



SANAT İLE HAYAT

Allan Kaprow

Sanat ile Hayat Arasındaki Sınırların Bulanıklaşması Üzerine Denemeler

Allan Kaprow

Çeviren
Özgür Gökmen



Arter Yayınları 99

Arter e-kitap 4

**Sanat ile Hayat Arasındaki Sınırların
Bulanıklaşması Üzerine Denemeler**
Allan Kaprow

Hazırlayan: Jeff Kelley
Türkçeye Çeviren: Özgür Gökmen
Çeviri Editörü: Emre Tokcael

Genel Yayın Yönetmeni: Süreyya Evren
Yayına Hazırlayan: Oktay Orhun
Yayın Asistanı: Melisnas Uzun

Grafik Tasarım: Didem Uraler Çelik
Yazı Karakterleri: Museo Sans, Museo Slab
Kapak Resmi: Allan Kaprow, Şubat 1973
(Kaynak: Wikipedia, CC BY-SA 4.0)

Türkçe yayın hakları: © 2025 Arter, İstanbul
Erişime açılma tarihi: Aralık 2025

Allan Kaprow'nun yazılarından oluşan
bu derleme, Türkçe çeviride esas alınan
genişletilmiş baskısı 2003'te olmak üzere ilk
kez 1993 yılında University of California Press
tarafından *Essays on the Blurring of Art and
Life* ismiyle yayımlanmıştır.

© University of California Press, 2025

Arter Yayınları

Sertifika No: 71375
Irmak Caddesi No: 13 Dolapdere
Beyoğlu 34435 İstanbul, TR
T: +90 212 708 58 00
E: yayinlar@arter.org.tr
arter.org.tr

Bütün hakları saklıdır. Yasal sınırlar içinde ve
kaynak gösterilmek sureti ile yapılabilecek
alıntılar dışında her türlü kullanım ve
yararlanma, eser/hak sahiplerinin ve
yayıncının önceden yazılı iznine tabidir.

Arter Library Cataloging-in-Publication Data
Kaprow, Allan / Sanat ile Hayat Arasındaki
Sınırların Bulanıklaşması Üzerine Denemeler
İstanbul: Arter Yayınları, 2025.
303 sayfa; 14 x 20 cm.
ISBN 978-625-96585-3-7
1. Sanat, çağdaş -- Kaprow, Allan -- Amerika
Birleşik Devletleri.
2. Performans sanatı -- Happening.
Sınıflandırma: DDC 709.2 KAP

Arter bir Vehbi Koç Vakfı kuruluşudur.

İÇİNDEKİLER

- 05 Teşekkürler
- 07 Giriş
- 25 Geniştirilmiş Basıma Önsöz:
Gayri-Sanata Giden Yolda

Birinci Kısım: 1950'li Yıllar

- 29 Jackson Pollock'un Mirası
(1958)
- 37 Bir Bütüncül Sanat Yaratımı
Üzerine Notlar (1958)

İkinci Kısım: 1960'lı Yıllar

- 41 New York Sahnesinde
Happening'ler (1961)
- 54 Saf Olmama (1963)
- 72 Bir Dünya İnsanı Olarak
Sanatçı (1964)
- 87 Happening'ler Öldü: Yaşasın
Happening'ler! (1966)
- 93 Deneysel Sanat (1966)
- 110 Manifesto (1966)
- 113 Happening'lerin Yerini Tespit
Etmek (1967)
- 119 Sanat Ortamının Şekli (1968)

Üçüncü Kısım: 1970'li Yıllar

- 125 Gayri-Sanatçının Eğitimi,
Bölüm I (1971)
- 141 Gayri-Sanatçının Eğitimi,
Bölüm II (1972)

- 161 Doktor MD (1973)
- 164 Gayri-Sanatçının Eğitimi,
Bölüm III (1974)
- 185 Video Sanatı: Eski Tas, Yeni
Hamam (1974)
- 191 Formalizm: Havanda Su
Dövmek (1974)
- 201 Teatral Olmayan Performans
(1976)
- 222 Katılım Performansı (1977)
- 238 Hayatı İcra Etmek (1979)

Dördüncü Kısım: 1980'li Yıllar

- 244 Gerçek Deneyim (1983)
- 265 Sanat Olamayacak Sanat (1986)
- 268 Doğru Yaşamak (1987)

Beşinci Kısım: 1990'lı Yıllar

- 273 Hayatın Anlamı (1990)
- 265 Maestro Maciunas (1996)
- 292 Sadece Yapmak (1997)
- 298 Allan Kaprow'un Sanat
Üzerine Yazılarından Seçilmiş
Bibliyografya

TEŞEKKÜRLER

Çok gecikmiş olan bu kitap fikri, 1988 yılında Arlington'daki Texas Üniversitesi Çağdaş Sanat Araştırma Merkezi için düzenlediğim, Allan Kaprow'un Happening'lerinin¹ retrospektif "sergisi" *Precedings*'ten [Öncüller] doğdu. Lannan Vakfı tarafından finanse edilen *Precedings*, sanatçının kariyerinin doğasına ve sanat tarihinde ve camiasında nasıl hatırlandığına ilişkin ironik sorular soruyordu – özellikle de bu kariyerden geriye hiçbir nesne kalmamışken. Bu durumda, hatırlayan –geçmişe bakan– sanatçıydı ve böylece insan belleğinin kırılganlığını ve resmi tarihin olumsuzluğunu açıkça ortaya koyuyordu. Zaten bir tür sanat dünyası kurgusu olarak var olan kendi kariyerini kendisi yorumlamış, yeniden icat etmişti.

Sanat dünyasındaki tüm kötü şöhretlerine rağmen, 1950'li yılların sonu ve 1960'lı yılların başındaki Happening'lere nispeten az sayıda kişi katıldı, bunları az sayıda kişi deneyimledi. Ancak avangard sanat eserleri olarak başlayan Happening'ler, 1966'ya gelindiğinde, yeni (ya da belki de eski) bir müşterek, gençlere özgü performatif mekâna duyulan karşı-kültürel gereksinimi karşıladıkları ölçüde savaş karşıtı protestolar ve Bobby Kennedy'den "hayat"ın kendisine kadar her şey hâline gelmişti. Yeni icat ettiği sanat formunun değerini yitirdiğini daha 1961'de hisseden Kaprow şöyle yazmıştı: "Bazılarımız muhtemelen ünlü olacak. Bu, büyük ölçüde çalışmalarımızı hiç görmeyenler tarafından şekillendirilen ironik bir şöhret olacak." Haklıydı. Happening'ler kısa sürede bir mitoloji türü, söylenti ya da dedikodu konusuna dönüştü. Gündelik hayatın anlamlarına yönelik deneyini uzatmayı uman Kaprow, özdeşleştiği avangard türden vazgeçmeye razı oldu ve şu itirafta bulundu: "Aslında umursamamalıyım, çünkü yeni mit belirli bir şeye atıfta bulunmadan kendi başına büyüdükçe, sanatçı kimsenin fark etmeyeceği bir şeyi keşfetmekte özgürken, tamamen hayali bir şeyle ünlenerek güzel bir mahremiyet elde edebilir."

1 İngilizcedeki "Happening/s" ifadesi Türkçede "Oluşum/lar" olarak karşılanabiliyor. Ama Kaprow ile Happening teriminin özdeşleşmişliğini de akılda tutarak kitapta Happening kullanımı ile devam ettik. –en.

Gerçekten de yüzyılın sonuna yaklaşıırken, “Allan Kaprow’a ne oldu?” sorusu hâlâ duyuluyor. Allan Kaprow’un başına hayat geldi, “kimsenin fark etmeyeceği bir şey” olan kendi hayatı ve bu, bir sanatçı olarak kendi pratiğinin konusu olarak başına geldi. Bu pratiğin aracı, deneysel bir kariyerin kenarlarına düşülmüş notlar olarak düşünülebilecek yazıları olmuştur. Kariyerinde geleneksel sanat eserlerinin yokluğu göz önünde bulundurulduğunda, bu denemeler belki de onun en görünür yönünü, “sahici” sanat deneyleri üzerine entelektüel, deneysel olmayan yansımaları oluşturmaktadır. Bunlar bize Kaprow’un mümkün kılacağı en iyi geçmişi anımsama fırsatını sunabilir. Bunları derlemek benim için bir ayrıcalık oldu.

.06.

Bu ayrıcalık, bu kitabın ortaya çıkmasına aracı olanlarla da paylaşılmalı: 1987’de Lannan Vakfı’nın yönetici direktörü olarak *Precedings*’in finanse edilmesine yardımcı olan ve University of California Press’i bu kitapla ilgilenebilecek bir yayıncı olarak belirleyen Bonnie Clearwater; University of California Press’te Kaprow’un yazılarına ve çalışmalarına ilgi duyan ilk editör olan Scott Mahler; bu projenin sonunda geldiği noktada açık fikirli bir editör ve nazik bir yönetici olan Deborah Kirshman; düşüncelerimi düzene sokmaya çalışırken bana sürekli ilgi göstererek büyük bir inanç kaynağı olan Peter Selz; Kaprow’la olan dostluğu ve benimle olan evliliği bu projeye olan ilişkimi dengede tutmama yardımcı olan, eşim Hung Liu ve son olarak Allan Kaprow’un bizzat kendisi; bu kitap gerçekten onun kitabı. Çalışmaları, yeni fikirlere açıklığı, tavsiyeleri ve dostluğu son birkaç yıldır hayatımın kenar boşluklarına nakşoldu. Kaprow’la ilk kez 1970 yılında Cal Arts’taki bir Happening sırasında tanışmış ve daha sonra ders verdiği San Diego’daki California Üniversitesi’nde okumuş olmama rağmen, etkisi hayatımı ancak son zamanlarda daha anlamlı hâle getirdi. Büyüklerimizin doğası böyledir: Her zaman etrafımızdadırlar, kimsenin fark etmeyeceği bir şeyler yaparlar, ta ki biz yetişkin olduğumuzda aniden onların, başka hiçbir tarih anlatısının boşluğunu dolduramayacağı anılarına ve deneyimlerine ihtiyaç duyana kadar. Allan Kaprow böyle bir büyüğümüzdü. Yirminci yüzyıl sona ererken, belki de onun bunca yıldır kendi “güzel mahremiyeti” içinde ne düşündüğünü fark etmeye başlamanızın zamanı gelmiştir.

GİRİŞ

Hepimiz en sevdiğimiz kitapların satır aralarına ve kenarlarına kendimiz için notlar alırız. Çoğu zaman –karalamalar ve kısaltmalarla– bu tür notlar, sezgileri kitabın sayfaları arasına ya da zihnin çatlaklarına gömülmeden alıkoymaktaki aciliyetimizi maskeler. Onları daha sonra kullanacağımızı varsayar ama çoğu zaman unuturuz. Birkaç yıl sonra bunlarla karşılaşsak, önceki düşüncenin hatırladığımız kadar acil olmayan, hatırladığımızdan daha aceleci yarı deşifre edilebilir ürünleri gibi görünürler.

Ama bunların bazılarıyla kitabı kendi yönümüzden yeniden yazarız.

.07.

Bir paragraftan bir cümleyi damıtırız ve bu cümle okuduğumuz, yazdığımız, düşündüğümüz ve yaptığımız diğer şeylerle yankılanırsa zamanla bir çalışma prensibi, felsefi bir duruş hâline gelir. Allan Kaprow duruşunu otuz yıl önce bir kütüphaneden alınmış ve bir daha iade edilmemiş gibi görünen küçük siyah bir kitabın sararmış kenarlarında sergilemiştir. Bu kitap Amerikalı filozof John Dewey'nin *Deneyim Olarak Sanat*² adlı eseridir ve genç, arzulu sanatçı ve felsefe yüksek lisans öğrencisi 1949 yılı civarında bu kitabı okurken, diğer birçoklarının yanı sıra şu ifadeleri içeren düşüncelerini kaleme almıştır: “sanat deneyimden bağımsız değildir (...) otantik bir deneyim nedir? (...) ortam bir etkileşim sürecidir.” Bu yazılar Dewey'nin engin fikirlerinin yüzeyinde gezinirken, yine de henüz yazılmamış sayfaların alt başlıkları gibi belirli bir ağırlık taşır. Sanatçıyı filozofun metninden uzaklaştırarak kendi düşüncesinin şekillenmeye başladığı kenarlara doğru çekerken bunlarda yeniden kavramanın çekiciliği hissedilir. Bu ve diğer karalamalarla Kaprow kendini Amerikan pragmatizmine dayandırır ve kariyerinin temalarını tasarlar.

O zamanlar bunu bildiğinden değil tabii. Aslında Kaprow Dewey'yi ilk başta kafa karıştırıcı bulmuştu. Filozofun “kategorileri” belirgin değildi: Zihin ve beden, bilgi ve deneyim, özne ve nesne birbirine karışmıştı. Bunlar Dewey'nin yazılarında felsefenin neyi araması gerektiğini hatırlatır gibi

2 Türkçesi: John Dewey, *Deneyim Olarak Sanat*, çev. Nur Küçük (İstanbul: Vakıfbank, 2021). Alıntı çevirileri yeniden yapılmıştır. –çn.

dolaşıp duruyordu. Dewey için zekâ ve değerler, “gündelik hayatın özel durumlarından” kaynaklanan insan gereksinimlerine ve toplumsal koşullara uyum meseleleriydi. Gerçekten de Dewey felsefenin kendisini kültür içindeki çatışmaların ve seçimlerin entelektüel bir ifadesi olarak yeniden tasarlamıştır. Başlangıçta genç sanatçı-âlimin aradığı şey bu değildi. O belirgin kategoriler istiyordu.

.08. Ancak Dewey, kültürün kendisi kadar inceliksizdi çünkü endüstriyel Batı’da uygulandığı şekliyle sanatın kendini gündelik hayatın deneyimlerinden ayrı tuttuğunu ve böylece kültür ve insan doğasındaki köklerinden koptuğunu söylüyordu: “Geçmişte bir topluluğun yaşamındaki yerleri nedeniyle geçerli ve önemli olan nesneler artık kökenlerinin koşullarından soyutlanmış bir şekilde işlev görüyorlar.” Bu kopuş belki de Batı kültüründe manevi ve pratik konular arasında daha derin bir bölünmeye işaret ederken, modern sanatlar üzerindeki etkisi, “estetik” deneyimi kültürel olarak onaylanmış nesne ve etkinliklerin belirli sınıflarına atayarak idealize etmek olmuştur. Bunlar da zevk, profesyonel uzmanlık ile sunum ve sergileme geleneklerinin sınırlarına göre toplumsal hayatın akımlarından tecrit edildi. Sanatçılar için toplumsal hafıza, törensel alan ve ritüel eylem, tarihsel zaman, estetik mekân ve sanatsal niyete dönüştürüldü. Gerçekten de estetik bir deneyim *yaşama* kapasitesi bile estetize edilmiş, uzmanların alanı hâline gelmişti. Kendine özgü atmosferinden böylece koparılan sanat, kendi başına estetik deneyimin münhasır alanı oldu.

Allan Kaprow, kariyerinin büyük bölümünde bu alanı sanatın özelleşmiş alanlarından gündelik yaşamın belirli yer ve durumlarına doğru kaydırmak için çalışmıştır. Ona göre modernist sanat pratiği, sanat eserlerinin üretiminden daha fazlasıdır; aynı zamanda sanatçının, en az sanat kadar anlamlı olan ve kesinlikle ortak deneyime daha fazla dayanan yaşam süreçlerini gözlemlemek, bunlarla ilgilenmek ve yorumlamak için disiplinli bir çaba göstermesini de içerir. (Aslında bunlar *ortak deneyimlerdir*.) Her ne kadar ilk olarak (her türlü malzeme, renk, ses, koku ve sıradan nesne ve etkinliklerin modern gündelik yaşamın gösterisine

yaklaşacak şekilde düzenlendiği 1950'li yılların sonlarına ait bir sanat biçimi olan) Happening'lerin mucidi ve o zamandan beri düşman hatlarının gerisindeki bir casus gibi sanat ve hayat arasındaki kavşakları işaretleyen tabelaları tersine çevirmeyi sürdüren inatçı bir avangard olarak ünlü olsa da, Kaprow en güzel biçimde hayat eserleri üreten bir sanatçı olarak tanımlanabilir. Onun için gündelik hayatın içeriği –çilek yemek, terlemek, yeni biriyle tanışırken el sıkışmak– sanatın konusu olmaktan çok daha fazlasıdır. Bunlar hayatın anlamıdır.

Allan Kaprow 1953'ten beri hayatın anlamı üzerine yazıyor. Amerikan sanatının çağdaş tarihini kapsayan bu süre içinde altmışın üzerinde deneme, broşür, sanatçı bildirisi ve bir kitap (*Assemblages, Environments, and Happenings* [Asamblajlar, Ortamlar ve Happening'ler], 1966) yayımladı. Yazıları, birlikte ele alındıklarında, deneyimin doğasına ve bunun zamanımızdaki sanat pratikleriyle ilişkisine dair sürekli bir felsefi sorgulamayı temsil ederler. Bunlar bize yazarın bir sanatçı olarak gelişimini ve yazarın bakış açısından çağdaş sanattaki gelişmeleri gösterir. Kırk yıllık bir zaman dilimine yayılan bu bakış açısı, hayatın anlamını sanatın dışından ve ortak deneyimin içinden ele alması bakımından benzersizdir. Kaprow çoğu sanatı, deneyimin anlamlarının çerçevelendiği, yoğunlaştırıldığı ve yorumlandığı bir konvansiyon ya da bir konvansiyonlar dizisi olarak gördüğü için, bir sanatçı olarak sanatın (ya da "sanat deneyiminin") anlamları yerine deneyimin anlamlarıyla ilgilenir. Hayatın anlamları onu sanatın anlamlarından daha çok ilgilendirdiği için, Kaprow kendini Dewey'nin "deneyimi oluşturduğu evrensel olarak kabul edilen gündelik olaylar, eylemler ve acılar" dediği şeyin akışında konumlandırır.

Amerikan sanatının çağdaş tarihi aynı zamanda çağdaş deneyimin nasıl değiştiğinin de tarihidir. Kaprow için deneyim, –en mahrem ve toplumsal alanlara ve durumlara doğru daralıp genişleyerek– pratiğinin aracı olduğu için 1950'den bu yana deneyimin dokusundaki değişiklikler, bir sanatçı olarak pratiğinde de zorunlu olarak değişikliklere yol açmıştır. İlk yazmaya başladığında –ki bu aynı zamanda yüzeylerine yırtık kâğıt parçaları yerleştirilmiş soyut resimler yaptığı ve Columbia'da Meyer Schapiro ile

.09.

sanat tarihi çalıştığı dönemdir– televizyon henüz özel alanlarımızı bedensiz sözde kamusal gösteri alanlarına dönüştürmemiştir, iletişim teknolojisi hâlâ büyük ölçüde endüstriyel bir altyapıya bağlıdır, tükenbilir kaynaklar ya da sera gazları söz konusu değildir, bilgisayarlar en iyi ihtimalle ilkeldi, insanlar hâlâ yerel sinemalarda haber filmleri izliyordu, feminizm 1920’li yıllardan kalma bir şeydi, Amerika henüz uzaya çıkmamıştı (Ruslar da çıkmamışlardı), arabaların çelik gösterge panelleri vardı ve emniyet kemerleri yoktu ve genel olarak Amerikalılar olarak kendi basınımıza inanıyorduk. Irkçılık, bağımlılık ve aile içi şiddet yaygın olmasına rağmen, toplum olarak hoşnutsuzluğumuzun derinliğinin şimdi olduğundan daha az farkındaydık. Sanat dünyasına yaklaşıldığında, sanat dünyasının yeni başkenti New York olmuştu ve bir ya da iki eleştirmen söz sahibiydi. Long Island’da Jackson Pollock, ambarının zeminine serdiği tuvalerin üzerine boya çileleri savuruyordu ve o kaygan siyah emayenin tuvalin kenarını aştığı noktalar o anda avangard deneyimin sınırlarını belirliyordu.

Kaprow’un denemelerinin temalarından biri, kitlesel “iletişim” teknolojilerinin yükselişi ve yaygınlaşmasıyla birlikte deneyimin değişen doğası ve buna bağlı olarak hem sanatta hem de toplumsal –ya da en azından ticari– yaşamda “imge”nin yükselişidir. Sanatını beden ve zihnin yorumlayıcı etkileşimine, olan biteni yapmaya ve yansıtmaya dayandıran bir sanatçı olarak Kaprow, yeni teknolojilere açık, hatta ilk başta iyimser bir şekilde yaklaşır, onların ağlarında ve yankılarında sanatın geleneksel sınırlarının ötesine ulaşmak için yeni bir kapasite sezer; gerçekten de onu 1957’de John Cage’in sınıfına götüren şey deneysel müziğe duyduğu ilgidir. Ancak bu teknolojiler izleyicinin icracı karşısındaki pasif/alımlayıcı rolünü pekiştirdiği –ve esasen bu güç ilişkisini temsil ettikleri geleceğe kazımakta olduğu– ölçüde, Kaprow bu teknolojilerin gösterişli cazibesinden uzaklaşır, hatta sanatçıların bunları hayal gücünden yoksun bir şekilde kullanmalarını ve gerçek katılımı engelleme biçimlerini eleştirir. Onun istediği, (Robert Morris’in 1960’ların sonundaki keçe parçalarında olduğu gibi) modern malzemelerin ve (1970’lerin başındaki video deneylerinde olduğu gibi) yöntemlerin galerinin dikdörtgen şekline tepki olarak enerjiyi dağıttığı ve

perspektifi parçaladığı “dağılma” olgusundan daha fazlasıdır. Başka bir deyişle, formalizm karşıtlığından daha fazlasını ister: Deneyimin kendi şekillerinin, eşiklerinin ve sürelerinin –ister kişisel alışkanlıklar ister bir İşçi Bayramı yürüyüşü olsun, bilincin ve toplumsal alışverişin geleneklerinin–, yaşamın anlamlarının yoğunlaştırılabileceği ve yorumlanabileceği çerçeveleri sağlamasını ister. Yeni teknolojilerin cazibesine kısa süreliğine kapılan Kaprow, nihayetinde bunları, kaynakları gündelik deneyimde bulunan gerçek anlamda katılımcı bir sanat için teorik modeller –ya da daha iyisi, geri bildirim ve etkileşim metaforları– olarak görür.

Kendi kuşağından pek çok kişi gibi Kaprow da eski soyut düzenin –Clement Greenberg’in yazılarında dile getirilen ve o zamana kadar formalizm olarak bilinen bir düzenin– yerini alacak “yeni bir somut sanat” istiyordu. Eleştirel bir teoriden çok Amerikan estetik radikalizminin bir markası olan formalizm, belirli bir aracın (çoğunlukla resim) yaşayabilirliği için gerekli olmayan her türlü sanatsal konvansiyonun sistematik olarak ortadan kaldırılmasını savunuyordu. Örneğin hikâye anlatıcılığı ya da siyasal konular, modern sanatın yüzeylerinden sıyrılarak nesnenin kendisinin daha derin varoluşsal gerilimlerini ortaya çıkaracaktı. Tipik Amerikan tarzında, sanat, fiziksel bir kritere indirgenmiş ve bu kriter daha sonra evanjelik bir monologla metafizik bir konuma yükseltilmiştir.

Kaprow’un formalizm hakkındaki görüşleri daha karmaşıktır ve deneyim sorununa kadar gider. Sadece bir formalizm karşıtı –yani “düzen görünümünü kaos görünümüyle değiştiren” bir kişi– değildir, aynı zamanda formların “belli belirsiz mistik niteliklerine” Platoncu bir inanç duyar ve güzel bir zevki yansıtan sanatın üretildiği geleneksel formalizmin “kasvetli formüllerini” reddeder. Yine de –akıl ve delilik, cennet ve cehennem arasındaki kadim mücadelenin bir metaforu olan– form ve anti-form arasındaki tarihsel çekişmeyi nihayetinde modern deneyimin belirsizliği ile ilgisiz olarak görür. “Bir form teorisinin sorunu, temelinde bütünlük fikridir,” diye yazar ve “bütünün tam olarak konumlandırılmayacağı ortaya çıktığında (...) ya kıyamet kopmuştur ya da bambaşka bir âlemin içindeyizdir,” diye ekler. Bu yeni âlem, küçülen gezegene ilişkin eşî benzeri

.11.

görülmemiş deneyimimiz ve bu deneyimin beraberinde getirdiği “acil entegrasyon, katılım ve anlamlandırma fantezileri”dir. Ve belki de bununla birlikte, aklın ve düzenin artık çare olmadığı yeni bir tür –eko-sistemsel?– delilikle tanışıyoruz. Son tahlilde Kaprow, sanatçıların deneyimin değişen doğasına ilişkin anlayış için iletişimin “sanat dışı modellerine” (*nonart models*) bakmaları gereken bir zamanı belirlemek üzere form fikrini “çok dışsal, çok uzak” olarak görür.

- .12. Kaprow 1974 tarihli “Gayri-Sanatçının Eğitimi, Bölüm III” başlıklı denemesinde şöyle diyor: “Bu kuşağın deneysel sanatları için modeller, önceki sanatlardan ziyade modern toplumun kendisi, özellikle de nasıl ve ne ile iletişim kurduğumuz, bu süreçte bize ne olduğu ve bunun bizi toplumun ötesindeki doğal süreçlerle nasıl ilişkilendirebileceği olmuştur.” Ne kadar zarif ve pragmatik bir ölçütler dizisi. Belki de modern deneyimin önceliklerini oluşturuyorlar. Bunlar, bir dizi olarak, bilinç, bilgi ve anlam kazanımındaki aşamaları işaret eder. İnsan ebedi ve yanıtlanamaz *Niçin*’den başka neyi bilmek ister ki? Ve bu öncelikler dizisinin –bir araç ve bir mesaj, bir dönüşüm süreci ve aşkınlık umudu– sanattan ziyade toplumdan alınmış olmasına rağmen, yine de sanatçıların yaptıklarına çok benzemesi etkileyici değil mi?

Bu denemede Kaprow, yaratıcı girişimi kavramanın alternatif yolları olarak işlev görebilecek, kökleri “gündelik hayata, sanat dışı mesleklere ve doğaya” dayanan beş iletişim modeli tanımlar. Bunlar durumlar, işlemler, yapılar, geribildirim ve öğrenmedir –ya da sıradan ortamlar ve olaylar, şeylerin nasıl işlediği ve ne yaptığı, doğa ve insan ilişkilerinin sistemleri ve döngüleri, (değişim ve etkileşim olasılığıyla) yeniden dolaşıma giren sanat eserleri ya da durumlar ve felsefi sorgulama, duyarlılık eğitimi ve eğitimsel gösterim gibi süreçlerdir. Kaprow bu modelleri başka sanatçıların işlerinde saptasa da bunların bir küme olarak kendi deneyim ölçütünü oluşturduğu açıktır.

Ancak 1949’da ölçütleri çok belirgin değildi ve Dewey’nin “belirsiz kategorileri” yanıtlardan çok sorulara yol açıyordu. Kaprow, *Sanat ve Deneyim*’in on birinci sayfasında şu pasajın altını çizmişti: “Kaba bir deneyim bile, eğer otantik bir deneyimse, estetik deneyimin içsel doğasına dair bir

ipucu vermeye, diğer herhangi bir deneyim tarzından zaten ayrı tutulan bir nesneden daha uygundur.” Bu pasajın yanına “Otantik bir deneyim nedir?” sorusunu karalamıştı. Burada, estetiğe duyulan felsefi ilgiden ziyade, genç bir sanatçının deneyimin doğası hakkındaki kafa karışıklığından doğan hafif bir hayal kırıklığı hissediliyor – ki bu, sanatçının deneyiminin otantikliğinin (Kaprow’un o zamanlar yaptığı türden) modern Dışavurumcu resmin mitsel içeriği olduğunun söylendiği bir döneme denk geldiği için anlamlıdır. Yine de bu hayal kırıklığından –ve Kaprow’un zihninde uyandırdığı sorudan– sanat ve estetikten gündelik hayatın “kategorilerine” doğru incelikli bir vurgu kayması ortaya çıktı. Arayışı o zamanlar neredeyse romantik bir otantiklik arayışı olarak maskelenmişse de hayatı boyunca pragmatist olan Kaprow, sanat dışı deneyimlerde sanatın benzerlerini arıyordu. Belki de Dewey’yi okumak onu sanatsal ifadelerden pragmatik sorulara yöneltmiştir. Her hâlükârda aradığı benzerleri birkaç bölüm sonra buldu.

.13.

Dewey burada, sağduyuya dayanan bir anlayışla, genel olarak deneyimin genellikle belirsiz akışını, sınırları, yoğunluğu ve süresi onu diğerlerinden ayıran, ona belirli nitelikler ve kendisini unutulmaz kılan bir iç irade hissi veren sanat deneyimi ile karşılaştırmıştır. “Bir eser,” diye yazar, “tatmin edici bir şekilde tamamlanır; bir sorun çözüme kavuşur; bir oyun oynanır biter; bir durum, bu ister yemek yemek, ister satranç oynamak, ister bir sohbeti sürdürmek, ister bir kitap yazmak, ister siyasal bir kampanyada yer almak olsun, öyle bir biter ki, kapanışı bir sona erme değil, bir tamamlanma olur.” Dewey’ye göre, deneyimler duygusal olarak tatmin edici bir “düzenli ve örgütlü hareket yoluyla ulaşılan içsel bütünleşme ve tatmin” duygusuna sahip olabilir – yani estetik niteliklere sahip olabilirler. Kaprow, estetikle Dewey’den daha az ilgilenmiş olsa da deneyimlerin şekilleri, başlangıçları ve sonları, “olay örgüleri”, ruh hâlleri, örüntüleri – anlamları– olabileceği fikri onu derinden etkilemiş ve çalışan bir sanatçı olarak onu ortak deneyimin verili doğal ve/veya toplumsal “formları” üzerine felsefi bir araştırmaya yönlendirmiş olmalıdır. Çeyrek yüzyıl sonra, onun beş iletişim modeli, gayri-sanatçının (*un-artist*) eğitiminde temel müfredat olarak kendini gösterdi.

Kaprow bu anlamda bir formalisttir. Bir sanat eserinin, tıpkı bir deneyim gibi, sınırları vardır; asıl soru, bu sınırların ne tür sınırlar olduğu ve diğer sanat dallarındaki sınırlardan mı yoksa hayattaki sınırlardan mı örnek alındığıdır. Kaprow'un form anlayışı ile tüm dünyada akademik düşünceye hâkim olmaya devam eden formalizm arasındaki fark, onun için formların geçici olmasıdır. Buna karşın akademik formalizm, nihayetinde rasyonel vazgeçiş ritüelleri yoluyla kendini arındırmaya kararlı kapalı bir köktenci inanç sistemi tarafından yönlendirilen seküler bir özcülüktür (geç-modernist akademi için daha iyi bir keşiflik olabilir mi?). Greenberg, bir aracın geçerliliği için gerekli olmayan geleneklerin "tanınır tanınmaz bir kenara atılmasını" öngören modernist bir "yasa" yazmışsa, Kaprow bu reçeteyi tersine çevirmiştir – kaosa başvurarak değil, tam da sanatın profesyonel kimliği için gerekli *olan* gelenekleri sistematik olarak ortadan kaldırmaya girişerek (tersine bir vazgeçiş). Onların yerine gündelik hayatın –diş fırçalamak, otobüse binmek, ayna karşısında giyinmek, bir arkadaşına telefon etmek gibi– her biri geçici de olsa kendi formel bütünlüğüne sahip geleneklerini benimsedi. Nihayetinde Kaprow'un "formlar" kavramı, bunların dünyaya evrensel idealler olarak değil, zihniyetimizin metaforları olarak yansıtılan zihinsel izler olmasıdır. Modern deneyim için şablonlar olarak, durumsal, operasyonel, yapısal, geri bildirime tabi ve öğrenmeye açıktırlar.

Bu şablonların geçici doğasında Kaprow'un sanatın iletişimsel işlevine olan inancı gizlidir. Ancak sanatta iletişim tek bir yöne doğru akma eğilimindedir; sanatçıdan bir araç aracılığıyla izleyiciye doğru. Biz izleyiciler bizimle "iletişim" kurulduğunu düşünürüz ve bize iletilen şey sanatçının yaratıcı deneyimine ilişkin bir şeydir. Ancak iletişimde karşılıklı bir akış gizlidir ve sanatta isimden çok fiile benzeyen karşılıklılık, estetik deneyimi katılıma doğru taşımaya başlar. Elbette, ne kadar geleneksel olursa olsun, herhangi bir sanat eserinin izleyicisi tarafından "deneyimlendiğini" ve yorumlamayı içeren bu deneyimin bir katılım biçimi oluşturduğunu söyleyebiliriz. Ama bu sağduyuyu zorlamak olur. Ne kadar eleştirel ya da ince olursa olsun, pasif saygı eylemleri katılımcı değildir. Bunlar yalnızca görgüdür (estetik davranış?).

Bir sanat eserine fiili katılım anarşiye davetiye çıkarır. Katılımcıyı bir tür seçim yapmaya çağırır. Genellikle bu seçim katılıp katılmamayı içerir. Kişi katılmayı seçmekle, eseri –nesnesini, öznesini, anlamını– değiştirmeyi de seçiyor olabilir. Katılmamayı seçmekle kişi en azından bilinçli olarak hareket etmiş olur. Her iki durumda da eser üzerinde eylemde bulunulmuştur (ki bu eylemde bulunmayı düşünmekten farklıdır). Denklemi kuran sanatçı olsa da şartları katılımcı sağlar ve sistem katılıma açık kalır. Kaprow’a göre katılım bir bütündür: Sanatı deneyime, estetiği anlama dönüştüren eylemlerde hem zihnimizi hem de bedenimizi devreye sokar. Katılımcılar olarak yaşadığımız deneyim anlamlı bir dönüşümdür.

.15.

Kaprow’un denemelerinde merkezi bir tema varsa, o da sanatın katılımcı bir deneyim olduğudur. Dewey, sanatı deneyim olarak tanımlarken, estetiğin kaynaklarını gündelik hayatta bulmaya çalışmıştı. Deneyimi katılım olarak tanımlarken Kaprow, Dewey’nin felsefesini –ve kendi anlamlı deneyim ölçütlerini– sonuçların tahmin edilebilir olmaktan uzak olduğu toplumsal ve psikolojik etkileşimin deneysel bağlamına taşımıştır. Burada, deneyimin verili doğal ve toplumsal biçimleri, içinde anlamın oluşturulabileceği entelektüel, dilsel, maddi, zamansal, alışkanlıklara dayalı, performatif, etik, ahlaki ve estetik çerçeveleri sağlar.

Dewey, 1930’lu yıllardaki bakış açısından, önümüzdeki görevi “estetik deneyimin normal yaşam süreçleriyle olan sürekliliğini geri kazanmak” olarak görüyordu. Ona göre bu süreklilik, ince estetik bilincin gündelik hayatın hammaddelerine dayandığının ve bu hammaddelerin geri kazanılmasının sanatın insan deneyimindeki kaynaklarının kazılmasını gerektirdiğinin kabul edilmesinde yatıyordu. Yine de 1930’lu yılların pek çok Amerikalı sanatçısı için Dewey’nin sanat felsefesi ve deneyimi, Avrupa modernizmini reddetmek ve kentsel ve kırsal sıradanlığın tema ve tarzlarına geri dönmek için izolasyon yanlısı bir çağrı gibi görünüyordu. Gerçekten de Dewey’nin gündelik hayatta estetiğin kaynaklarına ilişkin tanımlamalarından bazıları Sloan, Shahn, Sheeler ya da Benton’ın resimlerinden çıkmış olabilir: “Kalabalığı kendine çeken manzaralar – hızla geçen itfaiye aracı, toprakta devasa çukurlar açan makineler, çan kulesine tırmanan örümcek

adam, yüksekte, kirişlerin üzerine tünemiş, kızgın cıvataları yakalayan ve fırlatan adamlar.” Bu tür sahneler Amerikalı yöreselcilere cazip geliyordu. Modernidler ama Avrupalı değillerdi, dolayısıyla *modernist* de değillerdi. Yine de İtalyan Fütürist Marinetti tarafından yazılmış olsalardı, makine kültüründe mekanik bir opera gibi ses çıkarırlardı. Dewey’de itfaiyeciler, vinç operatörleri, pencere temizleyicileri ve kaynakçılar içeridedir, acele ederler, dengede dururlar, tırmanırlar ve savrulurlar; yazıları onların deneyimleri hakkındadır. Gershwini duyuyoruz.

- .16. Ve aynı zamanda Kaprow’u da duyuyoruz. 1958’de ilk önemli makalesi olan “Jackson Pollock’un Mirası”nı yazdı. Konusu, Pollock’un geçemediği fakat muhtemelen “belli belirsiz hissettiği” ve sürekli yüz yüze geldiği bir eşiktir. Tuvalin kenarının zeminle (ya da resim asılı ise duvarla) buluştuğu yerde duruyordu. Pollock bu kenarın üzerinden, her biri resmin temsili “alanını” aşarak mekânı –hayır, onun ötesindeki yeri– kapsayacak şekilde sonsuz boya çileleri savurdu. Gerçek anlamda bu yer sanatçının atölyesiydi; mecazi anlamda ise avangard deneyimin sınırı ve büyük olasılıkla sanatın sonuydu.

“Jackson Pollock’un Mirası” bazılarının göre Kaprow’un çıkış açan makalesi olmaya devam ediyor. Bu kesinlikle onun en müthiş ve kehanet niteliğindeki denemesidir. Gerçekten de sanatı değiştirmek için dönemindeki herhangi bir denemeden daha fazlasını yapmış olabilir. Geçmiş anarken ileriye atılan bir methiye ve manifestodur. Stratejik “biz” kullanımıyla, bir kuşak adına konuştuğunu varsayar. Şiirsel olmayan betimlemelerden oluşan satırlarıyla, büyük ama sıradan bir duaya dönüşme tehdidinde bulunur. Bu Kaprow’un dağdan inışı, Pollock’un kitabını yeniden yazışı, bir Happeningci olarak karton, kümes teli, buruşturulmuş gazete, kırık cam, pikap, kaydedilmiş sesler, kesik kesik sözcük patlamaları ve ezilmiş çileklerin kokusuyla yapmak üzere olduğu şey için sahneyi hazırlayışıdır.

Kaprow’un Pollock’ta gördüğü şey, kendi kuşağının gizliden gizliye beslediği, “eski çanak çömlek ve köpüklü şampanya masalarını devirmeye” yönelik ölü doğmuş bir arzuuydu. Aynı zamanda, büyük ressamın ölümünün

“zirvede” değil hem Pollock’un hem de “genel olarak modern sanatın düşüşte olduğu” bir zamanda yaşandığına dikkat çekti. Kaprow bu düşüşte acıklı bir trajedinin yerini derin bir komediye bıraktığını gördü. Bu trajedi, sadece Pollock’un ki değil, sanatın hayat hakkında, hayatın içinde ve hayatın geri kalanıyla ilgili olma konusunda artan güçsüzlüğüydü ve bu formalist sanat eleştirmenlerinin dayattığı kısıtlayıcı iklimin sonucuydu. O zamanlar henüz otuz yaşında olmayan Kaprow, nüfuz edici bir kavrayışla, Pollock’un sezmiş ama yapmamış olduğu sıçramayı görerek “Pollock’un trajedisi ölümünden daha incelikliydi,” diye yazar. Pollock’un –“tüm” resimlerinin çevresel ve performatif çağrışımlarına doğru– sıçramadan geri çekildiği için ya da kendisine yarattığı alanın ötesine nasıl geçeceğini ve hatta geçip geçmeyeceğini bilmediği için, bu büyük ressam bolca içmiş ve kendisini ölüme sürüklemişti.

.17.

Kaprow, bu anıtsal eşikte saygıyla durakladıktan sonra, bu sıçramayı onun için sanat ortamının ötesine ve gündelik hayatın nesnelere ve malzemelerine; resmin alanının ötesine ve insanların toplumsal değişim alanlarına ve sanatçının eylemlerinin ötesine ve ister bilinçli ister tesadüfi olsun her eylemin bir anlamı olduğu ortak bir ahlaki ortama doğru gerçekleştirdi. Kaprow için bunlar, Pollock’un resim alanının ötesinde bulunduğu derin komedinin kendisi olan ortak deneyimin estetik boyutlarıydı.

Kehanet olarak sanat yazımının az sayıdaki örneklerinden birinde Kaprow, büyük ressamın ölümünden iki yıl sonra ve ilk Happening’den bir yıl önce Pollock’un resminin karmaşık ağının ötesindeki sahneyi inceler:

Pollock, benim gördüğüm kadarıyla, bizi gündelik hayatımızın mekân ve nesneleriyle, bedenlerimizle, giysilerimizle, odalarımızla ya da gerekirse Kırk İkinci Cadde’nin uçsuz bucaksızlığıyla meşgul olmamız ve hatta bunlardan gözlerimizin kamaşması gereken bir noktada bıraktı. Diğer duyularımızın boyası yoluyla telkinle yetinmeyerek, görüşün, sesin, hareketlerin, insanların, kokuların ve dokunmanın özel maddelerini kullanacağız. Her türden nesne yeni sanatın malzemesidir: Boya, sandalyeler, yiyecek, elektrik ve neon ışıkları, duman, su, eski çoraplar, bir köpek, filmler, bugünkü

sanatçı kuşağı tarafından keşfedilecek binlerce başka şey. Bu cesur yaratıcılar bize her zaman sahip olduğumuz ama görmezden geldiğimiz dünyayı sanki ilk kez göstermekle kalmayacak, çöp kutularında, polis dosyalarında, otel lobilerinde bulunan; mağaza vitrinlerinde ve sokaklarda görülen; rüyalarda ve korkunç kazalarda hissedilen, hiç duyulmamış olayları ve durumları açığa çıkaracak. Ezilmiş çilek kokusu, bir arkadaşın gelen mektup ya da lavabo açıcı satan bir reklam panosu; ön kapiya üç kez vurulması, bir çizik, bir iç çekiş ya da durmadan ders veren bir ses, kör edici kesintili bir ısıltı, melon şapka – hepsi bu yeni somut sanatın malzemesi olacak.

.18.

Kaprow'un erken dönem çalışmalarının çoğu bu paragraftan doğar: Ancak bu paragraf onu ünlü yapacak olan Happening türüne işaret ettiği kadar bir yazar olarak geçiş dönemine de işaret eder. Ritimleri, o zamandan beri Kaprow'un yazılarına hâkim olan –deneyci ve dışavurumcu, âlim ve kâhin, akademisyen ve vizyoner, istatistikçi ve hikâye anlatıcısı– paralel yaratıcı güçleri ortaya koyar. Formel olarak bu paralellikler bir yandan kendilerini gözlemlenebilir verilerin sabırlı, hatta bıktırıcı bir birikimi –örneğin, "Kısacası, parça-bütün ya da parça-parça ilişkileri, ne kadar gergin olursa olsun, bir resmin yapımının yüzde 50'sini oluşturur (çoğu zaman çok daha fazlasını, belki de yüzde 90'ını)"– diğer yandan, bir avangard coşku ânına kapılan Kaprow'un yeni çevresel sanatının ufkunu "Kırk İkinci Cadde'nin uçsuz bucaksızlığı"nı bile kapsayacak şekilde genişlettiği zamanda olduğu gibi, özgürleştirici, neredeyse İncil'e özgü bir tutku dalgası olarak gösterir. En azından 1960'lı yılların denemelerinde ayrıntılı gözlemler yerini aniden kör edici kavrayışlara ve riskli sezgi akışlarına bırakır. Burada, Pollock'un geçemediği ve Kaprow'un o zamandan beri geçmekte olduğu eşik hissedilir.

1966'da Kaprow, sanatçının görevinin bir zamanlar iyi sanat yapmaksa, şimdi "her türlü sanat yapmaktan kaçınmak" olduğunu yazar. Birkaç yıl sonra, "Gayri-Sanatçı" denemelerinin ilkinde, sanat dışının– yerde biriken hav, bir füzenin bıraktığı buhar izi– "henüz sanat olarak kabul edilmemiş ama bir sanatçının dikkatini bu olasılığı göz önünde

bulundurarak çekmiş olan şey” olduğunu söyler. Bu retorik konumlar arasında –sanattan kaçınma ve sanat dışından kaçınmanın imkânsızlığı– sanatçıların profesyonel kimliklerini unutabilecekleri ve sanatın, sanatın yanı sıra sosyoloji, terapi ya da alışveriş gibi başka her ne ise o olma paradoksunda kendini kaybedebileceği deneysel bir zemin yatıyordu. Bu paradoksal durumun uzatılması gayri-sanatçının hedefiydi.

