İDİL

BIR KARŞILAŞMA ÂNI OLARAK SANATTA ETKİLEŞİM

Kıymet GÜVEN AK

temyik.2014(at)gmail.com, ORCID: 0000-0001-7419-8521

Güven Ak, Kıymet. "Bir Karşılaşma Ânı Olarak Sanatta Etkileşim". idil, 61 (2019 Eylül): s. 1101–1110. doi: 10.7816/idil-08-61-04

Öz

İzleyici/seyirci sanat üretiminin vazgeçilmez parçasıdır. Sanat var olduğu andan itibaren kendisini izleyen ve seyreden bir unsuru da içinde barındırır. Sanat; sanatçı, sanat eseri ve izleyici/seyirci (tüketici) üçgeninde var olmuştur. İzleyici/seyirci, sanatın tarihsel sürecinde, sanatçı gibi değişime ve dönüşüme uğramıştır. Sanat üretimleri ile karşılaşma anlarındaki etkileşim zaman içerisinde değişime uğrayarak evrilmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren, sanatçı ve sanat üretim ilişkilerinin izleyici/seyirciyi de içine alan, izleyici/seyircinin mutlaka dahil edileceği karşılaşma anları dönüşerek, sanat ile seyircinin etkileşimini, ilişkiselliğe dönüşmüştür. İzleyici/seyirci seyretmenin ötesine geçerek deneyimleyen, sanatçıyla birlikte üretim sürecini gerçekleştiren özneler haline gelmiştir. Artık sanatçı, üretimini kurgularken seyirciyi de içine alan kurgular oluşturup, seyirci ile yer değişikliğine gidebilmektedir. Çağdaş sanat pratiklerinde zaman zaman izleyici/seyirci, sanatçının rolünü çalabilmekte, bu da sanatçının isteği dahilinde üretim sürecinin kendisini oluşturmaktadır. Sanat üretimlerinde izleyici/seyircinin edilgen izleme rolünden sıyrılmasıyla, birlikteliğe ve ilişkiselliğe dayalı bir şekilde, yapıtın tüm aşamalarıyla etkileşimi sağlanan yeni bir estetik anlayışı ortaya çıkarmıştır. Kriterlerinin, kıstaslarının klasik anlamda estetik bir beğeniyle ölçülemeyecek bir anlayıştır bu. Bu üretimlerde izleyici/seyircinin karşılaşma anları, geleneksel bağlamlarından koparılarak, sürprizlerle dolu etkileşimlerle gerçekleşmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, İlişkisellik, Güncel Sanat, Karşılaşma

Makale Bilgisi
Geliş: 17 Mayıs 2019 *Düzeltme :28 Haziran 2019* *Kabul :13 Temmuz 2019*

© 2019 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Göstermenin ilkel hali olan Nadire Kabinelerinden müzelere, seyretmek ve göstermek, insanlığın en eski alışkanlıklarından biri olagelmiştir. Tarihi eserlerden sanat eserlerine bir çok birikim, müzelerde sergilenir. Sergilenen her ürünün belli bir dizilimi ve disiplini vardır. Bu disiplin, sergilenen eserleri izlemeye gelen seyircilerin davranışlarında belli bir alışkanlık halini alır. Sanat eserlerinin sergilendiği galeri mekanları için de aynı şey söz konusudur. İzleyici/seyircinin davranışları bu mekanlara ayak bastığı andan itibaren katı kurallarla şekillendirilir. İzleyici/seyircinin bakışından, ruhuna modernizmin bu gösteri mekanlarının ilahi kuralları yansır.

Sanat eseri ile seyircinin karşılaşma anı bu ilahi kurallara göre şekillenir. Steril ve kuralcı olan bu mekanlara giriş yapan izleyici/seyirci için gerçek hayat, kapının dışında kalır. Mistik ve ilahi görünen bu mekanların izleyici/seyircisi de kendisini bu mekanlara uygun olarak daha entelektüel davranış kalıplarına girmiş şekilde bulur. Sanatçı için de durum bundan farklı değildir. Sergileme mekanındaki eserin, izleyici/seyirci ile karşılaşma anında kurduğu mesafe ne kadar çoksa, ulvi niteliği o kadar artmaktadır. O beyaz küp ve müzeleri dolaşmak; seyirciyi ilahi bir mekanda dolaşmanın sessizliği ile karşılar.

Fakat sanatın ve sanatçının olduğu kadar izleyici/seyircinin de konumunda kırılmalar yaratan bir zaman dilimi olmuştur. 1960'lar ve bu yıllarda meydana gelen toplumsal dönüşümler, sanatı etkilediği kadar, sanatı izlemeye gelen seyirciyi de etkilemiştir. Öncesine kadar seyircinin sanatla etkileşimi edilgen bir şekilde seyretmeye, uslu bir çocuk edasıyla gizil yönlendirmelere tabidir. 60'lı yılların getirdiği kırılmalar sanatçıda olduğu kadar izleyici/seyircide de devrimsel dönüşümler meydana getirmiştir. Sanatçı, izleyici/seyirci ile el ele tutuşup koşarak oyun oynayan çocuklar gibidir. Artık izleyici/seyircinin klasik algılanışta olduğu gibi, sahip olduğu entelektüel birikimle eser hakkında yorum yapıp, üst düzey bir eylemi gerçekleştirmenin verdiği hazla evine dönmesi pek mümkün görünmemektedir. Artık sanat üretim sürecine dahil olacak, hatta sanatçının üretiminde ortak eylemlerde bulunacaktır. Sanatçı, kurgusunu önceden gerçekleştirdiği üretiminin, eylem kısmına izleyici/seyirciyi katarak, seyircinin geleneksel rolünü altüst edecektir. Sanat ile izleyici/seyircinin karşılama anında seyirci geleneksel rollerinden kurtularak, sanatla gerçek anlamda bir etkileşime girer.

