

İZLEYİCİYİ İZLEMEK; SANAT ESERİ, SANATÇI VE İZLEYİCİ İLİŞKİSİ ÜZERİNE

Tansel ÇEBER

Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
tansel.ceber@atauni.edu.tr

Geliş Tarihi: 2017.03.06
Kabul Tarihi: 2017.04.17

Öz

Modernizm sanat eseri karşısındaki izleyicinin pozisyonunu mesafe ile açıklar; sanat yapıtı ile izleyici arasında önceden öngörölmüş bir uzaklık söz konusudur. Modernist sanat anlayışında sanat yapıtı bir kaide üzerinde, izleyici tarafından ulaşılamaz, dokunulamaz bir konumdadır. Böyle bir sanat eserinin ontolojisinde izleyicinin yeri yok denecek kadar azdır. Dada hareketinin sanatçı ve sanat eserinin yüceliğine karşı duran tavrı ve sanat yapıtının oluşumunda izleyiciye söz söyleme hakkı vermesinden beslenen 1960'lı yılların sanat üretme pratiği ile sanatçı - sanat yapıtı - izleyici arasındaki ilişkinin niteliği değişir. Artık sanat yalnızca sanatçı ve onun ürettiği nesneden oluşmamakta, bu sürece izleyicide dahil edilmektedir. Hatta bazı durumlarda izleyicinin fiziksel müdahalesi olmadan sanat yapıtı anlamına ulaşamaz.

Bu makale 1960'larda değiştiği görölen sanatçı- sanat yapıtı- izleyici ilişkisinin nedenlerini örneklerle irdelemek ve değişen bu ilişkinin sanata etkilerini araştırmayı hedeflemektedir.

Anahtar Sözcükler: Sanat-Sanat Yapıtı-İzleyici, Aura, Yüksek Sanat, Katılım, İletişim

Watching the Audience; a Study on the Relationship between the Work of Art, the Artist and the Audience

Abstract

The position of the audience is explained by distance in modernist art; there is an envisioned distance between the work of art and its audience. The work of art is located in a place that is inaccessible and imperceptible in modernist sense of art. So, the audience has nearly no place in the onthology of such a work of art. However, the characterization of the relationship among the artist, the work of art and the audience has been changed after 1960s under the influence of dada movement. The work of art has no longer been found at the distance that modernity attribute to; the audience is allowed to 'reach'. The aim of this study is to search the influence of the changing relationship between the artist, the work of art and the audience on the dynamics of art in present.

Key Words: Art-Work of Art, Aura, High Art, Participation, Communication.

Giriş

Yirminci yüzyıla kadar sanata dair süregelen kati bir inanişaya göre, sanat denklemi yalnızca sanatçı ve onun yarattığı sanat ürününden ibarettir. Bu denklemde izleyicinin varlığından söz edilmez. Bu denklem dışında kalan izleyicinin sanat yapıtı karşısındaki konumu yapıtla arasında olan mesafesiyle ölçülür. Sanat yapıtı yaklaşılamaz, dokunulamaz bir konumda, genellikle bir kaidenin üzerinde devasa boyutlara sahip, pürüzsüz ve ‘çok güzel’dir ve onun yaratıcısı dahi konumundadır. (Görsel 1) Bu konumlandırma içerisinde izleyici kendine sanat yapıtının karşısında yer bulur, sanat yapıtını uzaktan izlemesi ve ondan sanat yapıtı karşısında düşünmesi ve anlamaya çalışması beklenir. Brian O’Doherty modern sanat yapıtı karşısındaki izleyicinin durumunu şöyle yorumlar: “Bir sanat yapıtı önündeki varlığımız, aslında bir tür yokluktur; orada olsaydık neler göreceğimizi anlatan Göz ve İzleyici’nin yanındadır.” Thomas McEvelley, buradaki Göz’ü, “tamamen biçimsel görsel araçlara odaklanmış olan yetimiz” ve İzleyici’yi “yalnızca gözden ibaret hale getirilmiş ve bakmaktan başka bir şey yapmayan, fazlalıklarından arınmış, adeta silikleşmiş bir benlik” olarak yorumlar. Böyle bir pozisyonda izleyici “bedenden ayrılmış Gözü olan karton bir İzleyici’ye” dönüşür. Bununla birlikte bu izleyiciden böyle bir konum bekleyen 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”. Çünkü bu Göz, “Ruhun Gözü’dür” ve bedenden bütünüyle ayrılmıştır. (O’Doherty, 2010:11) Bu sanat yapıtı Walter Benjamin’in ifade ettiği gibi kendisini “çevreleyen kült halesi”ne sahiptir ve bu hale sayesinde “kendisine bakan kişiye kapatılamayacak kadar uzak bir mesafede” durabilir ve “biricik” olma özelliğine ulaşabilir. (Jay, 2008:179)



Görsel 1: Michelangelo, Davut (David), 1504.

