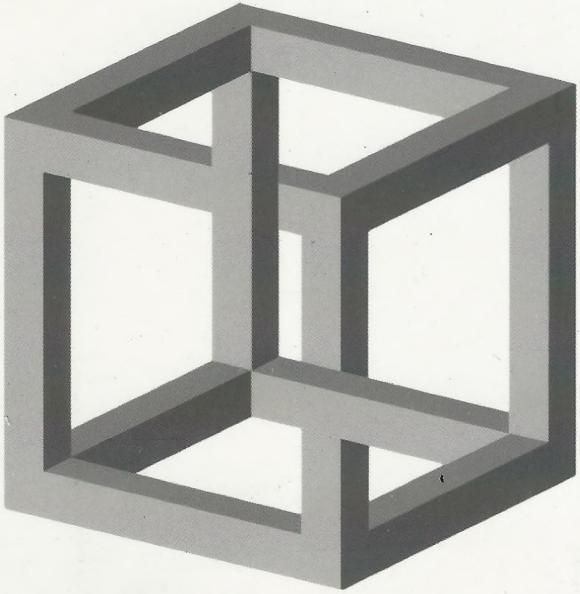
BRIAN O'DOHERTY

Beyaz Küpün İçinde*

Galeri Mekânının İdeolojisi

Türkçesi: Ahu Antmen



*SEL

BEYAZ KÜPÜN İÇİNDE*
Galeri Mekânının İdeolojisi

Brian O'Doherty /Patrick Ireland (1934), İrlandalı heykeltıraş, enstalasyon sanatçısı ve eleştirmendir. Yaşamını Amerika'da sürdüren O'Doherty, 1972 yılında İrlanda'da Kanlı Pazar olaylarında öldürülen gençlerin anısına ismini Patrick Ireland olarak değiştirmiş, 2008 yılında İrlanda'da barışın sağlanması konusundaki gelişmeler nedeniyle 'öteki kimliğini' Dublin'deki İrlanda Modern Sanat Müzesi'ne gömerek kendi ismini yeniden kullanmaya başlamıştır. Aslen tıp eğitimi gören O'Doherty, 1950'lerin sonunda mesleğini bırakarak sanata yönelmiş, soyut, geometrik heykelleri ve izleyici katılımını temel alan enstalasyonlarıyla tanınmıştır. Bir dönem Art in America dergisinin ve NBC televizyonunun sanat eleştirmenliğini yapan O'Doherty, sanat üzerine makalelerinin yanı sıra aralarında Booker Ödülü adayı olan "The Deposition of Father McGreevey" (1999) ve "The Strange Case of Mademoiselle P." (1992) gibi çeşitli romanlar da yazmıştır.

*SEL YAYINCILIK / SANAT KİTAPLARI

*SEL YAYINCILIK
Piyerloti Caddesi, 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel.: (0212) 516 96 85 Faks: (0212) 516 97 26

http://www.selyayincilik.com
E-mail: posta@selyayincilik.com

ISBN 978-975-570-442-5

*SEL YAYINCILIK: 427
SANAT KİTAPLARI: 06

BEYAZ KÜPÜN İÇİNDE
Galeri Mekânının İdeolojisi

Brian O'Doherty

Türkçesi: Ahu Antmen

Kitabın Özgün Adı:
Inside the White Cube
The Ideology of the Gallery Space

© Anatolialit aracılığıyla Sel Yayıncılık

Birinci Baskı: Ocak 2010

Kapak görseli: M. C. Escher
Kapak tasarım: Sermin Yavuz

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası
Litros Yolu, Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203 Topkapı-İstanbul, 567 80 03

BRIAN O'DOHERTY

Beyaz Küpün İçinde

Galeri Mekânının İdeolojisi

Türkçesi: Ahu Antmen

İçindekiler

Önsöz 9
Thomas McEvilley

Sunuş 15
Ahu Antmen
"Beyaz Küp ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekânının Dönüşümü"

I. Galeri Mekânı Üzerine Notlar 29
Yatay ve Dikey Üzerine Bir Masal... Modernizm... İdeal Galerinin Özellikleri... Salon... Boya Resmi... Editör Olarak Çerçeve... Fotoğraf... İzlenimcilik... Resimsel Düzlem Miti... Matisse... Resim Asmak... Benzeti Olarak Resimsel Düzlem... Savaş Alanı Olarak Duvar ve "Sanat"... Enstalasyon Fotoğrafları...

II. Göz ve İzleyici 53
Başka Bir Masal... Beş Boş Tuval... Boya, Resimsel Düzlem, Nesneler... Kübizm ve Kolaj... Espas... İzleyici... Göz... Schwitters'in Merzbau'su... Schwitters'in Performansları... Oluşumlar ve Çevre Düzenlemeleri... Kienholz, Segal, Kaprow... Hanson, de Andrea... Göz, İzleyici ve Minimalizm... Çelişkili Deneyimler... Kavramsal Sanat ve Beden Sanatı...

III. İçerik Olarak Bağlam 85
Kapıda Biri Var... Kapıyı Çalan Duchamp... Tavanlar... 1200 Çuval Kömür... Sanatsal Eylemler ve Projeler... Bir Mil İplik... Duchamp'ın "Beden"i... İzleyiciye Yönelik Düşmanca Tavır... Sanatçı ve İzleyici... Özel Mekân... Yetmişli Yıllar... Beyaz Duvar... Beyaz Küp... Modernist İnsan... Ütopyacı Sanatçı... Mondrian'ın Odası... Mondrian, Duchamp, Lissitzky...

IV. Gösterge Olarak Galeri 109
Yves Klein'ın Boşluk'u... Arman'ın Dolu'su... Warhol'un Uçan Yastıkları... Buren'in Mühürlü Galerisi... Barry'nin Kapalı Galerisi... Les Levine'ın Beyaz Işık'ı... Christo'ların Paketlenmiş Müze'si...

Sonsöz 131

Barbara Novak'

Teşekkürler

Bu kitabın ilk üç bölümünü, Artforum'daki editörlüğü sırasında John Coplans yayımladı. Kendisine ve o dönemde derginin yayımcısı olan Charles Cowles'a teşekkür ederim. Dördüncü bölümü ve sonsozü yayımlayan yine Artforum editörlerinden Ingrid Sischy'dir. Lapis Press'ten Jan Butterfield'e, hem ideal bir editör olduğu için hem de makalelerimi kitap haline getirmekte gösterdiği kararlılık için minettarım. Barbara Novak, her zaman olduğu gibi, metni çok dikkatle okudu. Nancy Foote fotoğrafları bir araya getirdi. Susan Lively metni titizlikle daktilo etti.

Kitabın özenli tasarımını ise Jack Stauffacher'e borçluyum.

Ayrıca metinde yer alan fotoğrafları kullanmama izin veren müzelere ve galerilere de teşekkür borçluyum.

Thomas McEvilley'ye, önsözde yazdıklarıyla kitabı son derece inandırıcı bir bağlama oturttuğu için müteşekkirim, ayrıca kitabın yayımlanması önerisini Lapis'e götüren Ann McCoy'a da özellikle teşekkür etmek isterim.

Whitney Müzesi'nden Mary Delmonico'ya, University of California Press'teki editörüm çok sevgili James Clark'a kitabın yeniden basılması önerisini götürdüğü için teşekkür ederim. Genişletilmiş basımda Mari Coates'un titiz danışmanlığından son derece yararlandığımı da belirtmem gerekir.

Maurice Tuchman'a da 1975 yılının Ocak ayında bir konuşma yapmam için beni Los Angeles Sanat Müzesi'ne davet ettiği için teşekkür borçluyum –bu kitap, "Beyaz Küpün İçinde, 1855-1974" başlığıyla ilk kez orada verilen bir konferanstan yola çıkarak yazılmıştır.

Önsöz

Çağımızın belirgin eğilimlerinden birisi, olguları bağlamlarına göre incelemek, bağlamı şekillendirici bir unsur olarak irdelemek, sonuç olarak bağlamın kendisine odaklanmaktır. Brian O'Doherty, Artforum dergisinde 1976 yılında art arda üç yazı olarak yayımladığı bu klasik metninde, yirminci yüzyılda bağlama yönelik bu dönüşümü gözler önüne serer. Galeri mekânının sanat nesnesi ile izleyici özne üzerindeki etkisini, bu makalelerle galiba ilk kez ele alan O'Doherty, modernizm için önemli bir zaman dilimi olarak düşünebileceğimiz süreçte bağlamın nesneyi nasıl yuttuğunu, nasıl bizzat nesnenin kendisi haline geldiğini araştırır.

O'Doherty ilk üç bölümde "bir ortaçağ kilisesini inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekânının inşası için uygulanan kuralların da aynı özene sahip olduğunu" anlatır. Bu kuralların ardındaki temel ilkelere işaret ederken, "İçerinin dış dünyadan soyutlanmış olması gerekir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilmiştir. Duvarlar beyaza boyanmıştır. Işık kaynağı tavandır... Sanat, deyim yerindeyse, orada 'kendi dünyasındadır'" der. Böyle bir kurgunun amacı, dinsel yapılarda amaçlanandan pek farklı değildir – sanat yapıtları, dinsel hakikatlar gibi, "sanki zamanın etkilerine maruz kalmamıştır." Zamanın dışında ya da ötesinde olmak hali, zaten yapıtın geleceğe ait olduğunun bir tür öngörüsüdür – yani, iyi bir yatırım olduğunun sigortası gibidir. Ama bu durum, şimdiki zamanı garip bir biçimde dışlar, çünkü sonuçta yaşam zamanın içinde akar. "Sanat yapıtları böylece sonsuzluğu çağrıştıran bir teşhirde sergilenirken, belli dönemleri (örneğin geç-modern gibi) algılayabilmemize rağmen zaman yoktur. Bu sonsuzluk duygusu galeri mekânına bir tür arafvari statü kazandırır; orada olmak için sanki önce ölmek gerekir."

Bu tür sergileme biçimlerinin özelliklerini algılayabilmek için benzer ilkeler çerçevesinde kurgulanmış başka mekânlara bakmak gerekir. Teşhir biçiminde bir sonsuzluk duygusu hissettiren mekânların kökenleri sanat tarihinden ziyade dinler tarihinde bulunur, bu açıdan bakıldığında geçmişi ortaçağ kilisesinin de ötesine uzanır. Mısır mezar odaları, örneğin, şaşırtıcı derecede benzer bir etkiye sahiptir. Onlar da dış dünya algısını yok edecek şekilde tasarlanmıştır. Zamanın akışından korunmuş bir sonsuz varoluş yanılsaması yaratılmıştır. İçlerinde sonsuzlukla sihirli bir şekilde uyum içinde, hatta sanki bağlantı içinde olan resimler ve heykeller yer alır. Mısır mezar odalarıyla işlevsel açıdan karşılaştırılabilecek daha eski mekânlar arasında Fransa ve İspanya'da Paleolitik çağdan kalma Magdeleniyen dönem ve Aurignac döneminden resimli mağaralar vardır. Bu mağaralarda resimler özellikle dış dünyadan soyutlanacak şekilde zor ulaşılır noktalarda yer alır – ünlü mağaraların çoğunda resimler girişin çok uzağındadır ve görebilmek için epey bir tırmanış ve keşif yapmak gerekir.

Bu tür ritüel mekânlar, evrensel mitlerde okuduğumuz gibi bir zamanlar cennetle yeryüzünü birbirine bağlayan antik göbek kordonunun simgesel biçimde yeniden kurgulanmasıdır. Bu bağlantı, bir kabile ve o kabiledeki kast ya da topluluk için onların özel ilgi alanlarını temsil edecek şekilde simgesel olarak yeniden kurgulanır. Metafizik bir duygu verilmek istendiği için, mekân zamana ve değişime ilişkin görüntülerden korunur. Dışardan özellikle tecrit edilen mekân, aslında mekân olmaktan çıkan (yok-yer), bunu aşan (ultra-mekân) ve onu çevreleyen zaman-mekân matrisinin simgesel olarak feshedildiği bir yer (ideal mekân) haline getirilir. Paleolitik dönemlerde resim ve heykellerle dolu olan ultra-mekân, öyle görünüyor ki ölümle ilgili inanışlar ve ritüellerle ilgili bir tür büyüsel enerjiye sahiptir. Mısırlıların zamanına geldiğimizde tüm bu işlevler Firavun'un kişiliğinde birleşir: Firavun'un ölümsüzlüğünün güvencesi, temsil ettiği devletin ayakta kalmasının da güvencesi olarak algılanır. Burada bir sınıfın ya da yönetici kesimin kendi politik çıkarlarını korumak adına gücünü sonsuzlukla ilişkilendirerek sağlam kılma arayışı söz konusudur. Bir bakıma bir taklit büyüsü yapmaktır, arzu edilen bir şeyi ritüel halinde sunup başka bir şeymiş gibi göstererek elde etmektir. İnsanın arzuladığına benzer şey oradaysa, o halde o şeyin

kendisi de çok uzakta olmayabilir gibi bir mantık yürütülür. O halde görünüşte değişmez bir mekân yaratmak ya da en azından değişimin etkilerinin bilerek saklandığı, gizlendiği bir mekân yaratmak, ritüelden uzak gerçek dünyada değişmezlik görünümü yaratmak için yapılan bir taklit büyüsüdür ve modern çağda sanatsal değerleri de kapsayan sosyal değerler açısından baktığımızda statükonun korunmasına yönelik bir sonsuzluk görünümü yaratma çabasıdır.

Sergi mekânlarımızda çağrıştırılan bu sonsuzluk duygusu, başyapıtların sanatsal kalıcılığının ve tükenmez güzelliğinin görüntüsüdür. Oysa aslında yüceltilen, belli sınırları ve koşulları olan özel bir duyarlılıktır. O belli duyarlılığın sonsuz bir biçimde onaylanmasının mekânı olan beyaz küp, aynı zamanda o duyarlılığı taşıyan zümrenin ya da sınıfın taleplerinin de sonsuza dek onaylanmasını önerir. O zümrenin ya da topluluğun üyelerinin ritüel bir buluşma mekânı olarak yalnızca kendi bakış açısının gerçeğini desteklerken, onun kalıcılığını ve sonsuz meşruiyetini de onaylar. Böyle bakıldığında, bir tür sempatik büyü mekânı olarak beyaz küp, aslında belli güç ilişkilerinin yapısının kalıcılığını amaçlar.

O'Doherty üç bölümlük makalesinin ikinci bölümünde beyaz küpün kurumsallaşması sürecinde insan benliğiyle ilgili varsayımlar üzerinde durur. "Bir sanat yapıtı önündeki varlığımız, aslında bir tür yokluktur; orada olsaydık neler göreceğimizi anlatan Göz ve İzleyici'nin yanındadır" der. Burada Göz derken kastettiği, tamamen biçimsel görsel araçlara odaklanmış olan yetimizdir. İzleyici ise yalnızca gözden ibaret hale getirilmiş ve bakmaktan başka bir şey yapmayan, fazlalıklarından arınmış, adeta silikleşmiş bir benliktir. Göz ve İzleyici, O'Doherty'nin deyimiyle, beyaz küpe girerek "ölen" kişiden geriye kalan yegâne varlıklardır. Beyaz küpün bize sunduğu yapay sonsuzluğa şöyle bir bakabilmenin karşılığında, insanlığımızdan sıyrılarak bedenden ayrışmış Gözü olan karton bir İzleyici'ye dönüşürüz. Gözün ayrı ve özerk eyleminin yoğunluğu adına kendinden vazgeçmiş bir benliği kabul ederiz. Klasik modernist galerilerde, tıpkı kiliselerde olduğu gibi, insanlar normal bir ses tonuyla konuşmazlar; gülmez, yemez, içmez, yatmaz, uyumazlar; hastalanmazlar, delirmezler, şarkı söylemezler, dans etmezler ya da sevişmezler. Gerçekten de beyaz küp içine girenin ruhani bir varlık haline geldiği mitini ürettiği sürece – o Göz, Ruhun Gözü'dür – rastlantı ile değişimin ya-

salarının ötesinde yorulmak bilmez varlıklar olarak bulunuruz. Bu ince ve arınmış davranış biçimi geleneksel olarak topluluğun çıkarlarının bireysel durumları bastırdığı dinsel tapınaklardaki davranış biçimine benzer. Beyaz küpün doğasındaki törensellik, kapısından giren herkesin normal davranışlarını nasıl etkilediğinde en güzel ifadesini bulur. Platon'un yaşadığı zamanlarda Atina Akropolis'inde de kimse yemez, içmez, konuşmaz, gülmezdi.

O'Doherty Batı resim tarihi geleneğinin içinden beyaz küpün gelişimini pek maharetli bir biçimde süzer. Sonra da aynı gelişmelere başka bir açıdan, metinde Duchamp'ın resim çerçevesinin dışına çıkan ve galeri mekânın kendisini sanata dönüştüren 1,200 Kömür Çuvalı (1938) ve Bir Mil İplik (1942) gibi enstalasyonlarının biçim-karşıtı geleneği açısından bakar. O'Doherty Duchamp'ın bu işlerini yetmişli yılların sanatçılarının dikkatine sunarken, son kırk ya da elli yılda bu tür işlere yönelik ilgisizliğin ya da hoşgörüsüzlüğün aşılmasında pek bir şeyin değişmediğini ima eder. Sanatçıların yaşadıkları süre içinde bir diyaloğu sürdürmeye çaba göstermelerine rağmen bu tür bir uzaklık oldukça dikkat çekicidir. Sözgelimi Yves Klein, Boşluk adlı sergisinde boş bir galeri sergilemiş (1958), Arman ise Dolu'da (1960) onun diyalektik karşılığını sunarak hem gerçek, hem aşkın bir mekân olarak aynı galeriyi tıka basa çöple doldurmuştur Michael Asher, James Lee Byars ve başka sanatçılar da çeşitli yapıtlarında boş sergileme mekânlarını yapıtın temel malzemesi olarak kullanmışlardır – bu arada Işık ve Mekân geleneğini de unutmamak gerekir. O'Doherty, bu gelişmeleri ilk kez söze dökmeyi başarabilmiş kişidir. Yazdığı makaleler, eleştirel birer örnek olarak, yakın geçmişle günümüzü, hatta en yakın zamanları sindirmeyi ve çözümlemeyi amaçlar. Bir yandan beyaz küpün, ortak bir kültürel değer olarak temel bir sanatsal gösterge haline gelişini, öte yandan moda olmuş sergileme biçimlerinin geçirdiği yön değişimini ele alır. Söz konusu geçiş dönemini modernizmin "kendi kendini tanımlama alışkanlığının sonu" şeklinde yorumlar. Benliğin tanımlanması, o tanımlı benliğin dışındaki herşeyin bilinçli olarak dışarda bırakılması anlamına gelir. Bu, sonuçta beyaz bir sayfa açmayı mümkün kılan yoğun bir indirgeme sürecidir.

Beyaz küp, geçmişi silmeye çalışırken varlık ve güç gibi sözde aşkın ilkeler aracılığıyla geleceği denetlemeye çalışan geçişsel bir aygıttır. Ne

var ki aşkın ilkelerle ilgili sorun, bu ilkelerin tanımı gereği bu dünyadan değil, başka bir dünyadan söz etmeleridir. Beyaz küpün temsil ettiği ya da en azından kapı açtığı, işte o öteki dünyadır. Bu, Platon'un öngördüğü gibi, biçimlerin, tıpkı matematik gibi minimal ve soyut bir şekilde daha yüksek bir metafizik alan oluşturduğu, insan deneyiminin yaşamdan tümüyle soyutlandığı bir yerdir. (Platon'a göre saf biçim, dünya varolmasa da varolurdu.) Platonculuğun bu yönünün modernist düşünme biçimleriyle ne kadar ilintili olduğu, modernist estetiğin ardındaki örtük denetim kurgusunu akla getirdiği pek fark edilmez. Bir bakıma dinin düşüşe geçmesine karşı telafi edici bir tepki olarak canlandırılan ve ne kadar yanlış da olsa matematiğin değişmeyen soyutlamalarına yönelik ilgimizle desteklenen saf biçim düşüncesi beyaz küpün de kaynağı olan estetik (ve etik) düşünceye hâkim olmuştur. Platon'un yaşadığı zamanların Pythagorasçıları, ki onlara Platon da dahildi, başlangıçtaki bir hiçlikte bulunan noktanın bir çizgiye, sonra da bir alana, sonra da bir kütleye dönüştüğüne ve bizim gördüğümüzün de bu kütlenin gölgesi olduğuna inanırlardı. Bunlar – nokta, çizgi, yüzey, kütle, simülakr – kendi doğası dışında içeriksiz olarak görülen bu öğeler, modern sanatın temel araçlarıdır. Beyaz küp, Platonik mitte tüm bu öğelerin yavaş yavaş içinden çıktığı ışığın boş ve nihai yüzünü temsil eder. Bu tür düşünce biçimlerine göre temel şekiller ve geometrik soyutlamalar adeta canlıdır – hatta belli bir içeriği olan herhangi birşeyden daha canlıdır. Beyaz küpün nihai anlamı işte aslında belli sosyal amaçlar adına örtük bir biçimde yaşamı silip geçen bu aşkıncı hedeftir. O'Doherty'nin bu kitaptaki makaleleri, beyaz küpün sterilize ameliyat odasından, yaşamın gerçekliğine yönelmesinin bir savunusudur – sonsuzluk ve saf biçim aşkınlığı mitine karşı zamanın ve değişimin savunusudur. Hatta bu makaleler bu savununun ifadesi değil kendisidir. Ürkütücü bir biçimde zamana göndermede bulunarak, bugünün en yeni işlerinin dünün klasik anlayışına nasıl hızla dönüştüğünün hatırlatmasıdır.Yaşadığımız hızlı çağda modernizmin sona erdiğini söylemek genelgeçer bir hal almış olsa da o değişim hızı yavaşlamadığı gibi, daha da hızlanmaktadır. Bugün yazılan makaleler 1990'lara gelindiğinde belki unutulmuş, belki de bu kitaptaki makaleler gibi, birer klasik olacaktır.

Thomas McEvilley, New York 1986

"Beyaz Küp" ve Ötesi: Postmodern Dönemde Galeri Mekânının Dönüşümü

AHU ANTMEN

İrlandalı sanatçı/eleştirmen Brian O'Doherty'nin 1970'lerde tartışmaya açtığı "beyaz küp" olgusu, zaman içinde çağdaş sanat tarihinde en çok rastladığımız kavramlardan biri olarak kaynağını bile unutturacak kadar yaygınlaşan bir terim haline gelmiştir. Her modern sanat galerisi beyaz bir küp görünümünde olmasa da "beyaz küp", günümüzde, çağımızın kendine özgü teşhir biçimlerinden biri olan 'modern sanat galerisi'nin başlıca simgesidir. O'Doherty'nin işaret ettiği gibi, "biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı buluşturan" modern sanat galerisi, "benzersiz bir estetik mekân" olarak 20. yüzyıl sanatının kendine has 'kabuğu'dur: 1976'da yayımlanan "Beyaz Küpün İçinde-Galeri Mekânının İdeolojisi", bu kabuğu yapısöküme uğratan ilk ve hâlâ başlıca, metindir. O'Doherty kitapta yer alan makalelerinde nesnelerin sanat statüsü kazanmasındaki süreçleri irdelerken, modern sanatın ardındaki mekanizmaları *görünmez* kılan örtük kuralları açık eder. O kuralları görünür kılan sanatçıları irdeler. Bir modern sanat yapıtının anlamının ve değerinin belirlemesinde nesnenin kendisi kadar sergilendiği mekânın etkisini sorgular. Belli bir zihniyetin şekillendirdiği değerler sistemini gizleyen bir yer olarak galeri mekânının beyaz duvarlarını şeffaflaştırır, okunaklı kılar. Gerçi, oldukça metaforik, zaman zaman kolay anlaşılmayan göndermelerle dolu, kendine has üslubuyla okurun işini kolaylaştırdığı söylenemez ama O'Doherty'nin anlattıklarına kulak vermek, çağımız sanatçılarının tuval mekânının sınırlarını aşarak gerçek mekânla girdiği düelloları algılaya-

bilmek ya da galeri mekânı simgesi üzerinden yapılan piyasa ve sistem eleştirilerini kavrayabilmek açısından gereklidir, yol göstericidir.

1960'lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanatsal pratikler yoğun bir değişim geçirirken, sanatın sergilendiği mekânların yapısı, kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren asamblaj, mekân düzenlemesi[1] (*environment*), oluşum (*happening*), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekânla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir. Bu dönüşümün bir ucunda sanatın anlatım olanaklarını aşmak çabası varsa, diğer ucunda dönemin toplumsal dönüşüm taleplerinin yansımaları vardır. Bir yanda sanatın biçimi irdelenirken, öte yanda sanatın işlevi sorgulanmaktadır. Galeri mekânı, 1960'larda, bu sorgulama sürecinin kilit noktası olan bir tür sahneye dönüşmüştür.

Modernist biçimci anlayışların bir devamı gibi görünen, öte yandan mekâna ve izleyiciye yönelik farklı tavrıyla modernist anlayışı tersyüz eden Minimalizm akımı, mekânın kendisini 'sahneleştiren' çeşitli örneklerle 1960'larda 'beyaz küp'ün kabuğunun kırılmasındaki önemli etkenler arasındadır. Amerikalı Minimalist Carl Andre'nin 'heykel' kavramının sınırlarını genişleten yapıtlarıyla ilgili, "Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum"[2] sözlerini, mekâna yönelik bu algısal dönüşümün bir işareti saymak mümkündür. Ancak Minimalist yapıtların 'mekâna özgülüğü', yalnızca sanatçıların genişleyen mekân algısının bir yansıması değildir. İzleyicinin de mekânı algılamasına, dolayısıyla mekân içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, Minimalizmin belki de en önemli

1 Environment teriminin karşılığı olarak 'çevre düzenlemesi' yerine 'mekân düzenlemesi' terimini özellikle kullanmaktayım; çünkü sözü edilen 'environment'lar, mekân içinde gerçekleştirilen düzenlemelerdir. 'Çevre düzenlemesi' terimi ise, açık alanlarda gerçekleştirilen arazi sanatı projeleri için daha uygun görünmektedir.

2 David Batchelor, 'Modernity&Tradition: Warhol&Andre': *Investigating Modern Art*, ed. Liz Dawtrey ...[et al.](New Haven&Londra: Yale University Press, 1996), s. 138.

özelliğidir. 1960'lardan sonraki sanatsal gelişmelerde derin yankılarını bulduğumuz bu özellik, ironiktir ama, bir yandan da modernist eleştirmenlerin Minimalizmi olumsuz anlamda eleştirmek için kullandığı başlıca gerekçedir. Örneğin, bu konudaki başlıca makale olan "Sanat ve Nesne"de Michael Fried, Minimalist yapıtların, izleyiciye kendi şimdi ve buradalık halini aşabileceği bir estetik deneyim sunmaktan aciz olduğunu savunur. Modernist heykeller izleyiciye aşkın bir estetik deneyim yaşatabilirken, Fried'e göre Minimalist yapıtlar izleyicinin dikkatini mekânın yanı sıra yapıtın (seri halde tekrar eden) malzemesine ve herhangi bir 'nesne' olma özelliğine çeker ve sanattan uzaklaştırır. Fried'in bu dönüşümü anlatmak için sarf ettiği, "önceden, yapıtın içeriği ve anlamı kati olarak yapıtın kendiyle sınırlıyken, bu tür yapıtlarda izleyicinin deneyimlediği, nesnenin *belli bir durum içindeki* varlığıdır, ki bu, o durumun gereği olarak, izleyiciyi de kapsar"[3] yolundaki sözleri, ilginçtir ki, postmodern süreçte yaygınlık kazanacak olan alternatif ifade biçimlerinin olmazsa olmaz koşulu olacaktır!

Minimalizmin mekân ve izleyici algısına getirdiği açılım, Hal Foster'ın da işaret ettiği gibi, bir sanat yapıtını algılama sürecinin daha başka koşullarını da gündeme getirmiş; sanatın sergilendiği mekânlara (Michael Asher), sanatın sergilenme biçimlerine (Daniel Buren) ve sanatın bir meta olarak statüsüne (Hans Haacke) yönelik eleştirel yaklaşımların yolunu açmıştır.[4] Minimalizmin bu boyutu, elbette ki Marcel Duchamp'ın "Çeşme"sini (1917) ve bir sanat mekânında hazır-nesne sunmak stratejisinin yarattığı tartışmaları alevlendirir. Bu anlamda 1960 sonrası dönemin kuşkusuz en çarpıcı örneklerinin başında, Carl Andre'nin 120 adet tuğlanın istiflenmesinden oluşan "Eşdeğer VIII" (1966) vardır: Tate Müzesi bu yapıtı 1972 yılında satın aldığında, İngiltere'de vergi mükelleflerinin parası çarçur ediliyor gerekçesiyle ufak çaplı bir sanat krizi patlak vermiştir! Oysa Andre'nin tuğlaları, kendisinin de bir yerde söylediği gibi (*"Tuğlayla sanat yapmak neden bu kadar eleştirildi anlamıyorum!"*), 20. yüzyıl sanatının malzeme dağar-

3 Michael Fried, 'Art and Objecthood': *Art in Theory 1900-1990-An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison&Paul Wood (Oxford&Cambridge: Blackwell Publishers, 1994), s. 825.

4 Hal Foster, 'The Crux of Minimalism': *The Return of the Real-The Avang-Garde at the End of the Century'* (Cambridge&Londra: The MIT Press, 1996), s. 59.

cığını düşündüğümüzde (insan, canlı ve ölü hayvanlar, yiyecek malzemeleri, dışkı, toprak...) oldukça sıradandır. Ama elbette ki burada mesele, tuğlaların *neden* sanat olduğudur. Daniel Buren'in bu soruya getirdiği yanıttaki gibi, sanat galerisinde sergilenen bir dilim ekmeğin nasıl olup da sanat yapıtına dönüştüğüdür:

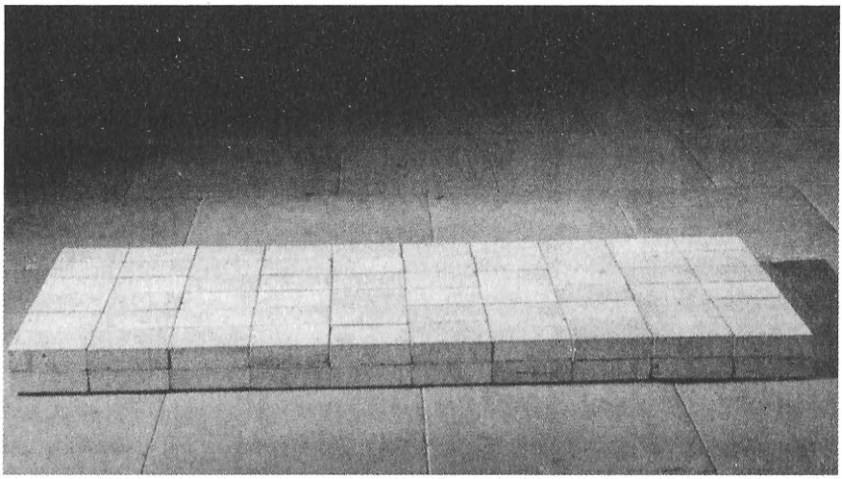
> BİR DİLİM EKMEK
>
> Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da bir fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekânların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekmek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştüremez.
>
> Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür.
>
> Şimdi hadi, bir dilim ekmeği bir ekmek fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını –herhangi bir sanat yapıtını– bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten?[5]

Daniel Buren'in dediği gibi, sanat yapıtı, bir galerinin hem kültürel hem mimari koşullarının yansıttığı rolü görmezlikten gelse ve önceden tanımlı olmakta dirense de sonuçta her yer, "biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik olarak kendi anlamını, içinde gösterilen nesneye (yapıt/yaratı) aşılar".[6] Bu noktada Arthur Danto'nun "bir şeyi sanat olarak görmek, gözün fark edemediği bir şeylere sahip olmayı gerektirir – sanatsal kuram atmosferi, sanat tarihi konusunda bilgi"[7] olarak tanımla-

5 Daniel Buren, 'Function of Architecture': *Thinking About Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Londra&New York: Routledge, 2009), s. 314.

6 Buren, s. 315.

7 Arthur Danto, 'Sanat Dünyasının Tanınması': *Sanat Yapıtı*, ed. Béatrice Lenoir (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s. 150.



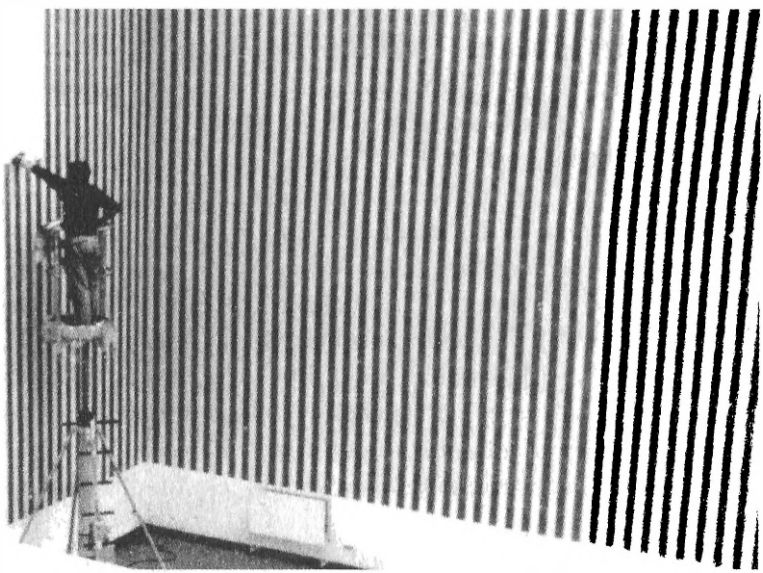
Carl Andre, *"Eşdeğer VIII"*, 1966, ateş tuğlaları,
12x229x68 cm, Tate Modern, Londra.

dığı ve bir kavram olarak ele aldığı "sanat dünyası" (bunu bitişik yazar Danto: *artworld*) olgusu gündeme gelirken, Carl Andre'nin tuğlalarının 'sanatsallaşma' sürecinde bir nesnenin sergilendiği mekân, sergilenme biçimi ve bir meta olarak statüsünün belirlediği çerçevenin/bağlamın etkisi de iyice hissedilmeye başlanır. Başka bir deyişle Carl Andre'nin tuğlaları karşısında bir izleyici bir yandan da etrafındaki bağlamı (metaforik olarak '*beyaz küp*'ü) ister istemez görmekte, sanatın sanat olma koşullarına ilişkin bir düşünsel pratiğe girmektedir. Brian O'Doherty'nin "Beyaz Küp"teki en önemli saptamalarından biri, belki de birincisi, zaten tam da bu duruma ilişkindir: "Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar."[8]

Hal Foster'ın adını andığı sanatçılar (Michael Asher, Daniel Buren, Hans Haacke), günümüz sanatında da yansımalarını gördüğümüz bir kurumsal eleştiri biçiminin 1960'lı yıllarda etkinlik gösteren öncüleridir. Resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin aşıldığı, Minimalizm ve Pop gibi akımların kurumsallaşmaya başladığı süreçte gündeme gelen bu sanatçıların kurumlara yönelik eleştirisi, onları ister iste-

8 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube-The Ideology of the Gallery Space* [1976] (Berkeley&Los Angeles&Londra:University of California Press, 1999), s. 96.

mez, 1960'ların radikal ifade biçimleri arasında yer alan enstalasyona yönlendirmiştir. Amerikalı sanatçı Michael Asher 1960'larda ve 70'lerde galeri mekânlarını duvarlarla böldüğü ve 'beyaz küp' etkisini tersyüz etmek için mekânların boyasını kazıdığı enstalasyonlarının yanı sıra bazen de galeri duvarlarını yıkarak büroyu (ya da *sistemi*) görünür kıldığı enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. Fransız sanatçı Daniel Buren, Brian O'Doherty'den "Beyaz Küp"te ayrıntılı olarak okuyacağınız gibi, ilk kez 'kapalı' bir galeri mekânı sergileyerek galeri mekânının kendisini 'yapıt'laştırmış; ayrıca 'üslup ideolojisi' üzerinden işleyen sanat sisteminin eleştirisini – kendi de aynı tuzağa düşmekle eleştirilse de – günümüze değin sürdürmüştür. Alman sanatçı Hans Haacke, 1960'lardan başlayarak toprak, çim gibi malzemeler kullandığı süreçsel yapıtlarının ardından, sanat kurumlarının ardındaki ideolojik yapının yarattığı sistemleri görünür kılan enstalasyonlarıyla beyaz küp mekanizmasının çarklarına çomak sokmuştur. Bu gibi eleştirel örnekler, enstalasyon sanatının alternatif bir tür olarak algılanmasında etkili olmuş, ancak enstalasyonun zaman içinde kurumsallaşmasına, hatta zaman içinde en yerleşik sanatsal pratiklerden biri haline gelmesine engel oluşturmamıştır.



Daniel Buren, 1968, *"Prospect 68"* sergisi, Düsseldorf.

1950'li yıllardan itibaren Allan Kaprow, Edward Kienholz, Claes Oldenburg gibi sanatçıların mekâna yayılan[9] ve genellikle izleyici katılımına açık bir şekilde gerçekleştirilen yapıtlarıyla başlayan enstalasyon sanatı, elbette ki 'beyaz küp'ün çözülümündeki en etkili sanatsal ifade biçimi olmuştur. Aslında 1980'li yıllara kadar yaygın olarak kullanılmayan bir terim olarak 'enstalasyon', bu süreçte daha çok 'mekân düzenlemesi' ve 'oluşum' olarak anılmakta, asamblaj ya da performans da olsa alternatif sanat türleri olarak aynı potada eritilmektedir. Yine de bu dönemde hissedilen genel eğilim, Daniel Buren'in "Atölyenin İşlevi" adlı makalesinde de işaret ettiği gibi, sanatsal pratikte giderek 'sergi'den 'yerleştirme'ye (*enstalasyona*) yönelen bir yaklaşımdır.[10] Bu dönüşüm, 'beyaz küp' içinde izleyicinin yapıtla karşılaşma koşullarını da değiştirmiş, Julie H. Reiss'ın altını çizdiği gibi "izleyici ile yapıt, yapıt ile mekân, mekân ile izleyici" arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlediği yeni bir izleme pratiği doğurmuştur.[11] Yine Reiss'ın vurguladığı gibi, bir yapıta dışardan bakmak yerine, o yapıtın içine girebilmek önem kazanmıştır.[12] Yapıt, mekânda sergilenen özerk bir nesne olarak değil, bütüncül olarak algılanması gereken bir *duruma* dönüşmüştür. İzleyicinin yapıtı *deneyimiyle* tamamlayan bir katılımcıya dönüşmesi, yani pasif konumunu terk ederek mekân içinde aktif olması, örtük bir biçimde de olsa, dönemin politik hareketliliğinin bir yansıması olarak da okunmuştur.[13] 1960'lı yıllarda üretilen enstalasyonların sanatla hayat arasındaki sınırları yok etme çabası, çer çöp gibi gündelik malzemeleri 'elit' galeri mekânlarına sokmak girişimi ve zaten alışılagelmiş sanatsal pratiklerden tümüyle farklı ifade biçimlerine yönelmiş olmanın cesur deneyselliği, hem sanatçılar hem izleyiciler açısından yeterince muhalif bir duruş olarak algılanmıştır.

9 Bu konuyla ilgili bkz. Rosalind E. Krauss, 'Sculpture in the Expanded Field': *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* [1978] (Cambridge&Londra:The MIT Press, 1999), s. 277-290.

10 Daniel Buren, 'Atölyenin İşlevi': *Sanatçı Müzeleri*, çev. Ali Berktay, ed. Ali Artun [1971] (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), s. 167.

11 Julie H. Reiss, *From Margin to Center-The Spaces of Installation Art* (Cambridge: The MIT Press, 2001), s. Xiii.

12 Reiss, s. 24.

13 Reiss, s. 15.

Bu açıdan bakıldığında 1960 sonrasında galeri mekânının dönüşümü, Brian O'Doherty'nin "Beyaz Küp"te söz ettiği oluşumlardan ve mekân düzenlemelerinden başlayarak genel olarak enstalasyonlara ve diğer alternatif türlerin çıkışına paralel olarak okuyabileceğimiz bir gelişim sürecidir. Mekâna açılmak ve izleyici katılımı aramaksa, elbette ki yalnızca sanatın *sanatsal* olarak gelip dayandığı sınırları genişletmekle ilgili değildir; sanatı 'tarihselleştirici' etmenler olarak müzesiyle, galerisiyle, piyasasıyla egemen kurulu düzenin kurumsallığına karşı, dönemin alternatif politik düşüncelerinden beslenen devrimci bir tavrın da ifadesidir. Enstalasyon, performans, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı gibi genellikle gelip geçici özellikte olan, kolay kolay metalaştırılamayan, tekil nesnenin etkisi yerine izleyicinin yapıtla yalnızca zihinsel değil, fiziksel etkileşiminin değer taşıdığı türlerin hepsinin 1960'lı yıllarda ortaya çıkması, raslantı değildir. Alternatif pratiklerin ifade edileceği mekân olarak sanatın 'dokunulmazlık' kurallarıyla çevrelenmiş geleneksel bağlamı yeterli olmadığı gibi, bu dönemde zaten pek çok sanatçı için galerinin veya müzenin kapısından girmek ya da girmemek sorunsalı, adeta ideolojik bir varoluş sorunsalına dönüşmüştür.

