

RİRKRİT TİRAVANIJA’NIN ‘KİM KORKAR KIRMIZI, SARI VE YEŞİLDEN?’ ADLI YAPITI ÜZERİNDEN İLİŞKİSEL ESTETİK VE KATILIMCI SANATIN SINIRLARI ¹

Sanatta Yeterlik Öğrencisi **Ramazan ERTUĞRUL**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
Ankara/Türkiye
ramazanertugrul@outlook.com.tr
ORCID ID: 0000-0002-2253-0788

Öz: Bu makale, Rirkrit Tiravanija’nın “Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden?” başlıklı yapıtından hareketle, ilişkisel estetik kuramı bağlamında çağdaş sanatta izleyici katılımına dayalı üretim ve etkileşim biçimlerini ele almaktadır. Çalışmada, 1990’lardan itibaren sanatın maddi nesnesinden çok toplumsal ilişkiler ve mekânsal deneyimlere yönelmesiyle şekillenen ilişkisel estetik, Tiravanija’nın mutfak düzenekleri üzerinden yeniden değerlendirilerek, kuramın açık uçlu yönleri sorgulanmaktadır. Araştırmanın kuramsal temeli; sanatçının galeri mekânını bir kamusal alana dönüştürme biçiminin Bourriaud’nun kuramsal çerçevesiyle karşılaştırmalı biçimde ele alınmasına dayanır. Bu çalışmada, izleyici, sanatçı ve mekân arasındaki bu açık uçlu sınırların var olma potansiyelleri tartışılmaktadır. Bununla birlikte, yapıtın güncel toplumsal protesto imgeleriyle kurduğu görsel ve mekânsal ilişkiler üzerinden, ilişkisel sanatın estetik ve politik olanakları değerlendirilmektedir. Tiravanija’nın sanatsal pratiği ile Bourriaud’nun ilişkisel estetik kuramı arasında oluşan teorik açıklık irdelenerek, bu açık uçlu yapının günümüz sanatında nasıl bir belirsizlik ve tanımsızlık yarattığı ortaya konulmakta; ilişkisel estetik anlayışının güncel bağlamda yeniden değerlendirilmesinin gerekliliği savunulmaktadır.

Anahtar Sözcükler: İlişkisel Estetik, Katılımcı Sanat, Yemek, Anlam, Renkler.

THE LIMITS OF RELATIONAL AESTHETICS AND PARTICIPATORY ART THRO-UUGH RIRKRIT TIRAVANIJA’S ‘WHO IS AFRAID OF RED, YELLOW AND GREEN?’

Abstract: This article is based on Rirkrit Tiravanija's work, "Who's Afraid of Red, Yellow, and Green?" It discusses forms of production and interaction based on audience participation in contemporary art, considering relational aesthetic theory. The study re-evaluates relational aesthetics, shaped by a shift in art's orientation toward social relations and spatial experiences rather than material objects since the 1990s. The open-ended aspects of the theory are questioned through an analysis of Tiravanija's kitchen installations. The research is theoretically grounded in a comparative analysis of the artist's transformation of the gallery space into a public space and Bourriaud's theoretical framework. The study argues for the potential of the open boundaries between viewers, artists, and spaces. Furthermore, this study evaluates the aesthetic and political possibilities of relational art through its visual and spatial relations with contemporary images of social protest. Examining the gap between Tiravanija's artistic practice and Bourriaud's theory reveals how this open structure creates ambiguity and indeterminacy in contemporary art. The article aims to reevaluate relational aesthetic understanding in the contemporary context.

Keywords: Relational Aesthetics, Participatory Art, Food, Meaning, Colors.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

Nicolas Bourriaud aimed to extend the definitional and productive boundaries of art beyond the material object, drawing on art practices of the 1960s and movements preceding this period such as Dada, Fluxus happenings, the historical Avant-Garde, and the Situationist International. Bourriaud first defined this transformation as “relational aesthetics” in the 1996 exhibition “Traffic” at the CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux. Relational aesthetics embodies continuity and exhibits a structure open to transformation. This structure emphasizes the uniqueness of each individual and each natural action. However, this situation makes it difficult to define the theoretical boundaries of relational aesthetics' image, which is transformed within its own similarities. In this context, the article focuses on some questions left unanswered by participatory art: Where does art begin and where does it end? To what extent does participatory art serve the idea of an ideal society? Does art's departure from institutional structures make it more democratic and free? These questions point to some of the shortcomings of Bourriaud's theory of “Relational Aesthetics.” This situation is transformed in the relationships formed during the shared moments created in Tiravanija's kitchens. For this reason, the positioning of the dishes cooked in Tiravanija's kitchen as something beyond an element mediating the relationship between the viewer and the artwork—almost like a neutralized “cocktail presentation” concretizes the impasse of the relational aesthetic regime. This impasse, along with the roles of the viewer and food in the artistic context, reveals that Bourriaud's relational aesthetic understanding, defined within continuity, must now evolve into a new model that offers more freedom of expression and action. This article aims to analyze the dynamics between viewer participation, aesthetic experience, and social interaction by examining the open-ended relationships in Bourriaud's relational aesthetic approach through Tiravanija's artistic practice, thereby offering a theoretical contribution to discussions on the social function of contemporary art. In this context, the study examines Bourriaud's relational aesthetics theory through Tiravanija's work, using qualitative analysis and conceptual comparison methods together. This shows that the image of relational aesthetics, transformed within this dissimilarity, offers important findings regarding the research problem. Accordingly, the study reconsiders the relational aesthetic paradigm not as a fixed model but as a dynamic field of social negotiation.”

This state of continuity's subjective intentionality is embodied through the revitalization of aesthetic faculties, the establishment of free relationalities in the world of actions, and the sustainability of this situation on the relational state. With the liberation of the viewer, the concept of distance disappears, and the viewer becomes part of a collective form that transcends subjective experience by relating the known to the unknown through processes of learning. Historically, collective movements such as Dada, Futurism, and Situationist International have redefined the spectator through aesthetic strategies that expand the boundaries of art. However, the focus of artists in the '60s and '70s was on expanding the definition of art and its global resistance and sphere of influence. The emancipation of the viewer was considered secondary.

However, Bourriaud's proposed relational image, while placing social interaction at the centre of art, transforms the relationships created in this field into constantly renewed production relationships. This dissimilarity, born from the coexistence of different times, becomes visible by revealing all the images of the relational aesthetic regime in a shared temporality. Therefore, in his work entitled *Untitled (pad thai)*, Tiravanija provides direct testimony within the dissimilarity of the image between the visible and the sayable. This testimony has persisted in various forms, from the inaugural kitchen to the installation titled “Who's Afraid of Red, Yellow, and Green,” which was exhibited at the Hirshhorn Museum in 2019. In this case, Bourriaud's proposed approach to contemporary art, while not delineating relationship forms with rigid boundaries, precisely because of the openness offered by this uncertainty, renders the relational art concept a constantly rethinking and transformative ground.

1. Giriş

Doksanlı yıllarla birlikte küreselleşme sürecinin hızlanması ve toplumsal yapıların dönüşüme uğraması, sanatın ifade biçimleri ve işlevi üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemde sanat, bireysel estetik deneyimlerin ötesine geçerek, toplumsal etkileşimleri ve insani ilişkileri merkeze alan katılımcı sanat anlayışı etrafında yeniden şekillenmiştir. Nicolas Bourriaud, bu değişimi ilk kez 1996'da CAPC Musee d'art Contemporain de Bordeaux'da düzenlenen "Trafik" adlı sergide "İlişkisel Estetik" kavramıyla tanımlar (Aktaran: Godfrey, 2024, s. 131). Bourriaud'nun "ilişkisel estetik" kavramsallaştırması, bu zemini tanımlarken sanatın üretim, paylaşım ve deneyim biçimlerini yeniden düşünmeye olanak tanımıştır.

Bu kavramsallaştırma, sanat eleştirisi alanında farklı bakış açılarıyla tartışılmıştır. Claire Bishop, bu yaklaşımın katılımcı yönünü politik antagonizmadan yoksun ve uzlaşmacı bir topluluk anlayışıyla sınırlı bulur (2007, s. 31-53). Jacques Ranciere, neoliberal küreselleşme bağlamında bu tür katılım pratiklerinin özneleşme ve özgürleşme potansiyelini zayıflattığını ileri sürer (2007, s. 129-132). Renate Dohmen ise ilişkisel estetikteki kültürel farkın görünmezliğine dikkat çekerek, kavramın batı merkezli sınırlarını "kozmpolit bir eleştirelilik" perspektifinden tartışır (2013, s. 35-46). Jason Miller, Bourriaud'nun katılım odaklı estetiği ile Bishop'un antagonizm anlayışı arasındaki gerilimi "aktivizm" ve "antagonizm" kavramları üzerinden değerlendirerek, her iki yaklaşımın da estetik ve etik düzlemde yeniden düşünülmesi gerektiğini belirtir (2016). Bu tartışmalara ek olarak Grant Kester, ilişkisel estetikteki katılım fikrini "diyalog estetiği" kavramı üzerinden değerlendirir ve sanatsal etkileşimin yalnızca estetik değil, aynı zamanda etik ve politik bir müzakere alanı olarak ele alınması gerektiğini savunur (2011). Benzer biçimde, Miwon Kwon mekân, topluluk ve aidiyet arasındaki geçici ilişkilerin, katılımcı sanat pratiklerini "yerinden edilmiş bir kamusalılık" içinde şekillendirdiğini ileri sürer (2014). Esra Oğuz, Tiravanija'nın mutfak pratiğini ilişkisel estetiğin somut bir tezahürü olarak ele alır ve bu pratiklerin sosyal paylaşım ile estetik deneyim arasındaki sınırları nasıl belirsizleştirdiğini tartışır (2019, s. 231-238). Bu tartışmalar, ilişkisel estetiğin yalnızca çağdaş sanatta değil aynı zamanda 1960'lardan itibaren gelişen katılımcı sanat pratikleriyle kurduğu tarihsel bağa yeni bir okuma olanağı sunmaktadır.

