

## BİR SANATSAL BİÇİM OLARAK “ARADA OLMAK”: İNTERMEDYA ÜZERİNE ÇÖZÜMLEMELER

“BEING IN BETWEEN” AS AN ART FORM: ANALYSIS ON INTERMEDIA

Fırat Arapoğlu\* - Seda Yavuz\*\*

### Özet

Geleneksel sanat tarihi yazınında yöntemsel olarak bir sanat nesnesi; tanımlanır, biçimsel olarak kategorize edilir ve tarihsel olarak dönemleştirilir. Belirli kategorizasyonlar, sanatsal üretimlerin biçimlerinin “kesin” tanımlamalar ile birbirinden ayrıldıklarını göstermektedir ki bu geleneksel çözümleme yöntemleri özellikle 20. yüzyıl sanatını çözümlemekte eksik kalırlar. 1960’larda ABD ve Avrupa’da ortaya çıkan bazı sanat akımları, farklı üretim biçimlerini bir arada kullanırlar (Fluxus, Happenings, Visual Poetry, Performans Sanatı v.d.). Bu akımlar müzik, şiir, dans, tiyatro, resim gibi üretim biçimlerini, aralarındaki sınırları flulaştırarak, bir arada kullanmışlardır. Günümüzde üzerinde çok durulan disiplinlerarasılık (interdisiplinerlik) böyle bir kaynaktan beslenir.

İntermedya terimi, bu interdisipliner sanat üretimlerini tanımlamak için sanatçı Dick Higgins tarafından 1964’te ortaya atılmıştır. Onun ortaya koyduğu 1995 tarihli “Intermedia Chart”, aynı tarihselliği paylaşan bu akımları göstermek ve birbirleriyle kurulan ilişkileri açıklamak için kullanılır. Bu çizelge (chart) aynı kronolojiyi ve aynı sanat biçimlerini kullanan farklı sanat akımlarını bir arada göstermektedir. Bu ‘bir aradalık’, ‘arada olanı’ da tarif etmeye yarar. Arada olmak, niteliksel olarak bir kaynaşmanın ürünüdür, bir taraftan da arada olduğundan ‘hesnel’ olandır. Bu çözümleme “intermedya” kavramını ve “arada olma” olgusunu kullanarak 1960’lardan günümüze, bu sanat akımlarını örnekleyerek incelemeye çalışacaktır. Önerilecek ‘yeni’ bir çizelge ile Higgins’in ortaya attığı çizelge geliştirilecek ve günümüz sanatsal üretimlerinin ‘arada olmak’ kavramından ‘arada bırakılmak’ durumuna geçişi örneklerle tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** İntermedya, Fluxus, Güncel Sanat, Anti-Art, Dick Higgins.

### Abstract

In traditional writings of art history, methodologically, an object of art is defined, formally categorized and chronologically periodized. Some specific categorizations show that the forms of artistic productions are differentiated by using “clean-cut” definitions. But these traditional methods of analysis are inadequate as far as 20th century art is concerned. Some art movements that emerged out in the USA and Europe in 1960’s, employed different types of artistic forms together (movements such as Fluxus, Happenings, Visual Poetry, Performance Art etc.). They have achieved this by making boundaries between music, poetry, dance, theatre, painting etc... ambiguous. Interdisciplinary approach which is commonly in use nowadays stems from such sources.

The term intermedia was employed by the artist Dick Higgins in 1965 to define these interdisciplinary artistic productions. His “Intermedia Chart” which was presented in 1995 has been used since then to demonstrate the art movements which share same history and relationships. This concurrency can also be used to define the situation of “being in between”. The situation of “being in between” is not only a production of a combination but also a quality and ‘objectivity’.

This analysis will try to study contemporary art movements by using the terms “intermedia” and “being in between” for suggesting a new chart with modern and contemporary objects of arts.

**Keywords:** Intermedia, Fluxus, Contemporary Art, Anti-Art, Dick Higgins.

### Giriş

Sanatsal üretim, 20. yüzyılda Modernizm’le birlikte daha önceki dönemlerde görülmeyen bir değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Birçok farklı disiplinde incelenebilir bu dönüşümün ortak noktası, savaşın tüm dünyayı kapıyor olması ve sanatçının bilim ve felsefeden de etkilenecek yeni tanımlara ihtiyaç duymasındır.

Konu bağlamında, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bin yıllardır isimlendirilen haliyle “sanat eserinin” “sanat nesnesine” dönüşmesini incelemek gerekir. Sanat nesnesi bu modernist süreçte biricikliğini terk ederek, yaşam-sanat teklifinin altını çizen 1960’ların üretimlerine öncü bir rol üstlenecektir. 1913 yılında “Bisiklet Tekerleği” (Resim 1), Marcel Duchamp’ın (1887-1968) ilk hazır-yapım nesnesi (ready-made) olarak tarihe geçer ve geleneksel sanatın kurallarını yıkarak farklı bir sanatsal pratik geliştirilmesini önerir. Hazır yapım işler kübistlerin kolajından farklı bir zihinsel koşulu barındırır: “Biçimden öte yeni bir sanatsal kavrayış”.