1970’li yılların başındaki bakış açısından Kaprow, önümüzdeki görevi “doğal tasarıma, onun sanatsal olmayan özelliklerine bilinçli öykünme yoluyla katılım” yeniden tesis etmek olarak görüyordu. “Gayri-Sanatçı” denemelerinin ikincisinde sanattan hayata kopyalamayla başlayan, oyunla devam eden ve katılımla sona eren bir rota çizdi. Sanat dışının, “eski bir şeyin” “eski şeye yakından uyum sağlayan yeni bir şey” olarak yeniden yaratıldığı bir benzerlik sanatı olduğunu söylüyordu. Başka bir deyişle, bu düşünceli bir kopyalama biçimidir. Dahası, hayat zaten kendini taklit ettiği için –örneğin şehir planları insan dolaşım sistemine benzerken bilgisayarlar da beyin gibidir– sanat dışı, taklidi taklit etme meselesidir (bu, yapısökümden on yıl önceydi). Avangardın temelini oluşturan özgünlük mitolojileri göz önüne alındığında, “sanat”tan kaçmanın kopyalamaktan daha iyi bir yolu olabilir mi?

Ciddi sanatın dağarcığında *kopyalamadan* daha kirli bir sözcük varsa, Kaprow bunun *oyun* olması gerektiğini düşünür. Ciddiyetsizlik ve çocuksuluk çağrışımlarıyla oyun, sanatçıların yapması gereken şeyin antitezi gibi görünür. Ancak Kaprow çalışmalarında her zaman belli bir masumiyet aramış, mizahı ve kendiliğindenliği davet etmiş, beklenmedik şeylerden zevk almıştır. Ona göre oyun yaratıcıdır ve yetişkinler nasıl oynanması gerektiğini hatırlamak için durmadan yaratıcı olmalıdır. Oyun aynı zamanda öğreticidir, çünkü daha büyük toplumsal ve doğal düzenleri taklit eder: Çocuklar ebeveynlerinin davranışlarını ve kurallarını taklit etmek için, toplumlar eski dramaları ve doğal düzenleri yeniden canlandırmak için oynarlar. Johan Huizinga’nın “kozmetik bir olay” dediği şeyin ritüel bir canlandırması olarak oyun, en bilinçli düzeyinde bir katılım biçimidir. Bu bakımdan Kaprow oyunu, (oyunun rekabetçi, çalışma-

.19.

etiği düzenlemesi olan) kumar olarak adlandırdığı şeye olduğu kadar, öğrenmek ve eğlenmekten ziyade “dünyada bir yer edinmek” gibi “korkunç derecede sıkıcı bir iş” ile ilgili olan endüstriyel çağ Amerikan eğitiminin kemikleşmiş rutinlerine ve alışkanlıklarına karşı bir çare olarak görün. Sanat eserinin “tükenmiş bir çalışma etiği için ahlaki bir paradigma” ve oyunun da sanatçıların harcayabileceği eğitimsel bir para birimi olmasıyla Kaprow, gayri-sanatçının eğitimi yeni bir toplumsal rol olan eğitimci rolüyle tamamlar; bu rolde sanatçılar “bir zamanlar sanatın sancağı altında yaptıkları gibi ama bunu umursamayanlar arasında oynamalıdır. “Yavaş yavaş,” diye bitirir sözlerini, “sanat’ın seçkin soyu önemsizleşecektir.”

.20.

O hâlde katılım, sanatın önemsizleştiği eşik midir? Bir şeye katılmak, benlik ve öteki arasındaki psikolojik sınırları aşmak ve bu sınırların belirleyici toplumsal gerilimlerini hissetmektir. Katılım deneyimi –özellikle de oyun içinde gerçekleştiğinde– oyun kadar katılımcıyı da dönüştürür. Katılımcı sanat, benzer olduğu durumlara, işlemlere, yapılar, geri bildirim sistemlerine ve öğrenme süreçlerine karışır. Kaprow, sanat tarihini incelerken, modernizmin, kendilerini oyunbaz bir şekilde başka her neye benziyorlarsa onun içinde yitirmeye çalışan türlerini anımsamayı sever. Bir sanatçı olarak, geçtiği eşiklerden kendisini sorumlu tutar. Kendisini davet ettiği bu eşikleri fiilen aşmayı gerçekleştiren hakiki bir avangarddır ve bizi de eşikleri aşmaya katılmaya davet eder.

Dewey’nin etkisinin belki de en önemli ölçüsü, Kaprow’un “deneysel sanatçı”, yani “daha önce hiç yapılmamış bir şeyi, daha önce hiç kullanılmamış bir yöntemle, sonucu öngörülemeyen bir şekilde hayal etmeye” çalışan biri olarak seçtiği kimliğinde yatmaktadır. Böyle bir sanatçı kendisini, ilham verici bir ortam ya da belirleyici bir üslup ya da ürün üzerinden deneysel bir yöneme adar. Yaygın –isim benzeri olandan fiil benzeri olana doğru bir ölçek boyunca ileri geri kayan bir süreç ve ürün olarak–sanat tanımının aksine Kaprow’un deneysel sanat tanımı, onu sanatın dışındaki deneyimlerle ilişkilendirerek, tüm deneyimlerin ve bunları açıklayabilecek herhangi bir sanatın anlamlılığına inandığını gösterir. Deneysel bir sanatçı olarak bu anlamlılığı yöntemle açıklar.

Yöntem, olağanüstü niteliklerin dışavurumundan ziyade ölçülebilir ve sıradan olana yönelen bir yapım tarzıdır. Vahiyden çok gözlem ya da hesaplama gibidir. Bu nedenle yöntem, Kaprow'un sanat tarzının klasik ve romantik paradigmalarını, zaten hayat tarzıyla dolu olan ortak deneyimin düzen ve kaosuyla değiştirmesine olanak tanır. Mecra, üslup ve tarihin sanat anlamlarından bağımsız olarak yöntem, gündelik hayatın anlamlarıyla bir etkileşime izin verir. Tarafsız olmasa da –Dewey'nin de ideolojisi olan bilimsel iyimserliğin sorun çözme ideolojisiyle nitelenir– ölçtüğü konuya kıyasla nispeten yalındır. Sanatçı-dâhinin değil, sanatçı-muhasebecinin tarzıdır.

.21.

Bununla birlikte, deneyimin anlamlarını hesaba katmanın kendisi bir ritüel eylem, pragmatizmi ise ortak bir inanç eylemi olabilir. Hayatınızdaki yılların sayısını sayana kadar bir üniversitenin sanat bölümünün merdiven boşluğunda cüruf betonundan blokları yukarı ve aşağı taşımak, her blokla “uzun bir süre” kalmak, metodik bir eylemin saplantılı bir otobiyografik ayine dönüşmesini deneyimlemektir. Yöntem, deneyimin şekillendirildiği ve yorumlandığı bir disiplin hâline gelir. Yaratıcı “eylem”in pragmatik bir versiyonudur. Anlam, yüksek dramanın canlandırılmasından değil, canlandırmanın düşük dramasından –sanatın içindeki içerikten değil, içeriğin içindeki sanattan– doğar. Yeterince cüruf betonundan bloğu taşıyın, planı takip edin ve anlam ortaya çıkacaktır. Kaprow'un sahip olduğu ortak inanç budur.

Dewey'nin Kaprow üzerindeki etkisi tek bir cümleye indirgenebilirse, bu “yapmak bilmektir” olacaktır. Kaprow'un bilmeyi umduğu şey gündelik hayatın anlamıdır. Bu anlamı bilmek için onu her gün hayata geçirmelidir. Pragmatizm işte burada bir pratiğe dönüşür. Fikirlerin araçsallığına, eylemin etkinliğine, deneyimin geçerliliğine, duyuların gerçekliğine, değerlerin olumsuzluğuna ve sezginin değerine güvenmek yalnızca “materyalizm” değildir. Her ne kadar özellikle Avrupalılar tarafından genellikle kaba, pratik bir felsefe olarak görülse de Amerikan pragmatizmi varoluşun yöntemsel bir doğrulaması da olabilir.

Varoluşun yöntemsel bir şekilde doğrulanması Zen'den beslenir.

Dewey'nin pragmatizmi gibi Zen de dogmaya güvenmez ve eğitimi teşvik eder, aydınlanmayı arar ama formalist mantıktan kaçınır, zihni olduğu kadar bedeni de kabul eder ve disiplini benimser ama ego merkezli kontrolden uzaklaşır. Zen, uygulayıcıyı bilgiye açan tefekkür pratiği olarak disiplini kurarken, araştırmacıyı olgulara açan deneysel bir süreçte kontrollerin kurulduğu bilimsel yöntemle kısmen paralellik gösterir. Kaprow'a göre pragmatizm Zen'in mekaniği, Zen ise pragmatizmin ruhudur.

.22. 1950'li yılların sonlarında John Cage'in deneysel müziği, Kaprow için Zen ile bilimin, pasif tefekkür ile aktif deneyselliğin birleşimini en iyi şekilde örneklemiştir. Cage'in müziğinde sanatçının rolü, anlamın savcılığından olguların tanıklığına doğru kaymıştır. İronik bir şekilde, Cage geleneksel performanslarından müzikal "disiplini" çıkararak başka bir disipline başvuruyordu: Bekleme, dinleme ve kabullenme disiplinine. Zen ve Cage estetiği arasındaki bağlantı Amerikan sanatında iyi bilinmesine rağmen, Kaprow'u bunu bir yöntem olarak kabul etmeye en iyi hazırlayan Dewey'nin pragmatizmi olmuştur.

Kaprow, "Hayatın Anlamı"nda "sahici sanatın, fiziksel sürece gösterilen dikkat ile yoruma gösterilen dikkat arasında bir yere oynadığını" yazar. Böyle bir dikkatin nesnesi, tam manasıyla bilinçtir. Dewey'nin deneyim hakkında estetik bulduğu şey muhtemelen bu tamlık hissidir. Nihayetinde Kaprow için hayata anlam veren estetik değil, estetiğe anlam veren hayattı. Gençlik tutkusu bir zamanlar "dünyadaki en modern sanatçı" olmak olan Kaprow'un olgunluk dönemindeki başarısı, sanatçı kimliğinden ödün vermeden bu tutkunun vurgusunu "en modern"den "dünyada"ya kaydırmak olmuştur.

Bu değişimin tarihi, Kaprow'un yazarlığının hikâyesidir. Özneleri avangard sanattan gündelik hayata, üslubu manifestodan kinayeye, gözü deneycilikten tanıklığa, bedeni yayılmacılıktan bütüncüllüğe, hafızası tarihçilikten hikâye anlatıcılığına, akli zekâdan bilgeliğe ve kalbi İncil'e yakın tutku dalgalanmalarından Zen benzeri tefekkür aşamalarına evrildi. Bu vurgularda Kaprow'un etkilendiği başlıca isimler işitilebilir: ona ("itme ve çekme"nin kompozisyonel güçlerini veren) Hans Hofmann, (sanat ve sanat

tarihinin ayrıntılı formel ve toplumsal çözümlemesinin değerini öğreten) Meyer Schapiro, (uzaktan sanat eseri olarak sergilenen gündelik nesneleri bırakan) Marcel Duchamp ve elbette (arkasına yaslanıp olan biteni izleme disiplininin ilhamını veren) John Cage.

Ama hepsinde Dewey'yi duyarız: Anlamak ve deneyimlemek arasındaki ayrımı, gündelik deneyimin sıradan dokularına yönelik şiirsel hissi, bilimsel yöntemi benimsemesi, sanatı hayattan ayıran kurumlara ve geleneklere yönelik eleştirisi, ilerici eğitime olan inancı, fikirlerinin çoğu zaman Coplandvari derinliği ve düzyazısının çoğu zaman Whitmanvari yuvarlanışı, estetik deneyimi "ham hâlde" hatırlamak için gereken süre boyunca sanatı unutmaya istekli olması, deneyimin verili toplumsal ve organik ana hatlarına olan güveni ve değerlerin toplumsal çatışmadan ortaya çıktığına, zekânın belirli koşullara bağlı olduğuna ve felsefenin toplumsal olarak teşhis edici olabileceğine olan inancı. Bir iki sözcüğü –örneğin, *felsefeyi sanatla*– değiştirdiğinizde bunlar pekâlâ Kaprow'un temaları olabilir.

.23.

Sanat deneyimden ayrı değildir (...) otantik bir deneyim nedir? (...) ortam bir etkileşim sürecidir. Kaprow, Dewey'nin kitabının kenarlarına bunları not ederek, bir gün aşmak zorunda kalacağı teorik eşikler oluşturdu. Çıkmalarını kaleme almasından bu yana geçen yıllarda, yazının kendisi bu eşiklerin aşılmasında bir araç hâline geldi. Deneyisel bir sanatçı olarak Kaprow, hayatın anlamına dair deneyler hakkında varsayımında bulunmak ve bunları yorumlamak için yazmıştır. Bu deneyler, sahici sanat eserleri olarak, deneyimin sınırlarını ve içeriğini araştırmak, test etmek ve ölçmek için tasarlanmıştır. Bunlar da dil aracılığıyla rasyonel çözümleme testine tabi tutulurlar. Yapmak ve yazmak –fikirlerin ve deneyimlerin zaman içinde birbirlerine direnmesi ve birbirlerini yumuşatması gibi karşılıklı, hatta belki de nedensel biçimde– birbirlerini ilerletiyor gibi görünürler. Dewey'nin fikirlerin somut durumlarla etkili bir şekilde başa çıkmanın araçları olduğuna inanması gibi, Kaprow da dili, estetiği gündelik deneyimden ayıran zihin engellerini anlamanın bir aracı olarak görür – felsefe uğruna ya da yalnızca zihnin yaşamı için değil, hayatta anlamlı eylemi kolaylaştırmak için.

Yazılarında adı hiç geçmese de John Dewey, Allan Kaprow'un entelektüel babasıdır. Diğerleri onun akıl hocalarıyken, filozof onun büyüğüdür. Akıl hocaları bize gençliğimizde rehberlik ederler ve onları sevgiyle hatırlasak da etkilerini garip bir şekilde geride bırakırız. Buna karşın, büyüklerimizi ancak yetişkin olduğumuzda –seçim anlamlı hâle geldiğinde– seçebiliriz. Onlara çok erken rastlayabiliriz ama onları bir kez seçtikten sonra bizi asla terk etmezler. Belki de bizimle kalmalarının nedenlerinden biri onlara bizim için kim olduklarını asla söylemememizdir çünkü ya ölmüşlerdir ya meşguldürler ya ünlüdürler yahut çok uzaklardadırlar. Aslına bakarsanız hayatımızın kıyısında yer aldıkları için onlarla nadiren karşılaşırız. Ancak onlar, bilseydik, seçmiş olacağımız *anne ve babalarımızdır*.

Jeff Kelley
Oakland, California
1992

GENİŞLETİLMİŞ BASIMA ÖNSÖZ

Gayri-Sanata Giden Yolda

Sanat bazen sorularla başlar ve biter. “Sanat nedir?”, 1950’lerin ortalarında ve 1960’larda benim için büyük bir soruydu. Bu soruya o zamanlar öncü sanat hareketleriyle yanıt vermeye çalıştım. Derme çatma galeri mekânlarını sokaklardan topladığım çöplerle doldurdum. Sesler ve ışıklar her yerdeydi. Ziyaretçiler mekânlara girmeye ve parçaları bir mobilya gibi hareket ettirmeye teşvik edildi. Bu toplamalara *Ortamlar* (Environments)³ adını verdim ve atölyelerde dolaşan bir safsatayı yarım yamalak kabul ettim: Sanat herhangi bir şeydi!

.25.

Ama “herhangi bir şey” çok basitti. Eğer herhangi bir şey sanatsa, hiçbir şey sanat değildi. Ve o dönemde bu tür çabaların az sayıdaki deneysel örneği –benimki de dahil olmak üzere– açıkça kendine özgüydü, herhangi bir şeyin teorisinin vaat ettiği denli açık uçlu değildi. Hatırlayabildiğim kadarıyla hiç kimse Limonlu Jöle’de banyoyu ya da (en azından ilk dönemde) okulda öğretmenliği *sanat olarak* yapmadı.

O günlerde öncü sanat kesinlikle bir şey ifade ediyordu. Ama neydi bu? Yine yanıtı bulduğumu sanmıştım: *Happening*. Happening başlangıçta hareket hâlindeki izleyiciler için oldukça soyut etkinliklerden oluşan bir kolajdı:

Üç adım ileri ve iki adım sağa
Mor pankartlar yukarıdan düştü
Daire testere gürleyor
Kibritler yavaşça yakılır ve söndürülür
Aynadaki yüz
Şimdi beş numaralı odaya git...

³ “Environments (Ortamlar) terimi, Allan Kaprow tarafından ilk kez 1958’de, mekânın bütünsel olarak dönüştürüldüğü büyük ölçekli düzenlemelerini adlandırmak için kullanılmıştır.” –en.

Happening bana resim, şiir, mimari, müzik, dans ya da oyunlarla karıştırılamayacak yeni bir sanat biçimi gibi göründü. Avrupalı bir geçmişin kalıntıları olan bu eski sanat biçimleri, aşırı teşhir ve boş tapınma nedeniyle benim için sanat olma niteliklerini yitirmişlerdi. Happening'ler yeniydi.

.26. Ancak çok geçmeden, deneysel Happening'ler bile yerine geçeceği sanat tarihinin ağırlığı altında ezilmeye başladı. Tarihçileri ve eleştirmenleri meşgul eden geleneksel tür, üslup ve konu başlıklarına işaret etmiyorum. Tüm sanatlarla ilişkili sorgulanmamış inançlardan bahsediyorum. Örneğın sahip olunabilecek nesnelere olan inanç, sonsuzluğa olan inanç, denetim ve beceriye olan inanç, yaratıcılığa olan inanç, tanıtım ve şöhrete olan inanç, pazarlanabilirliğe olan inanç. Bu inançlar Happening'lere en az geleneksel sanatlar ve popüler kültür kadar rehberlik etti. Dolayısıyla Happening'ler öncü tiyatronun bir başka versiyonuydu.

Ancak etkinlikleri yalnızca bir kez yaparak, duyuru göndermeyerek, etkinlik alanlarını sanatçıların çatı katlarından ve yeraltı galerilerinden uzak peyzajlara ya da birbiriyle bağlantısı olmayan birden fazla alana kaydırarak ve insanları kendi yerlerini ve zamanlarını seçmeye teşvik ederek bu inançların çoğunu yavaş yavaş ortadan kaldırdım. Hava durumu ve böcekler de zaman zaman işın içine giriyordu. Zamanın esnekliği, transatlantik yolculuklardaki yolcuların yapacaklarını zaman dilimlerindeki değişikliklere göre hesaplamalarına olanak sağladı.

Ancak en büyük sorun Happening'lerde izleyicilerin varlığıydı. İzleyici, uzak geçmişten bu yana tiyatro ve müziğın, popüler ya da entelektüel, standart gereklilikleri arasında yer alıyordu. Ticari galeriler ve çoğu müze de yaklaşan bütçelerini, programlarını ve satışlarını belirlemek için katılımcılarını sayar. Bir sanatçının izleyicilerinden uzaklaşması sadece özgüvenini değil, hayatta kalabilmesini de tehdit edebilir.

Ne mutlu ki bir işım vardı ve böylece deney yapabiliyordum. İzleyici kitlem (hiçbir zaman geniş olmadı) bir avuç katılımcıya ve tesadüfen yoldan geçen ve etkinliğe katılmaya davet edilen kişilere indirgendi. Katılımcılar önceden açıklanan bir görevde yer almak için gönüllü oluyorlardı:

Kullanılmış teneke Coca-Cola kutularından bir kule inşa etmek
Çok fazla ses çıkarmak
Onu yıkmak

Ama bu strateji yeterli değildi. Galerileri, müzeleri ve profesyonel sanat çevrelerini terk ederek ormanlara, ara sokaklara, umumi tuvaletlere ve süpermarket reyonlarına gitmek, 1940'lı ve 1950'li yılların New York sanat ortamında eski bir ressam olarak oynadığım rolü silemezdi. Bu, işçi sendikası üyeliğini reddetmek gibiydi. Geçmişimle tanınıyordum ve geçmişim bana sürekli hatırlatılıyordu. En az bunun kadar önemlisi, bir üniversitede tam zamanlı sanat tarihi ve atölye uygulamaları öğretmeni idim ve bu da herkes tarafından biliniyordu. Bazıları bunu bir çatışma olarak gördü: Bir ayağım şimdiki zamanda, diğeri geçmişteydi.

.27.

Ancak, hayatın dillere destan anlamını arayan tatminsiz kişilerin, manevi ve daha iyi olduğu varsayılan bir dünya için gerçek dünyadan ve onun cazibelerinden vazgeçtiği manastır uygulamalarına ilişkin hikâyelerden örnek aldım. Bu, sanatta, ömrünü fiziksel olarak bir keşiş hücresinde geçirmeden yapılabilir miydi? Yapılabileceğini düşündüm ve buna "gayri-sanatlaştırma" (*un-arting*) adını verdim. Esasen bu, sanatı sanattan çıkararak başarılı, bu da pratik anlamda sanatın niteliklerini bir kenara atmak anlamına geliyordu.

Bu, sanat camiasını terk ederken bu camiadaki yerimi korumamı sağladı. Sanatı terk etmek *sanattır*. Ama onu terk etmek için ona sahip olmanız gerekir. Ben sanatı, sanat olarak kimliği sonsuza dek bilinmemesi gereken eylem ya da düşünce olarak tanımlıyorum. Başka bir deyişle, baştaki "Sanat Nedir?" sorusuna yanıt vermek gerekirse, sanat sadece sanat yapmak demek olabilir (ama olmayabilir de), artık sanat yapmak ne demekse, tanımlanamıyor olsun yeter.

Allan Kaprow
2001

BİRİNCİ KISIM
1950'Lİ YILLAR

Jackson Pollock'un Mirası (1958)

Pollock'un iki yaz önceki trajik ölüm haberi birçoğumuzu derinden etkiledi. Sadece büyük bir şahsiyetin ölümünden duyduğumuz bir üzüntü değil, aynı zamanda sanki kendimizden de bir şeyler ölmüş gibi derin bir kayıp hissettik. Bizler onun bir parçasıydık: O da belki mutlak özgürleşme tutkumuzun ve eski çanak çömlek ve köpüklü şampanya masalarını devirmeye yönelik gizliden gizliye beslediğimiz arzunun vücut bulmuş hâliydi. Onun örneğinde hayranlık uyandırıcı bir canlılık, bir tür kendinden geçmiş körlük olasılığını gördük.

.29.

Ancak onun taşıdığı anlamın bir başka, marazi bir yanı daha vardı. Kendi türünde bir modern sanatçı olduğu için "zirvede ölmek", sanırım pek çok kişi için ölmeden önceki eserinde üstü kapalı bir biçimde yer alıyordu. Bu tuhaf ima öylesine etkileyiciydi ki. Van Gogh ve Rimbaud'yu hatırladık. Ama şimdi bizim zamanımızdı ve bazılarımızın tanıdığı bir adamdı. Sanatçı olmanın bu nihai kendini feda etme yönü, yeni bir fikir olmasa da Pollock'ta son derece modern görünüyordu ve onda ifade ve ritüel o kadar büyük, o kadar otoriter ve her şeyi kapsayan bir ölçekte ve cüretkârdı ki, kişisel kanaatlerimiz ne olursa olsun, bunun ruhundan etkilenmememiz mümkün değildi.

Muhtemelen depresyonumuzun temelinde Pollock'un bu fedakâr yanı yatıyordu. Pollock'un trajedisi ölümünden daha incelikliydi: Çünkü zirvede ölmedi. Hayatının son beş yılında gücünün zayıfladığını ve son üç yılında neredeyse hiç çalışmadığını görmemek mümkün değildi. Her ne kadar herkes aklın ışığında adamın çok hasta olduğunu (ölümü belki de gelecekte çekeceği neredeyse kesin olan acılara bir nokta koyuyordu) ve Stravinsky'nin bereket bakireleri gibi tam da yaratılış/yok oluş ânında ölmediğini bilse de bu ölümü sanatla doğrudan bir şekilde ilişkilendiren rahatsız edici (metafizik) ürpertiden kaçamıyorduk. Ve bağlantı, doruk noktasıyla ilgili olmaktan ziyade, bir bakıma utanç vericiydi. Eğer sonun gelmesi gerekiyorsa, yanlış zamanda gelmişti.

Modern sanatın genel olarak düşüşte olduğu çok açık değil miydi? Ya “gelişmiş” bir tarz olarak sıkıcı ve tekrara dayalı bir hâl almıştı ya da eskiden kendini sanata adanmış çok sayıda çağdaş ressam daha eski formlara sığınyordu. Amerika “sanatta aklın yolu” hareketini kutluyordu ve bayrakları çekilmişti. Bu nedenle, Pollock’un büyük bir başarısızlığın merkezi olduğunu düşündük: Yeni Sanat. Onun kahramanca duruşu boşunaydı. İlk başta vaat ettiği özgürlüğü serbest bırakmak yerine, Pollock için sadece güç kaybına ve olası bir hayal kırıklığına değil, aynı zamanda aldatmacanın ortaya çıkmasına da yol açtı. Ve içimizden bu gerçeğe karşı hâlâ direnenlerin sonu da aynı olacaktı. Ağustos 1956’da böyle düşünüyorduk.

.30.

Ancak aradan iki yıldan fazla zaman geçti. O zaman hissettiklerimiz yeterince samimiydi, ancak övgümüz, eğer öyle idiyse bile, sınırlı bir övgüydü. Etrafımızdaki en gelişmiş sanatçılara bağlı olan ve kendi başımıza kalmanın şokunu hisseden bizler için bu kesinlikle insani bir tepkiydi. Ancak Pollock hem tavrı hem de gerçek yetenekleriyle, duyarlı sanatçılar ve eleştirmenler tarafından kabul edilen ve onaylanan değerlerin ötesine geçen bir şeyi bile gerçekten başarmış gibi görünmüyordu. Resim yapma eylemi, yeni mekân, kendi biçimini ve anlamını inşa eden kişisel iz, sonsuz karmaşa, büyük ölçek, yeni malzemeler artık üniversite sanat bölümlerinin klişeleridir. Yenilikler kabul görüyor. Ders kitaplarının bir parçası hâline geliyorlar.

Öte yandan bu yeni değerlere içkin bazı çıkarımlar hepimizin inanmaya başladığı kadar beyhude değiller; bu tür resme trajik üslup demek gerekmez. Bu modern sanatın tüm yolları sonluluk fikirlerine çıkmıyor. Pollock’un bunu belli belirsiz hissetmiş olabileceğini, ancak hastalık ya da başka nedenlerle bu konuda bir şey yapamadığını tahmin ediyorum.

Bazı muhteşem tablolar yarattı. Ama aynı zamanda resim sanatını yok etti. Yukarıda sözünü ettiğim yeniliklerden birkaçını incelersek, bunun neden böyle olduğunu görmek mümkün olabilir.

Örneğin, resim yapma eylemi. Son yetmiş beş yılda elin tuval ya da

kâğıt üzerindeki rastgele oyunu giderek daha önemli hâle geldi. Vuruşlar, lekeler, çizgiler, noktalar temsil edilen nesnelere giderek daha az bağlı hâle geldi ve giderek daha çok kendi başlarına, kendi kendilerine yeterli biçimde var oldular. Ancak İzlenimcilikten, diyelim Gorki'ye kadar, bu işaretlerin bir "düzeni" olduğu fikri yeterince açıldı. "Kompozisyon" gibi düşüncelerden arınmış olduğunu iddia eden Dada bile Kübist estetiğe itaat etti. Bir renkli şekil diğerlerini dengeler (ya da değiştirir ya da uyarır) ve bunlar da büyüklüğü ve şekli göz önünde bulundurularak –çoğunlukla oldukça bilinçli bir şekilde– tuvalin bütününe karşı (ya da onunla birlikte) kullanılırdı. Kısacası, parça-bütün veya parça-parça ilişkileri, ne kadar gergin olursa olsun, bir resmin yapımının yüzde 50'sini (çoğu zaman çok daha fazlasını, belki yüzde 90'ını) oluşturuyordu. Ancak Pollock'la birlikte, damlatma, kesme, sıkma, sürme ve bir eserin içine giren diğer her şeyin sözde dansı, günlük jeste neredeyse mutlak bir değer yükledi. Bu konuda Sürrealist ressamlar ve şairlerden cesaret buluyordu, ancak onların çalışmaları kendininkilerin yanında sürekli olarak "sanatsal", "düzenlenmiş" ve incelikle doludur – bunlar dışsal denetim ve eğitimin unsurlarıdır. Zemine yerleştirilen ve sanatçının bütünü ya da "parçaların" herhangi bir bölümünü görmesini zorlaştıran devasa tuval sayesinde Pollock, gerçek anlamda eserinin "içinde" olduğunu söyleyebiliyordu. Burada otomatik bir yaklaşımın eyleme doğrudan uygulanması, bunun yalnızca eski resim sanatı olmadığını değil, belki de boyayı malzemelerinden biri olarak kullanan ritüelin sınırında olduğunu açıkça ortaya koyuyor. (Avrupalı Sürrealistler otomatizmi bir bileşen olarak kullanmış olabilirler, ancak bunu gerçekten gönülden uyguladıklarını söyleyemeyiz. Aslında, aralarından sadece yazarlar –ve sadece birkaç örnekte– bu şekilde bir başarı elde etti. Geriye dönüp bakıldığında, Sürrealist ressamların çoğu bir psikoloji kitabından ya da birbirlerinden türetilmiş gibi görünüyor: Boş manzaralar, temel natüralizm, cinsel fanteziler, bu dönemin karakteristiği olan kasvetli yüzeyler, çoğu Amerikalı sanatçıyı inandırıcı olmayan klişeler topluluğu olarak etkilemiştir. Bu da pek otomatik sayılmaz. Picasso, Klee ve Miró gibi gerçek yetenekler, Sürrealistlerle ilişkilendirilen diğerlerinden daha

.31.

çok Kübizm'in daha katı disiplinine bağlıdır; belki de bu yüzden onların çalışmaları bize paradoksal bir şekilde daha özgür görünür. Sürrealizm Pollock'u bir sanatsal örnekler koleksiyonundan ziyade bir tutum olarak cezbetmiştir).

.32. Ama "neredeyse mutlak" sözcüklerini tuval üzerindeki her bir hamleyi değerlendirme sürecinden farklı olarak günlük jestten söz ederken kullandım. Pollock, çalışmasına ara vererek, başka bir "eyleme" girişmeden önce uzun süre "eylemlerini" çok keskin ve dikkatli bir şekilde değerlendirirdi. İyi bir jest ile kötü bir jest arasındaki farkı biliyordu. Bu onun iş başındaki bilinçli sanatçılığıydı ve onu geleneksel ressamlar topluluğunun bir parçası yapıyordu. Yine de Avrupalıların görece bağımsız eserleri ile Amerikalıların görünüşte kaotik, dağınık eserleri arasındaki mesafe, "resim" ile en iyi ihtimalle zayıf bir bağlantıya işaret ediyor. (Aslında Jackson Pollock'un hiçbir zaman *pitoresk* bir duyarlılığı olmamıştır. Motherwell, Hofmann, de Kooning, Rothko ve hatta Still gibi çağdaşlarının ressam yönleri, bir an onda bir eksikliğe, başka bir an ise özgürleştirici bir özelliğe işaret eder. Ben ikinci unsuru önemli görmeyi tercih ediyorum).

Bir Pollock'un etkisini hakkıyla kavrayabilmek için akrobat olmamız, boyayı fırlatan ve tuvalin "içinde" duran eller ve bedenle özdeşleşme ile nesnel işaretlere teslimiyet arasında sürekli mekik dokumamız, onların bizi sarıp sarmalamasına ve bize saldırmasına izin vermemiz gerektiğine eminim. Bu istikrarsızlık gerçekten de "eksiksiz" bir resim fikrinden uzaktır. Sanatçı, izleyici ve dış dünya burada fazlasıyla birbirinin yerine geçecek şekilde yer almaktadır. (Ve eğer tam bir kavrayışın zorluğuna itiraz edersek, sanattan çok az şey istemiş oluruz).

Sonra Form. Bunu izleyebilmek için, alışlagelmiş "Form" fikrinden, yani bir başlangıç, orta ve son fikrinden ya da bu ilkenin parçalanma gibi herhangi bir türevinden kurtulmak gerekir. Pollock'un bir resmine herhangi bir yerde (ya da yüzlerce yerde) bakmayız. Herhangi bir yer her yerdir ve ne zaman ve nerede yapabiliyorsak girip çıkarız. Bu keşif, sanatının sonsuza kadar devam ediyormuş izlenimi verdiğine dair yorumlara yol açmıştır – bu Pollock'un herhangi bir eserin gerçek boyutlarının ötesinde, aynı

anda her yöne giden bir süreklilik lehine dikdörtgen alanın sınırlarını nasıl görmezden geldiğini gösteren gerçek bir içgörüdür. (Kanıtlar Pollock'un birçok tuvalinin kenarlarına yaklaştıkça saldırının azaldığına işaret etse de en iyi tuvallerinde boyalı yüzeyin çoğunu gergilerinin arkasına tutturarak bunu telafi etmiştir). Dolayısıyla resmin dört kenarı, bir "son"un yapaylığını kabul etmeyi reddedercesine, hayal gücümüzün sonsuza kadar devam ettirdiği faaliyetin aniden terk edilmesidir. Daha eski bir eserde, kenar çok daha kesin bir duraktı: Burada sanatçının dünyası sona eriyordu; ötesinde izleyicinin ve "gerçekliğin" dünyası başlıyordu.

Bu yeniliği geçerli kabul ediyoruz çünkü sanatçı "nasıl yapılacağını" mükemmel bir doğallıkla anlamış. (Asya müziğinin birçoğunda olduğu gibi doğaçlama) sürekli değişim geçiren birkaç son derece yüklü unsurdan oluşan yinelemeli bir ilke kullanan Pollock, bize her şeyi kapsayan bir bütünlük ve aynı zamanda kişisel seçimin tazeliğine sürekli yanıt verme aracı sunar. Ancak bu biçim, bir hezeyana, muhakeme yetilerinin ölmesine, terimin Batılı anlamında bir "benlik" kaybına katılmaktan eşit derecede zevk almamızı sağlar. Aşırı bireysellik ve özverinin bu tuhaf birleşimi, eseri son derece güçlü kılar ama aynı zamanda muhtemelen daha geniş bir psikolojik referans çerçevesine işaret eder. Ve bu nedenle Pollock'un dev dokuların yaratıcısı olduğuna dair imalar tamamen yanlıştır. Asıl noktayı kaçırmalar ve yanlış anlaşılma kaçınılmazdır.

Ancak doğru bir yaklaşımla, duvarları tamamen Pollock'larla kaplı orta büyüklükte bir sergi alanı, onun sanatının mümkün olan en eksiksiz ve mantıklı anlamını sunar.

Sonra Ölçek. Pollock'un devasa tuvaleri tercih etmesi birçok amaca hizmet etmiştir; bunların başında, tartışmamız açısından, duvar resmi ölçeğindeki resimlerinin resim olmaktan çıkarak birer çevreye dönüşmesi gelmektedir. Bir resmin önünde, resmin boyutuyla ilişkili olarak izleyici olarak boyutumuz, onu deneyimlerken zamansal varlığımızın bilincinden ne kadar vazgeçmeye istekli olduğumuzu derinden etkiler. Pollock'un seçtiği büyük boyutlar, yüz yüze gelmemize, saldırıya uğramamıza ve içine çekilmemize neden oldu. Yine de bunların etkisini, Rönesans'ta yapılan ve

.33.

gözlemcinin aşına olduğu idealize edilmiş gündelik bir dünyayı yücelten, çoğu zaman gerçek odayı göz yanılması yoluyla resmin içinde sürdüren yüzlerce büyük tabloyla karıştırmamalıyız. Pollock bize böyle bir aşinalık sunmaz ve gündelik gelenek ve alışkanlık dünyamızın yerini sanatçının yarattığı dünya alır. Yukarıdaki prosedürü tersine çevirirsek, resim dışarıda odanın içinde devam eder. Bu da beni son noktaya götürüyor: Uzam. Bu yaratımların uzamı açık bir şekilde hissedilebilir değildir. Bir dereceye kadar ağa dolanabilir ve çizgiler ve sıçramalar çemberinin içine girip çıkarak bir tür uzamsal genişleme deneyimleyebiliriz. Ancak yine de bu uzam, Kübist bir çalışmanın sağladığı birkaç santimlik uzam okumasından bile çok daha belirsiz bir imadır. Belki de süreçle özdeşleşme gereksinimimiz, tüm meselenin oluşumu, daha geleneksel bir sanatta çok önemli olan öncesinin ve sonrasının ayrıntılarına odaklanmayı engelliyordur. Ama bence açıkça fark edilebilen şey, tüm resmin bize (biz gözlemciden ziyade katılımcıyız), odanın içine doğru çıkmasıdır. Bu bağlamda Pollock'un, on beşinci ve on altıncı yüzyılların derin uzamından Kübist kolajların tuvalinden dışarıya doğru ilerleyen kademeli bir eğilimin nihai sonucu olduğunu görmek mümkündür. Mevcut durumda "resim" o kadar uzağa taşınmıştır ki, tuval artık bir referans noktası değildir. Dolayısıyla, duvarda asılı olmasına rağmen, bu işaretler ressamı çalışırken çevreledikleri gibi bizi çevreliyor, onun dürtüsü ile ortaya çıkan sanat arasında o kadar sıkı bir uyum var.

O hâlde elimizdeki şey, kendini sınırların dışında kaybetme eğilimindeki, dünyamızı kendisiyle doldurma eğilimindeki, anlam, görünüm ve dürtü bakımından en azından Yunanlılara kadar uzanan ressamların geleneklerinden oldukça keskin bir şekilde kopmuş gibi görünen bir sanattır. Pollock'un bu geleneği neredeyse yok etmesi, sanatın yakın geçmişimizde bildiğimizden daha aktif bir şekilde ritüel, büyü ve yaşamla iç içe olduğu noktaya bir dönüş olabilir. Eğer öyleyse, bu son derece önemli bir adımdır ve sanata biraz hayat katmamızı isteyenlerin şikayetlerine üstün bir şekilde çözüm sunmaktadır. Ama şimdi ne yapacağız?

İki alternatif var. Birincisi bu çizgide devam etmek. Muhtemelen Pollock'un bu estetiğinden uzaklaşmadan ya da daha ileri gitmeden

birçok iyi “resme yakın” çalışma yapılabilir. Diğer i se resim yapmaktan tamamen vazgeçmektir – yani bildiğimiz tek düz dikdörtgen ya da ovalden vazgeçmek. Pollock’un kendisinin bunu yapmaya ne kadar yaklaştığı görölmüştür. Bu süreçte, tartışılması son derece zor olan ancak mevcut alternatifimizle bağıntılı bazı yeni değerlerle karşılaştı. İşaretler, jestler, boya, renkler, sertlik, yumuşaklık, akmak, durmak, boşluk, dünya, yaşam, ölüm gibi şeyleri keşfettiğini söylemek kulağa naif gelebilir. Her yetkin sanatçı bu tür şeyleri “keşfetmiştir”. Ancak Pollock’un keşfinin kendine özgü büyüleyici bir basitliği ve dolaysızlığı var gibi görünüyor. Benim için inanılmaz derecede çocuksuydu, ilk kez gördüğü bir grup somut olgu olarak sanatının malzemesine dahil olabilmek yeteneğine sahipti. Daha önce de söylediğim gibi, yaptığı her şeyde, hatta sonuna kadar belli bir körlük, dilsiz bir inanç var. Bunun basit bir mesele olarak görölmemesini istiyorum. Çok az kişi bu tür bir bilme yoğunluğuna sahip olacak kadar şanslı olabilir ve yakın gelecekte Pollock’un kişiliğinin bu (belki de) Zen niteliği üzerine dikkatli bir çalışma yapılacağını umuyorum. Her halükârda, şimdilik, nadir örnekler dışında, Batı sanatının kendini gerçekleştirirken çok daha fazla dolayımı gereksinim duyma eğiliminde olduğunu, “şeylere” ve bunlar arasındaki ilişkilere az çok eşit önem verdiğini düşünebiliriz. Jackson Pollock’un hamlığı bu nedenle kaba değildir; apaçık bir şekilde açık sözlü ve işlenmemiş, eğitimle, ticari sırlarla, incellemeleyle kirletilmemiştir – bu beğendiği Avrupalı sanatçıların umduğu ve kısmen başardığı ama kendisi doğası gereği sahip olduğu için asla peşinden koşmak zorunda kalmadığı bir dolaysızlıktır. Bu bile tek başına bize bir şeyler öğretmeye yeter.

.35.

Ve öğretir de. Pollock, benim gördüğüm kadarıyla, bizi gündelik hayatımızın mekân ve nesneleriyle, bedenlerimizle, giysilerimizle, odalarımızla ya da gerekirse Kırk İkinci Cadde’nin uçsuz bucaksızlığıyla meşgul olmamız ve hatta bunlardan gözlerimizin kamaşması gereken bir noktada bıraktı. Diğer duyularımızın boyası yoluyla telkinle yetinmeyerek, görüşün, sesin, hareketlerin, insanların, kokuların ve dokunmanın özel maddelerini kullanacağız. Her türden nesne yeni sanatın malzemesidir: Boya, sandalyeler, yiyecek, elektrik ve neon ışıkları, duman, su, eski

çoraplar, bir köpek, filmler, bugünkü sanatçı kuşağı tarafından keşfedilecek binlerce başka şey. Bu cesur yaratıcılar bize her zaman sahip olduğumuz ama görmezden geldiğimiz dünyayı sanki ilk kez göstermekle kalmayacak, çöp kutularında, polis dosyalarında, otel lobilerinde bulunan; mağaza vitrinlerinde ve sokaklarda görülen; rüyalarda ve korkunç kazalarda hissedilen, hiç duyulmamış olayları ve durumları açığa çıkaracak. Ezilmiş çilek kokusu, bir arkadaştan gelen mektup ya da lavabo açıcı satan bir reklam panosu; ön kapıya üç kez vurulması, bir çizik, bir iç çekiş ya da durmadan ders veren bir ses, kör edici kesintili bir ışıltı, melon şapka –

.36. hepsi bu yeni somut sanatın malzemesi olacak.

Günümüzün genç sanatçılarının artık “ben ressamım”, “şairim” ya da “dansçıyım” demelerine gerek yok. Onlar sadece “sanatçılar”. Tüm yaşam onlara açık olacaktır. Sıradan şeylerden sıradanlığın anlamını keşfedecekler. Onları olağanüstü hâle getirmeye çalışmayacaklar, sadece gerçek anlamlarını ifade edecekler. Ama hiçbir şeyden yola çıkarak olağanüstü olanı ve belki de hiçliği tasarlayacaklar. İnsanlar sevinecek ya da dehşete düşecek, eleştirmenlerin kafası karışacak ya da eğlenecekler ama eminim ki bunlar 1960’ların simyası olacak.

Bir Bütüncül Sanat Yaratımı Üzerine Notlar (1958)

Yakın zamana kadar sanatları, tarihin belirli bir ânında sadece belli belirsiz paralel felsefi hedeflerle birleşen ayrı ayrı disiplinlerden başka bir şey olarak düşünmek mümkün değildi. Batı'nın belli dönemlerinde, özellikle de ortaçağda kilisenin atmosferi ve ritüelleri içinde sanatlar belli bir teolojik uyum –bütünsel bir birlik olmasa da belki bir harman– yakalamıştır. Resim, müzik, mimari, tören, her biri tanımlanabilir birer türdü. Rönesans'ın gelişiyle birlikte, benzersiz kişisel tarzlara yapılan vurgu daha fazla uzmanlaşmaya yol açtı. Wagner'e ve daha sonra Sembolistlere kadar bütüncül bir sanat hakkında bilinçli düşünceler ortaya çıkmadı. Ancak bunlar da kilisenin daha önceki örneklerine göre modellenmiş, esasen usta yöneticiler tarafından organize edilen çeşitli sanat hiyerarşileridir. Bauhaus'un deneyleri bu yaklaşımı sürdürdü, sadece formları ve konuları modernleştirdi. Bütüncül bir sanat bu şekilde ortaya çıkamazdı. Yeni bir kavram ve yeni araçlar gerekliydi.

Uzun bir dönem boyunca geliştirilmiş ve yüksek derecede ayrıntılandırılmış sanat formları karışmaya elverişli değildir: Bütünlükleri ve ifade yelpazeleri söz konusu olduğunda kendi kendilerine yeterlidirler. Ancak "sanatı" bir kenara bırakıp doğanın kendisini bir model ya da çıkış noktası olarak alırsak, ilk olarak sıradan yaşamın duysal malzemelerinden bir molekül oluşturarak farklı bir sanat türü tasarlayabiliriz: Bir yaprağın yeşili, bir kuşun sesi, kişinin ayaklarının altındaki pürüzlü çakıl taşları, bir kelebeğin kanat çırparak geçişi. Bunların her biri zaman ve mekân içinde meydana gelir ve tamamen doğal ve sonsuz derecede esnektir. Böylesine olgunlaşmamış ama harika bir olaydan, yaratıcı bir formun malzemeleri ve organizasyonuna dair bir ilke inşa edilebilir. Başlangıç olarak, herhangi bir konunun ya da deneyimin faydalı olduğunu kabul ederiz. Sonra bu –bilinen ya da icat edilmiş, "somut" ya da "soyut"– malzemeyi kendi çalışmamızın yapısını ve gövdesini oluşturmak üzere yan yana getiririz.