Bu açıdan bakıldığında, 1960'lı yıllarda pek çok sanatçının enstalasyonlar aracılığıyla steril "beyaz küp"ü bir tür atölye ortamına çevirmesi, galeri mekânını atölyenin bir tür uzantısı haline getirmesi anlamlıdır. Brian O'Doherty'nin de çeşitli örnekler vererek üzerinde durduğu bu yaklaşım, bir yandan sanatla yaşam arasındaki sınırları yok ederken (ki O'Doherty galeriyi bar, benzin istasyonu, hastane odası, yatak odası vb. mekânlara dönüştüren sanatçılardan da söz eder), öte yandan sanatın üretim süreciyle tüketim sürecini (hem mecazi, hem gerçek anlamda) örtüştürerek galeriyi bir tür kulise dönüştürmüştür. Sahne önüyle sahne arkasındaki bu değişen ilişkinin galericilik/müzecilik pratikleri üzerinde ciddi etkileri olmuştur. Bir kere atölyenin, Daniel Buren'in deyimiyle "butik" işlevi yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır. Buren'in "Atölyenin İşlevi"nde anlattığı gibi, "sanat eleştirmeni, sergi düzenleyicisi, müze yöneticisi veya konservatörü buraya [atölyeye] gelip, mevcut (ve sanatçı tarafından kendisine sunulan) eserler arasından şu veya bu sergide, şu veya bu koleksiyonda, şu veya bu galeride, şu veya bu bütün içinde yer alacak olanları rahat rahat seçebilir. Demek ki

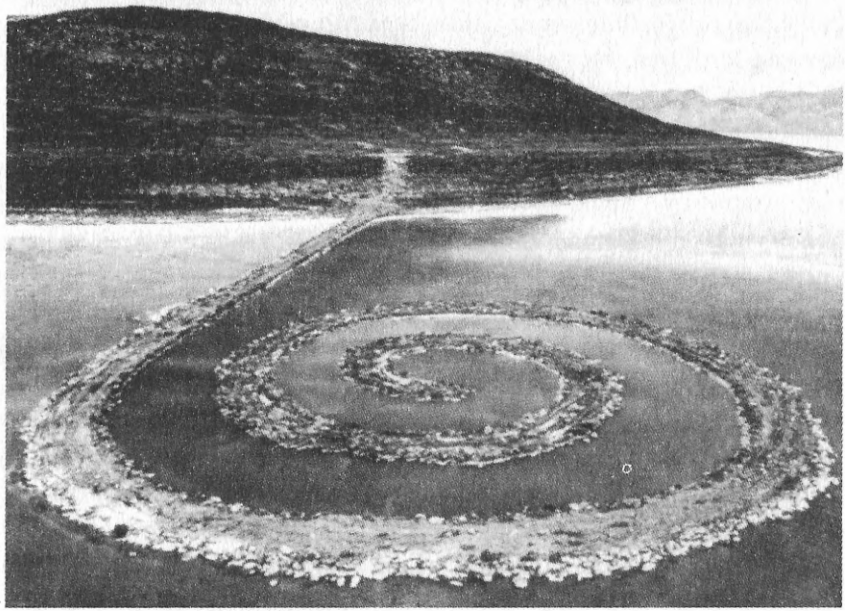
atölye, hangi türde olursa olsun, organizatör açısından bir kolaylıktır."[14] Sergi böylelikle, en az riskle, istendiği gibi oluşturulacaktır diye devam eder Buren. Ne var ki enstalasyon sanatı, galerilerin ve müzelerin lehine işleyen bu sisteme açık bir tehdit oluşturmuş, sergi tarihine kadar tam olarak 'ne' sergileyeceklerini göremeyen galeri yöneticileri ve müze küratörleri için denetimi bir ölçüde yitirdikleri belirsiz bir durum yaratmıştır. "Beyaz küp"ün otoritesini ciddi anlamda sarsan bu gibi gelişmelerin galericilik pratiklerini dönüştürmesi bir yana, daha katı kurallarla çevrili müzecilik pratiklerine etkileri, günümüzde izlediğimiz değişimlerin kaynağıdır. Julie H. Reiss'a göre müzeler, tam da bu dönemde "geleceğin estetik laboratuvarı" olmak yolunda dönüşmeye, sanat yapıtının 'saklandığı' değil, 'üretildiği' birer mekân olmak için yeni bir rol üstlenmeye başlamıştır.[15] Müzedeki koleksiyonlarla akademik anlamda ilgilenen küratörlerin yerini, galeri ve müze ile sanatçı arasında aracı işlevi üstlenen, sanatçıyı denetleyen yeni bir üst otorite olarak bağımsız küratörün almaya başlaması da bu döneme rastlar.

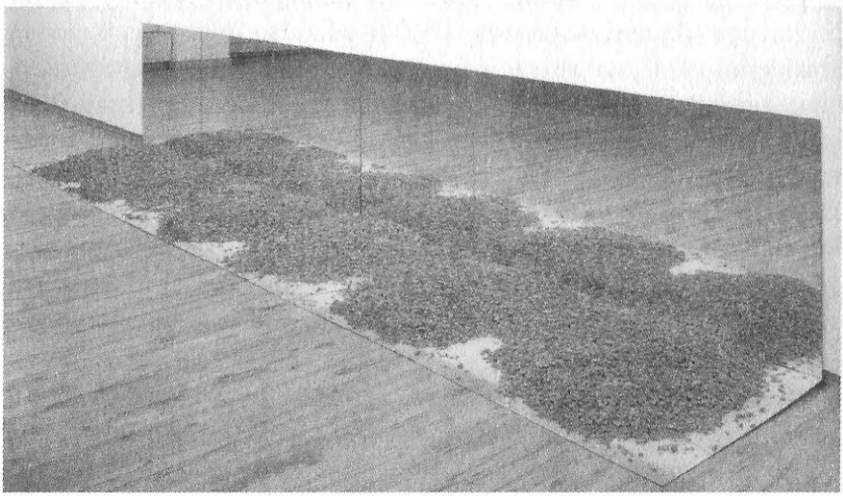
1960'lı yıllarda enstalasyon sanatının bir uzantısı olarak düşünebileceğimiz arazi sanatı da "beyaz küp" olgusuna karşı en yaratıcı çözümlerden biri olarak gündeme gelmiştir. Üstelik günümüzde, çevre hareketi bağlamında yeniden ve daha acil bir biçimde, daha belirgin bir çevreci içerikle geri dönmüştür. 1960'lı yıllardan itibaren çok çarpıcı örneklerini gördüğümüz büyük arazi yapıtlarının yine de galeri bağlamına gereksinim duyması, fotoğraflarının ya da performanstan (Richard Long)/enstalasyondan (Robert Smithson) arta kalanların galeride sergilenmesi ise, genellikle çelişkili bir durum olarak yorumlanmış, 'beyaz küp'ün süregiden otoritesinin bir yansıması olarak görülmüştür. Robert Smithson'ın konuyla ilgili açıklamaları, sanatçıların her seferinde neden kürkçü dükkanına döndüklerinin ya da dönmek durumunda oluşlarının içyüzünü kavramamıza bir ölçüde yardımcı olur:

> *"Neden hâlâ bir galeride sergi açmayı gerekli görüyorsunuz?*
>
> Galerinin sunduğu yapay sınırlarla çalışmak hoşuma gidiyor. Sanatımın

14 Buren, 'Atölyenin İşlevi', s. 159.

15 Reiss, s. 81, 100.





Robert Smithson, *Sarmal Dalgakıran,* 1970, Büyük Tuz Gölü, Utah (üstte)
Çatlaklı ve Tozlu Çakıllı Ayna, 1968 (altta).

iki farklı alanda varolduğunu söyleyebilirim – birisi, belli bir nesnenin sunulmadığı, izleyicinin ancak ziyaret edebileceği dış alanlar; diğeri ise nesnelerin sunulduğu alanlar...

Peki bu ayrım yapay gelmiyor mu size?

Evet, öyle, ama bence sanat belli sınırlarla ilgilidir ve ben de sanat yapmakla ilgileniyorum. Bunu geleneksel bulabilirsiniz. Yalnızca dış alanlarda çalıştığım zamanlar da oldu. İlk projelerim arasında toz hale getirilmiş malzemeleri toprağa gömmek fikri vardı. Ama sonra iç-dış diyalektiği ilgimi çekmeye başladı. Derken fark ettim ki sanatsal özgürlük anlamında bir çölde olmakla kapalı bir odada olmak arasında aslında bir fark yok."[16]

Özgürlük konusundaki varoluşçu saptamasına bir diyecek yok ama, bugünün perceresinden baktığımızda, Robert Smithson'ın açıklamalarının, konunun ekonomik boyutlarını belki de farkında olmaksızın örttüğü gözden kaçmaz: Enstalasyondan performansa, süreç sanatından arazi yapıtlarına her türlü alternatif pratiğin kurumsallaşma ve metalaşma süreci, açıkçası, bir galeri bağlamına gereksinim duymuş ve beklenenden de çabuk olmuştur. Smithson'ın kendi sanatının konusu olarak öne sürdüğü dış mekân-iç mekân diyalektiği, felsefi bir düşünüşün ötesinde pratik bir çözüme dönüşmüş, uzak alanlara yaptığı yürüyüşlerden topladıklarını galeriye getiren Richard Long ya da yürüyüşlerinde düşündüklerini galeri duvarlarına yazan Hamish Fulton'ın da aralarında olduğu pek çok 'açık alan' sanatçısının benimsediği bir yöntem haline gelmiştir. Öyle görünüyor ki, beyaz küpten ve temsil ettiği sistemden kaçış yoktur!

Brian O'Doherty'nin de işaret ettiği gibi, sanat sistemin iştahı pek kabarıktır.[17] 1960'lı yılların alternatif pratiklerinin sistemin bir parçası haline gelmesi uzun sürmemiş, Sandy Nairne'in deyimiyle "muhalefetin kurumsallaşması" sürecinde 'alternatif' olan da kendi mekânlarını, kendi ekonomisini, kendi tüccarlarını yaratarak, sisteme eklemlen-

16 Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, 'Interview with Avalanche': *Land and Environmental Art*, ed. Jeffrey Kastner [1970] (Londra: Phaidon Press, 2001), s. 203.

17 O'Doherty, s. 15.

miştir.[18] Amerikan sanat ortamında 1960'lardan 70'lere uzanan süreçte "beyaz küp"e karşı birbiri ardına açılan alternatif mekânlar, genellikle sanatçı inisiyatifiyle kurulan, feminizm ya da savaş karşıtlığı gibi belli bir ideolojik gündemi olan, alışılmış galeri mekânlarının ilk başta direnç gösterdiği enstalasyon, performans vb. sanat türlerinin özgür pratiği için oluşturulmuş mekânlardır. 1980-1990 yılları arasında Amerikan hükümetinin özerk sanat kurumu National Endownment for the Arts'ın yoğun desteği, alternatif mekânların kurumsallaşmasında rol oynamıştır. Öte yandan Alan Wallach gibi bazı düşünürler, "beyaz küp"ü ve temsil ettiği değerleri aşmak çabasında alternatif mekânların ne kadar etkili olduğunu sorgulamaktadır. Wallach'a göre sonuçta sanat dünyası, 'alternatif' mekânları ve pratikleriyle de olsa sanat kültünü korumakla ve yenilemekle varolduğu için, sanatla ve sanatsal deneyimle ilgili varolan kategorilere gerçekten eleştirel bir şekilde yaklaşamamış, dolayısıyla gerçek bir alternatif yaratamamıştır.[19] Alternatiflerin ekonomik anlamda da sahiplenilmesi ise, meselenin bir başka boyutudur: Julie H. Reiss'ın 'alternatif kültürün paketlenmesi' olarak tanımladığı bu süreç, 1970'lerin sonunda başlamış ve önceki dönemin tüm karşı-kültürel unsurları, tıpkı Woodstock kültüründen 1981'de MTV'nin türetilmesi gibi, sistemin bir parçası haline gelmiştir.[20] Brian O'Doherty'nin "Beyaz Küp"ün sonsözünde dediği gibi, 1964 ile 1976 yılları arasında görülen çeşitli sanatsal muhalefet türleri, içinde yaşadığımız egemen kültürel koşullara yenik düşmüştür.

Son 40-50 yıldır "beyaz küp"le çeşitli mücadele biçimlerinin sonuçta neyi değiştirdiğine baktığımızda, sanat yapıtlarının değerlendirilme sürecinde "sergileme koşulları"nın giderek daha çok göz önünde bulundurulmaya başlandığı, "nötr sergi mekânı" kavramının ise artık kesin olarak geçerliliğini yitirdiğini söylemek mümkündür.[21] Günümüzde bir sergi mekânının "beyaz bir küp" mü yoksa mimari anlamda ham haliy-

18 Sandy Nairne, 'The Institutionalisation of Dissent': *Thinking About Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Londra&New York: Routledge, 2009), s. 387-410.

19 Alan Wallach, 'Is the alternative space a true alternative?', *Studio International*, 195: 990, 1980), s. 73; aktaran: Sandy Nairne, a.g.m., s. 405-406.

20 Reiss, s. 131.

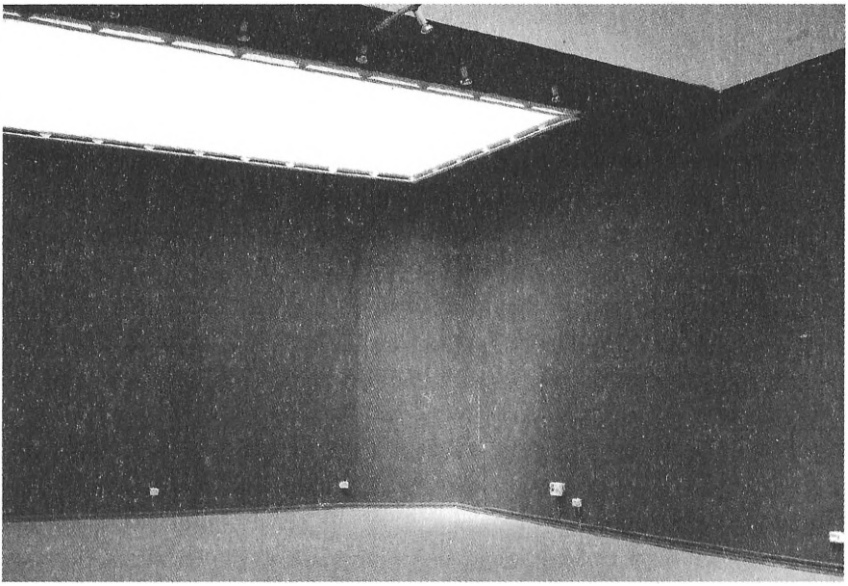
21 Julie H. Reiss, *From Margin to Center-The Spaces of Installation Art* (Cambridge: The MIT Press, 2001), s. Xix.

le bırakılmış bir "alternatif mekân" mı olduğu, yapıtın gerçekleştirilme sürecine olduğu kadar anlamlandırılma sürecine de katkıda bulunmakta, izleyicinin yapıtla kurduğu ilişki biçimini etkilemektedir.[22] Bu durum, Brian O'Doherty'nin de işaret ettiği gibi, galeri mekânının iyice göstergeleştiğinin ifadesi sayılabilir. Günümüzde 'galeri' sözcüğü yerine 'mekân' sözcüğünün kullanılması da bilinçli bir tercih olarak yorumlanmaktadır. Sandy Nairne'e göre kurumsal ya da ticari bir ortamı çağrıştırmaması, böylece izleyiciyi önceden koşullandırmaması, bu sözcüğün yaygın olarak kullanımının başlıca nedenidir.[23] 1960'lardan günümüze uzanan süreçte sanatı çevreleyen mekânların ciddi anlamda değiştiğini gözlemleyen Reesa Greenberg'e göre, belirgin olarak fark edilen dönüşümlerin başında çağdaş sanat sergileri için kullanılan mekânların "domestikvari yapılar"dan, ticaret ve endüstriyle ilişkilendirilebilecek binalara kaymasıdır: "Artık çağdaş sanat için yeğlenen sergi salonları bir evden ya da apartmandan bozma galeriler değil, eski fabrika binaları ya da depolardır. (...) Sergi mekânı konusundaki tercihlerin değişmesi, altmışlarda ve yetmişlerde sanat üretiminde bitmiş nesne yerine üretim sürecine odaklanılmaya ve yapıtlara da 'iş' denmeye başladığı döneme tekabül eder."[24] Greenberg'e göre sanatın sergilenme koşullarının değişmesi, sanatın belli bir azınlık için üretilmiş, salt parasal değeriyle sınırlı bir nesne olmaktan, daha geniş bir sosyal bağlama taşındığı bir süreci simgeler. Müzelerin günümüzde kamusal birer mekân olarak sanat üretiminde araçsal bir konuma gelişi, hiç kuşkusuz bu sürecin devamıdır: Tate Modern'in Unilever şirketiyle birlikte yürüttüğü, "Unilever Serileri"ni düşünmemiz yeterlidir. Bu seri kapsamında müzede bir sanatçının kendi maddi olanaklarıyla altından kalkamayacağı kadar büyük enstalasyonlar gerçekleştirilmekte, genellikle izleyici katılımını ve deneyimini esas alan bu enstalasyonlar müzenin yoğun bir ilgi görmesine neden olmaktadır. Unilever Serisi gibi projelerin veya büyük bienallerde izlediğimiz büyük çaplı enstalasyonların da gösterdiği gibi, "beyaz küp"ün kabuğunu kırmaktaki muhalif ifade biçimleri, özellikle 1990'lardan gü-

22 Reiss, s. Xix.

23 Nairne, s. 396.

24 Reesa Greenberg, 'The Exhibited Redistributed': *Thinking About Exhibitions*, ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Londra&New York: Routledge, 2009), s. 350.



Daniel Knorr, *Romanya Pavyonu,* 2005 Venedik Bienali.

nümüze izlediğimiz gibi, sanat mekânlarının seçkinci yapısını kırarak daha demokratik ortamlara dönüşmesinde etkili olmuştur.

Yves Klein'ın 1958'de boş bir galeriyi sergilemesiyle Daniel Knorr'un 2005'teki Venedik Bienali'nde Romanya Pavyonu'nu mekâna herhangi bir müdahalede bulunmaksızın olduğu gibi sergilemesi arasındaki yaklaşık elli yıl içinde, sanat da sanat mekânı da büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Elli yılda galeri mekânı, Brian O'Doherty'nin de işaret ettiği gibi bir *yer* olmaktan çıkarak bir *göstergeye* dönüşmüş, zaman zaman sanatsal mecranın kendisi haline gelmiştir. O halde Daniel Knorr'un sergilediği boşluk da tıpkı Klein'ın elli yıl önce sergilediği boşluk gibi, kendi bağlamının ona sağladığı anlamla – ve beyaz küp olgusunun dönüşümüne ilişkin tarihle – aslında tıka basa doludur. İzleyici Romanya Pavyonu'na girdiğinde, boyaları dökülmüş, kabloları sarkan, nem kokan boş bir salonla karşılaşmıştır ama, her iki yılda bir ülkelerin küresel gösterinin bir parçası haline gelmek için maddi olanaklarını seferber ettiği, kıyasıya içsel/dışsal rekabetin yaşandığı bir ortamda Daniel Knorr'un sergilediği boşluk, kuşkusuz o yıl sergilenen bütün işlerden daha çok şey söylemiştir.

I. Galeri Mekânı Üzerine Notlar

Bilimkurgu filmlerinde sık sık tekrar edilen bir sahnedir: uzay gemisi dünyadan uzaklaştıkça dünya giderek yassılaşır, bir deniz topuna, bir greyfurta, bir golf topuna, en sonunda da bir yıldıza dönüşür. Boyutların böyle değişmesi, algının da özelden genele kaymasına yol açar. Görüntüyü izleyen birey, kendisini birden bütün insanlığın bir parçası gibi algılar – halı gibi serilmiş bu görüntünün üzerine serpiştirilmiş ölümlü bir iki bacaklı olduğunun farkına varır. İnsanlara belli bir yükseklikten bakmak, daha iyi görünmelerini sağlar. Dikey mesafe, hoşgörüyü teşvik eder. Yatay mesafelerdeyse aynı ahlaki erdeme pek rastlanmaz sanki. Uzaktaki bir figür yaklaşırken, karşılaşmanın olası tekinsizliği kaplar içimizi daha çok. Hayat yataydır, birbirini kovalayan bir olaylar silsilesidir, bizi ufka doğru iteleyen bir tür taşıyıcı bant gibidir. Oysa tarih, yani o uzaklaşan uzay gemisinden görünen görüntü, farklıdır. Boyut değişip de zaman katmanları üst üste binmeye başladıkça, bu katmanların arasında zamanı algılayıp düzeltmek adına belli perspektifler kurmaya başlarız. Sanatın bu süreçte iyice karmaşıklaşmasına şaşmamak gerekir; sanatın zaman içinde algılanan tarihi, gözlerimizin önündeki görüntülerle sınırlıdır ve üstelik bu görüntü, en küçük bir algısal tahrik sonucunda ifadesini anında değiştirmeye hazır bir tanık gibidir. Gelenek dediğimiz o "sabit" olgunun merkezinde, tarih ile gözün halletmeleri gereken derin bir mesele vardır.

Bugün artık hepimiz, modernist gelenek dediğimiz o tarih, söylenti ve veriler yığınının belli bir ufukla sınırlı olduğuna kesin kanaat getirmiş durumdayız. Aşağıya doğru baktığımızda, onun medeniyet "yasalarını", idealist felsefeden yontulmuş kabuğunu, ilerleme ve keşif gibi militer metaforlarını daha net görebiliyoruz. Ne manzara(ydı) ama! Yaygın ideolojiler, aşkın roketler, aşağılık yaşamlarla idealizmin obsesif bir biçimde buluştuğu romantik varoşlar, konvansiyonel savaşlarda

oradan oraya koşuşan ordular... Kahve sehpaları arasına sıkıştırılmış savaş sonuç raporları esas kahramanlıklar hakkında pek ipucu vermez. O ikilemli kazanımlar, yığılmış bir biçimde avangard dönemi geleneğe eklemleyecek ya da bazen korktuğumuz gibi ona son verecek revizyonları bekler. Gerçekten de o uzay gemisi geri çekildikçe görürüz ki geleneğin kendisi de o kahve sehpasının üzerindeki ıvır zıvırdan başka bir şeye benzemez – küçük mitik motorlarla işleyen, mini müze modelleriyle ayakta duran, röprodüksiyonlarla birbirine yapıştırılmış kinetik bir asamblajı andırır. Ve işte onun tam ortasında, bütün bu mekanizmayı çalıştıran unsur gibi görünen aydınlık bir "hücreyle" karşılaşırız: galeri mekânıyla.

Modernizmin tarihi, o mekânın tarihiyle adeta iç içedir; hatta öyle ki modern sanatın tarihini o mekândaki değişimlerle, o değişimleri nasıl algıladığımızla ilişkilendirerek okumak mümkün görünmektedir. Bugün geldiğimiz noktada, önce sanatı değil, *mekânı* gördüğümüz açıktır. (Günümüzün klişelerinden biri de galeriye girer girmez mekâna boşalmaktır.) Gözlerimizin önünde canlanan o beyaz, ideal mekânın, aslında her görüntüden daha etkili bir biçimde yirminci yüzyıl sanatının arketipik imgesi haline geldiği iddia edilebilir; genellikle içinde sergilenen sanatla bağlantılı olarak tarihsel süreçte kaçınılmaz bir meşruiyet kazanmıştır.

İdeal galeri mekânı, sanat yapıtının "sanat" olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Galeri mekânı bu yönüyle, belli değerler üzerine inşa edilen, birtakım geleneklerin sürdürüldüğü başka kapalı sistemlere benzer. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarım buluştuğunda, benzersiz bir estetik mekân ortaya çıkar. Bu mekândaki güç algısı o kadar yoğundur ki yapıtları mekânın dışına çıkarmak onları yeniden seküler bir statüye düşürebilir. Buna karşılık sanatla ilgili düşünsel varsayımların odağı haline geldikleri böyle bir mekânda nesneler sanat statüsü kazanır. Gerçekten de böyle bir mekânda nesneler, birtakım düşüncelerin açığa vurulması ya da önerilmesinin aracı haline gelmişlerdir – ki bu da geç-modernist akademizmin güncel bir yansımasıdır ("fikirlerin sanattan daha ilginç olduğu" düşüncesi). Böylece

mekânın kutsal doğası açığa çıkar, ayrıca modernizmin insanı düşündüren büyük yasalarından biri de belirginlik kazanır: Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar. Tersinden söyleyecek olursak, galeri mekânına giren nesne, galeriyi ve galerinin yasalarını kendi "çerçevesi" içine alır.

Bir ortaçağ kilisesi inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekânının inşası için uygulanan kurallar da aynı özene sahiptir. Dış dünyayla her türlü temas engellenmelidir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilir. Duvarlar beyazdır. Ana ışık kaynağı tavandır. Ahşap parkeler kendi ayak seslerinizi duyabileceğiniz kadar cilalıdır ya da sessizce adım atabileceğiniz şekilde halı kaplıdır, gözler duvarlardadır. Sanat, hani derler ya, "kendi dünyasında" bir olgudur. O mekânda görebileceğiniz tek eşya belki bir masadır. Böyle bir bağlamda ayaklı bir kültablası bile kutsal bir nesne statüsü kazanır: hani modern müzelerde yangın söndürme cihazlarının bile bazen estetik bir nesne sanılması gibi. Modernizmin yaşamı biçimsel değerlere dönüştüren algısı böylece başarıya ulaşmıştır. Ama tabii ki bu, aynı zamanda, modernizmin o ölümcül hastalıklarındandır.

Gölgesiz, beyaz, temiz, yapay – galeri mekânı, estetiğin teknolojisine adanmıştır. Sanat yapıtları çerçevelenmiş olarak buraya getirilir, asılır, incelenmek üzere etrafa yerleştirilir. Temiz yüzeylerinde zamanın hiçbir izi okunmaz. Sanat yapıtları böylece sonsuzluğu çağrıştıran bir teşhirde sergilenirken, belli "dönem"leri (örneğin geç-modern gibi) algılayabilmemize rağmen zaman yoktur. Bu sonsuzluk duygusu galeri mekânına bir tür arafvari statü kazandırır; orada olmak için sanki önce ölmüş olmak gerekir. Gerçekten de orada burada duran sıradan bir nesne, hatta insanın kendi bedeni bile sanki bir fazlalıktır burada, davetsiz misafir gibidir. Gözler ve zihin girebilir de mekânı işgal eden beden olmasa da olur sanki, adeta incelenmek için orada duran kinestetik bir manken gibidir. Görsel kültürümüzün o çok bildik unsurlarından biri haline gelen insansız sergi görüntüsü, bu Kartezyen ikilemi beşler. Görüntüde izleyici, yani sergiyi gezen kişi, yoktur. Oradadır, ama değildir ve aslında bu, eski düşmanı fotoğrafın sanata yaptığı hizmetlerin en önde gelenidir. Serginin nasıl düzenlenmiş olduğunun görüntüsü, galeri mekânına ilişkin bir metafordur. 1830'lu yıllara ait bir Salon'u gösteren resimdeki kadar güçlü bir idealle yüklüdür.



Samuel F.B. Morse, *Louvre'da Sergi Salonu*, 1832-33,
Terra Amerikan Sanatları Müzesi, Evanston, Illinois izniyle.

Aslında Salon, kendi döneminin estetiğine uygun olarak, galerinin ne olduğunu tanımlayan mekândır. Galeri, duvarlarına resimler asılan yerdir. Duvarın bir estetiği yoktur, iki bacaklılar için bir gereksinimden ibarettir sonuçta. Öte yandan, Samuel F.B. Morse'un *Louvre'da Sergi Salonu* (1833) adlı resminde başyapıtların mekânsal boşluktaki tahtlarına yerleştirilmeden duvar kâğıdı etkisi uyandıracak şekilde istiflenmiş olması, modern bakış açısına göre son derece rahatsız edicidir. Çeşitli dönemlerin ve üslupların kötü bir biçimde yan yana gelişi bir yana (en azından bize öyle görünür), resimleri nasıl izleyeceğimiz de alışkanlıklarımızın tamamen dışındadır. Örneğin, tavana yakın resimleri görmek için sırık mı kiralamamız gerekmektedir? Ya alttaki resimler? Onlar için de dizlerimizin üstüne çökmemiz mi beklenmektedir? Bu düzenekte yukarısı da aşağısı da pek makbul yerler değildir. Sanatçıların "tavana fırlatılmak"la ilgili epey şikâyet ettiği duyulur. "Yerin dibini boylamak"sa, aynı ölçüde şikâyete neden olmaz. Sonuçta yere yakın resimler, uzmanların "yakından" görmesine olanak tanıyacak mesafededir. On dokuzuncu yüzyıl izleyicisini bu salonda gezerken, yukarıdaki resimlere başını uzatırken, bazı resimleri daha yakından görmeye çalışırken, bazılarına belli bir mesafede durup sorgulayıcı bakışlar atarken, bazılarına bastonla işaret ederken, sergideki resimleri teker teker incelerken hayal etmek mümkündür. Büyükçe resimler (belli bir mesafeden bakmak daha kolay olacaktır) izleyicilerin daha iyi görebilmesi için hafifçe aşağı eğimli asılmıştır; "en iyi" resimler tam ortada, izleyicinin göz hizasındadır; küçük resimler alttadır. En başarılı sergi, bir santimetresi bile boşa harcanmamış, adeta mozaik gibi işlenmiş duvarlardan ibarettir.

Böyle bir ilkelliği (en azından bizim bakış açımızla baktığımızda öyledir) hangi algılama yasası meşru kılabilir? Herhalde bir ve tek bir yasa: Belli ki her bir resim kendi içinde bir dünya olarak görülmekte, kendi içinde bütüncül bir perspektif sistemi taşımakta ve böylece komşusundan kalın bir çerçeveyle ayrılmaktadır. Mekân, tıpkı bu tip resimlerin asıldığı salonların her birinin ayrı bir işleve sahip olması gibi, sonsuz bir bütünlük içinde değil, çerçeveleri içinde algılanmaktadır. On dokuzuncu yüzyıl aklı nasıl sınıflandırma yapmaya yatkın, *taksonomik* bir akılsa, on dokuzuncu yüzyıl gözü de türler arasındaki hiyerarşileri hemen algılayan ve çerçevenin otoritesini tanıyan bir gözdür.

Peki tuvale yapılan resim, nasıl olmuştur da böyle derli toplu bir mekân paketi/parseli haline gelmiştir? Perspektifin keşfi, tuvale yapılan resmin yükseliğine denk gelirken, tuvalin de resmin doğasındaki derinlik yanılsamasını doğruladığı söylenebilir. Doğrudan duvara resmedilen duvar resmiyle, duvara asılan resim arasında özel bir ilişki vardır; sonuçta sabit bir duvar, sabit olmayan bir duvar kesitiyle yer değiştirmiştir. Sınırlar konmuş ve çerçevelenmiş; görüntünün küçültülmesi yanılsamayla çelişeceğine, ona hizmet etmeye başlamıştır. Duvar resimlerindeki mekân genellikle derinlikten yoksundur, ama yanılsama resmin vazgeçilmez bir unsuru olduğunda bile, örneğin resmedilmiş mimari öğelere yer verildiğinde bile, duvar yüzeyini hissetmek mümkündür. Duvar, derinliği sınırlayan bir düzlem olarak oradadır (öteki tarafına geçemeyeceğinize göre), tıpkı köşelerin ya da tavanların (bazen pek yaratıcı biçimlerde boyanmış olsa da) boyutları sınırlandırması gibi. Yakından baktığınızda duvar resimleri yalan söylemez – yani derinlik yanılsamasının hangi yöntemlerle elde edildiği hemen görülür. Çoğu zaman alt boya katmanlarına bakıyormuş hissine kapılabilir, "nerede" olduğunuzu şaşırabilirsiniz. Gerçekten de duvar resimleri, yansıttığı belirsiz açılarla izleyicinin doğru bakış açısını bulabilmek için çabalamasını gerektirir. Duvara asılmış tuval üzerine resimler ise izleyiciye nerede duracağını hemen işaret eder.

Sonuçta tuvale yapılan resim, duvara asılmış taşınabilir bir pencere gibidir ve duvara asılır asılmaz arkasındaki düzleme derinlik duygusu kazandırır. Kuzey Avrupa sanatında sürekli olarak tekrar edilen bu temayı, pencereli resimlerde özellikle fark ederiz: Resmin içindeki bir pencere daha uzak bir mesafeyi çerçevelemekle kalmaz, çerçevenin de pencerevari sınırlarını çizmekte kullanılır. Bazı küçük tuvallerin adeta büyülü bir küçük kutu izlenimi uyandırmaları, yakından bakıldığında bile büyük mesafeler içeren görüntülerdeki keskin ayrıntıcılıktandır. Tuvalin sınırları, sanatçıyı çevreleyen psikolojik bir çerçevedir adeta: izleyicinin bir mekâna girdiğinde hissettiği *içerde olmak* duygusu gibidir. Perspektif, resmin içindeki her öğeyi bir koninin boşluğuna sırayla konumlandırırken, çerçeve de bir ızgara gibi, ön, orta ve arka plandaki mesafeleri gözler önüne serer. İnsan adeta "adımını attığı" böyle bir resmin içinde, tonuna ve rengine bağlı olarak rahatça gezinir. Derinlik yanılsaması ne kadar yoğunsa, izleyicinin gözüne yönelen davet o ka-

dar karşı konulmazdır. Göz, yere demir atmış bedenden adeta ayrılarak onun minyatür bir vekili olarak, görünür hale getirilmiş bir mekânın içinde gezinmeye bağlar.

Bu sürecin gerçekleşebilmesi için gereken o sabit çerçeve, tıpkı dalgıç için oksijen tüpü gibi bir gereksinimdir. İzleyiciye güven duygusu veren o sınır, içerdeki deneyimi şekillendirir. Mutlak bir sınır olarak çerçeve, tuval üzerine yapılan resimlerde on dokuzuncu yüzyıla kadar bu etkiyi sürdürmüştür. Resimdeki konuyu gerektiğinde resmin sınırlarını daha da görünür kılacak şekilde kesmiştir. Geleneksel resim anlayışının içerdiği bu tür klasik perspektif paketi, resimlerin sardalya gibi istif edilebilmesine olanak tanır. Resmin içindeki mekânın, dışındaki mekânla herhangi bir bağlantısı kalmaz.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda rastlamaya başladığımız gibi, atmosfer ve renk, perspektifi aşındırmaya başlar. Bu süreçte manzara resmi, perspektif ile ton/renk öğelerini karşı karşıya getiren ve bunların duvarla olan zıt ilişkisini görünür kılan yarı şeffaf puslu resimlerin öncüsü olmuştur. Çerçeveye baskı yapan resimler bu süreçte görülmeye başlanır. Bu anlamdaki arketipik kompozisyon, bir kenardan diğerine uzanan ve gökyüzüyle denizi ayıran ufuk çizgisi görünümüdür, görüntünün içine bazen denize bakan bir figür de yerleştirilir. Bu tür resimlerde biçimsel kompozisyon yok olmuş, çerçevenin içindeki çerçeveler (*coulisse*'ler, *repoussoir*'lar[1] perspektif derinliğin Braille alfabesi olan başka unsurlar) kayıp gitmiştir. Geriye bir ufuk çizgisiyle çerçevelenen belirsiz bir düzlem kalmıştır. Böylesi resimler (Courbet, Caspar David Friedrich, Whistler ve bir dizi küçük ustanın resimlerini gözünüzün önüne getirin) sonsuz derinlikle düzlem arasında kalmış bir görüntü verir. O yaygın ufuk çizgisi geleneği, çerçevenin sınırlarının içinden bir fermuar gibi rahatlıkla geçiverir.

Belirsiz bir manzara kesitine odaklanan ve sanki "yanlış" bir konu ele alınıyormuş izlenimi veren bu gibi resimlerde yeni bir şeyin *fark edilmesi* fikri ya da görüntüyü tarayan bir dış göz fikri ortaya çıkar. Bu

1 Coulisse: Özellikle manzara resimlerinde, izleyicinin dikkatini merkezdeki bir öğeye çekmek için resmin kenarlarına yerleştirilen unsurlar. / Repoussoir: İzleyiciyi resmin içine çekmek amacıyla resimsel kompozisyonun ön planına yerleştirilen bir nesne ya da figür. (ç.n.)

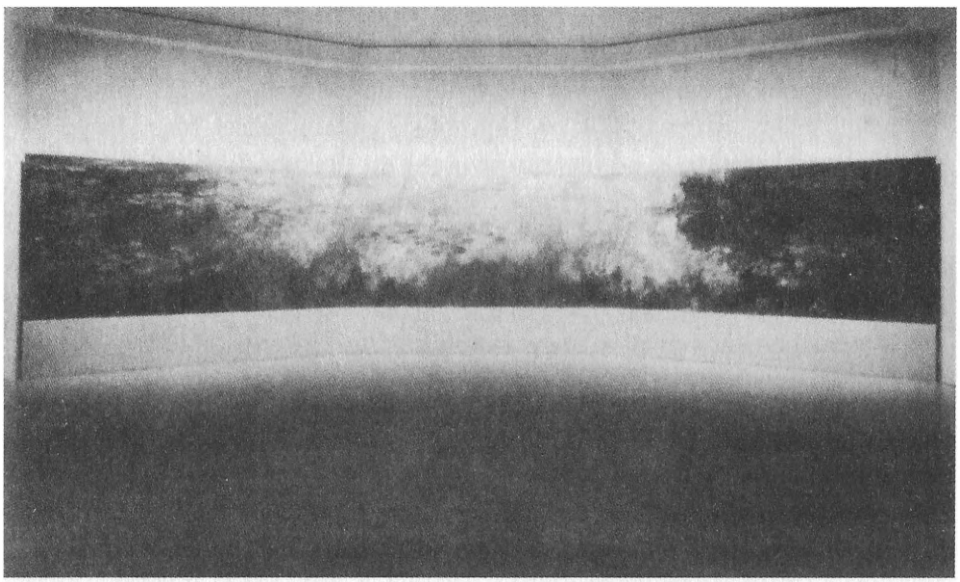
anlık hayat belirtisi, çerçevenin içini mutlak biçimde kendi içine kapalı bir alan olmaktan çıkarır, onu belirsizleştirir. Bir manzara kesitinin, etrafındaki herşeyi dışlama kararını temsil ettiğini bir kez fark ettiğinizde, resmin dışındaki mekânı da yavaş yavaş hissetmeye başlamışsınız demektir. Böylece çerçeve bir parantez halini alır. Duvarda yan yana geldiğinde adeta birbirini iten manyetik alanlara dönüşen ve etrafında bir mesafe talep eden resimlerin ortaya çıkması kaçınılmaz olur. İşte bu süreç, konuyu bağlamından ayırmaya adanmış yeni bir bilimin – ya da sanatın – yani, fotoğrafın vurguladığı, hatta büyük ölçüde görünür kıldığı durumdur.

Fotoğrafta kadraj, çevrelediği nesneyi kompoze – ya da dekompoze – ettiği için, son derece önemlidir. Çerçevelemek, düzenlemek, kesmek – yani sınırları belirlemek – temel kompozisyon edimleri haline gelmiştir. Gerçi başlangıçta bu durum o kadar hissedilmez. Kadraj, resimsel geleneklere göre kurgulanır, örneğin ağaçlar ya da tepecikler doğal bir çerçeve oluşturur. Fotoğrafçılığın ilk zamanlarından kalma en iyi örnekler, kadrajın resimsel geleneklere başvurmadan yeniden yorumlandığı fotoğraflardır. Bu tür fotoğraflarda konuyu kadrajın içine tam tamına oturtmak yerine, konunun kendiliğinden kadraja girmesine izin verilerek gerilim azaltılır. Belki de bu on dokuzuncu yüzyıla özgü bir durumdur. Sonuçta on dokuzuncu yüzyıl, görüntülerin uçlarına değil, odağına/konusuna bakıldığı bir dönemdir. O dönemde çeşitli konular/alanlar belli bilinen sınırları içinde irdelenmiştir. Bir alanı değil o alanın sınırlarını incelemek ve o sınırları genişletmek adına sınırları tanımlamak, yirminci yüzyıla özgü bir alışkanlıktır. Bizlerde, bir konuyu, on dokuzuncu yüzyıla özgü perspektif üslubuyla söyleyecek olursak, derinlemesine değil, yanlarına doğru genişlettikçe zenginleştirdiğimiz kanısı hâkimdir. On dokuzuncu ve yirminci yüzyılda kenarlar ve derinlikler, sınırlar ve tanımlar konusunda akademik anlamda belirgin farklar vardır. Fotoğraf da ağır çerçevelerin dışına hemen çıkarak, panoların üzerine yapıştırılmaya başlanmıştır. Bir süre sonra o panonun etrafına yine bir çerçeve konmaya başlanmıştır. Erken dönem fotoğrafçılığı kenarları fark etmiş ama onun retoriğini yok etmiş, mutlaklığını yumuşatmış ve sonradan caka satmak için kullanılan sınırları yeni bir alana çevirmiştir. Şu ya da bu şekilde, konuyu içine hapseden kenarlar meselesi bir âdet olarak etkisini yitirmeye başlamıştır.

Burada anlatılanların çoğu, neyin içerde olup olmayacağının hakemi durumunda olan kadrajın başlı başına bir konu olarak ele alındığı İzlenimciliğe uyarlanabilir. Ama bu, çok daha önemli bir güçle birleşmiştir ki bu da zaman içinde hem resmin, hem nasıl asıldığının, hem de sonuç olarak galeri mekânının kendisinin dönüşümüne yol açan bir başlangıç ve atılımdır: resmin resim oluşunun en mantıksal açıklaması haline gelen düzlem mitidir bu. Derinlikten yoksun gerçek bir resimsel düzlem düşüncesi (ki eski mekân yanılsaması algısının "gerçek" biçimlerinden farklı olarak, yeni yaratılmış biçimlere yer veren bir düzlemdir bu) resmin kenarlarına daha yoğun bir baskı bindirmiştir. Bu süreçteki en büyük yaratıcı, elbette ki, Monet'dir.

Monet'nin başlattığı devrimin boyutları öylesine büyüktür ki kendi sanatının niteliği o noktaya ulaşabilmiş midir tartışılabilir; çünkü Monet aslında sınırlı bir ressamdır (ya da en azından belli sınırlarda karar kılmış ve o sınırların içinde kalmış bir ressamdır). Monet'nin manzaraları genellikle esas konuya doğru ilerlerken keşfedilmiş görüntüler gibidir. Geçici bir çözümle yetiniyormuş duygusu hissedilir; odaklanacak belli bir noktanın olmayışı gözün görüntü üzerinde rahatça gezinmesine yol açar. İzlenimciliğin konu serbestliği malumdur ama bu, o konuya dikkat çekilmediği anlamına gelmez. Monet'yi ilginç kılan, ressamın konuya nasıl baktığına bakabilmektir – ışıktan bir zar görürüz, bir algının nokta nokta renk dokunuşlarıyla (resmin ta sonuna kadar) akıl almaz bir şekilde (ve son noktaya kadar sanki kendiliğinden) bulduğu biçimi izleriz. Konuyu çerçeveleyen kadraj sanki gelişigüzel bir biçimde belirlenmiş, biraz sağa ya da sola kaysa fark etmeyecekmiş gibidir. İzlenimciliğin belirgin bir özelliği, rastgele seçilen bir konunun, giderek yassılaşan resimsel mekânın baskısı altında kalmış kenarların yapısal işlevini yumuşatmasıdır. Resmin kenarlarını zorlayan bu çift yönlü zıt gerilim, resmin kendi kendine işaret eden bir nesne olarak tanımlanmaya başlamasının da başlangıcıdır – derinlik yanılsamasının verilerini içeren bir düzlemken, o düzlemin kendisine dönüşmüştür artık resim – ki bu, çarpıcı estetik zirvelerle dolu bir yola ulaştığımız anlamına gelir.

Resmin yassılığını ve resmin kendisinin başlı başına bir nesne oluşunu konu eden ilk resmî metin, resmin herhangi bir betimleme olmadan önce çizgilerle ve renklerle kaplı bir düzlem olduğunu söyleyen



Claude Monet, *Nilüferler*, 1920, triptik: her panel 200x424,8 cm,
Modern Sanatlar Müzesi, Simon Guggenheim Fonu izniyle, New York.