Bourriaud, 1960'lardaki sanat pratiklerinden ve bu dönemi önceleyen Dada, Fluxus happening'leri, tarihsel Avangart ve Sitüasyonist Enternasyonal gibi akımlardan hareketle, sanatın tanımsal ve üretimsel sınırlarını maddi nesnenin ötesine taşımayı hedeflemiştir (Aktaran: Hatherley, 2019). Çünkü, bu dönemde sanat, retorik bir ifade anlayışından uzaklaşarak tüketim amacıyla üretilen ve insani toplumsal bağları çeşitli araçlarla yeniden şekillendiren bir düşünsel düzlemde ortaya çıkmaktadır. İlişkisel estetik bu bağlamda, sanatı yalnızca nesne ya da estetik bir ürün olarak değil öznelarası ilişkiler üzerinden paylaşılan bir deneyim olarak şekillendirmektedir. Bu yaklaşım, sanat ile yaşam arasındaki mesafeyi azaltarak insanlar arasındaki karşılaşma ve bir aradalık bağlarını ön plana çıkarmaktadır. Bourriaud, sanatın üretim ve tüketim süreçlerine ilişkin geleneksel ayrımları sorgularken, sanatsal pratikleri sosyal bağlamlar ve insan ilişkilerinin sunduğu dinamik formlar aracılığıyla yeniden tanımlarken şunları dile getirir:

Söylemek istediğim, sanat yapıtının özünde bulunan bu ilişkisel karakterin ötesinde, insan ilişkileri evrenindeki referans figürlerinin, artık başlı başına birer sanatsal 'form' haline gelmiş olduğu: Böylece meeting'ler, buluşmalar, gösteriler, insanların çeşitli şekillerde iş birliği yapması, oyunlar, bayramlar, bir araya gelen yerler, kısacası karşılaşma ve ilişki keşfetme biçimlerinin tümü, bugün oldukları gibi ele alınmaya elverişli estetik nesneleri temsil ediyorlar (2018, s. 44)

Karşılıklı öznellik temelinde gelişen bu yaklaşım, yüz yüze etkileşime dayalı bir karşılaşma arzusu ya da beklentisiyle, diyalog ve buluşma zemini yaratmaktadır. Bourriaud “İlişkisel Estetik” kitabında bu tanımlamalara yakın pek çok sanatçıya değinir: Rirkrit Tiravanija, Felix Gonzalez-Torres, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan ve Christine Hill gibi sanatçıların eserleri, geleneksel anlamda biçimsel bir enstalasyon olarak değerlendirilse de Bourriaud’nun bu çalışmaları ilişkisel estetik sınırları içinde konumlandırır (2018, s. 10,11). Bourriaud’nun kuramını somutlaştıran önemli figürlerden biri Rirkrit Tiravanija’dır. Sanatçı toplumsal ve kültürel gelenekler etrafında biçimlenen katılımcı enstalasyonlarıyla, ilişkisel sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilir. Bu sebeple, makalede incelenmek üzere Tiravanija’nın (Görsel 7-9) “Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden” adlı yapıtı seçilmiştir. Çünkü, yapıt ilk olarak (Görsel 5) “Untitled (pad thai)” adıyla 1990 tarihinde Paula Allen Galerisinde sunulduğunda, dolaylı ilişkileri ortadan kaldırarak kendine özgü biçimlerde benzerlikler yaratmıştır. Ranciere’nin ifade ettiği gibi, “sanatın imajları bir sapma yaratan, bir benzemezlik üreten işlemlerdir” (2023, s. 15). Farklı zamanların bir aradalığından doğan bu benzemezlik, ilişkisel estetik rejiminin tüm imajlarını ortak bir zamansallıkta açığa çıkararak görünür hale gelmektedir. Dolayısıyla Tiravanija, “Untitled (pad thai)” adlı yapıtında, görülebilir olanla söylenebilir olan arasındaki imgenin benzemezliği içinde dolaysız bir tanıklık sunmaktadır. Bu tanıklık, ilk mutfaktan 2019 yılındaki Hirshhorn müzesinde kurulan “Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden” adlı mutfaka dek farklı benzemezlik içinde sürmüştür. Bu durum, ilişkisel estetiğin bu benzemezlik içinde başkalaşan imajının, araştırmanın problemine ilişkin önemli bulgular sunduğunu göstermektedir.

1961 yılında Buenos Aires'te Taylandlı bir diplomat ailesinin çocuğu olarak doğan Tiravanija, farklı kültürlerde büyür (Zwirner, 2025). Günümüzde çalışmalarını ağırlıklı olarak New York’ta sürdürmektedir. Galeri ya da müzelerde mutfaklar kurarak Tayland yemekleri pişirip izleyicilere servis etmesiyle tanınan sanatçı, yemeği sanatçı-izleyici arasındaki ilişkinin aracısına dönüştürmektedir. Bu deneyimler aracılığıyla, genellikle göz ardı edilen sosyal ve politik meseleleri gündeme taşımaktadır. Bu yaklaşımın en çarpıcı örneklerinden biri Washington, D.C.’deki Hirshhorn Museum ve Sculpture Garden’da sergilenen “Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden?” adlı yerleştirmesidir. Tiravanija ayrıca, Ai Weiwei’nin 2011 yılında Neugerriemschneider Galerisi’nde sergilenen çalışmalarına “Where is Ai Weiwei?” yazılı pankartla müdahale ederek, ifade özgürlüğüne dikkat çeken politik bir jestte bulunmuştur. Bu türden jestler, ilişkisel sanatın kuramsal rejimini harekete geçirirken, sanat ile hayat arasındaki ayrımı bulandırarak herkese açık bir birliktelik deneyimi sunar. Bu deneyimi Bishop’nun ifade ettiği gibi; “Tiravanija’nın uygulamasının temelinde sadece kuramsal ve sosyal alan arasındaki değil, sanatçıyla izleyici arasındaki ayrımı da aşındırma arzusu yatıyor; malzeme listesine sık sık “bir sürü insan”ı da ekliyor” olması, ilişkisel sanatın kuramsal rejimini harekete geçirirken, aynı zamanda sanat ile hayatın bu karşılaşma anında herkese etkileyici bir birliktelik deneyimi sunduğunu öne sürer (2007, s. 31-53). Bu yüzden Tiravanija’nın kullandığı malzeme çeşitliliği, gösteriye dönüşen ilişkisellik yoluyla, Bourriaud’nun ilişkisel estetik ontolojisinin tanım sınırlarını genişletmeyi amaçlar.

Bourriaud’nun ifade ettiği gibi; “teorik ufku” yani “bağımsız ve özel bir alanın iddiasından ziyade insan etkileşimlerinin alanı ve bağlamıdır” (Aktaran: Miller, 2016, s. 165-183). Bu bağlamda makale, katılımcı sanatın yanıtsız bıraktığı bazı sorulara odaklanmaktadır: Sanat nerede başlar ve nerede son bulur? Katılımcı sanat, ideal toplum düşüncesine ne ölçüde hizmet eder? Sanatın kurumsal yapılardan uzaklaşması, onu daha demokratik ve özgür bir zemin haline mi getirir? Bu sorular, Bourriaud’nun “İlişkisel Estetik” kuramının kimi eksik noktalarına işaret eder. Örneğin, hangi ilişkilerin sanat olarak değerlendirilebileceği ya da bu ilişkilerin kimler için ve nasıl üretildiği netleştirilmemiştir (2007, s. 31-53). Dolayısıyla, ilişkisel estetiğin kendi benzerlikleri içinde başkalaşan imajının kuramsal sınırlarını belirlemeyi güçleştirmektedir. Çünkü, Bourriaud’nun önerdiği ilişkisel imaj, her ne

kadar sosyal etkileşimi sanatın merkezine yerleştirse de bu alan üzerinde yaratılan ilişkiler, durmaksızın yenilenen üretim ilişkilerinde başkalaşmaktadır.

