına dikkat çekmektedir.



Görsel 4. Jens Haaning, Turkish Jokes (Türkçe Şakalar), 1994

Kaynak: Haaning, J. (1994). *Turkish Jokes* [ses enstalasyonu].
<http://www.apglobal.org/en/Artwork/5012/Turkish-Jokes/Jens-Haaning>

Sahaya yerleştirme yaparak kamusal alanı ilişkisel uzam olarak kullanan bir diğer sanatçı ise Jens Haaning’tir. Haaning temsil ve varlık ilişkisinden ziyade toplumsal kimlikler, sınırlar, ırklar ve ötekileştirilen

kültürler üzerinde durmaktadır. Bu tutum tek tipleştirilen modernist düşünce yapısının toplumsal bunalımını karşılayan farklılıklara ve çoğulculuğa kucak açan postmodern tavrın yansımasıdır (Barret, 2014: 78). Sanatçının dikkat çeken çalışmalarından biri diyalog üzerine kurulu "Turkish Jokes" (Görsel 4) isimli ses enstalasyonudur. Sanatçı, Kopenhag'da kamuya açık bir alana Türkçe şakaların duyurulduğu bir hoparlör yerleştirmektedir. Türkçe; diyalog aracı olarak bir ırkı, yapılan şakalar ise bir ırkın kültürel yapısını temsil etmektedir. Her iki durumda bu duyurulara ait kitleyi bir araya toplayan bir iletişim kurmaktadır. Diyalog, ortak noktaları olan bir topluluğu iletişime sokan ilişkisel bir uzama dönüşerek anlık ilişkilerin estetiğine işaret etmektedir. Bu insani ilişkiler uzamı aynı zamanda "toplumsal farklılıkların bütünleştirici ve ayrıştırıcı özelliğini kullanarak sosyal mertebeye erişen bir değer aktarılabilir/paylaşılabilir ve sürdürülebilir yapısına dikkat çekmektedir" (Ünal, 2013: 24).



Görsel 5. Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995

Kaynak: Sarkis. (1995). *Pilav ve Tartışma Yeri* [enstalasyon]. 4. Uluslararası İstanbul Bienali
<https://www.topkapi.edu.tr/tr-tr/news-detail/haydi-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-kolektif-uretim-sergisi-aciliyor/13021/116452>

Kamusal dış mekân yerleştirmelerinin dışında sanatta karşılaşmalara olanak sağlayan iç mekânların, ilişkisel deneyim yaşatan yerleştirmeleri söz konusu olmaktadır. Bunlardan birisi 4. Uluslararası İstanbul Bieline katılan Sarkis'in "Pilav ve Tartışma Yeri" (Görsel 5) isimli enstalasyonudur (Güven Ak, 2019: 1108). Sanatçı mekâna dairesel formda oturma planı düzenleyerek daireselliğin verdiği avantaj ile iletişimin gücünü arttırmaktadır. Dairenin ortasına ise büyük bir kazan yerleştirilerek sohbetin samimiyeti, yemek yeme eylemi ile artırılmaya çalışılmaktadır. Yerleşik hayata geçmeden evvel Türk kültürünün tek bir kazandan beraber yemek yeme kültürü yeniden üretilmektedir. Böylece bienale katılan sanatçılar ile birlikte izleyicilerin birlikte paylaşımda bulunabildiği ilişkisel bir mekân üretilmektedir.



Görsel 6. Marina Abramovic, *Sanatçı Aramızda*, 2010

Kaynak: Abramovic, M. (2010). *Sanatçı Aramızda*[performans].