Örneğin, yalın bir mekânla boyalı bir mekânı ve sonra da bu iki

.37.

mekânı bir sesle birleştirecek, her bir bileşeni hayali bir ölçekte bir nicelik ve nitelik olarak düşünerek “doğru” ilişkiyi elde ederiz. Şu ya da bu renk şu ya da bu ses türüyle yan yana getirilir. “Denge” (eğer böyle adlandırmak istiyorsak) öncelikle çevresel bir dengedir.

Bunun sanat olup olmadığı, bütünün unsurlarıyla ne kadar derinden ilgilendiğimize ve bu unsurların yan yana geldiklerinde ne kadar diri (kelebeğin aniden kanat çırpması gibi “doğal”) olduklarına bağlıdır.

.38. Paradoksal bir şekilde, bu bütüncül sanat fikri, resim biçimlerinden biri olan kolajın olanaklarını genişletme girişimlerinden doğmuştur; bu da bizi farkında olmadan, boya kullanımını ortadan kaldırmaksızın, herhangi bir biçimde resmi reddetmeye yöneltmiştir. Aslında teori esnek olduğu için şu ya da bu unsurun ne kadar kullanılması gerektiğini söylemiyor. Resimden geldiğim için, şu anki çalışmalarım ağırlığı kesinlikle görsel yöne veriyor, sesler ve kokular daha az karmaşık. Zevklerimiz ve deneyimlerimizin bu yönlerinden herhangi biri tercih edilebilir. Hepsinin eşit olması gerektiğini söyleyen bir kural yok. Gelecekte bu farklı duyuların daha büyük bir eşdeğerliliğinin, görsel tarafın şu anda kendi çalışmalarımda oynadığı rolü azaltacağını tahmin etsem de bu sonuç başka bir sanatçı için mutlaka arzu edilen bir şey değildir. Yaşamdan rastgele alınan herhangi bir ânın farklı vurgulara sahip bileşenleri olabilir: Bazen bir şelalenin çıkardığı çok sayıda sesin, bazen de benzinin nüfuz edici kokusunun öncelikle farkına varabiliriz. Besteci olarak eğitilmiş biri, sesleri kokulara tercih ederek bu yeni sanat formunda yaratmaya başlayabilir, ancak bu kişi aynı zamanda artık sadece eski müzik sanatıyla uğraşmayacaktır, tıpkı benim de resim, heykel ya da mimari sanatlarıyla uğraştığıma inanmadığım gibi.

Mevcut sergiye (*Allan Kaprow: An Exhibition* [Bir Sergi], 1958), Hansa Gallery, New York) *bir şeylere bakmak* için gelmiyoruz. Basitçe içeri giriyoruz, kuşatıyoruz ve aynı bizim de bir rol oynadığımız sokağın ya da evimizin bütünlüğünden *çıkış olmamız* gibi, “katılım” yeteneklerimize göre pasif ya da aktif bir şekilde bizi çevreleyen şeyin bir parçası oluyoruz. Bizler de birer şekiliz (çoğu zaman bu gerçeğin bilincinde olmasak da). Farklı renklerde giysilerimiz var; hareket edebiliyor, hissedebiliyor,

konusabiliyor ve başkalarını farklı şekillerde gözlemleyebiliyoruz ve böyle yaparak eserin “anlamını” sürekli olarak değiştireceğiz. Bu nedenle, çalışmamın nispeten sabit ya da “belirlenmiş” kısımları ile “beklenmedik” ya da belirlenmemiş kısımları arasında hiç bitmeyen bir değişen koşullar oyunu var. Aslında, eserin içinde ve çevresinde istediğimiz hızda ya da yönde hareket edebiliriz. Aynı şekilde, sesler, sessizlikler ve aralarındaki boşluklar (“buradalıkları” ve “oradalıkları”), serginin tamamını farklı zamanlarda farklı şekilde deneyimlemeyi mümkün kılan rastgele bir sıralama ya da eşzamanlılıkla gün boyunca devam eder. Bunlar, bildiğimiz geleneksel, kapalı, belirli sanat biçimlerinin ışığında görme arzusunu dengeleyecek şekilde oluşturulmuştur.

.39.

Bunun yerine, gündelik deneyimlerimizin şekilleri kadar açık ve akışkan olan ama onları basitçe taklit etmeyen bir form üzerinde çalışıldı. Bu formun ziyaretçilere daha önce sahip olduklarından çok daha büyük bir sorumluluk yüklediğine inanıyorum. Bir eserin “başarısı” sanatçıya olduğu kadar onlara da bağlıdır. Bazı günlerde “başarılı” olan eserlerin diğer günlerde başarısız olduğunu kabul edersek, kalıcı ve istikrarlı olanı göz ardı ediyor ve kırılğan ve geçici olana vurgu yapıyor gibi görünebiliriz. Ancak pek çok kişinin yaptığı gibi, yalnızca değişenin gerçekten kalıcı olduğu ve geri kalan her şeyin karanlıkta ıslık çalmak olduğu konusunda ısrar edilebilir.

İKİNCİ KISIM
1960'LI YILLAR

New York Sahnesinde Happening'ler (1961)

Eğer henüz bir Happening'e gitmediyseniz, size Happening'lerin kimi harikulade anlarından bir kesit sunmama izin verin.

Herkes şehir merkezindeki bir çatı katına doluşmuş, bir açılıştaki gibi etrafta dolanıyor. Hava sıcak. Her yerde bir sürü büyük karton kutu var. Teker teker hareket etmeye başlıyorlar, dört hoparlörden gelen yüksek nefes sesleri eşliğinde sarhoş bir şekilde her yöne kayıyor ve birbirlerine çarpıyorlar. Şimdi kış ve soğuk ve karanlık ve her yerde küçük mavi ışıklar kendi hızlarında yanıp sönerken, üç büyük kahverengi çuval konstrüksiyonu devasa bir buz ve taş yığınına tümseklerin üzerinden sürüklüyor, çoğu dökülüyor ve battaniyeler tavandan her şeyin üzerine düşmeye devam ediyor. Yüzlerce demir fıçı ve halatlara asılı galonluk şarap testileri ileri geri sallanıyor, kilise çanları gibi çarpıyor ve etrafa cam saçıyor. Birdenbire yerden yumuşak şekiller fırlıyor ve ressamalar hareket fişkıran perdeleri kesiyor. Renkli çaputların bağlandığı ağaçlardan oluşan bir duvar, herkesi dağılıp gitmeye zorlayarak kalabalığın üzerine doğru ilerliyor. Herkesi bir diğerine bağlayan bir pikap ya da mikrofon bulunan muslinden telefon kulübeleri var. Öksürerek zehirli dumanları ya da hastane ve limon suyu kokusunu içinize çekiyorsunuz. Çıplak bir kız, bir projektörün oluşturduğu ışık hüzmelerinin peşinden koşarak ıspanak yapraklarını bu hüzmeye atıyor. Duvarların ve insanların üzerine yansıtılan slaytlar ve filmler hamburgerleri tasvir ediyor: Büyük olanlar, kocaman olanlar, kırmızı olanlar, sıska olanlar, düz olanlar, vb. Bir izleyici olarak içeri giriyorsunuz ve belki de her şeyi bir mobilya gibi itip kakarken, her şeyden önce onun içinde yer aldığınızı keşfediyorsunuz. Sözcükler fısıldayarak geçiyor, daadii, vuruum, beni sev, beni sev; gölgeler ekranlarda oynuyor; elektrikli testereler ve çim biçme makineleri Union Square'deki I.R.T.⁴ gibi çığlık atıyor. Teneke kutular

.41.

⁴ Union Square, New York'un Manhattan semtindeki tarihi kavşağın bulunduğu meydan. I.R.T. (Interborough Rapid Transit Company), şehirde 1904'te açılan metro hattının işletmecisi. Kaprow, trenlerin sesine atıfta bulunuyor. –çn.

tıkırdıyor ve yerinizi görmek ya da değiştirmek ya da ayakkabı boyacıları ve yaşlı kadınlar tarafından size haykırılan soruları yanıtlamak için ayağa kalkıyorsunuz. Hiçbir şey olmadığında uzun sessizlikler ve 1,50 dolar katkı payı ödediğiniz için canınız yanıyor, sonra bam! Orada, size tutulmuş bir aynada kendinizle yüzleşiyorsunuz. Dinleyin. Ara sokaktan bir öksürük. Korktuğunuz için kıkırdarsınız, klostrofobiniz vardır, biriyle lakayt bir şekilde konuşursunuz, ama her zaman *oradasınızdır*, oyuna girersiniz ... Elektrikli vantilatörler çalışır, yapraklar sızlanan, geçiren, pis, pembemsi bir karmaşa yığını gömerken burnunuza doğru hafifçe Yeni Araba kokusu esintileri yayar.

.42.

Bu kadar tadımlık yeter. Şimdi Happening'lerin doğasını, sanattaki amacını ve yerini, farklı bir şekilde, daha analitik olarak tanımlamak istiyorum.

Bu etkinlikler hakkında, genellikle onları hiç görmemiş olanlar tarafından yaygın görüşler dile getirilmiş olsa da bunlar aslında küçük bir grup ilgili kişi dışında çok az bilinmektedir. Bu küçük takipçi kitlesi birkaç farklı türden Happening'in farkındadır. Tiyatrocular tarafından düzenlenen sofistike, nükteli çalışmalar; başka bir grup (çoğunlukla yazarlar ve müzisyenler) tarafından düzenlenen çok az soyut, neredeyse Zen benzeri ritüeller ve benim en çok dahil olduğum, kaba, lirik ve hayli kendiliğinden olanlar. Bu tür, son on yılın gelişmiş Amerikan resminden doğdu ve dahil olanlarımızın hepsi ressamdı (ya da hâlâ öyleyiz). Ancak bu üçü arasında faydalı bir alışveriş var.

Buna ek olarak, New York dışında Osaka'da Gutai grubu; San Francisco, Chicago, Köln, Paris ve Milano'da kayda geçen faaliyetler ve Sürrealizm, Dada, pandomim, sirk, karnavallar, gezici sanatçılar, ortaçağ gizem oyunları ve alaylarına kadar uzanan bir tarih var. Bunların çoğu hakkında çok az şey biliyoruz; sadece ruhlarını hissedebiliyoruz. *Bildiklerim* konusunda ise felsefi çekincelerim olduğunu görüyorum. Bu nedenle, belirttiğim hususlar, genel olarak ilişkili olabilecek eserler yaratan herkesin, hatta eserlerine hayranlık duyduğum herkesin görüşlerini değil, eserlerinin en maceracı, uygulamalara verimli bir şekilde açık ve şu an

mevcut olan herhangi bir sanatın en zorlayıcı olduğunu düşündüğüm kişilerin görüşlerini temsil etmeyi amaçlamaktadır.

Happening'ler, basitçe ifade etmek gerekirse, meydana gelen olaylardır. En iyilerinin kesin bir etkisi olsa da –yani, “işte önemli bir şey” diye hissetsek de– hiçbir yere gitmiyor gibi görünürler ve belirli bir edebi noktaya değinmezler. Geçmişin sanatlarının aksine, Happening'lerin yapılandırılmış başlangıçları, ortaları ya da sonları yoktur. Formları açık uçlu ve akışkandır; açık bir şey aranmaz ve bu nedenle normalden daha fazla dikkat ettiğimiz bir dizi olayın kesinliği dışında hiçbir şey kazanılmaz. Tek bir performans ya da sadece birkaç performans için var olurlar ve yerlerini yenileri aldıkça sonsuza dek yok olurlar.

.43.

Bu etkinlikler ne kadar alışılmadık olsalar da esasen tiyatro eserleridir. Tiyatroya gönül verenler tarafından hâlâ büyük ölçüde reddedilmeleri, alışılmadık güçleri ve ilkel enerjileri ile Amerikan Aksiyon Resmi ayinlerinden türemiş olmalarından kaynaklanıyor olabilir. Ancak “tiyatro” kavramını onları da kapsayacak şekilde genişleterek (tıpkı “resim” kavramını kolajı da kapsayacak şekilde genişletmek gibi), onları bu temel arka plana dayanarak görebilir ve daha iyi anlayabiliriz.

Benim düşünceme göre Happening'ler, onları alışlagelmiş tiyatro çalışmalarından, hatta günümüzün deneysel çalışmalarından bile ayıran bazı önemli niteliklere sahiptir. Öncelikle, *bağlantıları*, tasarlanışları ve uygulandıkları yerler farklı. En yoğun ve en önemli Happening'ler eski çatı katlarında, bodrumlarda, boş dükkânlarda, doğal ortamlarda ve sokaklarda ortaya çıkmıştır; buralarda çok küçük izleyiciler ya da ziyaretçi grupları bir şekilde karıştıkları etkinliklerin içinde ve parçaları arasında akar. Böylece (yuvarlak ya da çukur tiyatrolarda da olduğu gibi) seyirci ve oyun birbirinden ayrılmaz; çoğu tiyatro salonunun yüksek resim penceresi görünümü ortadan kalkmıştır, tıpkı perde açılışları, *canlı tablolar* ve perde kapanışı beklentileri gibi...

Radikal Happening'lerin yeşerdiği dış mekânların katıksız hamlığı ya da köhne şehir mahallelerinin kapalılığı, bence, yapı ve gayri-sanatlaştırma (*un-artiness*) açısından bu işlerin malzemelerine ve doğrudanlığına daha

uygun. Herhangi bir şeyin (bu durumda belirli bir sanat türünün) yetiştiği yer, yani “habitat”, ona yalnızca bir alan, etrafındaki çeşitli şeylerle bir dizi ilişki ve bir dizi değer sunmakla kalmaz, aynı zamanda ona ve onu deneyimleyenlere nüfuz eden genel bir atmosfer de sağlar. Habitatlar her zaman bu etkiye sahip olmuştur, ancak gelişmiş sanatımız pamuk ipliğine bağlı, kırılgan ama muhteşem bir hayata yaklaştığında, çevreyi, sanatçıyı, eseri ve ona gelen herkesi zor, değişken bir konfigürasyonda eriten bir sanat olduğunda bu özellikle önemlidir.

.44. Sözkonusu noktaya odaklanmak üzere bir an için konuyu değiştirecek olursam, bu, (dekorları hâlâ 1920’li yılların artık steril neoklasizmi olan) “daha iyi” galerilerin ve evlerin neden doğdukları atölyelerde çok doğal görünen modern resimlerin ve heykellerin içini boşaltıp cilalı hâle getirdiklerini açıklayabilir. Bu aynı zamanda sanatçıların atölyelerinin neden galerilere benzemediğini ve bir sanatçının atölyesi galeriye benzediğinde neden herkesin şüphelendiğini de açıklayabilir. Bence bugün sanat ve çevresi arasındaki bu organik bağ o kadar anlamlı ve gerekli ki, birini diğerinden ayırmak ölü doğmasıyla sonuçlanıyor. Yine de bizi bu cankurtaran halatından haberdar eden sanatçılar bunu inkâr ediyor; çünkü “sergileniyor” olmanın pohpohlanması, aniden güçten düşen sunumlarına yığılan her duyarsızlığa karşı onları körleştiriyor. Beyaz duvarların, zevkli alüminyum çerçevelerin, hoş aydınlatmanın, açık gri halıların, kokteyllerin, kibar sohbetlerin sonu yok gibi görünüyor. Böylesine ışıltılı bir karşılamayla aktarılan tutum, yani dünya görüşü, kendi başına “kötü” değil. Ama farkındalığı yok. Ve farkındalık eksikliği yüzünden, teşvik ettiği ve hayranlık duyduğunu iddia ettiği sanata karşı pek de duyarlı olamıyor.

Happening’ler bizi bir an için bu uygun davranışları bir kenara bırakmaya ve sanatın ve (umarız) hayatın gerçek doğasına tamamen katılmaya davet eder. Bu nedenle bir Happening kaba ve anidir ve genellikle “kirli”⁵ hissettirir. Toprağın aynı zamanda organik ve verimli

⁵ Kaynak metinde, “dirty”. Kaprow burada sonraki cümlede kullanacağı “dirt” (kir, aynı zamanda toprak) kavramı için bir kelime oyununa başvuruyor. –çn.

olduğunu ve ziyaretçiler de dahil olmak üzere her şeyin böyle durumlarda biraz büyüyebileceğini fark etmeye başlayabiliriz.

Happening'ler ve tiyatro oyunları arasındaki karşıtlığa dönecek olursak, ikinci önemli fark, Happening'lerin bir olay örgüsüne, belirgin bir "felsefe"ye sahip olmamaları ve caz gibi doğaçlama bir şekilde ve daha sonra ne olacağını tam olarak bilmediğimiz birçok çağdaş resim gibi gerçekleşmeleridir. Aksiyon kendini istediği gibi yönlendirir ve sanatçı onu sadece doğru "sallanmaya" devam ettiği ölçüde kontrol eder. Modern bir oyun nadiren böyle doğaçlama bir temele sahiptir, çünkü oyunlar hâlâ önce *yazılmaktadır*. Bir Happening, bir yığın fikirle ya da "kök" talimatların cılız bir .45. şekilde not edilmesiyle eylem hâlinde üretilir.

Bir oyun sözcüklerin neredeyse mutlak araç olduğunu varsayar. Bir Happening'de de sıklıkla sözcükler vardır, ancak bunların edebi bir anlamı oladabilir olmayadabilir. Eğer bir anlam ifade ediyorlarsa, bu anlam diğer sözel olmayan unsurların (gürültü, görsel öğeler, eylem) ilettiği "anlam" dokusunun bir parçası değildir. Dolayısıyla kısa, anlık ve bazen de bağımsız bir niteliğe sahiptirler. Eğer bir anlam ifade etmiyorlarsa, o zaman sözcüklerin ilettiği anlam yerine sözcüklerin sesi olarak duyulurlar. Bununla birlikte, sözcüklerin kullanılmasına da gerek yoktur: Bir Happening, performans alanının içine ve çevresine bir çekirge sürüsünün bırakılmasından ibaret olabilir. Bir aracın kendisine ilişkin bu şans unsuru sıradan bir tiyatrodan beklenemez.

Gerçekten de Happening'lerde bulunan üçüncü ve en sorunlu nitelik olan şansa yer verme, geleneksel tiyatrodan nadiren görülür. Ortaya çıktığında da genellikle yorumlamanın marjinal faydasıdır. Bu eserde şans (doğaçlama ile birlikte), kompozisyonun bütününe ve karakterine nüfuz eden, bilinçli olarak kullanılan bir işleyiş biçimidir. Kendiliğinden olanın aracıdır. Ve kontrolün (şans tekniklerinin oluşturulması) planlanmamış ve görünüşte kontrolsüz olanın zıt niteliğini nasıl etkili bir şekilde üretebileceğini anlamanın ipucudur. Sanırım, kuşkusuz arzu edilen o coşkuyu ya da kendinin bilincinde olmama duygusunu vermek için ilhama güvenen pek çok çağdaş sanatın, artık planlı ve akademik görünen sonuçlar

elde ettiği gösterilebilir. Boyayla dolu bir fırça ve güçlü bir fırça darbesi, hep aynı yere varıyor gibi görünüyor.

O hâlde şans, kendiliğindenlikten ziyade anahtar bir terimdir, çünkü risk ve korku anlamına gelir (böylece bir şey gerçekleşmek üzereyken çok hoş olan o ince gerginliği yeniden tesis eder). Ayrıca, pudingin tariftten çok bir ispat⁶ olduğu düşünülürse, açıkça metodik olmayan bir yöntemi daha iyi adlandırır.

.46. Geleneksel sanat, bu yöntemin hayattan daha hakiki bir hakikat olduğuna inanarak her seferinde iyi yapmaya çalışmıştır. Şansı doğrudan kullanan sanatçılar başarısızlığı, daha az sanatsal ve daha çok yaşama yakın olma “başarısızlığını” tehlikeye atarlar. Ürettikleri “Sanat” şaşırtıcı bir şekilde iyi düzenlenmiş bir orta sınıf Şükran Günü yemeğinin kaçınılmazlığına sahip bir ilişkiye dönüşebilir (bu anlamda “sıkıcı” olan birkaç dikkate değer Happening gördüm). Ama bu, muz kabuğuna basmak ya da cennete gitmek gibi bir şey de olabilir.

Sonsuz sayıda olasılık arasından örneğın sadece beş öge seçilerek en dar sınırlara sahip esnek bir çerçeve oluşturulursa, neredeyse her şey olabilir. Ve her zaman bir şeyler olur, hatta hoş olmayan şeyler bile. Bir Happening’i ziyaret edenler zaman zaman ne olduğundan, Happening’in ne zaman sona erdiğinden, hatta işlerin “ters gidip gitmediğinden” bile emin olamazlar. Çünkü bir şeyler “ters” gittiğinde, birçok kez çok daha “doğru”, daha açıklayıcı bir şey ortaya çıkmıştır. Bu tür ani ve mucizeye yakın olayların ortaya çıkma olasılığı, tesadüfi prosedürler sayesinde daha da artmış gibi görünmektedir.

Eğer sanatçılar şans sözcüğünün anlamını kavrar ve kabul ederlerse (ki bu bizim kültürümüzde kolay elde edilecek bir başarı değildir), o zaman şans yöntemlerinin illaki eserlerin her zaman bir kaosa ya da rastgele sayılar tablosunda olduğu gibi somutluk ve yoğunluktan yoksun, donuk bir kayıtsızlığa indirgenmesine neden olması gerekmez. Aksine, bu tür teknikleri kullanan sanatçıların kimlikleri çok açıktır. Gariptir ki,

6 İngilizcedeki, bir şeyın değeri sonucundan belli olur anlamındaki “the proof of the pudding is in the eating” (pudingin varolduğının ispatı yermesindedir) deyişine göndermeyle. –en.

sanatçılar benliklerinin şimdiye kadar ayrıcalıklı olan bazı yönlerinden vazgeçtiklerinde, yani bir şeyi her zaman kendi zevklerine göre “düzeltemediklerinde”, eser ve sanatçı sıklıkla zirveye çıkar. Ve olur da dibe vururlarsa bu çok somut bir diptir!

Tiyatro oyunlarına kıyasla Happening’ler hakkında belirtmek istediğim son nokta, tüm tartışmalarda örtük olarak yer alır: Gelip geçicilikleri. Öngörülemezliğe önem verecek şekilde kurgulanan bir Happening yeniden üretilemez. Bir eserin her bir performansı birbirinden oldukça farklıdır ve alışkanlıklar oturmaya başlamadan önce eser sona erer. Happening’lerin ortamını yaratmak için kullanılan fiziksel malzemeler en .47. çabuk bozulabilen türdendir: Gazeteler, hurdalar, paçavralar, bir araya getirilmiş eski ahşap kasalar, kesilmiş karton kutular, gerçek ağaçlar, yiyecekler, ödünç alınmış makineler vs. Hangi düzende yerleştirilirlerse yerleştirilsinler uzun süre dayanamazlar. Dolayısıyla bir Happening, iyi ya da kötü, süregeldiği sürece tazedir.

Burada, Happening’lerde somutlaşan bu değerlerin ardındaki hatırı sayılır tarihe değinmemize gerek yok. Geçici olanın, değişimin, doğal olanın, hatta başarısız olma isteğinin tanındığını söylemek yeterli. Bunlar hem olabilecekleri kabul eden edilgen hem de güvende olmayı göz ardı eden olumlayıcı bir ruhu ortaya koyar. Kişi aynı zamanda şaşırmanın hayli muhteşem deneyimine maruz kalır. Bu, özünde, Gerçekçilik geleneğinin bir devamıdır.

Happening’in önemi sadece şimdilerde esmekte olan taze yaratıcı rüzgârda aranmamalıdır. Happening’ler sadece yeni bir üslup değildir. Aksine, 1940’ların sonundaki Amerikan sanatı gibi, ahlaki bir eylem, büyük bir aciliyete sahip insani bir duruştur; sanat olarak profesyonel statüleri, nihai bir varoluşsal taahhüt olarak kesinliklerinden daha önemsiz bir kriterdir.

Benim gözümde Amerikan yaratıcı enerjisi ancak böyle bir kriz duygusuyla harekete geçer. 1951’den bu yana öncü sanatın büyük bir kısmının gerçek zayıflığı, sanatın var olduğu, tanınabileceği ve uygulanabileceğine dair kayıtsız varsayımdır. Şu anda yaptığımız şey

sanat mı yoksa tam olarak sanat olmayan bir şey mi, emin değilim. Eğer buna sanat diyorsam, bu başka bir ismin sebep olacağı sonu gelmez tartışmalardan kaçınmak istememden ötürüdür. Çelişkili bir biçimde, sonuçta sanat olduğu ortaya çıkarsa, bu daha büyük soruya rağmen (ya da bu soru nedeniyle) öyle olacaktır.

.48. Ancak sanatımız on yıldır bu şiddetli tartışma ortamından yoksun ve önemli simalarımız birer birer şanlı bir şekilde yol kenarına bırakıldı. Happening'lerle birlikte gerilimli heyecan geri döndüyse, bu örüntünün tekrarlanacağından şüphe duymak kaçınılmazdır. Bunlar bizim en parlak günlerimiz. Bazılarımız ünlü olacak ve bir kez daha kanıtlamış olacağız ki, başarı sadece başarısızlık olduğunda ortaya çıkmıştır.

Bu tür endişeler daha cesaret kırıcı zamanlarda da dile getirilmişti, ancak pek çok kişinin zengin olduğu ve buna yakışır bir kültür arzuladığı günümüz bunun için uygun bir zaman değil. Bu nedenle, bu konuya değinirken iyi niyetli bir kıvılcımın üzerine su serpmiş gibi görünebiliriz, zira bizler zaferleri gerçekten zafer olup olmadıklarını hiç sorgulamadan kutlamayı tercih ederiz. Ancak Amerikan başarısının bütününe sorgulamak gerektiğini düşünüyorum, çünkü bunu yapmak sadece karakteristik olarak Amerikan olana ve Happening'ler hakkında önemli olana değinmek değil, aynı zamanda kısmen Amerika'nın özel gücünü açıklamaktır. Ve bu gücün başarıyla hiçbir ilgisi yoktur.

Özellikle de başarının en belirgin olduğu New York'ta, başarıya ve bunun ne anlama gelebileceğine henüz açıkça bakabilmiş değiliz; yakın zamana kadar, başarıyı hak eden bir Avrupalı bunu gayet doğal bir şekilde yapıyordu. Sanatçı olduğumuz için ödüllendirilmeyi kabul edemiyoruz, çünkü sanatçı olmanın yalnızlık ve mağrurluk içinde yaşamak ve çalışmak anlamına geldiği derinden hissediliyor. Şimdi yeni bir yüksek sosyete bizden sanat ve daha fazla sanat talep ediyor, kendimizi ondan kaçarken ya da ona doğru koşarken buluyoruz, her iki durumda da şaşkınlığa uğramış ve suçlu hissediyoruz. Altını çizerek söylemeliyim ki, sakince inceleyen herkes için apaçık gerçek şudur: Sözcüklerden resme kadar herhangi bir alanda çalışan ve yenilikçi, sözcüğün tam anlamıyla radikal olarak iz bırakan

neredeyse her sanatçı, bir kez tanındıktan ve iyi para kazandıktan sonra, beğeninın çıkarlarına teslim olmuşlardır. Hiçbir yerde aleni bir baskı yoktur. Sanatın hamileri dünyanın en iyi insanlarıdır. Ne yozlaştırmak isterler ne de bunu gerçekten yaparlar. Tüm bu durum yıpratıcıdır, çünkü ne hamiler ne de sanatçılar rollerinin farkındadır; her ne kadar karşılıklı gülümsense de taraflar daima biraz tedirgindir. Bu gizli rahatsızlıktan ölü doğmuş bir sanat ortaya çıkar; en iyi ihtimalle sıkıcı ya da sadece kendini tekrar eden, en kötü ihtimalle de şık bir sanat. Modern sanatçıların hayatlarının her saatine, hatta sanatla uğraşmadıkları zamanlara bile damgasını vuran o eski cüretkârlık ve güvencesiz keşif atmosferi yok oluyor. Garip bir şekilde, belki de kendi günlerinin gelmesini bekleyen “başarısız” sanatçılar dışında kimse bunu bilmiyor gibi görünüyor...

.49.

Halihazırda girişimcilerden gelen giderek artan telefonlara yanıt veren bizler için bu durum rahatsız edici olmaktan da öte. Bizler, bu yazıyı yazarken, hâlâ dilediğimizi yapmakta özgürüz ve geri dönüşü olmayan bir sürece kapılırken kendimizi izliyoruz. Happening’lerimiz, tıpkı son on beş yılda, kısa bir süreliğine de olsa özgür olanlar tarafından üretilen diğer tüm sanat eserleri gibi, bu özgürlüğün bir ifadesidir. Başlangıcımızda, işaretleri gayet açık bir şekilde okuyan bazılarımız sonumuzla yüzleşiyor.

Eğer bu gerçeğe yakınsa, melodram olduğu da kesindir ve sözlerimin tonunun bu niteliği ortaya koymasını amaçlıyorum. Sert adamlık ruhuyla hareket eden herkes, tüm bunların sanatçıların kendilerinin yarattığı sahte bir sorun olduğunu söyleyecektir. Şöhretle gelen sorumlulukları istemiyorlarsa, onu reddetme seçeneğine sahiptirler. Sanatçılar kendi yağlarını kızdırdılar, şimdi bu yağla kavrulmalılar. Sanatçıların özgürlüğünü korumak hamilerin ya da reklamcılarının ahlaki yükümlülüğü değildir.

Ancak böyle bir itiraz, kulağa sağlıklı ve gerçekçi gelse de aslında Avrupalı ve eski kafalıdır; yaratıcıyı her türlü yaşam bağlamının üzerinde bir düzlemde var olan yılmaz bir kahraman olarak görür. Amerika’daki geleneklerimizin özel karakterini takdir etmekte başarısız olur; ben de bu matrisin, sanatla ilgili herhangi bir sorunun sorulabileceği tek gerçeklik olduğunu iddia ediyorum.

Sert yanıt, moda akımlara ve “hareketlere” duyduğumuz zaafi hesaba katmaz; her biri bir öncekine giderek daha çok benzeyen, değer ve görünüm bakımından neredeyse eşit hâle gelen bu akımlar, rahat hayatlarımızın yüzeyine çok yakın bir yerde yatan o büyük can sıkıntısını, o tedirginliği besler. Bu yanıt, herkesi “sevmek” yönündeki (demokrasi anlayışımızın ürünü olan) gereksinimimizi de hesaba katmaz; bu gereksinim, her köpeğe kemiğini vermek zorundadır ve hiç kimsece tanınmayan herkesi tanınıyormuş gibi bir takma adla hitap edilmek ister hâle getirir. Bu amansız arzu, her şeyi yıkıcı biçimde sever, çünkü aslında sevgiden nefret eder. O hâlde, birinin bu tür bir sanata ya da o “harikulate ressam”a duyduğu ilgi, ne anlama gelebilir ki? Yoksa bu anlam, sanatçının kendisinin bile kavrayamadığı bir şey midir?

Başarılı radikallerin başarılı akademisyenlerle “sıkı dost” olmaları, sadece ortak bir başarıyla birleşmeleri ve farklı değerlerinin ima ettiği temel meselelere kasıtlı olarak duyarsız kalmaları gibi inanılmaz ama sık rastlanan bir olguyu başka nerede görebiliriz? Amaç sorusuna gözlerin yumulması acaba buradan başka nerede görülebilir? Belki de Amerika Birleşik Devletleri’nde böyle bir soru daha önce hiç var olmamıştır, zira ahlaksızlık o kadar yaygındır ki...

Bu gündelik dünya, sanatın yaratılma biçimini etkilediği kadar, sanatın tepkisini de koşullandırır – eleştirmenin hami için ifade ettiği ve haminin de ona göre hareket ettiği bir tepki. Melodramın tüm bunların merkezinde yer aldığını düşünüyorum.

Yakın tarihimizde öncelikle Avrupa sanatının ruhuyla bir şeyler başarmış olanlar dışında, Amerika’nın olumlu karakterinin çoğu *melodram* sözcüğüyle anlaşılabilir: öncü yerleşimcinin destanı gerçek melodramdır, Kovboy ve Kızılderili; Kira Toplayan Ev Sahibi, *Stella Dallas*,⁷ Charlie Chaplin,

⁷ *Stella Dallas* (1937): King Vidor tarafından yönetilen, başrollerinde John Boles ve Barbara Stanwyck’in yer aldığı film. Kızı üst sınıfa dahil olabilsin diye kendi mutluluğundan ve anneliğinden vazgeçen bir kadını konu alan yapım, Amerikan sinemasındaki “anne melodramı” türünün en belirgin örneği kabul edilir. –en.

The Organization Man,⁸ Mike Todd⁹ melodramdır. Şimdi de Amerikalı Sanatçı melodramatik bir figürdür. Muhtemelen hiç uğraşmadan, bu arketipik kişilikler aracılığıyla varoluş nedenimizi derinlemesine görebildik. Bu, klasik olarak eğitilmiş bir zihnin her zaman duygusallıkla karıştıracağı mizacımızın niteliğidir.

Ancak avangard sanatçıların duygusallıkla uzaktan yakından ilgisi olmayan eserler ürettiklerini ima etmek istemiyorum; daha çok hayatlarının sert ve aptalca melodramına ve George Washington ve Kiraz Ağacı hikâyesi¹⁰ kadar iyi bilinen, yaptıkları işe güçlü ama kırılgan bir heyecan katan neredeyse gülünç toplumsal konumlarına atıfta bulunuyorum. .51. Bu fikir kısmen, ancak öldükten sonra meşhur olacakları fikridir; bu, Avrupalılardan çok daha fazla benimsediğimiz bir efsanedir; kabul etmek istediğimizden çok daha fazla benimseriz. Yine de, yarı bilinçli olarak sahip olduğumuz, maceranın en önemli şey olup somut hedefin önemsiz olduğuna dair daha Amerika'ya özgü bir hayal var. Pasifik sahili düşündüğümüzden daha uzakta, Ponce de León'un Fountain of Youth'u¹¹ [Gençlik Pınarı] bir sonraki bataklığın ötesinde ve bir sonrakinin ve bir sonrakinin... Bu sırada timsahlarla savaştım.

8 *The Organization Man* (Örgüt İnsanı): William H. Whyte'in beyaz yakalı Amerikan kurumsal yaşamını inceleyen 1956 tarihli sosyoloji kitabı. Kurgu olmamasına rağmen, bireyselliğini örgüte feda eden banliyö erkeğinin hikâyesini betimleyişi nedeniyle modern çağın "sessiz melodramı" olarak yorumlanır. –en.

9 Mike Todd (1909–1958): Amerikalı tiyatro ve film yapımcısı; *Around the World in 80 Days* (1956) filminin yapımcısı olarak tanınır ve Elizabeth Taylor'ın eşlerinden biridir. Kariyerindeki büyük ticari riskler, hızlı yükselişler ve iflaslarla birlikte, 1958'de özel uçağının düşmesiyle sonlanan yaşam öyküsü, Todd'ı Amerikan eğlence endüstrisinin gösterişli ve dramatik yönünü temsil eden bir figür hâline getirir; bu yönleriyle modern bir melodram anlatısını çağırıştırır. –en.

10 George Washington hakkındaki en yaygın efsanelerden biri. Anlatıya göre George Washington altı yaşındayken kendisine hediye olarak verilen bir baltayla babasının en gözde kiraz ağacını keser. Babası bunu öğrendiğinde çok kızar ve hesap sorar. Çocuk cesurca, "Yalan söyleyemem... Baltamla kestim," der. Babası onu kucaklar ve oğlunun dürüstlüğüne bin ağaçtan daha değerli olduğunu ilan eder. Bkz. Mason Locke Weems, *The Life of Washington the Great* (Augusta, Georgia: George P. Randolph, 1806), s. 8-9. –çn.

11 Florida'da, 1513'te Florida'ya ilk ayak basan Avrupalı olduğu düşünülen İspanyol konkistador Juan Ponce de León'un adını taşıyan bir arkeoloji parkı. İnsanın genç görünümünü sihirlî bir şekilde koruyan şifalı suları keşfettiği yer olarak anılır; parkın adı o yüzden Gençlik Pınarı'dır. –çn.

Sözcüğü kullandığım anlamda melodram tarzında olmayan, ancak hayal kırıklığı yaratan ve trajik olan şey, bugün avangard sanatçıların maceralarıyla başbaşa bırakılmaları yerine ödüllerin çok hızlı bir şekilde verilmesidir. Dahası, özellikle biri tarafından değilse bile, en başından beri istedikleri şeyin bu olduğuna inandırılırlar. Ancak zihinlerinin karanlık bir köşesinde, efsanenin bozulmaması için artık en azından ruhen ölmeleri gerektiğini düşünürler. Dolayısıyla sanatlarının yaratıcı yönü sona erer. Tüm niyet ve amaçlarına göre, ölmüşlerdir ve ünlüdürler.

.52. Bu başarı-ve-ölüm bağlamında, Happening'leri yapan sanatçılar en saf melodramı yaşıyorlar. Faaliyetleri başarısızlık mitini somutlaştırır, çünkü Happening'ler satılamaz ve eve götürülemez; sadece desteklenebilirler. Mahrem ve geçici doğaları nedeniyle de sadece birkaç kişi onları deneyimleyebilir. Yalnız ve mağrur kalırlar. Bu tür etkinliklerin yaratıcıları da maceracıdır, çünkü yaptıkları şeylerin çoğu öngörülemez. Güverteyi bu şekilde doldururlar.

Happening'lerin, makul ama planlanmamış bir süreçle, mevcut kültürel olgunluk telaşının mekaniği devam ettiği sürece tam anlamıyla işleyebilecek bir sanat olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. Bu durum şüphesiz eninde sonunda değişecektir; dolayısıyla burada ele aldığım konular da değişecektir.

Ancak şimdilik göz önünde bulundurmamız gereken bir nokta var, daha önce de belirttiğim gibi: Bazılarımız muhtemelen ünlü olacak. Bu, büyük ölçüde çalışmalarımızı hiç görmemiş olanlar tarafından şekillendirilen ironik bir şöhrat olacak. Böyle bir konumun getirdiği ilgi ve baskı, neredeyse diğer herkesi olduğu gibi muhtemelen çoğumuzu da yok edecek. Dünyevi gücün metafiziği ve pratiğiyle nasıl başa çıkılacağını herkesten daha iyi bilmiyoruz. Hatta daha da az biliyoruz, çünkü bu işle en ufak bir ilgimiz yok. Gerçeğin menfaatleri doğrultusunda, sonucu hızlandırabilecek bu makaleyi yazmayı gerekli görmem ise kaçınılmaz bir şekilde daha da ironik. Ancak bu aldığımız bir risk; resmin bir parçası...

Yine de zar atımına tabi olan olumlu bir tarafın da olup olmadığını merak etmekten kendimi alamıyorum. Bir Happening bir meta değil, kısa

bir olay olduğu ölçüde, elde edebileceği herhangi bir aleniyet açısından, bir zihin durumu hâline gelebilir. Bu olayda kimler orada bulunmuş olacak? Geçmişin deniz canavarları ya da dünün uçan daireleri gibi olabilir. Aslında umursamamalıyım, çünkü yeni mit belirli bir şeye atıfta bulunmadan kendi başına büyüdükçe, sanatçı kimsenin fark etmeyeceği bir şeyi keşfetmekte özgürken, tamamen hayali bir şeyle ünlenerek güzel bir mahremiyet elde edebilir.

Saf Olmama (1963)

.54.

Batı'da "saflık" ve "saf olmama", gerçekliğin doğasını ve yapısını anlamanın yanı sıra onu değerlendirmek için de önemli kavramlar olmuştur. En geniş anlamda, insan ve doğa faaliyetlerinin hedeflerini tanımlamış, dünyadaki olayları bir durumdan diğerine etik bir geçiş olarak açıklamışlardır. Belirli bir zamanın görüşüne hangi kavram hâkim olursa olsun, bunların temel karşıtlığı her zaman açık olmuştur. Sanat tarihinde bu tür kavramlar çok önemli olmuştur, çünkü etik ve estetik arasındaki ayrım onlarla birlikte ortadan kalkar. Bugün, düşüncelerimizde hâlâ mevcut olsalar da konuşmalarımızda ve yazılarımızda, çağdaş resim ve heykelin değişen perspektiflerine uygun olarak, kesin olmama, yarı şiirsel ve imalı olma eğilimindedirler. Hareket hâlindeki değerler için uygun bir eleştirel dil bulmaya yönelik zorlayıcı hedef, geçmişte açıklayıcı kılavuzlar, değişimin ortasındaki sabitler olan şeylerin önüne geçmiştir.

Bu yer değiştirmenin başarıları artık apaçık ortada. Ancak sanat eleştirisinde neredeyse sadece bir süreç psikolojisinin peşinde koşarken, gerilim ve rahatlama odaklarının *nereye düştüğünü* kısa süreli de olsa algılamakta zorlandık. Böylece dağılma, gerekliliğin yerini aldı; yaşamı belli belirsiz taklit eden hareket de enerjinin yerini. Bu bir tür özgürlüğe tanıklık etse de amaçsız bir özgürlüktür. Bizim sanatımız bundan daha özgüldür. Nüans eleştirisinin tek başına aktarabileceğinden çok daha temel bir düzlemde işlenir. Eleştiriye bir kez daha amaç kategorilerini dahil ederek kazanılan hiçbir şeyin kaybedilmeyeceğini ileri sürüyorum. Saf olma ve saf olmama kategorileri hâlâ faydalıdır.

Bazen belirli bir terimin ne anlama geldiğini, onu ilgili bir terimle, bu durumda karşıtıyla, kıyaslayarak görmek daha kolaydır. *Saf* (*pure*) sözcüğünü kullandığımızda, aklımızda fiziksel ve yapısal nitelikler vardır: Berrak; yabancı maddelerin karışmasıyla kirlenmemiş; bozucu maddelerle zayıflamamış; formel (rasyonel, ampirik olmayan) gibi. Ayrıca *saflığı* iffet, temizlik, incelik, erdem, kutsallık, ruhanilik gibi ahlaki niteliklerle

de ilişkilendiririz. Son olarak, saflık masumiyetin ya da ruhban sınıfının ötesinde bir şeyi, yani soyut, asli, otantik, gerçek, mutlak, mükemmel, katıksız, saf olanı ifade ettiği için metafizik bir çağrışım da söz konusudur. Bu anlamlar herhangi bir sözlükte bulunabilir. Bunlar, değişen derecelerde, klasik fikrimizin oluşmasına da yardımcı olan niteliklerdir.

O hâlde saf olmama (*impurity*) ikincil bir durumdur, en iyi ihtimalle fiziksel olarak melezdir; dolayısıyla ahlaki olarak lekelidir ve tanımı gereği metafizik olarak imkânsızdır. Romantik imajımızın büyük bir kısmını bu kavramdan türetiyoruz. Ama aynı şekilde, romantik düşünceler hâkim olduğunda, *saf olmama* doğanın bir gerçeği olarak her türlü klasik kurnazlıktan daha dürüst bir şekilde yeryüzüne kazınır.

.55.

Dolayısıyla, iki fikir birbirini içerir, biri anlamını diğerkinin örtük inkârından alır ve ikisi de aslında karşının gölgelerini çağırmandan var olamaz. Bunlar kutsanmış düşmanlardır ve dilimiz bunları kullandığı süreçte, eylemlerimiz bize hayatlarımızdaki zaferi ya da trajediyi gösterecektir. Bu, Freud, Nietzsche ve Schopenhauer'den Hegel'e ve Yunanlara uzanan mirasımızın bir parçasıdır. Saflık gibi bir şeyden bahsetmenin yeniden hararetlendiği bir zamanda diyalektiğinin sadeliğini unutuyor olabiliriz.

Bazı eleştirmenler ve sanatçılar bu tür görüşlerin günümüzde sadece lafta kaldığını, geçmişten gelen ve olaylara gerçek bakış açımızla örtüşmeyen yanıltıcı zihinsel alışkanlıklar olduğunu savunmaktadır. Bu tür zıtlıkların çatışma içinde değil, birbirinin dengi olarak var olduğu Asya felsefelerine olan ilginin arttığını teslim etmeliyim. Ancak bu ilginin, daha tarihsel tutumlarımızı ortadan kaldıracak büyüklüğe ulaşmadığını düşünüyorum ve Batı'nınkinden farklı değerleri içtenlikle benimseyenler arasında, dönüşüm genellikle Doğu'nun "aydınlanmasını" Batı'nın "karanlığının" üzerine yerleştiren bir şekilde kutlanıyor, tıpkı bizim klasisizmimizin kendini romantizmin üzerinde görmeyi sevdiği gibi. Diğer bir deyişle, meydana gelen şeyin yukarıda tartıştığım gibi saflığın kılık değiştirmiş (ve belki de yeniden canlandırılmış) bir ifadesi olmadığından emin değilim.