Bu sebeple Bourriaud'nun bu alan üzerinde bir benzersizlik üreten ilişkisel estetik rejiminin estetik boyutları, çoğu zaman belirsiz kalmaktadır. Bu durum, Tiravanija'nın mutfaklarında oluşturulan ortak zamanların birlikteliğindeki ilişkide başkalaşıma uğramaktadır. Bu makale, Bourriaud'nun ilişkisel estetik yaklaşımındaki açık uçlu ilişkileri Tiravanija'nın sanat pratiği üzerinden ele alarak, izleyici katılımı, estetik deneyim ve toplumsal etkileşim arasındaki dinamikleri çözümlemeyi; çağdaş sanatın toplumsal işlevi üzerine yürütülen tartışmalara kuramsal bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışma, niteliksel çözümleme ve kavramsal karşılaştırma yöntemlerini bir arada kullanarak, Tiravanija'nın "Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden?" adlı yapıtını Bourriaud'nun ilişkisel estetik kuramı çerçevesinde incelemektedir.

2. Eylem Yoluyla Anlam: Bir Gösteri Görmek Üzerine

Duyusal deneyime dayalı ilişkisel form, kökenini Aydınlanma Çağı ile yükselişe geçen akılcı ve modernist özgürleşme anlayışından almaktadır. Ne var ki bu form, aynı zamanda rasyonaliteye karşı konumlanarak yeni özgürleşme rejimlerini biçimlendiren Dada, Gerçeküstücülük, Fluxus happening'leri ve Sitüasyonist Enternasyonal gibi tarihsel avangart hareketlerin insan ve nesne ilişkilerini dönüştürme çabalarından da beslenmektedir (Artun, 2018, s. 181-186). Dolayısıyla yirminci yüzyılın tarihsel avangart sanatçıları, düşüncenin belirli bir tarihsel rejimini yeni sanatsal ve kuramsal tercihler doğrultusunda yeniden değerlendiren eleştirel bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Bu bağlamda Malevich'in dile getirdiği "öyle bir sanat hayali ki, yapıt artık ne resim ne de heykel olacak fakat yeni bir hayatın biçimlerini ve yapılarını şekillendirecek" (Aktaran: Ranciere, 2007, s. 129-133) önermesi, modern estetik rejiminin, sanatı temsilin sınırlarını aşan bir yaşam tasarımı olarak konumlandırma eğilimini özetlemektedir.

Bu yeni yaşam tasarımları toplumsal dönüşüme duyulan ihtiyacı sanat aracılığıyla görünür kılarak modernleşme sürecine katkı sunmuştur. Bu süreç, sanatın doğaya, nesneye ve geleneksel ontolojik kabullere bağlılığını sorgularken, onun gerçeklikten özgürleşmesini olanaklı kılmıştır. Ancak tüm bu müdahalelere karşın, nesnellikten kurtulan sanatın maddi nesnesi hâlen belirleyici bir konumda varlığını sürdürmüştür (O'Doherty, 2016, s. 9-15). Bu açmaz, yüzyılın erken dönem tarihsel avangart sanat hareketlerinden biri olan Dada tarafından radikal biçimde ele alınır. Dada, sanat nesnesini ortadan kaldırarak yerine eylemi koymuş, böylece sanatın mekânı, yapıtı ve izleyicisi arasında yeni bir diyalog alanı inşa etmiştir.

Bu dönüşümün etkili örneklerinden biri, Marcel Duchamp'ın hazır nesne kullanımıyla somutlaşır. Duchamp'ın "tabloları meydana getirenler onlara bakanlardır" (Aktaran: Oğuz, 2019, s. 231-238) ifadesi, sanat yapıtı ile izleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak deneyimsel ve katılımcı bir etkileşim alanı kurar. Bu yaklaşım, ilişkisel estetik ve katılımcı sanat anlayışının temel taşlarını oluşturarak, sanatın çağdaş bağlamda eylemsel ve kolektif bir nitelik kazanmasına katkıda bulunur. Bu sayede maddi ve kapital odaklı sanat üretimi yerine, sanatı bireysel bir eylem ve düşünsel üretim alanı olarak temsil etme yönünde önemli bir kırılma yaşanmıştır. Joseph Beuys bu yönelimi: "her insan bir şeyleri kendisi için belirlemesi gereken bir plastik sanatçıdır" şeklinde tanımlar (Aktaran: Harrison ve Wood, 2020, s. 953).

Beuys'un yaklaşımı, sanatçının işlevini yalnızca estetik üretici olarak değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün öznesi olarak konumlandırır. Bu anlayış doğrultusunda, sanatçı, "daha açık bir biçimde, işinin seyircileri arasında yaratacağı ilişkisel, ya da toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine" (2018, s. 44) odaklanır ve sosyal yaşamın

yeniden düşünülmesine zemin hazırlar. Örneğin Beuys, sanatın bireyi, toplumu ve doğayı dönüştürme potansiyeline sahip olduğuna inanır. Bu inancı somutlaştırmak amacıyla “sosyal heykel” kavramını geliştirmiş ve kendisini doğrudan bir sanat yapıtı olarak tanımlamıştır. Harrison ve Wood’nun (2020) aktardığı gibi; “Beuys’un düşüncesi belli bir toplumsal idealizm geleneğine bağlanabilir; bu idealizm de sanatçının yeryüzünde değişim sağlamak için herhangi bir maddi ya da örgütsel anlamda politik çalışma yapması gerekmez bunu sanatıyla yapacaktır”. Bu yaklaşımın en kapsamlı örneklerinden biri, 1982 yılında (Görsel 1) Documenta 7 kapsamında hayata geçirilen “7000 Eichen” (7000 Meşe) projesidir. Beuys, bu proje aracılığıyla endüstriyel gelişimin ekolojik etkilerini tersine çevirmeyi ve Kassel kentini 7000 meşe ağacıyla yeniden doğallaştırmayı amaçlamıştır.



Görsel 1. Joseph Beuys, 1982-87/1998, 7000 Meşe Projesi/ 7000 Eichen. *Documenta Archiv*. URL1

Beuys’un bu yaklaşımı, sosyal yaşamın örgütlenme biçimlerini ve toplumsal deneyimin duyuşal ortak paydalarını belirleyici bir zemin olarak kavrar. Aynı zamanda zaman, mekân ve eylemliliği birer paylaşım pratiklerine dönüştürerek, karşılaşma ve birlikte olma hâlini kalıcılaştıran sanatçıyı, ilişkisel formun sürekliliğini sağlayan temel özne konumuna taşır. Bu bağlamda, her bir sanat yapıtının öznesi, bireyin kendisiyle ve nesnelerle kurduğu ilişkiselliğe dayalı rejim üzerinden şekillenir. Sanat böylece, Rancière’in de belirttiği gibi “sosyal dokudaki açıklıkları yamayan ve yeni sosyal etkileşim biçimlerinin mikroskobik örneklerini yaratan bir sanat önermesi”ne (2007, s. 129-133) dönüşür.

Bu sanat rejimi, sanat ile yaşam arasında ayrım inşa eden modern estetik paradigmanın oluşturduğu anti-estetik boşluğu doldurma iddiası taşır (2018, s. 184-185). Çünkü sanatçı çağdaş sanat rejiminde üretici ve tüketici olarak yalnızca bireysel değil, toplumsal düzlemde de duyuşal deneyim ve sosyal etkileşimlere dayalı yeni anlam üretim süreçlerine aracılık edebilmektedir. Bu nedenle, Bourriaud, insan ilişkileri evreninde şekillenen referans figürlerin ve biçimlerin artık başlı başına birer sanatsal forma dönüştüğünü ileri sürer (2018, s. 46-47). Bu formun önerdiği bir aradalık, kapitalist tüketim dinamiklerinden çok anlam yüklü karşılaşmalara ve durumlara hizmet eden bir paylaşım biçimini temsil eder. Bourriaud’nun “şu an en acil olan bireylerin özgürleşmesi değil, insanlar arası iletişimin, varoluşun ilişkisel boyutunun özgürleşmesidir” (2018, s. 92) vurgusu, modern ve postmodern sanat rejimlerinin neden olduğu estetik boşluğun ortak bir form üzerinden doldurulması gerektiğine işaret etmektedir. Zira 1960’lardan itibaren temellenen katılımcı sanat pratikleri kendi içsel özerkliklerine rağmen sanatın ideal bir toplum tahayyülüne yanıt verme potansiyelini tam anlamıyla gerçekleştirememiştir.

Çünkü, çağdaş sanatın kurumsallaşmasıyla eşzamanlı gelişen sanat ekonomisi, bu potansiyelin önünü büyük ölçüde kesmiştir. Artun'un "... şimdi her şey sanattır ama sattığı sürece. Sanat özgürleşirken, hayatın özgürleşmesiyle ilgili umut dünyasından kopmuştur" (2018, s. 182) tespiti, bu çelişkinin arka planını açıklar niteliktedir. Benzer biçimde, Andy Warhol'un "Factory" adını verdiği stüdyosunda ultra lüks kapitalist üretim araçlarıyla inşa ettiği sanat dili, çağdaş sanat üretiminde finansal imgelerin belirleyici rolünü pekiştirmiştir. Warhol'un "İyi bir işletmeci olmak en belirleyici sanat türüdür," (Aktaran: O'Hagan, 2014) ifadesi, modern estetiğin sanat ve yaşam arasında kurduğu ayrımı, sanatın pazarlanabilirliğine dayalı yeni bir pazar estetiği ile ikame etmiştir.