https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/

İlişkisel estetik bölgesinde enstalasyonlar kadar etkili başka bir eğilim ise performanstır. 1960 sonrası gerçekleşen toplumu değiştirmek üzerine kurulu performanslardan farklı olarak anı yalnızca ilişkisel seviyede tutan bir uzam yaratmaktadır. Bu bağlamda karşılıklı ilişkiye dayalı en güzel örneklerden biri performans sanatının önemli isimlerinde Marina Abramovic'in "Sanatçı Aramızda" (Görsel 6) performansıdır. Müze ve galerilerin iletişimde yaşattığı kesintiyi maksimum düzeye taşıma gayretindedir. Abramovic'in MoMA'da doksan gün boyunca gerçekleştirdiği bu performans sessiz ama duygu yüklü bir diyalog üzerine kuruludur. Mekânda bir masa ve karşılıklı konumlandırılmış iki sandalye yer almaktadır. Belirlenen süre zarfında sanatçı sandalyede tepkisiz ve donuk bir beden dili ile oturmaktadır. Karşısındaki sandalyeye gelen izleyiciler sessizliği bozmadan iştirak etmektedirler. Sessiz bir uzamda iki insanın kurduğu diyalog yalnızca göz teması ile gerçekleşmektedir. Göz teması arasındaki mesafe, duygu ve düşüncülerin sessizliğinin görünmez bir temsili olarak ilişkisel bir uzam sunmaktadır. Süre ilerledikçe seyirciyi de etkisi altına alan sessiz diyalogun titreşimleri ilişkisel uzamı genişletmektedir.



Görsel 7. Thomas Hirschhorn, *Çok-çok, çok-çok, değişken boyutlar*, 2010

Kaynak: Hirschhorn, T. (2010). *Çok-çok, çok-çok* [enstalasyon]. Museum Dhondt-Dhaenens, Belçika

<https://www.artworksforchange.org/portfolio/thomas-hirschhorn/>

Karl Marx'ın toplumsal aralığa, global ekonomiye hizmet eden metallerden uzak bir uzam anlamı yüklemektedir. Toplumsal aralık insan ilişkilerini nitelemektedir (Bourriaud, 2018: 24). Bu bağlamda Thomas Hirschhorn'un "Çok-çok, çok-çok" (Görsel 7) yerleştirmesi dikkat çekmektedir. Hirschhorn, metalaşan global bir ürüne, ünlü bir görünüme çalışmalarında yer vererek izleyiciyi kurguya yaklaştırmaktadır. Böylece izleyici ve sanat nesnesi arasında ilişki söz konusu olmaktadır. Bu enstalasyon çalışmasında dünya çapında ticari bir ürün olarak en çok bilinen nesneler hem normalden büyük ölçeklerde hem de görünürlüğü kaybolacak derecede çok istiflenmiş bir biçimde kurgulanmaktadır. Markalaşan bu nesnelerin çokluğu ve büyüklüğü izleyici ile rahatsız

edici bir diyalog kurmaktadır. Bu marka nesnelerin aralarında dolaşılması güç olsa da buna izin verilmesi, bir tür metalaşmaya karşı koyuş olarak okunmaktadır. Kapitalist toplum yapısındaki bozukluklar ile iletişime geçen bir aralığı temsil etmektedir.



Görsel 8. Carsten Höller, Altın Ayna Atlıkarınca, 2015

Kaynak: Höller, C. (2015). *Altın Ayna Atlıkarınca* [enstalasyon]. <https://www.ngv.vic.gov.au/exhibition/carsten-holler/>

1960'lı yıllardan günümüze dek uzanan performans eğilimleri 1990'lı yıllardan sonra sanatçı odaklı değil izleyicinin de katılımcı olduğu performanslara dönüşmektedir. Kamusal alanda veya kurgulanan mekânlarda sanatçı ve izleyici ilişkisini ön planda tutan İlişkisel Estetik kuramı izleyici kavramının üstünü çizerek katılımcı kavramını yerine yerleştirmektedir. Bu bağlamda üretim yapan Alman sanatçı Carsten Höller katılımı ön planda tutan yerleştirmeleri ile bilinmektedir (Antmen, 2014: 226). Höller'in beyaz küpün sterilize ortamını oyun alanlarına çevirerek yalnızca izlek alanı olan galeri ve müzeleri işlevsel hale getiren enstalasyonlarından "Altı Ayna Atlıkarınca" (Görsel 8) çalışması katılımcı tavrı beraberinde getirmektedir. Mekânın içine kurulan aynalarla kaplı atlıkarınca masalsi bir etki yaratarak izleyiciyi içine davet etmektedir. İzleyiciyi katılımcıya dönüştürmekle kalmayıp, izlek alanı işlevsele, resmi ilişkileri eğlenceye dönüştürmektedir. Böylece sanata ev sahipliği yapan mekân ve sanat eseri ilişkisel uzamın bir parçası olarak masalsi estetik algıya maruz bırakılmaktadır.