Modernist sanatın göz hizasından yukarıda tanımlanan uzaklığı, aynı zamanda sanat ile hayat arasındaki sınırlarında kesin bir biçimde ayrılmasına neden olur. “Heykel, kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerden uzaklaşır; kendi malzemelerini ve inşa edilmiş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler” (Krauss, 2002:105) . Sanat yapıtının hayatın içinde değil de hayattan daha yukarı da ya da hayattan daha derinlerde olduğu ön kabulü, sanat yapıtını hayatta uzaklaştırır ve sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkinin güçleşmesine neden olur. Timuçin bu durumu şöyle gerekçelendirmiştir: “Sanat yapıtıyla bir çırpıda ilişkiye girmemiz zordur. Estetik nesne karşısındaki durumumuz herhangi bir nesne karşısındaki durumumuzdan daha kaygandır, daha az belirgindir. Çünkü estetik nesne derindedir, çelişkilerle ve çeşitliliklerle doludur, özellikle sarılmıştır, kavranılmak için özel bir yatkınlığı ve derinliği gerektirir. Sanata yatkın olmayan gündelik bir bilinçle yetkin bir sanat yapıtını izlemeye kalktığımız zaman (...) çok ileriye gitmemiz olası değildir (...) O zaman izlemenin verimi rastlantıya kalmıştır” (Timuçin, 2000:215).

Timuçin’in burada sözünü ettiği, “bir çırpıda ilişkiye girmemiz”in zor olduğu sanat yapıtı yüksek modernist sanat yapıtıdır. Buradaki sanat, büyük harfle yazılması gereken yüksek ‘Sanat’ tır ve izleyiciden bu ‘Sanat’ın değerince davranması beklenir. Bu ‘Sanat’ müze ve galerilere yerleştirilir, beyaz duvarlar arasında yalnızca o vardır ve çevresindeki her şeyi, izleyici de dahil önemsizleştirir. İzleyici ‘Sanat’ın görünümünü altında görünürlüğünü kaybeder, galeri mekanı içinde, yüksek sanat eserleri arasında sanki bir hayalet gibidir.

Modernist sanatın izleyici ile olan ilişkisi konusunda önemli kaynaklardan biri olan “Sanat ve Nesnelik / Art and Objecthood” adlı makalesinde Robert Morris’in sanat deneyiminin “izleyiciyi de kapsayan” bir şey olduğu fikrine karşı çıkan Michael Fried, bu durumu “izleyiciyle suç ortaklığı” biçiminde değerlendirir. Fried izleyicinin hesaba katılmadığı, izleyiciye bütünüyle kapalı olan ciddi sanat eserlerini överek, bunun dışındaki sanat yapıtlarının “izleyicinin varlığıyla koşullanmış ve izleyicinin yokluğuyla yok olacak” sanat yapıtları olarak değerlendirir. Ona göre ciddi ‘Sanat’ yapıtının “içeriği ve anlamı kati olarak yapıtın kendisiyle sınırlı”dır, ancak özellikle Morris ve Judd’un savundukları sanat yapıtının izleyiciyi de kapsadığı düşüncesinde gerçekleştirilen sanat yapıtında “izleyicinin deneyimlediği, nesnenin belli bir durum içindeki varlığı”dır ve haliyle izleyiciye ihtiyaç duyar. (Fried, 1994: 825) Fried için modernist resim ve heykel, izleyicisi için var olmamalıdır, böylece “sürekli ve sonsuz bir varlık” olabilir. (Fried, 2004: 282-283)