Donald Kuspit, "Sanat Öldü: Yaşasın Estetik Yönetim" başlıklı makalesinde, sanatın finansallaşması süreciyle birlikte değişim değerinin belirleyiciliğine dikkat çekerken, değişim değeri ile estetik değer arasındaki ayrımın korunması gerektiğini savunur. Bu anlayış, "tüketiciyi izleyiciye, izleyiciyi de tüketiciye" çevirmektedir (Aktaran: Artun, 2018, s. 182). Böylelikle sanat, hem bir gösteri formuna mahkûm edilmiş hem de sanat ile yaşam arasında kurulması beklenen özgürleşme imkânından uzaklaştırılmıştır. Buna karşın, 1990'larda ortaya çıkan yeni sanatsal yönelimler, alternatif yaşam pratiklerinin tahayyülüne olanak sunmaları bakımından önemli bir kırılma noktası teşkil etmektedir. Hans Ulrich Obrist'in vurguladığı gibi, "gerçek anlamda güncel sergi, birleştirici olasılıkları gündeme getirmeli ve yeni öneriler geliştirmelidir" (Aktaran: Bishop, 2007, s. 31-53). Bu önerilerin en güçlü temsillerinden biri, ilişkisel estetik kuramının önde gelen figürlerinden Rirkrit Tiravanija'nın mutfağında somutlaşır. Tiravanija'nın mutfağı, katılımcılarına etkileyici ve kolektif bir varoluş deneyimi sunar. Udo Kittelmann, bu deneyimi şu şekilde ifade eder: "...sanat mekânı kuramsal işlevlerinden sıyrıldı ve nihayet serbest bir toplumsal mekâna dönüştü" (Aktaran: Bishop, 2007, s. 31-53).

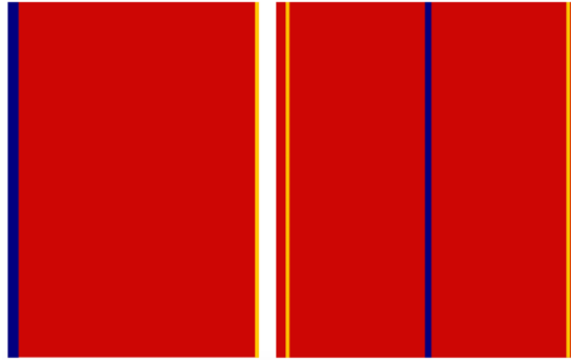
Bourriaud, belgelenmeden sergilenen ve piyasa dışı konumlanan bu ilişkilerin, sanatın "ilişkiyle ilişki kurmak" tan ibaret olduğunu belirtmektedir. Tiravanija'nın yerleştirmesi de bu anlayışın somut bir tezahürüdür. Çünkü, sanatçının izleyicileri ortak bir yemek etrafında buluşturduğu bu eylem, estetik deneyimi toplumsal karşılaşmanın alanına taşımaktadır. Ancak, Claire Bishop, bu tür katılım biçimlerinin politik antagonizmadan yoksun bir uzlaşmacı topluluk duygusuna dönüştüğünü ileri sürer (2007, s. 31-53). Tiravanija'nın mutfağı da bu bağlamda, farklılıkların askıya alındığı, gerilimlerin estetize edildiği bir paylaşım sahası hâline gelmektedir. Böylece ilişkisel estetiğin açık uçlu doğası, bir yandan sosyal etkileşimi görünür kılarken, diğer yandan bu etkileşimin eleştirel potansiyelini nötralize etmektedir.

3. Eylemin Renkleri: Tiravanija 'nın Kırmızı, Sarı ve Yeşil'den Kim Korkar Mutfacı ve İlişkisel Estetik

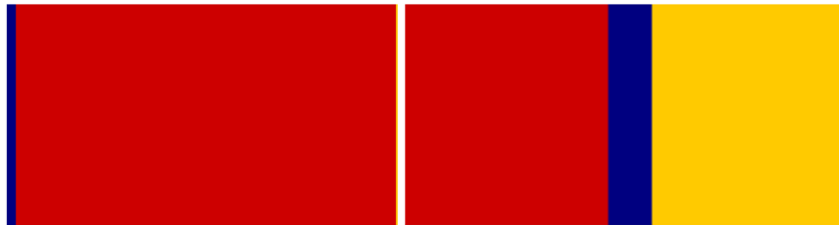
1960'lı yıllarda sanat nesnesinin yeniden yapılandırılması önemli bir hedefken, 1990'lı yıllarda bu nesnenin yalnızca biçimsel değil, algısal ve estetik konumlanışı da köklü bir dönüşüme uğramıştır (Harrison ve Wood, 2020, s. 931). Bu yeni yönelim ya da estetik rejim, sanatın yalnızca sergilenme biçimini değil aynı zamanda kullanılan malzemenin biçimsel düzeninde ortaya çıkan dilsel karşılıkları da ön plana çıkarmaktadır. Bu bağlamda, sanat nesnesinin maddi gerçekliğinden ziyade gerçek uzam içinde kurduğu ilişkisel örüntüler ve etkileşimler, çağdaş estetik anlayışın temel parametrelerinden biri haline gelmektedir. John Cage, bu dönüşümü "sahiplikten kurtuluyor, onun yerine kullanımı geçiriyoruz" (Aktaran: Harrison ve Wood, 2020, s. 942) sözleriyle tanımlar. Bu söylem, sanat nesnesinin artık varlık statüsünden değil, işlevselliği üzerinden yeniden düşünülmesi gerektiğine işaret eder. Bu yönelim, yeni düşünme rejimleri aracılığıyla, gündelik yaşamın davranışsal yapılarını şekillendiren bir estetik tasavvur önermektedir. Aynı zamanda, bireyin kendi yaşamına dair tahayyüllerini, davranış repertuarlarını ve değişken fiziksel koşullar karşısındaki varoluşsal konumlanışını tanımlamaktadır.

Bu bağlamda, ilişkisel estetik, birey-nesne-çevre üçgeninde inşa edilen çok katmanlı etkileşimleri araştıran yeni bir dil ve temas biçimi yaratmaktadır (Ranciere, 2021, s. 20-72). 1960’ların Fluxus happening’leri, Beuys’un “herkes sanatçıdır” ilkesi ve “sosyal heykel” tanımı, Bourriaud’nun ilişkisel estetik yaklaşımının düşünsel zeminini oluşturur. Söz konusu yeni estetik rejim, sanatı sınıfsal-politik bir temsil düzeneğinden ziyade yaşamın doğrudan bir dışavurumu ve yönlendirilme kapasitesi taşıyan bir ifade aracı olarak konumlandırmaktadır. Bu yeni ifade biçimi yaşamın belirleyici koşullarını dışlamayan, bilakis onlarla eklemlenerek sanatın varoluşsal niteliğine vurgu yapmaktadır (Ranciere, 2021, s. 72-73). Bu düşünsel eksenin somut karşılıklarından biri, Tiravanija’nın Who’s Afraid of Red, Yellow and Green? adlı enstalasyonunda belirginleşir. Söz konusu yapıt (Görsel 7-8-9), renklerin sembolik çağrışımları ve kolektif mekân fikri etrafında şekillenir.

Renklerin simgesel düzlemde kullanımı, Tiravanija’nın çalışmasında toplumsal, kültürel ve politik bir birlikteliğin inşasına yönelik eleştirel bir müdahale işlevi görür. Enstalasyon, Tayland hükümet politikalarına karşı yapılan protestolara atıfta bulunan büyük ölçekli bir duvar resmini içerir ve sergi süresince canlı performanslarla tamamlanır. Eserin başlığı, aynı zamanda Barnett Newman’ın Berlin’de sergilenen Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue adlı yapıtına doğrudan bir gönderme niteliğindedir. Piper’nın ifade ettiği gibi, Newman’ın bu eseri (Görsel 3-4), yalnızca ana renklerin cesur kullanımıyla değil, aynı zamanda maruz kaldığı vandalist müdahalelerle de dikkat çekmiştir (2024). Tiravanija, Newman’ın provokatif başlığını küçük harf ve parantez kullanımıyla yeniden biçimlendirerek, izleyiciye doğrudan bir soru sormaktan çok, yorum yapma ve konum alma olanağı tanır: “Bu renklerin temsil ettiği olgulardan kim korkar?”