Modernizm; sanatın temsil ettiği varsayılan, gerçek bir dünyanın varolduğu inancıyla belirlenen geleneksel düşünce kalıplarını yıkan bir hareket olarak tarif edilir (1). Bu açıklamaya göndermeyle, konunun ilk izleği Duchamp-Dada çizgisi olarak belirtilebilir: “...Dada neredeyse tüm 20. yüzyıl sanatını etkiledi (ya da bazılarının göre başına bela oldu); dadacı-gerçeküstücü otomatizm etkileri taşıyan Pollock uyarlamalarından, eylem olarak sanat ya da fikir olarak sanata hatta bir sanatsal üretim olarak sanat nesnesi ya da meta-sanata kadar...” (2).

Sanatsal yaratı, seçilmiş olana verilmiş değil, her insanda zaten varolan bir oluşturu. Bu bilgiye ancak modernist ‘yeni’nin sözüyle ulaşılabilir. Sanatta yaratıcılık, bir başka deyişle, maksatlı eylem paradigması değildir;

yani, arzulanan bir sonuca ulaşmak için angaje olunan ve bilinçli bir biçimde kontrol edilen bir paradigma değildir (3). Paradigmatik bir konuda fail üretmeyi arzuladığı sonucu öngörür ve bilinçli bir biçimde bunun niyetindedir ve belirli bir yöntemle edimde bulunursa, arzulanan sonucun üretileceğine inanır (4). Artık sanatsal üretimin öncülü, anlatılacak bir hikâye ya da mitolojiler yaratma gibi bir temsil evrenini öne çıkaran durum değil; ifadedir. Sanatta temsilden ifadeye geçiş uzun zaman alan bir evrimin sonucudur. Bu evrim iki dünya savaşından sonra daha da farklı bir hal alacaktır; “herkes sanatçıdır” (Joseph Beuys “Jeder Mensch Ein Künstler”).

1938 yılında Duchamp hazır nesneyi şöyle tarif eder; “Sanatçı tarafından sadece seçilerek sanat nesnesi sıfatına terfi eden sıradan nesne” (5). Bu açıklamada halen ‘sanatçı’nın öncülüğü belirtilirken 1960’larda fluxus sanatçıları, hem fluxus kelimesini hem de sanatçı kelimesini küçük harfle yazarlar. Bu durum bir taraftan izleyiciyi sanatsal üretime davet ederken bir taraftan da sanatın ‘meta’laşmasını engelleme girişimidir. Aşağıda açıklanacak ‘iç içe geçen’ üretimler, aslında arada kalanın, en azından bir süre, sanatçı olduğunu gösterecektir. Sanatçı üretimin nesnesi haline gelecek ve Duchamp’a göndermeyle sanat nesnesi, öznesiz kalacaktır.

### Kavram Olarak Intermedya

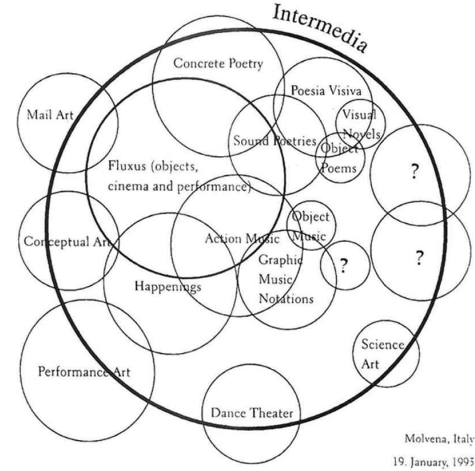
İntermedya kavramı, Dick Higgins (1938-1998) tarafından 1965 yılında ortaya atılmıştır. Kavram, 1960’ların disiplinlerarası (interdisipliner) sanat akımlarının (Oluşumlar, Aksiyon Müziği, Fluxus vs.) sanatsal ifadede farklı düşünceleri ve teknikleri bir arada kullandıkları sanat işlerini tanımlamak için kullanılmıştır (Resim 1) (6). Higgins, intermedya kavramını “çağdaş anlamı” ile ilk kez İngiliz şair, eleştirmen ve filozof Samuel Taylor Coleridge’in (1772-1834) 1812 yılında kullandığını belirtir (7). Öte yandan, Coleridge’in “intermedya” kavramını, sanat için olduğu kadar kimya ile ilgili olarak da kullanması ve Dick Higgins’in farklı kaynaklarda, kavramın kullanımı ve kullanıldığı yerler ile ilgili verdiği tarihin çeşitlilik göstermesi (örneğin 1814-1818 gibi) (8) Julainne S. Sumich tarafından sorunsallaştırılmıştır (9).