Son zamanlarda, Soyut Dışavurumculuğun yükselişi sırasında yaklaşık on beş yıl boyunca düşüş yaşamış ve daha önce genel olarak Pürist¹² resim olarak bilinen üsluba yönelik ciddi bir yeniden beğeni oluşmuştur. Bugün, görünüşe göre bu geleneğin ruhuna ve lafzına uygun olarak üretilen eserler, kulağa hayli Amerikanvari gelen Sert Kenar¹³ (*Hard Edge*) adıyla anılmakta ve bu da Avrupalıların ince hassasiyetlerinden farklı olarak bu resimlerin iletmek istedikleri acı gerçeğe dair bir şeyler çağrıştırmaktadır.

.56. Ancak farklılıkları ne olursa olsun, bazı Sert Kenar sanatçıların belirgin gücü, daha önceki modellerden hatırladığımız birçok aynı araca dayanıyor gibi görünüyor: Resimleri belirgin kenarlı; hepsi soyut ve büyük, basit şekilli temaları tercih ediyor; sözcük dağarcığı ya “geometrik” ya da “biyomorfik” ya da ikisinin bir bileşimi; renk, ton gibi, parçadan parçaya eşit derecede farklı ve fırça işi yok, uygulamanın kişisel olmayan, gayrimaddi karakterini aktarıyor. Kompozisyonlar sabit ve kesin görünüyor; nesnelliklerini karıştıracak hiçbir şey araya girmiyor. Dikkatli uygulamanın katı sınırları hiçbir alakasız unsura, hiçbir açıklanamayan harekete izin vermiyor. Bu eserlerin kendine özgü gücü temel (ya da sentetik) bir kaynaktan geliyor, çünkü anlık ve kendiliğinden olandan kopuşları nihai ve geri dönülmez. Bu tür resimler mükemmelliğin ta kendisidir ya da en azından öyle görünürler.

Pürist resim, otoritesini sadece bir zamanlar var olan ve günümüzde de yaygınlaşan bir ilgiye değil, daha da önemlisi, en az dört büyük sanatçının teorilerine ve tuvallerine borçludur: Arp, Kandinski, Maleviç ve Mondrian. Görüşleri farklı olsa da (ki biz bu gerçeğe pek dikkat etmeyiz),

¹² Pürizm (*pure/saf'tan Purism*), I. Dünya Savaşı sonrasında Amédée Ozenfant (1886-1966) ve Le Corbusier (1887-1965) tarafından geliştirilmiş modernist bir sanat ve tasarım akımıdır. Kübizm'in dekoratif ve parçalı yapısına tepki olarak ortaya çıkan Pürizm, resimde yalınlık, geometrik netlik ve düzen arayışını merkeze alır. Akım, nesneleri temel geometrik formlara indirgeme, süsleyici öğelerden kaçınma ve “saflık” ilkeleri üzerinden modern makine çağının estetiğini yüceltir. –en.

¹³ Sert Kenar (*Hard Edge*), 1950'lerin sonlarında ABD'de gelişen bir soyut resim eğilimidir. Geniş ve düz renk alanlarının, fırça darbesi izlerinden arındırılmış yüzeylerin ve renk bölgeleri arasında keskin, net kenarların kullanımıyla tanınır. Terim, 1959'da eleştirmen Jules Langsner tarafından ortaya atılmıştır. Bu üslup, jسته dayanan Soyut Dışavurumculuğa tepki olarak daha kontrollü, geometrik ve duygusallıktan arındırılmış bir resim anlayışını savunur. –en.

bu vizyonu, ritüelini ve değerini çoğu izleyiciden saklasa bile genel amacını herkese iletecek kadar yüksek bir kendini kanıtlama düzeyine çıkaran kişinin herkesten çok Mondrian olduğu artık şüphe götürmez. Bu dört isim arasında, tüm Pürist resme bir amaç duygusu, titizlik, mesafelilik ve bir teoloji havası dayattığını Mondrian iddia edebilir. Ve her teolojide olduğu gibi, onun sanatı da kendi üstünlüğü ve seçkinliği konusunda ısrarcıdır. Gerçekten de modern resimde saflığı bizim için tanımlayanın Mondrian olduğu ve dahası, onun uygulama yöntemini kendi ötesine taşıyarak bu yöntemin bir arınma ayinine dönüştüğü tahmin edilebilir.

Mondrian'ın "Sanatta yıkıcı öğenin çok fazla ihmal edildiğini düşünüyorum," derken bunu daha geniş anlamda kastettiğine inanıyorum. Sadece ressamın araçları değil, sanat nesnesinin kendisi de karşılıklı bir yok oluş süreciyle buharlaşmalıdır. Tikellerin bu yıkımından çok daha önemli bir şey ortaya çıkacaktır. Bu bir şeyi, sık sık sözünü ettiği varoluşun "ritmini" kavramak zor olabilir, ancak Mondrian oldukça sistematik bir şekilde resimlerin kendisinde bunun açığa çıkması için gerekli adımları atmıştır ve doğrudan deneyimlemesek bile, peşinde olduğu şeyi bunlardan çıkarmak oldukça mümkündür.

Çok az kavranan şey, (Manet'den Kübizm'e kadar hızla gelişen) Fransız resimsel paradoks kullanma geleneğini temel alan Mondrian'ın, esasen kompozisyona dayalı bu uğraşı tam tersi bir amaç olan vizyoner duyguya çevirmiş olmasıdır. Hepimiz Kübist Cézanne estetiğinin doğal görünümüne sadakate karşı formun talepleri; üç boyutlu mekâna karşı tuvalin düzlüğü; doğal renge karşı kompozisyonel renk; duyuma karşı bilgi gibi çelişkili kaygılarına aşınayız. Bunlar sadece teknik merak meseleleri değildir, çünkü sanatçılar doğa, sanatçı ve resim arasında ne olduğunu araştırarak tutarsızlıkları keşfetmişlerdir. Bunlar arasında bir uyum sağlamak için de sürekli olarak araçlarını manipüle ederek, gerçekliğin doğasına ilişkin nihai sorular ortaya atıldılar.

Mondrian'ın Fransız ekolünden hoşlanmasının nedeninin bu soruları hiçbir zaman çözmemiş olması ve büyük olasılıkla çözmek istememesi olduğuna inanıyorum. Bununla birlikte, bunu istedi ve mümkün olduğunu

.57.

düşündü; ama aslında başaramadığından ve başarsaydı, hayatının uğraşını anlamsız bulacağından şüpheleniyorum.

Onun için yanıt “meselenin kalbinde”, evrenin sürekli ve kutuplaşmış güçlerinde yatıyordu, görülebilir dünyada değil. Ancak görülebilir resim bunu anlık da olsa ortaya çıkaracaktı, çünkü başka hiçbir şey bunu yapamazdı. Böylece o zamana kadar görünmez olan şey için görünür bir sözcük dağarcığı yaratma görevini üstlendi.

.58. Bu onun kavrayışı kadar hayal gücünün de sınıandığı bir sınav, o olmadan asla meramını anlatamayacağı nihai yaratıcı eylemiydi. Bu son derece basit hipotez onun –uzunluğu ve genişliği değişen ve okyanusun ufkuyla ve yerçekimi kuvvetiyle eksensel olarak hizalanan iki düz çizginin dik ilişkilerinde Gerçeğin ortaya çıktığı– çalışmalarına, çağdaşlarının çalışmalarında olmayan bir tutarlılık kazandırdı. Denklemi görmek ve bu çarmıha gerilmiş ilişkiden belli belirsiz bir Hristiyanlık anlamlılığını hissetmek her şeyden önce kolaydır: Başından itibaren bir büyük ciddiyet havası vardır. Ayrıca, sonsuz dönüşüme olanak tanır. Keşfedenin ona duyduğu inancın yoğunluğu göz önüne alındığında, onun için saf resmi, bizim içinse olası bir fikri mümkün kılmıştır.

Mondrian, kök metaforunda hiçbir şeyi temsil etmeyen ama her şeyi açığa çıkaran görünür bir işaret buldu. Bu metaforu basit anlatımın çok ötesine taşımak için gerçek ressamın gerekli içgüdüsel güçlerine (ayrıca uzman teknik beceriye) sahipti. Bu doğal donanım olmadan keşfine duyduğu neredeyse manyakça inanca güvenemezdi, çünkü ancak bununla imgeyi harekete geçirebilirdi. Bahsettiğim gibi onun yöntemi, Avrupa resminin en güçlü akımının yöntemi: Paradoks. Gerçekten de bu yöntemin kullanımı karmaşıklıkça, metafor daha da belirginleşti. Selefleri ve meslektaşları resimlerindeki nesnel ve soyut öğeler üzerinde kelime oyunları yaparken, o temasıyla arasını açtı ve onu yok etmeyi başardı. Yani, onların kompozisyonlarını görülen ve icat edilen şeyler arasındaki ilişkilerden oluşturdukları yerde, o ilişkileri birbiriyle ilişkilendirdi ve böylece bunları bile sonuçtan elledi. İşte bu noktada “büyük yanılısama” sanatçısı resimsel Hakikati bulduğuna ikna etti; ancak göstermeyi umduğum gibi, bu

daha çok insan doğasının bir hakikatiydi çünkü trajikti.

Mondrian'ın paradoks kullanımı benzersiz ve zorludur. Bu tür bir resme uzun süreli ve göz kırpmadan bakmak esastır. Burada, açık konuşmak gerekirse, sabitleme ya da bakmaya eşlik eden benliğin hareketsizleştirilmesi, eserde hareketsizleştirilmemiş her şeyi görmek için uygun durumdur. Bu hazırlıkla, prensip olarak, *Composition* [Kompozisyon] başlıklı çalışmalarındaki yöntemi takip edebiliriz.

Prensip şudur: Tek bir çizgiden tuvalin tamamının aynı anda görülmesine kadar, resimde başlangıçta bir veri olarak kavranabilen her şey, odak noktasından sayısız değişen madde ve konuma kayacaktır. Sonuç bir yazısız levhadır. Örneğin, bir çizgiyi izole etmeye çalışırsak, onu beyaz bir zemin üzerinde bir "şey" olarak görürüz. Sonra beyaz pozitif hâle geldikçe bu durum tersine döner ve iki ya da daha fazla beyaz düzlem birbirinden uzaklaştıkça arkada karanlık bir alan ortaya çıkar.

Birden fazla öge içeren alanlarda, tam (kapalı) gibi görünen şey eksiktir. Dört çizginin kesişmesiyle oluşan dikdörtgenler gerçekten sonlu değil, tesadüfen içerdikleri alanın ötesinde devam eden bir sınırlar şebekesidir. Benzer şekilde, Meyer Schapiro'nun başka bir bağlamda gözlemlediği gibi, tuvalin kenarı ve iki ya da üç çizginin oluşturduğu dikdörtgenler alanın dışında herhangi bir yerde tamamlanabilir; yani, resim kenarı gerçek bir durak olarak hissedilmez. Dolayısıyla "bütün" resim, ilk bakışta belirgin bir bütünlüğe sahip gibi görünmesine rağmen parçalıdır.

Resmi bu şekilde gördüğümüzde, artık resmin düz olduğu algısını sürdüremeyiz ve büyük çıkıntılar ve girintiler bu değiştirilmemiş yüzeye karşı oynamaya başlar. Bu etki sadece nesne-zemin paradoksu tarafından değil, aynı zamanda ressamın beyaz boyayı parlak siyah çizgilerden daha yüksekte dikkatli bir şekilde inşa etmesiyle de teşvik edilir, bu da tuvalin kenarı boyunca uzanır ve gözden kaybolur. Her bir çizgi ya da düzlem (ya da alan) derinlemesine tespit edildikçe, komşu öğelere göre konumu netleşir ancak sorunlu hâle gelir, çünkü bu unsurların yeni bağlamda yeniden kontrol edilmesi gerekir. Kafa karıştırıcı bir hafıza örüntüsü ortaya çıkar. Farklı hızlar altında dalgalanmalar arttıkça, yerin her yeniden tahsisi

.59.

daha geçici hâle gelir. Odak noktası, algılanan bazı yeni düzenlemeleri hesaba katmak için kaydıka her kalkış noktası değışir, bu nedenle kalkış noktası artık başlangıçta bulunduğu yerde olamaz. Bu nedenle bir uzantı görüntüsü vardır, ancak sınırları istikrarsız olduğu için alan yoktur. Düzlük geri döner. *Bu* düzlemde de çözüm yoktur, çünkü yüzeydeki dalgalanmalar tüm süreci yeniden kıskırtmaya devam eder.

.60. Bu tür gözlemler, Mondrian'ın seçtiği o olağanüstü "bariz" araçların tanımlanabilir son parçasını da bizim için yok eder. Düz çizgiler eğrilir ya da uzamda çapraz olarak bükölür; düzlemler eğrilir; yüzeyler çeşitli şekillerde opak, filmimsi ya da saydam görünür ve renkler tamamlayıcılarının ardıl yansımaları içinde çözölür.

Burada ustalıklı bir hileyi incelemediğimiz hususunda ısrar etmeliyim; her ne kadar mekaniği akut dikkatten en azamiyi talep etme konusunda hipnozunkine tehlikeli bir yakınlıkta olsa da bu hipnoz da değildir. Bunun biz gözlemciler için anlamı, kendimizi bir sanat eserinde olup bitenlerle doğal bir şekilde ilişkilendirdiğimizde, ölçölmemeyen mekânda bir başka sabitlenmemiş nokta, yüklü bir boşlukta bir başka karşılıklı ritim hâline gelmemizdir: Artık zamana ya da herhangi bir mekâna kök salmış değiliz. Gene de eserdeki her olguyu açıklama görevimizin bilincinde olduğumuz sürece –ki bunların sayısı sonsuzdur– henüz bu dünyadayız ve ilgili bakışımız sürdükçe yetilerimizi kaybetmekle korumak arasındaki gerilim de artar. Burada büyük olasılıkla bir haz-acı ilkesi işlemektedir, çünkü dikkati sürdürme mücadelesi en üst düzeye çıktıkça estetik duygu da artar. *Burası* diğer tarafında saflığın yer aldığı eşik ve uçurumdur.

Mondrian'ın sözde Yeni Platonculuğu ve özellikle de Kalvinizmi hakkında çok şey söylenmiştir. Bu referanslar onun ne tür bir felsefi sanatçı olduğunu gösterir. Ancak, "Yeni Platoncu felsefe" ve "Kalvinist doktrin" ifadelerinin atıfta bulundukları şeyler olmadığını unutmamalıyız. Belirli katı koşullar altında ve özel bir düşünce ve eylem disipliniyle ulaşılabilir üstün durumları tanımlar ve açıklarlar, ancak kendi başlarına bu üstün durumlar değildirler. Felsefe ve teoloji, çözümleme ya da tasvir olmanın yanı sıra bilgelik olmayı da amaçladığı ölçüde, söylenenleri anladığımızda

ve varlığımızı öğrenilen ilkelere göre değiştirdiğimizde aydınlanmayı bekleyebiliriz. Filozofların felsefeleriyle bilge olduklarını ve kutsal olanların vaaz ettikleri ruhla kişisel olarak tanışık olduklarını varsaymayı severiz. Bu varsayımlar geçerli olabilir, ancak hazırlık ve aydınlanma, her ne kadar birbirleriyle bağlantılı olsalar da gene de iki farklı şeydir. Aynı şekilde Mondrian'ın resimleri de felsefi ve doktrinerdir. Doğru anlaşıldıklarında ve yaşandıklarında (Mondrian'ın onları anladığını ve yaşadığını varsaymak için her türlü nedenimiz var), vahiy niteliği taşıyabilirler.

Birçoğumuz için onun resimlerinin, bizi daha da zengin bir ödül olasılığıyla temasa geçirmesi bakımından ödüllendirici olduğunu tahmin ediyorum. Kuşkusuz, buna *sahip olmayı* tercih etmeyiz, çünkü bunun gerektirdiği mahrumiyet hayli fazladır. Mondrian için de bunun neredeyse aynı olduğunu tahmin ediyorum; aksi takdirde aradığı şeyi keşfettikten sonra resim yapmaya devam etmezdi. Kutsanmışlık hâli insana nadiren bağışlanır; daha ziyade bunun için gayret gösterilir. Ve ilahi bir şeye sahip olduğunu düşündüğümüz kişiler, hiçbir zaman tam olarak elde edemeyeceklerini bildikleri bir hakikatin daha büyük tamlığını sürekli olarak ararlar. Bu nedenle Mondrian'ın resim süreci, içinde yaşadığı ve zorlu örneğiyle iyileştirmeyi umduğu dünyanın kusurluluğu tarafından nitelendirilen ve anlamlandırılan, esasen en yüce türden bir araf egzersiziydi. Hepimiz gibi bu dünyanın bir parçası olması üstü örtülü bir şekilde verilir ve bu onun eserlerini dokunaklı kılar. Bu eserlerinin romantizmi ve saf olmama hâlleridir.

Dolayısıyla Mondrian'ınki gibi saf resmin saf olmayan yönü gizli bir kompozisyon kusuru değil, saflık kavramının herhangi bir anlam ifade edebilmesi için saf olmaması gereken psikolojik ortamdır. Piet Mondrian gibi bir vizyonerin başarısı, her resimde ve kariyerinin her aşamasında çatışmayı ortaya koyduğu canlılıktan kaynaklanıyordu.

Şimdi Myron Stout'un 1955-1956 yılları arasında yaptığı ve (sanatçı bu terimden hoşlanmasa da) modern Sert Kenar ekolü içinde kendine yer bulan bir resmini ele almak istiyorum. Bir resim, hakiki bir saf resim olacaksa, saflığını insan kırılğanlığının en aşırı ve en gerilimli farkındalığında

ortaya koymalıdır. Bu etkin koşul, bu istikrarsız zamanlarda özellikle önemlidir. Bu koşulu anlayışının ve hatta tekniğinin etkin bir parçası hâline getirmeyen bir resim ya güzelliğe indirgenecek ya da keyfi bir terminolojiyi bir fikrin hizmetine zorlayacaktır: Yani sadece iyi niyetini ortaya koyacaktır. Bu tarzda yapılan resimlerin çoğu saf olmadıkları için değil, saflığın ne anlama geldiğini açıkça ortaya koymadıkları için başarısız olurlar.

.62. Stout, Mondrian’a pek benzemez. Eğer birine benziyorsa, bu, resminin kıvrımlı, kapalı şekilleri, niteliği değiştirilmemiş yüzeyleri ve keskin hatlarını anımsattığı Arp olabilir. Ancak Stout’un imgesi manalı bir biçimde canlı formlarıyla ilgili değildir; bir sembole indirgenmiş organik dünyanın bir parçası hissi vermez. Ayrıca Arp’ın özellikle zarif zekâsı ve oyunundan da yoksundur. Onun yerine, neredeyse katı bir ciddiyet, *tek bir şekle* odaklanmış tek amaçlı bir yoğunlaşma vardır. Stout nadiren daha fazlasını kullanır ve aynı şekilde nadiren bunun da ikiden fazla parçası ya da rengi vardır: Siyah ve beyaz. Stout’un şekilleri merkezileşme ve alanla eksensel olarak hizalanma eğilimindedir, başlangıçta durağandır; Arp’ın çeşitli formları pul pul dökülür, daha fazla renk kullanır, değişen diyagonaller içerir, tuvale ve birbirlerine göre yer değiştirir (bu onlara gerginliklerini sağlayan şeydir). Bazı gözlemciler Stout’un çalışmalarında uzak bir duygusallık bulsa da bu, kökeninden ya da amacından vazgeçmeyi reddeden ve bu nedenle soyut kalan bir duygusallıktır. Bu, tüm kıvrımlarına rağmen, bizi bir duygu durumuna yönlendiren bir betimlemedir. Simgelerde de potansiyel olarak bulunur, ancak bunlarda genellikle yoğun bir zihin meşguliyetine mazhar olmazlar.

Stout’un ürettiği iş sayısı nispeten azdır. Bir resmin tamamlanması yıllar alabilir. Günden güne yüzey inşa edilir ve alanlar neredeyse fark edilmeyecek kadar küçük ayarlamaların birikimiyle şekillenir; bu incelikler sadece imgeyi “gerçekleştirmekle” kalmaz, aynı zamanda bitmiş esere tam da az önce bahsedilen meşguliyet duygusunu verir. Buna karşılık, daha hızlı çalışan çağdaşlarının çoğu, formlarında elle tutulur bir zayıflığı açığa vurur ve dikkatimizi çekmeyi başaramazlar. Onların eserleri neredeyse büyütülmüş süslemeler ya da dikkatimizi çeken ama ödüllendirmeyen

kısmi ve tanımlanamayan şeylerin şişirilmiş silüetleridir.

Bu tarzın bir ressamın hızlı karar vermesine ya da anlamını zamanda (ya da zamanı aldatmada) bulan kendiliğinden bir uygulamaya izin vermediğinden şüpheleniyorum. Pürist resim zamanı hapseder; zamanı böyle bir eserin parçası olarak ne kadar az hissedebilirsek, onu resmetmenin o kadar çok zaman alması gerektiği kuralını çıkarabiliriz. Stout, kendisi de yıllarını tuvale adanmış Mondrian'la bu temel niteliği paylaşır. Sanatçılar kendilerine basitçe "Ağır ol" diyerek, bu yüksek dilin aristokratik ve soğukkanlı görünümünden daha fazlasını elde etmeyi umut edemez. Özel ölümcül niteliğini de aktaramazlar. Burada gerekli olan uzun süreli düşünme, *imgenin bir gerekliliği* olmalıdır. Mondrian'ın temel imgesi gibi, Stout'un imgesi de cepheden ve mutlaktır. Karakteri gereği hem uygulanmasında hem de değerlendirilmesinde düşünsel bir çaba gerektirir. Ve düşüncede jestlere pek yer yoktur.

Mondrian'ın imgesi yakından incelendiğinde kayboluyorsa, Stout'un imgesi de yüzümüze tutulan bir şifre gibi, indirgenmesi imkânsız bir şekilde daha da belirgin hâle gelir. İnce değişimleri onu ortadan kaldırmak yerine daha belirgin hâle getirir; gerçek simetriden sapmalar çok önemlidir, çünkü basit bir dengeyle elde edilemeyen bir şekilde merkezileşmeye dikkat etmemizi sağlar. Gözlerimiz görüntüyü bir yandan diğer yana, bir parçadan diğer parçaya ölçer ve yeniden ölçerken görüntü titreşir. Düzlemsel hareket yavaş ve heybetlidir; tersine çevrilmiş U'nun bacakları, yürüyormuşçasına, fakat hiçbir adı konulabilir şeye gönderme yapmaksızın, bomboş bir biçimde, sırayla öne çıkar ve geri çekilir. Bütün aynı yavaşlıkla tersine dönerek negatif durumuna geçer, beyaz rengi artık ortasında dikilen toteme benzer bir siyah parmağın ötesinde açılan bir boşluktur. Her iki durumda da anlamının dışında kaldığımız bir bağlamda düşünce ve merak uyandıran, belirgin ve gizemli bir figür kalır.

Benim söylemek istediğim, bizim merak etmemiz gerektiği, bu resmin bir düzeyde merak uyandırmak için yapıldığıdır. Resimde saf ve mükemmel olan şey bizde yoktur, aksi takdirde anlardık. Kendi yaratımını belki de derinlemesine merak eden bir adam tarafından resmedilen bu eser, bizimle

sanat arasındaki ayrımı ima eder.

Stout'ta, ne kadar uzun bakarsak görme verileri o kadar kesinleşir, ancak bunların önemi bizim için anlaşılmasa kalır. Mondrian'da ise görme verileri kümülatif olarak kendilerini yok eder, ancak bunu başarmak için gözlerimiz gerekir ve bizler, bunların coşku yaratmadaki rolünün giderek daha fazla farkına varırız. Mondrian, zor da olsa yanıtlar sunarken, Stout sorular sorar. Ancak her ikisi de bilinç ve kimlik krizine yol açar.

.64. Buna karşılık, Jackson Pollock saf olmayan ressamların "klasik" bir örneği olarak kabul edilir. O ve eserleri (özellikle 1948 ile 1951 yılları arasında yaptığı eserler) hakkında genel olarak kabul gören görüşte, romantizmin tüm özellikleri büyük ölçüde ortaya serilir: Geniş, ölçülemez bir form, yarı trans hâlinde sergilenen saf bir teknik, coşkulu bir hayal gücü ve ilhamın merhametine teslim olmuş gibi görünen şeytanilik. Bu görüşü hatalı bulmuyorum; ancak bu görüş, karşıtları tarafından basitleştirilerek ve taraftarları tarafından da körü körüne benimsenerek, saflıktaki aynı gerekli ikiliği –karşı yönden bakıldığında saflığı insani, yani ahlaki kılan ikilik– gözden geçirir. Pollock'un bariz anlamda saflığa karşı olduğu, buna kimsenin itiraz etmeyeceği bir gerçektir; ancak saflığın onun sanatında ne kadar büyük bir rol oynadığını kavramadan bunu anlamak mümkün değildir.

Pollock'un çok büyük boyutlu tuvallerinin en önemli eserleri olduğuna inanıyorum. Diğer eserleri önemsiz değil elbette, aynı yetenek onlarda da açıkça görülüyor, ancak damlatılarak boyanmış resimler sanatçının saf olmama *meselesini* en açık şekilde ortaya koyuyor.

Bu eserlerin genişletildiği görüntüyü sabitlemek zordur, çünkü görüntü çok hızlı hareket eder ve birçok yerde kısa süreliğine durur. Bir şekil olarak değil, katıksız enerjinin birbirine bağlanmasıyla bırakılan bir iz olarak tanımlanabilir. Sorun, bu enerjinin insan tarafından, kolları şiddetli bir çılgınlıkla sallanan bir beden tarafından yaratılmış olması gerçeğinden de kaynaklanıyor. (Bu tuvallele biraz olsun aşına olduğumuzda, onların "verdiği hissi" doğadaki dokulu yüzeylerin verdiği hisle karıştırmak neredeyse imkânsızdır; ancak artık doğanın kendisini Pollock gibi olduğu

için ilginç bulabiliriz.) Bu nedenle Pollock'un imgesi, bir noktada onu yaratan eyleme doğrudan bir göndermedir ve bu, zihnin gözünde tuvaldeki görüntüyü çok daha karmaşık bir temaya dönüştürür; duyarlı bir gözlemci için bu, resmin yaratılma sürecinin tüm koşullarının yeniden yaratılması anlamına gelir.

One (Bir, 1950) gibi bir resimde anlaşılması zor bir fizyonomi olmasına rağmen, gene de iki bölümden oluşan, aslında ayırt edilebilir bir tema vardır: Bir sıçrama ve bir iz bırakan şerit. İlki saldırır, ikincisi ise ardında izlerini bırakır. Biri sert ve agresif bir şekilde ilerler, diğeri ise hızlı ve daha yumuşak bir şekilde geri çekilir. Nefes alıp verme gibi karşılıklı eylemleri, muhtemelen ressamın kastettiği "kolayca verme ve alma"dır. Bu iki tema genellikle yan yana var olmaz, birbirine karışır ve tuval üzerinde iz bırakan eylemde niteliklerini değiştirir. Bir sıçrama, bir fışkırmaya dönüşecek ve izlediği yörüngede başarısız olacak, bir akıntı ise bir dönüş yaparken ya da başka bir işaretle çarpışırken pıhtılaşacak ve patlayacaktır.

Sadece bu doğal ritmi içeren temel bir imge Pollock'a tüm tuvali hafifçe değiştirerek sırayla tutuşturma ve su altında bırakma özgürlüğünü verebilirdi. Tüm temalar sonsuza kadar devam ettirildiğinde ifade gücü kazanmaz. Sanatta, herhangi bir konunun yeterince tekrar edildiğinde, beynimize kazınarak bir değer kazandığına dair bir teori vardır. Son zamanlarda, bu teorinin sayısız yarı hipnotik resim, şiir, dans ve müzik bestesinde uygulanmasına alıştık; ancak konunun gerçekliğine bizi ikna edenler, ondan çıkarılan gürültünün değerine de bizi ikna ediyor. Bu değer önceden belirlenemez, ancak gerçekleştiğinde onu fark edebiliriz ve Pollock'un imge-jestleri anlık olduğu kadar evrenseldir de.

Bu muazzam patlamada kesinlikle bir şiddet var. Ancak ressamın imgesinin iki yönlü ritmi gibi, yangın aniden donar ve hareket durur. Her dansçının bildiği gibi, bir harekette, dışı doğru bir hareket geri çekilmeye tam olarak dengelenirse, karşıt enerjileri yoğunlaştırılmış bir biçimde içeren bir yansızlık ortaya çıkar. Mondrian bu prensibi kullandı ve Pollock, bu temanın yakın varyasyonlarını neredeyse sonsuza kadar çoğaltıp aşırıya kaçarak onu hem canlandırdı hem de aştı. Sonuç, eskilerin ahenk olarak

adlandırdığı kavramla ilgilidir.

Pollock ahenkle ilgileniyordu ve bu eserler hakkında şöyle yazmıştı:

“Resmin kendine ait bir hayatı vardır. Ben onun ortaya çıkmasına izin vermeye çalışırım. Resimle bağlantımı kaybettiğimde sonuç berbat olur. Aksi takdirde saf bir ahenk, rahat bir karşılıklı alışveriş gerçekleşir ve resim güzel olur.” Pollock, yaklaşımının zorluğunu ve resmin ritmiyle olan temasının belirsizliğini kabul ediyordu. Bu ritim sağlandığında, dengeler mükemmel olduğunda, geniş bir alandaki tekrarlar aynı orijinal titreşimi sürdürüyordu: Saldırı/geri çekilme, genişleme/daralma, karmaşa/yapı, sıcak/soğuk, tutku/aydınlanma. Böylece ressam aradığı “saf ahenk”i elde etti ve bu Mondrian’ın uğruna acı çektiği ve Stout’un derinlemesine sorguladığı Nirvana’dan çok da farklı değildir. Ancak her ressam, duraklama dönemine girdiği her sefer adımlarını tekrar gerisin geri izlemek zorundaydı. Pollock’un yüzeyindeki çözünürlük gözlerimizin önünde parlıyor, çözülüyor ve biz bir kez daha girdaba atılıyor. Yazarlar arasında, Thomas Hess, 1951 yılında yazdığı şu satırlarla, sanatçının bu değişkenliğini fark eden tek kişi gibi görünüyor: “Kısa bir gözlemden sonra (...) şiddet tamamlanır. Görüntü, duvardaki gizemli yerine geri döner, soğuk, neredeyse kırılgan bir bağımsızlık kazanır (...) [ama] hareket etme dürtüsü geri döner; baş döndürücü yolculuk her zaman yeniden başlar.”

Barnett Newman’ın resimleri on yıldan fazla bir süredir tartışmalıdır. Çağdaş sanatın yaratıcı gücünün kabul edildiği bir dönemin dokuz ya da on önemli sanatçısı arasında o en zor sınıflandırılan, dolayısıyla hakkında yazılması en zor sanatçı gibi görünmektedir. Eserlerinde hem tanıdık hem görkemli, aynı zamanda mesafeli bir yan vardır.

Yüzeysel olarak bakıldığında, *Vir Heroicus Sublimis* gibi tanınmış bir eser, Püristlerin kendine özgü kesinliklerine sahiptir: Mimari, basit, anlaşılabilir ve yansızdır. Dikey çizgilerin varlığı nedeniyle, insanların aklına Mondrian gelirdi ve bu çizgiler Mondrian’ın çizgilerinin yaptığını yapmadığından, Newman’ı göz ardı etmek alışılmış bir şeydi. Ancak şimdi, onun resimleri birçok eser doğurduğundan (etkisi oldukça büyüktür), bu karşılaştırma belirsiz hâle gelmiştir ve bizler, tarihsel ve analitik eğilimli

kişileri şaşırtmaya devam eden, ancak daha sezgisel düşünen diğerlerini çeken bu opak gizemle başa çıkmak zorunda kalıyoruz. Anlamak için ikinci gruba yönelmemiz gerektiğini düşünüyorum.

Bazı eleştirmenlerin tavsiye ettiği gibi, Newman'ın eserlerindeki klasik unsurlardan dikkatimizi başka yöne çevirmenin bir anlamı yoktur. Büyük dikdörtgen format göze çarpmaktadır; neredeyse hiç ton farkına uğramamış parlak kırmızı renk; soldan sağa doğru düzensiz aralıklarla yerleştirilmiş donuk ten rengi, beyaz, kahverengimsi mor, ten rengi ve taba dikey çizgiler, hepsi oradadır. Görkemli ifade biçimi ve bölümlerin istikrarı, ölçülebilirliği, icranın mükemmelliği oldukça belirgindir. Bunlar, zamanımızın katı ve dengeli zevkine uygun, kişisel olmayan bir ruh hâli yaratır.

.67.

Sorulması gereken soru, Newman'ın eserlerinde klasik ve saf görünümün beklediğimiz gibi işlev görüp görmediğidir. Form amacın peşinden gider dediğimizde, Yunanlar gibi konuşuyoruz; onların form geleneklerini hâlâ belirsiz bir şekilde kabul ediyoruz, ancak onlar kadar özgürce uygulamıyoruz. Geçmişte, teknikler belirli duygusal ve felsefi sonuçları iletmek için kategorize edilirdi: Örneğin, destansı bir konu için kahramanca bir form kullanılırdı. Ancak bu özellik, yalnızca belirli formların belirli ifade türleri için uygun olduğunu belirtir; Van Gogh'un akıcı fırça darbelerinin, eserlerindeki ateşli ton için gerekli olduğunu düşünüyoruz. Ancak bu tür fırça darbeleri bir resimde sonsuza kadar uygulanabilir ve sonunda neredeyse algılanabilir hareketin olmadığı boş bir yüzeye dönüşebilir. Pollock'ta bu tür bir dönüşüme dikkat çekmiştim.

Bence Newman'ın eserlerinde de buna benzer bir şey oluyor; görünürdeki denge ve saflık, farklı bir vizyon için gerekli bir kontrast oluşturuyor. Klasik sanat, nihai anlamı ne olursa olsun, tanımlanmış bir alan içinde (insan ölçeğinde) açıkça zıt unsurların dengelenmesinden yola çıkar. Mondrian'ın çıkış noktası ve amacına hizmet eden araçlar, şüphesiz buna uygundur. Newman'ıninkilerin uygun olup olmadığı ise belirsizdir.

Vir Heroicus'a çok basit bir şekilde yaklaşarak, onun "nesneleri"nin ne ve nerede olduğunu, birbirleriyle ne tür ilişkiler içinde olduklarını ve

“temelleri”nin ne olduğunu sorarsak, birkaç ayırım yapmamız gerekir.

.68. Bir şeridin nesne olarak adlandırılmasına izin vermek, Newman’ın resimlerinde Mondrian’ın resimlerinden daha büyük bir sorun teşkil eder. Mondrian’ın resimlerinde dikey şerit en azından dikmeye açıkça zıt bir konumdaydı ve bu, bu tür unsurların birbirleriyle ve alanla etkileşimleri içinde yavaş yavaş gözden kaybolmadan önce dikkatleri üzerlerine çekmek için yeterliydi. Newman’ın resimlerinde yatay çizgiler bulunmadığından, şeritler fiziksel bir mücadeleye girmedikleri için “nesne” niteliği çok daha azdır. Newman’ın on yedi yıl önceki resimlerinde şerit teması, sanki özel ve ayrıcalıklı bir sessizlik anıymışçasına, ona dokunmadan etrafında fışkıran “dikkat dağıtıcı” jestlerle çevriliydi. O zaman bile, bu hiçbir zaman maddi bir unsur gibi hissedilmedi, daha çok bir boşluk gibi hissedildi. Bu boşluk, belki de Newman’ın bir maskeleye bandının üzerine ve etrafına boya sürmesi ve sonunda bu bandı yüzeyden çekip çıkararak bir boşluk bırakması nedeniyle oluşmuştu. Bu nedenle, dikeylik (Clement Greenberg’in de belirttiği gibi) *Vir Heroicus*’ta, jestlerin kademeli olarak ortadan kaldırılmasıyla *elde edildi*, ta ki sadece onun kalıntıları, onu çevreleyen değişmez rengin tüm gücüyle yankılanana kadar. (Bu jest kalıntısı, bu geniş alanları duvardaki düz bir boya tabakasından ya da resimlerini hızlıca tamamlayan daha az yetenekli sanatçıların eserlerinden ayıran şeydir.)

Ancak *Vir Heroicus Sublimis*’te jestler tamamen terk edilmiş değildir. Soldan ikinci ve üçüncü şeritler boyunca, sanki bu seçilmiş yerlerdeki kısa bir ara sırasında unutulmuş gibi, bir kez taşan jestin izleri olan küçük “kusurlar”da el yapımı izleri görürüz. Pürizm bağlamında, bu kusurlar “yabancı”, ikincildir. Bu şekilde gözlemlendiğinde, bunlar kendini tanıma konusunda müthiş bir güce sahiptir, çünkü burada, açıkça, insan vardır. Ve neredeyse silinmek üzere olan bu fırça izleri, dikey çizgileri nesnelerle olan her türlü ilişkiden daha da uzaklaştırır.

Beş şeridin zihinde dikey bir bütünlük oluşturduğu ve her birinin karşılıklı vurgu yoluyla diğerine bir tür öz kazandırdığı söylenebilir. Ancak şeritler bunun için birbirinden çok uzak. Bir şeritten diğerine geçerken her birini ayrı ayrı kaybediyoruz. Burada zaman aralığı, bu tür bir olguyu

önlemek için kasıtlı olarak uzatılmıştır; ritim unutulmuştur. Aksine, Newman'ın sadece bir dikey çizgi bulunan bazı resimlerinde olduğu gibi, bu tür çizgileri, hızın değiştiğinin geçici bir göstergesi, tuvalin önünde gözlerimizin ve vücudumuzun yavaş yürüyüşünde bir (Greenberg'in ifadesiyle) "eğilim" olarak algılamaya mecbur kalırız. Vurgu, aslında bizim duyularımızdır.

Ancak bu duyular önemlidir ve değişmeyen kırmızı arka plan üzerinde duyularımız değişirken, sanatçının dikey çizgilerin yerini son derece hassas bir şekilde belirlediğini anlamamızı sağlarlar. Burada amaç, sadece dikey çizgileri korumak, ancak aynı zamanda izleyicilerin hafızasına yeterince dokunarak geçmişteki dikey çizgilerin verdiği *tadı* hatırlamalarını sağlamaktır. Dikey çizgilerin basit görünümü, özellikle reproduksiyonda, bu işin zorluğunu gözlemlemektedir.

.69.

Resmi bir taraftan diğer tarafa tararken, (bundan sonra "duraklar" olarak adlandıracağım) dikey çizgiler asimetrik olarak ortaya çıkar (Newman'ın diğer resimleri simetrik ve çoğu neredeyse böyledir), en açık renkli ikisi merkezden uzağa yayılmıştır – bir çift olarak bakıldığında büyük bir gerilim içindedir; biri ince ve keskin, diğeri daha geniş, daha az parlak, neredeyse alanın sağ kenarındadır. Sonra, ten rengi ve taba olanlar eşit olarak ayrılır, ancak fısıltı gibi sessizdirler. Bu iki çift, gözün dinlenmeden geçtiği, işaretsiz merkezle karşı karşıya gelir. Ancak şimdi koyu renkli durağın, akrabası (ya da yakın akrabası) yoktur; soldaki açık renkli durağın uygun karşılığı olarak algılanır, ancak eserin sağ tarafına da aittir. Üçlü grubun bir parçası olarak, beyazın hâkim olduğu ikili gruptan ayrı durur. Bu gruplar neredeyse tam bir dengededir, çünkü üçlünün kütlesi ikilinin yoğunluğuna eşdeğerdir.

Sonuç olarak, aradaki bölgeye özel bir değer verilir; yani, dolaylı olarak bir tür simetri elde edilir. Bu hassas tartım ve yerleştirme, duraklar için bir iç düzen sağlar ve bu düzen, vurgusuz bir simetri izlenimi yaratmasının yanı sıra, bu düzeni kavramamızı da zayıflatır. Aşırı ayrılıkları, bu tür bir yarı farkındalığı temin eder ve her durağın, diğerlerinden uygun şekilde farklı hissedilen bir duygu olarak var olmasını sağlar.

Bu bakımdan, Barnett Newman da yine kendi tarzında, eşit olmayan

ama eşdeğer güçlerden oluşan klasik birlik ilkesinden yola çıkıyor. Soyutlandığında, duraklar anlaşılır bir desen oluşturur; ancak gerçek deneyimde bunu ne görür ne de hissederiz. Newman'ın resimleri, Mondrian'inkinden farklı olarak, eserin anlamını kavramak için sürekli olarak denge mekanizmasını uygulamamızı gerektirmez. *Vir Heroicus*, parçadan-parçaya-ve-bütüne değil, bütün olarak bizi etkileyen bir tasarımıdır. Ancak çelişkili olarak, saflık gibi bir şeyden uzaklaşma tezadı olmadan bunu başaramazdı.

.70. Bütünün üzerimizde ne kadar güçlü bir etki yarattığı, durakların alanla olan ilişkisiyle anlaşılabilir. Alana, tuvalin baskın yatay eksenini boyunca sağdan ya da soldan bakarız. Newman'ın resimlerinin neredeyse tamamında dikey duraklar bulunsun da durakların *yönünde* mi (yukarı ve aşağı) yoksa akışının *tersinde* mi hareket edeceğimizi bize formatın mutlak şekli söyler. Kendileri hiçbir öze sahip olmadıkları için, bunların bütünün aksine tek başına ya da toplamda bir işlev gördüklerini hissedemeyiz. Dolayısıyla, gerçek bir nesne-zemin değişimi yoktur. Ve zeminin, ne kadar büyük olursa olsun, kolayca ölçülmesi neredeyse imkânsızdır: Olağanüstü bir biçimde, format olarak değil, aura olarak var olur.

Böylece, Newman'da ilk başta gördüğümüzü sandığımız, nesne-zemin etkileşiminde normalde algıladığımız "yapı"nın netliği olmadan, tuvali üç boyutlu olarak okumakta hiçbir avantaj bulamadığımız için geleneklerin son izleri de kaybolur. (Küçültülmüş fotoğrafta bir dereceye kadar yapılabilir, ancak unsurlar sayıca azdır ve bu tür bir oyundan beklediğimiz zenginlikten yoksundur.) Duraklar, daha sonra ne boşluk ne de katı olan yoğun kırmızı rengin engin denizinde batar ve boğulur. İzleyiciler olarak "nesneler" rolünün bize verildiğini ve resmin, hareket ettiğimiz ve hissettiğimiz "zemin" olduğunu tahmin edebiliriz. Hem mecazi hem de gerçek anlamda, bizler insanı derinden ilgilendiren bir sanatın imgeleriyiz. Bu resim, bağımsız ve sınırlı olmaktan ne kadar da uzak!

Pollock'ta olduğu gibi, Newman'ın büyük ölçeği de bizi içine çekiyor. Kırmızı, içine girilmez bir renk olarak bizim delici bakışlarımızı geri yansıtıyor, tuvalin önündeki alanı dolduruyor, izleyiciyi çevreliyor ve onu

acımasız tonuyla neredeyse “boyuyor”.

Mondrian ve Stout’un resimleri bir insandan daha küçüktür; Pollock ve Newman’ın resimleri ise bizi gölgede bırakır. Modern bir saflık, belki de içindeki insanlık ötesi her şeyin fiziksel olarak rahat hissettiren bir boyutla insanlığa bağlı tutulduğu zaman en yoğun hâlini alır. Resimsel saflık terimleri, aşinalık dereceleri ne olursa olsun, her zaman ölçülebilir olmalıdır. Çağdaş saf olmayan sanatın araçlarından biri, bizi ezip geçmek, bizi hem ruhsal hem de fiziksel olarak içten ve dıştan her şeye maruz bırakmaktır. Saflık, daha önce de söylediğim gibi, seçici ve dışlayıcıdır, oysa saf olmama bizi dehşete düşürür ve tehlikeye atar.,

.71.

Dolayısıyla Barnett Newman için ölçek ezicidir. Biz, resme karşı, durakların çevrelerine oranı neyse odur; tıpkı elin küçük izlerinin (iki durakta) durakların kendilerine oranı gibi: geçiş olmaksızın en azdan en çoğa. Aradaki geniş açıklık dayanılmaz bir gerilim yaratır ve bu gerilim eninde sonunda kopmak zorundadır. Bizi tümüyle yutan kaos tufanı, salt rengin üzerimize taşması, çizgilerin paramparça olup titreşen bir sel içinde yok oluşu, Newman’ın eserlerinden söz ederken kullandığı ‘dehşet’in ve Robert Rosenblum’un algıladığı ‘soyut yüce’nin ta kendisidir. Bu dehşet ve bu tutkular, Pollock’unkiler kadar iliklerimize kadar işler, duygusal olarak bizi altüst eder; bunlar onun açıklığının öteki yüzüdür ve ikisi de gelip ortada buluşur. Pollock, bir çılgınlıkla patlar ve sonunda incecik havaya karışarak tükenir. Newman ise sarsıntısız, dingin bir dünyada kusursuz bir vizyon varsayımıyla başlar ve bir felaketle sona erer.