Bunun tersine Jeff Koons, sanat- sanat yapıtı-izleyici arasındaki iletişimin öneminden bahseder. Onun için sanat ile izleyici, sanat ile hayat arasında aşılamaz sınırlar yoktur. Sanat yapıtı her türden izleyici ile iletişime açıktır: “Sanatım izleyiciyle iletişim kurmak adına her türlü yola başvurur. (...) En saf ve yüzeysel kişiler bile benim sanatım karşısında kendilerini tehdit edilmiş hissetmezler, karşılarında gördükleri şeyi anlayamadıkları, anlayamayacakları gibi bir his yaşamazlar. Bakarlar ve hemen onunla bir ilişki kurarlar. Ayrıca iyi eğitim görmüş, daha derinlemesine bakabilen bir kişi de yapıtıma bakıp, yaşadığımız kültüre nasıl bir katkıda bulunduğunu görebilir. Yapıtımla, insanların gereksinimlerine

seslenmek istiyorum. İnsanları kendi kültürlerinden uzaklaştıran, onları bloke eden sınırları yok etmek istiyorum. Benim yaptıklarım insanlara bir ilişki kuramadıkları şeyler onları etkisine alıyormuş gibi değil, o anı kucaklamalarını sağlar. Bir şeye inanmalarına ve o inancı göstermelerine yardımcı olur” (Antmen, 2008:293).

Modern Sonrası

Fried’ın yüksek Sanat eserinin konumunu koruması için izleyiciye mesafeli kalması gerekliliği düşüncesi 20. yüzyılın başında Dada akımıyla birlikte değişmeye başlar. Sanatın ve sanatçının yüce olmasına, sanat eserini yüceleştiren, onları alınıp satılan metalar haline getiren galeri ve müzelere ve sanat eserinin izleyiciyle, dolayısıyla hayatla olan mesafesine karşı olan Dada bu bakımdan sanatın alışlagelmiş tüm değerlerine karşı bir başkaldırı olarak okunabilir. Ahu Antmen’in “önemli olan, Dada’nın yeni bir ‘sıfır noktası’nın, ‘sanattaki yeni’nin ifadesi olmasıdır” dediği Dada için Tristan Tzara şunları söyler; Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısaca yaşamın kendisidir...” (Antmen, 2008:122)

Walter Benjamin sanatın geçirdiği bu değişimi aura’nın kaybolması olarak dillendirir. Ona göre Aura; “‘yaklaşılmazlık’ şeklinde tercüme edilebilir: ‘Ne denli yakın olsa da, benzersiz bir uzaklık görünümü’dür. Benjamin aura’nın kaybolmasının temel sebebinin röprodüksiyon tekniklerinin değişimi olduğunu söyler ve röprodüksiyonun sanat nesnesinin biricikliğini bozması üzerine durur. Aura’nın kaybolması sanat yapıtı ile izleyici arasındaki mesafeyi yok eder. Aura’nın kaybını ise Dada sanatçılarının bilinçli bir şekilde yaptığını vurgular; Dadacıların, “amaçladıkları ve gerçekleştirdikleri şey, yaratımların aura’sını acımasızca yok etmek, onlara üretim araçlarıyla röprodüksiyonun utanç verici damgasını vurmaktır. Aura’nın kaybı burada röprodüksiyon tekniklerindeki bir değişime değil, sanatçının niyetine dayandırılır. ‘Sanatın genel doğası’ndaki değişim, burada artık teknolojik yeniliklerin sonucu değildir, yeni bir sanatçı kuşağının bilinçli davranışı dolayısıyla gerçekleşmiştir.” (Benjamin, 2010:74)

Dadanın etkisiyle yaşamın içine giren yeni sanat anlayışının izleyiciyle olan yakın ilişkisi 1960’larda ise yoğunlaşmıştır. Dada’nın düşüncelerinden beslenen sanat akımları olan enstalasyon, performans, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı gibi genellikle sanat piyasası açısından gelip geçici özelliklere sahip, bu anlamda kolay kolay metalaştırılmayan, tekil nesnenin etkisi yerine izleyicinin yapıtıla ilişkisine yönelen ve daha önemlisi izleyiciden beklentisi izleyicinin sadece bir “Ruhun Gözü” olması olmayan, bunun yerine izleyici ile bedensel bir etkileşim gerçekleştiren üretimlerin hepsinin 1960’lı yıllarda ortaya çıkması rastlantı değildir. Bu durumun nedeni sanat ufkunun altmışlı yıllarda endüstri ve kitlesele tüketim üzerinde şekillenmiş olmasıdır. Bu yıllarda sanat yapıtının niteliği değişmiş modernitenin ona atfettiği yüksek sanat olmaktan sıyrılıp izleyicinin dokunabileceği seviyeye gelmiştir. Bu dönüşüm, izleyicinin yapıtıla karşılaşma koşullarını da değiştirmiş, “izleyici ile yapıtı, yapıtı ile mekan, mekan ile izleyici” arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlediği

yeni bir izleme pratiği doğurmuştur. Julie H. Reiss'in vurguladığı gibi "bir yapıta dışardan bakmak yerine içine girebilmek önem kazanmıştır." (Reiss, 2011:8)