Bir Karşılaşma Anı Olarak Sanatta Etkileşim

Modernizmin sanat mabetlerine giriş yapan seyirci, tarafsızlığını, belirlenmiş kurallar eşliğinde mabedin eşiğinde bırakarak karşılaşma anını gerçekleştirir. Bu karşılaşma anında sanat yapıtıyla olan ilişkisi yapıtın, sanatçının ve kendi entelektüel birikiminin izin verdiği kadardır. Etkileşimin asgari düzeyde tutulduğu karşılaşma anlarından olan Greenberg'ci modernizm anlayışının tersyüz edilerek, sanat üretim sürecinde izleyici/seyircinin varlığına dayanan, onun yapıtla etkileşimiyle oluşturulan üretimler bulunmaktadır.

Stallabrass'ın belirttiği gibi "çağdaş sanatta; formların, tekniklerin ve konuların insanı sersemletecek çeşitliliğinin" (2009: 135) bulunması, izleyici/seyircinin de sanatla karşılaşma anındaki farklılıkları beraberinde getirmiştir. Karşılaşma anlarındaki kavrayış izleyici/seyirci açısından kimi zaman tek taraflı ya da çok taraflı olabilmektedir. Karşılaşmadaki etkileşim sanatçının olmasını istediği şekilde mi olacaktır? Ya da deneyimsellikle edinilen ilişkiler içinde karşılıklı bir diyalog mu geliştirecektir?

> Tahmin edebileceğimiz gibi, bir karşılaşmanın etrafında hareket etmek, görünürdeki bu iki karşıttan sürekli ayrılma ve ona geri dönme hareketini gerektirir. Herhangi bir durumda, izlenimlere eş zamanlı olarak kulak verilmesi ve özümsenmesi zorunludur. Bu içine kapanan değil, dışa açılan bir mevcudiyetle ilgilidir. Yani, genel olandan bireysel olana doğru (veya tam tersi) kayan ilgi merkezimizle, hem derinlemesine hem de yatay giden eksenlerde her zaman bulunan bir temasın arayışı (Hannula, 2007 :57).

1960'lar hem sanat pratiklerinin, hem sanat kurumlarının ve beraberinde izleyici/seyirci bakışının da eskisi gibi olmayacağının habercisi gibidir. Bu yıllar sanatçının olduğu kadar izleyicinin/seyircinin de sanattaki pasif alımlayıcı rolünün evrildiği, sanat üretimlerini deneyimlediği, bu üretimlere katılıp eylemselliğini yüksek oranda sergilediği yıllar olmuştur. Bu yıllarda yaşanan toplumsal olayların izdüşümlerinin kamusal alana yansıması, sokak hareketlerinin dönüşmesine, sokağın sanatla paslaşmasına, sokak eylemlerinin giderek daha sanatsal bir gömlek giymesine, sanatın da sokak eylemlerini aratmayacak gösterilere dönüşmesine sebep olmuştur.

> Bir taraftan, sanat yapıtının kendisi (geniş anlamıyla) geleneksel biçimlerinden (maddi olarak) ve bağlamlarından (galeriler, müzeler, vb.) kopmuştur; diğer taraftan ise, deneyim mekanları olarak tanımlanabilecek (başka) bir değişkenler takımına, yani izleyicilik kavramları ve iletişim platformlarının

> kurulması ve/veya sanat yapıtının içinde veya etrafındaki, izleyicilik anlamındaki farklı çıkış noktalarına bağlı olan ve bunlara göre değişen ağlara bağlı kılınmıştır (Sheikh, Simon, 2007 :23).

İzleyicinin karşılaşma anı etkileşimindeki farklılıklar, 1960'lı yıllarda görülen Gösteri sanatı ve Happening'lerde kendini iyiden hissettirmeye başlamıştır. Bu yaklaşımlarla izleyicinin edilgen bir şekilde seyretme yükümlülüğünün yerine, izleyiciyi görmenin ve izlemenin tahakkümünden kurtararak kendi benliğiyle var olma fırsatları sunan farklı karşılaşma anları yaratılmıştır. Sanatın müze, galeri gibi beyaz küplerden dışarı çıkmasıyla ya da bu kutsal mekanların birer sosyal ilişki yaratılan ilişkisel mekanlara dönüşmesiyle; sanat ve izleyici/seyirci arasındaki etkileşim yüksek seviyelerde tutulmuştur. Sanayi sonrası toplumlarda görülen insan ilişkilenmelerindeki uzaklık, sanat eserleriyle karşılaşma anında nerdeyse gündelik hayatta yaşanabilecek ilişkisellikteki yakınlığı içermektedir. Guy Debord'un 'Gösteri Toplumu'ndaki insan ilişkilerinin yerlerini temsillere bıraktığı düşüncesi, günümüz sanat pratiklerinde temsillerin insan ilişkilerine dönüştüğü bir hal almıştır.