Görsel 9. Gabriel Orozco, Inner Cycles (İç Döngüler), 2015

Kaynak: Orozco, G. (2015). *InnerCycles* [enstalasyon]. Museum of Contemporary Art Tokyo. <https://www.e-flux.com/announcements/29922/gabriel-orozco/>

1990'lı yıllarda yapmış olduğu üretimleri ile ilişkisel estetik kuramı ile birlikte anılan bir başka sanatçı ise Gabriel Orozco'dur. Meksikalı sanatçı Zen felsefesinin etkisi ile boşluğu ve her şeyin akış halinde olma durumunu sorgulamaktadır (e-flux, 2015). Sanatçının "Inner Cycles" (Görsel 9) isimli çalışması boşluk ile Japon

kültürünü buluşturan bir enstalasyondur. Orozco masa tenisinin kullanım alanını normalin dışında bir kurguyla genişletmektedir. Oyun artık iki kişiyi ilişkiye sokmak yerine dört kişinin aynı anda oynayabileceği bir yapıya dönüştürülmektedir. Standart ölçülerdeki masa yerine aradaki mesafenin yani boşluğun uzatıldığı bir mekân sunulmaktadır. Böylece dört oyuncu ve dört boşluk arasında üç boyutlu bir uzay söz konusu olmaktadır. Dört boşluğun merkezinde yer alan gölet ve nilüfer çiçeği Japon kültürünün bahçelerini anımsatmaktadır. Nilüfer çiçeğine yüklenen evrenin başlangıcı metaforu yeni bir uzamsal ilişkinin başlangıcını simgelemektedir (art21, 2023).

Sonuç

Sanat, tarih boyunca toplumsal dönüşümlere eşlik etmektedir. Toplumsal yapıda oluşan aralıklar var olan sosya-kültürel yapının, değişmekte olanın hızına ayak uyduramamasından veya örtüşmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu gibi kültürel boşlukları dolduran tampon kurumlardan biri olarak sanat; toplumu bir arada tutan, kültürel ve sosyal mesafeleri birbirine yaklaştıran değerlerden birisidir. 1990 sonrasına işaret eden ilişkisel sanat, modern çağın göturdüklerine karşı toplumda oluşan eksiklikleri dengelemek maksadı ile kaybolan insani değerleri yeniden gündeme taşımaktadır. İnsani ilişkileri ön planda tutan sanatın uzamı klasik ve çağdaş espasın ötesinde yeni bir form kazanmıştır. Bu yeni form, insan ilişkilerinin kurulması için boşluk yaratan uzam olarak algılanmaktadır. Uzam artık salt bir biçim değil insan ilişkilerin sanata dahil olduğu üretimlerin bütünüdür ifade etmektedir. İlişkisel sanat yalnızca iletişimin kurulduğu ana odaklanmaktadır. Geçmişe takılı bir mesaj içermediği gibi geleceğe yönelik bir ideoloji de barındırmamaktadır. Kişinin zihninin izin verdiği ölçekte algılanan uzam, ilişkisel sanatta yalnızca anı temsil eden bir form olarak yeni bir boyut kazanmaktadır. Uzamsal boyuta yayılan ilişkisel sanat pratikleri enstalasyonlar, performanslar, oyunlar, gösteriler, şöenler gibi eğilimler ile ifade edilmektedir. Bu çalışmada yer verilen sanat pratikleri insan ilişkilerini üretimlerinin merkezine yerleştirirken toplumsal yapıda oluşan aralıklara merhem olma çabasıdır. Tüketim toplumunun sanatı metaya döndüren tavrı, toplumsal kimliklerin ötekileştirilmesi, burjuvazinin etkisiyle dönüşen müze ve galerilerin sanatı sterilize ederek hayattan koparması, farklılıkların kabul görmemesi gibi benzeri toplumsal çöküntülerin yansımalarını insani ilişkiler uzamında iyileştirmektedir. İlişkisel sanat mekânlarının çeşitliliği de söz konusu olmaktadır. Kamusal alanlar, çalışma sahaları ilişkisel olarak gerçek mekânları olarak sanat pratiklerine dahil olurken galeri ve müzelerin sergi salonları da ilişkisel bir uzam olarak kurgulanmaktadır. Artık sergi salonları sanata dair mekânlar olmanın dışına taşarak; öznel arası ilişkilerin üretildiği, anda var olunan, etkileşimde bulunulan sosyal bir uzamı temsil etmektedir.