Bir Dünya İnsanı Olarak Sanatçı (1964)

Voltaire, *Candide* adlı kitabını, bu dünya mümkün olan en iyi dünya olduğu için bahçelerimizi işlememiz gerektiğine dair acı öğüdüyle bitirmiştir. Voltaire'e katılıyoruz, ancak dünyamızı en kötü dünya olarak nitelendiriyoruz. Yine de en azından sanat dünyası hiç bu kadar çiçek açmamıştı. Muhtemelen bugün, tarihin herhangi bir döneminde olduğundan daha fazla yenilik, daha fazla estetik teori ve daha fazla enerji var.

- .72. Her gün bize söylendiği gibi, hepsi de kafa karışıklığına yol açan imkânsızlıkların seliyle boğulmuş hâlde gazetelerimizi okur, işlerimizi yapar ve geceleri uykuya dalarız. Sanatçılar olarak, alanımızın tarihi ve alternatiflerinin sonsuzluğu hakkında, sanatçıların daha önce hiç bilmediği kadar çok şey biliyoruz. Ve tüm bunlar, başkalarının dikkatini çekmek için kullandığımız çeşitli tarzlarda yansıtılıyor. İlk kez, mutlu cehalet şansı yitirilmiş durumda.

Herkes İçin Bir Şeyler

Bir gün iki içkici şişeyi masaya koyup düşünmeye başladı; viski şişesinin yarısı boşalmıştı. Biri şişenin yarısının boş, diğeri ise yarısının dolu olduğunu söyledi.

Hikâyeyi güncelleyerek, şişeyi bir Kübist ressamın gözünden hayal edin –içten ve dıştan, yukarıdan ve aşağıdan, önden ve arkadan, yakından ve uzaktan, açılardan ve eğrilerden– viski seviyesine ilişkin veriler, bakış açıları arttıkça yoğunlaşır. Dahası, içenlerin de ayrı ayrı gözlemleri tamamen normal Kübist varlıklar olduğunu ve her birinin yargısının basit bir ifade değil, "Kübist" bir ifade olduğunu varsayalım: "Şişenin yarısı dolu; *yarısı dolu* iki sözcükten oluşur; *yarısı dolu* y ile başlar; y çarpık çurpuk bir harftir..." Şimdi tüm bu bileşenleri Fütürist harekete sokun ve Dada sinizmi, Sürrealist psikoloji ve Soyut Dışavurumcu kriz ekleyin, böylece bugünkü duruma yaklaşabiliriz. Herkes, sanatçı ve belki de sanatçı olmayanlar bile, "haklıdır".

Başka bir hikâye daha var: Bir eşek, hangisini yiyeceğine karar veremediği için iki saman balyası arasında açlıktan ölüyor. Bizler eşeğe benziyoruz, ancak sayısız saman balyasıyla çevriliyiz. En iyisini seçmeye çalışırken çılgına dönerek daireler çiziyoruz. İnatçı olanlar, er ya da geç, çabalarından yorgun düşerek yığılıp kalıyor; duyarlı olanlar alanın ortasında titreyerek, geçen mevsimden kalma samanları kemiriyor. “En iyi” fikrini takip etmek, o zaman (sinsi bir şekilde) “en kötü” fikrinden kaçınmak hâline gelir ve değer, paradoks tarafından yenilgiye uğratılır. Bunun en dokunaklı ifadeleri, boş tuval, hareketsiz dans, sessiz müzik, boş şiir sayfası olmuştur. Böyle bir uçurumun kenarında, geriye kalan tek şey (Harold Rosenberg’in .73. sözlerini yinelersek) *harekete geçmektir*.

Birkaç kişi harekete geçti ve yaptıkları, sanat hakkında düşünme şeklimizi değiştirdi. Sanatın şu anda ifade ettiği anlam, en iyi şekilde yeni koşulları ve sanatçıların bunun sonucunda benimsemek zorunda kaldıkları öz imgesiyle tanımlanabilir. Değişim henüz tamamlanmamış olsa da diğer sanatçılar olan biteni ölçüp duruşlarını ve hedeflerini belirliyorlar; değişime karşı çıkanlar ise, tercihlerini değişimin sözde yetersizlikleriyle karşılaştırarak ona saygı durumunda bulunuyorlar.

Ortaya çıkan resim sentetik bir resimdir. Belirli bir sanatçıyı tanımlamamakta ve (bazıları tanınabilir olsa da) birçok sanatçı hakkında belirli gerçekleri bir araya getirmemektedir. Bu resim, günümüzün öncü sanatçılarını oluşturan ressam ve heykeltıraşların gözlemlerine, ayrıca temsilcilerin ve halkın faaliyetlerine dayanmaktadır. Bu resim, bu gözlemlerin bir yorumu olduğu kadar, basitleştirilmiş ve kasıtlı olarak dramatize edilmiş bir betimlemedir.

Ne Kilise Ne Devlet Ne de Birey

Leonardo da Vinci için sanatçı bir entelektüeldi; Baudelaire için bir dâhiydi; 1930'larda (sahne Amerika Birleşik Devletleri'ne kayarken) bir işçiydi; ve 1950'lerde bir Beatnik'ti. Ne büyük bir itibar kaybı! Denir ki dibe vurduğumuzda gidilebilecek tek bir yön kalmış demektir, o da yukarısidir.

Bir bakıma bu gerçekleşti, çünkü sanatçılar 1946'da cehennemde idiyse, şimdi iş dünyasındalar. Ancak toplum o kadar akışkan hâle geliyor ki, buradan çıkış yolu yukarıdan çok dışarıya doğru. Sadece "uzaklara" değil, aşırı hoşgörüden dolayı kan kaybından ölen ya da güçsüz hâle gelen içsel varlıktan dışarıya doğru. Modern "vizyonerler" in, muadilleri olan "konformistler" den daha da klişe olma ihtimali var ve ikisi de gerçekte var olmayabilir. Etrafımıza bakıyoruz ve ne görüyoruz?

.74. Doğal aristokratlar artık yok ve hâlâ bu rolü oynayanlar karnaval palyaçoları gibi, kendileriyle alay eden acınası tipler. Bereli ve kadife ceketli dâhiler de ortadan kayboldu. Sendika etiketi, insanlık yerine Jimmy Hoffa'yı¹⁴ ifade edebilir. Beat kuşağı artık yok; acı çekmenin karşılığını aldığını anladı. Ve yırtık pırtık kot pantolon giyen, gözleri çukurlaşmış yeni gençler, en iyi ailelerden gelip Courbet ve Cézanne'in erdemlerini övüyorlar.

Günümüz kuşağının erkek ve kadınları, Büyük Buhran döneminde değil, II. Dünya Savaşı sırasında ve hemen sonrasında olgunluğa erişti. Neredeyse hepsi üniversite eğitimi almış ve çoğu evli ve çocuklu. Birçoğu öğretmenlik yapıyor ya da yapmış. Sokakta, geldikleri orta sınıftan ayırt edilemezler ve bu sınıfın geleneklerine –pratiklik, güvencede olma ve kendini geliştirme– yönelme eğilimindedirler.

Onlar diğer insanlardan çok da farklı yaşamıyorlar. Herkes gibi, kışın odalarını sıcak tutmak, çocuklarının eğitimi, hayat sigortasının artan maliyeti gibi konularda endişeleniyorlar. Ancak, banliyöde ya da şehirde, nerede yaşarlarsa yaşasınlar, mahalledeki kahve molalarına ya da P. T. A.¹⁵ toplantılarına katılmak yerine, sessizce kendi hâllerinde yaşamayı tercih ediyorlar. Bu, dostane olmamaktan çok, standart dostluk biçimlerine bağlılık yoksunluğundan, kısmen romantik yabancılaşmanın kalıntılarından, kısmen de düşünme alışkanlığından kaynaklanan

¹⁴ James Riddle Hoffa, ABD ve Kanada'daki International Brotherhood of Teamsters'in (aslen bir taşıma işçileri sendikası olan Uluslararası Kamyoncular Birliği) 1957-1971 arasındaki lideriydi. Erken sendikacılık döneminden itibaren organize suçla bağlantılı olduğu iddia edilir. Kaprow'un bu denemeyi kaleme aldığı yıl çoktan popüler kültür figürü olmuştu. –çn.

¹⁵ P. T. A. (National Parent Teacher Association), Ulusal Okul Aile Birliği. –çn.

mesafeli bir tavır. Gerçek toplumsal yaşamları genellikle başka yerlerde, müşterilerle, meslektaşlarıyla ve menajerleriyle geçiyor; bu toplumsal yaşam, sadece zevk için değil, kariyer için de giderek daha uygun hâle geliyor. Bu bakımdan, Amerika'daki diğer uzmanlık alanları ve sektörlerdeki çalışanlara benziyorlar. Orta sınıf komşularından inançları bakımından değil, beklenmedik konumlarının ne anlama geldiğinin bilincinde olmaları açısından farklılar. Bu, sanat dünyasıyla olan ilişkilerinde, sanatçılar olarak toplumla olan bağlarında, kendileri ve oynadıkları rol hakkındaki algılarında ortaya çıkıyor.

Efsaneye göre, modern sanatçılar "toplum tarafından intihara sürüklenen" (Artaud) arketipik kurbanlardır. Bu devam filminde ise, kendi yaşam ve ölümlerinden tamamen kendileri sorumludur; artık açıkça kötü adamlar yoktur. Sadece kültürlü gericiler, duyarlı ve saygın yaşlı radikaller vardır; onlar öfkeyle ayağa kalkarak bize Rembrandt, Van Gogh ve Pollock'un çarmıhta öldüğünü hatırlatırlar (biz de o sırada "hepsini satıp bitirdik"). Beklendiği gibi, sanatçıların birbirleriyle ilişkileri öncelikle profesyoneldir. Bazen dostane olsa da sanatçı klanı ya da grubu gibi eski bir fikir artık yoktur.

.75.

Günümüz toplumu, en azından hızla büyüyen bir kısmı, sanatçıları sürgüne göndermek yerine onların peşine düşüyor. Bilinçsizce onları toplumun temsilcileri olarak görüyor; bilinçli olarak ise eğlence ve statü arıyor. Bu konuda birazdan daha fazla şey söyleyeceğim, ancak May Teyze ve Jim Amca'nın tarihin onlara attığı dar görüşlü karakterlere her zaman uymadıklarını belirtmek yeterli olacaktır. Sanatın kitle iletişim araçlarıyla tanıtımıyla sanata ilgi duyan bu kişiler, sanatçıya coşkuyla yaklaşırlar, ancak sanatçının ne yaptığını pek anlamazlar. Rahatsız edici bir şekilde, her şeye hazır hippiler gibi davranır ve bir zamanlar kendilerini iten kişisel analizler, cinsel uğraşlar ve ham tekniklerle tekrar tekrar şaşkınlığa uğramak isterler. (Bu da sanatın artık halkı değil, sanatçıyı şaşkınlığa uğratması gerekip gerekmediğini sorguladır...)

Naif ya da yanlış nedenlerle takdir edilmek rahatsız edicidir. Ama aynı derecede geçersiz nedenlerle karalanmak çok daha mı iyidir? Her

halükârdâ, bu belirsiz ilişki savaş için bir gerekçe olamaz. Toplum tamamen kötü değilse, niyetinden biraz şüphe duyuyorsak, kendimizinkinden bu kadar emin olabilir miyiz? Entelektüeller, "burjuva kötülüğü" hakkında, sanatlara olan sonradan görme sevgisinden (ki kendileri de bundan suçludur) başka yeni bir bakış açısı getiremiyorlarsa, asıl soru "Kim bize karşı?" değil, "Tam olarak bulunduğumuz yerde ne yapılabilir?" olur. Ne yazık ki, gidecek başka yer yok.

.76. Ne yazık ki, modern sanatın yeni mitinde sanatçılar artık başarısız olarak başarıya ulaşamazlar. Klasik düşmanları olan toplumdan mahrum kalan sanatçılar, tanınmamalarının acısını "Beni daha sonra keşfedecekler" diyerek teselli edemezler, çünkü artık tek rakip, varsa tabii, rekabettir. Ya başaracaklar ya da susacaklar, kendi vizyonlarını makul bir sürede aktarmayı başaracaklar ya da bu çabayı bırakmayı düşünecekler. Ayrıca, muhayyel ideallerden de mahrum kalan sanatçılar, kilise, devlet ya da birey için değil, koşullarını ancak yeni yeni anlamaya başladıkları incelikli bir toplumsal kompleks içinde işleyen bir sanat için çalışmak zorundalar. Sanat, her zamankinden daha zor hâle geliyor.

Modern sanatçı, bazı öncülleri gibi genellikle apolitiktir (Not: Bu, 1964 yılındadır), ancak 1940'ların sanatçıları için tipik olan ideolojik ihanetlere ilişkin endişesi yoktur. Uluslararası ilişkilerde temel konular eksik; pratikte komünizm ve kapitalizm birbirine benziyor: Her ikisi de gerçekten hırslı ve ikisinin de saflarında anlaşmazlıklar var. Yurttaşlık hakları gibi ulusal konular çok daha gerçekçi görünüyor. Ancak gazeteler, bu mücadelenin manevraları ve profesyonel taktikleri hakkında o kadar ayrıntılı haberlerle dolu ki, sanatçılar bu oyunda naifliğin sonuçlarından habersiz kalıyor. Siyasal sorumluluk, adaletsizliğe tepki vermek ve bir davaya sempati duymaktan daha fazlasıdır; sonuç odaklı planlanmış eylemdir. Siyasal farkındalık herkesin görevi olabilir, ancak siyasal uzmanlık politikacıların işidir. Sanatta olduğu gibi, sadece tam zamanlı kariyer sonuç verebilir,

çünkü önemli olan tek şey sonuçlardır. Her iki alanda da iyi niyetli amatörler acınasıdır ve artık kolay olmadığı açık olan alanlara girmenin kriteri, en nitelikli kişinin kim olduğudur.

Dokunulabilecek Şeyler

Harold Rosenberg, II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanatçıların kim olduklarını, nasıl işlev göreceklarını ya da değer verilecek bir şey olup olmadığını tam olarak bilmediklerini belirtmiştir: "Değerin reddi, I. Dünya Savaşı'ndan sonra olduğu gibi toplumun kınanması ya da ona meydan okuma şeklinde gerçekleşmedi. Çekingendi. Yalnız sanatçı dünyanın farklı olmasını istemiyordu, tuvalinin bir dünya olmasını istiyordu. (...) Öncü Amerikalı sanatçı, Melville'in Ishmael'inin denize açıldığı gibi beyaz tuvalin genişliğine açıldı. (...) Bir yandan ahlaki ve entelektüel tükenmişliğin çaresizce kabulü, diğer yandan kimliğinin gerçek görüntüsünü yansıtabileceği derinliklerde bir maceranın heyecanı."

.77.

Rosenberg bunu yazdığı 1952 yılından bu yana, sanatçılar o beyaz tuvalin üzerinde kimliklerini defalarca bulmuşlardır ve ortaya çıkan eserlerin çoğu birbirine oldukça benzer. Derinliklere dalmak birlikteliği yüzeyle çıkardığında, macera kimliklerin peşinde koşmaya kaymalıdır. Dışarıdaki şeyler içimizdeki ruhtan daha gerçekse, sanatçılar Ezop'un eşeği gibi aynı seçim ızdırabıyla karşı karşıya kalırlar. Bu ikilemden kaçanlar, kişisel temasın onlara verdiği az sayıdaki şeyi, sanki bunlar can yeleğiymiş gibi kavramaya çalışır; bunların özel olmadığını bilirler, ancak gerçek deneyim olduklarından tanınmaları için mücadele ederler.

Değer, o hâlde, ne kadar göreceli olursa olsun, gerçek hedef olarak kabul edilir. Bir şey yapmak bile değerlidir. Bir şeyi işaret etmek bile değerlidir. Ticari bir teknikle elektrik ışığını tasvir etmek değerlidir (bu, hem tasvir etme eyleminin bir onayı hem de bir ironi olsa bile). Bir tuval üzerine bir pantolon eklemek doğrudur. Bir olayla birlikte yok olan bir eser yaratmak hayata sadıktır. Ahşap oymak yerine hurda metali kaynaklamak daha iyidir ve bunun anlamı, heykeltıraş için başka bir anlamdan daha iyidir, vb.

Eskiden sanatçılar değeri aramak için değerden vazgeçerken, şimdi

sanatçılar genel olarak değerlerin belirsizliğini kabul ediyor ve özellikle bir iki tanesini belirlemek zorunda kalıyor. Ancak değer, sanatçıların kendi somut deneyimlerine göre hareket etme konusundaki önemli kararlarının sonucuysa, sorun bu deneyimi çağdaş büyük mağazaların toplumsal çevresinde etkili bir şekilde aktarmaktır. Ulusal ya da küresel ölçekte siyaset amatörler için (tıpkı pazar günleri “ciddi” resim yapmanın küstahça olması gibi) küstahça ise, sanat siyaseti sadece mümkün değil, aynı zamanda gereklidir. Bu, yeni bir ikna aracıdır. Ve ikna, sanatçıların dünyayla olan temasının doğrulanmasına yol açar.

.78.

Liderlik Pozisyonları

Günümüzün en iyi öncü sanatçıları ünlü, genellikle üretken ve maddi açıdan rahat durumdadır. Henüz öyle olmayanlar da öyle olabilir ve öyle olmayacak az sayıdaki kişi, sanatsal şahadet geleneğini tercih ettikleri ya da cazibeden korktukları için bu fırsatı reddettiklerini kabul etmelidir.

Öncülerin tanınır ve başarılı olmalarına yardımcı olanlar arasında, 1940’lı yılların okul arkadaşları ve savaştan sonra öne çıkan yeni küratörler, galeri sahipleri ve eleştirmenler yer alır. Neredeyse tüm küratörler (bazı sanatçılar gibi) eleştiri ve monografiler yazıyor, böylece sanat dergileri ve sanat yayıncılarının yayın politikasıyla bağlantı kuruyorlar. Bu meslek gruplarının ortak bir ilgi alanına sahip olması doğaldır.

Meslektaşlarının çabaları sayesinde sanatçılar, konferanslar vermek, panellere katılmak, radyo ve televizyon programlarına çıkmak için davet ediliyorlar. Eserleri hayranlık uyandırdıkça, söylediklerine de giderek daha fazla ilgi gösteriliyor. Ulusal sergileri değerlendiriyorlar ve uluslararası sergiler üzerinde etki sahibi oluyorlar. Böylece, yeni fikirleri ve kendi itibarlarını doğrudan tanıtmanın yanı sıra, büyük liglere katmak için genç sanatçı müttefiklerini destekliyorlar.

Üniversitelere yarı zamanlı “seçkin misafir eleştirmenler” olarak davet ediliyorlar. Sanat bölümlerinin başkanları ya da kadrolu öğretim üyeleri olarak, bir sonraki öncü akımın gidişatını ve eserlerinin görünümünü

kişisel olarak etkiliyorlar: Sanatçı-öğretmen A'nın şöhreti öğretimi saygın hâle getirdiğinden, öğrenciler benzer bir kariyer seçiyor ve bu modeli sürdürecektir bir yaratıcı-profesör kuşağı doğuyor. Toplumsal olarak ise, öncü sanatçılar zenginler tarafından aranır; moda partilerinde ve tatil beldelerinde görülür; Beyaz Saray'da onurlandırılırlar. Çoğu durumda, izleyicilerinin geçmişteki gibi küçümseyici olmadığını fark ederler, çünkü onları arayan "atadan zengin"ler değil, sanatçılar gibi zamanın gerekliliklerine ayak uydurmak üzere eğitilmiş yeni zenginlerdir.

Böyle bir toplumda, sanatçı B pahalı bir eserini bir hayır kurumuna bağışlar ve diğerleri de, rahatsız edici vergi dilimlerine ulaşan kişiler, başarılarının maddi yönünü meşrulaştırırken eserlerini dolaşımda tutmanın bir yolunu bulurlar. Aynı zamanda, sanatçılar, eserlerini satın alan yönetici-koleksiyoncu gibi, vergi indirimi için müzeye bağışlayarak kendi eserleriyle hayırsever bir eylem gerçekleştirebilirlerse, bu sanatçılar sadece iş konusunda koleksiyoncuyla eşit olduklarını kanıtlamakla kalmaz, bağımsız hareket ederek koleksiyoncuyu toplumsal açıdan da geride bırakırlar.

Bu koşullar altında, bir çatı katında çalışan ressam, hiçbir şekilde kendilerini 1940'lı ve 1950'li yılların "çatı katı kuşağı"nın bir parçası olarak hissedemezler. Onların koşulları, daha çok belirli bir gücün koşullarıdır. İktidarın metodolojisi, normalde siyaset olarak adlandırdığımız şeydir ve siyaset, özellikle sanatla bağlantılı olarak, entrika ve sahtekârlığı ima eden kötü bir şöhrete sahip olsa da aynı zamanda canlılığın da yöntemi olabilir. Kültür siyasetinden uzak durmanın iyi niyet ve iyi yürekliliği güvence altına aldığını varsaymak, hiç kimseyi, en azından bunu yapan sanatçıları ikna etmez; çünkü onlar, "ayartılma karşısında" kendilerini kanıtladıklarını mı yoksa sadece bundan kaçtıklarını mı asla bilemeyeceklerdir.

İktidarın Sorumluluğu

Sanatta iktidar, bir devlette ya da büyük bir şirketteki iktidar gibi değildir. Bir resim asla yumurtanın fiyatını değiştirmez. Ancak bir resim hayallerimizi değiştirebilir ve zamanla değerlerimizi belirginleştirebilir. Sanatçıların gücü,

.79.

80. tam da izleyicilerinin hayalleri üzerinde sahip oldukları etkidir. Bu gücün ölçüsü, sadece bu etkinin büyüklüğünde değil, aynı zamanda niteliğinde de yatmaktadır. Picasso, Walt Disney ile rekabet eder, Walt Disney ise televizyon dizileriyle rekabet eder. Nitelikle ilgili olduğu için sanat, ahlaki bir eylemdir. Sanatçılar genellikle sadece işlerinde iyi olmak için yola çıkar, ancak eylemlerinin doğasını fark ettiklerinde, bu doğaya iyi hizmet etmekle yükümlüdürler ve belki de bu, dolandırıcıların ve sahtekârların uygulamalarıyla karıştırılabilecek şekillerde olabilir. Yeni olan ile yeni gibi olanı ayırmak zor olduğunda, güdüler ve sonuçlar belirsizleşir; ancak “herkesin zevki kendine” ötesinde bir standart olmadığında, en iyiler en kötülerle aynı alanda rekabet etmek zorundadır. Herhangi bir sanatçının vizyonunun etkinliği, büyük ölçüde o sanatçının içgörülerini değer olarak sorumlulukla nasıl dengelediğine bağlıdır. Pratik olarak bu, içgörülerini daha acil ve çekici olabilecek diğer değerlere karşı savunmak anlamına gelir; aynı zamanda onların geleceğine de özen göstermek anlamına gelir. Rothko ve Still’in uyardığı gibi, bir sanatçının eseri, onu satın alması istenen topluluk tarafından ele alındığında kötüye kullanılabilir, saptırılabilir ve sulandırılabilir.

Sanatçılar, halkın kendi vizyonlarını nasıl algıladığını kontrol edemedikleri gibi, başarılarını da güvence altına alamazlar. Ancak bu, her şeyin bir şans meselesi olduğu anlamına gelmez. Günümüz sanatçıları, kariyerlerini tamamen şansa bırakamazlar, çünkü kendi kariyerlerine odaklanan diğerleri tarafından dışlanacaklarını fark ederler. Bir stüdyoda kalan bir resim, bohem hayatın romantizmini artık hayal etmeyen sanat meraklısı bir halk için ne değer taşır ne de var olur. Benzer şekilde, sonsuzlukla ilgilenmeyen sanatçılar tarafından üretilen “aylak” (yani, yarasız) sanat, felsefi bir çelişki olduğu kadar kabul edilemez bir yaşam tarzıdır. Besteci John Cage bir keresinde, bir eserin icra edilene kadar onun için tamamlanmış sayılmadığını söylemiştir. Bu bakış açısına göre, bir resim dünyaya sunulana kadar tamamlanmış sayılmaz. Ancak dünyaya sunulunca da, en iyi şekilde var olması için kayıtsızca piyasaya sürülemez. Örneğin, Idaho’daki bir münzeviye ve New York’taki Time-Life Binası’na, her iki

satışın da eser ve dünya üzerinde aynı etkiye sahip olacağı varsayımıyla satılamaz. Değeri ve anlamı karışmadan bir tabloid gazeteye ve bir sanat dergisine çoğaltılması için verilemez. Ancak ressamın bu alternatiflerin önemli olduğuna karar verirse, her bir bağlama göre *nasıl* olacağına da karar vermeli ve farklı sonuçlarla başa çıkmaya hazırlıklı olmalıdır. Çünkü bu tür sonuçlar, sanatçıların çevrelerindeki kişilerle olan gerçek bağlantılarını kutuplaştırır ve bu kişiler de kendi çıkarlarını gözetirler.

Dışarıdakiler

.81.

Sanat kamuoyu olarak adlandırılan kesim, artık sanatçıların olumlu ya da olumsuz tepkiler alabilecekleri seçkin, küçük bir grup değildir. Artık geniş ve dağınık bir kitle hâline gelmiştir ve yakında genel kamuoyu olarak adlandırılacaktır. Haftalık dergi okurları, televizyon izleyicileri, yurtiçi ve yurtdışındaki dünya fuarlarını ziyaret edenler, “kültür” kulüplerinin üyeleri, posta yoluyla sanat dersleri alanlar, hayır kurumları, sivil toplum geliştirme komiteleri, siyasal kampanyacılar, okullar ve üniversitelerden oluşan bu büyüyen kitle –özel koleksiyoncular, şirketler ve sıradan insanlara hizmet eden yeni galeri ve müzelerin patlamasından bahsetmiyorum bile– sanatla çeşitli ve karmaşık nedenlerle ilgilenmektedir.

Bir topluluk kulübü, heyecan verici bir gösteri ve konferans isteyebilir. Bazı üyeler sadece sanatçıyla iletişim kurmak isteyebilir; diğerleri ise öğrenmek isteyebilir. Bir üniversitenin sanat bölümü, öğrencilerini en şiddetli hâliyle modernizmin meydan okumasıyla canlandırmak ve uyuşuk bir fakülteye bir şey kanıtlamak isteyebilir. Bir politikacı, entelektüellerin yardımını almanın avantajını görerek, belediye sergilerine sponsor olabilir ve sergilenen eserlerden o kadar etkilenir ki, bir koleksiyon oluşturmaya başlar. Bir işletme, fabrikalarında sadece en son sanat eserlerini görmek istemekle kalmaz, aynı zamanda iyi bir yatırım ve büyük ölçekli alımların getirdiği vergi avantajlarıyla hoş bir tür hayırseverlik de ister.

Bu kamuoyunun en sadık kesimi olan koleksiyoncular da çeşitli güdülerin birleşiminden oluşurlar. Yeni zengin ve yeni ayrıcalıklı olan bu

kişiler, temelde zekidirler ancak coşkularını engelleyecek yeterli eğitimden yoksundurlar. Genellikle kaba, dürtüsel ve tepkilerinden emin olmayan bu kişiler, yine de öncülerin çalışmalarını hızlı ve anlaşılır bir şekilde kavrarlar. Tuhaf bir açgözlülük ("Vay canına, ne kadar etkileyici!"), şüphe ("Bana param var diye mi iyi davranıyor?"), ucuz pazarlık taktikleri ("Altı tabloyu yarı fiyatına alacağım!") ve ebeveynlerinin anti entelektüel varlık ve zenginlik tutkusu nedeniyle miras aldıkları derin suçluluk duygusunun korkutucu bir karışımıyla sanatı destekliyor ve satın alıyorlar. (Giotto'nun Arena Şapeli'nin, bağışçısının günahlarının kefareti olduğu söylenir; günümüzün sanatseverleriye ülkelerinin sanatsal açıdan yoksul geçmişini telafi etmek için para harcayabilirler). Ancak bu tür niyet farklılıkları, sanatçıların kendilerinin yaşadıklarından çok da farklı değildir, bu yüzden bu noktaya fazla değinmeye gerek yoktur.

Genel olarak, sanata yönelik bu artan ilgi, istatistiklerin de açıkça doğruladığı gibi, sanat pratiğini teşvik etmektedir. Bu durum sadece çoğulcu bir estetiği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda insanların çağdaş sanata ilgi duymalarının çeşitli nedenlerinin, sanatın kamusal alana kabul edilmesi için yeterli olduğunu da gösterir. Tüm sanatçılar bu nedenlerden yararlanamaz, ancak sanatçılar bu olumlu işaretleri kendi lehlerine çevirebilirler; zira her hâlükârda insanlar sanatçılardan yararlanmaktadır.

Esasen, bu görev eğitimsel bir görevdir. Sanatçılar, ister istemez, ilgili bir kamuoyuyla karşı karşıyadır. Kamuoyu onlardan nefret etmek niyetinde değildir ve ölümüne sevilme yerine güzelce sevilme daha iyidir. Sevgiyi öğretme görevi öncelikle sanatçıların kendilerine düşer. Onların görevi, eserlerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacak yeni düşünceleri, yeni sözcükleri, hatta yeni tutumları yeni fikirleri kabule hazır bir izleyici kitlesinin hizmetine sunmaktır. Bunu yapmazlarsa, kamuoyunun sunacağı alternatif, stereotipik düşmanlık ve yanlış anlamalarla dolu eski düşünce ve tutumlardır.

Geleneksel olarak bu sorumluluk eleştirmenlere ve bir dereceye kadar da sanat simsarlarına aitti. Sanatın tamamen özel bir mesele olduğu

varsayıldığında, iş bölümü uygun kabul ediliyordu. Aracılar, sanatçının resimlerinde ne yaptığını izleyicilere sözlerle anlatmak için ortaya çıktı. Ancak, daha önce de belirttiğim gibi, günümüz sanatçıları kendi temsilcilerinin ısrarı üzerine bu görevi paylaşıyorlar. Aslında, bu işi o kadar iyi yapıyorlar ki, yeni keşfettiği kültürde aptal görünmekten hâlâ korkan halk, ancak sanatçının ağzından çıkan güven verici sözlerle şüphelerini giderebiliyor. Bu tür sanatçılar artık sadece yaratıcı-olarak-otoriteyi temsil etmekle kalmayacak; giderek daha fazla otorite-olarak-yaratıcı olmaya teşvik edilecekler.

Sanatçıları, kendileri saf bir deha gibi davranırken, galeriler ve eleştirmenlerin şöhrete kavuşturduğu günlerin sona ermek üzere olduğu açıkça görülüyor.

.83.

Tapınağın Sonu

Bahsettiğim eğilimler, sanatın en yüksek makamı olan müzeleri de etkilemiştir. Bu ortam, sanatın en büyük ihtişamı ve bazen de yüceltilmesi olarak kabul edilmiştir (*Mona Lisa*, Louvre Müzesi'nde *kutsanmaktadır*). Sanatçılar hâlâ buraya hayranlıkla bakar.

Ancak, kamu müzelerinin (sanat mağazalarıyla birlikte) esas olarak saray ve kilisenin himayesinin yerine geçmek üzere geliştiğini hatırlayabiliriz. Fiziksel olarak, müze, bir zamanlar sanatın sahip olduğu, ulaşılamaz derecede görkemli, inzivaya çekilmiş ortamın ruhuna, görünümüne ve işlevine doğrudan bir paralellik oluşturmaktadır. Avrupa'da kullanılmayan manastırlar ve eski saraylar müzeye dönüştürüldü; ardından Amerika'da da bu tür yapıların tarzı taklit edildi. Bu nedenle, küratörlerin "aristokratik" tavırları, sessiz ortam, eserlerden esere büyük bir saygı göstererek geçilmesi ortaya çıktı. Saygılı tavırlar, sanata duyulan saygıyla karıştırılmaya başlandı (ve hâlâ da öyle).

Yakın zamana kadar, müze, bir papa ya da prens gibi zamanının sanatını desteklemekten uzak, bir konservatuar gibiydi. Modern sanatçılar için, müze sanat eserlerinin depolandığı bir yerden daha kötü bir anlam

ifade ediyordu; müze, ölü sanatçıların depolandığı bir yer anlamına geliyordu ve kendileri henüz ölmemişti.

Günümüzün (eski sanat eserlerinin azlığıyla karşı karşıya ve yeni üretilen eserlere gerçekten duyarlı olan) modern saray ve kiliselerinin küratörleri; gezici sergiler, eğitim programları, yeni eserlerden oluşan hızla değişen sergiler, konserler, konferanslar ve ünlü isimlerin katıldığı forumlar, hatta ara sıra ortaya çıkan "skandallar" ile halkı çekerek bu tozlu yaftadan kaçınmaya çalışıyor. Jean Tinguely'nin *Homage to New York* [New York'a Saygı] adlı eseri, performans sırasında kısmen ve kasıtlı olarak kendini yok eden muhteşem bir hurda düzeneğiydi. Bu eser, tanınmış bir yenilikçinin sanat eseri olmasının yanı sıra, Modern Sanat Müzesi'nin her iki tarafın da yararına olan bir tanıtım hamlesiydi.

.84.

Girişimci ticari galeri minyatür bir müze gibi işlev görür ve sadece daha açık finansal güdüleriyle müzeden ayrışır. Her ikisi de angaje olmaya çalışırken, kutsal mekânın yalıtılmışlığında yaşam ritüellerini yerine getirir. Ancak sanat evi, hayatta uygun bir yeri olmayan bir mücevher için mücevher kutusu gibidir; bu nedenle müzeler (ve galeriler) tanıtmak için can atıkları sanatla bağlantılarını hızla yitirmektedir. Sanatçılar dünyaya daha çok açıldıkça, yapıtları da daha az 'kutsal' bir nitelik taşır; sessizliği ve mahremiyeti bedensiz bir ruh için bir şapeli çağrıştıran bir ortamdan yarar sağlamaları da gitgide daha az olası hâle gelir.

Bir zamanlar, galeriden müzeye giden yolda modern sanat, bir koleksiyoncunun evinde mola verirdi ve orada *yaşamın bir parçası* olduğu için sanki oraya ait değilmiş gibi görünürdü. Şimdi ise durum tam tersi. Mutfak Lavabosu sanatı, Pop Art, Sıradan Nesne sanatı, Asamblaj, Çöp Kültürü, Yeniden Düzenlenebilirler, Çoklu Eserler ve Ortamlar, günlük yaşamın temalarına ve mekânlarına olan ilgileri ve genellikle bu temalara ve mekânlara doğrudan dahil olmalarıyla birleşen bu sanat türleri, *bunlarla birlikte yaşanamayacakları* müzelerde absürt ve uyumsuz görünürler. (Hatta, formları daha eski ve demode kalmış günümüzün Sert Kenar ya da Göze Hitap Eden (*Retinal*) resim ve heykelleri bile, aktif yaşamdan mahrum kalmak yerine, onunla temas hâlindeyken güvenilmez saflıklarını açığa vurur.)

Her zaman sanatın doğasına ait olduğunu varsaydığımız müze, bu nedenle, nispeten yeni bir gelişmedir; aslına bakılırsa geçmişin büyük bir kısmında müze yoktur. Ve müze şimdiden miadını doldurmuştur. Ancak sanat dünyanın bir parçası hâline gelirken, onu gömmek için daha fazla müze inşa ediliyor. Bu yapıyı bir mezar olarak aşağılayan ressam ve heykeltıraşların, hayatlarının eserlerini orada erkenden mezara gömmek istemeleri trajiktir. Tek umut, bu sürecin yakında sona ermesi ve modern müzelerin yüzme havuzlarına ya da gece kulüplerine dönüştürülmesidir.

Orta sınıfın parası hem kamu hem de özel sektörün parası, beğeni ve asil duyguların fantezilerine değil, orta sınıf sanatına harcanmalıdır. Bir binanın toplumsal konumunu belirleyebildiğimiz gibi, bir resmin de toplumsal konumunu belirleyebiliriz. İmgeler, teknikler ya da üsluplar ve güzellik, zihin ve ruhun üstünlüğüne daha üstü kapalı bir şekilde yapılan çağrılar, eserin konusu ne olursa olsun, kendi kökenlerini ve niyetlerini (ya da bunların yokluğunu) gösterir. Orta sınıf sanatı özlemle “sınıf” arayışında olabilir, ancak bunu asla talep edemez, tıpkı yaratıcılarının da yapamayacağı gibi, çünkü burada “sınıf” diye bir şey yoktur. Amerika Birleşik Devletleri sofistike melezlerin ülkesidir ve kendini kurumlu gösteren herkes nostaljik olarak damgalanır. Sahte sınıf her zaman iticidir, ancak zaman bizi Avrupa kökenlerimizden uzaklaştırdıkça, geçmişin tatlı rüyasını bile hatırlamak gittikçe zorlaşıyor. Tarih bilinci eğitimin vazgeçilmez bir parçasıdır, ancak güncel eylemler bambaşka bir konudur. Bugün yaptığımız işin ruhu ve bedeni televizyon ekranlarımızda ve vitamin haplarımızda saklıdır.

.85.

Sonsöz

Bazı teologlar ve din adamları, sanatçılar bir zamanlar ruhani eğitim almak için kiliseye gidiyorsa, artık kilisenin sanatçılara gitme zamanının geldiğini ima ediyor. Sanatçılar, kiliseyi terk ettiklerinden bu yana geçen iki yüzyıl boyunca, barikatları aşmış ya da dağlara çıkmış, turist ve züppe olmuş, nabızlarını hissetmiş, kafalarını incelemiş, bağırsaklarının gurultusunu

duymuş, dilencilerle paçavralar toplamış, farelerle dolu mahzenlerde yaşamış, yollara düşmüş ya da puro dükkânlarında çalışmışlardır.

Şimdi ise Madison Caddesi'nde aceleyle yürüyor ve dünyayı dolaşıyorlar, resepsiyonlarda kadeh tokuşturuyor ve yüksek öğrenim kurumlarında seminer veriyorlar. Arada, kaybedilecek bir an bile olmadığı için, ciddiyetle ve istikrarlı bir şekilde çalışıyorlar. En iyileri, iyi ya da kötü, dünyayı olduğu gibi kabul etmeye cesaret ettiler. Andy Warhol, bir makine olmak istediğini söylemiştir: Makinenin *içindeki* tanrı!¹⁶ Kilisenin öğrenmesi gereken şey bu olabilir.

.86. Kimliğimize hangi yeni ismi verirse o geleceğe kalır. Ama bunun Tanrı'nın evlerindeki geçitlerden ziyade süpermarket reyonlarıyla; doğru yoldan, hidayetten ziyade bir Ford Mustang içinde 1 numaralı ABD Karayolu'yla;¹⁷ Yahudi-Hristiyan değerlerinden ziyade toplumsal psikolojiyle ilgili olacağını tahmin ediyorum. Astronot John Glenn uzay gemisinin penceresinden semavi bir mavi ışık yakalamış olabilir, ama ben çalışmakta olan bir bilgisayarın ışıklarını izledim. Ve yıldızlara benziyorlardı.

¹⁶ Orijinalinde, "deus in machina". Kaprow, tiyatrodan doğmakla birlikte bugün salt tiyatrodan değil, edebiyatta, sinemada, genel kültürde kullanılan, bir olaya mantıksal zemin sağlamadan tepeden inme, yapay bir kurtarıcı çözüm müdahalesi anlamındaki metafora, "deus ex machina"ya (makineden gelen tanrı) atıfla bir kelime oyununa başvuruyor. –çn.

¹⁷ U.S. Route 1, ABD'nin doğu kıyılan boyunca uzanan otoyol. –çn.

Happening'ler Öldü: Yaşasın Happening'ler! (1966)

Happening'ler, günümüzün tek yeraltı avangardıdır. Happening'lerin sonu –birinin bile yakınından geçmemiş kişiler tarafından– 1958'den beri düzenli olarak ilan ediliyor; o zamandan beri Happening'ler, kronik bir virüs gibi tüm dünyaya yayılmakta ve tanıdık yerlerden ustaca kaçınarak en beklenmedik yerlerde ortaya çıkmaktadır. "Görölmemeniz Gereken Başlıca Yer: Bir Happening," diyordu *Esquire* dergisi geçen yıl, yüksek Kültürde neyin moda neyin demode olduğunu gösteren yıllık iki sayfalık tablosunda. Kesinlikle! İnsan görölmek için Modern Sanat Müzesi'ne gider. Happening'ler, diğer tüm sanatların mahkûm olduğu kaçınılmaz ölümden, yani reklamdan kurtulabilen tek sanat etkinliğidir. Çünkü kısa ömürlü olarak tasarlanmışlardır ve onlara asla aşırı maruz kalınamaz; her gerçekleştiklerinde, kelimenin tam anlamıyla ölürler. İlk başta bilinçsizce, sonra kasıtlı olarak, kitle iletişim araçları bu koşulu (bu koşula meydan okuyacak gücü pek olmayan) standart sanatlara dayatmaya başlamadan hemen önce, planlı bir şekilde işlevini kaybetme oyununu oynadılar. Standart sanatlar için en önemli soru "Bu ne kadar sürebilir?" oldu. Happening'ler içinse her zaman "Nasıl devam edebiliriz?" sorusu ön plandaydı. Böylece yeraltı farklı bir anlam kazandı. Eskiden sanatçının düşmanı kendini beğenmiş burjuvazyken, artık hippie gazetecilerdi.

1961'de bir makalede şunları yazdım:

Bir Happening bir meta değil, kısa bir olay olduğu ölçüde, elde edebileceği herhangi bir aleniyet açısından, bir zihin durumu hâline gelebilir. Bu olayda kimler orada bulunmuş olacak? Geçmişin deniz canavarları ya da dünün uçan daireleri gibi olabilir. Aslında umursamamalıyım, çünkü yeni mit belirli bir şeye atıfta bulunmadan kendi başına büyüdükçe, sanatçı kimsenin fark etmeyeceği bir şeyi keşfetmekte özgürken, tamamen hayali bir şeyle ünlenerek hoş bir mahremiyet elde edebilir.

Özgürlüklerine düşkün olan Happening'ciler kamuoyunun dikkatini gerçekte yaptıklarından uzaklaştırarak bunun yerine bir efsaneye yönlendiriyor. Happening mi? O, bir zamanlar, bir yerde oldu ve ayrıca, artık kimse öyle şeyler yapmıyor...

.88. Şu anda bir tür Happening "yapan" kırktan fazla erkek ve kadın var. Japonya, Hollanda, Çekoslovakya, Danimarka, Fransa, Arjantin, İsveç, Almanya, İspanya, Avusturya ve İzlanda'nın yanı sıra Amerika Birleşik Devletleri'nde de yaşıyorlar. Muhtemelen içlerinden onu birinci sınıf yeteneklerdir. Ayrıca, şu anda bu konu üzerine ya da konuyla ilgili en az bir düzine kitap bulunuyor: Wolf Vostell, *Décollage 4* (Köln, 1964), kendi yayını; *An Anthology*, Jackson MacLow ve La Monte Young tarafından derlenmiş ve yayımlanmıştır (New York, 1963); George Brecht, *Water Yam* (New York: Fluxus Publications, 1963); *Fluxus 1*, George Maciunas tarafından derlenmiş antoloji (New York: Fluxus Publications, 1964); Richard Higgins, *Postface and Jefferson's Birthday* (New York: Something Else Press, 1964); Michael Kirby, *Happenings* (New York: Dutton, 1964); Yoko Ono, *Grapefruit* (Long Island, New York: Wunternaum Press, 1964); Jürgen Becker ve Wolf Vostell, *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme* (Hamburg: Rowohlt Verlag, 1965); Galerie Parnass, Wuppertal, *24 Stunden* (Verlag Hansen & Hansen, 1965); Al Hansen, *Primer of Happenings and Time Space Art* (New York: Something Else Press, 1965); *Four Suits*, Philip Corner, Alison Knowles, Ben Patterson ve Tomas Schmit'in eserleri (New York: Something Else Press, 1966) ve *Tulane Drama Review*'un Michael Kirby tarafından derlenen Kış 1965 tarihli özel Happening'ler sayısı, Tulane Üniversitesi, New Orleans. Jean-Jacques Lebel, kitabını Paris'te yayımlamak üzere ve benim kitabım *Assemblages, Environments, and Happenings* (New York: Harry N. Abrams) bu bahar çıkacak. Bu artan literatürün yanı sıra, ciddi makalelerden oluşan bir bibliyografya da giderek büyüyor. Bu yayınlar ve kırk kadar Happening'ci, neredeyse hiç bilinmeyen ve pratik olarak bilinmesi imkânsız bir sanatın efsanesini yaygınlaştırıyor.

Bu nedenle, bu efsaneye, Happening'lerin şu anki iyi durumunu korumaya yardımcı olacak ve aynı zamanda –bunu gülümseyerek

ama ironik olmayan bir şekilde söylüyorum– etkinliklerinin doğrudan değerlendirilmesinin önüne geçecek bazı eylem ilkeleri getirmek yerinde olacaktır. Böylelikle, çoğalan hikâyeler, basılı senaryolar ve sonsuza dek yok olan eserlerin ara sıra çekilen fotoğraflarıyla ölçülecekler ve hepsi birlikte, yargılanacak bir belgesel kayıt olmaktan ziyade, hemen ulaşamayacağımız bir yerde nefes alan bir şeyin edasını akla getirecektir. Aslında bu, sanatçılar ve onların işlerinden uzaklaştırdığı sürece, mümkün olduğunca fazla hayal gücünü harekete geçirme amacıyla çıkarılmış kasıtlı bir söylentidir. Bu düzlemde, tüm süreç sanata benzer hâle gelmeye eğilim gösterir. Ve bu düzlemde, oyunun kuralları da öyle:

.89.