Higgins’in kullandığı başlamda, “intermedya”, sanatta birbirinden farklı araçların “kavramsal ve fiziksel” olarak kaynaş(tır)masıdır. Bu yaklaşımı kelimenin sözlük anlamı da desteklemektedir: ‘İntermedya, intermedium sözcüğünün çoşuludur. Intermedium’un sözlük anlamları ise şu şekildedir: Aracı vasıta, araç, vasıta, bazı doğal eylemler ya da süreçlerde aracı olarak işlev gören madde. İntermedya terimi, bir boşluk içinden enerji iletmek için işlev gören arada yer alan araç” anlamı ile kesişen bir alanda kullanılır.

İntermedya tipi üretimin tarihsel temelinde, Amerikalı kompozitör John Cage (1912-1992) bulunur\*\*\*. Bu uygulamanın başlangıcı olarak, Cage’in 1948-1953 yılları arasında ders verdiği North Carolina’daki Black Mountain College’da 1952 yılında gerçekleştirdiği “Untitled Event” (İsimsiz Etkinlik) adlı etkinliği gösterilebilir. Bu etkinlik içerisinde şiir, resim, ses kayıtları, dans, müzik gibi eylemler eşzamanlı olarak gerçekleştirilirken, Cage, Zen Budizmi üzerine de bir konuşma yapar. Bu etkinlik ve gerçekleştirilmesindeki teknik yapı; oluşumlar, performans sanatı ve yerleştirmelere (enstalasyon); diğer bir deyişle intermedyaya uzanan yolu açar. Buna örnek olarak,

### Intermedia Chart

Dick Higgins



Dick Higgins's Intermedia Chart

Resim 1: Dick Higgins, “İntermedia Chart”, Molvena Italy, 19 January 1995.

Cage’in, New York Sosyal Araştırmalar Yeni Okulu’ndaki deneysel kompozisyon derslerine katılan bazı öğrenciler ve katılımcıların oluşturdukları sanat etkinlikleri verilebilir. 1957-1959 dönemi sınıfında, intermedyatik üretimde önemli bir yeri olan Fluxus akımının oluşumunda rol alan öğrenciler ve katılımcılar yer alırken; yine aynı sınıfta yer alan Allan Kaprow, 1959 yılında “6 Bölümde 18 Oluşum” adıyla ilk oluşumlar gösterisini gerçekleştirir.

Öte yandan, intermedya uygulaması yaygınlaşarak eğitimsel bir nitelik de kazanır. 1968 yılında sanatçı Hans Breder, Iowa Üniversitesi’nde MFA derecesi olarak İntermedya Programını başlatmıştır. Burada hem ressamlar, dansçılar, film yapımcıları, müzisyenler, şairler ve performansçıların birlikte sanatın sınırlarını sorguladıkları bir alan oluşmuşken; hem de fakülte bünyesinde karşılaştırmalı edebiyat, iletişim, psikoloji, antropoloji ve teoloji çalışan akademisyenler ve öğrenciler de program içerisine katılırlar. Farklı düşünce ve biçimleri, sanatsal üretimde bir arada kullanan tek uygulama intermedya değildir. Aynı olgu, birbirine yakın üretim biçimlerinin sentezlenerek oluşturulduğu multimedya uygulamasında da görülür. İntermedyanın, multimedyaдан ayrı tanımlanması gerekmektedir, çünkü her iki üretim tarzı, kavramsal ve biçimsel açılarından farklıdır.

Multimedya bağlamında, örneğin operada, libretto, müzik ve mizansen den oluşan bir sentezle üretim yapılırken, bu üçlünün oluşturduğu yapı içerisinde, ara birimlerin hepsi algı sürecinde birbirinden ayırt edilebilir (10). Diğer bir deyişle, izleyici libretto, müzik ve mizansen parçalarının başlangıç ve bitiş sürelerini sekans içerisinde fark eder. Bunlar adı geçen unsurların sınırlarıdır. Ayrıca bahsedilen kavramların hepsi de “sanat”

başlığı altında gruplandırılan, dizimsel unsurlardır. Böylece multimedya sabit unsurların yan yana getirilmesi olarak görülür. İntermedya ise, hem birbirine koşut olan belirleyicileri (sanatçı ve izleyici gibi); hem de çok farklı alanlarda yer alan biçimleri (müzik, performans ve öksürme sesi gibi) paradigmatik bir düzlemde de bir araya getirmektedir. Buna ek olarak intermedya kavram ve biçimleri “eşsüremlili” olarak bir araya getirir. Bu noktada “eşsüremlilik” üretim biçimleri arasında bir “sınır” gözetmez. Böylece her bir üretim biçimi aynı yer ve zamanda yeni bir ifade formu ortaya koyar. Dick Higgins kavramı ortaya koyarken sanatta ve diğer disiplinlerde birbirleri ile kesişen bölgelere dair örnekler vermektedir. Higgins’e göre “[İntermedya] Philip Corner ve John Cage’in işlerinde “müzik ve felsefe alanında”, “Joe Jones’un işlerinde “müzik ve heykel alanında” ve Emmett Williams ile Robert Filliou’nun işlerinde “şiir ve heykel alanında” bir ‘ara birim’ unsuru görmektedir (11).