Maurice Denis'nin 1890 tarihli ünlü açıklamasıdır. Bu açıklama, dönemin ruhuna (*Zeitgeist)* başlı olarak kulağa ya çok dahice ya çok aptalca gelecek bir cümledir. Metaforsuzluğun, temelsizliğin, yanılsamasızlığın ve içeriksizliğin ulaşabileceği noktaların son noktasına ulaştığımız günümüzde, yani bizim *Zeitgeist*'ımıza göre, biraz kalın kafalı bir açıklama bile olabilir. Modernist hakikatın o giderek incelen zarı olan resim düzlemi, artık Woody Allen'a hazır bir espri gibidir adeta, zaten yeterince alay konusu olmuştur. Resmi yüzyıllarca derinlik yanılsamasının değişmez yasalarına mahkâm eden sistem sona ermiş, etkisini yitirmiştir. Modern dönemde resme farklı bir kavrayışla bakmak, tümüyle farklı bir dünya görüşünü içeren, salt estetiğe ve resim teknolojisine dayanan cesur bir yeni bakış açısıdır.

Resim düzleminin kendi gerçekliğine kavuşması başlı başına bir meseledir. Belli bir konuyu aktaran o düzlem giderek yassılaştıkça, kompozisyon, konu, metafizik her neyse, hepsi kenarlardan dışarı taşmaya başlar. Gertrude Stein, bu iç boşalımın Picasso'yla doruğuna ulaştığını söyler. Fakat dışarı atılan bütün o öğeler – resmin hiyerarşileri, yanılsama, gözle seçilebilir mekân ve resme dair bir sürü başka mit – yeni mitolojiler aracılığıyla kılık değiştirerek başka bir çare kalmadığı için bu sefer de gerçek yüzeylere yapışmaya başlamıştır. Edebî mitlerin gerçek mitlere dönüşmesi – resmin nesne olma durumu, resim düzleminin hakikatı, mekânla birlikte algılanması, yapıtın kendi kendine işaret etmesi, saf biçim düşüncesi – tüm bunlar, o zaman henüz girilmemiş topraklardı. Bu değişim olmasaydı, sanatın da belki anlamı kalmayacaktı. Gerçekten de sanattaki değişimler etkisini yitirmeden hemen önce bile, en yeni şeymiş gibi görünür, bu anlamda işleyiş, modanın kurallarından pek de farklı değildir.

Resim düzleminin üzerinde durulması, boyu ve eni olan, ama kalınlığı olmayan bir varlıkla, organik bir benzetme yaparak söylersek kendi kendine yeten ya da kendi kurallarını kendi koyan bir zarla sonuçlanmıştır. İlk kural, elbette ki, büyük tarihsel güçler arasında korunaklı bir biçimde duran bu zarın bozulamayacağıdır. Böylece temsil etmeden temsil eden, bildik simgelere başvurmadan simgeleyen bu düzlem, hakkında mutabakata varılmamış renk kodları, boya üslupları, özel işaretler, resimsel yapıya ilişkin zihinsel kavrayış gibi bir dizi yeni âdeti de beraberinde getirmiştir. Kübizmin yapı kavramı tuvale yapı-

lan resmin statükosunu korumuştur; merkez odaklı olan Kübist resimler, resmin kenarlarına doğru solmaya başlar. (Kübist resimler acaba bu nedenle mi küçük boyutludur?) Resmin kenarlarının belirsizleşmeye başladığı bir süreçte klasik bir kavrayışın sınırlarının nasıl belirleneceğini, Seurat Kübistlerden çok daha iyi anlamıştır. Renkli noktalardan oluşan bir bordür kullanmış, böylece konuyu içeren bir çerçeve oluşturmuştur. Bu bordür, resmin içindeki yapının hareketlerini yavaş yavaş içine almıştır. Kenarların birden kesilmesini engellemek için Seurat bazen çerçevenin üzerini de boyamış ve böylece gözün, hiç kesintiye uğramadan resmin içine girebilmesine ve dışına çıkabilmesine olanak tanımıştır.

Resim düzleminin ikilemini ve adeta biyolojik bir organizma gibi kendi dışına yönelimini en iyi anlayan sanatçı Matisse'tir. Resimleri, sanki topolojik bir ikilem içindeymiş de derinlik yüzeysel bir analoğa çevriliyormuş gibi giderek büyümüştür. Resimsel mekân, yukarı/aşağı, sol/sağ yönlerinde renklerle, konturları belli belirsiz çizimlerle ve resim düzleminin her bir yanına neşeli bir şekilde aynı yoğunlukta sürülmüş boyayla oluşturulmuştur. Matisse'in büyük resimlerinde çerçeveyi neredeyse fark etmeyiz bile. Matisse, yataya doğru genişleme ve yüzeyin içerilmesi sorununu büyük bir ustalıkla çözmüştür. Kenarlar uğruna resmin merkezine ya da merkez uğruna resmin kenarlarına vurgu yapmamıştır. Resimleri mutlaka çıplak duvarlara gereksinim duyan bir küstahlık içinde değildir. Nereye asarsanız asın iyi görünen resimlerdir. O ödün vermeyen serbestlik kararında bir süslemeyle birleşince, kendi kendine yeten birer yüzey ortaya çıkmıştır. Matisse'in resimlerini asmak da kolaydır.

Gerçekten de daha iyi öğrenmemiz gereken, resimlerin nasıl asıldığı, asılacağıdır. Bir resmin nasıl asıldığının tarihi, ta Courbet'den itibaren, hâlâ kayıp bir tarihtir. Oysa bir resmi asmak, nasıl algılanacağını da belirler. Resim asmak, o resmi yorumlamayı ve ona değer biçmeyi de beraberinde getirir ve farkında olmaksızın zamanın beğenileriyle, modalarıyla şekillenir. Bilinçaltıyla algılanan bazı işaretler, izleyiciye ipuçları verir. Resimlerin içsel tarihiyle, nasıl asıldıklarının dışsal tarihi arasında bağlantı kurmak gerekir. Resimlerin nasıl asıldığının tarihiyle ilgili bir araştırmaya, resimlerin kamuoyuna açık olduğu Salon gibi teşhir biçimlerinden de öncesine uzanarak, özel eşyalarını belli bir

zarafet içinde sergilemeye çalışan on yedinci ve on sekizinci yüzyıl koleksiyoncularının biraz kaprisli dünyalarından başlamak gerekir. Bir sanatçının radikal bir biçimde kendi mekânını oluşturarak resimlerini astığı ilk modern olay ise, sanırım, Courbet'nin 1855 Sergisi'nin hemen dışında gerçekleştirdiği tek kişilik *Salon des Refusés*'dir.[2] Courbet resimlerini nasıl asmıştır? Courbet onları nasıl yan yana getirmiş, aralarında nasıl bir bağlantı kurmuş, resimler arasında ne kadar mesafe bırakarak asmıştır? Pek şaşırtıcı bir şey yapmadığı kanısındayım ama, yine de vurgulamak gerekir ki bir modern sanatçı (ki kendisi ilk modern sanatçı olarak nitelendirdiğimiz kişidir) ilk kez kendi yapıtının bağlamını kendisi kurgulamış ve sanatının değerinin biçilmesi sürecini kendisi şekillendirmiştir.

Eski zamanlarda resimler ne kadar radikal olursa olsun onları çerçeveleme ve asma biçimleri genellikle hiç radikal değildir. Bir resmin kendi bağlamına ilişkin ipuçları verebilmesi, sonradan gelişmiştir. İzlenimciler, 1874 yılında açtıkları ilk sergilerinde resimleri Salon'da resim asar gibi yan yana istiflemişlerdir. Yüzeyin belirgin olduğu ve kenarların sınırlayıcılığını ortaya koyan İzlenimci resimler, süslü çerçeveler içinde – maddi anlamda da – sanki "Büyük Ressamlar" kategorisi altında bir statü kazanmıştır. William C. Seitz, Modern Sanatlar Müzesi'nde 1960 yılında açtığı Monet sergisinde resimleri çerçevesiz sergilemeye karar verince, ilk başta röprodüksiyon gibi görünen resimlerin çok geçmeden duvarı nasıl ele geçirdiğini gözler önüne sermiştir. İzlenimci resimleri bu çok farklı şekilde asmak, resimlerin duvarla ilişkisinin doğru okunması ve yeni yorumların yolunu açması açısından az rastlanan bir küratöryal cesaret gösterisidir. Seitz ayrıca bazı resimleri, gerçekleştirdiği düzenlemeyle duvara sıfır sergilemiştir. Böylece resimler, küçük birer duvar resmi özelliği kazanmıştır. Resimler sanki duvarın bir parçasıymış gibi algılanırken, resim düzlemi de iyice "düzlem" haline gelmiştir. Tuvale yapılan resim ile duvar resmi arasındaki fark görünür kılınmıştır.

2 Yazar burada 1863'te gerçekleştirilen Reddedilenler Salonu'na göndermede bulunarak, Fransız ressam Gustave Courbet'nin 1855 yılında Paris Dünya Fuarı'na kabul edilmediği için fuar bitişiğinde açtığı "Gerçekçilik Sergisi"nden söz etmektedir. (ç.n.)

Resim düzlemiyle resmin asıldığı duvar arasındaki ilişki, resim yüzeyinin estetiğiyle son derece ilişkilidir. Şasinin her santimetresi biçimsel bir derinlik anlamına gelir. Tuvale yapılan resim duvara aktarılamaz bir resimdir ama bunun neden böyle olduğunu kimse merak etmez. Bu aktarımda nedir yitirilecek olan? Kenarlar, yüzey, tuvalin dokusu ve duvardan ayrı olmak durumudur. Ayrıca resmin asıldığını, desteklendiğini de unutmayalım – aktarılabilir, sabit olmayan bir tedavül gibi. Yüzlerce yıllık derinlik yanılsamasından sonra bu parametrelerin, resim yüzeyi ne kadar yassı olursa olursa olsun yine yanılsamanın son kalıntılarının merkezi olduğunu düşünmek saçma değildir. Boyasal Alan resmine gelene kadarki süreçte resim sanatı bir bütün olarak tuval üzerine yapılan bir resimdir ve gerçekçiliğini, yanılsamanın bilinen vasıflarına karşı durarak ortaya koyar. Zaten o gerçeklik arayışını ilginç kılan o izlerdir; tuval üzerine yapılan geç-modernist resimlere enerjisini veren diyalektik motorun gizli unsurları onlardır. Geç-modernist döneme ait tuvale yapılmış bir resmi duvara kopya etseniz, sonra da aynı resmi tuval olarak yanına asacak olsanız, özgün tuvaldeki derinlik yanılsamasının derecesini hesaplayabilirdiniz. Ayrıca o donuk duvar resmi de tuval üzerine yapılan resimlerde yüzeyin ve kenarların ne kadar önemli olduğunu ortaya koyardı, çünkü tuvale yapılan resimdeki derinlik yanılsamasının taşıdığı "gerçeklik" kırıntıları tarafından tanımlanmaya başlayan bir nesne haline gelmiş olurdu.

Altmışlı yıllarda resme yönelik saldırılar, resmin değil, tuvalin tükendiğini yeterince vurgulayamamıştır. Boyasal Alan resmi ilginç bir biçimde muhafazakârdır aslında, ama tuvalin kendisini derinlik yanılsamasından kurtaramayacağını bilmeyenler ve duvarda öylece sessizce duran bir şeyin varlığını tanımayanlar bunu anlayamamıştır. Boyasal Alan resminin – ya da genel olarak geç-modernist resmin – neden duvara kaymadığını, tuval ile duvar arasında bir uzlaşma aramadığını her zaman merak etmişimdir. Fakat ne yazık ki Boyasal Alan resmi, giderek toplumsal bağlama rahatsız edici bir biçimde eklemlenmiş, bir tür Salon resmi olarak kalmıştır: büyük duvarlara ve büyük koleksiyonerlere gereksinim duymuş ve kapitalist sanatın son noktası olmaktan kurtulamamıştır. Tuvalin ve boya resminin doğasındaki yanılsamaları fark eden Minimalist sanatın, topluma ilişkin yanılsamaları yoktur. Zenginliğin ve gücün yanında konumlanmamıştır, sanatçının çeşitli kurumlar-

la olan ilişkisini yeniden tanımlamak yolundaki girişimi ise pek incelenmemiştir.

Geç-modernist resim, artık içi insanı delirtecek kadar boşalmış olan inatçı resim düzleminden birazcık daha anlam çıkartabilmek için Boyasal Alan resminin dışında da bazı akıllı fikirler ortaya atmıştır. Buradaki strateji temsil'dir (miş gibi yapmak), metafor değil (inanarak yapmak): yani resim yüzeyinin *"... gibi"* olduğunun söylenmesidir. O boşluk, resim yüzeyinin üzerinde yer alan birtakım yassı şekillerle doldurulmuştur, örneğin Johns'un *Bayraklar*'ı, Cy Twombly'nin karatahta resimleri, Alex Hay'in "çarşaf"vari devasa çizgili resimleri, Arakawa'nın "defterleri" gibi. Sonra bir de "tıpkı bir pencere gölgeliği gibi", "duvar gibi", "gökyüzü gibi" kurgulanmış alanlar vardır. Resim düzlemine yönelik *"Şunun gibi: ..."* çözümüne yönelik türlü türlü karakter komedisi yazmak mümkündür görüldüğü gibi. Resim düzleminin ikilemini tırnak içine almak için perspektif şemasının azimli bir biçimde iki boyutlu hale getirilmesi de dahil olmak üzere çeşitli ilgili alanlar da vardır. Bu alanı ya da bu oldukça gülünç çaresizliği bir yana koymadan önce, resim düzlemine yönelik çözüm arayışlarının bazen o düzlemi yırtıp geçtiğini de (yüzey kördüğümüne yönelik Fontana'nın çözümü) unutmamak gerekir ki zaten sonra resim ortadan kalkmış ve doğrudan duvara müdahaleler başlamıştır.

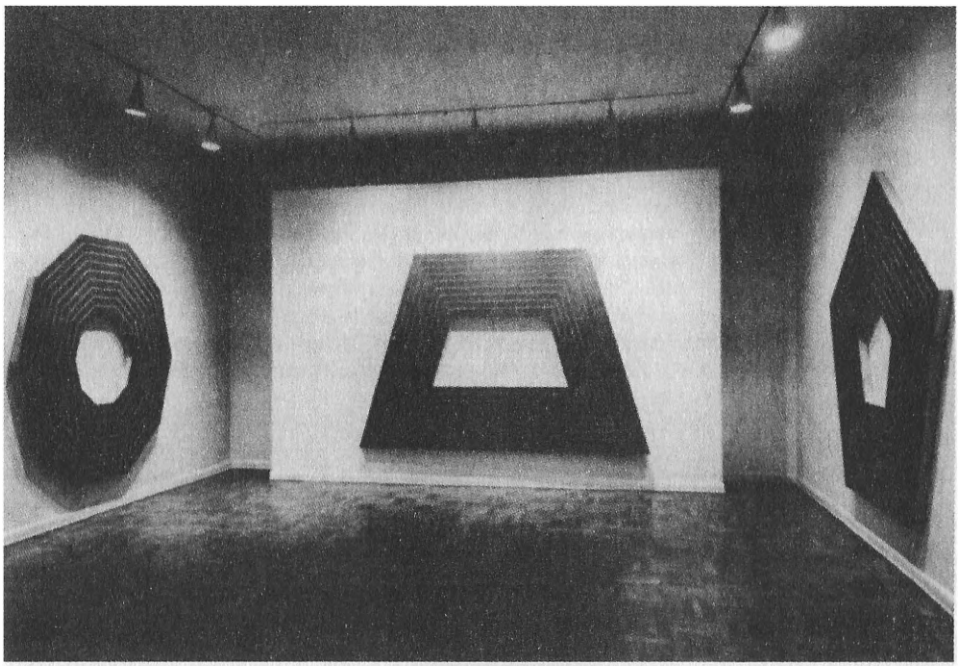
Yüzeyi ve kenarları o zalim şasiden çıkarıp, resmini duvara iğnelemek ya da kâğıt, fiberglas ya da tuvalle duvarı kaplayarak duvarın düzlemselliğini iyice vurgulamak da bir çözüm olmuştur. Los Angeles ekolü – ilk kez olmak üzere! – yerleşik sanat tarihinin içinde kendine işte böyle yer edinmiştir; yüzeyle ilişkili bu tür bir saplantının yerel bir tavır altında gizlenmesi ve taşralı bir küstahlık gibi görülmesi de şaşırtıcıdır.

Bütün bu çaresiz telaş, Kübizmin ne kadar muhafazakâr bir akım olduğunu hatırlatır. Kübizm, boya resminin gelişimine katkıda bulunarak yok oluşunu ertelemiştir. Belli bir sisteme indirgenebilir bir akımdır ve sistemler, sanattan daha iyi anlaşılabilir olduğu için, akademik resme hâkim olmuştur. Sistemler, başka birtakım şeyler gibi, adeta bir Halkla İlişkiler türü olarak, o iğrenç ilerleme fikrini destekler. İlerleme, karşı tarafı yok etmek anlamına gelir. Fakat modernizm içindeki güçlü karşıt ses Matisse'inkidir ve renk üzerine baskı yapmadan, sağduyuyla

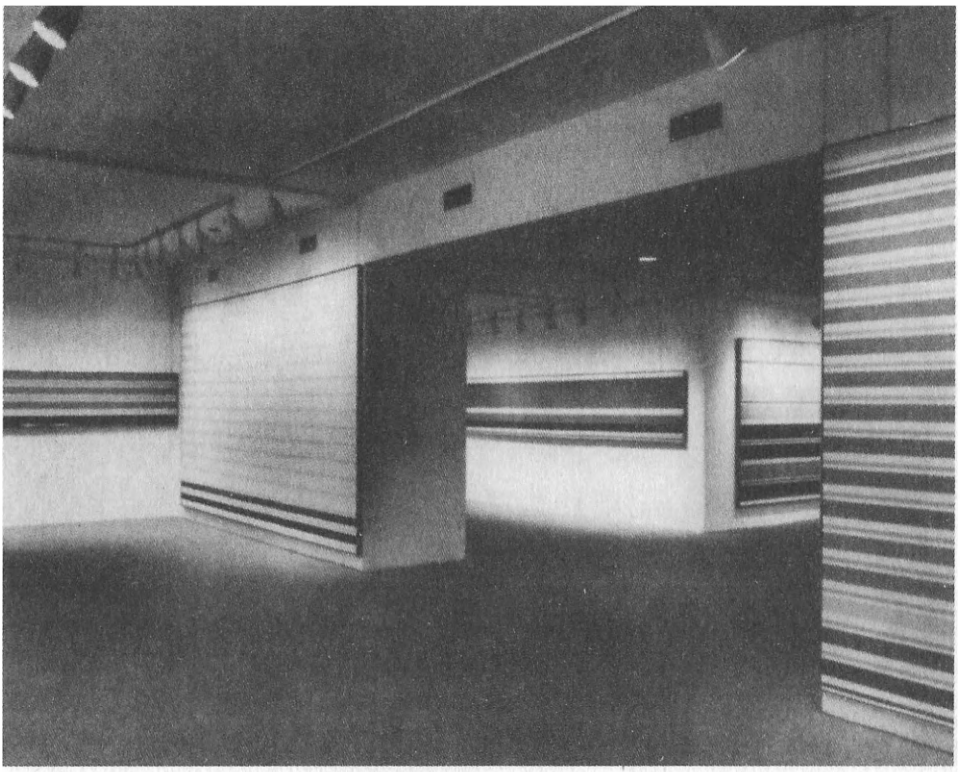
konuşmuş, ama yine de Kübizmi korkutup karartmış, grilere bürünmesine yol açmıştır. Clement Greenberg'in *Art and Culture* kitabı, New York'lu sanatçıların Matisse ve Miró'dan etkilenenlerin Kübizmden nasıl ter dökerek kurtulduklarını anlatır. Soyut Dışavurumcu resimler enine genişleyerek çerçeveyi dışlamış, resmin kenarlarını duvarla ilişkiye girmesini sağlayan yapısal bir unsur olarak algılamışlardır. İşte bu noktada sanat tüccarı ve küratör belirir. Onların – sanatçıyla işbirliği yaparak – bu resimleri nasıl sunduğu, kırkların sonunda ve ellili yıllarda yeni resmin nasıl tanımlanacağına katkıda bulunmuştur.

Ellili ve altmışlı yıllar boyunca bilincine varmaya başlayacağımız yeni bir konunun nasıl kanun haline gelmeye başladığını fark ederiz: Bu, o zamanın ifade biçimiyle söylersek, bir sanat yapıtının "soluk alabilmesi için" etrafında ne kadar boşluğa gerek duyduğu konusudur. Eğer resimler duvarda ne kadar yer kaplayacaklarına kendileri karar verecekse, o zaman birbirleri arasındaki biraz mağrur homurdanmayı duymazlıktan gelmek güçleşmeye başlar. Hangi resim hangisinin yanında iyi veyahut kötü durur? Resim asmanın kendine özgü estetiği kendi belli alışkanlıklarına göre gelişirken, bunlar zaman içinde gelenek haline gelir, sonra da kanunlaşır. Sanat yapıtlarının, duvarı adeta bir tür sahipsiz toprak gibi algılayarak kendi karasularını dayattığı bir süreç başlar. Müzelerdeki grup sergilerini bölen sınır savaşlarından pek uzak değiliz. Sanat yapıtlarının modern galerinin yersiz yurtsuzluğu içinde kendi yerlerini değil de sınırlandırdıkları alanları belirleme çabalarını izlemekte garip bir kaygı uyandırıcı durum söz konusudur.

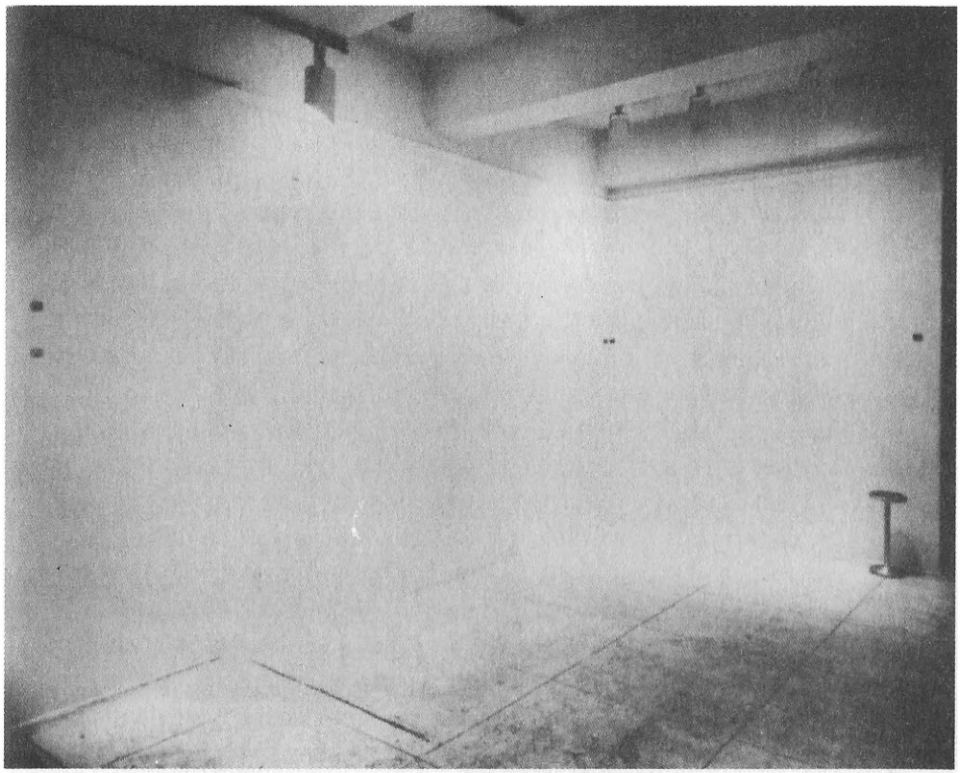
Üzerindeki bütün bu trafiği düşününce, duvar nötr olmaktan son derece uzak bir alan olarak düşünülebilir. Sanat için edilgen bir destek olmak yerine adeta sanatın bir parçası olan duvar, böylece çekişen ideolojilerin merkezi haline gelmiş ve her yeni gelişmenin de ona karşı tavrını belirlemesini gerektirmiştir. (Gene Davis'in etrafında geniş boşluklar bırakılmış mikro-resimlerle açtığı sergi bu durumla ilgili pek hoş bir espridir.) Duvar bir kez estetik bir güç halini alınca, üzerinde gösterilen herşeye bir nitelik kazandırmaya başlamıştır. Sanatın bağlamı olarak, zengin bir içerik oluşturarak sanatın kendisine katkıda bulunmaya başlamıştır. Bugün artık bir mekânı adeta bir sağlık görevlisi gibi incelemeden sergi açmak olanaksız hale gelmiştir; yapıtı kaçınılmaz olarak "sanatsallaştıran", yapıtın amacını görünür kılan duvarın estetiğini göz



Frank Stella, sergi görüntüsü, 1964,
Leo Castelli Galerisi izniyle, New York.



Kenneth Noland, sergi görüntüsü, 1967,
André Emmerich Galerisi izniyle, New York.

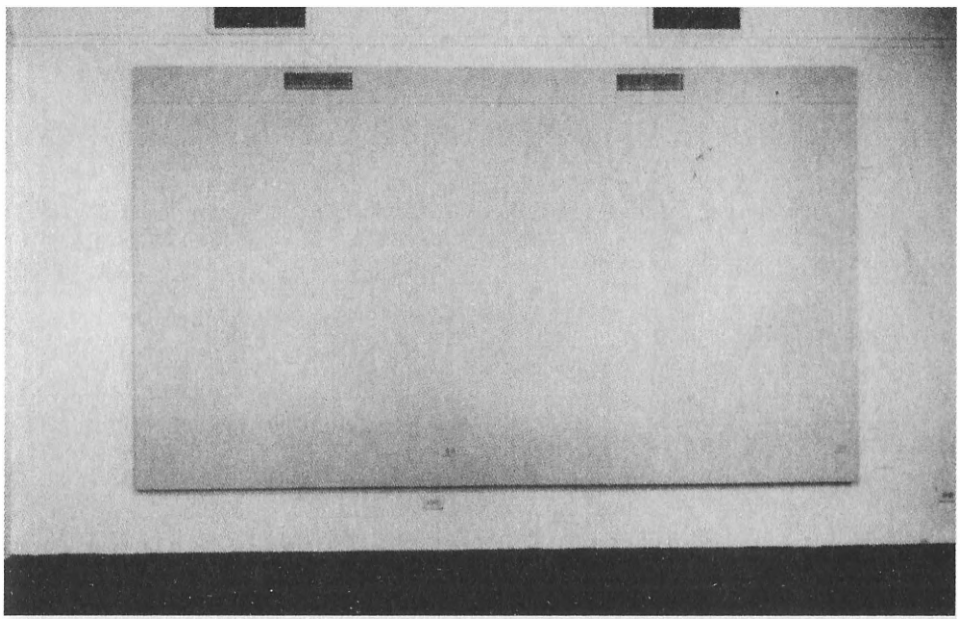


Gene Davis, sergi görüntüsü, 1968, Fischbach Galerisi izniyle, New York.
(Fotoğraf: John A. Ferrari)

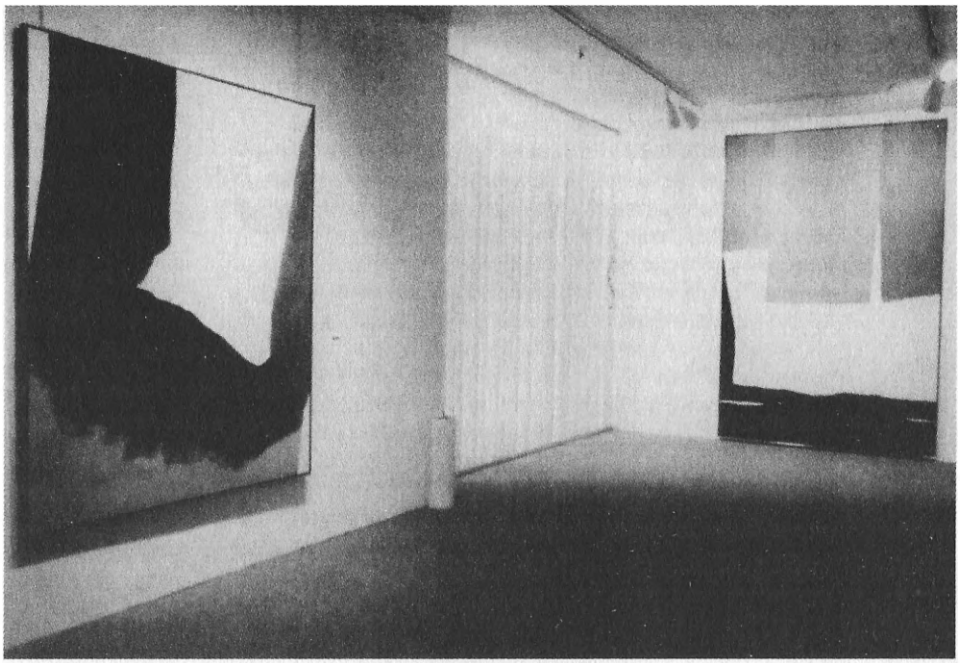
önünde bulundurmak zorunludur. Bugün çoğumuz için artık resimlerin nasıl asıldığını "okumak" sakız çiğnemek kadar basitleşmiştir – öylesine bilinçsizce, alışkanlıkla yaptığımız bir şey olmuştur. Duvarın estetik gücü, tarihsel bir kaçınılmazlığın otoritesini taşıyan ve farkına vardığımız başka bir olguyla son bir ivme daha kazanmıştır: sonuçta tuvalin de dikdörtgen olmasını gerektirecek bir zorunluluk kalmamıştır.

Stella'nın erken dönem şekilli tuvalleri, onları oluşturan içsel mantığın gereklerine göre kenarları bükülen ya da kesilen yapıtlardır. (Burada Michael Fried'in tümevarımlı yapıyla tümdengelimli yapı arasındaki farkı ortaya koyduğu kuramsal yaklaşımının, eleştirmenin sihirbazlık çantasında mutlaka bulunması gereken birkaç pratik araçtan biri olduğunu belirtmek gerek.) Sonuç duvarı güçlü bir biçimde hareketlendirmiş; göz sürekli olarak duvar yüzeyinde gezerek, duvarın sınırlarını aramaya başlamıştır. Stella'nın 1960 yılında Castelli'nin galerisinde açtığı sergideki U-, T- ve L-şekilli tuvalleri, yerden tavana, bir köşeden diğerine duvarın her parçasını "geliştirerek" kullanmıştır. Yüzeysellik, kenarlar, format ve duvar Castelli'nin kent merkezinin dışındaki o küçük galerisinde daha önce görülmemiş bir biçimde diyaloğa girmiştir. Sunum biçimi itibarıyla birbirinden bağımsız işler bir bütünlük etkisi uyandırmıştır. Bu açıdan bakıldığında burada resimleri asma biçiminin resimlerin kendisi kadar devrimci nitelikte olduğu söylenebilir; çünkü asma biçimi de estetiğin bir parçası olarak resimlerle eşzamanlı bir gelişme göstermiştir. Dikdörtgenin biçimsel olarak parçalanması duvarın özerkliğini teslim ettiği gibi, galeri mekânı kavramını da sonsuza kadar değiştirmiştir. Resim düzleminin yassılığının gizemi (galeri mekânını değiştiren üç temel güçten biri olarak) sanat yapıtının bağlamının bir parçası olmuştur.

Sonuç bizi yine o arketipik sergi görüntüsüne getirir – mekânın aldatıcı boyutlarına, saf berraklığına, mekânda pahalı villalar gibi dizilmiş resimlere. Bu noktada ister istemez akla gelen Boyasal Alan resmi, *lebensraum*, yani yaşam alanı gereksinimi bakımından türlerin en şahanesidir. Resimler adeta klasik bir tapınaktaki sütunlar gibi sağlam bir biçimde art arda dizilir. Her biri, yanındaki resmin etkisine müdahale etmeyecek kadar boşluğa sahiptir. Aksi halde resimler yan yana bir bütünmüş gibi algılanarak tekil etkilerini yitirir. Boyasal Alan resim sergilerinin fotoğrafları, modern geleneğin son ereksel noktalarından biri



William Anastasi, Batı Duvarı, Dwan Main Galerisi, 1967.
(Fotoğraf: Walter Russell)



Helen Frankenthaler, sergi görüntüsü, 1968,
André Emmerich Galerisi izniyle.

olarak nitelendirilebilir. Resimlerle galerinin tecrit edilmiş bir sosyal bağlam içinde birlikte varolduğu görkemli bir görüntüdür. İnsan eliyle üretilmiş son derece ciddi bir ürüne tanık olduğumuzun bilincine varırız hemen, sanki müştemilattaki külüstür Kübist, vitrindeki Rolls Royce'a dönüşmüştür.

Bunun üzerine ne söylenebilir? William Anastasi'nin New York Dwan Galerisi'nde 1965'te açtığı bir sergi, duruma ilişkin bir yorumdur. Galeriyi boşken fotoğraflayan Anastasi, duvarın aşağıdan yukarı, soldan sağa parametrelerini çıkarmış, elektrik prizlerinin yerini ve ortadaki geniş boşluğu görmüş, sonra bütün bu verileri duvardan biraz daha küçük bir tuvalin üzerine serigraf baskıyla asmıştır. Duvarı o duvarın imgesiyle kaplamak, sanat yapıtını modernizmin özünde yer alan meseleleri içeren yüzeye, duvarın kapladığı alana taşımıştır. Aslında Anastasi'nin resminin konusu zaten bütün o öğeleri içeren tarihtir, üstelik bizim yazılı açıklamalarımızdan çok daha mizahi ve ikna edici bir ifadesidir. O serginin etkisi, en azından benim için, sonradan da sürmüş, resimler indirildiğinde bile galerinin duvarları sanki birer hazırnesne duvar resmine dönüşerek orada gerçekleştirilen sonraki tüm sergileri de değiştirmiştir.

II. Göz ve İzleyici

Modernizmi çocuklara bir dizi Ezop masalı gibi anlatmak mümkün müdür? Böylesinin, sanat sevgisi aşılamaya çalışan derslerden çok daha iyi hatırlanacağı iddia edilebilir. "Derinlik Yanılsamasını Kim Öldürdü?" ya da "Resmin Kenarları Resmin Merkezine Nasıl Başkaldırdı?" gibi masallar düşünün. "Tuvalin Irzına Geçen Adam"ın devamında da "Çerçeve De Nereye Gitti?" yer alırdı. Hem masallardan ders çıkarmak da daha kolay olurdu: "Eriyip Giden Boya Katmanının Şişmanlayarak Geri Dönüşü" gibi. Peki büyüyüp de fena bir şey haline gelen o küçük Resim Düzlemi'nin masalı nasıl anlatılırdı? Resim Düzlemi'nin, aslında güzel ve sahici çocuklar yetiştirmiş olan, ama geriye yalnızca Soyutlama denen ensestvari bir ilişki bırakan Perspektif Baba ile Espas Anne de dahil herkesi nasıl yok ettiğini; Soyutlama'nın ahbapları Metafor ve Belirsizliği nasıl horgördüğünü; Resim Düzlemi'nin sıkı dostu Soyutlama ile birlikte Kolaj adındaki o ısrarcı sokak çocuğunu nasıl aralarına almadıklarını ama onun bir türlü vazgeçmediğini... Masallar, sanat tarihinden daha geniş bir bakış açısı sunar. Aslında sanat tarihçileri de kendi alanlarıyla ilgili kalıcı olmasını diledikleri masalsı fanteziler kuruyor olabilirler. Şu anda okumakta olduğunuz bu satırlar, Kübizm ve kolaj üzerine aynı derecede hem gerçek hem kurgu olan birtakım genellemelere dair bir giriş niteliğindedir, yetişkinler için yazılmış bir tür peri masalıdır.

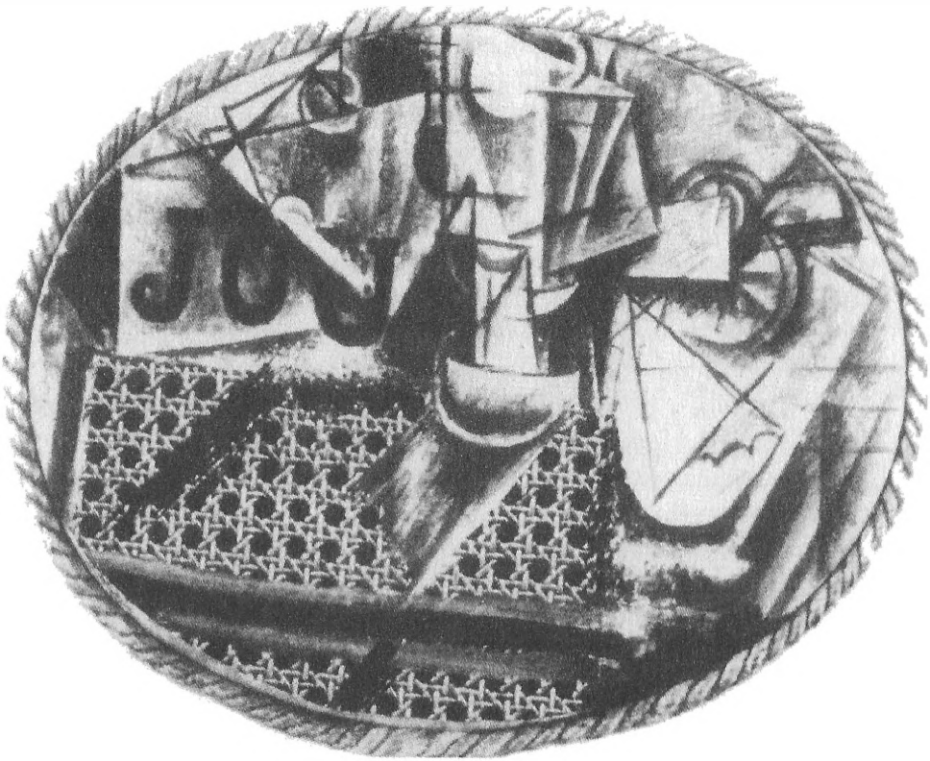
Dört yüz yıllık derinlik yanılsamasını ve idealizmi yok edip resim düzleminden kovan güçler, derin boşluğu yüzey gerilimine dönüştürmüştür. Bu yüzey, kendine özgü bir alan olarak, üzerine konan herhangi bir ize tepki verir. Bir tek iz bile, boş tuvalin estetik ve ideolojik iktidarla ilişkiye girmesine yeter. Dolayısıyla modernizm geliştikçe, boş tuvalin içeriği de artmıştır. O iktidarı bünyesinde barındıran bir müzenin koridorlarında 1850, 1880, 1910, 1950 ya da 1970 tarihli boş tuvallerin

asılı olduğunu hayal edin. Her bir tuval, daha üzerine tek bir fırça darbesi değmeden bile, ait olduğu dönemin sanatının varsayımlarını içerir. Günümüze yaklaştıkça, her biri daha karmaşık bir örtük anlam taşımaya başlar. Modernizmin o klasik boşluğu, ilk fırça darbesiyle fırlayıp canlanıverecek fikirlerle doludur. Sonuçta modern tuvalin o çok bilmiş yüzeyi, insan yaratıcılığının had safhada hayranlık uyandırıcı bir keşfidir.

O yüzey *üzerine* neyin konacağı, yani boyanın kendisi de kaçınılmaz olarak çekişen ideolojilerin odağı haline gelmiştir. Kendi maddi gerçekliğiyle metaforik potansiyeli arasında kalan boya, maddi yönüyle derinlik yanılsamasından kalma ikilemleri yeniden canlandırmıştır. Boya, konunun kendisi haline gelince nesne, süreç ve derinlik yanılsaması resimden kovulmuştur. Resim yüzeyinin gerçekliğiyle mecranın kendi töresi, her zaman enine genişlemeyi gerektirmiştir. Böylece Cézanne'dan Boyasal Alan'a uzanan yerleşik tarih duvardaki yerini almış, koordinatlarını yataylık ve dikeylik üzerine kurarak, hem yerçekimini hem de ayakta duran izleyiciyi göz önünde bulundurmayı sürdürmüştür. Bu normal sosyal ilişki adabı içinde yerleşik sanatın izleyicisi sürekli olarak resmin asıldığı duvarla karşıya karşıya getirilmiş, duvar da bu arada üzerine konan nesnelerle iyice hassaslaşmış olan tuvalin desteği olmuştur.

Öte yandan yüksek sanat resim düzleminin içini boşalttıkça, resim de kendi doğal çevresinin ötesine uzanarak kendini aşmaya başlamıştır. İzlenimciler geleneksel perspektifin üzerini bir boya perdesiyle kapatırken, birçok ülkede popüler ressamlar ve fotoğrafçılar Archimboldovari groteskliklerden *trompe l'oeil*'e[3] uzanan bir dizi görsel yanılsama oyununa başvurmuşlardır. Kartpostallara, fotoğraflara, çerçevelere ve gölge kutularına deniz kabukları, sim, saç, taş, mineral ve kurdeleler yapıştırmışlardır. Viktoryenlerin yozlaştırdığı kısa vadeli belleğin bir türü olan nostaljiyle doygunluğa ulaşan bu rüküş gelişme, elbette ki Simgeciliğin ve Gerçeküstücülüğün bir alt dalıdır. Dolayısıyla, Picasso 1911'de üzerine hasır örgüsü basılmış bir bezi tuvale yapıştırdığında, önden giden bazı meslektaşlarının bunun *zamanı geçmiş* bir eylem olduğunu düşünmüş olmaları olasıdır.

3 Trompe l'oeil: Resim düzlem üzerinde gerçeklik izlenimi vermek, bu yolla yanılsama yaratmak. (ç.n.)



Pablo Picasso, *Sandalye Hasırlı Natürmort*, 1911, tuval üzerine yağlıboya ve muşamba, 27x35 cm, Picasso Müzesi, Paris.

Picasso'nun o resmi, bugün kolaj sanatının Bir Numaralı Örneği'dir. Sanatçılar, tarihçiler ve eleştirmenler ona bakabilmek için hep 1911 yılına geri dönerler. Resim yüzeyinin mekânından gerçek dünyaya, izleyicinin mekânına uzanan yolu gözetleyebileceğiniz bir ayna gibidir. Analitik Kübizm resim düzlemini enine değil, dışarı doğru itmiş, böylece onu tanımlamak için çabalayan önceki girişimlere ters düşmüştür. Yüzey cepheleri adeta ileri doğru itilir; hatta bazen resim yüzeyine yapıştırılmış gibi görünür. Demek ki Analitik Kübizmi, yer yer, bir tür *sahte kolaj* olarak görmek mümkündür.