> Debord'un gösteriye dair tanımlamalarına bakıldığında, sitüasyonistlerin neden gösterinin katılım, karşılıklılık ve etkileşime dayanan yeni davranış ve ilişki kurma biçimleriyle deneyler yaparak altüst edileceğini düşündükleri anlaşılır. Kapitalizm koşulları altında yaşanan deneyimin kurucu süreçlerinin gösteriyle tanımlanması, ancak "inşa edilmiş durum"un sağlayacağı türde köklü bir kopuşun, William McClure'un ifadesiyle "gösteri toplumunda kurumsallaşan ilişkilerden bağımsız toplumsal biçimleri ve değer yapılarını yaratabileceği ve ayakta tutabileceği" anlamına gelmektedir (Kanngıeser, 2015 :111-112).

Gösteri sanatının habercisi, 1910'larda düzenlediği Gelecekçi Akşamlar'la Marinetti'dir. Sanatçının planladığının aksine izleyicinin sakin kaldığı şiir oyunu başarısız olmuştur. Fakat sonraki yıllarda Rus Gelecekçilerin ve Dadacıların benzer gösterileri yapmasının zeminini oluşturmuştur denilebilir. 1960'ların gösterilerinden John Cage'in 4'33 isimli eseri, izleyicinin yapıtla etkileşimini sağlayarak yapım sürecinde izleyici etkileşimini de barındıran bir yapıttır. Sanatçının yapıtı sessiz bir şekilde tek bir notaya basmadan, sadece mekandaki izleyicilerin çıkardığı ses ile gerçekleştirilmiştir. Yılmaz'ın belirttiği gibi Cage "sanatçıların kişisel beğeniyi terk etmeleri ve rastlantıyı değerlendirmeleri gerektiğini düşünüyordu. Ona göre, eşit olmayan sanatsal deneyimlerin yerine, deneyimlerin eşitliğini gösteren bir sanat yaratılmalıydı" (Yılmaz, 2006: 262). Cage'de rastlantı ve karşılaşma anındaki etkileşim, izleyici açısından eşit bir deneyim ortaya koydu. İzleyici için o esnada dinledikleri, Cage'in bir eseri miydi? Yoksa bu eseri kendi inşa ettikleri toplu sessizlikleriyle kendileri mi üretti?

Happening (oluşum) adı verilen gösteri türünün uygulayıcısı olarak Allan Kaprow da izleyici için farklı karşılaşma anları yaratmış bir isim olan Amerikalı bir sanatçıdır. Kaprow, 6 Bölümde 8 Oluşum (Resim 1) isimli oluşumuyla izleyiciyi esere dahil etmiştir. Kaprow gösteriye davet ettiği kişilere yolladığı paketlerle, daha önceden oluşturduğu bir plan etrafında izleyici/seyirciyi yönlendirmiştir. Bu yönlendirmeden sonra meydana gelen oluşum, izleyici/seyircinin daha önce deneyimlemediği bir karşılaşma anıdır. Edilgen bir şekilde seyretmeye gideceğini düşünen izleyici/seyirci için farklı bir karşılaşma anı yaratılarak; etkin, yaratma eyleminin içinde hatta yaratma eyleminin kendisi olarak farklı bir etkileşim alanı yaratılmıştır. Bu sayede sanat eseri ve izleyici arasındaki o keskin sınır kalkarak, sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki o gizli sözleşme feshedilmiştir. Bu bağlamda Kaprow bu proje için kuralları önceden belirlemiştir fakat belirleyemeyeceği, izleyicinin karşılaşma anındaki etkileşimin nasıl ve ne biçim olacağıdır. Bu oluşum ile Kaprow, Ranciere'in özgürleşen seyirci kitabında belirttiği "Seyirci, edilgen seyirci konumunu bırakıp sorgulayan, fenomenleri inceleyip nedenlerini araştıran bilimsel bir deneyci veya araştırmacı konumuna geçmeye zorlanacaktır" (2013: 11).

Resim 1. Allan Kaprow, "6 Bölüm, 18 Oluşum", Reuben Galerisi, New York, 1952
https://cyberurchin.com/tag/situationist-international/

Savaşların patlak vermesi, sanatın gittiği yol ve

seyri açısından önemlidir. I.Dünya savaşının patlak vermesiyle Dada hareketinin ortaya çıkması gibi; Vietnam savaşı da sanatta farklı arayışların kıvılcımını ateşlemiştir. Bu savaşla birlikte sanat alanında muhalefetin öncü hale gelmesiyle, protest sanat eserleri üretilmeye başlanmıştır. Fluxus Hareketi içinde olup, sanat anlayışını happeninglerle birleştirerek gösteriler gerçekleştiren bir sanatçı da Beuys'tur. Bu dönemlerin sanat anlayışı Gösteri ve happeninglerde (oluşum) olduğu gibi, alışılmışın dışında, izleyici/seyirci ile daha eşitlikçi etkileşimler gerçekleştiren, ilişkisel ve 'kendin yap'çı yaklaşımları barındırır.