Görsel 2. (Solda) Barnett Newman, 1966, Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim Korkar I/ Who’s Afraid of Red, Yellow, and Blue. *RPA Studio* URL2 (Sağda) Barnett Newman, 1967, Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim Korkar II/ Who’s Afraid of Red, Yellow, and Blue. *RPA Studio* URL2



Görsel 3.(Solda) Barnett Newman, 1967, Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim Korkar III/ Who’s Afraid of Red, Yellow, and Blue. *RPA Studio*. URL3 (Sağda) Barnett Newman, 1967-70, Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim Korkar IV/ Who’s Afraid of Red, Yellow, and Blue. *RPA Studio*. URL3

Tiravanija'nın eserinin başlığı, bir yandan Barnett Newman'ın renklerin anlamı ve bağlamsallığına ilişkin yaklaşımına doğrudan bir gönderme niteliği taşıırken, öte yandan “Kırmızı, Sarı ve Yeşil” ifadesinde seçilen renkler dikkatle incelendiğinde, bu kompozisyonun (Görsel 4) Gine bayrağını oluşturan renklerle örtüştüğü görülmektedir. Bu bağlamda, Tiravanija'nın seçtiği renkler yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda tarihsel ve siyasal bir ima barındırmaktadır. Newman'ın yapıtının, Alman bayrağını çağrıştıran renk düzeni nedeniyle fiziksel saldırıya uğraması gibi, Tiravanija'nın başlıkta yer verdiği renkler de bir sömürge ülkesi olan Gine'nin tarihsel süreçte maruz kaldığı politik ve ekonomik yaptırımları görünür kılmaktadır. Böylece sanatçı, eserin başlığı üzerinden hem estetik sembollerin siyasal doğasına işaret eder hem de Batı dışı coğrafyaların bastırılmış deneyimlerine karşı eleştirel bir farkındalık üretmektedir (Hirshhorn, 2019).



Görsel 4. Gine Bayrağı. *Wikipedia*.URL4

Yapıt galeri duvarlarında ve iç mekânda oluşturulan boşluklarda biçimlenen bir yerleştirme pratiğine dayanmaktadır. Bu sergileme yöntemi, mekân ile izleyici arasındaki algısal etkileşimi merkeze alarak, Hal Foster'ın da belirttiği üzere, “sanat yapıtının algılanma süreçlerini dönüştürmüş; sanatın sergilendiği mekânlara (Michael Asher), sergileme biçimlerine (Daniel Buren) ve sanatın meta niteliğine (Hans Haacke) dair eleştirel sorgulamaların” (Aktaran: O'Doherty, 2016) önünü açmıştır. 1900'lü yıllardan 1970'lere uzanan süreçte, farklı ölçek ve biçimlerde üretilen sanat eserlerinin çeşitli sergi mekânlarına duyduğu ihtiyaç, galeri ve müze mekânlarının sanat tarihi kadar kendine özgü bir kurumsal tarih yaratmasına zemin hazırlamıştır. Modernizm dönemiyle birlikte sanat ile izleyici arasındaki sınırlar ve ilişkiler yeniden düşünülmüş; Dada, Fütürizm, Fluxus gibi tarihsel avangart akımlar, “yüce sanat” anlayışını ve bunun sergilendiği korunaklı mekânları doğrudan sorgulayan pratikler geliştirmiştir.

Hal Foster bu dönüşümü, sanatın yalnızca içerik düzeyinde değil, aynı zamanda sergilenen mekânlarının yapısal kuralları ve ideolojik sınırları üzerinden de tartışmaya açılmasını ve modern sanat soyutlaştıkça ve özerkleştikçe, onu çevreleyen fiziksel ve kavramsal sınırları dışı doğru zorlamaya başladığını ifade etmiştir. Bu süreçte galeri, yalnızca bir sunum alanı değil, bir bilinç ve tavır mekânına dönüşmüştür (2015, s. 1-5). Ranciere'in ifadesiyle, “müze içi ile toplumsal yaşamın dışı, ilişki üretiminin birbirine denk iki alanı olarak tezahür etmektedir” (2021, s. 72). Bu çerçevede, Brian O'Doherty'nin galeri mekânını “Beyaz Küp” olarak adlandırması, mekânın ideolojik işlevine dikkat çekerek, postmodern dönemde galeri mekânının sanatçı ile toplum arasındaki mesafenin hem göstergesi hem de aracısı hâline gelmesine neden olmuştur (2016, s. 98-101). Bu tür galerilerde izleyici, mekânla kurduğu deneyimsel ilişki aracılığıyla sanatın üretim ve dolaşım süreçlerine doğrudan dâhil edilmektedir. Beyaz küpün oluşturduğu bu atmosfer, 20. yüzyılda galeri mekânını bir atölye sistemine dönüştürerek, sanat ile yaşam arasındaki mesafeyi büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır (2016, s. 17).

Tiravanija, galeri mekânının bu tarihsel dönüşümünü ve çağdaş sanat pratiklerini farklı bir bağlamda ele alarak Beyaz Küp'ün o döneme kadar kendi içerisinde barındırdığı geleneksel sanat anlayışını reddederek müdahalede bulunmuştur (Guggenheim New York, 2002). 1990 yılında, Paula Allen Galerisi'nin küratörünün davetiyle gerçekleşen sergiye katılımı kapsamında, galeri mekânını Tayland mutfağına dönüştürerek (Görsel 5–6), gelen izleyicilere Pad Thai pişirmiş ve sunmuştur. Bröcker bu deneyimleri sanat ve mutfak birlikteliği olarak yorumlarken, gündelik yaşamın sıradan bir unsuru olan yemek pratiğini sanatın merkezine yerleştiren Tiravanija, sergi mekânına yüklenen anlamları dönüştürerek, o zamana dek galeriye ve Beyaz Küp'e atfedilen temsiliyet ilişkilerine yeni bir biçim kazandırmıştır (2017, s. 173-187). Yemeğin sunduğu bu paylaşım zemini, kolektif birliktelik deneyimine dayanan özgün bir ilişkisel form üretmiştir. Bu biçim, özerk ve kapalı bir ifade olmaktan ziyade, karşılıklı etkileşim ve ortak eylemlere dayalı yeni bir estetik alanı mümkün kılmaktadır.



Görsel 5. Rirkrit Tiravanija, 1990, İsimsiz, Pad thai/ Unnamed, Pad thai. *The Art Story*. URL5



Görsel 6. Rirkrit Tiravanija, 1990, İsimsiz, Pad thai/ Unnamed, Pad thai. *MoMA PS1*. URL6

Tiravanija, bu performatif yerleştirmeye ilişkin olarak, “Aşağı yukarı mutfak ve yemek pişirmeyi, Batı’nın hayata ve yaşamaya dair tutumlarına karşı kültürel estetiğe yönelik bir saldırının üssü olarak kullandım” ifadesiyle düşüncelerini dile getirir. Ardından, “Yemek pişirme ve birlikte yeme eylemi aracılığıyla fiziksel ve zihinsel sınırların aşılabileceğine inanıyorum” (MoMA PS1, 2023) diyerek bu pratiğe yüklediği anlamı daha da derinleştirir. Sanatçının Batı’ya yönelik bu eleştirisi, modern sanat döneminde nesneye atfedilen maddesellik, işlevsellik ve temsil rejimlerine yönelik yapısal bir müdahale niteliği taşımaktadır (MoMA PS1, 2023).

Tiravanija’nın performansında mutfak, yalnızca gündelik bir mekân değil; aynı zamanda izleyici ile sanat nesnesi arasındaki geleneksel hiyerarşiyi sorgulayan, bu ilişkiyi dönüştürmeyi amaçlayan bir etkileşim zeminine dönüşmektedir. Modern sanatta yaygın biçimde kullanılan “hazır nesne” anlayışına göndermede bulunan bu yaklaşım, nesne-merkezli bir estetikten ziyade katılım odaklı bir deneyim önererek sanatla kurulan iletişimin

temsili modellerini yeniden düşünmeye davet etmektedir (Bröcker, 2017, s. 173-187). Böylelikle Tiravanija, izleyiciyi pasif bir konumdan çıkararak eylemin öznesi hâline getirerek, sanatın salt gösterimsel değil, aynı zamanda yaşantısal bir alan olarak kurgulanabileceğini şöyle ifade eder:

Daniel Spoerri ve Allan Kaprow'u inceledim. Bu insanların hepsi benim için önemliydi. Ve kendime hep şunu söyledim: Tamam, onların yaptıklarıyla benim yaptıklarım arasında ne fark var? Benim için mesele yine nesneyi altüst etmenin bir yolunu bulma fikriydi. Ne yapmaya çalıştığımı netleştirmeye başladığımda, bunun aynı zamanda readymade'den sonra ne yaptığınız fikriyle de ilgili olduğunu fark ettim. Benim için mesele pisuvarı alıp tekrar duvara monte etmek ve içine işlemekti. Aslında ilgilendiğim şey onu kullanma eylemiydi. Ben de buna odaklandım: kullanım yoluyla anlamın nasıl yaratıldığı. Elbette bu Wittgenstein'dan geliyor: anlam kullanımdır. Ve her şey zamanda ve mekânda değişmeye başlar. Pisuvaryı bir bağlamda yeniden kurarsınız ve başka bir zaman ve mekânda yeniden yaptığınızda, eylem değişir veya eylemin anlamı değişmeye başlar (Birnbau ve Tiravanija, 2015, s. 163-170).