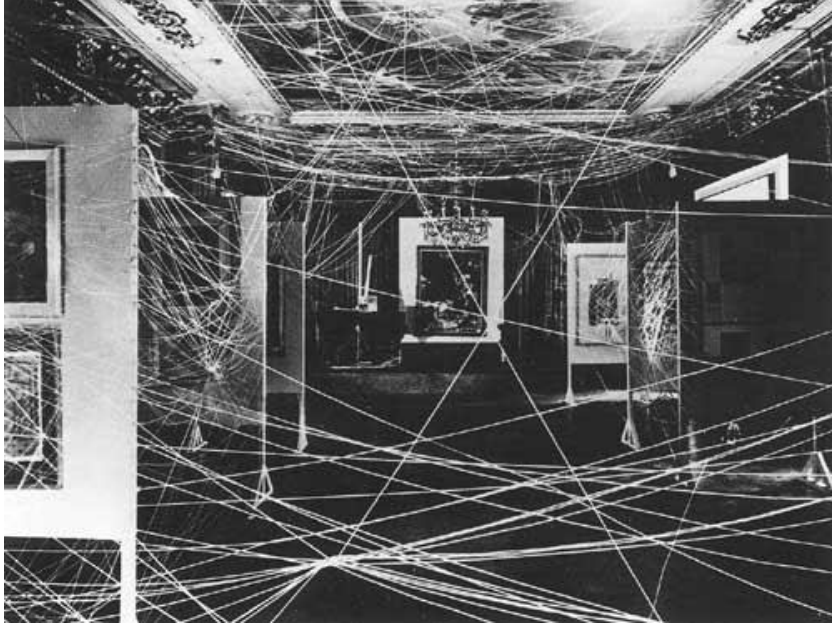
Sanat denklemine izleyicinin de dâhil olması aynı zamanda sanatın duyular arasında göze verdiği ayrıcalığı da yok eder. Koklama, dokunma hatta tatma gibi diğer duyuların da sanat yapıtının alımlanmasında rol oynamaya başlaması, sanat yapıtı ile izleyicinin bedeni arasındaki ilişkiyi de güçlendirir. Bunun yanı sıra sanat yapıtı artık izleyicinin yapıtın biçimini değiştirmek konusunda müdahalelerine de açıktır. 1960'lardan itibaren izleyici ile sanat yapıtı arasındaki duvarların yıkımı ve izleyicinin aktif rolünün önem kazanmasını Reiss İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemin politik hareketliliğine bağlar: "Yapıt, mekânda sergilenen özerk bir nesne değil, bütüncül olarak algılanması gereken bir duruma dönüşmüştür. İzleyicinin yapıtı deneyimiyle tamamlayan bir katılımcıya dönüşmesi, yani pasif konumunu terk ederek mekan içinde aktif olması, örtük bir biçimde de olsa, dönemin politik hareketliliğinin bir yansıması olarak da okunmuştur" (Reiss, 2011:15).

Umberto Eco, bundan bir yüzyıl öncesinin sanatçısının üzerinde hiç kafa yormadığı sanat izleyicisinin varlığının günümüz sanatçısı için yapıtının üretim sürecinde de kendisini gösteren bir olgu olduğunu ifade eder. Çünkü Eco'ya göre sanat denklemine izleyicinin ya da yorumcunun varlığı olmadan sanatçı da yapıtından haz alamaz. "Herhangi bir sanat yapıtı izleyiciye bitmemiş bir durumda aktarılmamışsa bile özgür ve yaratıcı bir yanıt ister; çünkü yorumcu yaratıcıyla psikolojik bir işbirliği içinde yeniden yapıtı yaratana kadar yapıttan haz alınmaz" (Eco, 2001: 11).