1. *Happening ile günlük yaşam arasındaki sınır mümkün olduğunca akışkan ve belki de belirsiz tutulmalıdır.* El yapımı ile hazır yapım arasındaki karşılıklı etkileşim bu şekilde en üst düzeye çıkacaktır. İki araba otoyolda çarpışır. Birinin kırık radyatöründen mor bir sıvı akar, diğerinin arka koltuğunda çok sayıda ölü tavuk vardır. Polisler olayı inceler, makul yanıtlar verilir, çekiciler enkazı kaldırır, masraflar ödenir, sürücüler akşam yemeği için evlerine gider...

2. *Temalar, malzemeler, eylemler ve bunların canlandığı çağrışımlar; sanat, sanatın türevleri ve sanat çevresi dışında her yerden alınabilir.* Sanatı ve sanatı uzaktan yakından çağrıştıran her şeyi ortadan kaldırın, ayrıca sanat galerileri, tiyatrolar, konser salonları ve diğer (gece kulüpleri ve *coffee house*'lar¹⁸ gibi) kültür merkezlerinden uzak durun, böylece ayrı bir sanat gelişebilir. Hedef de budur. Happening'ler, Wagner operalarının olmak istediği gibi bileşik ya da "bütüncül" bir sanat değildir; sanatların bir sentezi bile değildir. Çoğu standart sanatın aksine, bunların enerji kaynağı sanat değildir ve ortaya çıkan yarı-sanat (*quasi art*) her zaman bu belirsiz kimliğin bir parçasını içerir. Bir ABD Deniz Piyadesinin orman savaşı taktikleri el kitabı, polietilen böbreklerin üretildiği laboratuvara düzenlenen bir gezi, Long Island Otoyolundaki trafik sıkışıklığı Beethoven, Racine ya da Michelangelo'dan daha yararlıdır.

18 "Coffee house" ile Amerika'da 1950–1960'larda şiir okumaları, müzik performansları, küçük sahne etkinlikleri ve sanat çevrelerinin buluşmaları için kullanılan ve dönemin alternatif kültürel mekânları olan kafelere gönderme yapıyor. –en.

3. *Happening, birbirinden geniş aralıklarla ayrılmış, bazen hareketli ve değişken birden çok mekâna yayılmalıdır.* Tek bir performans alanı, bir tuvalin yalnızca merkezini boyamak gibi, durağan ve sınırlayıcıdır. Ayrıca bu, sahne tiyatrosunun yerleşik kuralıdır ve örneğin sinemanın görüntülediği ama nihai filmde yalnızca izlenebilen, fiziksel olarak deneyimlenemeyen binlerce olanağın kullanılmasını engeller. Bir Happening içindeki olaylar arasındaki mesafe yavaş yavaş genişletilerek bu konuda denemeler yapılabilir. Önce, trafiğin yoğun olduğu bir cadde boyunca birçok noktada; ardından, bazı eylemlerin birbirinden bağımsız olarak gerçekleştirildiği bir dairenin birkaç odasında ve binanın birkaç katında; daha sonra birden fazla caddede; ardından farklı ancak birbirine yakın şehirlerde; son olarak da dünyanın dört bir yanında. Bunların bir kısmı, bir bölgeden diğerine giderken toplu taşıma araçları ve posta yoluyla gerçekleştirilebilir. Bu, parçalar arasındaki gerilimi artıracak ve aynı zamanda yoğun bir eşgüdüm olmadan daha bağımsız bir şekilde var olmalarını sağlayacaktır.

4. *Zaman, nesneler ve mekânlarla yakından bağlantılı olduğundan, değişken ve süreklilik kuralından bağımsız olmalıdır.* Her ne olursa, müzikte yapısal şema ya da ifade amacıyla keyfi yavaşlama ya da hızlanmanın aksine, her şey doğal zamanında gerçekleşmelidir. Noel öncesinde kalabalık bir mağazada olta satın almak için gereken süreyi ya da bir binanın temellerini atmak için gereken süreyi düşünün. Her ikisinde de aynı kişiler yer alıyorsa, bir eylem diğerinin tamamlanmasını beklemek zorunda kalacaktır. Bunları farklı kişiler gerçekleştirirse, olaylar çakışabilir. Önemli olan, tüm olayların kendi zamanlarının olmasıdır. Bunlar, durumun oldukça normatif gereksinimlerine göre çakışabilir ya da çakışmayabilir. Örneğin, farklı bölgelerden gelen kişiler bir yere gitmek için trene yetişmek zorundaysa, bunlar çakışabilir.

5. *Tüm malzemelerin, eylemlerin, görüntülerin ve bunların zaman ve mekânlarının kompozisyonu, olabildiğince doğal ve yine pratik bir şekilde gerçekleştirilmelidir.* Bu kural, formsuzluğu kastetmemektedir, çünkü bu imkânsızdır; bu, seri tekniği, dinamik simetri, sone formu vb. gibi düzenlemeyle ilgili sanatlarla ilişkili form teorilerinden kaçınılması anlamına

gelir. Ben ve başkaları bir Happening'i bir dizi olayın kolajına bağladiysak, Times Meydanı da bu şekilde görülebilir. Bazı kolajlar klasik tablolara benzeyecek şekilde düzenlenmişken, diğerleri Times Meydanı'nı hatırlatır. Bu, vurgunun nerede olduğuna bağlıdır. Bir Happening, belki de sanat formlarından çok oyun ve spor formlarına atıfta bulunur; bu bağlamda, çocukların oynadıkları oyunları nasıl icat ettiklerini gözlemlemek yararlıdır. Düzenlemeleri genellikle katıdır, ancak özerliği estetikle kısıtlanmamıştır. Çocukların oyunları aynı zamanda toplumsaldır, birden çok çocuğun fikirlerinin katkısıyla oluşur. Dolayısıyla bir Happening, hava durumu, hayvanlar ve böceklerin de katılımıyla, birkaç kişi tarafından oluşturulabilir.

.91.

6. Happening'ler prova yapılmadan ve profesyonel olmayan kişiler tarafından tek seferlik olarak gerçekleştirilmelidir. Bir kalabalık, bir odayı dolduran yiyecekleri yemelidir; bir ev yakılmalıdır; aşk mektupları bir tarlaya saçılmalı ve gelecekte yağacak bir yağmurla parçalanmalıdır; yirmi kiralık araba, benzinleri bitene dek farklı yönlerde sürülmelidir... Bu tür durumları prova etmek ve tekrarlamak çoğu zaman mümkün ve pratik olmadığı gibi, gereksizdir de. Repertuar sanatlarından farklı olarak, Happening'ler, tekrarlanamayan eylem alanlarının kullanımıyla özgürlük kazanır. Ayrıca, bir Happening'in olaylarını gerçekleştirmek için herhangi bir beceri gerekmediğinden, profesyonel bir sporcu ya da aktörün sergileyecek hiçbir şeyi yoktur (ve alkışlayacak kimse de yoktur); bu nedenle, iyileştirilecek hiçbir şey olmadığı için prova yapmak ve tekrarlamak için hiçbir neden yoktur. Geriye kalan tek şey, kişinin kendisi için olan değerdir.

7. Bundan dolayı, bir Happening'i izleyecek bir seyirci ya da seyirciler olmamalıdır (ve genellikle olamaz da). İnsanlar, bir esere isteyerek katılarak, senaryoyu ve kendilerine özel görevleri önceden bilerek, eserin gerçek ve gerekli bir parçası hâline gelir. Onlar olmadan bu eser var olamaz, tıpkı yağmur ya da metroda yoğun saatler olmadan var olamayacağı gibi. Katılımcılar her şeyi yapamaz ve aynı anda her yerde bulunamaz, ancak ayrıntıları olmasa da genel yapıyı bilirler. Uluslararası bir casus şebekesindeki ajanlar gibi, kendilerinin adanmışlıkla yaptıkları şeylerin yankı uyandıracağını ve başkalarının başka yerlerde yaptıklarına karakter

kazandıracağını da bilirler. Oturan seyircilerin sadece empatik tepkileriyle gerçekleşen bir Happening, Happening değildir; sadece sahne tiyatrosudur.

Geleneksel olarak güzel sanatlar, fiziksel olarak pasif gözlemcilerin, duyularının algıladıklarını zihinleriyle anlamaya çalışarak takdir etmelerini gerektirir. Ancak Happening'ler, yaratım ve gerçekleştirme, sanat eseri ve takdir eden, sanat eseri ve yaşamın birbirinden ayıramaz olmasını gerektiren aktif bir sanat türüdür. İlham kaynağı olan Aksiyon resmi gibi, muhtemelen düşünsel yaşamın tek başına yetersiz olduğunu düşünenlere hitap edeceklerdir.

- .92. Ancak amaçlı eylemlere verilen önem, Happening'lerin güzel sanatların marjinal uygulamalarıyla olan benzerliklerini de ortaya koyar. Bu uygulamalar arasında geçit törenleri, karnavallar, oyunlar, keşif gezileri, rehberli turlar, sefahat âlemleri, dinsel törenler ve mafyanın karmaşık operasyonları gibi seküler ritüeller; insan hakları eylemleri; ulusal seçim kampanyaları; Amerikan alışveriş merkezlerinde Perşembe geceleri¹⁹; yarış pilotu, kısa mesafeli yarış arabası ve motosiklet sahnesi ve son olarak, reklam ve iletişim endüstrisinin tüm fantastik patlaması yer alır. Bunların her biri somut dünyanın malzemeleriyle oynar ve sonuçlar kısmen bilinçli törenler olarak her gün sahnelenir. Geleneksel sanat malzemelerinin kısıtlamalarından kurtulan Happening'ler, parmaklarının ucunda dünyayı keşfettiler ve kasıtlı sonuçlar, asla tekrarlanmayacak yarı ritüeller hâline geldi. Hayal gücünün özel bir ortam ve ayrıcalıklı bir sergi mekânı aracılığıyla filtrelendiği Pop, Op ve Kinetik gibi "daha havalı" tarzların aksine, Happening'ler sadece yatak odalarımızda, eczanelerde ve havaalanlarında olup bitenlere atıfta bulunmakla kalmaz; tam da oradadırlar. Sanat söz konusu olduğunda, bu yer üstündeki hayatın yeraltında olması ne kadar da dokunaklı!

¹⁹ 1950-1960'larda hayli canlı olan, ABD alışveriş merkezlerinin Perşembe akşamları geç saatlere kadar açık olmalarına, özel indirimler promosyonlar yapmalarına, çekilişler, tanıtımlar gibi etkinliklerin düzenlenmesine gönderme. –en.

Deneysel Sanat (1966)

Dünya sanatsal sanatçılarla dolu, bazıları hayli iyi. Ancak çok az sayıda deneyselci var. Günümüzün önde gelen öncü tarzları başka bir şeyle meşgul.

Sert Kenar, en belirgin muhafazakâr akımdır. Standart tuval, “şekillendirilmiş” tuval ya da “nesne” üzerine uygulanan şekilleri, 1920-1945 yıllarının neoklasik soyutlamalarının bir özetidir ve son zamanlarda Matisse’in kesik kâğıtlarından (*cut-outs*) aldığı destekle, romantik yöntemden kaçınarak Soyut Dışavurumculuk’un büyük ölçekli etkisine paralel bir etki yaratmıştır. Ancak kompozisyonu daha çağdaş: ilişkili kılmak yerine yan yana koymayı tercih ediyor. Daire, kare, üçgen ve dalga formunun türevleri, eski sanatta olduğu gibi yankılar ve permütasyonlarla birleştirilmek yerine bitleştiriliyor. Ancak bu yöntem, Asamblaj, Pop, Aksiyon resminin bazı yeniden işlenmiş aşamaları, hatta Ortamlar (*Environments*) ve Happening’ler tarafından da paylaşılmaktadır. Son ikisi üslup olmaktan ziyade tür olsa ve hiçbir şekilde “öncülük” etmese de burada yan yana koymanın ne kadar yaygın bir yöntem olduğunu göstermek için anılıyor. Ve herhangi bir yöntemin kullanımı, deneyselliğe aykırıdır.

.93.

Op Art,²⁰ Albers aracılığıyla Puantilizmin renk teorilerini ve Duchamp’ın Roto Relief’lerindeki²¹ retina yorgunluğu oyununu yoğunlaştırır. Motifleri ve düzenlemeleri, kumaş endüstrisinin *moiré*²²

20 Op Art (Optical Art), 1960’larda ortaya çıkan ve optik illüzyonlara dayanan bir soyut sanat eğilimidir. Siyah-beyaz ya da güçlü kontrastlı renklerle gözün algısını yanıltan titreşim, hareket ve derinlik etkileri üretir. Bridget Riley ve Victor Vasarely akımın önde gelen adlarındandır. –çn.

21 1935’te Marcel Duchamp, 40–60 devir/dakika hızında bir pikapta döndürülmek üzere tasarlanmış, çift yüzü altı diskten oluşan Rotorelief setini yayımladı. Duchamp ve Man Ray, dönen disklerin erken versiyonlarını *Anémic Cinéma* (1926) adlı bir kısa film için görüntülemişlerdi. Duchamp’ın optik illüzyonlara ve mekanik sanata duyduğu ilginin bir yansıması olan bu iki boyutlu rotorelief’ler, doğru hızda döndürüldüklerinde bir derinlik yanılsaması yaratır. –en.

22 *Moiré*, iki benzer çizgili ya da örgülü desen üst üste geldiğinde ortaya çıkan dalgalı, titreşen optik etkiye verilen addır. Kumaş dokumalarında görülen bu “su dalgası” benzeri desen, Op Art’ta sıkça kullanılan bir görsel yanılsama tekniğidir. –en.

desenlerini ve psikoloji ve mühendislik ders kitaplarındaki diyagramları yansıtan gelenekleri Op sanatçıları tarafından yeniden benimsenen Fütürist-Konstrüktivist-Pürist çizgisinde kalmayı sürdürür. Bu üslupta (ve Sert Kenar'da da) geçmişe kıyasla ince farklılıklar bulunsa da Op'un kalıcı izlenimi yeni görünümü değil, aşinalıdır. İlgi çekici yanı, renk hareketinin illüzyonuyla bunu yaratan genellikle statik uyaranlar arasında yeni, daha somut bir eşitsizlik yaratmasıdır, ancak uyaranları çok eskimiştir. Aynı şey kinetik tezahürler için de söylenebilir.

- .94. *Soyut Sembolizm ya da Renk Alanı (Colorfield)* resimleri, Newman ve Rothko'dan Pürizm'e ve Mallarmé etrafındaki Sembolist çevreye uzanan bir çizgide yer alır. Boşluğa yaklaşacak denli aşırı bir araç azaltımıyla karakterize edilen ve izleyiciyi en ince renk ve ton değişikliklerine çeken bu akımın özel çekiciliği, tek bir fikrin resim içinde ve resimden resme incelikli değişikliklerle uzun süreli ve takıntılı bir şekilde kullanılmasından kaynaklanan psikolojik gerilimden kaynaklanır. Ancak bu, sabit hâldeki tema ve varyasyon ilkesidir ve sürekliliği nedeniyle deneysel olarak adlandırılmaz.

Ob ya da *Object* (nesne) *Sanatı*'nın iki yönü vardır. Birincisi, hazır nesne ve buluntu nesne geleneklerinin çağdaş bir versiyonudur: Şişe askıları ve dalgaların sürüklediği odun parçaları yerine elektronik cihazlar ve çakmaklar kullanılır. Daha fazla açıklamaya gerek yoktur. Diğeri ise Sert Kenar ve daha net Renk Alanı resimlerinin gerçek uzaydaki fiziksel karşılığıdır. Genellikle geometrik, büyük, aşırı basit yapılara ilgi duyar; bu yapıların boş, tek renkli yüzeyleri ve kişisel olmayan işlenişleri, ilk bakışta mimarinin, mobilyaların ya da endüstriyel kasaların sessiz özlere indirgendiğini düşündürür. Bu nedenle, resimlerle aynı Pürist ve Konstrüktivist tarihi çağırıştırır. Ancak bu tarzdaki eserlerin çoğunun böyle bir amacı aslında yok (metafizik günümüzde pek popüler değil). Ya başka bir referansa gereksinim duymadan açıkça kendi başlarına var oluyor ya da "revaçta" (*hot*) seleflerinin derin deneyim arayışlarına yönelik "soğuk" (*cool*)

ve ifadesiz bir espriyi ele veriyorlar. Bu tür bir Ob'un özgürlüğü, kültür ve yaşamla olan muğlak bağlarında yatar. Ancak çıkış noktasını ve kapsamını tanımlamak için sanat tarihine gereksinim duyduğu gibi, amacını, yani niyetsizlik amacını vurgulamak için hafiften tekrarlanan bir eylem gerçekleştiren bir grup sanatçıya da gereksinim duyar. Bu fikri popüler bir kayıt gibi ele alır; tekrarlandıkça ısrarı artar. Bu bir adanmışlık eylemi olsa da deneysel bir eylem değildir.

Pop Art, imgelerini nostaljik, şık veya sıra dışı olanla, yöntemlerini ise seri üretim tekniklerinin incelikleri ve parodileriyle sınırlandırarak stilizasyona .95. olan düşkünlüğünü sürdürmektedir. Yapısal olarak, fotomontaj, mizanpaj tasarımı ve gösterimi ya da tek başına ya da tekrarlar hâlinde kullanılan çizgi roman ve film karesi dizilerinden yola çıkar; bunlar da modern sanatın önceki formlarından türetilmiştir. Pop, tam anlamıyla kasıtlı klişenin sanatıdır, ancak ustalığa duyduğu takıntı deneyselliği olanaksız kılar. Stilize edenler deney yapamaz, çünkü biçimlendirdikleri şeyin her zaman açık seçik olması gerekir.

Asamblaj, potansiyel olarak günümüzün "-izm"leri arasında en sınır tanımayanıdır: Her bakımdan tutarlılıktan kaçınır, Sert Kenar'da olduğu gibi yalnızca bir bütünün şekillerinin değil, aynı zamanda birbirinden farklı malzeme ve nesnelerin de yan yana getirilmesini tercih eder. Ancak Asamblaj, Kübist kolajın bir ürünüdür. Pratikteyse Dada ve Sürrealizm'in aşına olduğu alanlardan, yani kentsel çöplük ve Oedipus rüyasından pek de farklı değildir. Konusu, duş armatürleri, lastikler, televizyonlar, paslanmış motor parçaları ve neon tabelaları (bu noktada Assemblage, Pop'a katılır) içerecek şekilde güncellenmiştir. Ama bunlar genellikle parçalıdır ya da parçaların bütünü, geç Kübizm tarzında, ortak bir gerçekliğin bir parçasının parçasıdır ve böylece biz sürekli olarak bu yüzyılın ilk çeyreğine karşı güncel tepkilerimizi sergileriz.

Avangard, Sanat sanatı (*Art art*) olarak işlev görür; soyağacı kültürel olayların sütunlarında açıkça belirtilmiştir: Falanca filancaı doğurdu, o da filancaı doğurdu... Deneyisel olmaktan çok gelişimsel bir nitelik taşır. Sanatın da her şey gibi bir geçmişı olduğu apaçık ortada olsa da modern sanat yakın zamana kadar bir istisnaymış gibi davrandı. Yeniydi, yepyenyidi, öncülleri yoktu. Geçmişı, kendi kendine yetme yönündeki olağanüstü bir jestle sildi. Tarih saçmalıktı ve aksini gösteren kanıtlara rağmen etkiler genellikle inkâr ediliyordu. Bir çağ doğuyordu. Yirminci yüzyılın başlarında öncü çevrelerdeki tartışmaların etkisiyle, kamuoyu için çağdaş sanat bir bütün hâlinde deneyisel olarak tanınmaya başladı.

.96.

Artık daha iyi biliyoruz. Omuz silkerek, güneşin altında yeni bir şey olmadığını kabul ediyor ve marjinal farklılıkları büyötmeye adıyoruz kendimizi. Popüler diziler gibi, aynı köpük mavi, yeşilimsi mavi, turkuaz ve leylak rengi tonlarında beliriyor, her biri dramatik bir şekilde yenilikçi... Yine de, modern sanatın deneyisel olarak nitelendirilmesi yanıışsa da deneyisel sanatın ne olabileceğı konusunda tahminde bulunmak ilgi çekiciliğini sürdürüyor. Bu fikir, kaçınılmaz bir cesaret kokusu taşıyor. Vahşilik, bela, sıkı bir mücadele kokuyor...

Deney yapmak: Garajlarında bükölmüş tellerle, kıvılcımlarla, fokurdayan test tüpleriyle, şangırtılı aletlerle, ani patlamalarla uğraşan tuhaf tiplerin okul çocukluğu anıları... Tom Swift, Frankenstein, Jules Verne ve şimdi de astronotlar (Ay'daki ilk sosisli sandviç büfesinin nasıl olacağını hep merak etmişimdir). Daha önce hiç yapılmamış, daha önce hiç kullanılmamış bir yöntemle, sonucu öngörölemeyen bir şey hayal edin. Modern sanat böyle değildir; her zaman Sanattır.

Bu, maceracının bakış açısidir. Buna, günümüzün genç sanatçılarının tarih konusunda olağanüstü derecede eğitimli ve olup bitenler hakkında şaşırtıcı derecede bilgi sahibi olduklarına ilişkin profesyonel görüşü de ekleyin. Ânında tarih olarak tanınacak referansları çağrıştırmadan en ufak bir jestte bulunmak neredeyse imkânsızdır. Sayısı giderek artan uzmanlar arasında, yenilikler sanki önceden belli sonuçlanmış gibi beklentiyle karşılanıyor. Gelecekle ilgili tahminler peygamberlerin ve şarlatanların işi

değil; iletişim sistemlerine her dakika ulaşan bol miktarda veriye dayanarak hesaplanabilirliğe yaklaşıyorlar.

Ancak, tarihsel referansların kısa bir süre için bile olsa noksan olduğu bir durum meydana gelirse, bu durum deneysel olur. Bazı düşünce akımları kesintiye uğrar ya da kısılır ve normalde sofistike olan zihinler kendilerini dehşete kapılmış bulurlar.

Böyle bir konum, iradeyle ve emekle elde edilmelidir. Bu konum, militan modernite geleneğiyle, deneysellikte karıştırılan yeniliğin tek temel bileşenini paylaşır: Aşırılıkçılık. Deneyci için, aşırılıkçı ya da radikal gibi, sınırların en uç noktasında olmak, acil meselelere dikkat çekmek için önemli bir koşuldur, ancak deneycinin meseleleri estetik değil felsefi niteliktedir. Sanat konularından ziyade varoluş meselelerini ele alırlar. Buna karşılık, aşırı uçtaki resim türleri –örneğin Kübizm– hiç de deneysel olmak zorunda değildir; kamuoyu için bunlar, önceki bir tarzın rahatsız edici derecede hızlı bir evriminden ibaret olabilir. Ressamın attığı adımlar, kamuoyunun hızla takip edemeyeceği kadar büyüktür.

.97.

Gelişimci sanatçılar sanatın ne olduğunu bilirler. En azından, ufku genişletilebilen bir disiplin olarak sanata inanırlar. Deneyseller böyle bir inanca sahip değildir. Sanat ve çeşitli estetik teoriler hakkında bildikleri, sanatın anlamsız ve her şeyi ifade eden bir şey olduğu yönündeki şüphelerini doğrular. Onları berber ya da çiftçi olmaktan alıkoyan tek şey, herkesin sanat olarak kabul ettiği şeyin ötesinde, sanatın ne olabileceğine dair ısrarlı meraklarıdır.

Aslında alternatiflerle uğraşmadığımızı söylenebilir. Neredeyse tüm modern sanat, bilinçli olsun ya da olmasın, yorumlar, alıntılar ve uzantılardan oluşan bir aile ağacıyla gelişimsel ise, o zaman deneme ve risk kavramlarının kendisi de son yüz yılın mirasıdır. Ancak buradaki kritik fark, kültürel *tutumların* kültürel *eylemlerden* ayrılmasıyla ilgilidir: Sanat ve sıradan hayat olarak adlandırılan şeyler arasında, henüz belirlenmemiş bir alana uygulanacak tutumlardır bunlar. Mecazi olarak, bu yer değiştirme neredeyse imal edilmiş bir şizofreni gibidir ve bu değişimde benzersiz bir zihniyet hâkim olabilir.

Sınırı aştıklarında, deneysel sanatçılar kamuoyu ve meslektaşları tarafından “sıra dışı” olarak görülen kişilerdir, ancak kendileri de böyle düşünür. Kendilerini akıntıya kapılmış hissederek. Onlar naiflerin tam tersidir, ancak geçmiş bir ölçüt olarak onlar için işe yaramaz hâle gelmiştir; yararlanacak gelenekler, çağdaşlarının eserlerine yapılan göndermeler, estetik sorunlar ve görünür çözümler yoktur. Aşırılıkçı sanatçıların da kabul etmek zorunda olduğu gibi, bu tür durumlar nadirdir; (çalışırken bilmediklerini iddia etseler de) en azından ne yaptıklarının *farkındadırlar*. Kültürel deneycilerin kültürün bütününden kopuşu o kadar büyüktür ki, yalnız olmaktan ziyade metafiziksel olarak isimsiz bir hâldedirler.

.98.

Böyle bir yabancılaşmanın sanatçının toplumsal durumuyla hiçbir ilgisi yoktur; toplumda bunun nedenleri varsa, bunlar sanat ve orta sınıf arasındaki azalan çatışmadan ziyade genel varoluşsal krizi yansıtır. Bunun, tüm sanatçıların çalışmalarında yaşadıkları kişisel şüpheler ve umutsuzluklarla da ilgisi yoktur. Sihir işe yaramadığında acı çekerler; inandıkları belirli ilkelere hizmet etmekte kendilerini güçsüz hissederek ve her şey kaotik görünür. Ancak bir sanatçının eseri, deney yapması nedeniyle değil, güven ve özsaygı kaybı nedeniyle kötü sonuçlanır. Ressamlar ve heykeltıraşlar için belirsizlik bir avantaj olmayabilir, ancak deneysel sanatçılar için bu, olmazsa olmaz bir koşuldur.

1953 yılında Robert Rauschenberg, boyanın düz ve tonlama yapılmaksızın uygulandığı (1951 yılında yapılmış) bir dizi büyük, tamamen siyah ve tamamen beyaz resim sergiledi. Resimlerde başka hiçbir işlem yoktu. New York okulunun çoğu sanatçısı bu resimleri bir şaka olarak algıladı. Yine de bunlar sanatçının en önemli eserleridir, çünkü Soyut Dışavurumcu gürültü ve jestler bağlamında, bizi aniden uyuşturan, yıkıcı bir sessizlikle karşı karşıya bıraktılar. Siyah ve beyazın birleşiminde kurtarıcı bir ima olsa da hiçbir iş yapılmadığı, beklenen sanatsal yetenek gösterilmediği izlenimi, izleyicileri kendileriyle ve önlerindeki boşlukla baş başa bıraktı. Gölgele, isteksiz zihinlerinin kekeleyen görüntülerini yansıtan boş ekranın üzerinde hareket ediyordu çünkü böyle bir “hiçlik” dayanılmazdı. Sanat,

hayat ve içgörüyü ilgili her şeyin olmasa da çoğu şeyin artık onlara, resmin sorumluluğu değil kendi sorumlulukları olarak geri döndüğünü fark etmiş olabilirler. Bu da şaşkınlığa uğraticıydı. Ancak Rauschenberg şaşkınlığa uğratmak istemiyordu; o “bir resim yapmak istiyordu”.

Aynı sıralarda Rauschenberg, hayranı olduğu Willem de Kooning’den silmek üzere bir çizim istedi. De Kooning kabul etti ve Rauschenberg çizimi sildi. Sık sık anlatılan bu istek, esprili bir üstünlük sağlama çabası olarak da yorumlandı. Ancak ben bunu, siyah beyaz tuvalerin yüzeyinden duyulara hitap eden boya ve kişisel içeriğin psikolojik olsa da eşdeğer biçimde silinmesiyle daha uyumlu buluyorum. Bu, benzer bir estetik .99. inkârdı. Simgesel olarak, silme işlemi, bir keşif-azizin dünyevi yaşamdan vazgeçmesi gibi işlev gördü, ancak bu kez resim ve çizim uğraşı içinde uygulandı.

Sanata karşı hassasiyeti göz önüne alındığında Rauschenberg için bu durum, muhtemelen de Kooning için saldırgan olduğu kadar, rahatsız ediciydi. Ancak Rauschenberg silmek için bir çizim istediğinde, iki sanatçı kendilerini aşan ve kişisel duyguları etkisiz hâle getiren bir dramın içine çekildiler. Genç adam, de Kooning’in bunu anladığını hissediyordu çünkü de Kooning’in kendi çalışmalarında kazıma ve bitmek bilmeyen yeniden boyama işlemlerinin paralel bir şekilde yürütülmesi, tuvallerinin çoğu zaman bitirilemez görünmesine ve sanatın imkânsızlığına işaret ediyordu. Rauschenberg’in olumsuzlaması, de Kooning’in, bir zamanlar vaat ettiği gibi dünyanın dertlerine ütöpik çözümler sunamayan modern sanatın daha derin açmazıyla mücadelesini örtük bir şekilde kabul ediyordu. Harold Rosenberg’in sık sık vurguladığı gibi, en iyi ihtimalle bu, sanatçının dürüst gelen bir şey yapma çabası olabilirdi. Rauschenberg burada da sadece “bir çizim yapmak istiyordu.” Sanatı silerek sanatı mümkün kılabilirdi.

Feragatler yeni değildir. Rauschenberg’inki gibi bir amaca yönelik olduklarında, eskisi gibi devam ederek elde edilemeyecek şeyleri taze ve dürüst bir şekilde başarmanın bir yolu olmuşlardır. Kentli bir beyefendi olan Aziz Fransı, dürüstlüğü dünyevi hayatını “silerek” ve doğayla bütünleşerek bulmuştur. Bunu yaparak masum oldu (ve bundan sonra insanlarla çok

iyi geçindi). Masumiyete dönüş hayali uzun zamandır tarihin bir parçası ve İzlenimcilikten bu yana modern sanatçının hüznünlü çılgılığı olmuştur. Ancak bir yetişkinin masumiyeti her zaman bir mücadelenin ürünüdür. Bugün, çocukluğun saflığına artık güvenmeyen bir kuşakta, masumiyet doğuştan sahip olduğumuz bir şey değildir; bir zamanlar sahip olup sonra kaybettiğimiz, sonra yeniden kazanabileceğimiz bir şey değildir. Elde ettiğimiz anda sonsuza dek kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olduğumuz zihinsel bir icattır.

100. Pissarro ve daha sonra Fütüristler, müzeleri yakma fikrini sapkınlıktan değil, onları bugüne, yani, ânındalığı sayesinde günlük dünyada bir çocuğun ya da azizin görünürdeki masumiyetinin mevcut karşılığı hâline gelen modern hayata karşı kör eden baştan çıkarıcı bir geçmişin yükünden kurtulma özlemini dile getirmek için düşündüler. Mondrian'ın sanatı, daha az romantik bir şekilde, aynı şeyin metodik bir arayıştı. Göz ve zihin üzerindeki etkisi, görsel eylem ve karşı eylemin doluluğudur ve bunun paradoksal sonucu boşluk, boş bir tuval, tabula rasa'dır. Bunun nasıl gerçekleştiğini başka bir yerde ("Saf Olmama") optik ve plastik iptallerin kesintisiz işleyişiyle açıklamış ve Mondrian'ın şu sözünü alıntılamıştım: "Sanatta yıkıcı öge çok fazla ihmal ediliyor."

İzlenimcilerin ve Fütüristlerin temiz bir sayfa arayışı daha çok sezgiseldi, oysa Mondrian bunu çalışmalarının sonsuz aracı hâline getirdi. Rauschenberg'in silme işlemleri bütünsel ve kararlıydı ve bu alanda başka bir eyleme yer bırakmadı. Siyah beyaz resimler tekrarlanamazdı.

Geriye dönüp bakıldığında, bu eylemler bir yok etme işlemi olduğu kadar bir deneydi. *Deney* sözcüğü, anlamları arasında "bir ilkenin test edilmesi ya da sınanması" anlamını da içerir ve 1953'te söz konusu olan ilke, açıkça (Rauschenberg'in) yaratıcılığı ve dolaylı olarak tüm sanattı. İnsanın yaratıcı olduğu ve bu yaratıcılığını sanat adı verilen eserlerde ifade ettiği varsayımı gelenekseldir. Resim veya heykel sanatında bu varsayımı sorgulamak (yani sözsüz olarak), yaratıcı sanatı kabul ederken aynı zamanda kendi temelleri üzerinde ona meydan okuyan bir yöntem gerektirir. Rauschenberg bunu başarmıştır. O zamanlar sanatla yapılan bu

deneyin kendisinin bir sanat olup olmadığı belirsizdi, ancak 1966'da bu bir sanat hâline geldi. O dönemde bu konuya ilgi duyan az sayıdaki kişi bunu umursamıyor gibiydi. Önemli olan, bir sanatçının, estetik ve belki de kişisel olan her şeye dair büyük şüphelerin yükü altında, anlaşılır bir şey yapmasıydı.

Bu hareket geri alınamazdı (intihar gibi) ve ne azaltma ne de büyütme imkânı tanıyordu. Dolayısıyla saf özler, simgesel durumlar ya da mistik birleşmelerle hiçbir ilgisi yoktu, ancak üretken bir şey başarmak için en temel araçlardan tamamen mahrum kalmakla çok ilgisi vardı. Bu, körü körüne atlamak ya da ruhsal güçsüzlükle yüzleşmek gibi alternatifler sunan deneyin bedeliydi. Rauschenberg, kültürün bir rüyası olarak sanatın değerinden asla şüphe etmedi; onun varlığını bir gerçek olarak sorguladı. Böyle seçimlerle karşı karşıya kalmak, atlamayı kolaylaştırdı; başka yapacak bir şey yoktu. Onun için ve siyah beyaz resimleri gören bizler için bu eserler sanatın sonu ve bir başlangıçtı. Bir insan gölgesi bir anlığına resme girdiğinde, her şey mümkün hâle gelir ve deneme koşulları devreye girer. Sanatçılar bilir ki, olasılık en korkutucu fikirdir.

.101.

Sanatları ayıran sınırların hızla ortadan kalkması ve her şeyin birbirine girmesi tesadüf değildir. Çizim ile resim, resim ile kolaj, kolaj ile Asamblaj, Asamblaj ile heykel, heykel ile ortam heykeli; ortam heykeli, sergiler ve sahne dekorları arasında; bunlar ile Ortamlar arasında; Ortamlar, mimari tasarım ve mimarinin bizzat kendisi arasında; güzel sanatlar ile ticari sanatlar arasında ve son olarak, her türlü sanat (Happening'ler) ile hayat arasında net bir ayırım yoktur. Dünya böyle dönüyor çünkü görünüşe göre böyle dönmek istiyor. (Kuzey ile Güney arasındaki sınır Pennsylvania'nın güney sınırı²³ mı, yoksa ırkçı önyargılar mı... ve bu sınır nerede?) Geleneksel ayrımlar sadece yetersiz olmakla kalmıyor, aynı zamanda yorucu da ve yorgunluk hiçbir sanatçıya yakışmaz.

Dahası, geleneksel ayrımlar, önemli yeteneklere sahip az sayıda insan

23 ABD'de tarihsel olarak köleliğin yasak olduğu Kuzey ile köleliğin sürdüğü Güney arasındaki sınır denince ilk akla gelen Mason-Dixon hattı Pennsylvania'nın güney sınırındadır. -en.

tarafından sürdürüldüğü sürece, doğal bir düzen olarak kabul edilmez, daha çok bir inanç meselesi ya da bir ideolojinin gerekliliği olarak anılır: “İyi resim her zaman iyi resimdir” ya da “*Modern sanatın ana akımı kaçınılmaz olarak soyutlamaya götürür; bu nedenle...*” Herkes neler olup bittiğini biliyor, ancak kimse bunun ne ölçüde ve ne amaçla olduğunu bilmiyor. Belki de çıkarılabilecek tek güvenli sonuç, geleneklerin bugün geleneksellik dışı öğelerle aynı yerde konumlanma *nedeninin*, aralarında hiçbir ayırım yapılamaması olduğudur. Amerikan eritme potası küresel bir güveç ve Amerikan zihni bir Asamblaj hâline geldi.

- .102. “Güvenli sonuçlar”, tarihsel farkındalığın hâkim olduğu belirsiz bir sanat ortamında ayaklarımızı yere sağlam basmamıza yardımcı olabilir. Ancak, deneysel sanatçılar için bunlar, başlangıç noktası olmak dışında hiçbir işe yaramaz. Ne deneysel sanatçılar ne de “sanat” sanatçıları tarih ve estetik çoğulculuğundan kaçınabilir; ancak deneysel sanatçılar, mizaçları gereği kültürel kaleydoskoplarında bir tavır almaya daha az yatkındır. Ayak basacak bir yer bulmak için her şeyden vazgeçmeleri gerekir. Onlar için mevcut tüm değerler eşit derecede iyidir ve eşit derecede ikna edicilikten yoksundur. Bunlardan herhangi birini onaylamak için, henüz bilinmeyen bir yöntemle onu yeniden keşfetmek gerekir; ya da aynı yolla başka bir değer keşfedilmelidir. Her şeyi reddetme kararı erken alınmazsa, donakalıma yakın bir sonuç beklenebilir.

Elbette bu yapay bir durum ve psikolojik olarak tehlikeli olabilir, çünkü vazgeçmeye çalıştığımız hiçbir şeyi kaybetmiyoruz. Ancak on üç yıl önceki Rauschenberg örneğinde olduğu gibi, sanatçının gerçek bir seçeneği olmayabilir. Ya atlarsın ya da...

Yapılması gereken şey, tehlikeli olabilecek zor bir işe kalkışmaktır. Sanatçılar, üsluplar ve tekniklerle başlamak yerine, bizzat sanat kavramıyla ilgili inançlarını ihlal etmelidir; bu kavramda hâlâ var olan ayrımları yok etmeli ve (dünyada hâlihazırda akılsızca devam eden şeyle kasıtlı olarak eşleşerek) kafa karışıklığı ve güvensizlikle kendilerini serbest bırakmalıdır. Ertesi gün, bir hafta ya da bir yıl sonra, birçok şey yeniden netleşecek.

O zaman her şeye yeniden başlama zamanı gelecek. Netlik uğruna kafa karışıklığı yaratıyor ve aklımızı kaçırmamak için düzeni sağlamaya çalışıyoruz. Bu haykırışı daha önce de duymuştuk lakin amacı her zaman eylemi sürdürmekti. Yanıtlar olduğundan emin olduğumuzda ve yanıtlar olmadığından emin olduğumuzda eylem yavaşlar.

Deneysel sanatçılar hakkında artık biraz daha kapsamlı bir tanımlama yapılabilir. Genellikle, başkalarının ne düşündüğüne bakmaksızın sanat yaptıklarını söylerler. Ancak gelecekte bir noktaya kadar bundan emin olamazlar, oysa Sanat sanatçıları (*Art artists*) iyi ya da kötü, her zaman sanat yaptıklarını bilirler. Deneysel sanatçılar zaman zaman yaptıklarının sanat .103. olmadığını ya da hem sanat olduğunu hem de olmadığını söylerse, bu ifade şüpheyi vurgulamak için ironi olarak anlaşılmalıdır; çünkü onlar sanatçılar olarak diğer sanatçılara ve eleştirmenlere seslenmektedir. Onların eylemleri, sadece bu meslekle uğraşan ve haber medyası aracılığıyla kamuoyuna bunun kendileri için de bir sorun olduğunu söyleyenler için sorun teşkil ediyor. Onlar, çelişkili olsa da sanat dünyası bağlamında gerçekleştirilen herhangi bir sanat dışı eylemin, ilişkilendirme yoluyla sanat hâline gelebileceğini biliyorlar. Bu nedenle, yaptıkları şeyi giderek daha fazla belirsizliğin olduğu alanlara doğru itmeye devam ediyorlar. Araçlarının değeri onlardan kaçtıkça, hareketleri daha kararlı hâle geliyor. Bu araçların sonucu giderek daha öngörülemez hâle geldikçe, keşif hedefleri daha da çekici oluyor.

Bu tür koşullar, her sanatçının hayatında muhtemelen sadece bir kez karşlarına çıkar. Bu süreçte değerli bir şey keşfederlerse, sanatçıların denemeleri bırakarak kariyerlerinin geri kalanını bulduklarını araştırmaya adanmaları muhtemeldir – bu noktada daha geniş sanatçı topluluğuna katılırlar. Ancak denemelerine devam etmek istiyorlarsa, bu sadece ara sıra olsa bile, yöntemlerini başlangıçta olduğu kadar titizlikle uygulamaları gerekir.

Bu, bir değer olarak mesleğini silmek ve sadece olağanüstü bir şekilde şüphe götürmez olan şeyi, yani hayatı kabul etmek anlamına gelir. Varlıklarını doğrulamak için Kartezyen argümanlara başvurmaları

gerekmez. Sanatçılar için, varlık şüpheliyse, yani hayat bir rüyaysa, o zaman her şey sanattır ve bu durumda onu resim ya da heykel gibi dar bir rüya diliyle sınırlamak anlamsızdır. Hayat bir rüya değilse, o zaman sanat olarak adlandırılan şey farklıdır ve kolayca reddedilebilir. Ayrıca, öncülerin her halükârda ikisini karıştırmaya niyetli oldukları görülüyor, çünkü dokundukları her şeyin rüyaya dönüşme imkânı vardır. Eğer birbirini izleyen her rüya sanat olarak adlandırılır ve özetle buna bir değer vermek reddedilirse, istatistiksel olarak sonsuz bir keşif yelpazesi ortaya çıkar. Sonuçta masumiyet mümkündür.

.104.

Ancak, sanatı ve sanatçı olmayı bir değer olarak reddetmek, bunları otomatik olarak değersiz kılmaz. Hayat veya hayat hayali de otomatik olarak bir değer ve dolayısıyla sanat hâline gelmez. Ressamlar ya da heykeltıraşlar geçmişlerini silemez. Michelangelo, Bach, İktinos, Shakespeare, de Kooning, Rauschenberg ve meslekleri bir fermanla değersizleştirilebilir, silinebilir, ancak bu ancak kasıtlı bir yok etme disipliniyle mümkündür.

Her gün, eski Sanat sanatçıları, belleklerinin ve eğitimlerinin ağırlığı altında, sanatın cazibesi ortadan kalkana kadar kitaplardan, sergilerden ve arkadaşlarının mesleki sohbetlerinden ısrarla uzak dururlar. Keşifler ya da ıslah olmaya çalışan suçlular gibi davranırlar. Sanat alışkanlığından vazgeçmenin yoksunluk belirtileri, eroin bağımlılarının yaşadıklarından daha az acı verici değildir. Benzer şekilde, deneyciler için bu dönemde sanata geri dönmek, dünyevilik, suç ve uyuşturucunun ilgili mesleklerdeki kişiler için olduğu kadar ölümcül olacaktır.

Bu tür bir perhiz, yalnızca anlayışlılık bağlamında işlev görür. Acemi ya da çıkarıcı tipler hiçbir şeyden vazgeçemezler, çünkü ellerinde deneyimsizlik ve/veya saygısızlıktan başka bir şey yoktur. İnkâr bayrağı altında, yalnızca naiflikle ehliyeti ikame ederler, ki bu da herhangi bir yere kadar sürdürüldüğünde patolojik bir noktaya yaklaşır. Sanatın sınanmasını

etik bir zorunluluk olarak gören dünyevi erkek ya da kadınlar, bunu ne gelişigüzel ne de sezgisel olarak yapabilirler. Gelip geçen duygulara itaat etmek, sahilde çakıl taşları arıyormuş gibi dolaşmak, neredeyse kesin olarak kişilere yol açacaktır. Duyarlılık ve rastgelelik artık en zekiler için aydınlanma kaynağı değildir, çünkü daha az zeki olanlar bunları işlevsiz hâle getirmiştir. İçgörü (eğer gerçekten elde edilecekse) artık metodik düşünce ve işlemler yoluyla elde edilecektir. Günümüzde çoğu sanatçının aldığı üniversite eğitimi, onlara sanatı sorgulamaları için gerekçeler ve onu hem yok etmek hem de yeniden yaratmak için araçlar sunmaktadır. Deneyimleme felsefi bir meseledir, ancak sonucu patlayıcı olabilir.

.105.