"Biçimsel ve özerk yapıt artık kullanışlı bir model olmadığı için, doğrudan doğruya farklılık fikrinin kendisi değilse bile, farklı sahalar fikrini çıkış noktası olarak kabul eden sanat projelerine rastlıyoruz" (Seikh, 2007: 26). İzleyiciyi içine alan, izleyicinin içinde dolaşabildiği, kamusal alanlarda, isteyen herkesin rahatça görebileceği, mekan imkanlarının sınırlarının zorlandığı kimi karşılaşma anlarında izleyici/seyirciyi zorlayan projelerdir bunlar.

Christo ve Jean Claude'nin ilk olay yaratan projesi olan "Demir Perde" bu bağlamda verilebilecek örneklerdendir (Resim 2). Bu projede sanatçılar renkli petrol varillerini Paris'in sokaklarından birine, sokağı bloke edecek bir şekilde yerleştirmişlerdir. Berlin duvarına politik bir eleştiri niteliğinde olan bu proje, sokağı kullanan sakinlerin alternatif yollar arama şaşkınlığı açısından karşılaşma anında izleyiciyi zorlayan çalışmalar arasındadır.

Bu anlamda yapılan kamusal sanat projeleri izleyicilik kavramına farklı, başka bir boyut kazandırır. Kamusal alanda yapılan bu projelerde yapım evresinden gerçekleşme evresine kadar izleyici, kamusal bir tartışmanın hem öznesi hem nesnesi konumunda olur. Geleneksel sanat pratiklerinin yıkılarak, alternatif sanat üretimlerinin gerçekleştirilmesiyle sanat sürecine izleyici/seyirciyi daha fazla dahil etme düşüncesi, sanatçılar arasında yeniden anlama ve yeni fikirleri canlandırma açısından itici bir nosyon haline gelmiştir. Rancière'nin belirttiği gibi "insan (...), anadilinden tutun her şeyi nasıl öğrenmişse, diğer şeyleri de öyle öğrenir.(...) Gözlemleyerek ve bir şeyi bir diğeriyle, bir göstergeyi bir başka göstergeyle, göstergeyi olguyla karşılaştırarak" (2013: 16). Sanatçıların, sanatın bu evrimsel dönüşümlerinden öğrendiği şey farklı yaklaşımlar ve arayışlar içinde olmak ve sanatın o fil dişi kuleden değil; sokakta, sıradan insanlarla, onların etkileşimiyle, kışkırtmalarla ve deneyimlerle anlam kazanacak olmasıdır.

Resim 2. Christo ve Jeanne Claude, Demir Perde/Rideau de Fer, Paris, 1962
https://christojeanneclaude.net/projects/wall-of-oil-barrels---the-iron-curtain

Geldiğimiz nokta itibariyle anlıyoruz ki sanatsal yaratımlar statik ve değişmez değildir. Sanat çağın gereklerine, toplumların farklılaşmasına bağlı olarak dönüşmeye ve değişmeye ihtiyaç duymuştur. Sanatçının bu dönüşmeden etkilenmemesi, sanat yaratımlarının farklılaşmaması ve tabii ki izleyici/seyircinin tüm bunlara kayıtsız kalması düşünülemez. İzleyici/seyircinin karşılaşma anlarının çeşitliliği ve farklılığı formları zenginleştirmiştir.

> Epiküros ve Lukretius'la başlayan materyalist felsefe geleneğinde, atomlar boşlukta paralel olarak, hafif yanlamasına düşerler. Bu atomlardan biri yolundan saparsa, komşu atomla bir karşılaşma olmasını, karşılaşmalar çarpışmayı, bu da bir dünyanın doğuşunu tetikler. Formlar böyle doğar (Bourriaud, 2018: 28).

Bu anlamıyla sanat ve izleyici karşılaşması yeni dünyaların ve yeni formların doğuşunu tetikler. Güncel sanat projelerinde, sanat yapıtıyla izleyici arasındaki ilişkinin sınırlarını, silikleştirilerek ortadan kaldırmak amaçlanmıştır. Bu kendini yeniden yapılandıran, kimi zaman var olan yapıyı bozan bir formlar ağında yeni sürdürülebilir diyalog ağlarına, yeni etkileşimlere evrilir. "Deneyimsellik, güncel sanatın yapımı ve deneyimlenmesine ve bu alan içindeki iletişime odaklanır. Karşılaşma, bu iletişimin

içinde -arada hareket içinde ve hareketten sonra- gerçekleşir" (Hannula, 2007 :56).

Nicolas Bourriaud izleyici/seyirci ve sanat yapıtı arasındaki bu karşılaşma anındaki etkileşimi "ilişkisel estetik" olarak değerlendirir. Ona göre sanatçı, sanat üretiminin izleyici/seyirci ile arasında yaratacağı ilişkiler ve bu ilişkilerin oluşturacağı toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanır. Bu bağlamda sanat yapıtı ve izleyici/seyircinin karşılaşma anına dair Bourriaud, "İlişkisel Estetik" kitabında şöyle belirtiyor:

> Sanatçı, giderek daha açık bir biçimde, işinin seyircileri arasında yaratacağı ilişkiler, ya da toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanıyor. Bu özel üretim, sadece ideolojik ve pratik bir zemin değil, yeni formel alanla da ortaya çıkarıyor. Söylemek istediğim, sanat yapıtının özünde bulunan bu ilişkisel karakterin ötesinde, insan ilişkileri evrenindeki referans figürlerinin, artık başlı başına birer sanatsal form haline gelmiş olduğu: Böylece, meeting'ler, buluşmalar, gösteriler, insanların çeşitli şekillerde işbirliği yapması, oyunlar, bayramlar, bir araya gelinen yerler, kısaca karşılaşma ve ilişki keşfetme biçimlerinin tümü, bugün oldukları gibi ele alınmaya elverişli nesneleri temsil ediyorlar (Bourriaud, 2018: 44).