İntermedya farklı biçimleri bir araya getirme önerisi kadar, iki farklı kavram birlikteliğinin önerisi olarak da okunur. Örneğin, “sanatçı-izleyici” bütünleşmesi, yani diğer bir ifade ile bu ikisinin arasındaki sınırların kaldırılması önerisi çeşitli örneklerde görülebilir. 1952 yılında kompozitör John Cage’in 4’33’’ adlı çalışmasında oluşan sessizliği izleyicinin doldurduğu görülürken, oluşumlarda (happenings) izleyici üretimin bizzat bir “aracı” olarak yer almaktadır. Oluşumlarda görsel, müzikal ve metinsel araçlar ile eşsüremlili olarak uygulama yapıлып, ortamlararası akışkan bir diyalektik gözlenirken; sanatçı ve izleyici de etkinlik içerisinde yer almaktadır.

İntermedya tipi üretimler, ikili karşıtlıklar olarak ortaya konulursa, intermedya, “sınırları belli, formüle edilmiş, denenmiş ve geleneksel olan” üretimlerin aksine; “sınırsız, tanım(lanma) karşıtı, deneyime dayanan ve yeni” üretimleri işaret etmektedir. Bu da bir “tanımlanmış/sınırlı” yerine; “oluş halinde/sınırsız” olmandır. İntermedya, daimi bir “eşikte olma” hali; yani daima “arada yaşamak/arada olmak” durumudur.

### Sanatta Arada Olmak ve Üç Örnek Üzerinden Çözümlemeler

İntermedyatik üretimlerde, sanat ve diğer disiplinler arasındaki geçiş elemanları, araçsal olarak işin içine katılır. Öte yandan sanat işi, sanatçı ve izleyici arasındaki durağan sınırlar belirsizleştirilir; özellikle izleyici eserin oluşumundaki süreç içerisine alınır. Bu da eserin oluşumunda izleyicinin (ki daha sonra alımlayıcı olacaktır) işe dâhil olmasını gerektirir. Bu bağlamda 1960’ların öncü sanatçılarından Nam June Paik önemli bir örnektir.

Video sanatının kurucusu olarak da bilinen Nam June Paik (1932-2006) eğitimine sanat tarihi ve müzik tarihi ile başlamış, Almanya’da deneysel kompozisyon dersleri almış ve ABD’ye yerleşmesi sonrasında da deneysel kompozitör John Cage ile çalışmıştır. Genel hatları ile Paik, sanat ve teknoloji arasındaki sınırları sorgulayarak, intermedyatik bir düzlemde işlerini gerçekleştirmiştir. 1962 yılında Wiesbaden’da gerçekleştirilen Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik Festivali’nde (Uluslararası Fluxus En Yeni Müzik Festivali) geliştirdiği bir işi, intermedya bağlamında ele alınabilecek önemli örneklerdendir. Paik bu tarihten sonra Fluxus grubu ile ortak çalışmalarda yer alır.

Paik, müzikte minimalist kompozisyonun öncülerinden La Monte Young’ın (d.1935) 1960 yılına tarihlenen “Composition 1960#10 to Bob Morris” adlı işini (12) farklı bir paradigma içerisinde değerlendirerek, değiştirmiştir. Young’ın müzikal partiyonu “Düz bir çizgi çek ve onu takip et” biçimindeyken (13), Paik ellerini ve başını mürekkep ve domates suyu ile dolu olan bir kovaya sokmuş, sonrasında zeminde yer alan bir kağıt üzerine bir çizgi çekmiştir. Kağıt festival süresince yerde yatay bir biçimde korunmuştur. Paik’in işindeki dizgeye bakılırsa: La Monte Young’ın partiyonunu/yönergelerini (müzik), Paik performans (performans sanatı) alanına taşımıştır. Ardından mekânda yer alan kâğıt, bir sanat nesnesi ya da performansı niteleyen bir belge olarak farklı bir nitelik kazanmıştır. Paik’in ortaya çıkan sanat işi, kaligrafisi ve Action Painting ile bağlantılı olarak da düşünülebilir (Resim 2) (14).



Resim 2: Nam June Paik, La Monte Young’ın “Composition 1960 # To Bob Morris” çalışmasını, kendi işinde “Zen için Baş” olarak performe ederken. Fluxus Internationale Festspiele Neuster Musik, Wiesbaden 1962 (Foto: DPA/Photoreporters) Fotoğraf: Block, René (ed.): Fluxus in Deutschland. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1995’ten, s.87.