Gerçek zamanlı değişime ve deneyim temelli katılıma odaklanan bu yaklaşım, izleyiciyi yalnızca bir gözlemci değil, doğrudan estetik üretimin öznesi hâline getirerek katılımcı bir estetik rejimin imkânlarını görünür kılmaktadır. 2019 yılında Hirshhorn Müzesi'nin "beyaz küp" niteliğindeki sergi mekânında gerçekleştirilen Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden? başlıklı enstalasyon ya da performans (Görsel 7-8-9), sanatçıyı, nesneyi ve izleyiciyi aynı düzlemde buluşturan ilişkisellik üzerinden şekillenmektedir.

Bu çok katmanlı yerleştirme süreçte, sanatçıların katılımıyla siyah ve beyaz kömür kalemleri kullanılarak beyaz duvarlara; Tayland'ın Bangkok kentinde 2009–2010 yılları arasında gerçekleşen hükümet karşıtı protestolar, Chicago'da 2019 Black Lives Matter yürüyüşleri, kadınların oy hakkı taleplerine dair erken dönem temsiller (örneğin ata binmiş kadın figürü), 1 Milyon Adam yürüyüşü, Vietnam Savaşı karşıtı gösteriler ve Kadın Hakları Yürüyüşü gibi çeşitli tarihsel ve politik mücadelelerin görüntüleri kolektif bir şekilde resmedilmiştir (Coltman, 2019). Tüm bu görsel verilerle eşzamanlı olarak, sergi mekânının merkezine yerleştirilen mutfakta izleyicilere köri ikram edilmiş; böylelikle görsel deneyim, duyuşal ve ortaklaşa bir yaşantıya dönüştürülmüştür.



Görsel 7. Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı Ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?.
Smithsonian. URL7



Görsel 8. Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı Ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?.
Smithsonian. URL8



Görsel 9. Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı Ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?.
Smithsonian. URL9

Duvarlara çizilen kompozisyonun genel atmosferi (Görsel 10), siyah-beyaz tonlaması, dramatik yoğunluk ve sembolik yerleştirme mantığı itibarıyla Picasso'nun "Guernica" adlı yapıtıyla benzer yapısal gerilimler taşımaktadır. Bu benzerlikler; duyguların yüksek temsili, kolektif travmanın sanatsal ifadesi, sınıfsal ve toplumsal hiyerarşilere gönderme yapan figürsel kurgular üzerinden okunabilir. Her iki sanatçının üretim biçimleri ve motivasyonları tarihsel bağlam açısından farklılık arz etse de her iki örnek de dönemsel duyarlılıkları temsil edecek güçlü biçimsel organizasyonlar üzerinden estetik-politik bir anlatı kurmayı başarmıştır.



Görsel 10.(Sağda) Pablo Picasso, 1937, Guernica. *Wikiart*. URL10 (Sağda) Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı Ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?. Detay

Tiravanija'nın kompozisyonunda kurduğu planlama ve ilişkisellik ağı, homojenleşmiş, tektipleştirilmiş toplumların kaotik yapısını, yerel ve evrensel olguların birbirine tezat dinamiklerini, sosyal ve ekonomik ifadelerin çoklu temsillerini ve bu temsillerin bir araya geldiği çoğulcu sesleri simgeleyen görsel metaforlarla örülmüş çok katmanlı bir yapı sunmaktadır (Hırshhorn, 2019). Duvarlara aktarılan her bir görsel, farklı yerel sanatçıların özgün sanatsal dillerinden süzülürken, her biri kendine has tarihsel biçimi ve kaydını barındırmaktadır.

Benzer biçimde bazı sanatçılar biçimsel anlamda oldukça grafiksel bir dil benimserken, diğerleri daha naif ya da sezgisel bir yaklaşımla çalışmayı tercih ederek tarihsel kaydın farklı duygu durumunu yansıttıkları görülmektedir. Bu çeşitlilik, galerinin merkezine yerleştirilen mutfakta kolektif biçimde paylaşılan yemek aracılığıyla kurulan ilişkiel formun görsel düzlemdeki karşılığı olarak yorumlanabilir. Ortaya konulan tencerenin, farklı seslerin, dillerin ve deneyimlerin harmanlandığı bir simge olarak kullanılması, izleyiciyi içinde bulunduğu gerçekliği algılamaya yönlendiren etkin bir toplumsal biçim üretmektedir.

Kompozisyonunda yer verilen bazı sahnelerin tarihsel gerçekleşme anlarına dair somut veriler de arşivsel referanslarla desteklenmiştir. Örneğin Görsel 11'de, 21 Ekim 1967 tarihinde, 17 yaşındaki Jan Rose Kasim'ın Washington D.C.'de düzenlenen ve yaklaşık 100.000 kişinin katıldığı Vietnam Savaşı karşıtı protesto sırasında, süngülü askerlerin önünde bir krizantem (kasımpatı) tutarak sergilediği direniş anı (The Guardian, 2022); ya da Görsel 12'de, 2012 yılında ABD'nin Florida eyaletindeki Sandy Hook İlköğretim Okulu'na gerçekleştirilen silahlı saldırı sonrası, 17 çocuğun yaşamını yitirmesiyle sonuçlanan trajedinin ardından Beyaz Saray önünde gerçekleştirilen protestoda, şiddet mağduru çocuklara ait ayakkabıların çimlere yerleştirilerek yapılan sembolik eylem; yine Görsel 13'te, 6 Ekim 1976'da Tayland'daki Thammasat Üniversitesi'nde barışçıl bir öğrenci protestosunun paramiliter gruplar tarafından şiddetle bastırılması sonucu, resmi kaynaklara göre 46, gayri resmî kaynaklara göre ise 100'e yakın öğrencinin yaşamını yitirmesi gibi imgeler, kolektif belleğin travmatik düğüm noktalarına görsel bir kayıt sunar.

İnsan hakları avukatı Krisadang Notcharit'nin bu olaya ilişkin şu ifadesi dikkat çekicidir: "Bugüne dek hiçbir Tayland hükümeti o gün yaşananlarla yüzleşmeye yanaşmadı. Yetkililer, yalnızca demokrasi talep eden öğrencilere asla kabul edilemeyecek bir zulüm yaşattılar" (Memleket, 2016). Dış gerçekliğin iç mekânda yeniden biçimlenmesi, yalnızca bir temsili değil, aynı zamanda dönemin tarihsel farkındalığına ilişkin bilinç oluşturma yönünde estetik bir müdahale olarak şekillenmektedir. Dolayısıyla kompozisyonundaki görsel öğeler yalnızca olayların ikonik betimlemeleri olmakla kalmaz aynı zamanda karşılıklı eylem alanları inşa eden ve çok yönlü diyaloglara olanak tanıyan bir görsel-toplumsal yapı üretebilmektedir.

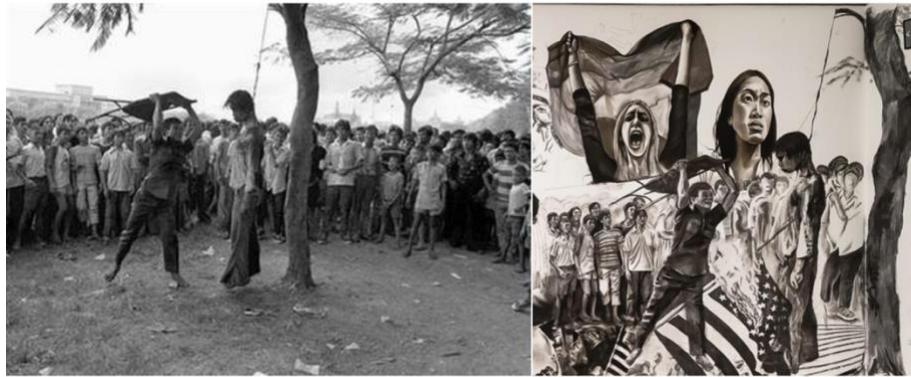
Bu sebeple, duvarları kaplayan her bir toplumsal olay kendi içinde siyasal ve sosyal bir müdahale niteliği taşımaktadır. Bu müdahale alanları ayrıca sosyal dokudaki kırılmaları onaran ve yeni etkileşim biçimleri geliştiren dış gerçeklik temsilleri olarak işlev görmektedir. Bu olaylar dizisi, sanatsal bilginin dayandığı duygudüşünce modellerini, dönemin ruhunu ve sanatın iletişimsel derinliğini bütüncül biçimde ortaya koymaktadır.