Bourriaud için sanat buluşma, toplantı, bayramlaşmalar gibi insanların ilişkisel anlamda daha aktif oldukları durumların, toplumsal olanla dönüştürülmesinde bir araçtır. Baurriaud bu düşünceden yola çıkarak sanatta ilişkiselliği estetize ederek yeniden değerlendirdiği "İlişkisel Estetik" adlı kitabını çıkarmıştır. İlişkiselliğin estetize edilmesi, insanların karşılıklı eylemlerini, ilişkilerini ve bunların toplumsal içeriğini barındıran bir alanı hedefleyen bir sanattır.

İnsanların karşılıklı etkileşimi ve birlikte var olabilme olasılığı üzerinden kurulan ilişkilendirmelerle gerçekleştirilen üretimler ile sanatta yeni bir dil geliştirilmiştir. Sanatın bu yeni dili, daha öncekilerden daha farklı ve alışılmamış öğeler kullanır. Modern sanatın estetik anlayışıyla değil, karşılıklı ve kolektif düzlemde kurulacak bir estetik, söz konusudur.

Sanatçı Felix Gonzalez Torres'in "İsimsiz" (Ross'un Portresi) adlı çalışması izleyici/seyircinin karşılaşma anındaki farklılığı örnekleyecek nitelikte bir çalışmadır. Sanatçı AİDS'ten kaybettiği sevgilisinin ağırlığı kadar (80kg-Ros'un AİDS'e yakalanmadan önceki kilosu) ve onun en sevdiği şekerlerden olan slefonlara sarılmış şekerlerle gerçekleştirilmiştir (Resim 3).

Bu çalışmasında seyirci/izleyiciden beklenen, seyirci/izleyicinin yapıttan bir parça alması ve aldığı kadar parçanın yerine yenisini koymasıdır. Şekerlerden bir parça alınması ve yapıtın gittikçe azalması, Ross'un günden güne eriyen bedeninin temsilidir. Bu yapıtta seyirci/izleyici farklı bir ilişkiselliğe çekilmiştir. Şekerden alarak yerine yenisinin konulması, Ross'un portresi isimli bu çalışmanın teşhir süresi boyunca bitmeden sürdürülmesinin, bu sürece seyirci/izleyicinin dahil olmasının yolu açılmıştır.

Resim 3. Felix Gonzalez Torres, "İsimsiz"(Ross'un Portresi), USA. 1991 https://sanatkaravani.com/felix-gonzalez-torres-matem-sanat-iliskisi/

İzleyici/seyirci sanat eserini eksilterek, çoğaltarak, değiştirerek ya da sanatçının inisiyatifinin dışında kendi karar alma süreçlerini kullanarak geleneksel izleyici/seyirci rolünün dışına çıkmıştır. Bu, modernist izleyici/seyircinin tahayyüllerinin ötesinde bir şeydir.

Buradaki yapıt, Bourriaud'un altını çizdiği gibi "bireysel ya da toplu buluşmalara zemin hazırlayan ve onları çekip çeviren bir makine gibi, belli ölçüde rastlantılara bağlı ilişkisel bir aygıt gibi iş görmüştür" (2018: 46). 1961'de Buenos Aires'te Tayland'lı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Rirkrit Tiravanija da, davet edildiği müze veya galeriye gelen izleyici/seyirciye sebzeli köri veya pad thai pişiren ve yerleştirme performanslar gerçekleştiren bir sanatçıdır. Rirkrit Tiravanjia, Galeri 303'de gerçekleştirdiği karşılaşma anında, galeri mekanında bulduğu şeyleri sergi mekanına taşıdı. Galeriye, izleyici/ seyirci için körili yemekler pişirildi (Resim 4). Bu ilişki kurma anının gerçekleşmediği zamanlarda yemek pişirilen aletler sergilendi. Trivanjia "İsimsiz" adlı bu sanat projesinde sanatçı,

yemek ve seyirci/izleyici arasında ilişkisel ağlar kurdu.

> Trivanija'nın uygulamasının temelinde sadece kurumsal ve sosyal alan arasındaki değil, sanatçıyla izleyici arasındaki ayrımı da aşındırma arzusu yatıyor; malzeme listesine sık sık "bir sürü insan"ı da ekliyor. 1990'ların sonunda Trivanija giderek artan bir şekilde izleyicinin kendi işini yaratabileceği durumlar yaratmaya odaklandı. 303 Gallery'deki yerleştirme performansının daha ayrıntılı bir versiyonu Kölnischer Kuntsverein'deki Untitled'de (Tomorrow is Another Day, 1996) gerçekleştirildi. Burada, Trivanija yirmi dört saat halka açık tutulmak üzere, New York'taki apartman dairesinin ahşap bir eşini inşa etti. İnsanlar mutfağı yemek yapmak için kullanabiliyor, banyoda yıkanabiliyor, yatak odasında uyuyabiliyor veya oturma odasında takılıp sohbet edebiliyorlardı (Bishop, 2007 :34).