Joseph Beuys (1921-1986) performanslarında alışlagelen, bir sokak atığı yığını ve onu temizleyen aracı beraber sergilenmesidir. Söz konusu nesnelere, resim çerçevesiyle benzer bir fikirle sergilenmektedir. Sergilenen “şey”in bir çöp olmasından öte, izleyen tarafından bir “asembraj” olarak algılanması, yani nesnesinin ne olduğu ve yine anlam katmanında önem kazanan bir kurgu olması göze çarpmaktadır. Beuys’un çalışmasında kendisinin eyleyen (süpüren) olarak eyleyici olduğu süreçle (süpürme

eylemi) sonuca gittiği gözlemlenir. İki öğrencisi ile beraber gerçekleştirdiği performansta araç olarak kullanılan süpürge, performansın ertesinde toplanan malzeme ile beraber, bir vitrin içerisinde sergilenmiştir. Beuys Performans Sanatı, Eylemler (Aktion) ve Yerleştirme Sanatı arasındaki sınırlarda gezinmektedir. Bu çalışma, genellikle belli bir düzen kurgusu içerisinde koşullu olarak düzenlenmiş göstergelerden oluşan yerleştirmelerin, rasgelelik içerisinde şansa dayalı bir faktörle sergilendiği çalışmalara örnektir. Çalışmanın temeli Beuys'un 1972 yılında gerçekleştirdiği bir etkinliğe dayanmaktadır. Berlin Karl Marx Meydanı'ndaki 1 Mayıs yürüyüşünün ardından Beuys ve iki öğrencisi, gösteriden geriye kalan çöpleri kırmızı fırça kıllarına sahip bir süpürge aracılığı ile süpürmüşlerdir. Bu yapının iki farklı dayanak noktası görülmektedir. Beuys bu etkinliği ile mücadele içerisinde olduğu Batı kapitalizmi ve dogmatik Marksizm ile hesaplaşma halindedir. Özellikle 1 Mayıs'ta Marksizm'in dogmatik yönlerini sembolize eden çöpleri süpürerek bir tür arınmayı hedefler (Resim 3 ve 4).

Tablo 1: Joseph Beuys'un Süpürme Eyleminin İşlevsel Çözümlemesi

	İşlev	Süreç	Hareket/Eylem	İzleyici- Alımlayıcı
Performans (Sanatçı ve süpürge ...)	+	+	+	+ - (şahitlik işleviyle)
Süpürülenler	+	+	-	
Süpürge ve çöpün sanat nesnesine dönüşümü	+	-	-	- +

Paik'in 1992 yılına tarihlenen 'Muma Bakan Buda' adlı yerleştirmesinde, çift taraflı bir dönüştürümden bahsetmek olanaklıdır; ritüelle bağlantılı hazır-yapım nesne olan bir Buda heykelciği sadece yanan bir mum görüntüsü veren televizyonun karşısındadır. İş'in anlamsal tarafı bir yana, biçimsel olarak bakıldığında ilk göze çarpan durum, bir heykelciğin televizyona bakar şekilde yerleştirilmiş olduğudur ki zaten bu durumun kendisi "sanatsal" bir gönderme içermektedir. Duchamp'tan beri, hazır-yapım nesnenin sanat bağlamında, sanat işi niteliğini kazanmasının tarihsel bir tekrarı, 1950'lerin sonlarından itibaren televizyon ve monitörün estetik içine alınması ile yaşanmıştır. 1960'ların ortalarında monitörün icadı sonrasında ise video kaydedici tarafından kaydedilen görüntünün bir monitöre yansıtılmasının olanaklılığı video sanatının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Paik'in işinde böylece hazır-yapım nesne, televizyon-monitör estetiği ve video sanatının tarihsel açıdan artsüremliliği gözlenebilir. Fakat öte yandan, Paik heykel ve video sanatının bileşenlerini (monitör, mum imgesini sağlayan video kaydedici ve bu iletişimi gerçekleştiren kabloları) bir arada kullanarak kavramsal açıdan sanat ve teknoloji; duyuşal açıdan dokunsal ve görsel olan arasındaki sınırlarda salınmaktadır. Bu yaklaşımı ile heykel formlarına ve yerleştirme sanatının biçimsel özelliklerine yeni katkılarda bulunmuştur. Monitörleri bu bağlamda ele alması video ile heykelin birleştirilmesi ile "video-heykel" türünün çıkışını gösterirken, kitlesel bir üretim olarak "eğlence ya da gösterimsel" amaçlı monitör ya da televizyonun sanatsal bağlam içerisine alınışını da kapsar. Bu şekilde izleyiciyi, sahip



Resim 3: Joseph Beuys, "Süpürüp Atma", 1 Mayıs 1972, Beuys gösteriden sonra, Berlin Karl-Marx Meydanı'nı süpürüyor. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995 Katalogu. İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi'nden.



Resim 4: Joseph Beuys, "Ausfegen" (Süpürüp Atma), 1972-1985, gösteri heykeli, Rene Block Koleksiyonu, Neues Müzesi, Nürnberg'te bulunuyor. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995 Katalogu. İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi'nden.

olduğu nesnenin bizzat kendisinin kullanımı ile etki altına almaktadır. Paik'in keşfettiği bu alan ve sanat izleyicisine kattığı yeni bilginin yöntemi intermedyadır.