Görsel 11. (Solda) Jan Rose Kasmir, 1967, Vietnam savağını protesto etmek için bir süngüye çiçek dikti. *Guardian*. URL11 (Sağda) Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?. Detay



Görsel 12. (Solda) Jennifer Lance, 2018, Beyaz Saray önünde 7 bin çift ayakkabı ile protesto. *Glamour*. URL12 (Sağda) Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?. Detay



Görsel 13. (Solda) Phra Chan Alley, Phra Borom, 1976, Thammasat Üniversitesi Katliamı. *Historymaps*. URL13 (Sağda) Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?. Detay

Sanatçının galeri içerisinde yarattığı bu etkileşimsel yapı, izleyiciyi yalnızca izleyen değil, aynı zamanda gündelik pratikler aracılığıyla sanatsal deneyimin bir parçası hâline getiren katılımcı bir düzeneğe dönüşür. Köri servisi gibi sıradan ve kolektif bir eylemin seçilmesi, kamusal bir müzakerenin eksikliğini görünür kılmakta ve izleyiciyi gündelik yaşamın içerisinde bir düşünsel alana çekmektedir. Tiravanija bu yaklaşımını şu sorgulamalarla temellendirir:

Nasıl birlikte yaşarız, nasıl birlikte yemek yeriz ve nasıl olur da bunun ötesinde düşünmemiz mümkün değildir?” Ona göre, “Her şeyin dikkatimizi çekmeye çalıştığı bir dünyada yaşıyoruz; bu nedenle, bakılması ya da deneyimlenmesi için zamana ihtiyaç duyulan şeyler yaratma düşüncesi, bugün her zamankinden daha kıymetli. Ve yemek, herkesin zamanı tanıdığı, bildiği bir eylemdir (Birnbaum ve Tiravanija, 2015, s. 163–170).

4.Sonuç

Yakın bir tarihe kadar, ilişkisel estetik kuramına dayalı pek çok metin eleştirisel bir perspektifle ele alındı. Nicolas Bourriaud’nun “ilişkisel estetik” kavramsallaştırması, bu zemini tanımlarken sanatın üretim, paylaşım ve deneyim biçimleri eyleme indirger. Ancak Bishop, Ranciere, Dohmen ve Miller gibi düşünürlerin eleştirileri, ilişkisel estetiğin politik, etik ve kültürel boyutlarındaki belirsizliklere işaret eder. İlişkisel estetiğin yeni açmazları sorgulanırken, bu kuramın tam olarak neyi ifade ettiği ve bir zamanlar galeri ve müze endüstrisi altında sergilenen sanatın, Bourriaud ’un sunduğu sosyal katılım ve ilişkisel diyalog bağlamında nasıl değerlendirilebileceği tartışmaları devam etti. Bu bağlamda makale, söz konusu tartışmaları 1960’lardan itibaren gelişen katılımcı sanat pratikleriyle ilişkilendirerek değerlendirmiştir.

Bourriaud İlişkisel Estetik adlı kitabında, sanatı Romantizmden bu yana sahip olduğu varlık iradesi ve ontolojik irade bağlamında tartışmaya açar. Ona göre sanat, bilginin iletişimine dayalı, endüstriyel bir özne anlayışından sosyal ve bireysel bir estetik alana geçiş yapar. Bu geçiş, sentez ilişkiler yaratan, sürekli kendini yenileyen ve hareketsizlikten hareketliliğe doğru değişen fiziksel çevre ve yaşam dinamizmiyle şekillenir.

Bu nedenle Bourriaud’nun ilişkisel estetik kuramı, çağdaş sanata yalnızca estetik değil, toplumsal bir katılım perspektifi kazandırması açısından büyük önem taşır. Diğer yandan, Bourriaud, gündelik yaşamın sıradanlığına yaptığı vurgu ile ilişkisel estetiği bir eleştiri ve müdahale alanı olarak konumlandırır. Bu yeni müdahale rejimi, sanatın bilgi ve algısını, nesne ve imgelere kurduğu geleneksel ilişkileri ve şemalarını reddederek, maddi nesnenin ötesine geçen bir sanat deneyimi sunar. Süreklilik hâli taşıyan ilişkisel estetik, her bireyin ve her gündelik eylemin özgünlüğünü merkeze alan, sınırsızca genişleyebilen, kendi ilişkilerinde benzersizlik üreten bir estetik rejim ortaya koyar. Bu durumda Bourriaud’nun çağdaş sanata ilişkin önerdiği yaklaşım, ilişki biçimlerini katı sınırlarla belirlememekle birlikte, tam da bu belirsizliğin sunduğu açıklık sayesinde, ilişkisel sanat anlayışını daima yeniden düşünmeye ve dönüşüme açık bir zemin hâline getirir. Bu yeni sanat anlayışının en güçlü temsilcilerinden biri olan Tiravanija, farklı sosyal bağlamlarda ve coğrafyalarda kurguladığı mutfaklar aracılığıyla, bir müzakere alanı inşa eder ve ilişkisel estetiğin açık uçlu doğasını canlı tutmayı sürdürür.

Bourriaud’nun gündelik olanın sanatsal forma evrilmesine ilişkin savı, “Sanat nerededir?” ve “Bu tür etkinlikler nasıl sanat olarak değerlendirilebilir?” gibi bu çalışmanın temel problematiğini oluşturan sorulara doğrudan yanıt sunar. Ancak ilişkisel olarak kurulan bu etkileşimlerin hangilerinin sanat olarak tanımlanabileceği ya da bu ilişkilerin kim için ve hangi işlevle üretildiği sorusu yanıtı bırakılmıştır.

Dahası Bourriaud, belgelenmeden sergilenen ve piyasa dışı konumlanan bu ilişkilerin, sanat rejiminde ilişkiyle ilişki kurmaktan ibaret olduğunu ve bu ilişkiyi satın alanların ise yalnızca ilişki satın aldıklarını savunurken, yine ilişkiyel estetik rejiminin barındırdığı bu açık uçlu yapısını ortaya koyar.

Buradaki açıklık, ilişkiyel estetik rejiminin sanatı alternatif bir ara forma dönüştürme yönünde zorlamaktadır. Aksi takdirde, Bourriaud'nun ilişkiyel formunu harekete geçiren belirleyici unsurların neler olduğu açıkça tanımlanmalıdır. Çünkü 1960–70 kuşağının eylemci sanat anlayışındaki estetik ve toplumsal kaygılar, Bourriaud tarafından teorileştirilen ilişkiyel estetik kapsamında ele alınmamıştır. O, yaşamla bütünleşik, paylaşılan anları ve deneyimleri ilişkiyel estetik rejimi çerçevesinde kavramsallaştırmış ve sanatın tanımlarını aşındırmayı hedeflemiştir.

Bu çerçevede, ilişkiyel estetiğin teorik açıklığı, modernist estetikte nesne-merkezli düşünüşün doğurduğu biçimsel açıklıklara benzer şekilde işlev görmektedir. Çünkü, Tiravanija'nın 1990'daki ilk mutfağından 2019 yılında Hirshhorn Müzesi'nde konumlandığı beyaz küpteki mutfağı kadar uzanan sanatsal pratiğı, bu teorik açıklığı sürdüren ve eski gelenekleri de içeren bir müzakere alanı yaratma çabası olarak okunabilir. Dolayısıyla süreklilik temelinde gelişen ilişkiyel ya da katılımcı sanat anlayışı, güncelliğini yitirmeksizin farklı biçimlerde varlığını sürdürmektedir. Bu yaklaşımın günümüzdeki karşılığına ilişkin en somut örneklerden biri ise 2019 yılında düzenlenen 16. İstanbul Bienali'nde küratörlük görevini üstlenen Bourriaud'nun, ilişkiyel estetikle ilişkilendirilebilecek herhangi bir performansa yer vermemiş olmasıdır. Bu durum, ilişkiyel estetiğin ya günümüz bağlamında yeniden değerlendirilmesi gerektiğini ya da artık işlevselliğini yitirmiş bir kavram olarak rafa kaldırılması gerektiğini düşündürmektedir.

Günümüzde kavrama dayalı sanatsal performansların tamamı, bu tür sorulara net bir yanıt üretmemekte; aksine seyircileri belirsiz bir deneyim konumuna itmektedir. Bu nedenle, Tiravanija'nın mutfağında pişirilen yemeklerin, izleyici ile sanat yapıtı arasındaki ilişkiye aracılık eden bir unsurdan öte, adeta nötrleştirilmiş bir “kokteyl sunumu” gibi konumlanması, ilişkiyel estetik rejiminin çıkmazını somutlaştırmaktadır. Bu çıkmaz, izleyici ve yemeğin sanatsal bağlamdaki rolleriyle birlikte, Bourriaud'nun süreklilik içerisinde tanımladığı ilişkiyel estetik anlayışının artık daha özgür ifade ve eylem alanları sunan yeni bir modele evrilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu sayede, Bourriaud'nun kavramsal çerçevesiyle Tiravanija'nın uygulamaya dayalı pratiğı arasındaki teorik açıklık giderilebilir. İlişkiyel estetik kuramı da benzer biçimde kuramsal açıklığı kapatmaya yönelebilir.

Kaynakça

Artun, A. (2018). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi, estetik modernizmin tasfiyesi*. İletişim Yayınları.

Bourriaud, N. (2018). *İlişkiyel estetik*. (S, Özen, Çev). Bağlam Yayınları.