Kaynaklar

- Antmen, A. (2014). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (6. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Art21. (01 Ocak 2023 tarihinde Games—PingPong, Billiards, and Chess — Art21 adresinden erişildi). Interview Games-Ping Pong, Billiards and Chess.
- Barret, T. (2014). *Sanatı eleştirmek günceli anlamak* (G. Metin, Çev.; 2. baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barret, T. (2022). *Sanat üretimi form ve anlam* (E.B. Alpay, Çev.; 1. baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2020). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.; 13. baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bourriaud, N. (2018). *İlişkisel estetik* (S. Özen, Çev.; 2. baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Damish, H. (2012). *Bulut kuramı* (B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Elliot, A., & Lemert, C. (2011). *Yeni bireycilik küreselleşmenin duygusal bedelleri* (B. Kıcı, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- E-flux. (2015). Gabriel Orozco. <https://www.e-flux.com/announcements/29922/gabriel-orozco/>
- Erinç, S.M. (2013). *Sanat sosyolojisine giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Güven Ak, K. (2019). Bir karşılaşma anı olarak sanatta etkileşim. *İdil Dergisi*, 61 – Eylül, 1101–1110. <https://doi.org/10.7816/ıdil-08-61-04>
- Heinich, N. (2013). *Sanat sosyolojisi* (T. Arnas, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kırağ, M.B. (2006). *Toplumsal yapı, toplumsal değişim*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *Algılanan dünya* (Ö. Aygün, Çev.; 6. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Oskay, F. (1992). Kültürel ve toplumsal değişim konusunda W. F. Ogburn'un görüşleri üzerine bir deneme. *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Seminer Dergisi*. İzmir. <http://egitimvebilim.ted.org.tr/index.php/EB/article/view/5625/1766>
- Read, H. (2018). *Sanat ve toplum*. (E. Kök, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Sayın, Ü. (2017). *Yeni fizik ve modern sanat*. İstanbul: Tantra Akademi.
- Taburoğlu, Ö. (2021). *Boşluk, aşırılık ve keyfilik* (2. baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Uzun, İ.M. (2019). Katılımcı sanat modeli ve ilişkisel estetik. *Teorik Bakış Toplumbilim Dergisi*, Sayı:13, Temmuz, 281-325. ISSN 2147-6640-13
- Ünal, B. (2013). İlişkisellik Bağlamında Yeni Arayışlar. [Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı]. <http://openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/2291/9981f6c1-83c4-4db6-adc2-5c85e5309bb7.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Weatherall, j. O. (2017). *Boşluk hiçliğin tuhaf fiziki*. (Ö. Tezer, Çev., 1. Baskı). Ankara: Buzdağı Yayınevi.
- van der Meulen, S. (02 Ocak 2023 tarihinde <https://www.being-here.net/page/345/witness-and-presence-in-the-work-of-pierre-huyghe>) adresinden erişildi). Huyghe's work and presence theory.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat* (2. baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zahm, O. (1997, Mart). Openings: Pierre Huyghe. *Artforum International Dergisi*, 35 (7). <https://www.artforum.com/print/199703/openings-pierre-huyghe-32868>



RELATIONAL SPACE AS THE EXPRESSION OF SOCIAL RANGE IN ART

Bihter AKYOL DAYI, Muhammet TATAR

ABSTRACT

Social range; It is the distance between the transforming society and the existing society due to the social structure's inability to keep up with the innovations along with the political, economic and socio-cultural changes. Art fillsthisgap in society. Nicolas Bourriaud evaluates post-1990 art in his Relational Aesthetics and sees relational art as a band-aid for the deteriorating social structure of the modern age. It acts that social wounds can only be healed by increasing human relations. Thus, aesthetic perception; transforms the viewer into a participant and the space into a space of human relations. This study examines post-1990 art with relational art contexts. Some of the artists who approach space as the space of human relations are included. It is aimed to evaluate the new aesthetic value of the perception of space arising from the social gap in today's art and its contexts based on the relational pattern.

Keywords: Space, social range, relational aesthetics, relational art, relational space