1960'lardan sonra izleyicinin varlığını da sanat yapıtına dahil ederek değişen sanat paradigmasında artık yaratımın ilk ve son halkası sanatçı değildir. Bu yeni paradigmada sanat yapıtının tamamlanma süreci, izleyicinin varlığıyla mümkündür. Bu durum sanat, sanat yapıtı ve izleyici arasında güçlü bir ilişki estetiğinin doğmasına neden olur. Bu estetik uyarınca sanatçı-yapıt-izleyici arasında bir dengenin oluşması sağlanır ve denge sayesinde birinin diğeri üzerinde otorite kurması engellenir. Bu üçlü estetik sayesinde izleyicilerin kendi aralarında da bir ilişki kurmasının yolu açılır. "Duchamp'a göre, sanat eserinin yaratım öyküsünün sonu sanatçı değildir. Sanatçının kişisel sanat ifadesi (...) izleyici tarafından 'arındırılmalı'dır (...) izleyici eserin içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak eserin dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur (...) sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir" (Kuspit, 2006:35).

20. yüzyılın ortalarında görülen izleyiciyi sanat eserine dahil eden çalışmalara ilk örneklerden biri Marcel Duchamp'ın 1942'de Madison Avnue'de açılan "Gerçeküstücülüğün ilk belgeleri" adlı karma sergide gerçekleştirdiği "Bir Mil İplik" adlı düzenlemesinde hem izleyiciyi hem de sergiye katılan diğer sanatçıların işlerini davetsiz bir şekilde eylemine dahil etmesidir. (Görsel 2) Burada Duchamp'ın çalışması izleyiciyi zorla kendi içine alan bir süreci ifade eder. Sergi salonunda kurulmuş bubi tuzağına benzeyen bu eylemde Duchamp, 1609 metre ipi salondaki tüm heykel ve resimlerin çevresinden dolandırarak gerer. Düzenleme diğer

sanatçıların işlerinin çevresinde dolaşarak hem onları hem de izleyicinin hareket alanını kısıtlayarak izleyiciyi kendine dahil eder. İzleyiciler bir taraftan iplere takılmamaya çalışırken diğer taraftan sergilenen diğer yapıtları izlemeye çalışır.



Görsel 2: Marcel Duchamp, "1 Mil İplik", 1942.

Duchamp'ın "1 Mil İplik" ine benzer bir şekilde Allan Kaprow'un gerçekleştirdiği "Yard" enstalasyonu da izleyicinin hareket alanını kısıtlayarak onu kendine dâhil eder. (Görsel 3) Kaprow "Yard" çalışmasında galeri salonunu eski otomobil lastikleriyle doldurmuştur, alanı gezmek isteyen izleyiciler bu lastiklerin arasından ve üstünden geçmek zorunda kalmış böylelikle yapılan çalışmaya fiziksel olarak dâhil olmuşlardır.



Görsel 3: Allan Kaprow, "Yard", 1961.

Sanat yapıtına izleyicinin varlığını da dahil eden yeni sanat paradigması onu “karton bir göz”den bedensel bir varlığa taşır. Çünkü sanat yapıtı, Timuçin’in sözünü ettiği gibi “derin” ve “gündelik” olandan ayrı olan “yetkin” bir Sanat olduğunda, beden gelip geçici haz ve acıları yerine, “ebedi güzellik ölçütlerine dayanan”, akıl ile donatılmış yüksek sanat söz konusudur. (Jay, 2008:180) Bunun tersine, Nancy Atakan, “Arayışlar” adlı kitabının, “Oluşumlar” diye adlandırdığı bölümünde izleyiciyle etkileşime geçen, onları çalışmaların içine sokan yapıtlardan bahseder ve Allan Kaprow’u örnek gösterir. İzleyici kitlesinin etkin katılım olanaklarını keşfeden sanatçı olarak bahsettiği Kaprow, 1958’de bir çiftlikte gerçekleşen “6 bölümde 18 Oluşum” adlı eyleminde davet ettiği arkadaşlarının kurguladığı oyuna verdiği anlık hareketleri kullanmış ve bunları belgelemiştir. (Görsel 4) Atakan, oluşumlar diye adlandırdığı eylemleri şöyle açıklar: “Oluşumlar izleyiciye çeşitli duygular vermiş ama, bu duygulara ilişkin hiçbir yorum aktarmamıştır. Olayın kurgusu örtüşen birimlerden oluştuğu için birimler arasındaki ilişkileri katılımcı/izleyici kurmak zorundaydı. Bir başka deyişle, tipik bir oluşum, sözsüz, kesintili, çok odaklı, açık uçlu olduğundan, birbirini izlemediğinden ve tekrarlamadığından izleyici gerçek bir sahnede yer alan bu doğaçlamanın yarattığı etkileşimle olayın anlamını kendi üretmek zorundaydı” (Atakan, 1998:68).