Resim 4. Rirkrit Tiravanija, " İsimsiz(Bedava)", Galeri 303, Soho, 1992
http://nymag.com/arts/art/reviews/31511/

Tirivanija; Lefebvre'nin "toplumsal ilişki ağında bir kısa devre olan karşılaşma, gündelik hayata içkindir" (Çolak, 2015: 296), cümlesinde olduğu gibi gündelik hayatın sıradan olarak görülen eylemlerini, -birlikte yemek yapmak, yemek, oturma odasında sohbet etmek, uyumak gibi- sanat projelerinin konusu haline getirerek, amacını da bu ilişkilerin yenilenmesi, yinelenmesi ve çoğalması üzerine kurmuştur. Bir galeri mekanından çok seyircinin özgürce kullandığı, özgürce dolaşabildiği, özgürleştirilmiş sanat mekanlarıydı. Sanat ve hayatın iç içe geçtiği, en somut sanat üretimleriydi. Sanat ve gündelik hayat bu yapımlarla gerçek anlamıyla yan yana gelmiştir. Sanat izleyici/seyirciye eşsiz bir birliktelik deneyimi sunmuştur. Sanat yoluyla gündelik yaşamın sıradan eylemleri, yeni ilişkileri, yeni yetenekleri, yeni deneyimsellikleri izleyici/seyirci için keşfedilecek bir alan haline getirmiştir.

Bu karşılaşma anları; "Sıradan hayatın pek de berisinde olmayan ve eleştirel ya da suçlayıcı değil; daha ziyade ironik ve oyunsu bir kipte sunulan bu mikro 'durum'lar, bireyler arasında bağlar yaratma ya da yeniden yaratma, yeni yüzleşme ve katılım tarzları doğurma hedefini taşıyor" (Rancière, 2016 :25).

Tiravanija'nın işi gibi işler müdahaleye açık, dönüştürülebilir, eklenebilir özellikler taşır. Sanatçının süreç içerisinde olmasına, süreci devam ettirmesine gerek yoktur. Seyirciler kurgunun bir parçası olarak süreci değiştirip, devam ettirebilirler. Bu bağlamda, katılım çoklu anlamların üretildiği bir alana kayar. Bu anlam, karşılaşmanın gerçekleştiği an ile ilgilidir. Sorgulanması gereken, sanat eserinin ne ya da nasıl olduğu değil; ne yaptığı, izleyici/ seyircide nasıl bir anlam ortaya çıkardığıdır. Yapıt ile izleyici/seyirci ile arasında nasıl bir etkileşim olduğu konusundaki tartışmalar, yapıtın sürekliliğini sağlamaktadır. Yapıt, sona ermemiş ve hala üretim aşamasındadır.

İnsanlar arasında gerçek ilişkiler oluşturarak çalışmalarını kurgulayan sanatçı Sierra için de, üretim sürecinde, sanatçı, esere katılanlar ve seyirci vardır. Sierra'nın 2003 Venedik Bienali'nde bir iş gerçekleştirdi. Wall Enclosing a Spacer adlı çalışmasında (Resim 5-6) galeri mekanını beton bloklarla tavana kadar yalıttı. Galeriye gelen seyircinin geçişi bu betonlarla engellendi.

İspanyol pasaportlu seyirciler binanın arkasından giriş yapmaya yönlendirildi. İspanyol olmayanlarsa giremedi. Girenlerinse içeride gördükleri tek şey, mekanın önceki yılın sergisinden kalma, boyaları dökülmüş duvarlarından başka bir şey değildi.

İzleyici/seyircinin sanat üretimiyle karşılaşma anındaki etkileşiminde Bourriaud'un ifade ettiği gibi;

> Sanatçı, formun üzerinde bir diyalog başlatır. Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, bir takım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve böylece sonsuza dek devam eder (2018: 32).

İzleyici/seyirci ile bir diyalog başlatamayan bir üretimde katılım sağlamak; başka bir ifadeyle izleyici/seyircinin etkileşimde olduğu bir katılımdan bahsetmek pek mümkün olmayabilir. "Philippe Parreno'nun 1995 tarihili Dijon Konsorsiyumu sergisi ise, *iki metrekare gezmektense, birlikte iki saat geçirmek* mottosuna dayanıyordu" (Şahiner, 2015 :122).

Sierra. Wall Enclosing a Space. *Spanish Pavilion, Venice Biennale, 2003. Left photo: Pablo Leon de la Barra. Right photo: Charles LaBelle.*

Resim 5. Sierra "Wall Enclosing a Space", İspanyol Pavyonu, Venedik Bienali, 2003

Resim 6. Sierra, "Wall Enclosing a Space", İspanyol Pavyonu, Venedik Bienali, 2003
http://www.artnet.com/magazineus/features/zenakos/zenakos8-2-05_detail.asp?picnum=3

İzleyici/seyircinin buradaki rolü değişir. Onun rolü klasik anlamda kendisine gösterilen yapıtı izlemek değildir. Aktif bir şekilde üretimin oluşumuna katılarak üretimi yönetir. Bu gibi üretimlerde sanatçı rolünün de değiştiğini görürüz. Üretimin yönetimi tamamen sanatçıdayken, yöneticilik görevini izleyici ile paylaşarak oyunu kuran ama yönetmeyen hatta kimi zaman yönetimi izleyiciye devreden konumunda kalır.