Deneysel sanatçılar, sanat çevresi içindeki sanatı her zaman reddeder ve reddettikleri şeyin tercih edilen biçimi olarak kabul edilmesi için alternatif eylemlerini sunarlar. Bazen kendilerine verilen akreditasyonu reddetseler de bunu deneysel atmosferi uzatmak için yaparlar, çünkü deney, kimliğini ve ele almayı önerdiği konuları kaybetmeden başka bir yerde gerçekleştirilemez. Sanat olarak kabul edilmek; ne kadar geç olursa olsun, benim görüşüme göre amaç budur. Deneysel eylemin geçici belirsizliği uygundur, çünkü sanattan uzaklaşmak herhangi bir şeyden kaçmak değildir; bastırılan şey kılık değiştirerek ortaya çıkar. Estetiğin ve yapıtın kalıntıları, yarı bilinçli anıların örüntüleri olarak göz kapaklarımızın ardında yatmaktadır. Görev, bu malzemenin dönüşümlerinden sanatın *enerjisini*, onun belirgin özellikleri olmadan serbest bırakmak için yeterli psikolojik baskıyı oluşturmaktır.

Başka bir deyişle, bir sanatçının sanattan vazgeçme anlamına gelen herhangi bir eylemi sanat olarak kabul edilebilirse, o zaman bu koşullar altında sanat dışı olanın varlığı imkânsızdır. Bir dükkân vitrininde gazete parçalamak, sadece köpek yavruları için köpek tuvaleti yapmak anlamına gelmek zorunda değil; dükkân vitrini, köpeklerin rol oynayabileceği bir Ortam hâline gelebilir. Tozun içinde yağmur damlalarının çıkardığı sesler muhteşem bir ses tablosu hâline gelebilir; karınca yuvaları hareket hâlindeki muhteşem mimari eserler hâline gelebilir; ağaç tepelerine

konmuş binlerce sığırçıgın civıltıları inanılmaz bir opera hâline gelebilir; hayvanat bahçesindeki maymun kafesi iğrenç, tuhaf ve hatta hoş kokuların güçlü bir birleşimini yayabilir. *Resim, mimari* ve *opera* gibi sanat terimleri, bir referans biçimi ile başka bir referans biçimi arasında yer değiştirmenin ne kadar kolay olduğunu vurgulamak için bilinçli olarak kullanılmıştır.

.106. Amacın içsel gerilimi sanat dışını sanata dönüştürmenin heyecan verici olacağı bir düzeye çıkarmak olduğu anlaşıldığında, deneycilerin tüm düşünce ve coşkularındaki son sanat kırıntılarını acımasızca ortadan kaldırmaları gerektiği daha iyi anlaşılabilir. Müzeler, konser salonları, kitabeveleri ve galerilerle teması reddetmek yeterli değildir. Gerçek resimleri, şiirleri, mimariyi, müzik parçalarını, dansları ve filmleri akıldan çıkarmak da yeterli değildir. Sanatçılar, mecaz oluşturma yeteneğini de ne zaman ortaya çıkarsa çıksın reddetmelidir ve bu yetenek sık sık ortaya çıkacaktır. Sanat medyasının, konularının ve oluşum yöntemlerinin tüm bilinçli yankılarını bir kenara bırakmalıdırlar.

Örneğin boyanın resim yapmaktan başka kullanım alanları da vardır. Deneyciler, iplere asılı hâlde George Washington Köprüsü'nün soyulmuş kirişlerine kırmızı kurşun süren boyacıları izlemeyi faydalı bulabilir. Konu olarak, elma natürmortları, yakarma jestleri, dikdörtgen bir alanda dikey çizgiler, şişe askıları, Dick Tracy, kafatasları üzerine düşünen genç erkekler ya da Ronzoni marka makarna sanatla özdeşleştirilmişse, deneyci bunları es geçmelidir. (Bildiğim kadarıyla, hiç kimse işleyen bir Roto-Rooter'i²⁴ bir sanat eserine dönüştürmemiştir.) Benzer şekilde, kompozisyon uygulamalarında da: Bir sanatçının eğitiminde çok önemli olan tematik detaylandırma, karşı varyasyon, tersine çevirme, kafiye, uzamsal gerilim, geçiş ve denge gibi tüm alışkanlıklar bir kenara bırakılmalıdır. Bunları sanat dışı malzemeler üzerinde uygulamak, sonucu otomatik olarak yakın sanat tarihinin bir gelişimi hâline getirir. Bir şeyin sahip olduğu tek form, nasıl görüldüğü ya da ne yaptığıdır. Yani, bir tavuk koşar, yemlenir ve tünekte uyursa, gerekli olan tüm kompozisyon budur ve deneycinin düşünmesi gereken tüm kompozisyon da budur. Bu, formsuzluk (*nonform*) değildir

24 Kanalizasyon temizleme makinesi. –çn.

Çünkü beyin sadece kalıplaşmış şekillerde işlev görebilir. Bu, madde (mecra) ve onun işlenebilirliği (form) arasındaki tanıdık sanatsal ayırmadan basitçe kaçınmaktır. Deneyci, tekrarlar ve ilişkiler üzerinde odaklanabilir, ancak bunlar, sanatsal beceri ve yeteneklere ilham vermekten çok, nabız ve mevsimlerin tekrarı gibi olacaktır.

Bu noktada sadece savaş hatlarını çizmiyoruz; aynı zamanda aktif tepkiler de ima ediyoruz. Soru şu: Deneyisel sanatçılar *ne yapar*? Arkadaşlarıyla birlikte, hepsi siyah boyanmış hâlde, bir ağacın üzerinde sessizce oturup sıgırcıklar konuştuğunda onlarla birlikte ötüşebilirler. Mikrofonlar, gizli hoparlör sistemleri aracılığıyla sesi yükseltir. Kulakları sağır eden bir ses. Muhtemelen kısa süre sonra sessizlik. Bir buldozer kiralayıp karınca yuvasının yanına bir tepecik yapabilirler. İnsanlar karıncalar gibi yavaşça tepeciğin üzerine tırmanır, sonra aşağı iner ve sıra hâlinde uzaklaşır. Fırtına sırasında elli çayır parçasını dinamitle patlatabilir, iki yüz tane büyük metal varili uçtan uca fırlatıp güm güm vurabilirler.

.107.

Ve benzerleriyle devam eder. Bir otomat lokantasında öğle yemeği yeniyor. Her zamanki gibi. Aniden yemek yiyenler tabaklarını yere çalıp hemen oradan ayrılıyor. Bu sırada, yoğun saatteki metroda, bir grup yolcu birkaç saniye boyunca olabildiğince yüksek sesle bağırma ve tencere tavaya vurmaya başlıyor. Bir sonraki durakta inip polislerle çatışıyorlar. Whitehall Street'te sabaha karşı 3'te boş bir metro istasyonu. Birkaç tren hattını birbirine bağlayan rampalar, merdivenler ve geçitlerden oluşan kafa karıştırıcı bir labirent. Sokaktan gelen çöpçüler tozu ve cesetleri süpürürken, aşağıdan onlara doğru katranlı kâğıt açılır. İki grup karşılaştığında, cesetler kâğıtla örtülür. Çöpçüler ve kâğıtları açanlar evlerine gider. Yine de koridorlarda siyah topaklar kalır. Bir süre sonra örtülü insanlar kalkar, katranlı kâğıtlarını çöp sepetlerine atar ve onlar da evlerine gider... Gözcüler Times Meydanı'nda durup pencereden bir işaret beklerler. Uzun süre bir işaret gelmez. Geldiğinde, onlara kaldırımda bir yere yürümelerini ve yere yatmalarını söyler. Bir kamyon gelir ve onları yükleyip götürür...

Bir anda, kuşaklar boyu tartışılan estetik sorunlar ortadan kalkar. "Ayrık sanat nesnesi", "psşik mesafe", "saf form", "anamlı form", "ifade aracılığıyla doğanın dönüşümü", "zaman ve hızın birliğı", "kalıcılık" vb. gibi klasik sorular ya geçerli değildir ya da o kadar genel bir biçimde geçerlidir ki, üzerinde durmanın bir anlamı yoktur. Asıl mesele, bu eylemler burada yazılana kadar, ya da yazılmamışsa, bunlara kendilerini sanatçı olarak adlandıranlar tarafından işaret edilene kadar, güzel sanatların bir parçası olarak sınıflandırılmalarının neredeyse imkânsız olmasıdır.

.108. Bu ıssız alan, deneylerin yapılacağı uygun bir yerdir. Sanatçılar, sanat dünyasının bu alana ilişkin yargısını, Sanat olarak kabul edilmesi ile kabul edilemez bir şey olarak reddedilmesi arasında dengede tutabildikleri sürece, yaptıkları işin geçerliliğine daha fazla güvenebilirler. Çünkü onlar, bu alanın çok erken bir aşamada sanat olarak kabul edilmesine yönelik bir kumar oynuyorlar. Yargılamak zor olabilir, çünkü sanatçılar ve kamuoyu genellikle, yürürlüğe girdikten sonra ortadan kalkacak bir duruma kapılır, ancak bağlam geriye dönük eleştiri gerektirir. Yarınlarımız için değer içeren bir şeyin kalması gerekiyorsa, bu bir mit olmak zorundadır. Bir mit, bir resimden daha fazla etki yaratabilir ve birisi, yeni biçiminde ne kadar değişmiş olursa olsun, onu canlandırmaya karar verebilir. O anda, bu bir sanat hâline gelir.

Pek tanınmayan bir ressamın intiharını hayal edelim. Yıl 1950 civarı. New York'ta sıra odalı bir apartman dairesinde yaşıyor ve tamamen siyah büyük tuvaler yapıyor. Duvarların çoğunu bu tuvalerle kaplıyor ve evi oldukça karanlık. Kısa bir süre sonra, tamamen beyaz resimlere geçiyor. Ama ilginç bir şey yapıyor: Her odasını, o odaya tam uyan dört resimle kapatıyor ve bir sonraki odaya geçerken son resmi yerine yerleştiriyor. Yatak odasından başlayıp (koridora açılan) mutfakta bitiriyor. Orada aynı dört beyaz paneli boyuyor ama oradan ayrılmıyor. Birbirinin içine yerleştirilmiş, her biri bir öncekinden daha küçük bir dizi kabin inşa ediyor. En içteki kabinde otururken ölü bulunuyor.

Eylemi trajik çünkü adam sanatı unutamadı.

Pek tanınmayan bir ressamın intiharını hayal edelim. Yıl 1950 civarı. New York'ta sıra odalı bir apartman dairesinde yaşıyor ve tamamen siyah büyük tuvaler yapıyor. Duvarların çoğunu bu tuvalerle kaplıyor ve evi oldukça karanlık. Kısa bir süre sonra, tamamen beyaz resimlere geçiyor. Ama ilginç bir şey yapıyor: Her odasını, o odaya tam uyan dört resimle kapatıyor ve bir sonraki odaya geçerken son resmi yerine yerleştiriyor. Yatak odasından başlayıp koridora açılan mutfakta bitiriyor. Orada aynı dört beyaz paneli boyuyor ama oradan ayrılmıyor. Birbirinin içine yerleştirilmiş, her biri bir öncekinden daha küçük bir dizi kabin inşa ediyor. En içteki kabinde otururken ölü bulunmayı planlıyor.

.109.

Ancak intihar etme düşüncesi, bunu ne kadar güzel bir şekilde gerçekleştireceği düşüncesinden daha az çekici hâle geliyor. Kabinleri kırıyor, daireden çıkıyor, kendisinin gerçekçi bir görüntüsünü yapıyor, ölüm sandalyesine koymak için geri dönüyor, tüm panelleri yerine takıyor ve ardından arkadaşlarını yaptığı şeyi görmeye davet ediyor.

Bu eylem trajik çünkü adam sanatı unutamadı.

Pek tanınmayan bir ressamın intiharını hayal edelim. Yıl 1950 civarı. New York'ta sıra odalı bir apartman dairesinde yaşıyor ve tamamen siyah büyük tuvaler yapıyor. Duvarların çoğunu bu tuvalerle kaplıyor ve evi oldukça karanlık. Kısa bir süre sonra, tamamen beyaz resimlere geçiyor. Ama ilginç bir şey yapıyor: Her odasını, o odaya tam uyan dört resimle kapatıyor ve bir sonraki odaya geçerken son resmi yerine yerleştiriyor. Yatak odasından başlayıp koridora açılan mutfakta bitiriyor. Orada aynı dört beyaz paneli boyuyor ama oradan ayrılmıyor. Birbirinin içine yerleştirilmiş, her biri bir öncekinden daha küçük bir dizi kabin inşa ediyor. En içteki kabinde otururken ölü bulunuyor.

Aslında ressam, bu hikâyeyi arkadaşlarına aklındaki bir proje olarak anlatıyor. Onların kendisini ne kadar dikkatle dinlediklerini görüyor ve bundan memnun kalıyor.

Bu eylem trajik çünkü adam sanatı unutamadı.

DeneySEL sanat asla trajik değildir. Bir başlangıçtır.

Manifesto (1966)

Geçmişte sanatçının görevi iyi sanat eserleri yaratmaktır; şimdiyse herhangi bir tür sanat eseri yaratmaktan kaçınmak. Kamuoyu ve eleştirmenlere eserler bir kez gösterildi; şimdiyse tüm otorite onlarda ve sanatçılar kuşkuya kapılmış durumda.

.110. Sanat ve estetik tarihi kitap raflarında yerini almıştır. Değerlerinin çoğulculuğuna, sanatları birbirinden ve sanatı hayattan ayıran sınırların günümüzdeki bulanıklaşmasını da ekleyin, eski tanım ve mükemmellik standartlarıyla ilgili soruların sadece boş değil, aynı zamanda naif olduğu da açıkça ortaya çıkar. Sanat, sanat karşıtı ve sanat dışı arasındaki düne ait ayrımlar bile, sadece zamanımızı boşa harcayan sahte ayrımlardır: Eski bir binanın cephesi Clyfford Still'in tuvalerini hatırlatıyor, bulaşık makinesinin iç kısmı Duchamp'ın *Bottle Rack*'ine [*Şişe Askılığı*] (Porte-Bouteilles, 1914) benziyor, tren istasyonundaki sesler Jackson MacLow'un şiirleri, lokantadaki yemek sesleri John Cage'in eserleri ve hepsi bir Happening'in parçası olabilir. Dahası, "buluntu nesne" buluntu sözcüğü, sesi ya da eylemi ima ettiği için, buluntu ortamı da gerekli kılar. Sanat hayata dönmekle kalmaz, hayat da kendisi olmayı reddeder.

Sanatçı olma kararı, bu nedenle hem benzersiz bir etkinliğin varlığını hem de bunu reddeden sonsuz bir dizi eylemi varsayar. Bu karar, sanatçının tüm eylemlerinin başkaları tarafından sanat olarak değerlendirilebileceği bağlamı hemen oluşturur ve sanatçının tüm deneyimlerini muhtemelen (belki değil) sanatsal olarak algılamasını şart koşar. Söylediğim, yaptığım, fark ettiğim ya da düşündüğüm her şey, buna niyetim olsun ya da olmasın, sanattır çünkü bugün yaşananların farkında olan herkes muhtemelen bir ara bunun sanat olduğunu söyleyecek, görececek, fark edecek ve düşünecektir.

Bu, insanın kendisini sanatçı olarak tanımlamasını ironik hâle getirir; özel bir beceriye sahip olmanın değil, tam olarak sanat ya da tam olarak hayat olmayan belirsiz alternatifler karşısında felsefi bir duruşun kanıtıdır.

Sanatçı, kategorilerin ikilemine kendisini kasten kaptırmış, sanki hiçbir yokmuş gibi davranan kişiyi ifade eder. Sesli bir Asamblaj ile görsel bir “gürültü” konseri arasında belirgin bir fark yoksa, sanatçı ile hurda tüccarı arasında da belirgin bir fark yoktur.

Bu tür eylemleri ve düşünceleri galeriye, müzeye, konser salonuna, sahneye ya da ciddi kitabevelerine taşımak yaygın bir uygulama olsa da bunu yapmak paradokslarla dolu bir alanda var olan gücü köreltir. Bu, bu ortamların bir zamanlar dar görüşlü bir toplumda ilan ettiği estetik kesinlik duygusunu geri getirirken, aynı zamanda günümüz sanatının dokunaklı ve absürt doğasına ters düşen kültürel beklentilerin tarihini de çağırıştırır. Geçmişle çatışma otomatik olarak ortaya çıkar.

.111.

Ancak mesele bu değil. Çağdaş sanatçılar, yakın zamanlı modern sanatı daha iyi bir türle değiştirmek niyetinde değil; sanatın ne olabileceğini merak ediyorlar. Sanat ve hayat basitçe birbirine karışmış değil; her ikisinin kimliği de belirsiz. Bu soruları ne sanata ne de hayata benzeyen eylemler şeklinde ortaya koyarken, bunları geleneksel sergi mekânının çerçevelenmiş bağlamında konumlandırmak, aslında hiçbir belirsizliğin olmadığını ima etmek anlamına gelir: Galeri ya da sahne kapısındaki isim, bize içeride bulunan her şeyin sanat, geri kalan her şeyinse hayat olduğunu bildirir.

Spekülasyon: Yirminci yüzyılda profesyonel felsefe, genel olarak insan davranışları ve amaçlarıyla ilgili sorunlardan uzaklaşarak, bunun yerine sanatın geç dönemdeki profesyonel etkinlik rolünü üstlenmiştir; buna felsefe için felsefe desek yeridir. Bu nedenle, etik ve metafiziği en iyi ihtimalle tanımlayıcı ve mantıksal bir araştırma olarak gören akademisyenlerin büyük çoğunluğu varoluşçuluğu felsefeden çok toplumsal psikolojiye daha yakın bir yere koyar. Felsefenin kendini analiz etme eğilimini kabul eden ve ondan değerli bir şeyler kurtarmak isteyen Paul Valéry, Platon ile Spinoza çürütülebilse bile, düşüncelerinin şaşırtıcı sanat eserleri olarak kalacağını öne sürer. Şimdi, sanat sanat olmaktan çıkarken, felsefenin hayatı eleştirmek olan ilk rolünü üstleniyor. Güzelliği reddedilebilir olsa bile, şaşırtıcı derecede düşünceli olmaya devam ediyor.

Sanat, tam da hayatla karıştırılabileceği için deneyimi “ortaya çıkarmak” amacıyla onun belirsizliklerine dikkat çekiyor.

- .112. Felsefe, kendi bulgularını kabul etmediği sürece, sözel bilgi arayışında giderek daha etkisiz hâle gelecek: Kullandığımız sözcüklerin sadece küçük bir kısmı anlam bakımından kesindir ve bunların da sadece daha küçük bir kısmı bizim için hayati önem taşıyan anlamları içerir. Sözcükler tek başına düşüncenin gerçek bir göstergesi olmadığında, anlam ve anlamsız hızla üstü kapalı ve açıklamadan ziyade ima yüklü hâle geldiğinde, anlamlı ve anlamsız kesin olarak ayırmak için sözcükleri araç olarak kullanmak değersiz bir çaba hâline gelebilir. LSD ve LBJ²⁵ farklı anlam kümelerini çağrıştırır, ancak her ikisi de bir kod gereksinimini paylaşır ve kod, şiirdeki simgeyle aynı yoğunlaştırma işlevini yerine getirir. Televizyondaki “karıncalanma” ve lokantalardaki fon müziği, bilinçli etkinliklerin eşlikçileridir; bunların aniden ortadan kalkması insanda bir boşluk hissi yaratır. Çoklu ortam, karışık teknik, üst üste bindirmeler, füzyonlar ve melezleştirmelerle “düşünme” eğiliminde olan çağdaş sanat, modern zihinsel hayatla fark ettiğimizden daha yakın bir paralellik göstermektedir. Yargıları, dolayısıyla, doğru olabilir. *Sanat* yakında anlamsız bir sözcük hâline gelebilir. Onun yerine, “iletişim programlama” daha yaratıcı bir etiket olacaktır. Böylece yeni jargonumuzu, teknolojik ve yönetimsel fantezilerimizi ve birbirimizle kurduğumuz yaygın elektronik iletişimi de belgeler.

²⁵ LSD: Liserjik asit dietilamid; özellikle 1960’lı yıllarda yaygınlaşan bir uyuşturucu madde; LBJ: Lyndon B. Johnson; 1963 ila 1969 yılları arasında görev yapmış ABD Başkanı. –en.

Happening'lerin Yerini Tespit Etmek (1967)

Bundan böyle, Happening'ler hakkında akıllıca yazacak ya da konuşacak kişiler, ne tür bir olgudan söz ettiklerini açıklamak zorundalar. *Happening*, herkesin bildiği bir sözcüktür, ancak onu duyan ve kullananlar için neredeyse herhangi bir anlama gelebilir. Aşağıdaki örnekleri ele alalım:

Birkaç mevsim önce, Bobby Kennedy'nin siyasal kampanyasını konu alan bir baş makaleye yer veren *New Republic* dergisinin kapağında şöyle yazıyordu: "Bobby Kennedy Bir Happening'dir."

.113.

New York'taki Judson Kilisesi'nin papazı Howard Moody, bana "Noel Bir Happening'dir" adlı mükemmel bir vaazın yeni baskısını gönderdi.

Disk jockey Murray The K, bir keresinde heyecan dolu sunumunu "İşte *olan*²⁶ bu, bebeğim!" sözleriyle noktaladı. Yeni işinde, artık dikkatlice ayarladığı sesiyle, "Happening İstasyonu" WOR-FM'in çağrı kodunu²⁷ hazırlıyor.

Ürünün adına götüren aldatıcı ve müstehcen sesler girdabından oluşan bir kozmetik reklamı, seksi bir şekilde sona eriyor: "Bu bir Happening'di – Revlon'dan".

Manhattan'ın parklar eski şube müdürü, Ruhsal Çözülmenin Büyük Yılı'nı başlatarak boyama etkinlikleri düzenledi, pazar günleri parkı bisikletçilere tahsis etti, Sheep Meadow'da uçurtma uçurdu, gölde su sıçratma etkinliği düzenledi, gösterişli buz pateni gösterileri yaptı, kartopu atmaya resmi bir etkinlik hâline getirdi, halkı yıldız gözlemine davet etti ve tüm bunları açıklamak için şehre bir slogan armağan etti: "Hoving'in Happening'leri."

²⁶ Kaprow'un andıkları arasında sözcüğün fiil olarak kullanıldığı tek örnek. Orijinali, "It's what's happening, baby!" Tamamı büyük harfle dizilmiş isim hâlindeki diğer örnekler Türkçede pekâlâ olay, vaka, etkinlik, vb. sözcüklerle karşılanabilirdi. –çn.

²⁷ Call-letters, telsiz haberleşmesinde kullanılan, radyo istasyonuna ait düzenleyici kurum tarafından atanmış harfler, sayılar, vb.'den oluşan kod. –çn.

Hippi grupları, diskotekler, Okul Aile Birliği toplantıları, Rotary Kulübü gezileri, popüler bir rock and roll grubu, Supremes'in hit şarkısı, bir parti oyunu seti ve en az iki tane düzenli gösterilen film – hepsinin adı Happening.

Saturday Review dergisi yakın zamanda bir başmakaalede Amerikan tarihinin bir Happening olup olmadığını sorguladı; geçen kış bir haber analisti Vietnam Savaşı'nı alaycı bir şekilde "kontrolden çıkmış bir Happening" olarak değerlendirdi.

Ancak her şey Ocak ayında bir Pazar günü bir araya geldi. *New York Times Magazine*'de mobilya tasarımıyla ilgili bir makalenin başlığı "1966 Bir Happening'di" idi. Bu başlık, hayatımızın bir yılını özetliyordu. Buradaki açık ima, *hayatın bizzat kendisinin* bir Happening olmasıdır. Ve özel bir anlamda belki de öyledir, ancak bu anlamın ne olduğu daha sonra ortaya çıkacak.

Dünya çapında elli kadar Happening'ci, Happening'i nasıl tanımlıyor? Onların da görüşleri arasında büyük farklılıklar var. Ben de dahil olmak üzere çoğu kişi *Happening* sözcüğünden kurtulmaya çalıştı, ancak bu artık nafiye görünüyor. Biraz basitleştirerek, kabaca altı yönelimin yaygın olduğu söylenebilir. Bunların arasında epey örtüşme ve sürekli bir yeniden birleşme var. Her Happening türünün saf bir örneğini bulmak ne kadar zor olsa da müstakbel eleştirmenler, ele aldıkları eserin türünü olabildiğince kesin olarak belirlemenin yararlı olduğunu görecektir. (Bazı Happening'ler arasında Beethoven ile Hershey çikolataları arasındaki kadar büyük farklar vardır.)

İlk olarak, az sayıda izleyicinin bodrumlarda, odalarda ya da stüdyolarda bir araya geldiği *Gece Kulübü*, *Horoz Dövüşü* ya da *Cep Tiyatrosu* tarzı vardır. İzleyiciler sanatçıların etrafında toplanır ve bazen basit bir şekilde eyleme dahil olur. Caz çalınabilir, bir çift sevişebilir, yemek pişirilebilir, bir film gösterilebilir, mobilyalar parçalanabilir ya da kâğıtlar yırtılabilir, dans benzeri hareketler yapılabilir, ışıkların rengi değişebilir, hoparlörlerden şiir ya da her türlü sözler dökülebilir, belki üst üste binmiş ya da alışılmadık bir sırayla. Baştan sona yoğun bir samimiyet havası hâkimdir.

Bu tür Happening'lerin bir uzantısı *Extravaganza*'dır. Büyük izleyici kitlelerine sahnelerde ve arenalarda sunulan bu etkinlik, dansçılar, aktörler, şairler, ressamalar, müzisyenler ve diğer yetenekli kişilerin katkılarıyla modern sanatların oldukça görkemli bir derlemesi şeklini alır. Temel konseptinde (muhtemelen bilinçsizce) Extravaganza, güncellenmiş bir Wagner operası, bir *Gesamtkunstwerk*'tir.²⁸ Ancak karakteri ve yöntemleri genellikle daha neşelidir; Dada ve Sürrealist öncüller tarafından geliştirilen üç ayrı gösterinin eşzamanlı olarak yapıldığı sirklerle²⁹ ve vodvil gösterilerine benzer. Bu Happening, kamuoyunun aşına olduğu ve tesadüfen bir dereceye kadar rahat hissettiği tek türdür. Sulandırılmış hâliyle, diskotek ve .115. psychedelic sahnesinin vazgeçilmez bir parçası hâline gelmiştir.

Sonra, yine genellikle bir tiyatrodan oturan izleyicilerin, tek bir ışığın yanıp sönmeye ya da trompetin ağzından çıkan bir balonun patlamasına dek işitilen sesi gibi kısa bir olayı izlediği *Etkinlik (Event)* vardır. Ya da bir adamın iki saat boyunca sahnede ileri geri yürümesi gibi tekil bir eylemin uzaması. Çoğu zaman, ciddi mizah, küçük ya da normalde önemsiz olaylarla disiplinli bir dikkatle birleşir ya da bununla dönüşümlü olarak ortaya çıkar.

Sonraki *Rehberli Tur* ya da *Fareli Köyün Kavalcısı* türünde bir Happening'dir. Seçilmiş bir grup insan, kırsal bölgelerde ya da şehirde, binalar, arka bahçeler, parklar ve dükkânlar arasında gezdirilir. Gözlem yapar, talimat alır, ders dinler, başlarına gelenleri keşfederler. Bu usulde, sıradan ve fantastik olanın karışımına odaklanılması, bu yolculuğu Dante'nin manevi yolculuğunun modern bir eşdeğeri hâline getirir. Basit bir rehberden fazlası olan bu Happening'in yaratıcısı, aslında mesajı olan bir Vergilius'tur.

Beşincisi neredeyse tamamen zihinseldir. Olağan kısa notlar biçiminde yazıldığı zaman, *Fikir* sanatı ya da edebi Öneridir. "Tokyo'da

²⁸ *Gesamtkunstwerk*: Richard Wagner'in özellikle operaya ilişkin yazılarında geliştirdiği, farklı sanat disiplinlerinin tek bir dramatik bütünlük içinde kaynaştığı "tümel sanat yapıtı" anlayışı. –çn.

²⁹ Orijinalinde, "three-ring circus". Aynı anda üç ayrı gösterinin sürdüğü büyük sirk çadırı, mecazen birden çok şeyin aynı anda olup bitmesinden dolayı kafa karıştıncı durum, düzensiz ya da çılgın bir sahne ya da gösteri, Dingo'nun ahır, vb. anlamlarda da kullanılır. –çn.

yağmur yağıyor”; “İki gün boyunca bir bardak su doldurun”; “Orada” ve “Brooklyn Köprüsü’ndeki kırmızı ışık” bunun örnekleridir. Bunlar uygulanabilir, ancak uygulanmak zorunda değildir (ve çoğu zaman da uygulanmaz). Sanatın izleyicinin zihninde olan şey olduğu, izleyicinin istediği zaman sanat ya da sanat dışı bir şey yaratabileceği yönündeki Duchampçı önermeyi takip ederler; bir düşünce, bir eylem kadar değerlidir. Dünyanın hazır-eylemlerle (*ready-made activities*) dolu olduğu düşüncesi, kişinin fiilen hiçbir şey yapmadan tüm dünyaya ya da dünyanın herhangi bir bölümüne ciddi bir şekilde “imza atabilmesini” sağlar. Bu tür bir yarı-sanatın sorumluluğu, böylece tamamen bunu kabul etmeye istekli herhangi bir bireyin omuzlarına yüklenir. Geri kalanı öncelikle düşünseldir fakat zamanla anlamlı eylemlere yol açabilir.

.116.

Altıncı ve son Happening türüyse *Eylem (Activity)* türüdür. Bu tür, günlük yaşamla doğrudan ilgilidir, tiyatroları ve izleyicileri göz ardı eder, meditatif olmaktan ziyade faaliyete yöneliktir ve ruh olarak fiziksel sporlar, törenler, fuarlar, dağcılık, savaş oyunları ve siyasi eylemlere yakındır. Ayrıca süpermarkette alışveriş, yoğun saatlerde metro yolculuğu ve her sabah dış fırçalama gibi bilinçsiz günlük ritüelleri de içerir. Eylem Happening’i, izlenmek ya da sadece üzerinde düşünölmek yerine, katılınacak durumları seçer ve birleştirir.

Happening’in altı kategorisinden sonuncusu bana en çekici, ama aynı zamanda en riskli olanı gibi geliyor. Bu kategori, sanatsal öncüllerden en az etkilenen ve en az profesyonel olanıdır; bu nedenle, daha önce sorulan soruya, yani hayatın bir Happening mi yoksa Happening’in bir hayat sanatı mı olduğu sorusuna özgürce yanıt verebilir. Bu soruyu sormak, Happening’i en başından itibaren bir sanat formu olarak savunmaktan daha tercih edilebilir görünüyor. Eylem türü risklidir çünkü sanat-hayat ya da hayat-sanat olmaya yönelik paradoksal konumunun netliğini kolayca yitirir. Alışkanlık, Happening’cileri belirli tercih edilen durumlara bağımlı hâle getirebilir ve geleneksel sanatçılar gibi bu durumları mükemmelleştirmelerine neden olabilir. Ya da seçimleri günlük olaylardan

o kadar ayırt edilemez hâle gelebilir ki, katılım rutin ve ilgisizlik seviyesine inebilir. Her iki durumda da kendileri, diğer katılımcılar ve çevreyle aralarındaki anlaşmayı kaybetmiş olurlar.

Artık Happening ile bir reklam kampanyası, banliyö treni yolculuğu ve borsa arasındaki farkı düşünmek mümkün. Ya da bunlar –bazı Happening’lerin kasıtlı olarak bayağı niteliklerine bağlı olmaksızın– çok bayağı görünüyorsa, son zamanlarda Alaska’da meydana gelen deprem, Candy Mossler³⁰ cinayet davası, Saygon’da kendini yakan Budist rahip ve biraz daha merak uyandırıcı bir olay olarak, New York’ta düzenli biçimde birkaç bloğu kâğıt kesikleriyle kaplayan Mad Litterbug var.

.117.

Açıkçası, bu örneklerin hiçbiri başlangıçta bir Happening değildi. Ancak, herhangi bir Happening’ci bunları dahil etmek isterse, herhangi biri Happening *olabilir*. Aradaki fark, normalde geleneklerle sınırlı bir duruma yeni ya da birden fazla işlev atamaktır; en azından, bu olasılığın bilincinde olmaktır. Candy Mossler’in, gazetelerde her görünüşünde Happening’deki kişilerin onun gibi giyinmesine ve düşüncelerini gizlice kasete kaydetmesine neden olan bir kadın taklitçi olduğunu hayal edebiliriz. Bunlar daha sonra Mossler’in adı ve adresiyle imzalanarak “Bayan” Mossler’a gönderilir.

Bir Happening ister oyuncu ister ritüelistik ya da tamamen düşünsel olsun, her zaman amaca yönelik bir eylemdir. (Hatta amacı, amaçsızlık bile olabilir.) Bir amaca sahip olmak, genellikle fark edilmeyen şeylere dikkat çekmenin bir yolu olabilir. Amaç, her Happening için seçici bir işlem anlamına gelir ve onu sayısız seçenek arasından belirli durumlarla sınırlar. Bireysel Happening’cilerin seçimlerinin, daha önemsiz figürler üzerindeki etkileri kadar kişisel olduğu aşikârdır. Görüntü-durumlarının seçiminin dışavurumcu niteliği iddialı ya da edilgen olabilir, ancak seçimin kendisi bir değer ortaya koyar: Sunulan şey bir şekilde değerlidir. Dışarıda bırakılan şey, tam da dışlanmış olması nedeniyle, şimdilik daha değersizdir: Dikkatimizden uzak tutulur. Eğer hayat bir Happening olabilirse, bunun

30 Candy Mossler: 1960’larda ABD basınında sansasyon yaratan bir cinayet davasının merkezindeki sosyetik kadın. Kocası Jacques Mossler’in 1964’te öldürülmesi üzerine kendisi ve yeğeni/aşık olduğu Melvin Powers yargılanmış, geniş medya ilgisi görmüş; dava 1966’da beraatla sonuçlanmıştır. –çn.

sadece küçük bir kısmı bir Happening olarak algılanabilir ve sadece bir Happening'ci bunu böyle algılamaya karar verebilir. Eğer resim ya da müzikten bahsediyor olsaydık, söylediklerim çok basit bir gerçek gibi görünürdü. Ancak Happening'lerin ne olduğu konusunda ortaya atılan uçsuz bucaksız ve baş döndürücü saçmalıklar, onların bazı gerçek niteliklerine dikkat çekmeyi gerekli kılıyor.

Çoğu toplumsal girişim ve tüm yaratıcı girişimler gibi, Happening'ler de en azından dolaylı olarak, ahlaki bir eylemdir. Ahlaki akıl, ahlakçılık ya da vaaz vermekten farklı olarak, acil alternatiflerin olduğu bir alanda canlanır.

- .118. Ahlaki kesinlik, en iyi ihtimalle dindar ve duygusal, en kötü ihtimalle sofu olma eğilimindedir. Çeşitli biçimlerdeki Happening'ler, modern bilgi selinin ortasında durdukları için, kimlik ve anlam üzerine yapılan çağdaş araştırmaların en iyi teşebbüslerini andırırlar. Böylesine çok sayıda seçenek karşısında, zamanımızın en sorumluluk sahibi hareketleri arasında yer alıyor olabilirler.

Sanat Ortamının Şekli (1968)

Robert Morris'in "Anti Form" (*Artforum* 6, sayı 8 [1968], s. 33-35) başlıklı makalesi, çözülmemiş bazı formel sorunları ortaya koyar. Bunlardan ilki, makalenin başlığından anlaşılmaktadır. Dramatik bir vaat içermesine rağmen, Morris'in sözlerinde ya da eserlerinde militan bir tavır, forma karşı duruş sergileyen hiçbir şey yoktur. Dolayısıyla, *antiform*'la neyin kastedildiği açık değildir, tabii bu "formsuzluk" (*nonform*) anlamına gelmiyorsa. Eğer ima edilen bu daha yumuşak terimse, birisi ideolojik açıdan forma karşı olsa bile formel olmayan alternatifin formel düşmandan daha az formel olmadığı aşikârdır. Kelimenin gerçek anlamıyla formsuzluk, kaos gibi, imkânsızdır. Aslında bu tasavvur edilemez bir şeydir. Serebral korteksin yapısı ve tüm biyolojik işlevlerimiz, yalnızca örüntülü tepkiler ve düşüncelere imkân tanır. Kültürel ve kişisel nedenlerle, bir örüntüyü diğerine tercih edebiliriz –örneğin bir dizi küp yerine bir bok yığını– ancak bunlar eşit derecede formel ve eşit derecede analiz edilebilirdir.

.119.

Bu nedenle Morris'in keçe yığını (ki çok beğendiğimi hemen belirtmeliyim) benzer malzemeden yapılmış, tek tip renk ve tonlarda parçaların bir araya getirilmesiyle oluşmuş bir düzenlemedir. Döngüleri ve kıvrımlarında, yumuşak eğriler ve keskin virajların dağılımı genel olarak aynıdır. Morris'in keçenin bu şekilleri almasına ne ölçüde neden olduğu ya da keçenin kendi fiziksel doğası gereği kendiliğinden bu şekilleri almasına izin verdiği, keçenin belirgin şeklini değiştirmez. Burada önemli olan, gözlemlenebilir bir tema ve çeşitlemenin geçerli olmasıdır; ancak bu, son yirmi yılın her yeri kaplayan geleneği tarafından geliştirilen katı hiyerarşilerin yokluğunda gerçekleşmektedir. Ayrıca, fotoğrafıta görülen tüm yapı, üst kısımda ya da duvar bölgesinde A-B-A bölünmesi ile yaklaşık olarak simetrik, yarasa benzeri bir şekle sahiptir. Ayrıca, bu üst bölgenin uzunluğu, zemindeki bölgenin uzunluğuna çok benziyor gibi görünüyor. Tutarlılık hâkimdir, bu tutarlılık hüküm sürer de sürer; antiform ya da formsuzluk gibi bir iddiası yoktur.

Bu analizin yeni duyarlılıklarımız için yeterince bütüncül olmadığı, heykelin üzerine yerleştirilmiş bir ilişkisel analiz olduğu iddia edilebilir. Ancak bu iddiaya verilecek yanıt, bu heykelin orijinal yapım ve şu anda bir dergide reproduksiyon olarak gösterilme şekli nedeniyle, hiç kimsenin bu heykeli formel ilişkilerinden başka bir şekilde göremeyeceği olmalıdır. Bu kısıtlamanın nedenleri aşağıda açıklanmaktadır. Bu nedenler, doğrudan ikinci ve en önemli formel soruna işaret eder: Dikdörtgenden nasıl kurtulabiliriz?

.120. Morris'in yeni eseri ve makalesini resimleyen diğer sanatçıların eserleri, dikdörtgen bir stüdyoda üretildi, dikdörtgen bir galeride sergilendi, dikdörtgen bir dergide, dikdörtgen fotoğraflarda, dikdörtgen eksenlere göre hizalanmış, dikdörtgen okuma hareketleri ve dikdörtgen düşünce örüntüleri için yeniden üretildi. (Hepimizin "sıkıcı"³¹ olmamızın iyi ve yeterli bir nedeni var.) Morris'in, Pollock'un, Oldenburg'un ve diğerlerinin eserleri, kendilerini çerçeveleyen mekânlarla tam bir tezat oluşturur, hatta zaman zaman onlarla çatışır. Bu mekânlardaki çizgiler ve ölçülebilir köşeler, bir sanat eserinin bu çizgiler ve köşeler içinde ne kadar uzak, ne kadar büyük, ne kadar yumuşak, ne kadar atmosferik, hatta ne kadar "amorf" olduğunu bize gösterir. Doğrusallık, tanımı gereği, ilişkisel bir kavramdır ve bu ve diğer parça-bütün geometrik şekillerin hâkim olduğu bir dünyada yaşadığımız sürece, antiform ya da formsuz olandan, bir formun başka (doğrusal) bir formla ilişkisi *dışında* söz edemeyiz.

Morris, 1950'lerin ortalarında ve 1960'ların başında New York'ta bulunmamış ve Ortamlar'la Happening'ler için Dine, Oldenburg, Whitman ve benim yaptığımız ortam düzenlemelerini görmemiş olabilir. Bunlar, çok çeşitli araçlar kullanılması dışında, onun şu anki ilgi alanlarına benziyordu. Soyut Dışavurumculuk'un genişleyen, sınırsız dürtülerini izleyerek, tel örgü, plastik film, karton, saman, paçavra, gazete, kauçuk levha, alüminyum folyo ve bol miktarda sıradan atık gibi kırılğan, yumuşak ve düzensiz malzemeden oluşuyorlardı. Bu tür malzemeler, hemen rastlantısal ve

³¹ Kaprow dikdörtgen (*rectangular*) ve kare (*square*) sözcükleriyle oynuyor. İngilizcede "square" aynı zamanda hem bir geometrik şekil olan kare hem de sıkıcı, muhafazakar, zevsiz, tutucu anlamlarında kullanılır. –en.

gevşek düzenlemelere yol açtı. Oldenburg'un günümüzdeki heykel sanatının kökleri, o dönemin yumuşak karton, kâğıt hamuru ve çuval figürlerine dayanmaktadır.

Ancak etrafında rahatlatıcı bir alan bulunan heykelin aksine, bu Ortamlar, bulundukları tüm alanları doldurma eğilimindeydi ve çoğu zaman da dolduruyor, odaların kurallı tanımını neredeyse tamamen ortadan kaldırıyorlardı. Ve sanatçıların, faaliyetlerinin mimari bir kapalı alana tabi tutulmasını engellemekten daha acil endişeleri olsa da bu düşünce zihinlerdeydi ve oda yüzeylerine hayli kaygısızca muamele edilmişti. Önemli olan, neredeyse her şeyin sergilendiği mekâna entegre edilmiş olmasıydı; stüdyodan sergi alanına taşınmamıştı. Bu, belirli bir çatı katı ya da vitrinin çok daha kapsamlı bir dönüşümüne olanak tanıdı ve şüphesiz malzemelerin ve ortamlarının birbirleri üzerindeki etkilerine daha fazla aşına olunmasını teşvik etti. Bununla birlikte, o dönemdeki konuşmalardan, malzemelerin düzenlemesi ne kadar rastlantısal ve organik olursa olsun, bir evin, bir duvarın, bir zeminin, bir tavanın, bir kaldırımın, bir şehir bloğunun bütünüyle orada olduğu açıktı.

.121.

Görünen o ki çoğu insan, eylemlerinin ve düşüncelerinin etrafına, bunlar birer pislik yığını olsa bile çitler örmeye devam ediyor; çünkü onları sınırlamanın başka bir yolu yok. Buna karşılık, Paleolitik mağara resimlerinde hayvanlar ve büyülü işaretler, hiçbir ayırım ya da çerçeveleme hissi olmaksızın üst üste bindirilmiştir. Ancak bazılarımız doğal ortamlarda, örneğin bir çayırda, ormanda ya da dağlık bölgelerde çalıştığımızda, kültürel eğitimimiz o kadar derinlere yerleşmiştir ki, yaptığımız her şeyin etrafına bırakacağımız zihinsel bir dikdörtgeni yanımızda taşımışızdır. Bu bize kendimizi evimizde hissettirdi. (Hava seyrüseferi bile geometrik olarak çizilir, böylece havaya bir "şekil" kazandırılır.)

Herkesin geometriyi belirleyici bir mekanizma olarak kullanarak ya da kullanmadan eşit şekilde çalışabilmesi için biraz zaman geçmesi gerekecek. Yani, birini diğerinin lehine terk etmenin gerekli olduğunu düşünmüyorum; farklı olasılıkların artırılması daha arzu edilir görünüyor. Antiform kavramı artık sadece antigeometri anlamına gelebilir, bu da Mısırlılardan itibaren

Antik Çağ insanlarını meşgul eden formsuzluğun yeniden ifade edilmesidir. Bu bakımdan Morris'in ilgisi uzun bir geleneğin parçasıdır. Yeni eserinin birinci sınıf olması, bu geleneğin çağdaş sanat için taşıdığı anlamı gölgelememelidir. Ölçülemez olanın, belirsiz olanın, esnek malzemelerin kullanımının, sürecin, formel estetiğin önemsizleştirilmesinin somut deneyimini gerçekten arayan sanatçılar, bunu galeri ve müze bölmelerinde ya da benzer yerlerde yapmakta çok zorlanacaktır. Çünkü bunlar sadece istikrarlı ile istikrarsız, kapalı ile açık, düzenli ile organik, ideal ile gerçek gibi geleneksel düalizmi sürdürür.