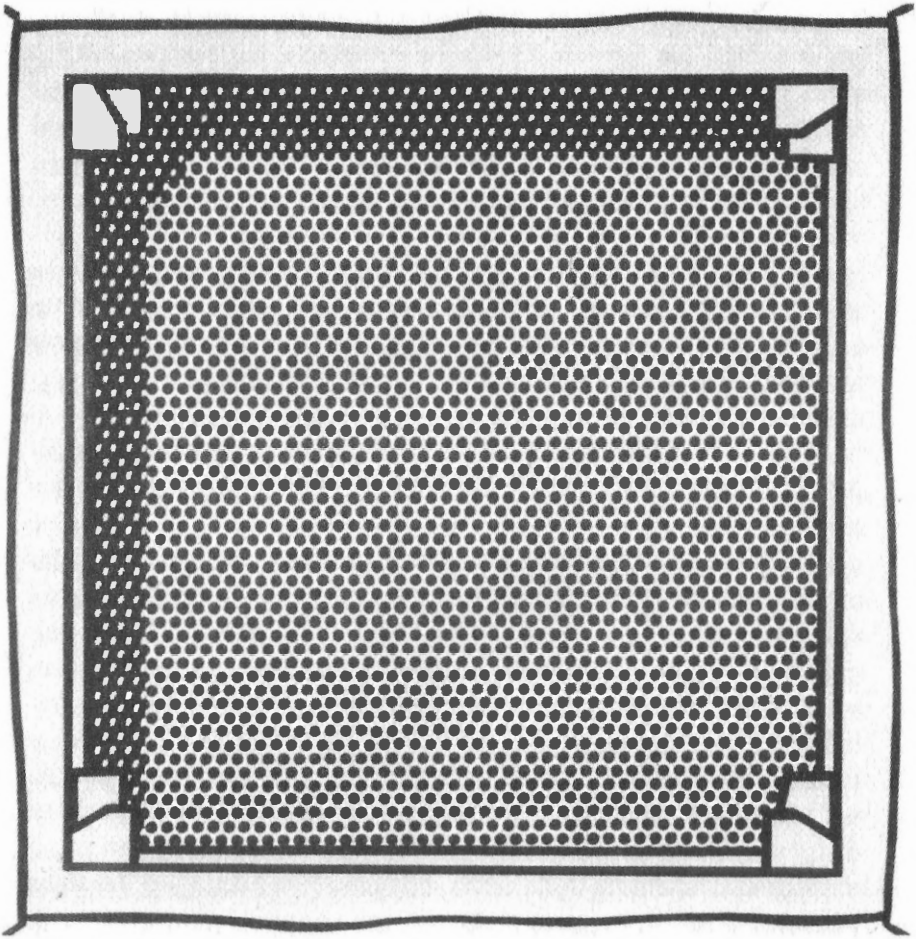
O ele avuca sığmaz kübist yüzeye kolaj yapıştırıldığı anda bir dönüşüm yaşanmıştır. Yassı bir yüzeyde bir konuyu ele almak güçleştikçe Analitik Kübist resmin çoklu birleşme noktaları izleyiciyi de kucaklayarak resimden odaya uzanmaya, izleyici de bu noktaları güzöyle takip etmeye başlamıştır. Resmin yüzeyi kolajla saydamlaştırılmıştır. Arkasında yalnızca bir duvar ya da boşluk varken, önünde izleyicinin içinde kendi varlığını giderek elle tutulur bir gölge gibi algıladığı açık bir alan bulunur. Yanılsama Cenneti'nden kovulmuş olan ve resmin kendi yüzeyinin oluşturduğu engeli de aşamayan izleyici, modernist duyarlılığı eğreti bir biçimde tanımlayan o sıkıntılı sulara girmiştir. İçine girdiği bulanık alan radikal bir biçimde değişmiştir. Kesintiye uğramış olan bu estetik, dönüşmüş olan mekân ve zamanda ifadesini bulur. Yapıtı oluşturan öğelerin özerkliği, nesnelerin başkaldırısı ve boşluk kesitleri bütün sanatlarda itici bir güç oluşturmaya başlar. Soyutlama ve gerçeklik – gerçekçilik değil dikkat edin – modernizm boyunca bu kin dolu kavgayı sürdürür. Resim düzleminin, ayrıcalıklıların mensup olduğu bir kulüp gibi davranarak gerçekliği kapıdan sokmaması boşuna değildir. Züppelik de sonuçta dışlama yoluyla bir tür arındırmadır, önyargı ise tutarlı olmanın bir yoludur. Gerçeklik görgü kurallarını dinlemez, ayrıcalıklı değerleri göz önünde bulundurmaz, kıravat takmaz; kaba saba ilişkileri vardır ve kendine karşıt başka sanatlarla düşüp kalktığı sık sık görülmüştür.

Ancak hem soyutlamanın hem gerçekliğin saklı anlamı, yirminci yüzyılın kutsal boyutu olan mekânın kendisindedir. Aralarındaki özel ayrım ilkinin aslında pratik bir geçerliliğe – sanatın "işlevsiz" olduğu yolundaki modern mite karşın – sahip olduğu gerçeğini belirsiz kılmıştır. Eğer sanat herhangi bir kültürel gönderme içeriyorsa (kendisinin de

"kültür" olmasının ötesinde) hiç kuşkusuz ki bu göndermelerin, mekânı ve zamanı nasıl tanımladığımızla bir ilgisi vardır. Sanat yapıtı aracılığıyla ifade edilen mekân kavramıyla içinde varolduğumuz mekânlar arasındaki enerji gelgiti, modernizmin en temel ama en az anlaşılmış noktalarından birisidir. Modernist mekân izleyicinin statüsünü yeniden tanımlar, onun kendilik imgesini silkeler. Aslında izleyicinin tehdit edici bulduğu, modernizmin konuları değil, mekânı kavrayış biçimi olabilir. Mekân bugün elbette artık herhangi bir tehdit içermemekte ve hiyerarşilerini yok etmiş görünmektedir. Mitolojilerinin içi boşaltılmış, retoriği çökmüştür. Artık ayırt edilebilir bir etki alanı değildir. Bu durum mekânın "dejenerasyonu" değil, "özgürlük" denilen bir soyutlama adına kendi değerlerinin üstüne bir çizgi çeken gelişmiş bir kültürün sofistike âdetidir. Artık mekân birtakım şeylerin olup bittiği bir yer olmaktan çıkmış; aksine birtakım olgular, mekânı mekân kılmaya başlamıştır.

Mekânın varlığı böylece yalnızca resmin içinde değil, resmin asıldığı yerde, yani galeride de vurgulanmaya başlamıştır – postmodernizmle birlikte galeri de resim düzlemiyle birlikte bir gösterge haline gelmiştir. Resim düzlemi duvarı nasıl tanımlıyorsa, kolaj da bütün bir mekânı tanımlamaya başlamıştır. Resim yüzeyine yapıştırılan gerçek dünyadan herhangi bir kesit, sonsuz bir enerjinin damgası haline gelmiştir. Galeri mekânının içinde durup, bizi boşluk duygusundan koruyan o donuk resim düzlemine bakarken, garip bir tersyüz olmuşluk haliyle kendimizi resmin *içinde* bulmaz mıyız? (Lichtenstein'ın tuvalin *arka* yüzünü gösteren resimleri bu durumun bir açıklaması olabilir mi?) O mekân içinde duvarlara bakarak, yerdeki şeylere çarpmamaya çalışarak dolaştıkça avangard raporlarda sık sık adı geçen gezgin bir hayaletin de bizimle birlikte orada olduğunu fark ederiz – o hayaletin adı, İzleyici'dir.

Kimdir bu İzleyici, bazen Seyirci, bazen Gözlemci, nadiren de Alımlayıcı denen o kişi? Genelde yüzü görünmeyen, arkadan görünen bir sırttır. Başını uzatıp etrafına bakınan, hafif hantal görünümlü bir tiptir. Sorgulayan bir tavrı vardır, şaşkınlıklarını ise gizlemeye çalışır. O –, ki eminim kadından çok erkektir – perspektifin ortadan kalktığı sıralarda, modernizmin doğuşuyla sahneye çıkmıştır. Adeta resmin kendi içinden doğup, sonra kan çeker gibi yine hep resme dönen, onu



Roy Lichtenstein, *Tuval Çerçevesi*, 1968,
Irving Blum'un izniyle (Fotoğraf: Rudolph Burckhardt)

anlamaya çalışan bir tür algısal Âdem gibidir. Biraz aptal gibidir bu İzleyici; sen ben gibi değildir. Her zaman bir şeylere hazırlıklıymış gibi bir hali vardır, varlığını sanki çağıran her yapıtın önünde hizaya girer. Resmin önünde adeta vekaleten duruşu, insanın hayal gücünü hemen harekete geçirir. Onun hakkındaki yorumlarımıza sabırla katlanır, ona atfettiklerimize, önerdiklerimize aldırmamaya çalışır: "Şöyle hisseder izleyici..." deriz örneğin; ya da "izleyici fark eder ki..."; veyahut "izleyici şöyle hareket eder." Etkilere de duyarlıdır elbette: "Yapıtın izleyicinin üzerinde bıraktığı etki...". Belirsizliklerin kokusunu bir av köpeği gibi algılar ayrıca: "Bu belirsizlikler arasında kalan izleyici...". Komutlar karşısında yalnızca durup oturmaz İzleyici; modernizm ona her türlü yakışıksız muameleyi dayatırken o bazen yerlere atar kendini, hatta süründüğü de görülmüştür. Karanlığa gömülen, algısal ipuçlarından yoksun bırakılan, flaşlardan gözleri yanan İzleyici, kendi imgesinin çeşitli mecralar tarafından parçalara ayrıştırılıp yeniden kullanılır hale getirilişini izler. Sanat onu bir fiil çekimi gibi çeker ama o tembel bir fiildir, anlamın ağırlığını korumaya isteklidir ama bunu her zaman becerebilecek nitelikte değildir. Ölçer biçer; sınar; büyülenir, büyüden arınır. Zaman içinde karmaşık roller arasında kalıverir: motor refleksler yığınına dönüşmüş, karanlığa alışmış bir gezgin olarak tablodaki hareketli unsur, bir *sahte aktör*, hatta sanatla mayınlanmış arazideki bir ses ve ışık dürtüsü haline gelir. Bazen ona kendisinin de bir sanatçı olduğu söylenerek, gözlemlediği ya da üzerinden atladığı şeye yönelik katkısının o şeyin gerçek anlamını belirlediğine dair ikna bile edilebilir.

Herşeye rağmen İzleyici'nin köklü bir soydan geldiği de unutulmamalıdır. Soykütüğünde, "izleyici" ya da "seyirci" dediğimiz, eşdeğerinin on sekizinci yüzyılın o keskin gözlü akılcı düşünürü – akla Addison'ın Spectator'ı[4] geliyor –vardır. Daha yakın dönemden bir öncü ise Romantik benliktir. Romantik benlik çabucak bölünmüş ve oyuncuyla seyirci kitlesini, başkahramanla onu izleyen gözü üretmiştir.

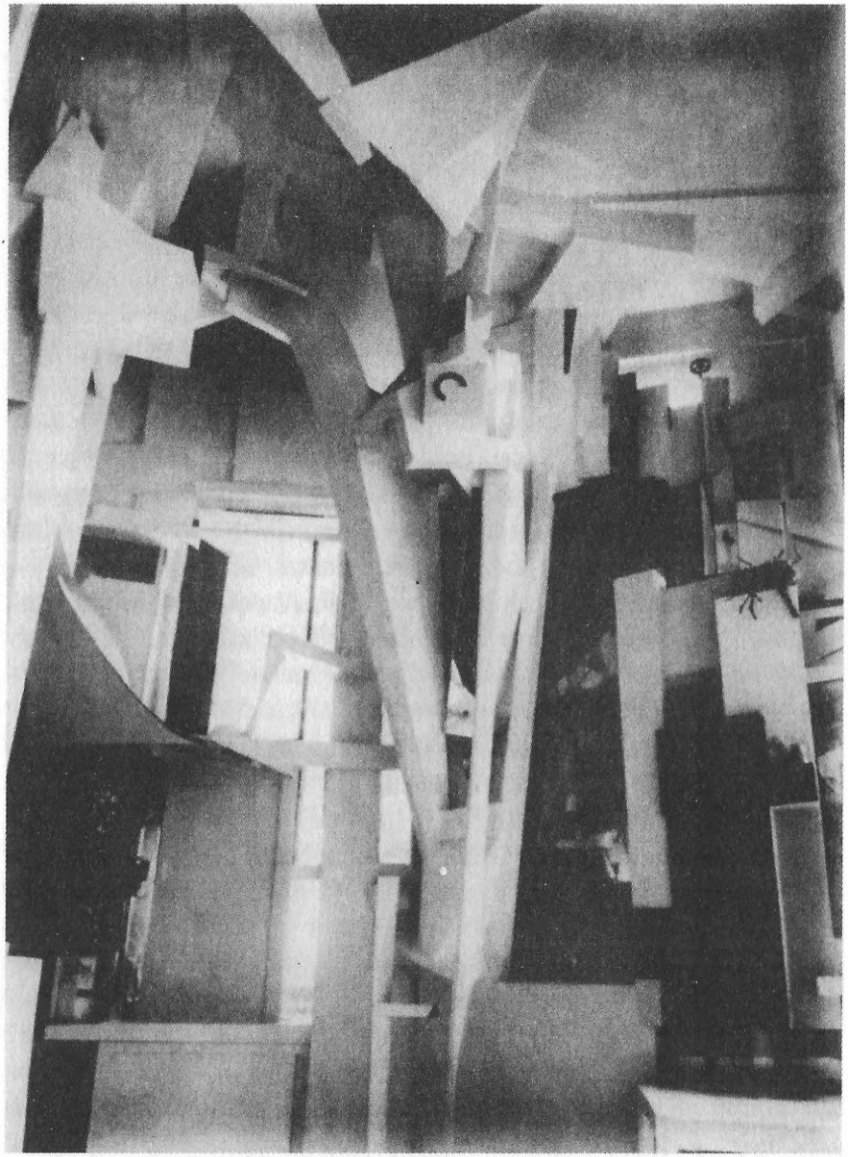
Bu Romantik bölünme, Yunan sahnesine üçüncü bir oyuncunun

4 *Spectator*, 1711-12 yıllarında İngiltere'de Joseph Addison ve Richard Steel'in yayımladıkları günlük bir gazetedir. Aydınlanmacı değerleri savunmuş, toplumun çeşitli felsefi meseleleri tartışmasını amaçlamıştır. (ç.n.)

eklenmesine benzer. Böylece farkındalık düzeyi arttırılmış, ilişkiler gözden geçirilmiş, yeni boşluklar izleyicinin farklı yorumlarıyla doldurulmuştur. İzleyici ile züppe kuzeni Göz, seçkin arkadaşlarıyla birlikte sahnede belirmişlerdir. Delacroix ara sıra yoklar onları; Baudelaire onlarla aylaklık eder. Aslında birbirleriyle o kadar iyi anlaşamazlar. Cinsiyetsiz Göz, erkeksi bir duygusuzluk taşıyan İzleyici'den çok daha zekidir. Zaten Göz, İzleyici'ye kıyasla daha eğitilebilirdir. İncelikleri olan, hatta soylu bir organdır, estetik ve sosyal olarak İzleyici'den daha üstündür. Bir yazarın etrafında bir İzleyici gezdirmesi kolaydır – İzleyici adeta Müzmin Uşak gibidir. Bir Göz'e sahip olmak çok daha zordur, ama bir yazar onsuz olmamalıdır. Göz'süz olmak, saklanması gereken bir âraz gibidir, belki Göz'ü olan biriyle arkadaşlık ederek idare edilebilir.

Göz de yönetilebilir İzleyici gibi, ama aynı derecede güvenle değil, çünkü sonuçta Göz'ün aksine İzleyici, memnun etmeye çok meraklıdır. Göz, iyi geçinilmesi gereken aşırı duyarlı bir tanıdık gibidir. Ona soru sorarken tedirginlik duyulur, yanıtları saygıyla karşılanır. Etrafını gözlemlerken de yanında saygıyla durulur – gözlem onun uzmanlık alanıdır: "Göz şununla şu arasında ayrım yapar... Göz seçer... Göz bakar, tartar, ölçer, , ayırt eder, algılar..." Ama her safkan gibi onun da sınırları vardır. "Bazen göz algılamayı başaramaz..." Ayrıca beklenmedik bir anda yalan söylediği de olur. İçerikle sorunu vardır örneğin, Göz'ün görmek istediği son şeydir içerik. Taksilere, banyo tesisatına, kızlara ve spor sonuçlarına hiç bakamaz. Gerçekten de o kadar uzmanlaşmıştır ki sonunda kendi kendini izlemeye koyulur. Ama belli türde sanata bakmak için ondan iyisi yoktur.

Göz, steril sergi fotoğrafının tek sakinidir. O fotoğraflarda İzleyici yoktur. Sergi fotoğrafları genellikle *soyut* yapıtları gösterir; gerçekçilere pek rastlanmaz. Bu fotoğraflarda boyut sorunu bellidir (galerinin boyutu fotoğrafta hissedilemez) ve belirsizdir (İzleyici'nin orada olmayışı, galerinin 10 metre yükseklikte olduğu anlamına da gelebilir). Bu boyutsuzluk, başarılı sanat yapıtının etkisinin röprodüksiyonlardan geçtiğini ortaya koyar. Göz'ün ilgisini bekleyen sanat genelde yalnızca resim düzlemini koruyan sanattır – yani yerleşik modernizmdir. Göz, duvarlarında yassı düzlemlerin sıralandığı kesintisiz galeri mekânı fikrini korur. Onun dışındaki herşey – kolaj da dahil saf olmayan tüm şeyler –



Kurt Schwitters, *Merzbau*, yapımına 1923'te başlandı,
1943'te yok edildi, Hanover, Almanya

İzleyici'yi yeğler. İzleyici, galeri mekânının dönüşmesini sağlamada ikinci büyük güç olan kolajın yarattığı koşulların parçaladığı mekâna aittir. O İzleyici, sanatçı Kurt Schwitters ise, yalnızca görgü tanıklarının raporları aracılığıyla içine girebileceğimiz, içerdeki deneyimi hissetmek için ancak üzerinde göz gezdirebildiğimiz fotoğraflardaki bir mekâna girmiş oluruz: Schwitters'in 1923'te Hanover'de yaptığı, 1943'te yıkılan *Merzbau*'suna.

"Büyük bir kent nasıl büyüyorsa *Merzbau* da öyle büyür" diye yazar Schwitters, "örneğin yeni bir bina yapıldığında, İmar Bürosu kentin genel görünümünü bozup bozmayacağını denetler. Bana gelince, ben KdeE'ye [Erotik Sefalet Katedrali] yakışır diye düşündüğüm birşeyle karşılaştığımda onu alırım, eve götürürüm, oraya yapıştırıp üstünü boyarım ama bütünün ritmini hiçbir zaman göz ardı etmem. Derken gün gelir bakarım elimde bir ceset var – artık etkisi geçmiş bir sanat akımının kutsal kalıntılarını saklamışım duygusuna kapılırım. O zaman onları kendi halinde bırakırım ama önce üstlerini bütün olarak ya da kısmen başka şeylerle kaplarım ve bunu, artık bir önemlerinin kalmadığını özellikle gösterecek şekilde yaparım. Yapı büyüdükçe vadiler, çukurlar, mağaralar ortaya çıkmaya, genel yapı içinde kendiliğinden şekillenmeye başlar. İç içe geçmiş yüzeyler her bir yana kıvrılan, yukarı doğru uzanan yeni biçimler yaratırlar. Kıvrılmış, bükülmüş bu şekillerin üzerindeki geometrik yapı, kendi içinde katı bir düzen oluşturur."

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. Bu işgalin arkasındaki dürtü ise pek açık değildir, gerçi Schwitters'in değindiği gibi, yapıtın oluşumuna kaynaklık eden, kent mitosudur. *Merzbau* için kent, malzemeleri, süreçleri ve bunları ilkel bir biçimde bir araya getiren – gereksinimlerle amaçların iç içe geçtiği – estetik modeli sağlamıştır. Kent, hem kolajın hem galeri mekânının olmazsa olmaz bağlamıdır. Modern sanat, kendi sahiciliğini ortaya koyabilmek için trafik

seslerine gereksinim duyar.

Merzbau, fotoğraflarında görebildiğimiz halinden çok daha kaba, netameli bir yapıttır. Bir atölyeden köklenmiştir – yani bir mekân, malzeme, sanatçı ve süreç işidir. Mekân genişledikçe (yukarı ve aşağı katlara) zaman da uzamıştır (yaklaşık 13 yıla). Fotoğraflarında göründüğü gibi durağan değildir. Saatlerle ve yıllarla dönüşen, çeşitli konular, işlevler, mekân ve sanat kavramları içeren çok sesli, değişken bir kurgudur. Schwitters'in Gabo, Arp, Mondrian ve Richter gibi arkadaşlarının anısını taşıyan kutsal kalıntılar da vardır içinde. Kentte yapılmış yolculukların bir tür otobiyografik kaydıdır. İçinde kent senaryolarından oluşmuş bir "morg" da vardır (*Seks Cinayeti Mağarası, Erotik Sefalet Katedrali, Aşk Mağarası, Katiller Mağarası* gibi). Kültürel geleneklerin korunduğu bir yerdir öte yandan (*Niebelungen Mağarası, Goethe Mağarası,* absürd *Michelangelo Sergisi* gibi). Aynı zamanda tarihi yeniden gözden geçiren (*Gözden Düşmüş Kahramanlar Mağarası*) ve yeni davranış modelleri öneren bir yerdir (*Kahraman Tapıncı Mağaraları*) – ki bunlar içinde yer aldıkları çevre gibi değişime açık olan kendine içine dönük birer değerler sistemidir. Bu Dışavurumculuk/Dadacılık temelli fantezi kavramların çoğunun üzeri, suçluluk duygusu gibi, *Merzbau*'yu melez bir ütopyaya dönüştüren Konstrüktivist katman tarafından örtülmüştür: bir yönüyle pratik bir tasarım (çalışma masası, tabure), bir yanıyla heykel, bir yanıyla da mimaridir *Merzbau*. Dışavurumculukla Dada'nın üzeri kolajlandıkça estetik tarih arkeolojik bir kayda dönüştürülmüştür. Konstrüktivizm katmanı, yapıya bir berraklık kazandırmamış, Schmalenbach'ın deyimiyle *Merzbau* "akıldışı bir mekân" olmayı sürdürmüştür. Mekân da sanatçı da – ikisini birlikte düşünmek eğilimindeyizdir – kimliklerini ve maskelerini değiştokuş etmişlerdir. Mekânın yaratıcısının kimliği yarattığı kabukta/mağarada/odada dışsallaştıkça duvarlar onun üzerine kapanmaya başlamıştır. Sonunda sanatçı giderek büzülen bir mekânın içinde oradan oraya hareket eden bir kolaj parçasına dönüşmüştür.

Merzbau'nun karışık, belirsiz bir tarafı vardır. Bazı izleyicilerin dışmerkezli *olmadığı* yönündeki yorumlarının işaret ettiği bir çeşit deliliği de. Dada ile Konstrüktivizm, yapı ile deneyim, organik ile arkeolojik, dışardaki kent ile içerdeki mekân arasında gidip gelen diyalektiği, aslında tek bir yapıt etrafında döner: bu, *dönüşümdür*. *Merzba-*

u'nun en duyarlı izleyicisi olan Kate Steinitz, "içinde bir şişe çiş" olan bir mağara fark etmiş, "Şişeye vuran ışıkların, sarı sıvıyı adeta altına dönüştürdüğünü" yazmıştır. Dönüşümün kutsal doğası, Romantik idealizmle derinden bağlantılıdır; dışavurumcu aşamasında değerden en yoksun malzemeler ve konulara yönelik kurtarma operasyonu yaparak kendi kendini sınamaya başlar. Resim düzlemi, herşeyden önce dönüşümün idealize edildiği bir mekândır. Nesnelerin dönüşümü bağlamsaldır, yer değiştirmeyle ilgilidir. Resim düzlemine yakınlık, bu dönüşümü destekler. Soyutlandıklarında nesnelerin bağlamı galeri olur. Sonunda galerinin kendisi de tıpkı resim düzlemi gibi dönüştürücü bir etkiye sahip olur. Minimalizm aracılığıyla da gördüğümüz gibi, bu noktada sanatın yeniden dönüşüp gerçeklik kazanması mümkündür; galeri nesneye zaten sanat statüsü kazandıracaktır. Sanatta idealizmi yok etmek zordur, çünkü boş galerinin kendisi *sanatmış gibi* yapar ve böylece sanatı korur. Schwitters'in *Merzbau*'su, dönüşmüş gözün sömürgeleştirdiği bir dünyadan süzülmüş bir dönüşüm mekânı olarak "galeri" fikrinin ilk örneği sayılabilir.

Schwitters'in tescil edilmiş aurasıyla tanımlanan başka özel mekân örnekleri de vardır. Örneğin Wight Adası'nda bir İngiliz esir kampında tutulduğu sırada kendine bir masanın altında yaşam alanı kurgulamıştır. Yerinden edilmiş insanların kaldığı böyle bir kampta kendine böyle bir yer yaratmak, bir hayvanın oracıkta kendine yuva yapması gibidir, gülünç ama onurlu bir davranıştır. Geriye dönüp baktığımızda, tıpkı *Merzbau* gibi göremeyeceğimiz ancak zihnimizde kurgulayabileceğimiz o mekân, Schwitters'in yaşam ve sanat arasındaki karşılıklı ilişkiyi ne kadar sağlam bir biçimde kurduğunu gösterir. Bu ilişki, söz konusu örnekte, yalnızca yaşayarak yaratılmıştır. Hareket eden ayakların perdelediği bu masa altı işgali, tıpkı *Merz* kesitleri gibi, gün be gün yaşanarak, zaman içinde oluşan bir ritüele dönüşür. Bugün dönüp baktığımızda, bunun kendi kendine yaratılmış bir galeri-öncesi-galeride sahnelenen bir tür performans olduğunu söylememiz mümkün değil midir?

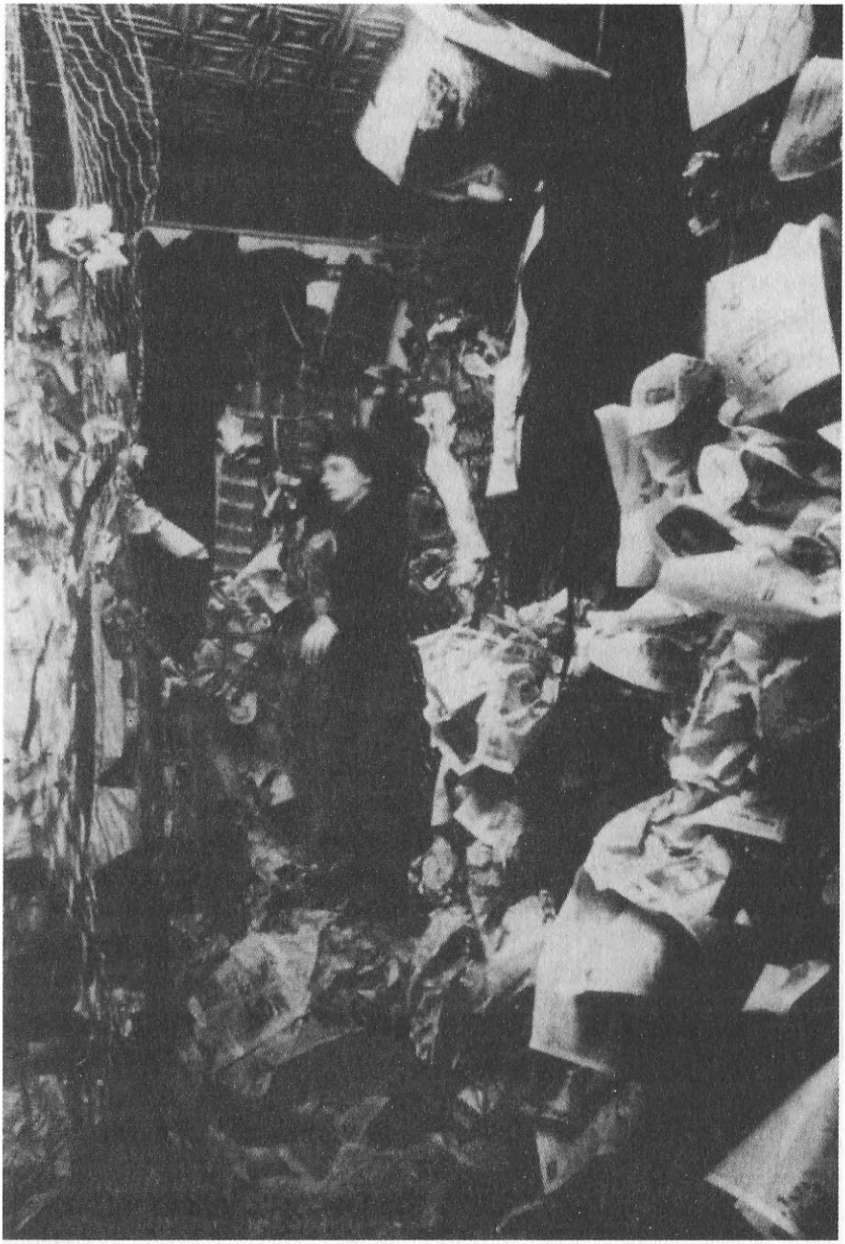
Schwitters'in *Merzbau*'su, başka Kübist kolajlar gibi, harflerle ve sözcüklerle oynar –Braque'a göre bunlar, "bir kesinlik duygusu"na katkıda bulunurlar. Kolaj gürültülü iştir. Kolajda harflere ve sözcüklere bir de ses eşlik eder. Modernizm dahilinde harflerin ve sözcüklerin

o çekici karmaşası olmasa da bölücüdür. Fütürizmden Bauhaus'a uzanan süreçte sözcükler her türlü mecra içinde ne yapar eder sahneye çıkarlar. Bütün karışık akımların galeri mekânıyla paralel giden bir teatral bileşeni vardır bana göre, ama bunlar o akımın tanımına pek katkı sağlamaz. Teatral gelenekler galeride ölürler. Schwitters, iki tür tiyatroyu birbirinden ayırdığına göre, bunun farkına varmıştır: bunlardan birisi, kaotik ve katmanlı bir duyumsallık içinde gerçekleştirilen ve izleyici içine alan *Merzbau*'dur; diğeri Konstrüktivizm aracılığıyla netlik kazanan geleneksel sahnedir. Bunların ikisi de aslında galeri mekânına zorla girmeye çalışan unsurlar değildir ama ideal bir galeride de aslında Konstrüktivist bir temizlik yapıldığı söylenebilir. Galeride gerçekleştirilen performans ise sahne performanslarından tamamen farklı gelenekler üzerine kuruludur.

Schwitters'in ezbere okuduğu satırlar gündelik yaşamın belli âdetlerini yıkıma uğratmıştır – bunlar, günlük konuşmalar veyahut konferanslardır. Gayet düzgün giyinmiş bir adamın o konuşmaları yapması garipsenmiş olsa gerektir – bir bankacının çekinizi bozduktan sonra size tabanca doğrultması gibi! Schwitters, Raoul Hausmann'a yazdığı bir mektupta, 1923-24 yıllarında Van Doesburg'un muhitine yaptığı bir ziyaretten söz eder:

> "Doesburg çok iyi bir Dadaist program okudu [Lahey'de] ve Dadaistin beklenmedik bir şey yapacağını söyledi. O anda ben topluluğun içinde ayağa kalktım ve havlamaya başladım. Bazı insanlar bayıldı. Onları dışarı taşıdılar. Gazeteler Dada'nın havlamak anlamına geldiğini yazdı. Haarlem'den ve Amsterdam'dan hemen yeni teklifler aldık. Haarlem'de bütün biletler tükendi. Beni görebilsinler diye izleyicinin önüne çıkıp yürüdüm, onlar da benim havlamamı bekledi. Doesburg yine beklenmedik bir şey yapacağımı söyledi. Ben de bu sefer sümkürdüm. Gazeteler bu sefer havlamadığımı, ama sümkürdüğümü yazdı. Amsterdam o kadar doluydu ki insanlar içeri girebilmek için inanılmaz fiyatlar ödedi. Bense ne havladım ne de sümkürdüm. *Ezbere Devrim*'i okudum. Kadının biri kahkaha krizine tutulduğu için onu kucakta dışarı çıkardılar."

Hareketler epey kesin ve kısa kısadır – "Ben bir köpeğim, bir



Allan Kaprow, *Elma Tapınağı*, mekân düzenlemesi, 1960, Judson Galerisi izniyle, New York (Fotoğraf: Robert McElroy)



Claes Oldenburg, *Sokak* başlıklı happenning'den bir kesit, Leo Castelli Galerisi izniyle, New York (Fotoğraf: Martha Holmes)

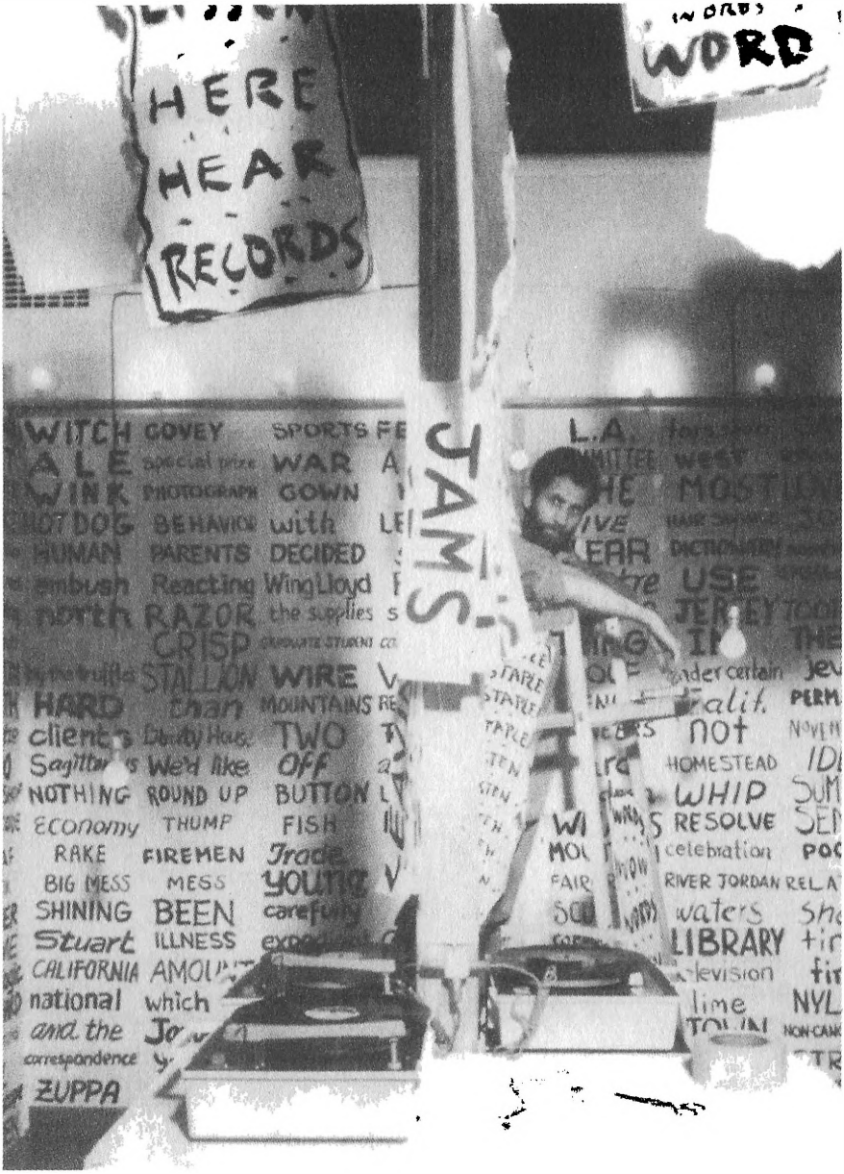
hapşırığım, bir devrim el kitabıyım." Merz'in parçaları gibi bu parçalar da belli bir hazır davranış kalıbına (ve çevreye) uyarlanarak canlandırılmıştır. Bağlamın belirsizliği, yeni denemelerin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Tiyatroda bu durum, "oyunculuğun" kendi gelenekleri nedeniyle hayata geçme olanağı bulamaz.

İlk oluşumlar (*happening*) da böyle belirsiz, tiyatroya özgü olmayan mekânlarda – örneğin depolarda, terk edilmiş fabrikalarda, eski dükkânlarda – gerçekleştirilmiştir. Böylece avangard tiyatro ile kolaj arasında bir tür köprü kurulmuştur. Aynı anda gerçekleşen olaylar arasında dikkati dağılan, mantık kurallarının çiğnendiği bir ortamda şaşkına dönen izleyici de mekânın içinde gezdiği için bir tür kolaj gibi algılanmıştır. Oluşumların çoğunda pek fazla konuşma olmaz ama, temaları sağlayan kentsel mekânlar gibi, sözcüklerle dolu olanları da vardır. Sözgelimi Allan Kaprow'un izleyiciyi içeri davet eden 1961 tarihli mekân düzenlemesinin (*environment*) bizzat başlığıdır *Sözcükler*: Kaprow'un yarattığı mekânda isimler (kişiler) sürekli yer değiştirerek, duvarlardaki kâğıtlara sözcükler yazmaya davet edilmişlerdir. Kolajın kendi kendini tersyüz etmek gibi saklı bir arzusu var gibidir; adeta rahimsel bir mekân yaratılmıştır.

Mekân düzenlemelerinin gelişim süreci yine de epey gecikmeli olmuştur. Gelecekteki Rus sürprizlerini saymazsak, Kübizm ile Schwitters arasında veyahut Schwitters ile ellilerin sonundaki mekân düzenlemeleri, altmışların sonundaki Fluxus, Yeni Gerçekçilik, Kaprow, Kienholz ve daha nicesi arasında neden hiç mekân düzenlemesi yoktur? Resmin derinlik yanılsamasına tutunan betimleyici Gerçeküstücülük, resim düzleminin gerçek mekâna açılmasından sakınmıştır belli ki. Bu süre içinde galeriyi başlı başına bir unsur olarak kavrayan ve ilk dönüm noktalarını oluşturan birtakım yapıtlardan söz edilebilir – örneğin Lissitzky, Hanover'de 1925'te Schwitters'in *Merzbau* üzerinde çalışmaya devam ettiği sırada modern bir galeri mekânı tasarlamıştır. Ancak bazı sıradışı istisnalar dışında (Duchamp'ın kömür çuvalları ve ipliği belki?) kolajın ötesine yine de tam anlamıyla geçilememiştir. Mekân düzenlemesi halindeki kolaj ile asamblaj, üç boyutlu tablonun başlı başına bir tür olarak ortaya çıkmasıyla netlik kazanmıştır. Üç boyutlu tablolarla birlikte (Segal, Kienholz) geleneksel resmin içindeki yanılsamalı mekân algısı, bir kutu işlevi gören galerinin içine taşınmıştır.



Lucas Samaras, *Yatakodası*, 1964,
Pace Galerisi izniyle, New York

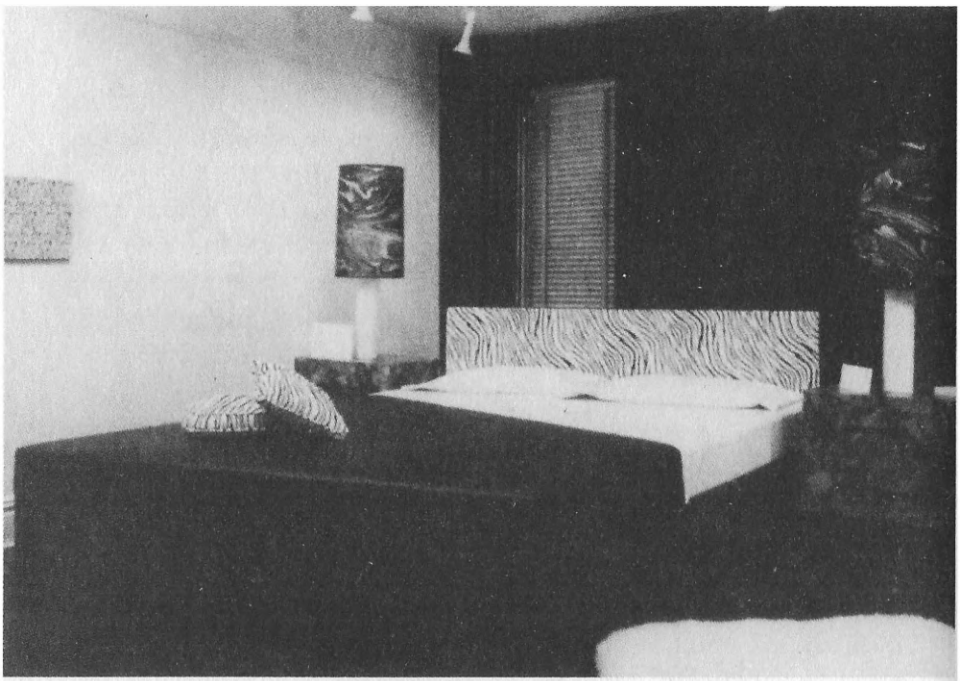


Allan Kaprow, *Sözcükler* (ayrıntı),
mekân düzenlemesi, 1962

Yanılsama yaratmak arzusu, altmışlı yılların sanatının bir işareti, hatta alâmet-i farikası olmuştur. Üç boyutlu tablolarla birlikte galeri, başka mekânları taklit etmeye başlar. Bazen bir bar (Kienholz), bazen bir hastane odası (Kienholz), bazen bir benzin istasyonu (Segal), bazen bir yatak odası (Oldenburg), bir oturma odası (Segal) ya da "gerçek" bir atölye (Samaras) olur. Galeri mekânı sunulan tabloyu "tırnak içine" alır ve onu sanatsallaştırır. Bu tıpkı bir imgenin temsilinin, geleneksel resmin yanılsamalı mekânı içinde sanatsallaşmasına benzer.