Paik'in sınırlar arasında gezinmesinin coğrafi boyutlarını ise doğu ve batıyı gösteren okumalar ile görmek mümkündür. Televizyon monitörü Batı teknolojisini temsil ederken, Buda heykelciği Doğu düşünce yapısını göstermektedir. Paik'in işinde Buda heykelciğinin göstergesi yeniden doğuş iken, bunun batı teknolojisindeki göstergesel karşılığı daima aynı olan "teknik çoğaltım" olmaktadır. Paik, televizyon imgesinin gösterenlerinin ve genel olarak televizyon uygulamasının tekdüzeliğinin anlamlı bir parodisi ile karşımıza çıkmaktadır. Paik'in monitör ekranında yansıyan mum ile 'sahnelediği' oluş hali göstergenin doyuma ulaşmasıdır. Mumun tekdüze görüntüsünün devamlılığı, bir kitle eğlence/bilgilendirme aracı olarak televizyondaki imgenin sürekliliğiyle alışkanlık yaratır; izleyici bu noktada kendi konumunu belirleyen olur (Resim 5).

Tablo 2: Nam June Paik'in 'Muma Bakan Buda' video yerleştirmesinin İşlevsel Çözümlemesi

	İşlev	Süreç	İzleyici - Alımlayıcı
Monitör	+	+	+ -
Mum İmgesi	-	+	+ -
Buda Heykeli	-	+	+ -
İş	-	+	- +

Nam June Paik'in "Muma Bakan Buda" adlı çalışmasında monitör üç aşamada pozitif değer gösterirken, mum görüntüsü sadece süreç içinde pozitif kalır. Buda heykeli de aynı süreçte pozitif olarak yer alırken, izleyen (izleyici) çalışmanın başındaki negatif durumunu sürece katıldığı andan itibaren pozitive çevirmiş, anlamlandırma evresinde izleyiciden alımlayıcıya dönmüştür. Böylece intermedyadaki "izleyicinin katılımı" vurgulanabilir.

New York doğumlu sanatçı Joe Jones (1934-1993) görsel sanatlar ve müzik arasındaki sınırları belirsizleştiren çalışmaları ile tanınmaktadır



Resim 5: Nam June Paik, "Buddha Looking at a Candle" (Muma Bakan Buda), 1992, TV, kamera, Buda heykeli, mum. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995 Katalogu. İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi'nden.

Kariyerine bir caz müzisyeni olarak başlayan Jones, 1960'larda John Cage ve Earle Brown'dan deneysel kompozisyon dersleri almıştır. 1961 yılından itibaren müzik makinesi olarak adlandırdığı çalışmalarını yapmaya başlayan Jones, 1963 yılından sonra Fluxus hareketi ile çalışmıştır. 1969 yılında New York'ta kendi müzik mağazasını açmıştır. Bu tarihten itibaren çeşitli sergilere ve festivallere katılan Jones hem kısa filmler üretmiş hem de orkestra tipi yerleştirmeler yapmıştır. Güneş enerjisi ile gerçekteşen müzikler ve ayrıca bilgisayar videoları yapmıştır.



Resim 6: Joe Jones, "Mandoline", 1977, Mandoline, cables and electromotor, 83x64x22 cm, Photo from Block, René (ed.): Fluxus in Deutschland. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1995, pp.87.

Jones'un Mandoline adlı çalışmasında (Resim 6) ses üretiminde deneyselliğin sorgulandığı görölr. Burada nesne merkezli üretim, yerleştirme, müzik ve felsefenin sınırları arasında bir salınım göze çarpar. Jones'un tarihsel olarak etkilendiği yapılar içerisinde, daha önceleri Calliope'ler gibi "automaton" (özdevinir) bir yapı olarak isimlendirilen mekanik orkestraların Avrupa'da yaygın olarak kullanılması gösterilebilir.

Jones'un müzikal enstrümanları genellikle bulunmuş nesne (found object) olarak değerlendirilebilir. Jones enstrümanlar üzerine lastik bantlar ve kablolar aracılığı ile küçük motorlar eklemiştir. Jones'un bu uygulaması ile sanatta otomatizm (Duchamp, Sürrealizm, Action Painting ve John Cage) ve şans (Duchamp-Cage) faktörü kavramsal açıdan bir aradadır. Müzikalite olarak genelde ortaya çıkan ise kesintisiz tonlardır. Jones, La Monte Young'ın minimalizmine yakın noktalara sahip olsa da, her iki sanatçı birlikte çalışmamışlardır.

Tablo 3: Joe Jones'un 'Mandolin' çalışmasının İşlevsel Çözümlemesi

	İşlev	Süreç	Hareket
Mandolin	+	+	-
Motor	+	+	-
Kablo	+	+	+.....
Ses	+	+	+
Ready-made	-	+	-
İzleyen	+	+	+

Joe Jones'un çalışmasında, araçsallık daha karmaşık bir nitelik gösterir. Mandolin, harekette negatif bir değere sahipken, motor ve kablolar işlev ve süreçte pozitif harekette negatiftir. Ses her üç aşamada pozitifken, mandolin ready-made niteliği ile sadece süreçte pozitifdir. Jones'un işinde izleyici sürece katıldığı (motor üzerindeki tuşa bastığı) anda başlangıçta negatif durumda bulunduğu işlevselliğini pozitifte dönüştürmekte, ayrıca ilk etapta hareketset olarak negatif bir durumda bulunan motor, kablolar ve mandolini de pozitif hale çevirmektedir.