Hans Hemmert "Seviye" isimli çalışması bu şekilde gerçekleştirilmiştir (Resim 7). Sanatçı daha önceden hazırladığı çeşitli yükseklikteki hafif malzemeden yapılmış platform ayakkabıları, seyircilerin boylarına uygun şekilde giymelerini sağlayarak, hepsinin aynı seviyede olmalarını sağlamıştır. Seyirci işin kendisi olmuştur. Bu tarz sanatçı-seyirci birlikteliği düşünülerek oluşturulan ortak eylemli kurgularda, sürecin devinimi sanatçı ve seyirci arasında paylaşılmıştır. Bu ortak eylemde modernizmin yaratıcı sanatçı tanımı muğlaklaşmıştır. Sanat, seyirci ve sanatçının ortak paydada buluştuğu bir üretim şekline dönüşmüştür. Bu yeni üretim şeklinde seyirci yeniden doğmuştur. Hans Hemmert günlük kullanılan basit bir nesnenin olanaklarını kurgulayarak, seyirci ile nesne arasında bir diyalog başlatarak, seyirciye daha önce karşılaşmadıkları sosyal bir alan yaratılmasını sağlamıştır.

> Seyirci arzulanan dünyayı görünce tartışma ehliyeti kazanır ve kendi arzusu kendini ortaya koyabilir. Bu mübadele bir binomla özetlenir: Biri, birisine bir şey gösterir, öteki de onu, kendi tarzında geri gönderir. Yapıt, bakışımı yakalamaya çalışır, tıpkı yeni doğmuş bir bebeğin, annesinin bakışını 'talep edişi' gibi (Bourrıaud, 2018 :34).

Sanat üretimlerinde seyircinin de eylemde bulunması seyirciyi özgürleştirmiştir. "Özgürleşme kelimesinin ifade ettiği şudur: Eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi" (Rancière, 2013: 23).

Resim 7. Hans Hemmert, "Seviye", Kavi Gupta Galeri, Chicago, 1997
http://relationalprosthetics.blogspot.com/2012/05/hans-hemmert-level-1997.html

Seyircinin katılımıyla, ilişkisinin ve nesneyle kurduğu diyaloğun fazlalaşmasıyla "izleyici" resim dediğimiz şeyi oluşturan bütün alıntıların yazıldığı tablete dönüşmüştür. Bir resmin anlamı onun kökeninde değil, varacağı yerde bulunmaktadır (Antmen, 2008; 284).

Pilav ve tartışma yeri isimli çalışmasıyla Sarkis, daha önce satın aldığı büyük bir kazan etrafında

dairesel bir oturma düzeni kurarak bienal esnasında sanatçıların ve izleyicilerin burada yemek yiyerek sohbet etmelerini sağlamıştır (Resim 8). Bu bağlamda önemli olan; sanatı üreten, aktaran, alan olarak sanatçı ve izleyici/seyirci ile üretilip gösterilen ürün arasındaki ilişkiye bir yorum getirmektedir.

Resim 8. Sarkis, "Pilav ve Tartışma Yeri", İstanbul Modern, 2007
http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/133.htm

Marina Abromoviç'in 2010'da MoMA'da gerçekleştirdiği "Sanatçı Aramızda" adlı performansı da önceden planlanmış bir kurgu çerçevesinde gerçekleştirilmiştir (Resim 9). Sanatçı belli saatlerde önünde bir masa olan sandalyeye hiçbir şey yapmayacak bir şekilde oturur, masanın diğer tarafındaki sandalyeye de izleyici/seyirciler oturur. Performansın devamında, karşısında oturan seyirciyle göz göze gelerek sessiz bir diyalog kurar. Sanatçı ve karşısındaki katılımcı arasında kurulan diyalog etrafında oluşturulan duygu, diğer izleyici/seyircileri de etkisi altına alır. Artık sanatçı, üretiminde ve bu süreçte tek başına değildir. Eser artık izleyici/seyircinin katılımının yaratacağı etki ile yürütülecektir. Sanatçının buradaki müdahalesi eserin son hali için belirleyici olmaktan çıkmıştır. Eserin etkili olmasını sağlayacak unsur büyük oranda izleyici/seyircinin üretim süreciyle olan etkileşimidir.

Bu bağlamda sanat kendini, sanat galerisi, müze gibi ilişkiselliğin minimal seviyelerde tutulduğu mekanda değil; insan ilişkilerinin, izleyici/seyirci etkileşiminin merkezde tutulabileceği, sosyalleşmenin organize edilebileceği üretimlerde var eder.

> Seyircinin özgürleşmesi, yani içimizden her birinin seyirci olarak özgürlüğüne kavuşması; bu ilişkilen(dir)me ve ayrış(tır)ma, birleşme ve ayrılma kudretinde yatar. Seyirci olmak, etkinliğe geçirmek zorunda olduğumuz bir edilgenlik değildir. Normal durumumuzdur seyircilik. Gördüğü şeyi görmüş ve söylemiş olduğu, yapmış ve düşlemiş olduğu şeyle sürekli ilişkilendiren seyirciler olarak bizler öğreniyor ve öğretiyoruz, eylemde bulunuyor ve tanıyoruz (Rancière, 2009; 22).