Bu tür üç boyutlu tablolar içine giren izleyici sanki orada olmamalıymış gibi bir hisse kapılır. Bu durum en çok Segal'in sanatı için geçerlidir. Segal'ın nesneleri – üstelik hemen hepsi – ister otobüs, ister lokanta, ister bir yerin kapısı olsun, önceki işlevlerini hatırlatan bir tanıdıklık duygusu taşır, bir geçmişleri vardır. O tanıdıklığı azaltan, galeri bağlamı ile alçı figürleridir. Figürler o geçmişi belli bir anda dondurur. Segal'in yapıtları, belli tarihsel dönemleri gösteren odalar gibi, aslında sonsuzluğu taklit ederken tamamen zamana bağlı kalır. Bu düzenlemelerle ilişkimizi belirleyen, yaşamın renginden tümüyle arındırılmış olan ve bu düzenlemelerin içinde yaşayan figürlerdir. Onlar – imal ediliş biçimleriyle bile – yaşayanların bir simülakrı gibidirler ve ölülerin sinir bozucu kayıtsızlığıyla bizi görmezlikten gelirler. İnsan ilişkilerini göstermekten ziyade işaret eden duruşlarıyla, birbirlerine bile kayıtsız görünürler. Sanki her birinin arasında, ayrıca her birinin çevresiyle arasında ağır, soyut bir boşluk vardır. Mekânı nasıl işgal ettikleri başlı başına bir konudur. O mekâna giren izleyicinin üzerindeki etki kesinlikle bir tür izinsiz giriş duygusudur. İzinsiz giren kişi öncelikle kendi kendine görünür olduğu için beden dili de ağırlaşır, sessizlik hâkim olur, Göz İzleyici'nin yerini almaya başlar. Segal'in üç boyutlu tabloları eğer boyayla yapılmış resimler olsaydı işte tam da böyle bir etkileri olurdu. Bu, son derece sofistike türde bir "gerçekçilik"tir. Segal'in beyaz alçısı bir tür yerinden etme biçimidir. İnsanı kendinden alan bir yerinde etme halidir.

Bir Hanson ya da De Andrea yapıtıyla karşılaşmak şok edicidir; çünkü gerçeklik duygumuzu ya da duyularımızın gerçekliğini yerle bir ederler. Bizim mekânımıza girmekle kalmazlar, güvenirliğimizi de sarsarlar. Bana göre heykelden çok kolajdan yola çıkan yapıtlardır bunlar: galeriye giren, galeri tarafından sanatsallaştırılan işlerdir. Dışarda, yani



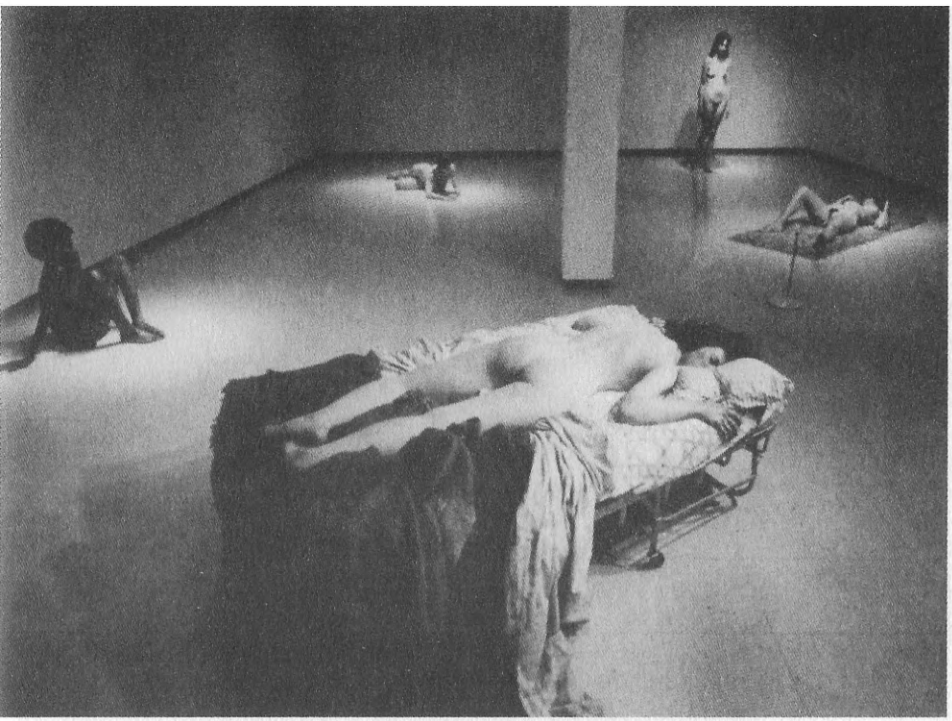
Claes Oldenburg, *Yatakodası Düzenlemesi*, 1963,
Kanada Ulusal Müzesi izniyle, Ottawa



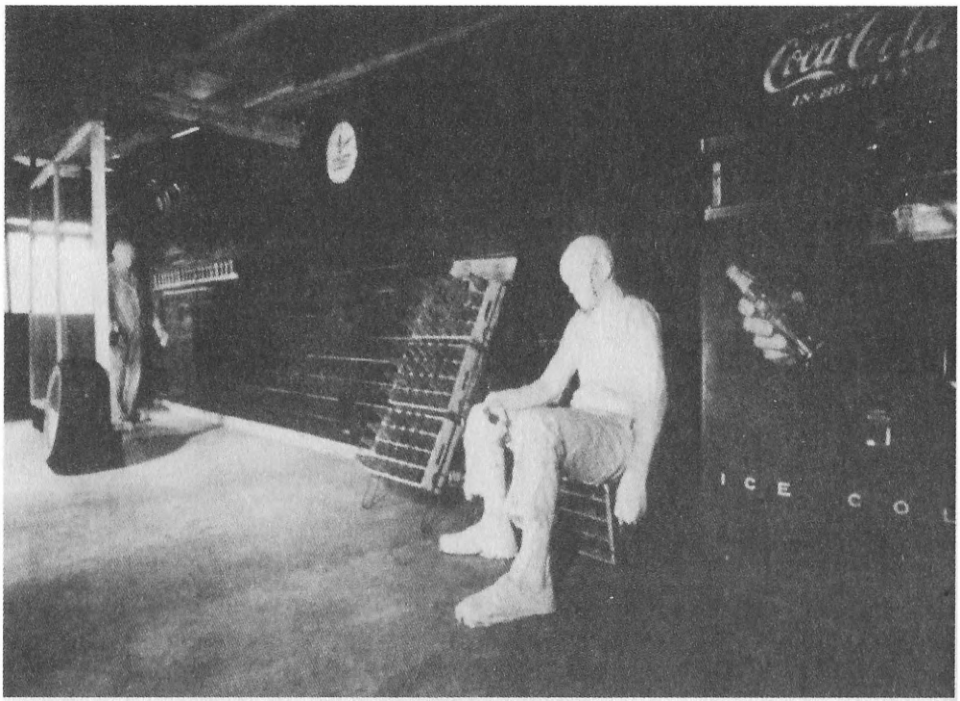
Edward Keinholz, *Lokanta* (ayrıntı), 1965,
Stedelijk Müzesi koleksiyonu, Amsterdam



Duane Hanson, *El Arabalı Adam*, 1975, O.K. Harris Galerisi izniyle, New York (Fotoğraf: Eric Pollitzer)



John de Andrea, enstalasyon görüntüsü,
O.K. Harris Galerisi izniyle, New York



George Segal, *Benzin İstasyonu*, 1968,
Kanada Ulusal Müzesi izniyle, Ottawa

gerçek bir bağlamda, gerçekmiş gibi algılanmaları işten bile değildir, bu yüzden dönüp bakan da pek olmayacaktır. Bu tür yapıtlar, kolajın gelebileceği uç noktaya giden aşamalardır ve o uç nokta, kolaj olarak yaşayan figürün kendisini de kullanır. 1972'de Carlin Jeffrey tarafından O.K. Harris Galerisi'nde gerçekleştirilen sergiyi hatırlarsak: yaşayan heykel burada, bir tür kolaj parçası gibi, kendi tarihini ilan etmiştir. Kolaj olarak canlı bir figür bizi Picasso'nun kostümlerini yaptığı *Geçit Töreni* balesine kadar götürür, çünkü bu bale adeta hareketli bir Kübist resimdi. Bu noktada o iki modern tanıdığın, Göz ve İzleyici'nin bu arada neler yaptığına bakalım.

Göz ve İzleyici'nin yolu, Analitik Kübizm'den sonra farklı yönlere gitmiştir. Göz Sentetik Kübizm'le birlikte giderek resim yüzeyinin yeniden tanımlanması işini üstlenmiştir. İzleyici ise, gördüğümüz gibi, kolajla birlikte Pandora'nın resim yüzeyinden fırlayan gerçek mekânla, o mekânın işgaliyle ilgilenmeye başlamıştır. Bu iki yönelim – ya da eleştirmen Gene Swenson'un deyimiyle gelenek – rezalet çıkartmakta birbirleriyle rekabet içindedir. Göz İzleyici'yi hor görür; İzleyici ise Göz'ün gerçek hayattan kopuk olduğuna inanır. Bu ilişkinin güldürü boyutunun Wilde'ı bile aştığını söylemek mümkündür; bedeni olmayan bir Göz ile Göz'ü olmayan bir beden zaten birbirini yok eder. Öte yandan kimsenin fark etmek istemediği bir diyaloğu da sürdürerek, geçmodernist süreçte aralarındaki yanlış anlaşmayı yeniden gözden geçirmek için bir araya gelirler. Modernizmin o son – Amerikan merkezli – doruk noktasının ardından Göz, Pollock'un resim yüzeyini zaferle Boyasal Alan'a doğru çeker; İzleyici ise, aynı resmi herşeyin mümkün olduğu gerçek mekâna taşır.

Altmışların sonunda ve yetmişlerde Göz ve İzleyici birlikte bazı işler görmüşlerdir. Örneğin minimal nesneler, görsel algının ötesini tahrik eder. Orada duran şey doğrudan göze hitap etse de yine de başka bir algı da gerektirir: yoksa, üç boyutlu olmalarının bir anlamı kalır mı? Burada iki tür zaman rol oynar: göz nesneyi anında kavrar, tıpkı resimde olduğu gibi, sonra etrafını görür. Bu, o ana kadar bilinçaltıyla algılanan bedensel bir duyum beklentisinin teyit ediliğidir. Göz ve İzleyici iç içe değillerdir, ama işbirliği yaparlar. Keskin Göz terk ettiği bedeninden gelen birtakım verilerden etkilenir (yerçekiminin kinestetiği, izleri gibi, vb.). İzleyicinin her zaman ham halde bulunan diğer duyuları

Göz'ün ince ayrım yapabilme yetisiyle buluşur. Göz, daha çok bilgi toplaması için bedeni mekâna saldıkça beden bir veri toplayıcı haline gelir. Bu duyumsal anayolda, kavramsallaştırılan duyumlarla gerçekleştirilen kavramlar arasında, her iki yönde olmak üzere ağır bir trafik yaşandığını söylemek mümkündür. Performans ve Beden Sanatı gibi algısal senaryoların kökenleri, bu oynak uzlaşı alanında bulunur.

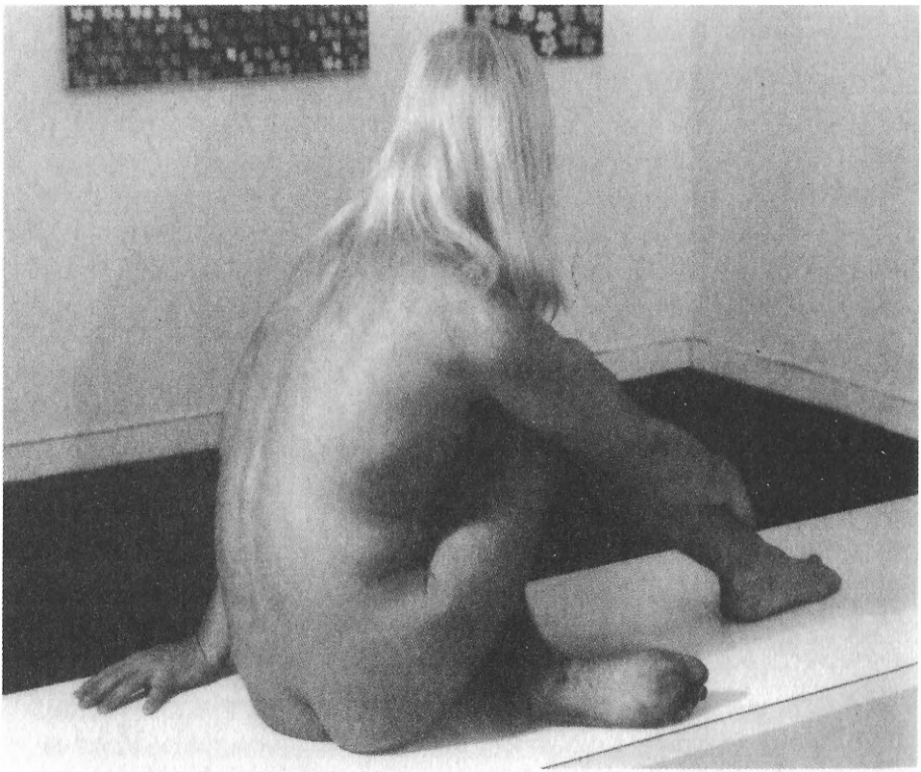
O halde boş galeri, aslında boş değildir. Duvarları resim düzlemi tarafından duyarlı alanlara dönüştürülmüş, kolajla astarlanmıştır; üstelik bunlar, uzun vadeli iki kiracıdır. Onları keşfetmek neden gerekli olmuştur? Göz ve İzleyici, bizi uyandırmak ve duyularımızı daha keskin kılmak için neden gündelik varoluşumuzdan ayrı bir varoluş hali benimsemişlerdir?

Bir şeye önce yabancılaşmadan, onu sanki deneyimlememişiz gibi gelir sık sık. Yani yabancılaşma, bugün artık deneyime giden yolda adeta bir gereklilik gibi belirir. Çok fazla içimize girmiş şeyler üzerinde sanki artık "Nesneye bak, sonra yeniden gör" yazmaktadır. Deneyimi bu şekilde içselleştirmek – özellikle de sanat deneyimini – kaçınılmaz derecede moderndir. İnsanda nasıl bir duygu uyandıracağı açıksa da tümüyle olumsuz da değildir. Bir deneyim biçimi olarak yozlaşmış bulabiliriz bunu, ama bu biraz da "mekânımızın" yozlaşmış olmasından kaynaklanmaktadır. Sonuçta bu, bize empoze edilen birtakım gereksinimlerin sonucudur. Akla gelen ilk örnek şipşak fotoğraflardır. Ne kadar iyi vakit geçirdiğinizin ancak çekilmiş şipşakları görünce ayırdına varırsınız. Deneyim böylece "iyi vakit geçirmek" yolundaki birtakım normlara uyarlanır. Bu Kodachrome görüntüler, arkadaşlarınızı ne kadar iyi vakit geçirdiğinize ikna etmek içindir – onlar ikna olurlarsa, siz de ikna olursunuz. Herkes, deneyimlerini yalnızca kanıtlamak için değil, onları yaratmak için fotoğraf çektirmek ister. Bu narsisizm, güvensizlik ve duygusallık takımyıldızı o kadar etkili ki herhalde hiçbirimiz bundan yakasını kurtaramamaktadır.

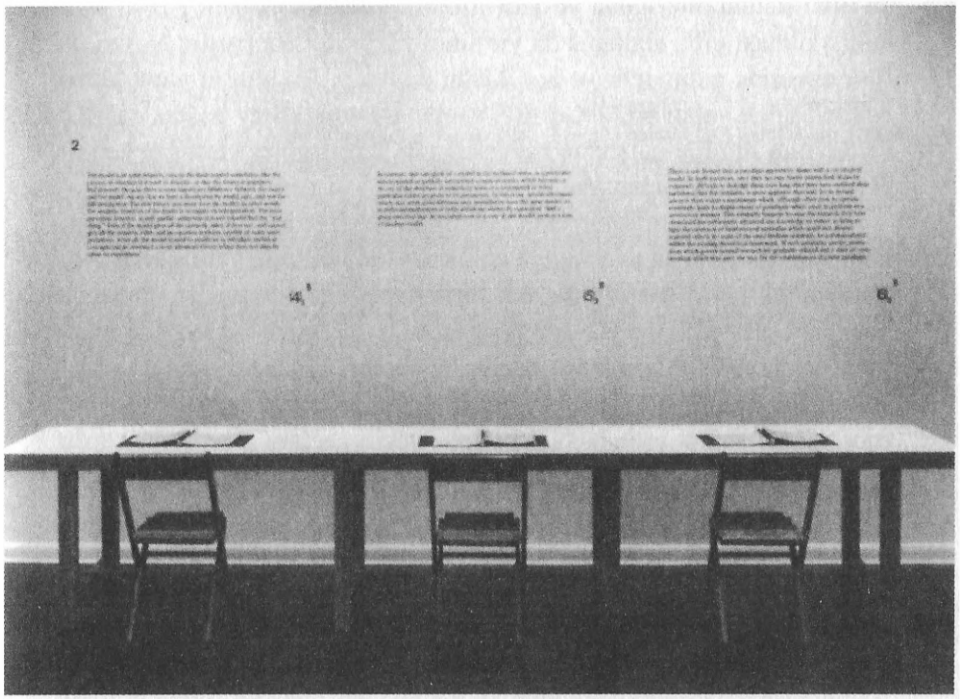
Dolayısıyla birçok deneyim alanında vekiller ve yedekler arasında yoğun bir trafik olduğu söylenebilir. Burada ima edilen, doğrudan deneyimin bizi öldürebileceğidir. Geçmişte cinsellik, araya maketlerin giremediği doğrudan deneyim alanının bize kalmış son özel hayat kırıntısıydı. Ancak o da kamusallaşıp tenis kadar kaçınılmaz bir inceleme alanı haline geldiğinde o ölümcül yedek sahneye çıkarak, gayet bilinç-

li bir şekilde tam da aksini iddia edercesine "gerçek" deneyim sözü vermeye başlamıştır. Burada, diğer bütün aracılı deneyimler gibi, "duygu" da bir tüketim nesnesine dönüşmektedir. Modern sanatsa, başka alanlarda olduğu kadar bu alanda da zamanının ötesindedir. Çünkü İzleyici – ki adeta şeffaf birşeymiş gibi içinden öteki tarafa bakılabilmektedir – ve tabii Göz, deneyimi geçerli kılar. Ne zaman bir galeriye girsek yanı başımızda biterler. Yalnız gezmemiz zorunludur çünkü aslında vekillerimizle küçük çaplı bir seminer halindeyizdir. O anlamda, aslında orada değilizdir. Bir sanat yapıtı önündeki varlığımız, aslında bir tür yokluktur: orada olsaydık neler göreceğimizi anlatan Göz ve İzleyici'nin lehine biz yok oluruz. Görünmeyen, içeriğini göstermeyen sanat yapıtı varlığını daha çok dayatır bize. (Bence Rothko bunu en iyi anlamış başlıca sanatçıdır.) Sanat izlemek, "başka bir yerdelik" duygusuyla yapılır; kararsız duyularımızla sürekli olarak yeniden koşullanan o eğreti modern kimliğimizin temelini oluşturur. Çünkü İzleyici ve Göz kendi kendimizi yitirmişliğimiz duygusunu dengeleyen geleneklerdir. Zaten kimliğimizin başlı başına bir kurmaca olduğunun ifadesi, öz bilinçlilik yanılsamasını yaratan olgulardır. Demek ki biz sanatı var olmayan benliklerimizi doyurmak ya da "biçimsel insan" denen, estetik açıdan perişan bir varlığı korumak için nesnelleştirir ve tüketiriz. Resmin algılama sürecinde etken bir partner haline geldiği anı hatırlarsak tüm bunlar daha bir netlik kazanır.

İzlenimcilik akımının ilk izleyicileri resimleri görmekte epey zorluk çekmiş olmalıdır. Konuyu doğrulamak adına resme yaklaşıldığında konu yok olmaktadır çünkü. İzleyici parça parça içerik kesitlerini yakalayabilmek için resme bir yaklaşmak bir uzaklaşmak zorunda kalır. Artık pasif bir nesne olmayan resim, kendisine nasıl bakılacağına ilişkin talimat vermektedir adeta. Böylece İzleyicinin ilk şikâyetleri duyulmaya başlanır: yalnızca "Bu neyi gösteriyor tam olarak?" ya da "Bu ne anlama geliyor?" değil, "Nerede durmam gerekiyor?" gibi sorular. Nerede nasıl davranılacağı gibi sorunlar, modernizme özgü konulardır. Çoğu ilerici sanatların ayrılmaz bir parçası olan İzleyici'yi bu şekilde taciz etme durumu, İzlenimcilik'le birlikte başlamıştır. Avangard gelişmeleri izledikçe, modernizmin sanki engin bir duyumsal keder alanından geçtiğini görür gibi oluruz. Çünkü inceleme altındaki nesne canlandığında, duyularımız muhakeme altında demektir. Modernizm, yir-



Carlin Jeffrey, enstalasyon görüntüsü, 1972, O.K. Harris Galerisi izniyle,
New York (Fotoğraf: Eric Pollitzer)



Joseph Kosuth, enstalasyon görüntüsü, 1972,
Leo Castelli Galerisi izniyle, New York

minci yüzyılda "kimliğin" algı etrafında döndüğünün altını çizmiştir, aynı çaba etrafında felsefe, fizyoloji ve psikoloji de buluşur. Gerçekten de tıpkı sistem olgusunun ve sistemlerin bir on dokuzuncu yüzyıl saplantısı olması gibi, algılama da yirminci yüzyılın takıntısıdır. Nesne ile fikir arasında gidip gelir ve her ikisini de içerir. Bu algısal yayın içine "etkin" sanat yapıtı bir kez girdiği zaman duyular görev başına çağrılır ve duyular kimliği oluşturan verileri kavradığına göre, kimliğin kendisi bir tür sorunsal haline gelir.

O halde Göz, birbirine karşıt iki gücü temsil eder: Göz hem parçalanmış bir benliği, hem de parçalanmamış bir bütünlük yanılsaması veren benliği içerir. İzleyici ise, her türlü deneyime açıktır. Bu durumda yabancılaşma duygusuyla estetik mesafe iç içe girer – ama böyle olması daha iyidir. Parçalanmış benlik, dışavurulmayı bekleyen duygular ve gerektiğinde hemen devreye girebilecek tepkilerle dengesiz bir durum yaratır. Fakat aslında kendi içinde sabit, sağlam bir sistem vardır ortada. Gerektiğinde Göz'e, gerektiğinde İzleyici'ye başvuruldukça bu sistem de pekişir.

Oysa Göz ve İzleyici kaygan duyulardan ya da değişken kimliklerden daha fazlasını ifade eder. Bir sanat yapıtına baktığımızın farkında olduğumuzda (yani kendi kendimizi bakarken izlediğimizde), "orada" gördüğümüz şeyin ne olduğuna dair kesinlik algısal sürecin belirsizlikleriyle kesintiye uğramıştır. Göz ve İzleyici, işte sürekli olarak bilincin ikilemlerini ortaya koyan o sürecin yerine geçerler. Bu iki vekilden kurtularak "doğrudan" deneyim yaşama olanağı da vardır. Tabii böyle bir deneyim, belleğin çökmesine engel olan o farkındalık duygusunu yok eder. Böylece Göz ve İzleyici doğrudan deneyim arzusunu ortaya koyarken aynı zamanda modernist bilincin bu süreçte kendini ancak geçici olarak yok edebileceğinin farkına varırlar. Bu durumda Göz ve İzleyici yine ikili bir işlevle ortaya çıkar, bilincimizin hem kurucuları (küratörleri) hem yıkıcıları olurlar. Bazı postmodern sanat örnekleri bunun takdir edilişinin tam bir örneğidir. Süreç kotaları düzenlenmiş belleğin izleriyle dondurulmuştur ve belgeleme deneyimin kendisini değil, kanıtını ortaya koymak için kullanılmıştır.

Demek ki süreç Göz'ü ve İzleyici'yi yok etme olanağı tanırken bir yandan da onları kurumsallaştırmamızı sağlar. Katı Kavramsalcılık, zihin uğruna Göz'ü yok etmiştir. İzleyici ise okumaya başlamıştır. Dil,

sanat yapıtının nihai ürünü olan "anlam"ı okutmak için gayet iyi donanmıştır. Bu tür bir inceleme kendi kendine göndermede bulunur veya bağlamsal bir nitelik kazanır ve daha çok sanat gibi ya da sanatı oluşturan koşullar gibi görünür.

Bu koşullardan birisi, galeri mekânıdır. Bu açıdan bakıldığında Joseph Kosuth'un Castelli'nin galerisinde 1972 yılında sergilediği "enstalasyonuyla" ilgili harika bir ikilem söz konusudur: enstalasyon, masalardan, sıralardan ve açık kitaplardan oluşur. Bir bakma odası değil, okuma odasıdır. Rahatlık hali yanıltıcıdır. İşte size Wittgenstein'ın çalışma odasının aurası. Yoksa bu bir sınıf mıdır? Çıplak, gereksiz nesnelerden arındırılmış, hatta neredeyse püriten bir hali vardır ve galeri denen o özel estetik manastırını hem yok etmekte hem ortaya sermektedir. Olağanüstü bir imgedir.

Tam karşıtı da öyledir – galeride kendi kendisinin özünü açık ya da örtük şiddetle tehdit eden bir adam imgesi vardır. Kavramsalcılık Göz'ü akla hizmet eden bir araç haline getirerek yok etmişse, Chris Burden'ın yaklaşımında örneklenen Beden Sanatı, İzleyici'yi sanatçıyla, sanatçıyı da sanatla özdeşleştirir ve böylece kutsal bir üçlü çıkarır. İzleyici'yi cezalandırmak, ilerici sanatın belli başlı konularındandır. İzleyici'yi sanatçının bedeniyle özdeşleştirerek o yokmuş gibi davranmak ve o beden üzerine sanatın ve sürecin sınırlarını yansıtmak olağanüstü bir fikirdir. Yine Göz ve İzleyici arasındaki o gerilimi algılarız. Deneyim mümkündür ama önce ortama yabancılaşmak gerekecektir. Galeride duran yalnız figürün – sınırları yoklayan, kendi bedenine yönelik saldırıları ritüelleştiren, bir türlü üzerinden atamadığı bölük pörçük bilgileri toplayan o figürün – son derece hazin bir görüntüsü vardır.

Böylesi uç örneklerde duruma göre, sanat aklın ya da bedenin canlı bir karşılığına dönüşür. Göz zihnin içine çekilir ve İzleyici, o intihara aldanarak kendi kendini yok etmenin koşullarını yaratır.

III. İçerik Olarak Bağlam

Elektrikli zillerin ya da dahili telefon sistemlerin olmadığı, yani ancak kapımızın çalınabildiği dönemlerde, o kapı vuruşunun ta geçmişten, atalarımızdan bugünlere uzanan bir etkisi vardır. De Quincy, en iyi metinlerinden birini Macbeth'teki kapı vuruşu sahnesinden almamış mıdır? Kapı vuruşu, o "korkunç parantez"in sona erdiğini, yani suçun işlenip bitmiş olduğunu, "sıradan, gündelik yaşam" akışının yeniden başladığını ilan eder. Edebiyat bizi bazen kapıyı çalan (Bay Blake Cennette olduğu için, rahatsız olmasın diye kapıyı Bayan Blake açar) bazen de kapısı çalınan (Coleridge tam Kubilay Han'ı yazarken içeri girip dikkatini dağıtan o davetsiz misafir, Porlock'lu ziyaretçi gibi) durumuna düşürür. O beklenmedik ziyaretçi bir tür beklenti, bir güvensizlik, hatta endişe yaratır – oysa birşey yoktur mutlaka ucunda, bazen kapıdaki, çalıp kaçan bir çocuktur.

Eğer o ev, modernizmin eviyse, ne tür kapı vuruşları beklenebilir? Değişime yüz tutmuş mahalle için aynı şeyi söyleyemesek de evin kendisi ideal temeller üzerine kurulmuş ve epey heybetlidir. İçinde Dada bir mutfağı, ince bir Gerçeküstü tavanarası, ütopik bir oyun odası, eleştirmenlerin dağınıklığı, çeşitli azizlere adanmış ışıklı, iyi aydınlatılmış temiz galerileri, bir intihar odacığı, büyük depoları ve tükenmiş tarihlerin ayyaşlar gibi oraya buraya serildiği bakımsız bir bodrumu vardır. Dışavurumcuların gümbür gümbür kapı vuruşu yanında Gerçeküstücü'nün şifreli vuruşunu duyarız, Gerçekçi servis girişindedir, Dadacı ise testereyle arka kapıyı parçalıyordur. Soyutlamacı'nın tek ve tekrar edilmez vuruşu tipiktir. Tarihsel kaçınılmazlığın o buyurgan kapı vuruşu ise hemen belli olur, işte o zaman evi bir telaş sarar.

Bazen bir şeye dalmışken kapıdaki yumuşak, iddiasız bir vuruş bizi kendine çeker – kim olabilir ki? Kapıyı açarız ve karşımızda oldukça hırpani bir tip görürüz, suratı bir Gölge gibidir, ama yine de iyicil bir

ifadesi vardır. Kapıyı çalan Marcel Duchamp olduğunda her seferinde şaşırırız ama işte içeri girmiştir bile ve çok kalmasa da o ilk ziyaretinden sonra ev hiçbir zaman eskisi gibi olmayacaktır. Duchamp evin "beyaz küp"ünü ilk kez 1938'de ziyaret etmiş ve tavanı keşfetmiştir: keşif dediğimiz, görmemekte ısrar ettiğimizi ya da görmezlikten geldiğimizi fark ettirmekse, o zaman evet, tavanı o keşfetmiştir. Dört yıl sonra bir daha ziyarete geldiğindeyse iç mekânın her bir zerresinin bilincine varmamızı sağlamıştır – Duchamp'ın temel diyalektiği zaten her zaman bilinç ve bilinçsizlik olmuştur.

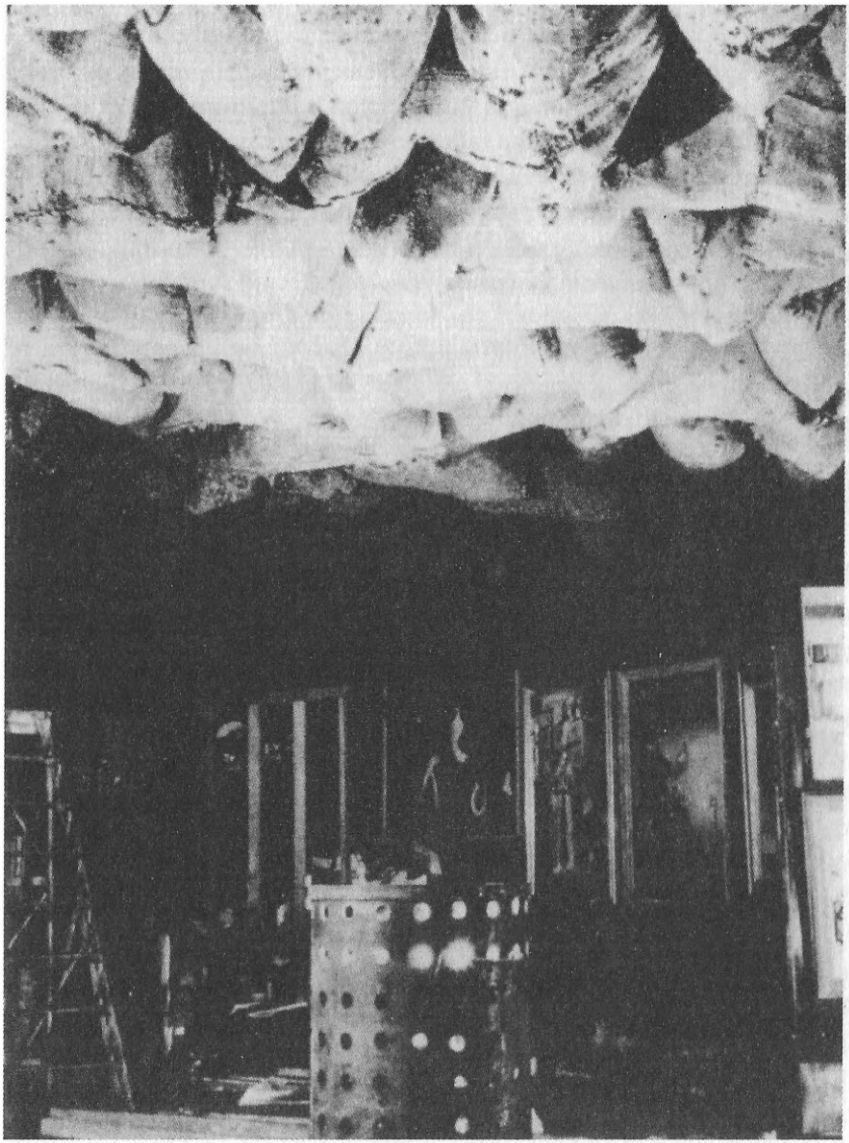
Marcel Duchamp 1938 yılında "ayak basana" kadar tavan, sanatçılardan korunmuş bir yerdir. Lambalar, avizeler, çeşitli armatürler ve süslemelerle zaten işgal altındadır. Bugünlerde artık tavana fazla bakmıyoruz. Konuyu iç mekânda tavana bakmanın tarihi açısından ele aldığımızda, bu konuda pek bir şey bilmediğimiz ortadadır. Başka dönemlerdeyse tavanda bakacak bir sürü şey vardır. Sözgelimi Pompeii'de tavanı erkeklerden çok kadınlara göstermek niyeti sezilir. Rönesans tavanları, boyalı figürleri geometrik hücrelere hapseder. Barok tavan, sığınak fikrinin aşılması gerekiyormuş gibi, yukarı bakana tavandan hep daha fazlasını vaat eder; tavan sanki gerçekte kemer, kubbe, gökyüzüdür, etrafında hızla dönen figürler göksel bir delikten uçup gidecek gibidir; insanın üzerinde adeta yüce bir yol veyahut usta işi lüks bir mobilya vardır, hani damgalı, yaldızlı, adeta ailenin armasını taşıyan bir kalkan gibi. Rokoko tavan iç çamaşırı (seks) ya da dantelli önlük (yemek) gibi, işlemelidir. On sekizinci yüzyıl tavanı beyaz bir halıya benzer, stüklü sınırları tavanla duvarın bitiştiği yerde duruverir; gölgelenmiş merkez noktasından zengin bir avize sarkar. Oradaki görüntü yukarı bakmanın aslında bir tür aşağıya bakma şeklinde tasarlandığını hissettirir, bu durumda izleyici de bir tür yürüyen sarkıt konumundadır.

Elektrikli lambalarla birlikte tavan yoğun bir armatürler bahçesine dönüşür ama modernizm bu durumu görmezlikten gelmiştir. Tavan, odanın bütüncül düzeni içinde işlevini yitirmiştir. On sekizinci yüzyılda tavan, kornişlere çit gibi bir işlev yükleyerek çatıyı adeta kapalı bir alana dönüştürmüştür. Modern mimariyse boş duvarı boş tavanla buluşturarak kapağı alçaltmıştır o kadar. Ama ne kapak! Onun o çıkıntılı bölmeleri, aydınlatma elemanları, spotları, boruları teknisyenler için

adeta bir oyun alanıdır. Orada keşfedilmeyi bekleyen yeni dil, kablo şebekesiyle akustik yalıtım tuğlaları arasındaki çılgın düzenlemenin *dürüstçe* – yani aslında bilinçaltını yansıtacak şekilde – yapıldığını ortaya koyar. Demek ki bir mantar gibi yayılan bilincimiz, sıradan bir tasarımcının kendinde olduğunu bilmediği değerleri taşır. (Kendiliğinden oluşan bu dil yeni bir züppelik türü haline gelmiştir.) Teknolojinin tavana bahşettiği tek incelik, tepemizdeki gölcükte nilüferler gibi açan ya da aralık dudaklardan sızarak tavanı bölgesel olarak aydınlatan bir Olitski[5] gibi alacakaranlıkımsı bir yumuşaklık veren dolaylı aydınlatmadır. Dolaylı aydınlatma, tavanın boyasal alanıdır. Ama orada da gestaltlardan oluşan büyüleyici bir bahçe vardır. Oyukların içinden sızan, sonsuz bir algı oyunu içinde çarpışan o ışıklara, Minimalist /Seri Yapıtlar döneminin estetiğini yansıtabiliriz. Biz aşağıda gezinirken düzen ve düzensizlik tek bir noktada buluşur, her ikisine yönelik alternatifin ne olacağı sorusunu gündeme getirir.

1938 yılında Galerie Beaux-Arts'daki Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'ne girip, dönemin çılgın adamlarının çoğunu ortodoks çerçeveler içinde görüp, sonra da her zamanki ölü tavana bakınca *zemini* görmek, izleyici üzerinde garip bir his bırakmış olsa gerektir. Modern sanat tarihini okurken eski fotoğrafları gerçeğin ta kendisi gibi algılama eğilimindeyizdir. Kanıttır onlar, dolayısıyla onları başka bir tanığı sorgulamaya tuttuğumuz gibi sorgulamayız. Oysa o *1200 Kömür Çuvalı*'yla ilgili yanıt bulmamış ne çok soru vardır! Sözgelimi, gerçekten de 1200 çuval var mıdır? (Başak'ları bile delirtecek bir iştir onları saymak.) Bir sanatçının böylesi büyük sayılarla çalıştığı, böylece olaya bir kota, bir kavramsal çerçeve çizdiği ilk etkinlik bu mudur? Duchamp o 1200 çuvalı nereden almıştır? (Tavandan önce şemsiye sarkıtmayı düşünmüş ama o kadar şemsiye bulamamıştır.) Çuvalların gerçekten de kömürle dolu olması mümkün müdür? O kadar kömürün tavanın aşağı inmesine, polisin de yakasına yapışmasına yol açması olasıdır. Çuvalların içi kâğıtla dolu olmalıdır. Hepsini nasıl asmıştır tavandan? Yardım eden olmuş mudur? Duchamp'ın yazıları okunduğunda bile bu konuda kesin bir karara varmak mümkün değildir. Peki tavan ışıklarına ne ol-

5 Jules Olitski, 1992-2007 yılları arasında yaşamış Rus asıllı Amerikalı ressamdır. Soyut resimleriyle tanınmıştır. (ç.n.)



Marcel Duchamp, *1200 Kömür Çuvalı*, "Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi"nden görüntü, 1938, New York

muştur? Fotoğraflarda, ortalıkta duran bazı torbaları aydınlattıkları görülmektedir. Ve gizemli soruların en gizemlisi de şudur: Öteki sanatçılar neden Duchamp'ın bu düzenlemeyi yapmasına izin vermişlerdir?

Duchamp'ın sergideki görev tanımı, "Yetkili-Hakem" gibi bir şeydir. O halde öteki resimleri de o mu asmıştır? Onları kendi işi için dekorun bir parçası gibi mi kullanmıştır? Oysa sergideki diğer sanatçılardan rol çalmakla suçlanacak olsa hiçkimsenin istemediği bir yeri aldığını söylemek mümkündür – sonuçta tavanı ve yerde küçük bir alanı kullanmıştır. Yani sonuçta böyle bir suçlama bile, onun (devasa) alçakgönüllüğünü, (aşırı) tevazuunu iyice ortaya çıkartmaya yarayacaktır. Kimse tavana bakmaz, kimse yapıtını sergilemek için tavanı seçmez – gerçekten de (o ana kadar) bir yer bile değildir tavan. Oysa kafanızın üstünde asılı duran ve serginin en büyük yapıtını oluşturan o iş, fiziksel olarak hiç öyle olmasa da psikolojik olarak kendini en çok gösteren yapıt olmuştur.

O çok sevdiği kötü sözcük oyunlarından biri gibi ifade edersek, Duchamp galeri mekânını ters yüz ederek izleyiciyi "tepetaklak" etmiştir. Tavan zemin, zemin de tavan olmuştur. Yerdeki soba – görünüşe bakılırsa eski bir fıçıdan yapılmış derme çatma bir mangal gibi – bir tür avize haline getirilmiştir. O fıçının içinde ateş yakmasına polis haklı olarak izin vermeyince Duchamp içine bir ampul koymuştur. Üstünde (yani altında) 1200 çuval yakıt, altında (yani üstünde) onu yakacak olan mangal vardır. İkisi arasındaki geçici perspektifin sonunda boş bir tavan yer almakta ve kütleyi enerjiye ve küle dönüştürmektir. Kim bilir bu belki de tarih ve sanat üzerine bir yorumdur.

Bu tersyüz ediş, bir galerinin bütün olarak tek bir hareketle – üstelik galeride başka sanat yapıtları da varken – bir sanatçı tarafından çerçeve içine alınmasının ilk örneğidir. (Duchamp bunu mekânda yerden tavana uzanarak yapmıştır. Bazıları o sergide Duchamp'ın galerinin başka yerlerine de müdahale ettiğini hatırlamaktadır: örneğin galeriye girip çıkılan kapıları da Duchamp tasarlamıştır. Onları da – yine polisin tereddütlerine rağmen – dönen kapılar şeklinde tasarlamış, böylece nerenin içerisi nerenin dışarısı olduğu konusunda bir karışıklık yaratmış, içeri girenin başını döndürmeyi amaçlamıştır. Bu iç-dış karmaşası, galeriyi alt-üst etmek esprisiyle son derece uyumludur.) İçeren ile içe-

rilen arasındaki ilişkiyi bağlamsal bir biçimde ele alışıyla, Duchamp sanatta henüz keşfedilmemiş bir alana işaret etmiştir. Bağlamın bu şekilde keşfi, galeri mekânın başlı başına bir unsur olarak algılanması ve estetik bir eylemin parçası haline gelmesi fikrinin "geliştirilmesi" yönündeki bir dizi başka harekete yol açmıştır. Bu noktadan sonra sanattan çevresine doğru sızan bir enerjiden söz edilebilir. Zaman içinde sanatın kendi gerçekliğine kavuşmasıyla galerinin mitleştirilmesi süreci birbirine zıt bir süreçte artmıştır.

Her başarılı sanatsal eylem gibi Duchamp'ın *Kömür Çuvalları* da zamanla anlaşılmıştır. Belli sanatsal eylemleri de birer yaratıcı keşif olarak görmek mümkündür. Herkes unutmayı seçmedikçe, bir sanatsal eylem ancak bir kere yapılır. Birşeyi unutmanın en iyi yolu ise onu üstlenmektir; üstlendiğimiz şeyler birden görünmez olur. Bir keşif olarak sanatsal eylemin patenti, onun en önemli özelliğidir – varsa eğer biçimsel içeriğinden de önemlidir bu. Sanırım bir sanatsal eylemin biçimsel içeriği, onun yerindeliğinde, uygunluğunda, inceliğindedir. Bütün ağırlığıyla insanın üzerine bir boğa gibi saldıran tarihi tek bir hamleyle alt etmektir. Öte yandan o boğaya gereksinim de duyar çünkü sonuçta bakış açıları, belli varsayımlar ve fikirler üzerinden değiştirilir. O halde Barbara Rose'un dediği gibi, bir dereceye kadar didaktiktir, ama amaç sadece karşıdakine bir şey öğretmek değildir. Öğretme biçimi ironiyle, nükteyle, şokla ya da hinlikle yapılır. Böyle bir hareket insanı uyandırıverir. Etkisi, değiştirdiği veya ilişkilendirdiği fikirlerin bağlamına bağlıdır. Sanat değildir belki, daha çok *sanat gibidir*, dolayısıyla sanatın etrafında ve sanatla ilgili bir yan anlamı vardır. Başarısız olursa donuk bir gariplik olarak kalacaktır, belki hatırlanmayacaktır bile. Başarılı olursa "tarih" olacak ve kendi kendisini temize çıkaracaktır. Bağlamın onu yeniden üretişinde yeniden anlamlı hale gelecektir. Dolayısıyla böyle bir eylemin garip bir tarihsel döngüsü vardır, yok olmakta ama yeniden ortaya çıkmaktadır.