İntermedya şeması'nın öngördüğü kümeler arası ilişkilendirme biçimi (Resim 1), iç içe geçmeyi, dışarıda ve ya arada olmayı, dönemi bağlamında, açıklamaya olanak sağlar. Arada olmanın kendisi 'iş'i tarif etmeyi ya da algılamayı kolaylaştırmaktadır.

Araçsal olarak intermedya, daha önceden kabul edilmiş formları ve yeni formları harmanlayarak ortaya yeni bir form yapısının çıkmasını olanaklı hale getirir. Müller de intermedyanın bu niteliğini belirtir: "İntermedya farklı araçsal bağlamları eklemek ya da ayrı işlerin arasında olma durumunda konumlanmak anlamına gelmez, o yeni bir araçsal bağlam içinde ayrı araçların bütünleştiği bir estetik bağlamdır" (15). Ele alınan örneklerde açıkça görülebileceği gibi, sanatçılar oluşturdukları yapılarda, bir yandan alışılmış göndermelerin hatırlatıcı özelliğini, diğer yandan yine göndermelerin belirsizliğini kullanarak Umberto Eco'nun formüle ettiği estetik iletişim kipini oluştururlar (16). Nam June Paik'in 'Muma Bakan Budha' işinde söz konusu iletişim kipini görmek mümkündür; yerleştirmede öncelikle monitör ve Budha heykelinin karşılıklı bir biçimde konumlandırılmış olmaları, bu alışılmış göndermelerin hatırlatıcı özelliğini vurgularken, monitördeki sabit mum görüntüsüne geçiş göndermenin belirsizliğini gösterir. Beuys'un işinde performans ve yerleştirmenin (heykel göndermesiyle) bir araya getirilmesi, Jones da ise müzik ve yerleştirmenin aracı (medya) olarak bir araya getirildiği görülür. Araçsal bağlamda yapılan bu çözümlemelerde henüz, izleyenden bahsetmek olanaklıdır – diğer bir deyişle, izleyici "alınlayan" niteliğine geçmemiştir.

Yukarıda Müller'in değindiği biçimde ele alınırsa, 'arada olmak' bir ileti

göndermez; intermedyatik üretim, iletinin oluşum halidir. Sanatsal bağlamda intermedya bir ya da birçok teknik ve kavramın bir arada olabileceği bir yapı gösterir; şimdi olanı temsil eder, "oluş halinde olan bir süreç" olduğu için kavramsallaştırılmaz. İşlevsel olarak "açık yapıt" özelliklerini barındırırken Umberto Eco'nun sanatın işlevi tanımına yakınlaşır: "Sanatın işlevi dünyayı tanımak, bilmek değil, dünyanın tamamlayıcılarını ortaya çıkarmaktır (17)." Bu özelliği ile, aynı zamanda, üst-anlatıları olumlamakta ve yapı-bozuma uğratmaktadır (18). İşlev ve süreç bağlamlarında değerlendirilirken, genel anlamda çalışmayı kavrayan ve kapsayan örnekler olarak seçilen, Paik, Beuys ve Jones'un işlerinde ortaya çıkan bir ortak noktadan bahsedilebilir. Söz konusu işlerin hepsinde işlevsel bağlamlarında farklılıklar görülebilirken, 'süreç' içinde hepsinde bir değişim oluşmuştur, bu değişim 'işlev'i de etkileyerek, sonuçta elde edilen veriye ulaşmayı sağlar; izleyen bakmaktan görmeye geçmektedir.

### Sonuç

İntermedya, sanatsal üretim sürecinde sanatçı ve sanat eseri öğelerinin içerisine bir üçüncü kavramın katılımını gerektirmiştir: Sanat izleyicisi/alınlayan. İntermedya bu yapıyı ile anlamlandırma sürecinin içine, alınlayıcının "duygusal tepkisini" de eklemiştir. Önerilen; alınlayıcının, çizgisel bağlantıları ya da iki ya da daha fazla aracın eşsürekli yapılarını oluşturması ve işin bir parçası olarak deneyimleyebilmesi için kendisinin de arada olması gereklidir.