Birnbaum, D., Tiravanija, R. (2015). Rirkrit Tiravanija: Meaning is use. *Open Arts Journal*, 34, 163–170.

Bishop, C. (2007). *Antagonizma ve ilişkiyel estetik. olasılıklar, duruşlar, müzakere, güncel sanatta kamusal alan tartışmaları* içinde. P. Tan, S. Boynik (Ed.). (ss. 31-53). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bröcker, F., Käsmayr, A., Reinmann, R. (2017). Sanat ve mutfak arasında bir araç olarak yemek: Rirkrit Tiravanija'nın gastronomik yerleştirmeleri. içinde, N. van der Meulen & J. Wiesel ed. Mutfak Dönüşü: Açılışın estetik pratiği içinde (ss. 173–188). Transcript Verlag.

Coltman, T. (2019, 22 Mayıs). *East City Artnote: Rirkrit Tiravanija: (Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?) At The Hirshhorn Museum And Sculpture Garden*. Eastcityart. <https://www.eastcityart.com/reviews/east-city-artnote-rirkrit-tiravanija-whos-afraid-of-red-yellow-and-green-at-the-hirshhorn-museum-and-sculpture-garden/>

Dohmen, R. (2013). Towards a cosmopolitan criticality? relational aesthetics, Rirkrit Tiravanija and transnational encounters with pad thai. *Open Arts Journal*, 1, 35-46. DOI: <https://doi.org/10.5456/issn.5050-3679/2013s05rd>

Foster, H. (2015). *After the white cube*, london review of books. *London Review Of Book* 37, 1-5.

Godfrey, T. (2024). *Çağdaş sanatın öyküsü*. (E, B, Alpay, Çev). Hayalperest Yayınları.

Rirkrit Tiravanija, untitled 2002 (he promised). (2002, 1 Temmuz) Guggenheim New York. <https://www.guggenheim.org/artwork/13481>

Harrison, C., Wood, P. (2020). *Sanat ve kuram, 1900-2000 değişen fikirler antolojisi*. (S. Gürses, Çev). Küre Yayınları.

Rirkrit Tiravanija: (who's Afraid of red, yellow, and green?). (2019, 24 Temmuz) Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. <https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/rirkrit-tiravanija-whos-afraid-of-red-yellow-and-green/>

Hatherley, O. (2019, 5 Ekim) *Nicolas Bourriaud: Postmodern Altermoderne*. E-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/nicolas-bourriaud-postmodernden-altermoderne/5491>

Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Duke University Press.

Kwon, M. (2004). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge. MIT Press.

Miller, J. (2016). *Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art From Bourriaud to Bishop and Beyond*. *Field*. <https://field-journal.com/archive/activism-vs-antagonism-socially-engaged-art-from-Bourriaud-to-bishop-and-beyond/>

O'Doherty, B. (2016). *Beyaz küpün içinde*galeri mekânın ideolojisi*. (A. Antmen, Çev). Sel Yayınları.

O'Hagan, S. (2014, 27 Şubat). *Sanat İmalatı I: "Yok Satma" Sanatı*. E-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-emek-sanat-imalati-i-“yok-satma”-sanati/1833>

Oğuz, E. (2019, Kasım 28-29). *İlişkisel Estetiğin Mutfağında: Rirkrit Tiravanija / In The Kitchen Of Relational Aesthetics: Rirkrit Tiravanija*. Ankara. Artsürem Sanat. s. 231-238 <http://sadasempozyum.com>

Piper, R. (2024, 23 Ağustos). *The Vandalism of Barnett Newman's Paintings*. RPA Studio.
<https://www.rhiannonpiper.com/articles/the-vandalism-of-barnett-newmans-paintings-an-analysis-of-destruction-and-restoration>

Ranciere, J. (2007). *Siyasi özne olarak sanatçılar ve kültür üreticileri: neo-liberal küreselleşme döneminde muhaliflik, müdahale, katılımcılık, özgürleşme. olasılıklar, duruşlar, müzakere, güncel sanatta kamusal alan tartışmaları* içinde. P. Tan, S. Boynik (Ed.). (ss. 129-132). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ranciere, J. (2021). *Özgürleşen seyirci*. (E, B, Şaman, Çev.). Metis Yayınları.

Ranciere, J. (2023). *İmajların yazgısı*. (A, U, Kılıç, Çev.). Ketebe Yayınları.

Schwarz, G., Bazalgette, F. (2022, 2 Temmuz). *'It Felt Like History Itself'- 48 Protest Photographs that Changed the World*. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2022/jul/02/it-felt-like-history-itself-48-protest-photographs-that-changed-the-world>

Tayland'da Thammasat Üniversitesi katliamı anıldı. (2016, 6 Ekim). Memleket.
<https://www.memleket.com.tr/taylandda-thammasat-universitesi-katliami-anildi-960384h.htm>

UNTITLED 1990 (PAD THAI) Rirkrit Tiravanija. (2023, 13 Ekim). MoMA PS1.
<https://www.momaps1.org/en/events/318-rirkrit-tiravanija-s-untitled-1990-pad-thai>

Zwirner, D. (2025, 7 Temmuz). *Rirkrit Tiravanija, Biography*. David Zwirner.
<https://www.davidzwirner.com/artists/rirkrit-tiravanija>

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Joseph Beuys, 1982-87/1998. 7000 Meşe Projesi/ 7000 Eichen. 9 Ocak 2024 tarihinde <https://www.documenta-archiv.de/en/aktuell/projekte/552/cataloging-of-the-photographic-collection-dieter-schwerdtle> adresinden alınmıştır.

Görsel 2. (Solda) Barnett Newman, 1966, Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim Korkar I/ Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue. RPA Studio. (Sağda) Barnett Newman, 1967, Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim Korkar II/ Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue. RPA Studio. 25 Kasım 2024 tarihinde <https://www.rhiannonpiper.com/articles/the-vandalism-of-barnett-newmans-paintings-an-analysis-of-destruction-and-restoration> adresinden alınmıştır.

Görsel 3. (Solda) Barnett Newman, 1966, Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim Korkar I/ Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue. RPA Studio. (Sağda) Barnett Newman, 1967, Kırmızı, Sarı ve Maviden Kim Korkar II/ Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue. RPA Studio. 25 Kasım 2024 tarihinde <https://www.rhiannonpiper.com/articles/the-vandalism-of-barnett-newmans-paintings-an-analysis-of-destruction-and-restoration> adresinden alınmıştır.

Görsel 4. Gine Bayrağı. Wikipedia. 20 Kasım 2024 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Gine_bayrağı adresinden alınmıştır.

Görsel 5. Rirkrit Tiravanija, 1990, İsimsiz, Pad thai/ Unnamed, Pad thai. 21 Kasım 2024 Tarihinde <https://www.theartstory.org/movement/relational-aesthetics/> adresinden alınmıştır.

Görsel 6. Rirkrit Tiravanija, 1990, İsimsiz, Pad thai/ Unnamed, Pad thai. 21 Kasım 2024 Tarihinde <https://www.momaps1.org/en/events/318-rirkrit-tiravanija-s-untitled-1990-pad-thai> adresinden alınmıştır.

Görsel 7. Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?. 28 Ekim 2024 tarihinde <https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/rirkrit-tiravanija-whos-afraid-of-red-yellow-and-green/> adresinden alınmıştır.

Görsel 8. Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?. 28 Ekim 2024 tarihinde <https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/rirkrit-tiravanija-whos-afraid-of-red-yellow-and-green/> adresinden alınmıştır.

Görsel 9. Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?. 28 Ekim 2024 tarihinde <https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/rirkrit-tiravanija-whos-afraid-of-red-yellow-and-green/> adresinden alınmıştır.

Görsel 10. (Sağda) Pablo Picasso, 1937, Guernica. (Solda) Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı Ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green? Detay. 28 Ekim 2024 tarihinde <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/guernica-1937> adresinden alınmıştır.

Görsel 11. (Solda) Jan Rose Kasmir, 1967, Vietnam savaşını protesto etmek için bir süngüye çiçek dikti. Guardian. (Sağda) Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?. Detay. 12 Aralık 2024 tarihinde <https://www.theguardian.com/world/2022/jul/02/it-felt-like-history-itself-48-protest-photographs-that-changed-the-world> adresinden alınmıştır.

Görsel 12. (Solda) Jennifer Lance, 2018, Beyaz Saray önünde 7 bin çift ayakkabı ile protesto. Glamour. (Sağda) Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green?. Detay. 25 Kasım 2024 tarihinde <https://www.glamour.com/story/7000-pairs-of-shoes-were-placed-on-capitol-lawn> adresinden alınmıştır.

Görsel 13. (Solda) Phra Chan Alley, Phra Borom, 1976, Thammasat Üniversitesi Katliamı. (Sağda) Rirkrit Tiravanija, 2019, Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Yeşilden? / Who's Afraid Of Red, Yellow, And Green? Detay. 25 Kasım 2024 tarihinde <https://history-maps.com/tr/story/History-of-Thailand/event/Thammasat-University-Massacre#main> adresinden alınmıştır.