Görsel 4: Allan Kaprow, “6 bölümde 18 Oluşum”, 1958.

Altmışlardan günümüze kadar olan süreçte sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişki sanatçılar tarafından araştırılmış, farklı uygulamalarla denenmiştir. Daniel B/buren 1986’da gerçekleştirdiği alan kurgulaması “Sütunlar”da Paris Garden of the Palais meydanında üzerinde diklemesine siyah ve beyaz şeritler bulunan ve farklı boylarda sütunları aralarındaki mesafe eşit olacak şekilde meydana bırakmıştır. Bu sütunlar

etrafında bulunan mimari elemanlar ve bunların mevcut sütunlarıyla bir uyum içindedir ve mevcut sütunların devamı gibidir ve sütunlar bu kamusal alanda bulunan kişilerin üzerlerine oturabileceği şekilde tasarlanmıştır. Buradan yola çıkarak antik yunanda sütunların üzerinde duran yüksek Sanat nesnelere gönderme yapacak şekilde izleyicinin bu sütunların üzerine oturduğunda ya da ayakta durduğunda bir yüksek sanat nesnesine dönüştüğü ve birer canlı heykel olduğu yorumu yapılabilir. Sütunlar kendi başlarına birer sanat nesnesi olduğu gibi izleyicisiyle ilişkiye geçen, izleyicinin tanımını değiştiren birer öğedir ve izleyici olmadan iletmek istedikleri mesaj tamamlanamaz.



Görsel 5: Daniel Buren. “Columns” 1986, Garden of the Palais-Royal, Paris.

Buren’in sütunlarına benzer şekilde izleyicisi olmadan anlamının tamamlanamayacağı bir diğer örnek Anthony Gormley, 2007 yılında gerçekleştirdiği “Blind Light” adlı düzenlemesidir. Gormley bu işiyle izleyiciye kalabalık içinde yalnız kalma duygusunu hissettirmeyi hedefler. Camdan yapılmış yaklaşık 10 metre kenara sahip kare bir odayı içine izleyicinin birbirini göremeyeceği yoğunlukta dumanla dolduran sanatçı, mekan içindeki izleyicinin görme duygusunu kaybetmesini sağlar. Oda içindeki izleyici diğer kişileri duyar ancak göremez bu yüzden el yardımıyla yönünü bulmaya çalışır. Bu çalışmada bir de oda dışındaki izleyicinin konumu vardır. Dışardaki izleyici içerideki izleyiciyi düzenlemenin bir parçasıymış gibi izlerken içerideki izleyici ise dışarıyı görmeye çalışır.



Görsel 6: Anthony Gormley, Kör Işık, 2007.

1960’lardan günümüze sayısı çoğaltılabilecek bu örneklerin hepsinde izleyici ön plandadır ve yapıtlar izleyiciyle olan ilişkisi çerçevesinde asıl anlamını bulur. Bununla birlikte, sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişki yukarıda bahsedildiği gibi aynı zamanda izleyici ile izleyici arasında da bir ilişkinin doğmasına da yol açabilir. Bu anlamda “toplumsal bağların standartlaştığı bir dünyada” sanatın toplumsal boyutuna yeni bir anlam kazandırır. “Günümüzün önemli sanatsal uygulamalar, insanlar arasındaki etkileşim ve sosyalleşmeyi aile ve mahalle dışında yaratma olanaklarını ele alır. Bu nedenle estetik nesne bir toplantı, bir karşılaşma, bir olay, bir mekan/zaman içinde insanlar arasındaki işbirliği, bir oyun, bir şenlik sosyalleşilebilecek bir alan ya da herhangi bir ilişkiyel etkileşim olabilir. En önemlisi sanat yapıtının bir dialog ve insan yaşamı için bir mekan yaratabilmesidir.” (Atakan,2008:134)