Tavanla zemini tersyüz etmek eylemi, bugün artık tekrar edilebilir bir "proje" gibidir. Sanatsal eylemler, henüz olgunlaşmakta olan "genç" projeler olarak görülebilirler: henüz tartışmaya açıktırlar, soru uyandırırlar, geleceğe dair bir kesinlik içermezler. Denenmiş varsayımlara, gözden kaçırılmış içeriğe, tarihsel mantık içindeki hatalara böyle dikkat çekilir. Belli amaçlar için belli etkinlikler bağlamında ger-

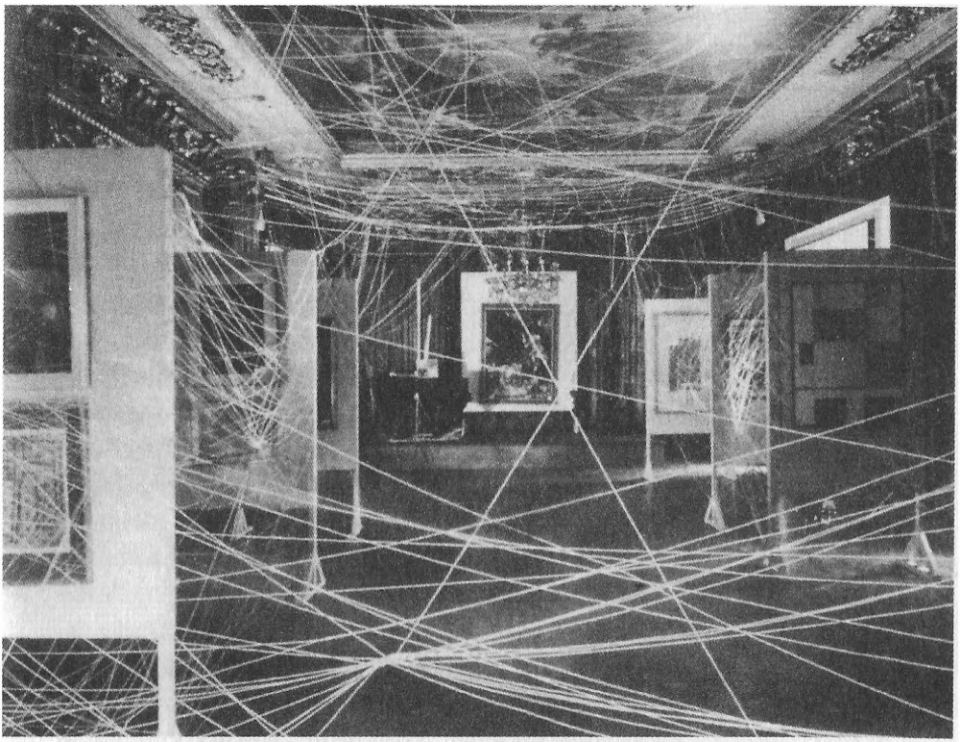
çekleştirilen bu tür kısa dönemli sanat projeleri, gelip geçici olan sanat eylemlerinin nasıl hayatta kalabildiği meselesini gündeme getirir. Belgeler ve fotoğraflar zaten yok olmuş yapıtları yeniden sunarak tarihsel hayal gücüne meydan okurlar. Özgün yapıtın ortadan kalkmasıyla birlikte, onun tarihsel sürecini izleyebilmek hem zorlaşır hem kolaylaşır, çünkü yapıt yok olduktan sonra gün geçtikçe hayal ürününe dönüşür. Neyin korunacağı ve neyin korunmayacağı, tarih fikrinin gözden geçirilmesine neden olur – tarih sonuçta belli bir zamanda tercih edilen ortak bellektir. Belgelenmemiş projeler kulaktan kulağa dolaşarak yaşarken, yaratıcısının kişiliğiyle özdeşleştirilir ve o kişinin de inandırıcı bir mit haline gelmesi beklenir.

Bana öyle geliyor ki projeler, eninde sonunda belli bir ayrıcalıklı noktadan bakarak tarihi gözden geçirmekle ilgilidir. O ayrıcalıklı nokta, iki varsayım üzerine temellenir: bunlardan birisi, projelerin, "sanat"ın dışında da ilginç birer proje oluşudur – yani dünyada kendine özgü bir hareket olarak hatırlanabilecek niteliğidir; bu konuda eğitimli olanların yanı sıra sanatla hiç ilgisi olmayanların da ilgisini çekebilmesidir. Kişisel mekânlarımızın mimarları, yarı antropologlar, algısal revizyonistler ve sahte mitologlar, izleyicinin nasıl yakalanacağı konusunda bir kırılma noktası oluştururlar. Bugün postmodernizmin aramak isteyip de numarasını bulamadığı bir izleyici kitlesine ulaşmak çabasının farkına vardığımız ortadadır. Ama bu yeni bir popülizmin başlangıcı değildir. Hem ihmal edilmiş bir kaynağın fark edilmesi, hem de galeri mekânında karşılaştığımız eğitimli ve ayrıcalıklı izleyiciye karşı bir soğukluktur. Romantik evreden bu yana sanattan anlamadığı varsayımı konusunda taciz edilen izleyiciye yönelik modernist kavrayıştan uzaklaşıldığının bir işaretidir.

Bazı sanatsal eylemler zaman içinde belli bir nitelik kazanarak birer proje haline gelmiştir. Duchamp'ın o iki farklı galeride gerçekleştirdiği iki sanatsal eylemde projelere özgü o kurnazlık vardır. Her ikisi de yaramazlıklarına karşın tarihe malolmayı başarmış, galeri mekânına ve içinde sergilenen sanata dikkat çekmiştir. Fakat Duchamp'ın öyle bir karizması vardır ki, bu iki eylem de yalnızca Duchamp'ın yapıtları bağlamında değerlendirilmektedir. Tarihi kendinden böyle uzak tutmayı başarmak, modern kalabilmenin yollarından biridir (bunun edebiyattaki karşılığı Joyce'tur). *Kömür Çuvalları*'nın yanı sıra ondan dört yıl

sonra 551 Madison Avnue'de açılan Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri sergisinde yer alan *Bir Mil İplik* (1942) başlıklı mekân düzenlemesinin hedefi de oldukça belirsizdir. İzleyiciye mi, tarihe mi, sanat eleştirisine mi yoksa öteki sanatçılara mı yönelmektedir bu eylem? Yanıt, elbette ki hepsinedir ama yine de adres belirsizdir. Bu eylemin kime göndermede bulunduğu konusunda mutlaka bir tahmin yürütmek gerekirse, benim yanıtım, sergideki öteki sanatçılara yönelik olduğudur.

Peki o sanatçılar, neden bu duruma üstelik bir değil, ikinci kez katlanmışlardır? İnsanların kötü içgüdüleriyle – hele de o içgüdüler ideoloji diye bir maskenin ardına gizleniyorsa – yüzleşmesine yardımcı olmakta Duchamp'ın üstüne yoktur. Gerçeküstücülerin kullandığı şok stratejileri arasında bazen, övgüye değer halkla ilişkiler hamleleri de yer almıştır. Avangardın tarihinin de gösterdiği gibi şok, bugün artık hafif silahlar arasında sayılmaktadır. Bellidir ki Duchamp, o dönemde, ilgi uyandırabilecek bir kişi olarak görülmektedir. Sanatçılar, sergi ilgi çeksin diye, sevimli bir şeytan'ın kucağına oturan küçük Faust'lar olmayı kabul etmişlerdir. Peki nedir gerçekten *Bir Mil İplik*? Bir kere kendini öylesine apaçık bir biçimde ortaya koyan bir iştir ki entelektüel zekâmız, ölmüş zamanın bir tür imgesi, erken bunamaya tutulmuş ve grotesk bir korku salonuna dönüşmüş bu sergiyi algılamakta güçlük çeker. Duchamp her iki sanatsal eyleminde de etraftaki diğer yapıtları görmezlikten gelmiş, onları adeta duvar kâğıdına dönüştürmüştür. Sanatçıların protesto olasılığıysa (bu durum karşısında neler hissettiğini dile getiren olmuş mudur?) önceden engellenmiştir. Onların yapıtlarına yönelen taciz, yapıtları görebilmek için boyunlarını oraya buraya horoz gibi uzatmak zorunda kalan izleyicilere yönelik tacizle özdeşmiş gibi bir görüntü yaratılmıştır. Duchamp'ın tabii ki gitmediği açılışta iki küçük çocuğun (Sidney Janis'in oğulları) iplerin arasında epey gürültü çıkartarak oyunlar oynadıkları bilinmektedir. Her türlü sürprizin uzmanı olan Duchamp'ın izleyicinin "sahnesine" yönelik bu müdahalesi, onun o kötücül tarafsızlığının bir uzantısıdır. İzleyiciyle sanat arasına bir mesafe koyan ip, sergiden hatırlanabilecek tek unsur haline gelmiştir. Dolayısıyla bu eylem bir müdahale olmaktan çıkmış, izleyici ile sanat arasında yeni bir tür sanat haline gelmiştir. Söz konusu tacizin nesnesi son derece zararsızdır üstelik – 1609 metre ip. (Doğrulayamayacağımız bu rakam, espriye kavramsal bir boyut kazandırır.)



Marcel Duchamp, *Bir Mil İplik*, "Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri" sergisinden görüntü, 1942, New York (Fotoğraf: John D. Schiff)

Fotoğraflara baktığımızda, ipin mekânın her köşesini bir bütün olarak adeta kaçık bir ısrarla, keşif yaparcasına kapladığını görürüz. Zigzaglar çizmekte, yavaşlayıp hızlanmakta, bağlantı noktalarından aynen geri dönmekte, düğüm noktalarında kümelenmekte, her adımda yeni perspektif kaymaları yaratmakta ve en küçük bir biçimsel kaygı duymaksızın mekânı içten paketlemektedir. Gerçi odaların ve pencerelerin düzenini izlemekte, tavanla duvarları göz önünde bulundurmaktadır. Hiçbir eğri çizgi kullanılmamış, aslında ip mekânın içindeki düzeni dağınık bir biçimde tırnak içine almıştır. Rastlantısal görüntünün yarattığı karmaşaya rağmen oldukça düzenli bir görüntü ortaya çıkmıştır. Bu arada izleyici taciz edilmektedir. Çünkü mekânın her bir noktası iple başlıdır. Duchamp'ın yarattığı, modernizmin *monadı,* yani ayrılmaz parçasıdır: galeri kutusundaki izleyicidir.

Her sanatsal eylem gibi ip de ya yutuluverecek ya da tarihin dişleri arasına yapışacaktır. Yapıştığı için, biçimsel boyutu – tabii eğer varsa böyle bir boyutu – henüz olgunlaşmamıştır. Seceresi Konstrüktivizme uzanan ip, Gerçeküstücü resmin klişelerindendir. Sergideki pek çok resim mekânı betimlemekle kalırken, Duchamp'ın ipi mekânı elle tutulur hale getirerek gerçek kılmıştır. Geleneksel bir resimsel unsurun bu şekilde gerçekliğe bürünmesi, altmışların sonunda ve yetmişli yıllarda gördüğümüz o gerçekliğe ulaşma iradesinin (belki de bilinçdışı) bir örneği olabilir. Birşeyin resmini yapmak, onu bir tür mekânsal yanılsamanın içine yerleştirmektir. Çerçeve yok edilince, çerçeveleme işlevini galeri mekânının kendisi görmeye başlamıştır. Mekânı kutulamak (ya da mekânı bir kutu gibi algılamak) Duchamp'ın sanatının ana biçimsel izleklerinden biri olarak nitelendirilebilir: burada bir içerisi/dışarısı/içerilmek durumu söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında, etrafa dağılmış nesneler, kaba bir şema halinde bir araya getirilebilir. Çeşitli fikirler içeren o kutu, aslında bir baş yerine mi geçmektedir? O halde pencereler, kapılar ve aralıklar duyu organları mıdır? Bu şekilde bakınca oldukça ikna edici bir metaforla karşı karşıyayız demektir. Mekândaki bütün unsurları birbirine bağlayan ip (bir tür bağlantı sistemi?) mekânı sarmalarken, galeri de modernizmin bir tür düşünce odasına dönüşür; *Boîte en Valise* bellektir; *Büyük Cam* içeri girebilenlerin yapay bir biçimde mekanik olarak yüceltilmesidir (Geleneğin döllenmesi? Yaratıcı edim?); kapılar (açık mı/kapalı mı?) ve pencereler (mat

mı/saydam mı?) bilginin çift yönlü olarak girip çıktığı, sabit bir yer olarak kimliği eriten güvenilmez unsurlardır. Kimlik, birbirinden komik bir biçimde ayrılmış, içerisi/dışarısı, düşünce/duygu/bilinç/bilinçdışı gibi birbirini tamamlayan ya da belki birbirini (camla?) kesen beden parçaları gibi etrafa dağılmıştır. Kimlikten yoksun olan bu parçalar, bu duyular ve düşünceler, bu antropormorfik yıkıntı arasında gezen paradoksal imge üreticisini çürütür. *Bir Mil İplik*'in de gösterdiği gibi, Duchamp bubi tuzaklarından hoşlanır. Gönüllü izleyiciyi kendi belirlediği görgü kurallarına bağlar, böylece izleyicinin taciz edilmesini ve sıkıntılı durumları önler.

Modernizmin belirleyici özelliklerinden birisi izleyiciye yönelik bir husumetse, sanatçıları da bu husumetin ifadesindeki mizahi boyut, üslup ve derinlik açısından sınıflandırmak mümkündür. Yine belli bağlı konular gibi, bu konu da görmezlikten gelinmiştir. (Modernist tarihçilerin pek çoğunun bu konuda sanatçının küratöryal gölgesiymiş gibi sessiz kalarak dikkati yapıta çekmeleri şaşırtıcıdır.) Bu husumet küçümsenecek ya da vurdumduymazlıktan gelinecek bir şey değildir – zaten hem küçümseme hem vurdumduymazlıktan kaynaklanır. Çünkü aslında o husumet üzerinden sanata, sanat çevrelerindeki yaşam biçimlerine ve sanatla ilgili sosyal çevreye yönelik değerlere ilişkin ideolojik bir çatışma yaşanmaktadır. Husumet ritüelinin karşılıklı göstergeleri gayet okunaklıdır. Her iki taraf – yani sanatçı da izleyici de – belli tabuları yıkmaya henüz hazır değildir. İzleyici birden delirip, cahil ve zevksiz biri konumuna düşmez. Öfkesini denetlemesi bile bir tür takdirdir. Avangard hareket izleyiciyi husumetle eğiterek ona hakareti aşabilme (iş dünyasındaki insanlara gayet doğal gelen bir durum) ve intikam alabilme (aynı şekilde) olanağı sağlamıştır. İntikam aracı, seçmektir. Klasik senaryoya göre reddedilmek, sanatçının mazoşizmini, adaletsizliğe uğramışlık duygusunu ve öfkesini besler. Böylece sanatçıya da izleyiciye de sosyal rollerini yerine getirdikleri duygusunu veren bir enerji yaratılır. Her ikisi de ötekinin kendi rolüne dair kavrayışına inanılmaz derecede sadıktır – zaten ilişkinin en güçlü düğümü de buradadır. Olumlu ve olumsuz yansımalar, trajedi ile fars arasında sallanarak sosyal bir tören halinde gelir gider. Olumsuz yansımalar gayet basittir: sanatçı koleksiyoncuya ne kadar görgüsüz ve incelikten yoksun olduğuna dair ayna tutarken – bir şeyi çok isteyecek kadar maddiyatçı

kişilere kolaylıkla tutulabilecek bir aynadır bu – koleksiyoncu da sanatçının ne kadar sorumsuz olduğunu sergilemesini teşvik eder. Sanatçı kendi kendine zarar veren çocuk gibi marjinal bir rolü bir kez benimsediğinde, ürettiği sanattan onu yabancılaştırmak mümkündür. Onun o radikal tavırları, kendini bir şey zanneden tüccarlardan beklenebilecek bir görgüsüzlük olarak yorumlanır. Kılıktan kılığa girerek ilkelerle para arasında gidip gelen sanatçı ile koleksiyoncu arasındaki mayınlı arazi, gerillalar, elçiler, çift tarafa oynayan ajanlar, kaçaklarla doludur.

En ciddi boyutuyla bakıldığında sanatçı/izleyici ilişkisi, toplumsal düzenin radikal birtakım girişimlerle sınandığı bir ilişkidir. Ancak aynı anda o girişimleri destekleyen sistemin – galerilerin, müzelerin, koleksiyoncuların, hatta dergilerin ve eleştirmenlerin – ideolojik bir anestezi yaratacak kadar başarılı bir şekilde içselleştirildiğinin de göstergesidir. Bu içselleştirmenin ana mecrası üsluptur ki üslup, eğer varsa öyle birşey, dengeleyici bir toplumsal kurgudur. Sanatta üslup, ne kadar mucizevi ve kendine özgü bir şey de olsa, toplumdaki görgü kuralları gibidir. Bir şeyi bir yere koymayı mümkün kılan tutarlı bir değerdir ve böylece toplumsal düzen için gereklidir. İlerici sanatta çağdaş bir geçerlilik bulmayanlar, bu tür sanatın toplumsal düzenin amansız ve kurnaz bir eleştirmeni olduğunu, başarı ritüellerinden her seferinde sınıfta kalarak, başarısızlık ritüellerindense her seferinde geçerek her zaman denetleyen bir durumda olduğunu görmezlikten gelirler. Bu sanatçı/izleyici diyaloğu, nasıl bir toplum haline geldiğimizi görmemize de yardımcı olur. Her sanat, toplumsal yapıya bazen boyun eğdiği bazen de onu sınadığı bir alanın – konser salonu, tiyatro sahnesi gibi – lisansını almıştır. Klasik avangard husumet, kendini fiziksel rahatsızlık (radikal tiyatro), gürültü (müzik) ya da algısal sabitlerin yer değiştirmesi (galeri mekânı) şeklinde ortaya koyar. Her birinin ortak özelliği mantık kurallarının yerle bir edilmesi, duyuların ayrışması ve sıkıntıdır. Bu tür arenalarda düzen (izleyici) katlanabileceği kadar düzensizliğe katlanır. O halde bu tür yerler bilinç ve devrim için birer metafordur. İzleyici, nasıl davranması gerektiği yolundaki kararla baş başa bırakılacağı bir mekâna davetlidir. Belki de mükemmel avangard eylem, izleyiciyi davet edip sonra da kurşuna dizmektir.

Postmodernizmle birlikte sanatçı ve izleyici birbirine daha çok benzemeye başlamıştır. O klasik husumet, çoğu zaman, ironiyle ve

farsla geçiştirilir olmuştur. Her iki taraf da bağlam karşısında kırılgan durumdadır ve bu durumun yarattığı belirsizlikler ne düşüneceklerini de bulanıklaştırır. Galeri mekânı bu durumu açıkça yansıtır. Sanatçı ve izleyicinin kutuplaşmış olduğu klasik dönemde galeri mekânı statükosunu, verili sosyo-estetik koşullar içindeki çelişkilerin üstünü örterek korumuştur. Çoğumuz için sanat galerisi, içinde dolaşmaya başladığımızda olumsuz titreşimler yaratan bir mekândır. Estetik bir tür sosyal elitizme dönüştürülmüştür – galeri mekânı *ayrıcalıklı* bir yerdir. Mekânın çeşitli alanlarına yerleştirilmiş olan nesneler, nadir bulunan değerli eşyalar, mücevher gibidir, gümüş gibidir – estetiğin ticarete dönüştürüldüğü galeri mekânı *pahalı* bir yerdir. İçinde sergilenenlerse, kulübün üyesi değilseniz eğer, resmen anlaşılmazdır – sanat *zor* bir şeydir. Seçkin izleyiciler ve anlaşılması güç nadide nesneler: bunlar, sınırlı üretim sistemlerimizi, değer biçme biçimlerimizi ve genel olarak sosyal alışkanlıklarımızı yansıtan sosyal, finansal ve entelektüel züppelikler (ya da en azından o züppeliklerin parodisi) değil midir? Üst orta sınıfın kendilik imgesini bu kadar yücelten, o sınıfın önyargılarına uyacak şekilde tasarlanan, böylesi verimli bir şekilde şifrelendirilen başka bir mekân yoktur.

Klasik modernist galeri mekânı atölyeyle oturma odası arasında kalan, her ikisinin özelliklerinin nötr bir mekânda buluştuğu bir yerdir. Sanatçının kendi yarattığı nesneye yönelik saygısı ile burjuvanın sahip olma arzusu bu mekânda birbiriyle özdeşleşmiştir. Sonuçta galeri, bir satış yeridir – ki bu da kötü bir şey değildir. Bu durumu çevreleyen o örtük sosyal alışkanlıklar – ki sosyal komedilere konu olabilecek niteliktedir – hiçbir maddi değeri olmayan şeylere maddi değer atfetmek işini görünmez kılabilmek için dikkat dağıtmakla ilgilidir. Saldırgan sanatçı bu mekânda ticari bir *olmazsa olmaz*'dır. Modası geçmiş romantik benzinle doldurduğu imajını benzinle pompalarken, karşısındakinin sanatçıyla yapıtı ayırmasına olanak tanıyarak alışveriş yapmasını kolaylaştırır. Sorumsuz sanatçı imajı bir burjuva icadıdır, sanat tüccarı ve halk tarafından paylaşılan belli yanılsamaları korumak için gerekli bir kurgudur. Geç-modernist sanatın genellikle bilinçdışı bir şekilde burjuvazinin varsayımlarının egemenliğini altında olduğu sonucuna varmamak bugün artık çok güçtür; Baudelaire'nin 1846 Salonu'nun önsözüne yazdığı o sert ve soylu *Burjuvazi İçin* yazısı bu anlamda bir tür ke-

hanet gibidir. Sanat nesnelerinin ve sanatla ilgili fikirlerin serbest teşebbüsün bir parçası olduğu düşüncesi, sosyal yapıyı koruduğu kadar ona saldıran paradoksal bir duruma işaret eder. Saldırı ise zaten her iki tarafı da göreceli olarak tatmin eden bir oyun gibidir.

Yetmişli yılların radikal sanatsal düşüncelerini sanatın kendisinde değil de temel unsuru galeri olan sanatsal yapıya yönelik tavırda bulmamız belki de bundandır. O yapı yetmişli yıllarda o bildik dargınlıkların ötesine taşınarak projelere ve sanatsal eylemlere konu olmuş, alçakgönüllü bir didaktizm ile birleşerek alternatif önerilerin yolunu açmıştır. Yetmişli yılların gizli enerjisi işe buradadır; mutlaklardan arınmış düşüncelerden oluşan, alçak frekanslı bir diyalektikten güç alan düz bir manzaradır. Uzlaşmaz baskılardan kaynaklanan tepelerden arınmıştır. Birbirini aynı anda hem tanıyan hem de birbirinden kaçınan, hiyerarşik olmayan türlerden (post-Minimalizm, Kavramsalcılık, Boyasal Alan, Gerçekçilik, vb.) dolayı böyledir bu, her biri diğeri kadar iyidir. Altmışlı yılların ön ayak olduğu malzeme demokrasisi böylece türlere uzanmış ve mitlerden arındırılmış bir sosyal yapıyı ("meslekler" böylece daha az ödüllendirilmeye başlamış ve prestij kaybına uğramıştır) yansıtır olmuştur. Çoğu kimsenin yetmişli yıllara dair algısının başında hâlâ altmışlı yıllar yer alır. Gerçekten de yetmişli yılların "özellikleri" arasında, altmışlı yılların eleştirmenlerinin onu okumayı beceememesi yer alır. Fakat yetmişli yılları altmışlarla karşılaştırarak okumak hatalı olmakla birlikte kaçınılmazdır (bir sanatçının yeni evresi de her zaman bir önceki evreyle karşılaştırılarak değerlendirilir). On yılı atlayarak bakmak teorisi de pek işe yaramaz – ellili yıllarda yaşanan canlanma, sonuçta bir hayal kırıklığıyla sonuçlanmıştır.

Yetmişli yılların sanatı, hiyerarşik olmayan türlerin ve son derece gelip geçici – hatta oynak diyebileceğimiz – çözümlerin bir araya geldiği, çeşitlilik içeren bir sanattır. Sanatçılar enerjilerini biçimsel temellere dayanan resim ve heykel yerine (genç sanatçılar tarihsel tükenmişliğin kokusunu iyi alırlar) belli bir bilinç uyandırmaya yönelik geçici durumların yaratıldığı karışık kategorilere (performans, post-Minimalizm, video, çevreye duyarlı sanat gibi) harcamışlardır. Yetmişli yılların sanatı gerektiğinde farklı mecralar arasında, hiç polemik yaratmadan, özelliği gereği gereksiz yere durumu abartmadan gidip gelmiştir. Doğrudan duyulara ve akla seslenen olgularla ilgilendiği için, samimi ve ki-

şisel bir sanatsal yaklaşım olarak dikkat çekmiştir. Dolayısıyla dışardan genellikle narsisistik görünmüş, ama bir yandan da izleyicinin sınırlarının nerede sona erdiğine yönelik arayışıyla da gündeme gelmiştir. Kesinliklerin peşinde değildir, belirsizliklere hoşgörüyle yaklaşır. Samimidir ama anonimdir, çünkü özel olanı kamusal bir söyleme dönüştürerek tersyüz eder; yetmişli yılların mesafe koyma biçimi budur. Bilincin nasıl kurgulandığına yönelik büyük bir merak vardır. Konum anahtar bir sözcüktür. *Nerede* (mekân) ve *nasıl* (algı) ile ilgili meseleler büyüteç altına alınır. Algılananın ne olduğunun o kadar önemli olmadığı, Foto-Gerçekçilik'ten post-Minimalizme kadar, birbirinden son derece uzak türlere bakarak anlamaya çalışılmasından bellidir (gerçi ikonografi adında bir cüce oradan oraya koşturup kapıları çalmaktadır). Yetmişli yılların sanatı çoğu örneğinde yükselen bir skalada bir dizi meseleyi doğrulamaya çalışır adeta: fiziksel (orada, dışarda); fizyolojik (içsel); psikolojik; ve, daha iyi bir sözcük bulmak zor galiba, zihinsel. Bunlar varolan bir takım türlere kabaca tekabül etmektedir. Bileşenler kişisel mekân, algısal revizyonlar, zamana ilişkin kabul edilmiş birtakım unsurların irdelenmesi ve sessizliktir.

Bu soruşturulabilir doğrular, *işgal edilebilir* ya da en azından kısmen içine yerleşilebilir bir beden, akıl ve yer saptar. Ellilerin insanı sağ kalmayı başarabilmiş bir Vitruvius adamı[6], altmışlı yılların insanı sistemin bir arada tuttuğu bir kopuk parçalar bütünüyse, yetmişli yılların insanı işlenebilir bir monaddır – aynı zamanda hem figür hem yerdir, figürle yerin yarı-sosyal bir şekilde üst üste binmesidir. Yetmişli yılların sanatı ellili ve altmışlı yılların sanatının koşullarını reddetmez ama bazı temel yaklaşımlar değişmiştir. Yetmişli yılların sanatı, altmışlı yılların izleyicisini reddeder. Sanatla içli dışlı olmayan bir izleyiciyle iletişim kurma çabası vardır, dolayısıyla "sanat"ın algılamayla bilişim arasına sapladığı kama yerinden çıkarılır. (Ülke çapında resmî müze sistemi dışında kalan alternatif mekânların çoğalması, bunun bir uzantısıdır – izleyicide, yerde ve bağlamda yaşanan bu değişiklik, New Yorklu sanatçıların New York'ta yapamadıklarını başka yerlerde yapa-

6 Vitruvius adamı, Leonardo da Vinci'nin insan vücudunda oranların kanununu göstermek için yaptığı bir desendir. Desende iç içe geçmiş bir daire ve karenin ortasında bir erkek figürü betimlenmiştir. (ç.n.)

bilmelerine olanak tanımıştır.) Yetmişli yılların sanatı bir yandan hâlâ tarihin ağırlığı altında ezilirken, öte yandan büyük bölümü öylesine gelip geçicidir ki tarihsel bir bilinci reddeder. Kendini sunduğu sistemi sorgularken, sonuçta o sistemin bir parçası olur. Yetmişli yılların sanat üreticileri sosyal duyarlılık taşırlar ama politik anlamda son derece etkisizdirler. Avangard dönemde bastırılan bazı ikilemler geri dönmüş, yetmişli yılların sanatı da karmaşık biçimlerde bunların üzerine gitmeye çalışmıştır.

Postmodernizmle birlikte galeri mekânı "nötr" bir mekân olmaktan çıkmıştır. Duvar, estetik ve ticari değerlerin geçişimsel bir biçimde yer değiştirdiği bir zar halini almıştır. Beyaz duvarlardaki bu moleküler ürperti algılanabilir olduğunda, bağlam iyice içerikleşir. Duvarlar özümser; sanat dışarı atar. Sanat, onu kapsayan bağlam olmadan ne kadar anlaşılabilir? Bu, galerinin mitleştirilmesi derecesini arttırır. Beyaz duvar, sanat yapıtının olabildiğince arınmış içeriğinin ne kadarının yerini tutabilir? Geç modern ve postmodern sanatın içeriğini büyük ölçüde sağlayan unsur, bağlamdır. Yetmişli yılların hem güçlü hem zayıf tarafı işte budur ve o yılların sanatının ana meselesini oluşturur.

Beyaz duvarın görünürdeki nötrlüğü aslında bir yanılsamadır. Aslında o nötrlüğün içinde ortak fikirler ve varsayımlar paylaşan bir cemiyet vardır. Sanatçı ve izleyici, belli olmasa da, o beyaz yüzey üzerine iki kolundan adeta yapıştırılmıştır. El değmemiş ve yerden öte bir yer olarak beyaz küp imgesi, modernizmin ticari, estetik ve teknolojik anlamdaki üstün başarılarından biridir. Olağanüstü bir striptizdir izlediğimiz: galerinin içindeki sanat yavaş yavaş soyunarak, sonunda sanattan arta kalmış birtakım biçimsel ürünlerle, dışardan alıntılanmış birtakım gerçeklik kesitleri sunmaya, galeriyi "kolajlamaya" başlar – yani bunları, galeri bir tür kolajmış gibi mekâna yapıştırmaya. Duvarın içeriği böylece giderek zenginleşir (belki de koleksiyoncunun esas satın alması gereken, "boş" bir galeri mekânıdır.) Sanatta görmemişliğin göstergesi, fazla şey içermesidir – bu durumda bağlam dışarda bırakılan unsurların yerini alamaz; karşılıklı olarak üstündec anlaşmaya varılmış birtakım varsayımlara dayalı sistem çöker.

Temiz galeri duvarı, o son derece kendine özgü kırılgan doğasının evrimleşme sürecinde saflığını yitirmiş bir üründür. Ticareti ve estetiği, sanatçıyı ve izleyiciyi, etiği ve menfaati kapsar. Onu destekleyen

toplumun bir yansıması olarak, paranoyalarımızı yansıtabileceğimiz mükemmel bir yüzeydir. Ama bu dürtüye direnmek gerekir. Kaba görgüsüzlüğü içeri almayan beyaz küp, modernizmin sürekli olarak kendi kendini tanımlama alışkanlığına bir son vermiştir. İçeriğin seriler halinde dışarı atılmasına engel olmuştur. Bunu yaparken birtakım şeylerin farkına varmış, bastırdığı şeylerin anlamını kavramıştır. Beyaz duvar hemencecik yok edilemeyecekse, en azından anlaşılmasına çalışılabilir. O anlayış, örtük birtakım varsayımlara dayanan zihinsel yansımaların yüzeyi olan beyaz duvarı değiştirecekir. Beyaz duvar sonuçta bizim varsayımlarımızdan *ibarettir*. Her sanatçının bu içeriği bilerek çalışması, bunun yapıtlarını nasıl etkilediğini bilmesi şarttır.

Beyaz küp genellikle sanatçının toplumla arasındaki mesafenin bir simgesi, ama aynı zamanda o toplumla ilişkiyi sağlayan mekândır. Bir tür gettodur, kurtarılmış alandır, sonsuzluğa doğrudan hattı olan bir tür müze öncesi müzedir, bir tavırdır, bir yerdir ama değildir, boş duvarların bir yansımasıdır, büyülü bir odadır, odaklanmış bir zihin ve belki de bir yanılsamadır. Sanatın sanat olma olasılığını içinde barındırmakla birlikte, o olasılığı karmaşıklaştıran da bir mekândır. Temelde biçimsel bir keşiftir, soyut resim ve heykelin ışıklı gölgeli hafifliği onda düşük oranda bir yerçekimi etkisi bırakmıştır. Duvarları, derinlik yanılsamasının bıraktığı kadar geçirgendir. O halde beyaz küp, içinde sergilenen sanatın içsel mantığını mı taşır? Sanatı bir kese gibi kapsamasından da belli olduğu gibi, o kapalı alan saplantısı bir tür organik tepki midir? Kapitalist kıtlık ve talep modellerine göre şekillenmiş bir ekonomik kurgu mudur? Uzmanlaşmadan kaynaklanan mükemmel bir teknolojik fire ya da sonradan bir alışkanlık ve hatta ideoloji haline gelen, yirmili yıllardan kalma bir Konstrüktivizm sersemliği midir? Öyle ya da böyle, galeri mekânı sanatın sanat oluşundaki başlıca geleneklerden birisidir. Ḥâlâ öyle olmasını sağlayan, alternatifinin olmamasıdır. Çeşitli projelerden oluşan zengin bir birikim galerinin yerine işaret etmiştir evet, ama alternatif sunmak yerine galeri mekânını estetik söylemin bir unsuru olarak ele almıştır. Gerçek alternatifler, mekânın kendi içinden çıkmayacaktır. Yine de galeri, toplumun belirsiz, önemsiz, yararsız bulduğu olguların korunmasının bayağı bir simgesi değildir. Onu yerle bir edebilecek bir sürü radikal fikri kuluçkaya yatırmıştır. Sahip olduğumuz tek mekândır ve çoğu sanatın da ona gereksinimi vardır. Beyaz

küp meselesinin pek çok yönü vardır.

Galeri mekânını kabullenen sanatçı toplumsal düzene boyun mu eğmektedir? Galeriden rahatsızlık duymak, mekânsız fantezilere ve narsisistik biçim gösterilerine dönüşmüş olan sanatın işlevini yitirmişliğine, bu tür sanata bir sığınak oluşturan yeni avare statüsüne yönelik bir rahatsızlık mıdır? Modernizm süresince galeri mekânı, hiçbir zaman bir sorun gibi algılanmamıştır. Ne var ki bağlamları içerden okumak zordur. Sanatçı, bir sanat tüccarıyla anlaşmaya varmak dışındaki kabullerinin farkına varmamıştır. Ötesini sezse bile, değiştiremeyeceği bir sosyal gerçeği kabullenmesi, aklını kullandığının bir göstergesidir. Çoğumuz da zaten öyle davranma eğilimindeyizdir. Öte yandan, değiştirilemeyecek denli güçlü törel ve kültürel meseleler karşısında bireyin eli kolu bağlıdır ama, çenesini tutmak zorunda değildir. İroni, öfke, nükte, çelişki, hiciv, kayıtsızlık, şüphecilik gibi silahları vardır. Huzursuz, kendi kendinden şüphe eden, seçenekleri yok saymak konusunda son derece yaratıcı olan, hiçliğin farkında ve sessizliğe çok yakın o tanıdık kafa yapısıdır söz konusu olan. Sabit bir yeri olmayan, ampirik, hep denetleyen, kendi kendinin ve dolayısıyla tarihin bilincinde olan ama her ikisi konusunda da belirsizliğini koruyan bir kafadır bu.

Bu Faustçu bileşim, Cézanne'dan De Kooning'e uzanan bir dizi modernist sanatçıya üç aşağı beş yukarı uyar. Bu tür figürler, ölümsüzlüğün, ancak en yeteneklilerin muaf olduğu bir tür hastalık olduğuna ve o ayrıcalıklı algıya sahip olanların varoluşun doğasındaki çelişkileri had safhaya çıkarabilen bir ruhsal yapıda bulunduğuna ikna ederler insanı. İster simgeci ister dışavurumcu türde olsun bu tür bir figür mutlakla ilgili romantik bir enfeksiyona kapılmıştır ve aşkınlığa kavuşmak için acı çekmekte ama bundan mahrum kalmaktadır. Modernizmin pek çok mitinin kaynağındaki bu figürün artık emekli olmasının zamanı gelmiştir. Şimdilik çelişki gündelik hayatımızın bir parçası haline gelmiş, gelip geçici bir öfkeyle (kısa vadeli bir sentez mi demeli?), mizah ve kayıtsız bir omuz silkmeyle geçiştirdiğimiz bir şey olmuştur. Nasıl başkaları bizim duyarsızlığımıza hoşgörü gösteriyorsa, biz de onlarınkine hoşgörü gösteririz. Kendi kendisi üzerine çelişkinin ışınlarını yöneltiyorsa o bir kahraman değil, eski bir resimdeki kaçış noktası haline gelir. Bizden önce gelen sanatı yargılarken sert davranmak çıkarlarımıza uyar. Sanatı değil de bize kabul edilemez görünen tavırların,

bağlamların ve mitlerin simgelerini görürüz. Bu tür sanatı reddetmek için bulduğumuz kodlar, kendi sanatımızı keşfetmemizin yolunu açar.

Modernizm bize bir başka arketip daha verir: azınlık olduğunun farkında olmayan ve sanat aracılığıyla sosyal yapının değiştirilebileceğine inanan sanatçı tipi. İnançlı biri olarak bu tür sanatçının meselesi birey değil toplumun kendisidir; hatta gizli bir otoriter sosyalist olduğu bile söylenebilir. Onun o rasyonel ve reformcu dürtüsü akıl çağının bir insanı olmasının ve ütopyacı alışkanlıkların bir yansımasıdır. Bu yapının ayrıca sanatın işlevine ağır sorumluluklar yükleyen güçlü bir mistik/idealist yönü de vardır. Bu anlayış, sanatı, sosyal yapıdan ne kadar kopuk olup olmadığıyla ölçme eğilimindedir. Dolayısıyla her iki arketip de birbirine zıt amaçlarla sanatı sosyal yapıya yabancılaştırır. Bunlar Hegelci eski çifte ortaklardır ve saf oldukları nadiren görülür. Hangi ortakları seçeceğinize kendiniz karar verebilirsiniz: Picasso ve Tatlin; Soutine ve Mondrian; Ernst ve Albers; Beckmann ve Moholy-Nagy.

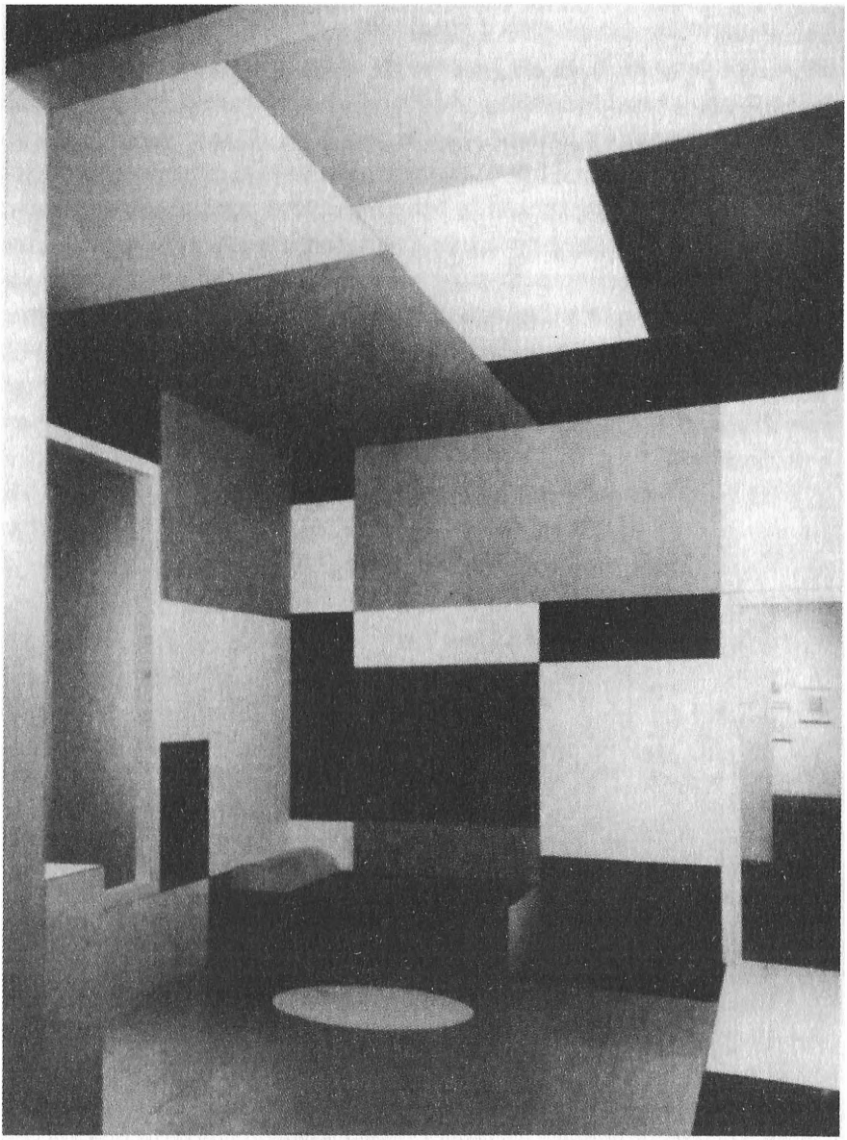
Fakat modernizmde ütopyacılığın tarihi epey görkemlidir. Bireyin ne kadar cüretkâr olduğunun biz de farkındayızdır kendisi de. Kendiyle ilgili mistik enerjilerden dem vururken bir yandan da tasarımın akılcılığına başvurur, öte yandan İlahi Yaratıcı'nın Tasarımcılığı'yla yaratıcı olarak sanatçı fikri arasında bağ kurar. O çağın artık sonu geldiği için, bu tür tutkularla dalga geçmek kolaydır. Büyük ideallerin iflasından sonra onlar hakkında bilgiçlik taslamak eğilimizdeyizdir. Duyarlılık cumhuriyeti olarak birey mitini kafasında kazılı olarak taşıyan biz New Yorkluların, bu idealist/ütopyacıları fazlasıyla kolay bir biçimde gözden çıkardığı söylenebilir. Avrupalı ütopyacılar burada – Kiesler'in[7] New York sanat ortamından bir Brown partikülü gibi geçişini kim unutabilir? – tutmaz. Sınıfsal yapıyı her iki kuşakta iskambil kâğıdı gibi yeniden karan bir toplumda, farklı bir yapıdan gelen o sanatçıların fikirleri iş yapmaz. Avrupai kafaya gelince; işte o, sosyal meseleleri ve sanatın dönüştürücü gücünü kavrayabilir. Şimdi yine izleyicinin nereye kaybolduğuna dair sorular soruyoruz. Bugün sanata bakan kişi-

7 Frederick John Kiesler 1890-1965 yılları arasında yaşayan Avusurya asıllı Amerikalı sanatçı ve tasarımcıdır. 1952'de New York Modern Sanatlar Müzesi tarafından dönemin önde gelen 15 sanatçısı arasında gösterilmiştir. (ç.n.)

lerin çoğu aslında sanata bakmamaktadır; kafasında taşıdıkları "sanat" fikrine bakmaktadır. Sanat izleyicisi ve eğitim safsatası konusunda iyi bir makale yazılabilir. Yanlış bir izleyici kitlesiyle karşı karşıya kaldığımız ortadadır.