\* Öğr. Gör., Sanat Tarihcisi (MA), İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Takı Tasarımı Bölümü.  
E-posta: firat.arapoglu@kemerburgaz.edu.tr, firat.arapoglu@gmail.com

\*\* Araş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü.  
E-posta: sedayavuz08@gmail.com

\*\*\* Konumuzun sanat tarihsel bağlamda ele alınması ve John Cage'in 1960'ların sanat akımlarını doğrudan etkilemesi bağlamında başlangıç dönemi olarak bu tarih verilmiştir. Cage'in etkinliği öncesinde Antonin Artuad'nun eserlerinin İngilizceye çevrilmesi, Dadaist performanslar, 1940'ların sonu ve 1950'lerde Black Mountain College'da sergilenen etkinliklerin de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bu farklı bir araştırmanın konusudur.

### Dipnotlar

1. Cevizci, Ahmet; 2000, Felsefe Sözlüğü, İstanbul - Paradigma Yayınları, s: 655
2. Lippard, Lucy; 1971, Dadas on Art, s: 59
3. Tomas, Vincent; Jan. 1958, Creativity in Art, The Philosophical Review, Vol. 67, No. 1., s. 1-15.
4. Tomas, Vincent; Jan. 1958, Creativity in Art, The Philosophical Review, Vol. 67, No. 1., s. 1-15.
5. Gürlemez, Aynur; 2004, Çağımız Sanatında Hazır Yapım ve Dönüşüme Uğramış Nesne, Bilim Eşiği, Sanat Tarihinde Gençler 2004 Semineri, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, s. 603 (Original metin; Ed: André Breton, Paul Eluard, Dictionnaire Abrégé du Surréalisme, ready-made maddesi, 1938)
6. Higgins, Dick; 1965, "Intermedia", Something Else Press, Hannah Higgins'in bir sözsüzü ile Leonardo içinde tekrar basımı, C.34, S.1, 2001, s. 49-54. Ayrıca Higgins, aynı makalede terimi daha öncesinde bazı seminerler ve tartışmalarda kullanıp, geliştirdiğini belirtmektedir.

S.52.

7. A.g.y., s. 52.

8. Zurbrugg, Nicholas; 1993, "Looking Back: An Interview with Dick Higgins, PAJ: A Journal of Performance and Art, 21.2, s.24.

9. Sumich, Julianne S.; "Conceptual Fusion: Coleridge, Higgins and the intermedium", www.intermedia.ac.nz, 2007, ISBN 978-0-473-12269-0 (erişim tarihi 24 şubat 2007).

10. Higgins, D., Higgins. H. (2001). Intermedia, Leonardo, 34(1), s. 53

11. Higgins, Dick; 2001, "Intermedia", Something Else Press, 1965; reprinted by an appendix by Hannah Higgins in Leonardo, Vol. 34, No.1, s. 50.

12. Alburger, Mark; 2003, "La Monte Young to 1960", 21st Century Music, C.10, S.3, s.7

13. A.g.y. Ayrıca bkz. La Monte Young & Marian Zazeela, "Selected Writings", ubu classics, 2004. s.66.

14. O'Neill, 1994; s. 91

15. Müller, 1996; s. 89

16. Eco, Umberto; (2001), Açık Yapıt, İstanbul: Can Yayınları, s.49

17. Eco, Umberto; (2001), Açık Yapıt, İstanbul: Can Yayınları, s.49

18. Oosterling, Henk; (2003), "Sens(a)ble Intermediality and Interesse: Towards an Ontology of the In-Between", Intermedialities, 1, s. 34.

### Kaynakça

Higgins, H.; (2002), Intermedial Perception or Fluxing Across the Sensory, Convergence, 8(4), 59-76.

Bech, Marianne; (1990), Fluxus Intermedia, Copenhagen 1958-1966 Galerie Kopcke, In Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962, Milano: Fondazione Mudima/Mazotta.

Eco, Umberto; (2001), Açık Yapıt, İstanbul: Can Yayınları.

Higgins, D., Higgins. H.; (2001), Intermedia, Leonardo, 34(1), 49-54.

Cevizci, Ahmet; (2000), Felsefe Sözlüğü, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Lippard, Lucy; (1971), Dadas on Art.

Tomas, Vincent; (1958), Creativity in Art, The Philosophical Review, 67(1), 1-15.

Gürlemez, Aynur; (2004), Çağımız Sanatında Hazır Yapım ve Dönüşüme Uğramış Nesne, Bilim Eşiği Sanat Tarihinde Gençler 2004 Semineri içinde, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Zurbrugg, Nicholas; (1993), Looking Back: An Interview with Dick Higgins, Paj: A Journal of Performance and Art, 21(2).

Sumich, Julianne S.; (2007), Conceptual Fusion: Coleridge, Higgins and intermedium, www.intermedia.ac.nz, erişim tarihi 24 şubat 2008.

Alburger, Mark; (2003), La Monte Young to 1960, 21st Century Music, 10(3).

Young, L.M., Zazeela M.; (2004), Selected Writings, ubu classics.

Kostelanetz, Richard; (1999), "Dick Higgins (1938-1998)", PAJ: A Journal of Performance Art, 21(2), 11-17.

Oosterling, Henk; (2003), "Sens(a)ble Intermediality and Interesse: Towards an Ontology of the In-Between", Intermedialities, 1, s. 29-46.