Sanatın yarattığı bu ilişkiler ağı içerisinde aynı zamanda toplumsal düzenin de sınındığı söylenebilir. Bu anlamda sanat yapıtının bu türden ilişkileri ortaya çıkarması, iletişim sorunları yaşayan bir çağ için de sanatın birleştirici gücünü ortaya koyar. Bu anlamda sanat denkleminde izleyicinin de dahil olma süreci, sanat yapıtını izleyen izleyici ile birlikte, sanatçının izleyiciyi izlemesi ve aynı zamanda izleyicinin de izleyiciyi izlemesi gibi çok yönlü bir iletişim sürecinin meydana gelmesidir.

Sonuç

Sanat yapıtı iki özne, sanatçı ve izleyici arasındaki bağıdır. Sanatçı bir duygudüşünce bütününi yapıt üzerinden izleyiciye aktarır, izleyicide bunları kendi süzgecinden geçirerek kavrar. Sanatçı bunu yaparken izleyiciye bazı ipuçları sunar, sanat eserinin sürecine katılım ise bu ipuçlarını kavramada ve izlemenin rastlantıya kalmamasında izleyiciye yardımcı olan bir unsurdur ve iki taraflı bir ihtiyaç olarak görülebilir.

Postmodernizmle birlikte sanatçı ve izleyici birbirine daha çok benzemeye başlamıştır ve daha yakın bir ilişki içerisinde. Bu ilişkinin hem sanatçı hem de izleyici tarafından yararlı biçimde geliştiği görülmektedir. İletişime daha fazla ihtiyaç duyulan bu çağda sanat yapıtının birleştirici gücü yadsınmaz ve bu ilişkinin hem sanatçı hem yapıt hem de izleyici açısından faydalı kullanılması katılımı sağlanabilir. Bu fayda içinde, bulunduğumuz fazla sanal iletişimden kaynaklı iletişimsizlik çağında katılım öznelerin kendi aralarındaki iletişimine öneri olabilir ve anlaşılması gitgide zorlaşan sanat yapıtı - izleyici arasındaki kopmaya doğru ilerleyen bağı sağlamlaştırılmasında katkıda bulunabilir.

Kaynakça

- Antmen, A., (2008) Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N., (1998). Arayışlar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bürger, P. (2010) Avangard Kuramı, Çev.: Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U., (2001) Açık Yapıt, İstanbul: Can Yayınları.
- Fried, M., (1994) Art and Objecthood, Art in Theory 1900-1990, London: Blackwell Publishers,.
- Fried, M., (2004) Sanat ve Nesnellik, Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı, Ankara: Ütopya yayınevi.
- Jay, M., (2008) Deneyim Şarkıları, Çev.: Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları.
- Krauss, Rosalind. (2002) Mekana Yayılan Heykel, Sanat Dünyamız, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Sayı 82.
- Kuspit, D., (2006) Sanatın Sonu, İstanbul: Metis Yayınları.
- O'Doherty, B., (2010) Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Reiss, J. H., (2001) From Margin to Center-The Spaces of Installation Art, Cambridge: The MIT Press,.
- Rosenau, P. M., (2004). Post-modernizm ve Toplum Bilimleri, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sanat Dünyamız, (2005) Katılımcı sanat, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları Sayı 96.
- Timuçin, A., (2000). Estetik, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Townsend, D., (2002) Estetiğe Giriş, Ankara: İmge Kitabevi.

Görseller Dizini

Görsel 1: Michelangelo, Davut (David), 1504:

<https://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/sullivanm/micheldavid/david.html>

Görsel 2: Marcel Duchamp, “1 Mil İplik”, 1942.

<http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>

Görsel 3: Allan Kaprow, “Yard”, 1961.

http://www.artsjournal.com/artopia/2009/10/allan_kaprow_the_retread.html

Görsel 4: Allan Kaprow, “6 bölümde 18 Oluşum”, 1958.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>

Görsel 5: Daniel Buren. “ Columns” 1986, Garden of the Palais- Royal, Paris

http://cgim.org/thegarfields/garfieldfamily/megcornell03/paris3_26.htm

Görsel 6: Anthony Gormley, Kör Işık (Blind Light), 2007

<http://physics.stackexchange.com/questions/13106/circulate-smoke-in-a-closed-system>