Sanatçıları ilginç kılan, dikkatlerini yönelttikleri ve yöneltmedikleri çelişkiler, kendi öz-imgelerini oluşturmak için kullandıkları makaslardır. Ütopyacı sanatçı/tasarımcı, bieyselliğinin kendi hayal ettiği sosyal yapıya uyması gerektiğini bilen, ama öte yandan o uyumluluk kuralını kendi bireyselliğiyle çiğneyen kişidir. Albert Boime'in yazdığı gibi (*Arts* dergisi, 1970 Yaz Sayısı): "...Mondrian bireyselliğin uyumsuzluk ve çatışmaya yol açtığı ve 'uyumlu bir maddi çevrenin' (evrensel olarak nesnel ve kolektif bir görüntünün) yaratılmasına engel olduğu gerekçesiyle öznelliğe karşı çıkar. Aynı zamanda, ancak en yetenekli özgün bireylerin evrensel uyumu keşfedebileceği düşüncesinden yola çıkarak sanatsal özgünlük fikriyle ilgilenir. Dolalyısıyla bütün sanatçılara, kendilerini 'insan kitlesinden, çoğunluktan' uzak tutmaları çağrısında bulunur." Bu tür sanatçılar için sezgi gücünün tamamen rasyonalize edilmiş olması gerekir. Mondrian'ın açık yüzeylerinde ve resminin kenarlarında üzeri örtülen düzensizlik, yaptığı seçimlerin keyfiyetinde açıkça görülür. Boime'in dediği gibi, "Mondrian ancak sonsuz karmaşık denemeleri sonucunda bir dengeye ulaşabilmiştir ve bu ardı kesilmeyen kararlar silsilesi, kişiliğine dair ipuçları vermektedir." O halde Mondrian'ın (1926 yılında *Dresden'de Madam B.'nin Salonu* başlığıyla eskizini yaptığı, ancak 1970 yılında Pace Galerisi'ndeki bir sergi için uygulandığından kendisinin göremediği) odasına ne demeli?

Yatak, masa, raf gibi temel gereksinimlerin, doğadaki düzenden yola çıkarak belirlenmiş uyum ilkeleriyle iç içe geçtiği bir önermeyle karşı karşıyayız. Mondrian'a göre, "Non-figüratif sanat, etrafındaki şeylere yönelik derin aşkından dolayı onları olduğu gibi resmetmeyi amaçlamaz." Öte yandan Mondrian'ın odası, sanki ağaçlarla çevriliymiş gibi doğaya bağlıdır. Paneller öylesine birbirine uyumludur ki sınırlı bir alanda bile sanki arkaya öne gelgit hissedilir. Oda sanki duvarlarından soluk alıyor gibidir. Perspektifiyle iyice vurgulanan bu durum, Mondrian'ın biçimsel olarak resmen yasakladığı verev çizgileri doğurur. Oda antropomorfik değil de sanki *psike-morfik*'tir. İçindeki güçlü fikirler, Mondrian'ın mükemmel bir biçimde sezdiği zihinsel hatlarla



Piet Mondrian, *Dresden'de Madam B.'nin Salonu*, mekân düzenlemesi görüntüsü (sanatçının 1926 tarihli çiziminden yola çıkarak gerçekleştirilmiştir), 1970, Pace Galerisi izniyle, New York (Fotoğraf: Ferdinand Boesch)

örtüşür: "Yapıttan tüm nesneleri çıkarttığımızda dünya ruhsal alandan çekilmiş olmaz, aksine, ruh dünyasıyla *dengeli bir zıtlık ilişkisi* içine girer çünkü her ikisi de böylece saflığa ulaşmıştır. Bu, iki zıt arasında mükemmel bir uyum yaratır." Mondrian'ın Kübizmin gerçekçiliğine itirazlarına karşın duvarların yüce bir doğa duygusunu temsil etmesi, bu odada yaşayan kişinin de kendi hayvansı doğasını aşmasına yönelik bir çağrıdır. Böyle bir mekânda bedenin ağırlığı uygunsuz düşecektir; burada bedene özgü geğiriklere, osuruklara yer yoktur. Dayanaklardan ve kaydıraklardan oluşan bir sistem aracılığıyla dikdörtgenler ve karelerle tanımlanan mekân, insanı adeta Kübist bir resmin içine almakta, onu çevreleyen düzenin dayattığı ritmle bir tür senteze girmektedir. Pek karakteristik olmayan oval (belki bir kilim?) bir şeklin bulunduğu zemin ile tavan da dikeyler üzerinde bir baskı oluşturmaktadır. Ziyaret etmesi harika bir yerdir.

Bu görüntü dışarıya tamamen kapalı değildir. Pencereler, dışarıyla konuşmaya olanak sağlar. Rastlantısal bir süreç – yani pencereden görünenler – özellikle çerçeve içine alınmıştır. Pencerenin sol alt köşesindeki küçük siyah kare acaba bu duruma resmen göndermede mi bulunmaktadır (Texas'ın Arkansas'dan bir parça ısırması gibi)? Bütün o ciddi idealist yapısına karşın bu oda bana Mondrian'ın dans etmeyi sevdiğini hatırlatır (gerçi, çok kötü dans eden Mondrian'ın bunu rahatlamaktan çok, dansın programlı adımlarından zevk aldığı için sevdiği bellidir). Mondrian'ın odası, modernizmin görmezlikten geldiği beyaz küpe bir alternatiftir: "Mimari, heykel ve resmin bileşimiyle yepyeni bir plastik gerçeklik yaratılacaktır. Resim ve heykel ayrı birer nesne ya da mimariyi bozan 'duvar sanatı' ya da 'uygulamalı' bir sanat olarak değil, saf bir biçimde *yapıyı oluşturan öğelerden biri olarak* yaratıya katkıda bulunacak ve güzelliğini tamamlayacaktır."

Duchamp, dönüştürdüğü o ironik, komik, yanıltıcı mekânlarla galeriyi hâlâ meşru bir söylem alanı olarak görmeyi sürdürmüştür. Mondrian'ın o el değmemiş odası ise – hem insan ruhuna hem Madam Blavatsky'nin[8] ruhuna adanmış bir tapınak olarak – galeriyi vazgeçilebilir

8 Madame Blavatsky (Elena Petrovna Gan), 1831-1891 yılları arasında yaşamış, New York'ta Teosofi Derneği'nin kurucuları arasında yer alan Rus medyum ve yazardır. (ç.n.)

kılan yeni bir öneriyi gündeme getirme çabasıdır. Birbirine karşı duran bu iki farklı anlayış, modernizmin alışık olduğu bildik bir karşıtlıklar oyunudur: pis ve temiz, mikroplu ve steril, dağınık ve düzenli gibi... Bu tür diyalektik ayrımların taşıdığı en büyük ironi, olmadık maskeler altında birbirlerini taklit etmeleridir.

Mondrian ve Maleviç sanatın dönüştürücü sosyal gücüne ilişkin mistik bir inanç taşıyan sanatçılardır. Her ikisinin de resim düzlemi dışındaki çabaları belirsizdir; her ikisi de politik anlamda masumdur. Buna karşılık Tatlin gibi bir sanatçı, tümüyle sosyal angajman içinde, büyük tasarımlarla, enerjiyle dolu bir sanatçıdır.

Tatlin'in radikal sosyal programıyla Maleviç'in biçimci idealizmini buluşturarak kamuoyunun algısını dönüştürebilecek sergiler düzenleyen bir sanatçı vardır. Bu sanatçı, ne idealistlerin ne de radikal sosyal tasarımcıların aklına gelmeyen bir esinle sanat üreten Lissitzky'dir. Lissitzky, kenarda duran izleyicinin durumunu fark ederek onun katılımcı olmasını sağlamıştır. Bizim Rusya bağlantımız olan sanatçı, bu anlamda belki de ilk sergi tasarımcısı/düzenleyicisidir. Modern sergi fikrini ortaya atarken, galeri mekânını bir kurgu olarak düşünmüş ve böylece modern sanat ile izleyicinin buluştuğu bağlamı şekillendirmek adına ilk ciddi adımı atmıştır.

IV. Gösterge Olarak Galeri

Bir fikrin değeri, konuyu
toparlayabilme becerisiyle ölçülür.
Goethe

1920'li yıllardan 70'lere uzanan süreçte içinde sergilenen sanatın tarihi kadar kendine özgü bir galeri tarihi vardır. Bu süreçte sanata baktığımızda bir değişim üçgeninin yeni bir tanrıyı da beraberinde getirdiğini görürüz. Kaidenin yok oluşu, izleyicinin beline kadar duvardan duvara uzanan bir mekânın içinde kalakalmasıyla sonuçlanmıştır. Çerçevenin düşüşüyle duvarlar mekân olmuş, köşelerdeki gerilim hissedilir hale gelmiştir. Kolaj, resimden dışarı fırlayarak, olduğu yere çöken yaşlı bir kadın gibi kendini mekâna bırakıvermiştir. Yeni tanrı, yani o geniş, homojen mekân, galerinin her bir köşesine kolayca sızmaya başlamıştır. "Sanat" dışındaki her türlü engel ortadan kalkmıştır.

Artık sanat yapıtının etrafındaki alanla sınırlı olmayan ve sanatın anısıyla dolu olan bu yeni mekân, onu sınırlayan kutuyu itmeye başlamıştır. Zaman içinde galeri bilinçle dolmuştur. Duvarları yere, yerleri kaideye, köşeleri girdaplara, tavanı donuk bir gökyüzüne dönüşmüştür. Beyaz küp potansiyel sanat haline gelmiş, kapalı mekânı, simyasal bir biçimde, bir mecraya dönüştürmüştür. Sanat dışarı atılan, kaldırılan ve yerine başka şey konan bir şey haline gelmiştir. O halde boş galeri, Akıl'la ilişkilendirebileceğimiz o esnek mekânla dolu olan yer, modernizmin en büyük keşfidir diyebilir miyiz?

O mekânın içeriğini ortaya koymaya çalışmak, Zen'vari soruları da beraberinde getirir:

Herhangi bir Boşluk ne zaman maddeyle dolu bir yer halini alır? Herşeyi değiştiren ama kendisi değişmeyen şey nedir? Yeri ve zamanı

olmayan ama belli bir dönemi ifade eden nedir? Her yerde aynı yerde olan nedir? Görünür içerikten arındırılmış bir mekân haline getirildiğinde galeri sıfırlanır, sıfır bir mekân haline gelir, sonsuza kadar değişken bir hal alır. Galerinin kendi örtük içeriği, onu bir bütün olarak kullanan sanatsal eylemler aracılığıyla kendini ortaya koyar. O içerik iki yönlüdür. Bir yandan galerinin içinde sergilenen "sanat"ın içeriğidir, öte yandan sanatın sergilendiği bağlama bağlıdır. Ayrıca içinde yer aldığı daha genel bağlama da – yani sokağa, kente, para ve iş dünyasına – göndermede bulunur.

İlk sanatsal eylemlerde rastlayabildiğimiz hata payı, tam bir bilinç halinin eksikliğinden kaynaklanır. Yves Klein'ın 28 Nisan 1958 tarihinde Iris Clert Galerisi'ndeki eylemi, "boyutları olmayan, adı konamayan, içine nasıl girileceği bilinmese de insanı kuşatan, ama sınırlardan yoksun" bir mekân olarak tasarlanmıştır. Oysa galeri mekânının geleceği açısından son derece etkili sonuçları olmuştur. Ağzı bol laf yapan Klein'ın boşluğu avucunun içine almaya çalışan o mistik imgesiyle bütünleşen bu etkinlik oldukça şaşırtıcıdır. Bilirsiniz Klein (o ünlü fotoğrafında olduğu gibi) ikinci kat penceresinden atlayarak çıkmıştır sahneye. Judocu olduğu için yara almadan düşmeyi öğrenmiştir. Fakat esas üzerine atladığı şey, belki de, Fransızlara özgü o kendini beğenmiş ressamca tavrın kucağıdır. Zaman içinde Klein'ın deliliğinin aslında bir yöntem olduğu, bir yandan da modernizmin en etkili kilit noktalarını fotoğraflardan okuyabildiğimiz ortaya çıkar.

Avangard eylemlerin iki tür izleyicisi vardır: orada olanlar ve çoğumuz, yani orada olmayanlar. Orada olan izleyici tam olarak algılayamadığı ama zorunlu tanığı olduğu bir anın içinde olmaktan genellikle rahatsızdır ve yapıtı deneyimlerken hissettiği o sıkıntıyı hatırlar. (Sık sık geçmişi unutarak geleceği hatırlamaya çalışan modernizm tarafından hep horgörülmüş) bellek, işi yıllar sonra tamamlar. Dolayısıyla orada olan izleyici, henüz kendi kendisinden öndedir. Belli bir mesafeden bakan bizler, yani orada olmayanlarsa, aslında daha çok şey biliriz. Etkinliğin fotoğrafları bizi o ana götürür, ama birçok belirsizlik de söz konusudur. Onlar geçmişi bugüne, ama yine de bizim kendi algılarımız çerçevesinde getirebilen belgelerdir. Ve o görüntüler de her türlü kur değeri gibi, enflasyona tabidir. Söylentilerin de yardımıyla, olayın tarihsel önemini abartacak koordinatları bulmaya çalışırız. Yani aslında

yaratım sürecinin bir parçası haline gelmek gibi dayanılmaz bir fırsatla karşı karşıya kalırız.

Kaldırımın üzerine bir oluk başı gibi sarkan Yves Klein'a dönelim biz yine. Klein'ın galeri eyleminin Paris'te 1957 yılında Colette Allendy Galerisi'nde aslında bir ön denemesi olmuştur. O sergide bir tek odayı boş bırakarak, "henüz madde haline gelmemiş resimsel duyarlılığın varlığını görünür kılmak istediğini" açıklamıştır. Klein'ın sözünü ettiği "resimsel duyarlılığın varlığı" dediği şey – yani boş galerinin içeriği – bana göre savaş sonrası sanatın en önüne geçilemez olgularından birisidir. Iris Clert'deki eylemiyle ilgili olarak, Pierre Descargues'ın Yahudi Müzesi kataloğunda yazdığına göre "galerinin dış duvarlarını maviye boyayan" Klein, ayrıca sergiyi izlemeye gelenlere "mavi kokteyller ikram etmiş, Concorde Meydanı'ndaki Luksor dikilitaşını aydınlatmaya çalışmış ve galerinin girişinde nöbet tutması için üniformalı bir Fransız Ulusal Muhafızı tutmuştur. Galerinin içindeyse bütün mobilyaları dışarı çıkartmış, duvarları ve içinde herhangi bir nesne bulunmayan bir vitrini beyaza boyamıştır." Serginin adı "Boşluk"tur ama bir önceki yılın sergisinin ana fikrinin geliştirildiği altbaşlık daha açıklayıcıdır: "Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi." Sergiyi o zaman ziyaret edenlerden John Coplans, bu açıklamayı son derece tuhaf bulmuştur.

Açılış gecesine, aralarında Albert Camus'nün de bulunduğu üç bin kişi katılmıştır. Camus deftere düşüncelerini de yazmıştır: "Boşlukla birlikte. Tüm Güçler." Kendini bir yer ve konu olarak sunan galeri, burada esas olarak aşkın bir eyleme evsahipliği yapmaktadır. Dönüşümün merkezi haline gelmiş, Klein'ın mistik sisteminin imgesine dönüşmüş, ayrıca sanatçının Simgecilerden devraldığı bir sentez içinde ve tıpkı Goethe için olduğu gibi hava, gökyüzü, ruh anlamında kullanılan *azur* (Uluslararası Klein Mavisi) ise maddeyi dönüştüren araç haline gelmiştir. Klein 1957'de, Joseph Cornell'i andıran bir kendini beğenmişlik içinde atlayışına mistik bir anlam yükleyerek bir sputnik uydusu gibi yere inmiştir. Klein'ın fikirleri, mistisizmi, sanatı ve kitsch'i aynı potada eriten, biraz delice ama tuhaf bir şekilde de ikna edici bir karışımdır. Bütün başarılı karizmatik sanatçılar gibi, Klein'ın sanatı da sanat nesneleriyle sanatçı kültünün kutsal kalıntılarının birbirinden nasıl ayrılacağı sorununa işaret eder. Klein bonkördür, ütopyacı bir mizaha sahip-

tir, tutkuludur ve birçok şeyi de aşmıştır. Komünyon haline gelen o kutsal iletişim kurma biçiminde, Klein kendisini tüketime sunmuş ve tüketilmiştir. Fakat Piero Manzoni gibi o da son derece Avrupalı bir eylem adamıdır, hayatını sanki bir divan ısmarlar gibi ısmarlamak isteyen ve istifleyen burjuva materyalizmden her zaman metafizik bir tiksinti duymuştur.

Dışarda mavilik, içerde ise beyaz boşluk hâkimdir. Galerinin beyaz duvarları ruhla özdeşleştirilmiş, "resimsel duyarlılık"la kaplanmıştır. Beyaza boyanmış vitrin serginin genel fikrine dair bir girizgâhdır; birbiriyle bağlantılı olduklarını gösterir (boş bir galeride vitrinin içinin de boş olması). Bu çifte teşhir mekanizması (galeri ve vitrin) namevcut sanatın yerini alır. Galeriye veya vitrine sanat koymak, sanatı "tırnak içine almaktır". Sanatı o yapay dünya içinde bir sahte olguya dönüştürmek, galeri sanatının bir tür süs, bir butik ürünü olduğunu ima eder. Bugün destek sistemi dediğimiz şey (uzayda yaşam söz konusu olduğundan beri yaygın olarak kullandığımız bir terim) şeffaflaşmaya başlamıştır. Zaman geçtikçe Klein'ın eylemi daha da başarılı olur; tarih bir tür yankı odasına donüşür.

İşin teatral yönü – muhafız, kokteyller (içerisi/dışarısı meselesine bir başka yorum belki?), tepesindeki boşluğu kırışık bir kurşunkalem gibi gösteren Luksor dikilitaşı – söz konusu sanatsal eylemin ölü doğmasını engelleyerek, dikkati üzerine çekmiştir. Klein'ın eylemi, galeriyi diyalektik bir gösterge haline getiren hatırı sayılır bu tür birkaç sanatsal eylemin ilkidir. Bu eylemlerin bir tarihi, bir kökeni vardır: her biri bize galerinin korunmasına yönelik sosyal ve estetik kurallara ilişkin fikir verir. Her biri galerinin sınırlarına dkkat çekmek için tasarlanmış birer yapıt veyahut birer fikirdir. Fars, komedi, ironi, aşkınlık ve tabii ki ticaret arasındaki güç mücadelesinin merkezi olarak galeri, o 'radikal' bilinçlilik halini topluma aktaran ürüne dönüşür. Belirsizliklerin ve henüz keşfedilmemiş varsayımların mekânı olan galeri, aynı zamanda tıpkı atası müze gibi, süreklilik ve düzen adına tam bir bilinç halini dışlayan bir yerdir. Bilinci aşan ürünleri sunmak gibi bir işleve sahip olan müzeler ve galeriler, böylece, oldukça liberal bir biçimde, kitlelerin uyuşturulma sürecine katkıda bulunurlar – *bırakınız yapsınlar* anlayışının eğlence dünyasındaki karşılığını oluştururlar.

Bu söylediklerimin bana hiç de fena gelmediğini de eklemem ge-

rekir, çünkü bu düzenin alternatifi de yeterince reformist ikiyüzlülüklerle doludur.

Klein'ın eylemi, amacına ulaşmış olarak aynı galeride, yani Iris Clert'de1960 yılının Ekim ayında bir karşılık bulmuştur: bu tarih Yeni Gerçekçiler'in kendilerini resmen grup ilan ettikleri tarihtir. Klein'ın *Boşluk*'u, Arman'ın çöp ve atık birikintisinden oluşan *Dolu*'suyla doldurulmuştur. Mekânı tersten bir kolaj şeklinde dolduran bu birikinti, adım atacak yer bırakmayacak şekilde pencereye ve duvarlara dayanmıştır. Arman'ın eyleminde, Klein'ın aşkın nostomanisinin[9] hazzı yoktur elbette. Daha sıradan ve şiddetlidir ve galeriyi metaforik bir araç gibi kullanmıştır. Arman, galeriyi grotesk bir biçimde tıka basa çöple doldurup dönüştürmüş, sonra da mekândan o yığını '*hadi bakalım hazmet!*'mesini beklemiştir. Galeri eylemlerinin kısa tarihi içinde izleyici ilk kez galerinin dışındadır. İçerde ise galeri ve içindekiler artık bir kaideyle üzerinde sergilenen yapıt kadar ayrılmaz bir bütün oluşturmuştur. Bütün bu olan bitende Arman'ın, kendi deyimiyle, hiddetlenme durumu vardır. Katı kurallarıyla modernizm, en boyun eğmediği eylemde bile anababanın kurallarını gözler önüne seren çocuklarını çileden çıkarır. Galeriyi girilmez kılıp, dışarda kalan izleyiciyi salt vitrinden bakmaya mahkûm eden Arman, böylece yalnızca boşanma işlemlerini başlatmakla kalmamış, ilişkide temel bir yarık açmıştır.

Bu erken galeri eylemlerinin 1950'lerin sonunda ve 1960'larda Yeni Gerçekçiler tarafından başlatılmasının nedeni ne olabilir? Yeni Gerçekçiler'in sosyal bilinçle dolu işleri, etkili bir çözülmeyi de beraberinde getirmiştir. Ne var ki uluslararası sanat politikası, onların eylemlerinin etkisini hafifletmiştir. Jan van der Marck'a göre, "Yves Klein'ın 1958'de Paris'te Iris Clert'de sergilediği *Boşluk*'la adı konan ve kurumsal anlamda 1964 Haziran'ında Haags Gemeentenmuseum'da kurumsal saygınlığa da kavuşan Nieuwe Realisten hareketinin Paris'in düşüşüne, New York'unsa çıkışına denk gelmesi Paris avangardının kötü talihidir. Uluslararası ilgiye yönelik mücadelede 'Fransızlık' bir yük gibi algılanmış, genç Amerikalılar Fransız geleneğinin çoktan iflas ettiğine inanmışlardır." Amerika, Avrupa'nın yüksek kültürüne karşı

9 Nostomani: Bulunduğu çevreden uzaklaşan kişilerde görülen aşırı biçimdeki geri dönme isteği. (ç.n.)



Armand P. Arman, *Dolu*, 1960, Iris Clert Galerisi, Paris.
Galeri vitrininin görüntüsü.

ham sanat fikrini savunmuştur. Oysa Yeni Gerçekçiler'in galeri politikalarıyla ilgili algısı çok daha keskindir. Klein'ın o muhteşem hokus-pokus'u dışında başka erken Yeni Gerçekçi eylemleri de son derece çarpıcıdır. Ama tabii bunda, Avrupa galerilerinin tarihinin en az 1848'e kadar uzanan geçmişi etkilidir. Avrupa'da galeri, dışardan hasetle bakan gözler için, Avrupa ticaretinin herhangi bir başka kolu kadar olgunlaşmış bir simgedir. Bu açıdan bakıldığında, Yeni Gerçekçiler'in en sevimli eylemlerinin bile sağlam bir öze sahip olduğunu söylemek gerekir. Örneğin Daniel Spoerri 1961 yılında Stockholm'deki Addi Kopcke Galerisi'nde sanat tüccarı ve karısı Tut için bir sergi düzenlemiş ve bir manavdan yeni alınmış meyve ve sebzeleri "mevcut piyasa değerinden" satışa sunmuştur. Her bir yiyeceğin üzerine "DİKKAT: SANAT YAPITI" damgasını yapıştıran Spoerri'nin, "imza belgesi" de böylece yapıtın üzerinde yer almıştır. Koleksiyoncu buradaki ticaret parodisinin farkında değil midir? Peki böyle bir eylemi o dönemde Milano/Paris/New York ekseninde yapmak mümkün müdür?

Galeri mekânını dönüştüren New York eyleminin daha da sevimli bir görüntüsü vardır. 1960'lı yılların unutulmaz sahnelerinden birisi, 1966 yılında Ivan Karp'ın Castelli Galerisi'ne girip elindeki bir sopayla Andy Warhol'un Doğu 77. Cadde 4 numaradaki bu tarihi mekânın içinde serbestçe uçuşan gümüş yastıklarına adeta çobanlık edişidir. Mekânın her bir noktası – gümüş yastıkların havalanıp çarptığı tavandan zaman zaman değdiği yerlere kadar – kullanılmıştır. Bu kendi halinde, sürekli dönüşen, sessiz sanat yapıtı dönemin galerilerindeki kinetik işlerin şıngırtılı tıngırtılı sesleriyle adeta dalgasını geçmiş, bir geleneğin üstüne oturduğunu ilan etmiş (bütüncül espas) ve sanata dair açıkça didaktik özüyle mutluluk duygusunu bir arada sunmuştur. Mekânı ziyaret edenlerin suratında, derin bir sorumluluk sırtlarından kalkmış gibi bir tebessüm belirmiştir. Bu yapıtın rastlantısal olmadığının göstergesi, yan odayı tümüyle kaplayan *İnekli Duvarkâğıdı*'dır. 1940'lı ve 50'li yılların o görkemli resimlerine ilişkin Harold Rosenberg'in "apokaliptik duvar kâğıdı" gibi benzetmelerini hatırlamamız yeterlidir. Bu tür söylemlerin ağır etkisi hâlâ hissedilmektedir. Ruhsal enerjinin ana kaynağı olan simgeyi bir duvar kâğıdına indirgemek – ve tekrar öğesiyle etkisini daha da ucuzlatmak – son derecede ciddiye alınmış yüce meseleleri adeta bir dekorasyon öğesine indirgemiş veyahut dekorasyonu o

yüce noktaya taşımıştır.

Warhol'un para, güç ve gösterişle olan kurnazca ilişkisi Amerikan masumiyetinin nasıl kurgulandığının da derin bir göstergesidir ve Avrupalıların düşmanını tanımak yolundaki içgüdüsel yeteneğinden çok farklıdır. Amerikan masumiyeti yakın dönemde başarılı olmuş avangardların paylaşma eğilimi gösterdiği bir dizi yanılsamayla korunur. Arman'ın beyaz bir Mercedes'e suikast yapması, Amerikalıların materyalizme saldırma biçiminden çok farklıdır. Amerika'da anarşist eylemler tutmaz. Çünkü umuttan doğan o neredeyse *resmî* iyimserliği çürütür. İyi biçim ve kabul edilebilir üslupların alt sınırlarında biriken bu tür eylemler genellikle unutulur gider. Akla Tosun Bayrak'ın "New York City'de Riverside Caddesi'ne terk edip bütün mahalleyi kokuttuğu, ön camından kesik bir boğa başı görünen, içinin tamamen hayvan bağırsaklarıyla dolu, o canına okunmuş pis beyaz arabası geliyor..." (Therese Schwartz).

Amerikan avangardı, en abartılı eyleminde bile galeri fikrine saldırmamıştır. Tek istisna, sanatçıların arazi projeleri yaptıkları dönemdir ki, o zaman da arazide yapılan işlerin fotoğrafları çekilmiş ve satılmak üzere yine galeride sergilenmiştir. Amerika'da materyalizm, nesnelerden asla vazgeçemeyen bir ruh halinin ta derinlerine kazınmış ruhsal bir susuzluk gibidir. Kendi kendini inşa eden insanla, insan yapımı nesne kuzen gibidir. Pop sanat bunun farkına varmıştır. Hem o kültürün bir parçası olması hem de onu eleştirmesi arasındaki belirsiz kaynaşım, burjuvazinin az da olsa o ruhsal susuzlukla değeri artan maddi hazlarını yansıtır. Peter Saul, Bernard Aptheker ve birkaç başka isim dışında Amerikan sanatında gördüğümüz o şeytansı dürtü kendi doğasına ilişkin nesnesinden yoksun, bir parça odağı kaymış ve güvensiz bir haldedir. Sosyal sınıfların yeterince tanımlı olmadığı ve demokrasi retoriğinin de farklılıkları şüpheyle karşıladığı bir ülkede, maddi başarının eleştirisi genellikle bilgiç bir kıskançlık gibi algılanmıştır. Sanatçı için tüm bunların simgesi elbette ki yarattığı üründür. O sosyal ortama katılma derecesine göre, sanatçının yabancılaşmasının aracıdır. Her seferinde başarılı bir operasyonla da anlamı yüceltilir. O operasyonun mekânı ise galeridir. Dolayısıyla Arman'ın Iris Clert Galerisi'nde girmesine izin vermediği izleyicisi, sanatçının öfkesinde kendisinden de bir parça bulur.

Sanatı değil ama galeriyi seyretmeye zorunlu kılınan dışlanmış izleyici bir motif haline gelmiştir. 1968 yılının Ekim ayında, galeri mekânının politikasına en duyarlı Avrupalı sanatçılardan Daniel Buren, Milano'daki Galeri Apollinaire'i sergi süresince kapalı tutmuştur. Galeri kapısının üzerini dikey beyaz ve yeşil şeritlerden oluşan bir kumaşla kapatmıştır. Buren'in estetiğine yön veren iki olgu vardır: Şeritler ve şeritlerin sergilendiği yer. Buren, imzası, monogramı, katalizörü, uyarıcı unsuru haline gelen bu şeritler aracılığıyla sistemlerin kendi kendini dile getirmesine aracı olur. Şeritler, içeriği dışlayarak sanat olgusunu nötrleştirir. Sanatın bir göstergesi olarak bir bilinç simgesine dönüşür – *burada sanat vardı* der. "Peki ne söylemektedir bize bu sanat?" sorusunu sorduracak koşulları yaratır. Bir gösterge olarak bu şeritler Avrupa avangardizminin tanıdık bir yönünü ortaya koyar: sanatın üretimine izin veren sosyal sözleşme üzerine yorum yapan ama yine de onu küçümsemeyen mesafeli bir zekâ, politik bir bilmişlik. Dolayısıyla o şeritler galeri kapısına aslında sanat değil, tartışılmayı bekleyen bir monolog getirir.

Bu eylemin de tıpkı Yves Klein'ınki gibi, bir ön denemesi yapılmıştır. Aynı yılın Nisan ayında Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde gerçekleştirilen Mayıs Salonu'nda Buren "*Proposition Didactique*"ini (Didaktik Önerme) sunmuştur. Boş bir galerinin bir duvarı beyaz ve yeşil şeritlerle kaplanmış, galerinin dışına da şeritli panolar taşıyan iki adam yerleştirilmiştir. Buren'in yaklaşımı, Gene Swenson'ın 1970'lerin başında New York Modern Sanatlar Müzesi'nin önünde üzerinde soru işareti taşıyan bir panoyla yürüdüğü eylemi akla getirir. (Swenson ve Gregory Battcok New Yorklu sanatçılar arasında Yeni Gerçekçiler'le karşılaştırılabilecek politik duyarlılığa ve zekâya sahip iki sanatçıdır. Pek ciddiye alınmamışlardır. Hayatsa ne yazık ki ciddiye almıştır onları; ikisi de trajik bir biçimde ölmüştür.)

Buren'in Milano şeritleri, galeriyi, tıpkı sağlık görevlilerinin enfekte alanları kapatması gibi kapatmıştır. Böylece galeri, adeta hasta bir sosyal bedenin semptomu haline gelmiştir. İçeride tecrit edilen zehirli madde sanattan ziyade – her anlamda – onu içeren sistemdir. Sanat ayrıca üslup denen (ve bana göre sanatın aslında dışında bir konu olan) bir başka sosyal sözleşmeye de bağlıdır. Buren'in şeritleri, belli bir motife anlam kazandırıp o motifi sanatsal bağlama taşırken üslup olgusu-

nun yaygınlık kazanma biçimini de taklit eder. Üslup sabittir, Buren'in sabit uyarıcı unsuru da o halde onun grotesk bir parodisidir. Bildiğimiz gibi üslup, yapıtın kültürler arasında etkileşim kurulabilmesini sağlayan özüdür. André Malraux'nun gösterdiği gibi, üslup aracılığıyla insan bütün kültürlerin dilinden anlama olanağına sahip olur. Bu biçimsel Esperanto fikri, hem gerçek hem mecazi bir yer olan beyaz küpe çok uyar. Beyaz küp içinde biçimci sanat, tıpkı ortaçağ kilisesi gibi, belli bir ticaret ve inanç sisteminin yansımasıdır. Üslup belli bir anlam kazanmayı başardıktan sonra, yapıtın içeriğinin değeri anlam kaybeder. Bu uzmanlık alanı, ne kadar sıradışı olursa olsun yapıtların sosyal matris içine özümsenebilmesine yol açmıştır. Buren bu tür sosyalizasyon süreçlerini çok iyi anlamıştır. "Sanatçının yapıtı ve genel olarak sanat, nesnel olarak o topluma ait olduğuna göre, sanatçı o toplumun karşısında nasıl durabilir?" diye sormaktadır.

Gerçekten de 1960'ların sonundan itibaren ve 1970'ler boyunca üretilen sanatın konusu genel olarak budur: Sanatçı başka bir izleyici kitlesine nasıl ulaşabilir? Azınlığı temsil eden görüşlerini, sistemle işbirliğine girmeden nasıl ifade edebilir? Bu soruya getirilen yanıtların – mekâna özgülük, geçicilik, satın alınamazlık, müzeye muhalefet, sanat dışındaki izleyiciye yönelim, nesneden bedene ya da fikre yönelim – hiçbiri, galerinin kolay sindirebilen iştahından kaçamamıştır. Onun yerine, algı ve değer sistemleri üzerine, liberal, maceraperest, bazen kaba, her zaman kurum karşıtı ve sınırların zorlanmasından kaynaklanan o kibirden muzdarip uluslararası bir diyalog başlamıştır. Entelektüel enerji aşılması zor bir enerjidir. En üst seviyesinde yalnızca elleriyle iyi iş yapan becerikli sanatçıları toptan yok saymış, böylece yeniden tuvale dönüşün ve türlü budalalıkların yolunu açmıştır. Sanat galerisine içkin olan değiştirilemez birtakım kurallar, sanatçı devrimlerinin sınırlarını her zaman belirlemiştir. Üretim ve tüketim döngüsüne ilişkin bir dizi heyecan verici gözlem de olmuştur: bunlar 1960'ların sonuyla 1970'lerin başındaki politik sorunlara paralel gitmiştir. Bir noktada galerinin duvarları sanki camdan yapılmaya başlanmış gibidir. Dışardaki dünya görünür olmuştur. Galerinin sanatı şimdiki zamandan koruyarak geleceğe taşıma kalkanı en azından bir an için indirilmiş gibidir. Ve işte bu noktada yeniden Buren'in kapalı kapılarına dönmek yerindedir: "...sessizlik ya da boşluk yaratan sanatçının, diyalektik bir şey üretme-

si gerekir: tam bir hiçlik, anlama gebe bir boşluk, çınlayan, etkili bir sessizlik" diye yazmıştır Susan Sontag "Sessizliğin Estetiği"nde. "Sanat", kapalı kapıların ardındaki hiçliğin dile gelmesini zorunlu kılar. Dışarda özgürlüğüne kavuşan sanat, içeri girmeyi reddeder.

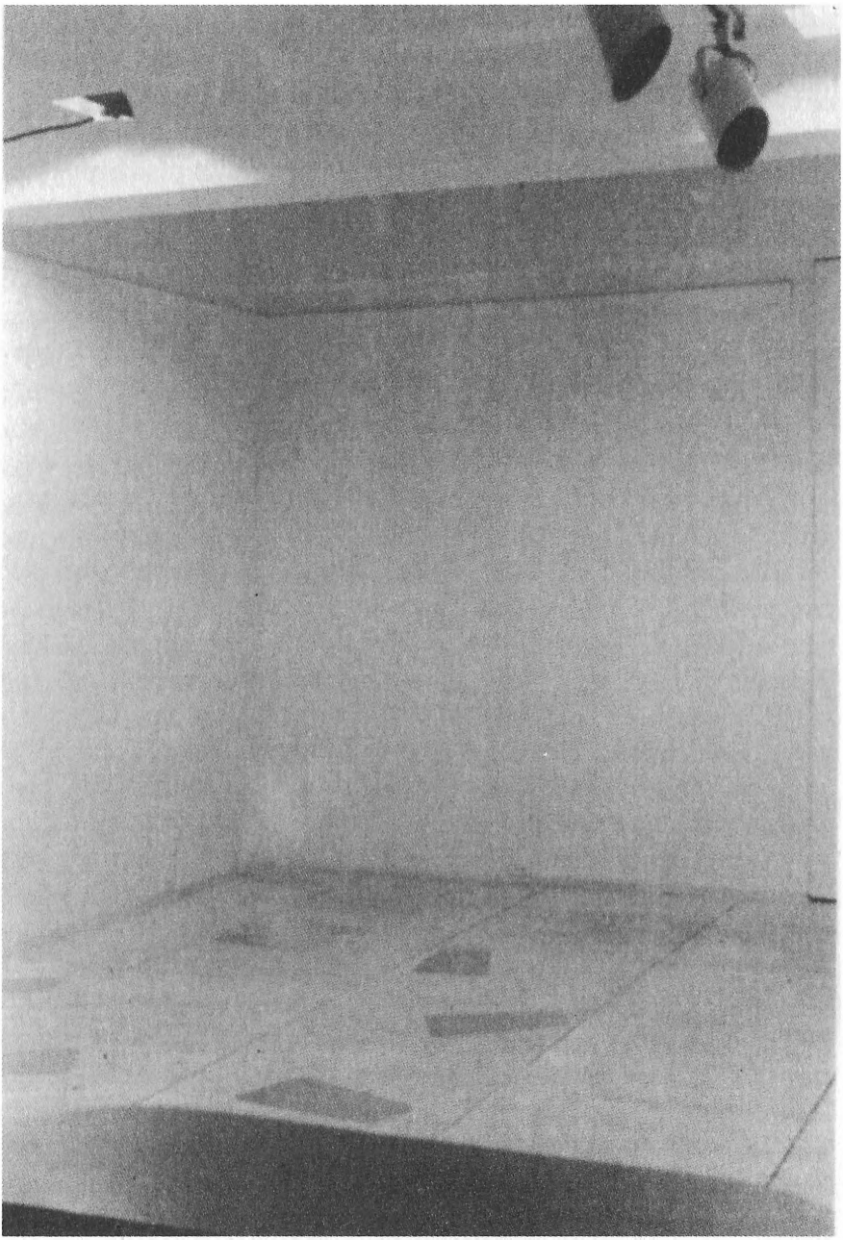
Galeri mekânının bu şekilde kavramsallaştırılması, en uç noktasına bundan bir yıl sonra ulaşmıştır. 1969 yılının Aralık ayında yayımlanan *Art&Project Bulletin*'in 17. sayısında (sayfaları sanatçılara açık 'mekânlar' olarak tasarlanan bir dergidir) Robert Barry, "sergi süresince galeri kapalı olacaktır" yazısını yazmıştır. Bu fikir bir sonraki yılın Mart ayında Los Angeles'taki Eugenia Butler Galerisi'nde gerçekleştirilmiştir. Galeri üç hafta boyunca kapalı kalmış (1-21 Mart); galerinin kapısına, kapalı olacağı ibaresi asılmıştır. Barry'nin sanatı, görünenin ötesindeki sınırlara uzanmak adına genellikle bu gibi, oldukça belirsiz veriler kullanır. Ortada birtakım şeyler vardır ama pek görünmez (naylon iplik gibi): bir süreç yaşanmaktadır ama pek algılanmaz (manyetik alanlar): fikirleri sözcüklere ve nesnelere başvurmadan aktarma çabası (zihinsel aktarım) sezilir. İzleyicinin ya da gözün yer almadığı kapalı bir galeri görünmez boşluk (karanlık mı? terk edilmiş mi?) olarak ancak zihinle algılanabilecek bir mekân haline gelir. Ve zihin o mekânı düşünmeye başladığında çerçeve, yüzey, kolaj gibi şeyler üzerine derin derin düşünmeye başlar – bunlar, galerinin saf beyazlığından koparak onu sanatsallaştıran unsurlardır. Sonuç olarak o mekânda görülen herhangi bir şey algılamada ani bir kopukluk yaratır ki izleyicinin gördüğüne dair ertelenmiş beklentisi, gördüğüne dair kendi düşüncelerini yansıtır ve görünür hale getirir.

Bu tür algı oyunları – Henry David Thoreau ve Marcel Duchamp gibi aykırı figürlerin öncülüğünde – 1960'lı yılların bir özelliğine dönüşmüştür. Bu oyun, gözün, deyim yerindeyse, kendi kendini görmesini sağlamıştır. "Görmeyi görmek" için boşluğa gereksinim duyulur; göz ve zihin kendi algılama süreçlerinin bir yansımasına dönüşür. Bu algısal narsisizm ve yarı körlük ilginç biçimsel sonuçlar doğurabilirken, 1960'lı yıllar aslında algılayan ve algılanan, nesne ve göz arasındaki geleneksel sınırların yıkılmasıyla ilgilidir. Göz böylece geleneksel kuralların engeli olmadan etrafına bakabilecektir. Böylesi bir algısal Ütopya, 1960'lı yılların kültürünün radikal duyusal dönüşümleriyle uyumludur. Galerilerde bu durumun en ikna edici yansıması Les Levi-

ne'ın 1969'da Fischbach Galerisi'nde açtığı "Beyaz Görüntü" sergisidir. Galeriye giren izleyici, iki yüksek yoğunlukta monokrom sodyum buhar ışığının yarattığı renksiz ve gölgesiz ortamda mekânı yeniden kurgulamaya çalışmıştır. Öteki izleyiciler, mekânı okuyabilmek, mekânda yol alabilmek için görsel birtakım işaretlere dönüşmüştür. Yani izleyicinin kendisi, mekânda gezen bir sanat nesnesi gibi algılanır olmuştur. Görüş sağlanamadığında kendi kendine dönen izleyici, kendi içeriğini kendi oluşturmaya çalışmıştır. Herhangi bir boş beyaz galeride yalnız olmak deneyiminin getirdiği bu yoğun beklentiyle bakma eylemi, kendiliğinden sanata dönüşmüştür. Beyaz mekâna dönecek olursak, o iç içe geçmiş bağlamlar, yani galeri ve izleyicinin zihni, tek bir sistemde buluşarak izleyiciyi uçurmuştur.