Resim 9. Marina Abramoviç "Sanatçı Aramızda", MoMA, Newyork, 2010
https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-marina-abramovicin-somuru-ve-istismarina-karsi-performans-iscisi-bir-sanatcinin-isyani/1179

İzleyici/seyircinin eser ile karşılaşma anındaki ilişkiselliği tüm bu üretimlerde ayrıştırıcı değil birleştirici, bütünleştiricidir. Yapılan üretimler 'içinde bulunulan 'an'a aittir. 'Şimdi', 'Şuan' yapılan üretimlerdir.

Sonuç

Çağdaş sanat pratiklerinde, seyircinin edilgen konumunu terk edip etkin bir şekilde sürece katılımını sağlayan üretimler son on yıllarda sık şekilde sanatçılar tarafından tercih edilir olmuştur. Sanatçı deha yaratıcı konumundan uzaklaşarak, yaratım edimine seyirciyi de katarak üretimi demokratikleştirmiştir. Seyircinin tarihsel misyonu olan "seyretme" eylemi "eyleme geçme" hatta kimi zaman "yaratma" edimine evrilmiş, kimi zaman da seyirci, eserin kendisi olmuştur. Sanatçı bu süreçte sadece sürecin kurgulayıcısı, hazırlayıcısı olarak yürütücü ve sonlandırıcı rolünü seyirci ile paylaşarak, seyircinin sanat paydasında özgürleşmesine vesile olmuştur. Seyirci sanat okumalarını güncelleyerek, katı kuralları barındıran kılavuzunu bırakarak, sanatçıyla birlikte sürprizlerle dolu bir macerayı deneyimleme fırsatını ele geçirmiştir. Seyircinin katılımıyla oluşturulan bu yeni üretim biçimleri sanatta geçmiş formların okumalarına yepyeni farklı bir bakış açısı kazandırarak sanatın artık eskisi gibi olamayacağını kanıtlar niteliktedir.

Kaynaklar

ANTMEN, Ahu. 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

BAKÇAY ÇOLAK, Ezgi. "Özgür Kazova İşgal Fabrikası ve Kooperatif Deneyimi:Gündelik Hayatı Örmek". Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik. Der.A.Kuryel,B.Ö.Fırat. İstanbul :İletişim Yayınları, 2015.

BISHOP, Claire. "Antagonizma ve İlişkisel Estetik" (Çev.Nazım DİKBAŞ).Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları,Ed.Pelin Tan, Sezgin Boynik, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay 193.2007.

BOURRİAUD, Nicolas. İlişkisel Estetik (Çev. S.Özen). İstanbul:Bağlam Yayıncılık, 2005.

_____.Postprodüksiyon (Çev.Nermin Saybaşılı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2018.

HANNULA, Mika. "Karşılıklı İlişki ve Yeryüzünde Olmaya Dair" (Çev.Özge Açıkkol). Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları,Ed.Pelin Tan, Sezgin Boynik, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay 193.2007.

KANNGIESER, Anja. "Uzman Gettosundan Çıkmak:Radikal Politikada Performatif Karşılaşmalar" (Çev. Elçin Gen). Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, Der.A.Kuryel,B.Ö.Fırat. İstanbul :İletişim Yayınları, 2015.

RANCİERE, Jacques. Özgürleşen seyirci.(Çev.E.Burak ŞAMAN), İstanbul: Metis Yay., 2013.

_____. Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika (Çev.A.U.Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

SHEİKH, Simon. "Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya" (Çev.İ.Baliç E.Ayaz). Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları,Ed.Pelin Tan, Sezgin Boynik, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay 193.2007.

ŞAHİNER, Rıfat. Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi Çağdaş Kuram ve Güncel Tartışmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2015.

STALLABRASS, Julian. Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat Bienaller. (Çev.Esin Soğancılar), İstanbul: İletişim yayınları, 2009.

YILMAZ,Mehmet. Modernizmden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya Yay.2005.

INTERACTION IN ART AS A MOMENT OF ENCOUNTER

Kıymet GÜVEN AK

Abstract

Watcher/follower is an unreplacable part of artwork. Beginning from its existence, art includes a factor that watches and follows itself. It has existed in the triangle of artist, artwork, and watcher/follower. This watcher/followerhas changed just like the artist in art's historical continuum. At the moment of encounter, interaction has evolved in time. The encounter moments in which it includes watcher/follower and certainly must include in watcher/follower, has converted art and follower interaction into relationality beginning from 1960's. Watcher/follower has become subjects who experiencing the production process as going beyond watching and realising the production process. Any more the artist can go into replacement with the audiences while fictionalising the production and creating fictions that contains audiences too. In contemporary art practises watcher/follower can steal role of the artist's from time to time and this forms the production process' itself within astist's wish. In artworks as of watcher/follower to get out of the passive watching position, in the manner based on togetherness and relationality, a new aesthetic understanding appears of which its interaction is provided with the artwork's all levels. It is an understanding that cannot be measured up within a manner of classical aesthetic acclaim of criterias and bench marks. In these productions the encounter moments of watcher/follower realizes with interactions full of surprises by being pulled of from its traditional contexes.

Keywords: Art, Relationalty, Contemporary Art, Encounter