Bu nasıl mümkündür? Bu minimal macera, uyarıcı unsurları indirgeyip sistem içindeki etkisini yükseltmiştir. Bu değiştokuşta metafor yok olmuştur (minimalizmin en büyük katkısı işte modernizmin suratına bu şekilde kapıyı kapatmaktır). Sanatı içeren kutu, yani beyaz küp, bazı saklı meselelerini açık etmek zorunda kalmış ve bu kısmi mitten arınma hali, enstalasyon fikri üzerinde azımsanmayacak koşullar yaratmıştır. Bir başka sonuç da galeri içinde yaşamın kendisini, doğanın kendisini sunmak olmuştur; örneğin 1969 yılından itibaren sanat mekânlarında gerçek atlar sergileyen Jannis Kounellis gibi, ayrıca Newton Harrison'ın 1971 yılında Hayward Galerisi'nde sergilediği zavallı balıklar da akla gelebilir. Sonuç olarak bu uç noktalarda görülen her türlü dönüşüm metaforik olmaktan çok simyasaldır. Dönüşüm, sanatçıdan ziyade izleyicinin rolü haline gelmiştir. Sanatçının rolü, izleyiciyinin önüne kendi sanat üretim sistemini algılatabileceği uyarıcı unsurlar koymaya dönüşmüştür (üst orta sınıfların afyonu olarak sanat).

Galerinin içindeki dönüşüme direnen şeyi dönüştüren bizler, aslında gayet kolay bir şekilde birer yaratıcı haline geliriz. O süreçte kendimiz de sanatsallaşarak, dönüştürmekte olduğumuz yapıta yabancılaşırız. Böylece galeri mekânında bulunan izleyiciler, Kounellis'in atlarına benzemeye başlar. Canlı ve canlı olmayan arasındaki iç içe geçmişlik (nesne ve izleyici) Pygmalion mitini tersyüz eder: sanat canlanır ve izleyiciyi tasfiye eder. Bilinç hem araç hem mecra haline gelir. Yüksek bir bilince sahip olmak, o bilince sahip olmayanları taciz



Les Levine, *Beyaz Görüntü*, 1969, Fischbach Galerisi (Fotoğraf: Les Levine)

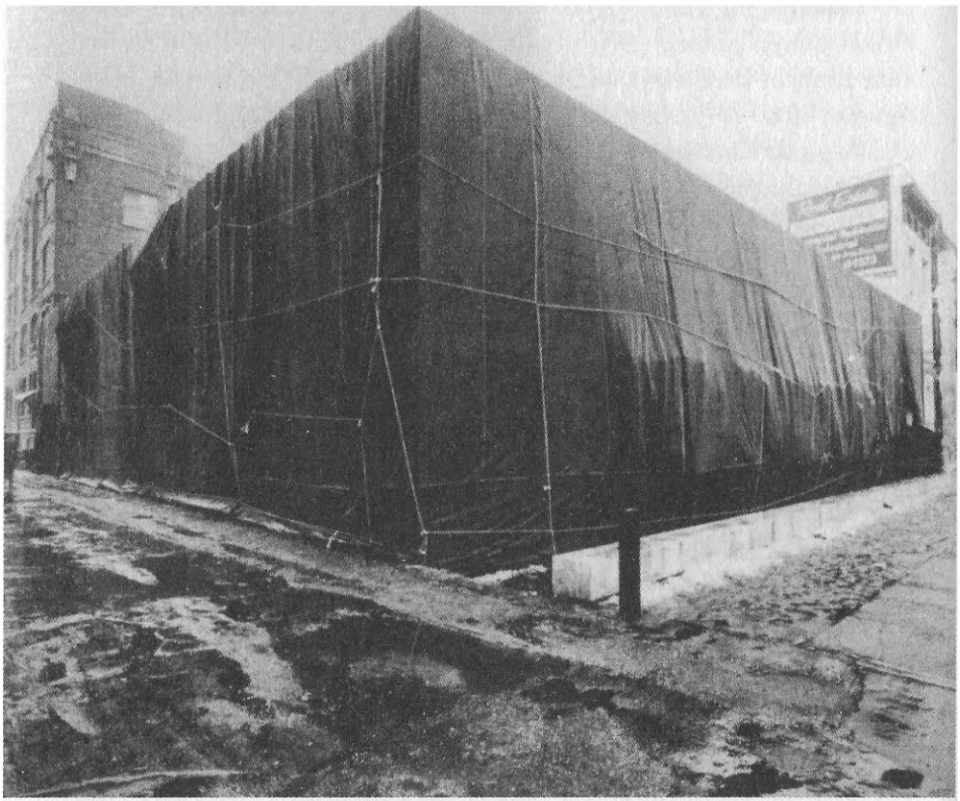
edebilmenin lisansına dönüşür. Bu şekilde galerideki durum kendi dışındaki gerçek dünyayı yansıtmaya başlar. Sanat ve yaşam arasındaki karmaşa onu en uçlara götürecek eylemleri çağırır – galeride bir cinayet örneğin, ne anlama gelirdi? Sanat mı olurdu? Peki bu yasal bir savunma oluşturur muydu? Hegel bunu galeri mekânıyla olan diyalektik bir ilişki olarak okur muydu? Jacques Vache tanık olarak dinlenmek üzere çağrılır mıydı? Yapıtın satılması söz konusu olur muydu? Bütün bu süre içinde Barry'nin boş galerisinde dakikalar geçmekte; birileri de kirayı ödemektedir. Aydınlanmış bir sanat tüccarı birtakım şeylerin satıldığı bir mekân olarak galeri hakkında sanatçının birşeyler söylemesine olanak tanıdığı için para kaybetmektedir. Bu durum bir bedevinin atını aç bırakması ya da İrlandalının domuzunu boğmasına benzer. Barry'nin kapalı mekânında, üç hafta boyunca mekân kendi kendine konuşup homurdanmış; beyaz küp, tabağa konmuş bir beyin olarak kendi kendini düşünmüştür.

Kısacası, bu tür eylemler, aşkınlık duygusu, abartı yoluyla dışlama, diyalektik ve zihinsel yansıtma yoluyla soyutlama içerir. Bunların tam karşıtı, gayet uygun bir örnek olarak, güney yarımkürede yapılmış bir iştir. *Altı Yıl: 1966-1972 Arasında Sanatın Nesneden Arınması*'nda (1970'li yılların en önemli kitaplarından birisidir) Lucy R. Lippard o yapıtı şöyle anlatır: "Rosario Grubu, 'Deneysel Sanat Döngüsü'ne başlıyor... 7-19 Ekim: Graciela Carnivale.... tümüyle boş bir oda, pencerenin bulunduğu duvar da nötr bir ambiyans sağlamak üzere örtülmüş, içerde açılışa gelen insanlar var, bu arada onlar fark etmeden kapı sıkı sıkı kapatılıyor. Yapıtın amacı tüm girişleri ve çıkışları kapatarak izleyicinin beklenmedik tepkilerini ölçmek. Bir saati aşkın bir süre sonra 'mahkûmlar' pencereyi kırarak kaçıyorlar." Boş galeriye kapatılarak birer yapıt olarak sanat nesnesine dönüşen insanlar, sonunda duruma başkaldırmışlardır. Bir saat içinde nesneden (sanat nerede?) özneye (ben) bir aktarım söz konusu olmuştur. Sanatçının öfkesi – ki gerçekten de öfke yaratacak bir eylemdir bu – izleyicinin sanatçıya duyduğu öfkeye dönüşmüş, avangard aktarımın o klasik senaryosu uyarınca sanatçının izleyiciye yönelik öfkesini tasdik etmiştir. Bir odaya kilitlenip sonra da onları kilitleyen kişiye karşı öfke duyan birtakım insanlara çok mu fazla anlam yüklüyoruz yoksa? İçinde kapatıldıkları oda, aktarılan bilgiler doğruysa, bir sanat odasıdır. Büyük dönüştürücü tarafından

yalıtılmışlardır. Hiçbir neden olmadan insanları boş bir odaya kilitlemek ve hiçbir açıklama yapmamak, tabii ki Arjantin'de, Soho'da olduğundan çok daha vurucu bir anlam taşıyacaktır.

Galeriyi bir bütün olarak kullanan eylemler 1960'ların sonunda birden ortaya çıkmış, 1970'li yıllarda aynı yoğunlukta olmasa da devam etmiştir. Bu tür eylemlerin adeta kutsal bir statü kazanması, ulaştığı boyutlar ve zengin göndermeleri açısından bakıldığında, 1969 Ocak ayında Chicago'da gerçekleşmiştir. Bu kez konu galeri değil, bir değil birçok galeriyi kapsayan bir kurum olarak müzedir. Klein ve Arman'ın 1960'larda Paris'ten arkadaşı olan Christo, Jan van der Marck tarafından Chicago'daki yeni Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde bir sergi yapmak üzere davet edilmiştir. Yakınlarda bir yerde ticari bir galeri için bir yapıt hazırlamakta olan Christo, müze için özel bir proje teklif etmiştir – müzenin içini ve dışını bezle kaplamak. Uygulamada karşılaşılacak zorlukların aşılması kolay olmayacaktır; zaten bu zorluklar, ki genellikle sonradan unutulur gider, bir eylemin ciddiyetini belirleyici özelliktedir – bu tür şeyler, sonra zaman içinde önemini yitirir. Yangından sorumlu görevli karşı çıkmış ancak ikna edilebilmiştir. Vali Richard Daley ortalıkta görünmese de projeye bir biçimde dahil olmuştur. Nasıl mı? Şöyle: 1968 Ulusal Demokratik Kongre'nin ardından Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde düzenlenen serginin konusu şiddettir. 1960'lı yılların en başarılı politik sergisi olan bu sergi, müzenin mütevelli heyetiyle çalışanlarını liberal bir öfkeye sürüklemiştir. (Buna ek olarak hemen karşı kaldırımdaki Richard Feigen Galerisi'nde Daley vahşi bir sanatçının protestosuna konu olmuştur; o sergide gösterilen yapıtlar arasında Barnett Newman'ın *Vali Daley İçin Dantel Perde*'si özellikle dikkat çekmiştir) Fakat Christo'nun müze paketi, sürpriz bir şekilde, hiçbir engelle karşılaşmamıştır. Galiba şimdi ölmüş olan o vali, ulusal medya tarafından ısırıldıktan sonra sanata bir daha bulaşmamaya karar vermiştir. Peki ya yapıtın kendisi ne anlama gelmektedir?

Bir sanatçıyla müze yöneticisi arasında dönemin en cesur işbirliği olduğuna şüphe yoktur. karşılaştırma yapabileceğimiz tek örnek, 1971 yılında Guggenheim'daki Hans Haacke/Edward Fry işbirliğidir. Chicago'daki müze bir Amerikan müzesidir, fakat işbirliğini yapanların ikisi de Avrupalıdır, biri Hollandalı, diğeri Bulgar. Van der Marck'ın müzede çalıştığı yıllar bugün artık bir efsane olmuştur ve Elayne Varian'ın



Christo ve Jeanne-Claude, *Paketlenmiş Çağdaş Sanatlar Müzesi,*
Chicago, 1969. 900 metrekare katranlı muşamba ve 1100 metre ip.
© Christo 1969. (Fotoğraf: Harry Shunk)

New York'taki Finch Koleji'ndeki istisnai çabaları dışında, 1960'lı yıllarda hiçbir küratörün boy ölçüşemeyeceği bir girişimdir. Van der Marck adeta yapıtın ortak yaratıcısına dönüşmüştür: müzeyi irdelemeye açık bir konu olarak sunmak, her türlü varsayımın çıkış noktası olan müzeyi sorgulamak, tartışmaya tabi tutmak çağrısı, modernist pratiğe son derece uygun bir stratejidir. Bu davranış ne bir Amerikan Küratörü'nün ne de ona o görevi veren mütevelli heyetinin işi olabilir.

Christo'nun paketleri sanatın o ilahi dönüştürücü gücüne yönelik bir tür parodidir. Nesne sahiplenilmiş, ama ona tam anlamıyla sahip olunamamıştır. Sanki kaybolmuş ve bir gizem kazanmıştır. Kendine özgülüğü, şekli, genel bir yumuşak geçişle bir senteze varmış, mekânla arasındaki sentez üzerinden anlaşılabilir hale gelmiştir. Kendimizi bu yönde birkaç işle sınırlayarak Chicago Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin Paketlenmesi'ne (süreç) veya Paketlenmiş Chicago Çağdaş Sanatlar Müzesi'ne (ürün) odaklanalım. Burada, yapıtları kapsayan müzenin kendisi kapsanmıştır. Bu çifte pozitif, yani sanatsallaştıran kabuğun sanatsallaştırılması, bir negatif mi doğurur? Boş galerinin birikmiş içeriğini dışarı atan bu eylem, yok edici bir eylem midir?

Christo'ların sanatı, estetik meseleleri sosyal bir bağlama taşıyarak politik bir alana çeker. Burada yalnızca sanata meraklıların değil, sanata akvaryumdaki yosun kadar yabancı olan sokaktaki adamın da bir tavır alması gerekir. Bu durum yapıtın dayattığı bir koşul değil, yapıtın gerçekleştirilmesinin nedenidir. Bu anlamda yapıt hem avangard (geleneksel anlamda angaje) hem de postmoderndir (izleyici tükenmişse başka bir izleyici kitle bulmanın mümkün olduğu inancı). Sağlam ironisiyle de – büyük paraların gözden çıkarılması söz konusudur ki bu, sokaktaki adamın her zaman çabucak idrak edeceği bir şeydir. Yapıta politik boyut katan – ikna edici, mantıklı bir argümana sahip olmasını sağlayan – bu sürecin nasıl idare edildiğidir. Kurumsal yapının harika bir parodisidir gerçekleştirilen: planlar yapılmış, uzmanlardan çevresel raporlar edinilmiş, muhalefet edenlerle masaya oturulmuş ve anlaşılmış, enerjik bir tartışma ortamı yaratılarak demokratik delilikten payına düşen yaşanmıştır (yerel düzeydeki kamuoyu tartışmaları, bağımsız bir toplumun en tuhaf kişilik dönüşümlerini açığa çıkarır). Bütün bunların ardından, yapıtın mekâna yerleştirilmesinin teknolojik güçlükleri, çeşitli tedarikçilerin beceriksizliği ve Amerika'da bu konulardaki tek-

nik bilgi birikiminin eksikliği söz konusu olmuştur. Bütün bunlardan sonra gerçekleştirilen yapıt, bu sefer de sanki izleyiciler güzelliğine katlanamazmış gibi hemen kaldırılıverir.

Bu kamusal yapıtlar Robert Moses'i[10] aratmayacak çapta işlerdir ama insanı ele geçirme biçimleri olabildiğince yumuşak, hoşgörülü ve ısrarlı bir zarafatle yürütülür. İleri estetikle politik mesajların ve kurumsal yöntemlerin iç içe geçişi, aslında izleyicinin kafasını karıştırır. Sosyal yapının ortasına dev sanat yapıtları yerleştirmek, Amerikan geleneklerine uygun değildir. Hart Crane'in ya da Joseph Stella'nın Brooklyn Köprüsü'yle ilgili işlerinden önce, Brooklyn Köprüsü'nün inşa edilmesi gerekmiştir! Büyük boyutlu Amerikan sanatı günahkâr sanatçıyı uzak, aşkın alanlara çekmiştir. Christo'ların projeleri boyut olarak, devletin yaptığı hizmetleri çağrıştırır: İşe yaramayan bir hizmetin çok pahalı bir şekilde sunumudur. Paketlemeye karar verdikleri alanlar/yapılar öyle büyük bir masrafa yol açar ki (*Uzun Çit* için 3,5 milyon dolar) zar zor ekmek parası kazanmaya çalışanların gözünde tam bir sorumsuzluktur. Oysa Christo'lar, Ayn Rand'ın bireyci ahlak felsefesini çağrıştırırcasına, projelerini yapıtlarının satışından elde ederek gerçekleştirirler. Gayet ciddi bir içeriği olan bu işleri bazı bilmişlerin eğlence diye değerlendirmesi beni her zaman şaşırtmıştır. Bunun neresi eğlencedir? Christo'ların projeleri, 20. yüzyıl sanatının retoriğini genel anlamda bir sonuca ulaştırmak çabasının son derece başarılı örneklerindendir. Herşeyden önce, bir zamanlar adı Ütopya olan bir ülkede, ütopya meselesini gerçekten gündeme getirirler. Böylece, sanatçının hevesleriyle toplumun geçit verdiği şeyler arasındaki mesafeyi ortaya koyarlar. Rusların, "ileri toplum için ileri sanat" düşüncesini aşan bu yaklaşım, bir toplumun aksak kurallarını ve serbest girişim mitini gözler önüne sererken, herhangi bir kurumsal yönetim kurulu başkanı kadar güçlü bir irade sergilerler. Delilik değildir Christo'larınki: Sarsıcı, güzel, öğretici birer anıtsal meseldir.

Paketlenmek üzere bir çağdaş sanatlar müzesinin seçilmiş olması Christo'ların ve Van der Marck'ın derin ciddiyetini ortaya koyar, çün-

10 Robert Moses (1888-1981) New York kentinin şekillenmesinde rol oynamış, kenti 21. yüzyıla taşıyan kurcusu olarak tanınmıştır; bu açıdan 19. yüzyıl Paris'inin Baron Hausmann'ıyla karşılaştırılan şehir plancısıdır.



Christo ve Jeanne-Claude, *Paketlenmiş Yerler ve Merdiven, Çağdaş Sanatlar Müzesi, Chicago*, 1969. 252 metrekare kumaş ve ip.
© Christo 1969. (Fotoğraf: Harry Shunk)

kü üniversite de dahil artık bir tür şirket haline gelmiş sanat kurumlarında sergilenen sanatın rahatsız edici durumunu fark etmişlerdir. Christo'ların müzeyi paketleyerek aslında simgesel olarak müzenin çalışanlarını ve işlevlerini – satış masası (o küçük idare köşesi), uzmanları, hademeleri (kendilerine yabancı bir inanca hizmet eden mavi yakalılar) ve tabii ki ima edildiği gibi, mütevelli heyeti üyeleri de dahil –paketledikleri gözardı edilir. Müzenin işlevlerinin durdurulması yerlerin ve merdivenlerin de paketlenmesini gerektirmiş, dolayısıyla onların da üzeri örtülmüştür. Paketlenmekten yalnızca, müzenin o kutsal duvarları muaf olmuştur. Aslında müzenin nasıl paketlendiği üzerinde pek fazla durulmamıştır. Pek bir düzeni olmayan, amatör işini çağrıştıran bir paketleme olduğunu söylemek mümkündür. İpler rastgele bükülmüş ve sarkmakta; düğümlerse büyük kazıklarla tutturulmuştur. Usta işi bir paketleme değildir yani, zaten olsaydı, geçmişinde insanları da paketlemiş olan Amerikan dehasına yönelik bir yorum olamazdı. Böylece Christo'ların paketlenmiş müzesi (açıkça) ve müze çalışanları (örtük bir biçimde), içerde olmanın, o sistemi onaylamakla eşanlamlı olduğunu söylemektedir. Müze bu şekilde paketlendiğinde, bu mesajın anlaşılmasının yolu açılmış mıdır peki?

Bütün eylemler gibi bu projenin de insanda beklenti yaratan bir özelliği vardır, tıpkı bir soru işareti ya da şaka gibi, tatmin edici bir sonuca ulaşabilmesi için yanıt gerektiren bir hali bulunmaktadır. Tanımı gereği bir eylem, "belli fikirleri, duyguları vurgulamak adına" ve genellikle de "etki uyandırmak için" yapılan bir harekettir. Anlık etkisi önemlidir. Anında bir karşılık bulmazsa, etkisini ve içeriğini yitirmesi söz konusudur. Her eylemin gerçek başarısı, doğru zamanda yapılmasıdır. Zamanın ve koşulların gösterdiği gibi, bazen içerik sunum biçimiyle örtüşmez. Dolayısıyla hem anlık hem uzun vadeli bir etkisi vardır bu tür eylemlerin, şimdiyle gelecek iç içe geçmiştir.

Eylemin nasıl sunulacağı belli sorunlar içerir. Kabul görmüş birtakım fikirler üzerinden anlam kurmalı ama o fikirlerin dışında kalınmalıdır. İlk başta basbayağı bir tür saldırı ya da eğlence gibi anlaşılması – ya da yanlış anlaşılması – söz konusudur. Bu süreçte yapıtın "sanatvari" olması ancak yük oluşturur. Bilinen bir sanat kategorisi içinde üretilmesi, o kategorinin yapıtı yutmasına yol açar. Başarılı eylemler – yani kendi özgün ifade biçimine sahip olanlar – kendi karşılıklarını sa-

natla ilgili söylemlerin arasından çekip çıkartmayı becerenlerdir. Oyun sahasında bu, kuralları değiştirerek oynamaya benzer. Sanatta ise bu tür değişiklikler zaman içinde oluşur ve sonuçlarını tahmin etmek kolay değildir. Dolayısıyla bu tür eylemlerde bir şarlatanlık ve kehanet boyutu vardır. Umulan ama mükemmelden uzak bir şekilde tasarlanan gelecek üzerine bir kumar oynama söz konusudur. Sanatsal eylemler bu açıdan, ancak zaman içinde şeklini bulacak bilgiye duyulan bir arzudur. Bir sanatçının kariyeri (sanatçı kariyeri diye bir şey varsa eğer) bu türün fazlasını kaldırmaz, bu oldukça tuhaf kaçar. Biçimden uzak (ve sanat kategorisinin dışında) olan bu eylemler, onu gerçekleştiren sanatçının diğer yapıtlarında da genellikle farklıdır. Bir sanatçı, ancak On Kawara gibi tek bir eylemi kariyeri boyunca tekrar edecekse eylemlere kalkışmalıdır.

Christo'ların projesi, sunum biçimi ve içeriği açısından nadir bir örnektir, gerçi onu ilk başta "eğlence" açısından değerledirenler de söz konusu olmuştur. Christo'ların nüktedanlığı ve mizahını inkâr etmek mümkün olmasa da gündeme getirdikleri karmaşık sorunlar (ki güldürü de basit bir konu değildir) eğlenceden pek uzaktır. Christo'ların projesi, 1960'ların ve 70'lerin ana konusu haline gelen bir meseleye ilişkin derin bir anlayışı gözler önüne sermiştir: bu, sanatın sanat olmasını mümkün kılan yapının tecrit edilmesi, tanımlanması ve gözler önüne serilmesi ve bu süreçte sanatın geçirdiği dönüşümlerdir. Bu süreçte galeriye bir yandan düşman kesilen sanatçılar, öte yandan varolmak için ona gereksinim duydukları için ruhsal anlamda bölünmüşlerdir. Tabii bu, post-kapitalist süreçte ilerici sanatın göstergelerinden birisidir. Sanatın hakkı sanata, Koleksiyoncunun hakkı da koleksiyoncuya: Koleksiyoncunun satın aldığıyla sanatçının sattığının örtüşmesi her zaman mutlu bir rastlantıdır. Çok bilmenin, çok utanmayı da beraberinde getirdiğini anımsamak için o dönemde yüzü kızaran gardrop devrimcilerini akla getirmek yeterlidir. Christo'lar da dahil olmak üzere 1960'larda ve 70'lerde üretilen sanatın başarısı, kendi çelişkilerini içinde barındırması ve bunu gösterebilmesidir.

Bütün bu eylemler galeriyi sanatın bir zamanlar sahip olduğu içeriğin boşluğu olarak görür. İdealize edilmiş yerle baş etmek, sanatın dönüştürücü gücünü besleyen bir dizi stratejiye yol açmıştır. Söz ettiklerimiz arasına – metaforun ölümüne, ironinin artmasına, işe yaramaz

olana değer biçmenin komikliklerine, yaratılmış olanı yok etme süreçlerine – bir de yıkım eklenmelidir. Geç-modernist sanatın yıkıcı unsurlarından birisi kapılardan ve aynalardan oluşan ve kesişen bir koridor içinde tüm çarelerin tükenmişliğidir. Küçük çaplı bir kıyamet anı üzerimize doğru gelirken; kendi kıyametini dünyanın kıyameti sanmak gibi bir yanılgı sezilir. Havadaki bu öfkeyi ise ancak iki sergi ifade edebilmiştir: 1968'de, Van der Marck'ın yönettiği Chicago Çağdaş Sanatlar Müzesi'ndeki "Yakın Dönem Amerikan Sanatında Şiddet" sergisi ile aynı yıl Varian'ın New York Finch Koleji'nde gerçekleştirdiği "Yıkım Sanatı". Galeri mekânının rahatsız edici bir şekilde kendi içine sarmalandığı bu sergilerde kimse müzeyi çöpe atmaya kalkmamıştır, aksine müzeye alternatif mekânlara yönelik bir tepki ortaya konmuştur. Galerinin kontrolden çıkmış hücresinin yersizliğini ve zamansızlığını azaltmak yönünde çeşitli çareler aranmıştır. Acaba çare galeriyi yerinden sökmek, başka bir yere taşımak mıdır?

Sonsöz

İnsanın geçmiş yazıları üzerine yeniden yazması, bir bakıma ölümden dönmeye en yakın deneyimdir. Eski ben üzerinde sahte bir üstünlük taslanmaya başlanır, bütün işi yapan odur oysa. Şimdi geri dönüp, zaten defalarca gözden geçirilmiş bu makaleleri yeniden değerlendirdiğimde ekleyeceğim bir şey var mı diye soruyorum kendi kendime. Ne çok şey var!

Son on yıldır sanki hiç yaşanmamış gibi unutulan çok şeyden söz edilebilir. Görsel sanatların belleği pek zayıf. New York adeta radikal bir unutuş merkezi. Kimsenin anımsamadığı bir geçmişi istediğiniz kılığa sokarak yeniden kurgulayabilirsiniz. Benliğin o patentli fetiş nesnesi olarak tanımlayabileceğimiz özgünlük için de aynı şey söylenebilir.

Peki geçmişe gömülen nedir? Sanat ortamının tasavvur edilebilir en soylu çabası olan, bir kuşağın toplu halde üsluplar, fikirler ve birtakım hareketler aracılığıyla kendi üretim alanının bağlamını sorgulama sürecidir. Sanat geçmişte yanılsama yaratmak için yapılırdı; şimdiyse tümüyle yanılsamalardan oluşmaktadır. Altmışlarda ve yetmişlerde yaşanan o yanılsamalardan vazgeçmek çabası, tehlikeli bulunmuş, hoşgörülmemiştir. Sanat endüstrisi, o günden bugüne o çabaya gereken değeri göstermemiş, hatta değerini düşürmüştür. Yanılsamalar geri dönmüş, çelişkiler kabullenilmiş, sanat dünyası yine eski memnuniyetine saplanmıştır.

Bir alanın ekonomik yapısı sarsıldığında ya da tehdit edildiğinde değerler sistemi de altüst olur. Avrupa'da ve Amerika'da yüz yıldır sarsılmayan ekonomik model ürün temellidir: galeriler kanalından geçerek koleksiyonculara ve kamusal kurumlara sunulan, hakkında galerilerin kısmen desteklediği dergilerde yazılar yayımlanan, zaman içinde "tarih" oluşumuna katkıda bulunacak akademik alanlara sızan ve böy-

lece koleksiyonuna girdiği müzenin yatırım değerini meşru kılan da özünde bir üründür. Bankalar da aynı prensiple çalışır. Sanat için tarih, nihayetinde, parasal değerdir. Dolayısıyla hak edilen sanata değil, parası ödenen sanata sahip olunur. Gayet tıkırında olan bu sistem, üzerine temellendiği anahtar figür olan sanatçı tarafından hemen hemen hiç sorgulanmadan varlığını sürdürür.

Avangard sanatçının kendi sosyal bağlamıyla olan çelişkili ilişkisi, kuyruğunun bir biçimde baştan bağlı olmasından kaynaklanır: Sonuçta sanatçı birtakım şeyler üretir. Emerson'u tersinden söylemek gerekirse, sonra da atına atlayıp, ürettiğini bankada bozdurmaya götürecektir. Ürünün atölyeden müzeye uzanan macerası, zaman zaman, hafif Marksist türden yorumlara neden olmakla birlikte Marksizme özgü idealizm, benim de aralarında olduğum sadık ampiristler için pek bir şey ifade etmez. Her sistem insan doğasını kendi arzuladığı sonuçlar açısından okur, insanın çirkin yönlerini görmezlikten gelmek ya da örtbas etmek, bütün ideolojilere özgü bir durumdur. Her ideoloji, insanın aslında daha iyi olduğu fikrini satmaya çalışır. Kapitalizm çeşitleriyse en azından özdeki o bencilliğimizi teslim eder: gücü de buradan kaynaklanır. İdeolojilerle nesnelerin (ister sanat yapıtı, ister televizyon ya da çamaşır makinası olsun) komik öyküsü, alışılmış sahte umutlar, yalanlar ve megalomanilerle dolu bir alanda sahnelenir durur.

Sanat da bu işin bir parçasıdır ama tüm bunların masum bir seyircisiymiş gibidir. Ödün vermeyi apoletlerinin sökülmesiyle bir tutan, kararlılığında sarsılmaz profesyonel entelektüelden daha masum bir insan yoktur örneğin. Üretilen ürünün estetik, sosyal ve ahlaki açıdan mistik ve yüce bir değeri olduğunu öne sürerek kendi kendini korumaya çalışan, bu türde fikirleri ortaya atan, bizzat avangardın kendisidir. Bu fikirleri doğuran, idealist felsefenin kalıntılarıyla modernizmin başlangıcındaki sosyal düzen ideallerinin kaynaşımıdır. Örneğin John Stuart Mill'in *Özgürlük Üzerine*'si, sağcı ya da solcu, Fütürist ya da Gerçeküstücü olsun her türlü avangardı meşru kılacak ideal metindir. Oysa satılabilir bir nesnede ahlaki dinamikler aramak günahların parayla affedilmesine benzer ki bunun ne tür reformlara yol açtığını herkes hatırlayabilir.

Bugün görmekteyiz ki yüce değerlerine karşın avangard fikri aslında sırtındaki yükten dolayı bir parça kamburdur. Burjuvaziyle olan

kendine özgü ilişkisi (ki ilk kez Baudelaire tarafından 1846 Salonu'nun önsözünde dile getirilmiştir) bağımlı bir ilişkidir ve nihayetinde oldukça parodiktir. Özgünlük arayışları, değer biçme şekilleri, arz-talep ekonomisi ve az bulunur olanın değer kazanma süreçleri görsel sanatlara pek uygundur. Bir kere sanatçının ölümünün derin bir ekonomik ürperti yarattığı tek sanat türüdür görsel sanatlar. Avangard sanatçının marjinal sosyal koşulları ve yapıtlarının kendiliğinden yavaş yavaş değer kazanarak para ve güç odaklarının içine sızması, kurulu ekonomik sistemin işine gelir. Herhangi bir değerli ürünle ilgili atılacak ilk adım da zaten, o ürünü onu üreten kişiden ayrıştırabilmektir. Modernizmin sosyal ideali – sosyal ideal mi denmeli buna bilmiyorum ama – burnunun dibindekini görmezlikten gelirken, ayrıcalıklı sesiyle dile getireceği daha geniş çaplı reformlardır. (İşte "şöhret"in yarattığı bir safsata da budur ki böylesi, Büyük Depresyon'un çözümü için Babe Ruth'a[11] başvurmaya benzer.)

Yapıtı üreten kişinin kendi sanatının içeriğini tam anlamıyla denetleyemediği malumdur. Yapıtın içeriğini sonuç olarak belirleyen nasıl *alımlandığıdır* ki o içerik de, revizyonist akademizmden izlediğimiz kadarıyla, korkutucu derece tepkiseldir. Sanatın içeriğinin bu tepkisel koşullarda şekillenmesi, bugün artık bir küçük işletme endüstrisi halini almıştır. Üstelik bu durum giderek artmaktadır. Herkes kendi küçük içerik kırıntısını içeri sokabilmenin bir yolunu bulmaya çalışmaktadır. Modernizmin tarihine baktığımızda, özgün içeriğin öyle çok büyük bir ideolojik etkiye sahip olmadığı da görülür. Modernizm *algıyı* dönüştürmüştür, ama algının politikası hâlâ yazılmamıştır. Sanat ortamının Vietnam ve Kamboçya konusunda muhalif olduğu altmışlı ve yetmişli yıllarda yeni bir anlayış ortaya çıkmıştı: sanatçılar, yapıtlarına kanal oluşturan sistemleri sorguluyorlardı. Bana göre bu, görsel sanatlarda beceriksizce postmodernizm (ölüme de post-yaşam mı diyelim yani?) olarak adlandırılan olguya dair kilit bir noktadır.

Sözünü ettiğimiz dönem, radikal bir dönemdir. Bazen burnunun dibindeki pisliği temizlemektense büyük politik meseleler konusunda

11 Asıl adı George Herman Ruth (1895-1948) olan Babe Ruth, Amerika'nın büyük spor adamlarından biri olarak nitelendirilen ünlü bir Amerikalı beyzbol oyuncusudur. (ç.n.)

ahkâm kesmek çok daha güvenlidir. Politik cesaret ise, peşinden ihtiyatla gidildiği takdirde kişinin pozisyonunun ne kadar yara alacağıyla ölçülür. Politik sürece kendi çiftliğinde başlamak daha zordur. Savaş sonrası Amerikalı sanatçılar (Stuart Davis ve David Smith gibi bazı istisnalar dışında) sanatın alımlanmasının ardındaki politik temeli pek algılayamamıştır. Oysa altmışlı, yetmişli yılların birkaç sanatçısı, özellikle de Minimalist/Kavramsalcı kuşağa mensup olanlar, bu olguyu gayet iyi anlamışlardır. Onların duyarlılıkları tuhaf bir değişiklik yaratmıştır. Sanatın kendi kendini sorgulaması, adeta tek gecede, sosyal ve ekonomik bağlamının sorgulanması sürecine dönüşmüştür.

Buna neden olan birkaç meseleden söz edilebilir. Sözgelimi pek çok sanatçının o dönemde herşeye duyarsız görünen ama kendini uzman sanan sanat izleyicisinden hiç memnun olmaması, bu nedenler arasındadır. Ayrıca sanatın sergilendiği o pahalı alanların (galeri, koleksiyoncunun dünyası, müzayede evi, müze gibi) sanatçının sesini kaçınılmaz olarak kısması da bir etkendir. Bu süreçte sanatın içsel gelişimi bazı geleneksel sınırlara dayanarak, daha bağlamsal okumaları adeta çağırmıştır. Üstelik tüm bunlar, protestoların ve radikal çıkışların gündelik olay haline geldiği son derece hareketli bir sosyal bağlam içinde yaşanmaktadır. Devrim koşullarının potansiyel olarak şekillendiği bir süreçtir. Oysa devrime benzer bu durum başarısız olmuştur, çünkü öyle olması gerekmiştir. Yine de, daha önce de söylediğim gibi belli çıkarlar nedeniyle bastırılmış olsa da, o dönemin öğrettiği, gösterdiği bazı şeyler hâlâ geçerliliğini korumaktadır.

Sanatın bu koşullara verdiği yanıtların ereksel mi politik mi olduğu sorusu hâlâ yanıt bulmamıştır ve galiba bundan sonra da yanıtsız kalacaktır. Sözünü ettiğimiz dönemde, şöyle düşünülmektedir: Sanat yapıtı hem estetik hem ekonomik anlamda söylemin ana unsuruysa, o halde ortadan kaldırılması gerekir. Sistem böylece spazm halindeki bir boşluk etrafında dönmeye başlamıştır. Satın alacak çok az şey, hatta hiçbir şey kalmadığı gibi, "satın almak" da zaten kutsal âyin kabilinden bir şeye dönüşmüştür. Sistem herşeyi özümsüyor mu, o halde bunu engellemek için sanatı iyice zorlaştırmak gibi bir çare aranmıştır. Sanat eleştiriyle mi yaşıyor, o halde sanatı daha çok eleştiriye benzetmek, hatta sözcükler üzerine temellendirmek böylece eleştirinin kendisini gereksiz bir hale getirmek söz konusu olmuştur. Sonra mı, sonra da ha-

di bakalım o haliyle onu *satmak* söz konusudur. Koleksiyoncuyu irdelemek, banka hesaplarını en ince ayrıntısına kadar sorgulamak; Nancy Hanks'in müzenin en büyük düşmanı dediği mütevelliyi araştırmak söz konusu olmuştur. Müzeyi bir şirket gibi düşünüp, yöneticisinin, burjuvazinin o en taciz edilmiş üyesinin, nasıl takım elbiseli bir çingeneye dönüştüğünü seyretmek de mümkündür.

Sanatın parasal kaderini, büyük yatırımların etrafındaki koruma kalkanını gözlemlemek; müzayede evinin nasıl çalıştığını, yaşayan sanatçının kendi yapıtlarının kendisi müdahil olmadan nasıl değerlendirildiğini seyretmek, sanatın sergilendiğiyle satıldığı yerlerin doğasındaki çelişkileri izlemek söz konusu olmuştur. Sistemin değerlendirme mekanizması, İzlenimciliği sağlam bir zemine oturtarak "müzelik yapıt" ayarında resimler üretmek istediğini söyleyen Cézanne'in sözünü ettiği değerlenme sürecinden ne kadar farklı olduğu görülmüştür. Biçimci sanat anlayışları nasıl adeta reçeteyle yapılan bir sanat ortaya çıkardıysa (buna karşılık Yeni Eleştiri'den nasıl şiirsel örnekler türediyse) müzeler de müze yapıtı diyebileceğimiz, kitlelerin seyretmesine uygun ve aslında o anlamda da 'resmî sanat' diyebileceğimiz bir sanat biçimi yaratmıştır. Bu süreçten kendini kurtarabilen, karşı bir denge oluşturan, ama ağırlığı olmayan iyi yapıtlar konusunda da tereddütlüyüm. Küstahlıktan dolayı burnumuzun dibinden ötesini görememek can sıkıcıdır. Geleceği adeta engellemeye çabalayan, gelip geçici olana yönelik bu tutkunun anlamı nedir? Dahası, yapıtlara değer atfetmenin keyfî ve çıkarcı biçimlerine karşı dikkatli olmamız gerektiği de unutulmamalıdır.

Bu garip öngörüler patlamasının özü neye dayanmaktadır? Bildik o ılımlı sosyalizm dalgası dışında, sanatın içeriğin, onu üretenler tarafından kontrol edilmesi çabası mıdır? Yoksa sanatı tüketicilerinden ayırmak çabası mıdır? Bu durumun bir boyutu, bilerek ya da bilmeyerek, yetmişli yılların ana akımlarının bir dizi üslup, hareket ve etkinliğe bölünmesidir. Estetik püristler için kabul edilemez olan bu çoğulculuk, piyasa koşullarına ise son derece uygundur ki estetik idealizm ile ticaretin böylesi bir uyumla örtüşmesi yeni bir şey değildir.

Bu sistem, görsel sanatlara özgü bir şekilde, yeni bir ürünü, benim "donma noktası" dediğim yeni bir tür zorunluluk içinde korumaktadır. Çoğu sanatçı en büyük katkılarını sağladıkları anla anılırlar ve bunun dışına çıkmalarına da izin verilmez. Şimdiki zaman onların önünden

hızla geçerken, onlar estetik benliklerinin hüzünlü emperyalistleri olarak yatırımlarının kendi küratörleri olurlar. Bu sistem içinde değişim de hoşgörülmez; ikna edici bir şekilde açıklanamadığı sürece değişim, ahlaki bir başarısızlık olarak görülür. Çağdaş söylemden tamamen kopuk yaşamaya başlayan bu sanatçılar, şimdiki zamanın sağlayacağı rastgele esintilere muhtaç bir şekilde beklemeye koyulurlar. Özgünlük de yaratıcısı da nesneleşirler. Büyük merkezlerdeki sanat ortamları her zaman için ölü üsluplar ve sanatçılar mezarlığı, eleştirmenlerin, tarihçilerin ve koleksiyoncuların ziyaret edip araştırdığı bir kül mahzenidir.

Bütün bunlara rağmen, çıplak bir şekilde gözler önüne serilen ve reddedilen herşeyin seksenli yıllarda hortlamış olması ne kadar ironiktir. Ürün, tüketim, içerik açlığı çekenler için bunlar gani gani geri dönmüştür. Tıkırında tüketim konusunda yeni yapıtların savunusu çeşitli maskeler arkasına gizlenmekte, karmaşık içsel ironiler okunmaz olmaktadır. Kendi kendini tüketmiş konular ve pop sanata özgü çelişkiler, değer yargılarının temellerini zekice sorgulayan eleştirel yaklaşımlarla yeniden üretilmektedir. Galeri mekânı yeniden rakipsiz bir söylem alanı olmaya başlamıştır. Ama işte bu kitabın konusu da budur. Bu noktada, 1964 ile 1976 yılları arasında üretilen zor ve cesur sanat yapıtlarının, bize öğrettiği derslerle birlikte yok olup gittiğini, ama bunun kültürel koşullarımızın bir sonucu olduğunu söylemek yeterli görünmektedir.

Brian O'Doherty
New York 1986

BRIAN O'DOHERTY

Beyaz Küpün İçinde*

Galeri Mekânının İdeolojisi

Türkçesi: Ahu Antmen

İrlandalı sanatçı/eleştirmen Brian O'Doherty'nin işaret ettiği gibi "biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı buluşturan" modern sanat galerisi, "benzersiz bir estetik mekân" olarak 20. yüzyıl sanatının kendine has 'kabuğu'dur: 1976'da yayımlanan "Beyaz Küpün İçinde-Galeri Mekânının İdeolojisi", bu kabuğu yapısöküme uğratan ilk ve hâlâ başlıca, metindir.

O'Doherty kitapta yer alan makalelerinde nesnelerin sanat statüsü kazanmasındaki süreçleri irdelerken, modern sanatın ardındaki mekanizmaları görünmez kılan örtük kuralları açık ediyor, o kuralları görünür kılan sanatçıları irdeliyor. Sanat izlemenin estetik temellerinin yanı sıra sosyolojik ve ekonomik bağlamını irdeleyen O'Doherty'nin anlattıklarına kulak vermek, çağımız sanatçılarının tuval mekânının sınırlarını aşarak gerçek mekânla girdiği düelloları algılayabilmek ya da 'beyaz küp' simgesi üzerinden yapılan piyasa ve sistem eleştirilerini kavramak için vazgeçilmez bir kaynak.

KİTAP
SKB 0560159 VUS

ISBN 978-975-570-442-5
9 789755 704425

*SEL