.122. Son olarak, odanın yapısının yanı sıra, sanat ortamının bir diğer önemli fiziksel bileşeni de izleyici(ler)dir. İzleyicilerin şekli, rengi, sayısı, resim(ler)e ya da heykel(ler)e olan yakınlıkları ve birden fazla kişi olduğunda birbirleriyle olan ilişkileri, söz konusu eser(ler)in görünümünü ve "hissini" önemli ölçüde etkileyecektir. Bu sadece yansıyan renkli ışığın ve gölgelerin miktarındaki değişiklik meselesi değildir; insanlar, sanat eserlerinin bulunduğu bir odadaki diğer her şey gibi, herkesin görüş alanındaki ek öğelerdir. En iyi ihtimalle, kusurlu bir şekilde sansürlenirler. Ancak, sanat ve galeriden bağımsız olmaktan uzak olan izleyicilerin hareketleri ve tepkileri, o galerinin şekline ve ölçeğine tabidir. Heykellerden ancak belli bir mesafeye kadar uzaklaşabilirler, daha fazla uzaklaşamazlar; yürüyüşlerini, sanat eserinin galeriyle olan eksensel bağlarına neredeyse bilinçli bir şekilde uyum sağlayarak kontrol ederler. Bu, gözlem yoluyla kolayca doğrulanabilir. Dolayısıyla, izleyecekleri rastlantısal herhangi bir dolambaçlı yol, sergi alanı içinde, örneğin Pollock'un tuval alanı içindeki damlalarının formel eşdeğeri olacaktır. Dikdörtgen her durumda üstünlüğünü korur.

Çevresel faktörlerin kişilik oluşumunu ve toplumun genelini etkilediğini genel olarak kabul ediyorsak, bunların sanat eserinin biçimi üzerinde de etkili olmasını beklemeliyiz. Belirli bir renk parçasının kimliğini ya da "formunu" farklı zeminlerde değiştirmesi gibi, bir sanat eseri de onu sarmalayan şeyin şekline, ölçeğine ve içeriğine göre değişir. Bu denemenin doğrudan kapsamı dışında kalsa da izleyicinin sanat eserine getirdiği düşünce ve tutumlar gibi psikolojik ve sosyolojik etkenlerin

ayrıca değerdendirilmesi de son derece önemlidir, çünkü bunlar en küçük heykelin dahi formel yapısına katkıda bulunur.

Sanatın toplumsal bağlamı ve ortamının, sanatın kendisinden daha güçlü, daha anlamlı olduğu ve sanatçının dikkatini daha çok çektiği öne sürülebilir! Başka bir deyişle, önemli olan sanatçıların neye dokunduğu değil, neye dokunmadığıdır.

ÜÇÜNCÜ KISIM
1970'Lİ YILLAR

Gayri-Sanatçının Eğitimi, Bölüm I (1971)

Günümüz (1969) sanatında bilinç düzeyinin gelişmişliği o denli yüksek ki aşağıdakilerden gerçek durum olarak söz etmek hiç de zor değil:

Kartal Ay Modülü,³² tüm çağdaş heykel çabalarından açıkça üstündür;

Houston'daki İnsanlı Uzay Aracı Merkezi (Manned Spacecraft Center³³) ile Apollo 11 astronotları arasında yayınlanan konuşma çağdaş şiirden daha iyiydi; .125.

Ses bozulmaları, bip sesleri, cızırtılar ve iletişim kopukluklarıyla bu tür konuşmalar, konser salonlarında icra edilen elektronik müziği de geride bırakıyordu;

Gettoda yaşayan ailelerin hayatlarının (kendi izinleriyle) antropologlar tarafından kaydedildiği bazı uzaktan kumanda edilen kameralarla çekilen video kasetler, yaşam kesitleri sunan yeraltı filmlerden daha ilgi çekicidir;

Örneğin Las Vegas'taki parlak plastik ve paslanmaz çelik benzin istasyonlarının birçoğu bugüne kadar yapılmış en sıra dışı mimariye sahiptir;

Bir süpermarkette alışveriş yapanların rastgele, transa geçmişçesine hareketleri modern dansa yapılan her şeyden daha zengindir;

³² Lunar Module LM-5 "Eagle": NASA'nın Apollo 11 görevinde kullanılan Kartal adlı Ay Modülü 20 Temmuz 1969'da Neil Armstrong ve Buzz Aldrin'i Ay yüzeyine indiren araçtır. –en.

³³ 1961'de kurulan Manned Spacecraft Center (MSC), ABD insanlı uzay uçuş programının merkeziydi. 1973'te kurum genel adı, 36. Başkan Lyndon B. Johnson anısına Johnson Space Center olarak değiştirildi. Bu merkezin içindeki uçuş kontrol departmanının adı Mission Control Center oldu. –en.

Yatakların altındaki tiftikler ve endüstriyel çöplüklerin kalıntıları, son zamanlarda ortaya çıkan etrafa yayılmış atık sergilerinden daha ilgi çekicidir;

Maddeden yoksun araçları araştıran sanatçıların işleri, roket denemelerinin bıraktığı buhar izleriyle –hareketsiz, gökkuşağı renkli, gökyüzünü dolduran karalamalarla– kıyaslanamaz;

Vietnam'daki Güneydoğu Asya harp sahası³⁴ ya da "Chicago Sekizlisi"nin yargılanması,³⁵ savunulamaz olsalar dahi herhangi bir oyundan daha iyi bir tiyatrodur;

... vb. vb. ... sanat dışı, Sanat'tan çok sanattır.

Kulüp Üyeleri (Girip Çıkarken Parolayı Söyleyiniz)

Sanat dışı (nonart), henüz sanat olarak kabul edilmemiş, ancak bu olasılığı göz önünde bulundurarak bir sanatçının dikkatini çekmiş olan her şeydir. İlgililer için sanat dışı (ilk parola), bir atom altı parçacık gibi, yalnızca geçici olarak ya da belki de yalnızca bir varsayım olarak var olur. Gerçekten de böyle bir örnek kamuoyuna sunulduğu anda, otomatik olarak bir sanat türüne dönüşür. Diyelim ki kuru temizleme dükkânlarında yaygın olarak kullanılan mekanik giysi konveyörlerinden etkilendim. Harika! Yirmi saniye içinde takım elbisemi bana ulaştırmak gibi normal işlerini yapmaya devam ederken, sırf aklıma geldiği ve buraya yazdığım için aynı zamanda Kinetik Ortamlar olarak da işlev görüyorlar. Aynı süreçle, yukarıda listelenen tüm

³⁴ Harp sahası anlamındaki askeri terim olan harp tiyatrosuna (theatre of war) gönderme. ABD'nin 1960'lar sonundaki politik krizlerinin simgesi hâline gelmiş olaylardan biri olan, ABD'nin Güney Vietnam'ı desteklemek amacıyla savaşa dâhil olduğu, Kamboçya ve Laos'a yayılan Vietnam Savaşı (1955–1975). –en.

³⁵ Chicago Eight (Chicago Sekizlisi) davası (1969–1970), 1968 Demokratik Parti Ulusal Kongresi sırasında Chicago'da Vietnam Savaşı karşıtı protestolara katılan ve sonrasında federal hükümet tarafından "komploculuk ve isyana teşvik" suçlamalarıyla yargılanan sekiz kişiye açılan davadır. Skandallarla, şov niteliğindeki mahkeme sahneleriyle, yargıcın tarafı tutumuyla, Bobby Seale'in mahkeme salonunda bağlanıp ağzının kapatılmasıyla en tartışmalı yargılamalardan biri sayılmıştır. –en.

örnekler sanatın bir parçası hâline geliyor. Günümüzde sanat çok kolay.

Sanat bu kadar kolay olduğu için, bu paradoksla ilgilenen ve çözümünü, en azından bir iki haftalığına da olsa uzatmak isteyen sanatçı sayısı giderek artıyor; çünkü sanat dışının yaşamı, tam da onun akışkan kimliğidir. Sanatın yapım aşamalarındaki eski "zorluğu", bu durumda, yaratığa ne ad verileceği konusundaki kolektif bir belirsizlik alanına aktarılabilir: Sosyoloji mi, aldatmaca mı terapi mi diyeceğiz? 1910 tarihli bir Kübist portre, zihinsel bir sapma olarak etiketlenmeden önce, apaçık bir *resimdi*. Havadan çekilen bir haritanın daha yakın görüntülerini art arda büyütme (1960'lar Yer Sanatının [*Site Art*] oldukça tipik bir örneğidir), daha .127. açık bir şekilde bir hava bombardımanı planını çağrıştıracaktır.

Bu tanıma göre sanat dışının savunucuları, sürekli olarak ya da bir zamanlar sanat kurumlarının sınırları dışında, yani kendi kafalarında ya da günlük veya doğal alanda faaliyet göstermeyi seçenlerdir. Ancak, her zaman eylemlerinin anlam kazanması için gerekli olan belirsizlikleri harekete geçirmek amacıyla sanat kurumunu faaliyetlerinden haberdar etmişlerdir. Sanat-sanat-değil diyalektiği esastır; bu, bundan sonra birkaç kez değineceğim hoş ironilerden biri.

Birbirlerini tanımayan, tanıyorlarsa da birbirlerinden hoşlanmayan bu grubun içinde George Brecht, Ben Vautier, Joseph Kosuth gibi kavram yaratıcıları; Max Neuhaus gibi buluntu-ses rehberleri; Dennis Oppenheim, Michael Heizer gibi Arazi sanatçıları (*Earthworkers*); 1950'lerin Ortam kurucularından bazıları; Milan Knížák, Marta Minujin, Kazuo Shiraga, Wolf Vostell ve benim gibi Happening'ciler bulunur.

Ancak er ya da geç, bunların çoğu ve dünyanın dört bir yanındaki meslektaşları, çalışmalarının başlangıçta özgürlüklerini karşıladıkları kültürel kurumlar tarafından soğurulduğunu gördü. Bazıları bunu istedi; Paul Brach'ın ifadesiyle bu, sendikaya üye olmak için aidat ödemek gibiydi. Diğerleri bunu umursamadı ve yeni yollarla oyuna devam etti. Ancak hepsi, ilk parolanın işe yaramadığını fark etti.

Sanat dışı, genellikle karşı sanat (ikinci parola) ile karıştırılır. Dada döneminde ve hatta daha öncesinde, sanat dışı, geleneksel değerleri

sarsmak ve olumlu estetik ve/veya etik tepkiler uyandırmak için sanat dünyasına agresif (ve esprili) bir şekilde girmişti. Alfred Jarry'nin *Kral Übü'sü*, Erik Satie'nin *Fon Müziği* ve Marcel Duchamp'ın *Fountain* [Çeşme] eserleri bunun bilinen örnekleridir. Birkaç yıl önce merhum Sam Goodman'ın New York'ta sergilediği çeşitli heykellere dönüştürülmüş gübre yığınları da bir başka örnektir. Sanat dışının böyle bir amacı yoktur ve amaç, operasyonel bağlamını kasıtlı olarak bulanıklaştıran her durumda hem işlevin hem de duygunun bir parçasıdır.

- .128. Tarihi sanatların herhangi birisini "daha iyi" ya da "daha kötü" hâle getirdiğinin kanıtlanabilir olup olmadığı sorusu bir yana, tüm sanatın *bir şekilde* eğitici olduğu varsayımı kabul edildiğinde (belki de hiçbir şeyin kanıtlanamayacağını kanıtlamak için), bu tür açıkça ahlaki programlar, siyasal, askeri, ekonomik, teknolojik, eğitimsel ve reklam baskısının yol açtığı çok daha büyük ve etkili değer değişiklikleri ışığında bugün naif görünmektedir. Sanat, en azından bugüne kadar, sanatçılar ve onların küçük kitleleri dışında, kötü bir ders olagelmıştır. Sadece bu çıkar grupları sanat için yüksek iddialarda bulunmuştur. Dünyanın geri kalanı onu hiç umursamamıştır. Karşı sanat (*antiart*), sanat dışı (*nonart*) ya da diğer benzer kültürel tanımlamalar, sonuçta *sanat* sözcüğünü ya da onun örtük varlığını paylaşmaktadır ve bu nedenle, en iyi ihtimalle bir aile içi tartışmaya işaret etmektedir, tabii tamamen bir bardak suda fırtına koparmaya indirgenmedikleri sürece. Bu, bu tartışmanın büyük bir kısmı için de geçerlidir.

Steve Reich, bir dizi mikrofonu kendilerine karşılık gelen hoparlörlerin üzerine asıp bunları sarkaç gibi sallandırıp ses alımını güçlendirerek geri besleme gürültüsü ürettiğinde bu sanattır.

Andy Warhol, yirmi dört saatlik kayıtlı konuşmanın düzenlenmemiş transkriptini yayımladığında, bu sanattır.

Walter De Maria bir odayı toprakla doldurduğunda, bu sanattır.

Konser duyurusu, kitap kapağındaki başlık ve sanat galerisi
öyle diyor diye bunların sanat olduğunu biliyoruz.

Sanat dışı neredeyse imkânsızsa, karşı sanat da neredeyse tasavvur edilemez. Bilgili kişiler arasında (ve pratikte her yüksek lisans öğrencisi bu kategoriye girer) tüm jestler, düşünceler ve eylemler sanat dünyasının keyfi kararlarıyla sanat hâline gelebilir. Pratikte reddedilen cinayet bile kabul edilebilir bir sanatsal önerme olabilir. 1969'da karşı sanat her durumda sanat yanlısı olarak benimsenir ve bu nedenle, başlıca işlevlerinden biri açısından geçersiz hâle gelir. Sanat, sanatın takınabileceği pozlar repertuarı arasında bir Punch ile Judy³⁶ gösterisi olarak kendi "yıkımına" davetiye çıkardığında, sanata karşı olamazsınız. Bu nedenle, ahlaki çatışma yoluyla ahlaki liderlik iddiasının son kırıntılarını da kaybederek, karşı sanat, diğer tüm sanat felsefeleri gibi, sıradan insan davranışlarına ve ne yazık ki, kucak açarak onu kabul eden kültürü ve zenginlerin dikte ettiği rafine hayat tarzına yanıt vermek zorunda kalır.

.129.

Richard Artschwager, California'daki binaların bazı kısımlarına gizlice küçük siyah dikdörtgenler yapıştırdığında ve birkaç fotoğraf gösterip hikâyeler anlattığında, bu sanattır.

George Brecht arkadaşlarına gönderdiği küçük kartlara "YÖN" (Direction) sözcüğünü bastırdığında, bu sanattır.

Ben Vautier herhangi bir havaalanına kendi adını (ya da Tanrının adını) yazdığında, bu sanattır.

Bu eylemler, sanatla ilgisi olan kişiler tarafından yapıldığı için açıkça sanattır.

36 İlk kez 1662'de Londra'da kayda geçen, el kuklalarıyla oynanan geleneksel İngiliz sokak tiyatrosu Punch ve Judy, aşırı abartılı hareketlerle yapılan mizahıyla bilinen popüler bir halk gösterisidir. –çn.

Bu denemenin başında söz edilen paradoksal farkındalığa rağmen, Sanat sanatının ([Art art] üçüncü parola) hem zihinsel hem de kelimenin tam anlamıyla her yeniliğin dayandığı koşul olması beklenir. Sanat, sanatı ciddiye alır. Örtük de olsa, belirli bir manevi enderlik, üstün bir konum varsayar. İnancı vardır. Uzmanları tarafından tanınır. Elbette yenilikçidir, ancak büyük ölçüde profesyonel hareketler ve referanslar geleneği açısından: Sanat, sanatı doğurur. Her şeyden önce, Sanat sanatı, bu gelenek tarafından aktarılan belirli kutsal ortamları ve formatları münhasır kullanımı için muhafaza eder: Sergiler, kitaplar, kayıtlar, konserler, meydanlar, tapınaklar, kentsel anıtlar, sahneler, film gösterimleri ve kitle iletişim araçlarının “kültür” köşeleri. Bunlar, üniversitelerin diploma verdiği gibi akreditasyon sağlar.

Sanat sanatı bu bağlamlara bağlı kaldığı sürece, karşı sanatın nostaljik yankılarıyla kendini süsleyebilir ve sıklıkla da bunu yapar; eleştirmenler Robert Rauschenberg’in önceki sergilerinde bu referansı doğru bir şekilde gözlemlemişlerdir. Bu, içerik ve yöntem açısından yaygın klişeleri kasıtlı olarak kullanan sonraki Pop resim ve yazılarında apaçık ortadadır. Sanat sanatı, John Cage’in müziğinin çoğunda olduğu gibi, sanat dışı sanatın çevresini değilse de özelliklerini ortaya koyabilir. Aslında, sanat dışı kılığına giren Sanat sanatı, 1968-1969 sezonunda Castelli Galerisi’nin depo sergilerinde keçe, metal, ip ve diğer hammaddelerin formel olmayan dağılımlarıyla hızla yüksek üslup hâline geldi. Kısa bir süre sonra, bu sözde sanat dışı, Whitney Museum’un *Anti-Illusion: Procedures/Materials* (Anti-İllüzyon: Prosedürler/Malzemeler, 19 Mayıs 1969–6 Temmuz 1969) adlı sergisinde benzer eserlerin yer almasıyla sanal bir yüceltme yaşadı. Başlıkta izleyiciyi bir karşı sanat iması karşıladı, ardından akademik çözümlemelerin güvencesi geldi; ancak ilham perilerinin tapınağı tartışma yaratmaktan uzak bir biçimde her şeyin Kültürel olduğunu belgeledi. Bu konuda hiçbir yanılısma yoktu.

Çağdaş sanatın siyasal ve ideolojik çerçevesine bağlılık, bu görünüşte müstehcen örneklerde ve bu yazının başında alıntılananlarda örtükse de Sanat sanatının çoğu eserinde açıkça görülmektedir: Godard’ın

filmleri, Stockhausen'ın konserleri, Cunningham'ın dansları, Louis Kahn'ın binaları, Judd'ın heykelleri, Frank Stella'nın resimleri, William Burroughs'un romanları, Grotowski'nin oyunları, E.A.T.'nin³⁷ karışık medya performansları tanınmış çağdaşlar ve başarı hikâyeleri arasında yer alır. Mesele, bazılarının "soyut" ve bunun onların Sanatı ya da bazılarının uygun üsluplara ya da konulara sahip olması değil. Mesele, sanat uğraşına nadiren aykırı davranmaları, hatta hiç aykırı davranmamalarıdır. Büyük ölçüde yakın geçmişte elde ettikleri başarı, belki de yeni ortaya çıkan sanat dışı sanatçıların kendi alanlarını aşındırmasına karşı bilinçli ve dokunaklı bir duruş sergilemelerinden kaynaklanıyor. Belki de bu, salt masumiyetlerinden .131. ya da profesyonelliklerinin dar görüşlülüğünden kaynaklanıyordu. Her hâlükârdâ, *içeri girmek için* bir parola olarak "Sanat"ın en iyi sözcük olduğuna yönelik sessiz kuralı benimsediler.

Ancak, bunun *içeride olmaya* değer olup olmadığı tartışmalıdır. Sanat insani bir amaç ve bir fikir olarak ölüyor; tek nedeni artık verimli olmayan gelenekler içinde işlemesi de değil. Ölüyor çünkü geleneklerini korudu ve onlara karşı giderek artan bir bıkkınlık yarattı; bunun sebebinin de güzel sanatların en önemli, ancak çoğunlukla bilinçdışı konusu hâline geldiğinden şüphelendiğim şeye, yani Kültür'den ritüel kaçışa kayıtsız kalması olduğunu düşünüyorum. Sanata dönüşen sanat dışı, en azından bu süreç içinde ilginçtir. Ancak bu şekilde başlayan Sanat sanatı, ritüeli kısaltır ve her ne kadar bu nitelikler aslında sanatçıları hiç ilgilendirmese de başından itibaren sadece kozmetik, gereksiz bir lüks gibi hissedilir.

Başka bir deyişle, Sanat sanatının en büyük zorluğu, kendi mirasından, kendisi ve günlük çevresi hakkında aşırı bilinçliliğinden kaynaklanmaktadır. Sanat sanatı, kendisinin hayat tarafından ortadan kaldırılmasına yönelik öğretici bir geçiş işlevi görmüştür. Sanatçılar arasında bu kadar keskin bir farkındalık olması, tüm dünyayı ve insanlığı bir sanat eseri olarak deneyimlemeyi mümkün kılar. Sıradan gerçeklik bu kadar parlak bir şekilde aydınlatıldığında, yaratıcılıklarını sergilemeyi seçenler (bu bakış açısına

³⁷ Experiments in Art and Technology (E.A.T.): 1967'de mühendisler Billy Klüver ve Fred Waldhauer ile sanatçılar Robert Rauschenberg ve Robert Whitman tarafından kurulan, mühendislerle sanatçıların işbirliğine odaklanan bir oluşum. –çn.

göre) bizi yaptıkları işle bunların çevrelerindeki son derece canlı muadilleri arasında umutsuz bir karşılaştırmaya davet ederler.

Bu genel kuraldan muafiyet mümkün değildir. Sanat sanatçıları, eserlerinin hayatla karşılaştırılmaması gerektiği yönündeki beyanlarına rağmen, her zaman sanatçı olmayanlarla karşılaştırılacaktır. Sanat dışı eserler de kırılğan ilhamlarını sanat dışında her şeyden, yani "hayattan" aldıkları için, Sanat sanatı ile hayat arasındaki karşılaştırma her hlükârda yapılacaktır.

.132. Böylece, isteyerek ya da istemeyerek, Sanat sanatı ile sanat dışı arasında ve bazı durumlarda Sanat sanatı ile geniş dünya arasında (bütün sanatın "gerçek" deneyimi kullandığı çeviri yönteminden daha fazla) aktif bir alışveriş olduğu gösterilebilir. Zihnimizde müze, kütüphane ya da sahne yerine küresel bir ortamda yeniden konumlandırılan sanat, nasıl ortaya çıkmış olursa olsun, gerçekten çok kötü bir durumdadır.

Örneğin, karmaşık *vızıl* sesleri performanslarıyla Sanat sanatı olarak ilgimi çeken La Monte Young, kuzeybatıda geçirdiği çocukluk yıllarında tarlaların üzerinde uzanan yüksek gerilim elektrik direklerine kulağını dayadığını ve tellerin vücudunda yarattığı uğultuyu hissetmekten keyif aldığı anlatır. Ben de çocukken bunu yapardım ve Young'ın konserlerine tercih ederim. Görsel olarak daha etkileyiciydi ve çatı katı mekânlarda ya da konser salonlarında olduğundan daha az basmakalıp bir deneyimdi.

Dennis Oppenheim, sanat dışı bir başka örneği anlatır: Kanada'da çamurlu bir araziye rastlar, (bir olay yeri inceleme memuru gibi) ayak izlerinin alçı kalıplarını alır ve sonra bu kalıpları bir galeride sergiler. Eylem harikadır; sergi kısmı ise banal. Kalıplar, kimlik bilgisi olmadan yerel polis karakoluna bırakılabilirdi. Çöpe de atılabilirdi.

Sanatçı olarak anılmak isteyenler, eylemlerinin ve fikirlerinin bir kısmının ya da tamamının sanat olarak kabul edilmesi için, etraflarına sanatsal bir düşünce yaymak, bunu duyurmak ve başkalarını buna inandırmak zorundadır. Bu reklamcılıktır. Marshall McLuhan'ın bir zamanlar yazdığı gibi, "Sanat, yanınıza kâr kalabilecek şeydir."

Sanat. İşte işin püf noktası. Bu bilinç aşamasında, Kültür sosyolojisi bir grup içi “sessiz gösteri” olarak ortaya çıkar. Tek izleyici kitlesi, sanki aynada kendilerini izler gibi, kendini rahip ilan eden kişilerle, kendilerini rahiplerin kilisesini yıkmaya çalışan komando, şakacı, sokak serserisi ve üçlü ajan ilan eden kişiler arasındaki mücadeleyi izleyen yaratıcı ve sahne sanatları profesyonellerinden oluşan bir kadrodur. Ancak herkes bunun nasıl sona ereceğini bilir: Kilisede, elbette, tüm cemaatin başlarını eğerek dualar mırıldanmasıyla. Kendileri ve dinleri için dua ederler.

Sanatçılar ölmekte olana tapınmaktan kâr elde edemezler; yok etmekte kararlı oldukları aynı kurumda, yok ettikleri şeyleri ve eylemlerini .133. kült nesneler olarak kutsallaştırdıkları anda, bu tür bir boyun eğme ve dalkavuklukla da savaşıamazlar. Bu apaçık bir aldatmacadır. Açık bir yönetimi ele geçirme örneğidir.

Ancak sanatçılara, kendileri dışında kimsenin bunu umursamadığı ya da herkesin bu yargıya katılıp katılmadığı hususu hatırlatılırsa, tüm sahnenin düzensizliği çok komik görünmeye başlayabilir.

Bu durumu düşük bir komedi olarak görmek, bu çıkmazdan kurtulmanın bir yoludur. Kahkahaya doğru atılacak ilk pratik adımın, kendimizi *gayri-sanatlaştırmak*, tüm estetik rollerden kaçınmak, herhangi bir tür sanatçı olmaya yönelik tüm referanslardan vazgeçmek olduğunu söyleyebilirim. Gayri-sanatçılar hâline gelerek (dördüncü parola), sanat dışı sanatçılar kadar geçici bir varlık hâline gelebiliriz, çünkü sanat mesleği bir kenara bırakıldığında, sanat kategorisi anlamsız ya da en azından antika hâle gelir. Gayri-sanatçı, iş değiştirmekle, modernleşmeyle uğraşan kişidir.

Bu yeni iş, çocukluğa ve geçmişe hızlı bir geri dönüş yaparak naif olmak anlamına gelmez. Aksine, gayri-sanatçının sahip olduğundan daha fazla çok yönlülük gerektirir. Masumiyet ve gerçeği aramaya genellikle eşlik eden ciddi tonun yerine, gayri-sanat yapmak muhtemelen mizah olarak ortaya çıkacaktır. Çöldeki köhne aziz ile uçak körüklerinin yeni moda oyuncusunun yolları işte burada ayırır. Bu iş eğlenceyi ima eder, asla ciddiyeti ya da trajediyi değil.

Elbette, sanatla başlamak, (bu sözcüğü akılcıca hiç kullanmasanız

bile) sanat *fikrinin* kolayca ortadan kaldırılamayacağı anlamına gelir. Ancak, sanatsal yönü olmayan tüm faaliyetleri, sanatın geleneksel olarak toplandığı yerlerden kurnazca uzaklaştırmak mümkündür. Örneğin, bir müşteri temsilcisi, bir çevrebilimci, bir motosiklet akrobatı, bir politikacı ya da bir plaj serserisi olmak gibi. Bu farklı kapasitelerde, tartışılan çeşitli sanat türleri, belirli bir davranış biçimini programlamak yerine, sanatın çok ötesindeki tüm profesyonelleştirme faaliyetlerine karşı kasıtlı bir oyunculuk tavrını kolaylaştıran, dolaylı olarak depolanmış bir kod olarak işlev görecektir. Belki de sinyal karıştırma gibi. Taşlamalı bir güldürüde “Birinci kim?” “Hayır, birinci Watt; ikinci Hugh...”³⁸ diye başlayan o saygıdeğer beyzbol meraklıları gibi bir şey.

Kısa bir süre önce, isimsiz bir kişi, bir apartman merdiveninde yaptığı küçük bir değişikliği dikkatimize sundu ve başka bir kişi de New York’taki Park Bulvarı’nın değiştirilmemiş bir bölümünü incelememizi önerdi. Bunlar da birer sanat eseriymiş. Kim oldukları bilinmese de mesajlarını bize (sanatçılara) ulaştırdılar. Gerisini biz kafamızda hallettik.

Paranız İçin Güvenli Bahisler

Çeşitli karışık medya ya da asamblaj sanatlarının hem yüksek kültür anlamında hem de ışık gösterileri, dünya fuarlarında uzay çağı gösterileri, eğitici araçlar, ticari sergiler, oyuncaklar ve siyasal kampanyalar gibi kitlesel uygulamalarda artacağı kolayca tahmin edilebilir. Bunlar, tüm sanatların aşamalı olarak ortadan kalkmasının nedeni olabilir.

Kamuoyu, karışık tekniği her ne kadar panteona eklemeler ya da her geleneksel tekniğin genişleyen evreninin dış kenarlarında yeni yer kaplayan öğeler olarak kabul etse de bunlar daha çok geleneklerden kaçış ritüelleri niteliğindedir. Modern sanatların uzmanlaşma ya da “saflık” yönündeki tarihsel eğilimi göz önüne alındığında –saf resim, saf şiir, saf müzik, saf

³⁸ “Who” (kim) ve bir isim olan “Hugh” sözcükleri arasındaki ses benzeşimine dayanan bir espri. –çn.

dans– herhangi bir karışım, kirletici olarak görölmek zorundaydı. Ve bu bağlamda, kasıtlı kirletme artık bir geçiş ritüeli olarak yorumlanabilir. (Bu bağlamda, bu kadar geç bir tarihte bile karışık tekniğe adanmış hiçbir dergi bulunmaması dikkat çekicidir.)

Son on yılda karışık teknikle çalışan sanatçılar arasında, sanatın bulanık sınırlarından yararlanarak bir adım daha ileri gidip sanatı bir bütün olarak bir dizi sanat dışı alana yaymaya ilgi duyanlar da oldu. Dick Higgins, *foew&ombwhnw* adlı kitabında, tiyatro ve resim, şiir ve heykel, müzik ve felsefe ile çeşitli intermedya (kendi terimi) ve oyun teorisi, spor ve siyaset arasında pozisyon alan öncülerin öğretici örneklerini veriyor.

.135.

Abbie Hoffman, iki ya da üç yaz önce, Happening'ler intermedyumunu (Provos üzerinden) felsefi ve siyasal bir hedefe uyguladı. Bir grup arkadaşıyla birlikte New York Borsası'nın seyir balkonuna gitti. Bir işaretle, o ve arkadaşları, ticaretin en yoğun olduğu alt kata avuç dolusu dolar banknotları atılar. Raporuna göre, komisyoncular sevinç çığlıkları atarak banknotları kapıştı; menkul değer işlemlerinin sürekli tutulan kayıtları durdu; piyasa muhtemelen etkilendi; basın da polislerin geldiğini bildirdi. O gece geç saatlerde olay ulusal televizyon haberlerinde yer aldı: Hoffman'ın deyimıyla "sırf eğlence olsun diye" yapılmış orta uzunlukta bir vaaz.

Hoffman'ın yaptığı şeyin aktivizm, eleştiri, şakacılık, kendini gösterme ya da sanat olarak adlandırılması bir fark yaratmaz. İntermedya terimi, rollerin akışkanlığını ve eşzamanlılığını ima eder. Sanat, bir durumun sahip olabileceği birkaç olası işlevden sadece biri olduğunda, ayrıcalıklı statüsünü kaybeder ve tabiri caizse küçük harfli bir özellik hâline gelir. İntermedya yaklaşımı her şeye –örneğin, eski bir kadehe– uygulanabilir. Kadeh, geometri uzmanı için elipsleri açıklamak üzere kullanılabilir; tarihçi için geçmiş bir dönemin teknolojisinin bir göstergesi olabilir; ressam için bir natürmordun parçası olabilir ve gurme, kadehi 1953 Château Latour şarabını içmek için kullanabilir. Bizler bir anda ya da hiyerarşik olmayan bir şekilde böyle düşünmeye alışkın değiliz, ancak intermedyacı bunu doğal olarak yapar. Kategori yerine bağlam. Sanat eseri yerine akış.

Bundan da resim, müzik, mimari, dans, şiir, tiyatro vb. alanlardaki

geleneklerin, Latince alıřmaları gibi akademik arařtırmalar olarak marjinal bir kapasitede hayatta kalabileceęi sonucu çıkar. Bu analitik ve kūratoryal kullanımların dıřında, her řey bunların geçerlilięini yitireceęine iřaret ediyor. Aynı řekilde, galeriler ve mūzeler, kitapçılar ve kūtūphaneler, konser salonları, sahneler, arenalar ve ibadethaneler antik eserlerin korunmasıyla, yani 1960'lara kadar sanat adına yapılanlarla sınırlı kalacaktır.

.136. Kitle iletişim araçları aracılığıyla bilgi yaymak ve toplumsal faaliyetleri teşvik etmek için kurulan ajanslar, (ne kadar çok řey olmuş olursa olsun) klasik "sanat deneyimini" ikame etmek yerine, eski sanatçılara eğlencenin değeri de dahil olmak ūzere yeni değerleri ortaya çıkarabilecek yapılandırılmış sūrelere katılmaları için cazip yollar sunan yeni sezgi ve iletişim kanalları hāline gelecektir.

Bu bakımdan, endūstri, hūkūmet ve eęitim kaynaklarını saęladıkça, gūnūmūzūn sanat dıřı sanatçılarının ve gayri-sanatçılarının teknolojik arayıřları da çoęalacaktır. Bu eęilime "ūrūn" teknolojisi yerine, kiřisel ve grup deneyimlerinin birbirine baęlanmasını içeren "sistem" teknolojisi hākim olacaktır. Dięer bir deyiřle, yazılım. Ancak bu, çoęu sistem uzmanının řu anda kullandığı kelime anlamına uygun ve hedef odaklı kullanımların aksine, sonuca yōnelik açıklığı destekleyen bir sistem yaklařımı olacaktır. ocuk oyunu "Telefon"da (arkadařların bir daire oluřturduęu ve sırayla birbirlerinin kulağına birkaç sōzcūk fısıldadığı, son kiři bunları yūksek sesle dile getirdięindeyse sōzcūklerin tamamen farklılařtıęını duyduęu oyun) olduęu gibi, model geri bildirim dōngūsūdūr. Oyunculuk ve teknolojinin eęlenceli kullanımı, sūrekli keřif eylemlerine karřı olumlu bir ilgiyi akla getirir. Oyunculuk, yakın gelecekte toplumsal ve psikolojik bir fayda hāline gelebilir.

Eřzamanlı olarak yayın yapan ve yayın alan "TV Salonları" adlı kūresel bir aę. Herhangi bir amařırhane gibi, gūnūn 24 saati halka açık. Dūnyanın her būyūk řehrinde bir salon. Her biri, birkaç santimden duvar ebadına kadar farklı boyutlarda, dūz ve dūzensiz yūzeylerde yūz ya da daha fazla monitōrle donatılmıř. Bir dūzine otomatik hareket eden kamera

(bankalarda ve havaalanlarındaki gizli olanlar gibi, ancak şimdi göze çarpan bir şekilde sergileniyorlar), önünden geçen ya da görüş alanına giren herkesi ya da her şeyi tarayacak ve sabitleyecek. Başında kimsenin durmadığı kameralar ya da monitörler de dahil. İnsanlar istedikleri her şeyi özgürce yapabilecek ve kendilerini monitörlerde farklı şekillerde görecek. Bir insan kalabalığı, görüntülerini çoğaltarak bir kalabalığa dönüşebilir. Ancak kameralar aynı görüntüleri diğer tüm salonlara aynı anda ya da programlanmış bir gecikmeyle gönderecek. Dolayısıyla bir salonda olanlar, bin kez üretilen bin salonda da olabilir. Ancak sinyalleri dağıtmak için kullanılan yerleşik program, görünür ve işitsel, rastgele ve sabit, herhangi bir salonda manuel olarak da değiştirilebilir. Bir kadın, monitörde gördüğü belirli bir adamla elektronik olarak sevişmek isteyebilir. Kumandalar, iletişimi birkaç TV tüpü içinde yerelleştirmesine (dondurmasına) olanak tanır. Aynı salona gelen diğer ziyaretçiler, düğmelerini çevirerek çılgin ve şaşırtıcı karmaşanın tadını çıkarabilir ve hatta artırabilirler. Dünya, gittikçe kendi toplumsal ilişkilerini oluşturabilir. Herkes aynı anda hem iletişimde hem de iletişimsiz!

.137.

Not: Bu kesinlikle sanat değildir, zira gerçekleştirildiğinde kimse benim bunu buraya yazdığımı hatırlamayacak çok şükür.

Peki ya sanat eleştirisi? İyi sanatçılardan bile daha nadir bulunan bu usta yorumcular ne olacak? Yanıt, yukarıdakiler ışığında, eleştirmenlerin de sanatçılar kadar önemsiz hâle geleceğidir. Ancak, üniversitelerde ve arşivlerde uzmanlık ve ilgili akademik çalışmalar alanında yapılacak çok şey olduğu için, mesleğin kaybı sadece kısmi olabilir. Zaten neredeyse tüm eleştirmenler öğretim görevlerinde bulunmaktadır. Çalışmaları, süregiden sahneden uzaklaşarak tarihsel araştırmalara kayabilir.

Ancak bazı eleştirmenler, (çoğu zaman profesör ve aynı zamanda yazar olan) sanatçı meslektaşlarıyla birlikte sanatçı kimliklerinden arınmaya istekli olabilir. Bu durumda, tüm estetik varsayımları, tarihsel olarak yüklü sanat terminolojisiyle birlikte sistematik olarak ortaya çıkarılmalı ve bir kenara atılmalıdır. İcracılar ve yorumcular –bu iki meslek muhtemelen birleşecek ve tek bir kişi tarafından birbirinin yerine geçerek icra edilecektir– olup bitenleri ifade etmek için güncel bir dile gereksinim duyacaktır. Bunun en iyi kaynağı da, her zamanki gibi, sokak dili, haber kısaltmaları ve teknik jargondur.

.138. Örneğin, Al Brunelle birkaç yıl önce, bazı çağdaş resimlerin halüsinojenik yüzeylerini “ten çılgını” (*skin freak*) olarak tanımlamıştı. Pop uyuşturucu sahnesi o zamandan beri değişmiş ve yeni sözcükler gerekli hâle gelmiş olsa da, bu deneme resimle ilgilenmiyorsa bile, Brunelle’in ifadesi, yine resim yüzeyini ifade eden *tâche* ya da *track*³⁹ gibi eski sözcüklerden çok daha bilgilendiricidir. Ten çılgınlığı, resim yapımına o dönem için özellikle çarpıcı olan, yoğun bir erotizm getirdi. Bu deneyimin geçmişte kalması, iyi yorumların kültürümüzde eserler kadar geçici olabileceğini gösteriyor. Ölümsüz sözcükler sadece ölümsüz hayallere yakışır.

Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture* [Modern Heykelin Ötesinde] (New York: Braziller, 1968) adlı eserinde, doğru terimlere duyulan bu gereksinimin farkında olarak, dirimselci, formel ve mekanik metaforları *sibernetik*, “duyarlı sistemler”, *alan*, *otomat* vb. gibi bilim ve teknolojiden alınan terimlerle değiştirmeye çalışır. Ancak bu terimler, referans noktası hâlâ heykel ve sanat olduğu için yetersiz kalmaktadır. Tamamen kusursuz olmak için, bu tür kutsayıcı kategorilerin tamamen reddedilmesi gerekir.

Uzun vadede, bildiğimiz şekliyle eleştiri ve yorumlar gereksiz hâle gelebilir. İnsan faaliyetlerinin ortadan kaldırılması gereken sembolik bir sis perdesi olarak görüldüğü son “çözümleme çağı”nda, açıklamalar ve yorumlar yerindeydi. Ancak günümüzde modern sanatların kendisi yorum

³⁹ Fransızca *tâche*, resimde “leke, renk yaması, boya parçası” anlamına gelir; yüzeydeki görünür fırça izi ya da ton lekesi için kullanılır. İngilizce *track* ise soyut resim bağlamında “iz, hat, boyanın yüzeyde bıraktığı çizgisel kayma” anlamında eski bir terimdir. –çn.

hâline gelmiştir ve post-sanatsal çağı öngörebilirler. Kendi geçmişlerini yorumlarlar; örneğin, televizyon ortamı filmi yorumlar; kaydedilmiş versiyonunun yanında yayınlanan canlı ses, hangisinin “gerçek” olduğunu yorumlar; bir sanatçı, başka bir sanatçının son hamlelerini yorumlar; bazı sanatçılar sağlık durumlarını ya da dünyanın durumunu yorumlar; diğerleri yorum yapmamayı yorumlar (eleştirmenler ise benim burada yaptığım gibi tüm yorumları yorumlar). Bu yeterli olabilir.

Yapılabilecek en önemli kısa vadeli tahmin, yukarıda defalarca ima edildiği üzere gerçek, muhtemelen küresel çevrelerin bizi giderek daha katılımcı bir şekilde meşgul edeceği yönündedir. Ortam, bizim zaten aşına olduğumuz Ortamlar –inşa edilmiş eğlence evleri, korku gösterileri, vitrin sergileri, mağaza önleri ve engelli parkurlar– olmayacak. Bunlar sanat galerileri ve diskotekler tarafından desteklenmiştir. Bunun yerine, gökyüzü, okyanus tabanı, kışlık tatil yerleri, moteller, arabaların hareketleri, kamu hizmetleri ve iletişim araçları gibi belirli doğal ve kentsel çevrelere tepki olarak hareket edeceğiz...

.139.

2001 yılında süpersonik jetle çekilen ABD manzarasının ön izlemesi. Jet uçağındaki her koltuk, uçak hızla ilerlerken aşağıdaki dünyayı gösteren monitörlerle donatılmıştır. Kızılötesi, düz renkli, siyah beyaz resim seçenekleri; ekranın çeşitli bölümlerinde tek başına ya da kombinasyon hâlinde görüntülenebilir. Ayrıca yakınlaştırma lensi ve hareket durdurma kontrolleri de mevcuttur.

Diğer gezilerden sahneler, geçmişe dönüş kesitleri ve karşılıklar için yeniden kullanılabilir. Geçmişte yapılan yorumlar şimdiki zamanla karşılaştırılır. Seçim listeleri: Hawaii Volkanları, Pentagon, Boston’a Yaklaşırken Görülen Bir Harvard İsyanı, Bir Gökdelende Güneşlenmek.

Ses bağlantısı, Amerikan sahnesine yönelik önceden kaydedilmiş dokuz kanal eleştiri sunuyor: İki kanal hafif

eleştiri, bir kanal pop eleştiri ve altı kanal ağır eleştiri. Ayrıca, tüm geziyi belgeleyen bir video kasete kendi eleştirinizi kaydetmek için bir kanal da var.

Not: Bu da sanat değil, çünkü çok fazla kişiye ulaşacak.

Tüm dünyanın sanatçıları, bırakın işinizi! Kaybedecek hiçbir şeyiniz yok, sadece mesleğiniz var!

Gayri-Sanatçının Eğitimi, Bölüm II (1972)

Güçlü Kuşlar Miyavlar, Taklitçiler Uçar⁴⁰

Sanat geride kaldığında gayri-sanatçı ne yapabilir? Eskisi gibi hayatı taklit edebilir. Buna hemen atılabilir. Başkalarına nasıl yapılacağını gösterebilir.

1. Bölüm'de söz edilen sanat dışı, bir benzerlik sanatıdır: *Gerçek gibidir* ve buradaki "gibi" benzerlikleri işaret eder. Kavramsal Sanat, dilin biçimlerini ve epistemolojik yöntemi yansıtır; Arazi sanatı, sürme ve kazma tekniklerini ya da rüzgârın kumdaki izlerini kopyalar; Eylemler, örgütlü emeğin işlemlerini tekrarlar – örneğin, bir otoyolun nasıl yapıldığını; gürültü müziği, radyo parazitinin sesini elektronik olarak yeniden üretir; Beden sanatının (*bodyworks*) videoya kaydedilmiş örnekleri, koltukaltı deodorantı reklamlarının yakın çekimlerine benzer.

.141.

Aynı türün hazıryapım versiyonları, sanatçılar tarafından genellikle kendilerine ait olarak tanımlanan ve sahiplenilen, sanat olmayan şeylere atfedilen "sanat" koşulu, eski bir şeye çok benzeyen yeni bir şey yaratması açısından taklittir. Daha doğrusu, fiziksel bir kopya oluşturulmadan ya da gerçekleştirilmeden düşüncede *yeniden* yaratılmıştır. Örneğin, bir arabayı yıkamak.

Bütün bu iş ya da durum daha sonra galeriye, sahneye ya da salona taşınır; ya da bununla ilgili belgeler ve anlatılar yayımlanır; ya da sanatçı rehberlik ederek bizi oraya götürür. Muhafazakâr icracı, Duchamp'ın nesneyi ya da eylemi sanat bağlamına taşıma jestini genişletir ve onu sanat kümesine alır, oysa sofistike olanın gereksinim duyduğu tek şey, sanat kümesini kafalarında hazıryapım olarak taşıyan ve her yerde anında uygulayabilen sanat bilincine sahip müttefiklerdir. Bu hareketler, model ve kopya arasındaki geçişliliği tanımlar.

Sonrasında, hazıryapıma benzeyen her şey otomatik olarak başka

⁴⁰ Orijinalinde, "Catbirds Mew, Copycats Fly"; özgün olanlar (başka hayvanların seslerini taklit edebilen, Türkçede alaycı kuş diye de bilinen *catbirds* [kedikuşları]) kendi sesleriyle mırlar, kendi işlerini yaparlar, taklitçiler (Türkçede de aynı anlamda kullanılabilen bir deyimle *copycats*) ise uçuyormuş gibi görünürler ama özgün değillerdir anlamlarının çıkabileceği bir kelime oyunu. –çn.

bir hazıryapım olur. Döngü tamamlanır: Sanat hayatı taklit etmeye kararlı olduğu için, hayat da sanatı taklit eder. Nalburlar dükkânlarındaki tüm kar kürekleri, Duchamp'ın müzedeki küreğini taklit eder.

.142. Felsefi ve kişisel sorgulamaların, doğa güçlerinin, çevremizi dönüştürmemizin ve "elektrik çağı"nın elle tutulur ve işitsel deneyiminin sanatta yeniden yaratılması, tahmin edilebileceği üzere, mimesis olarak sanat teorisine duyulan ilginin yeniden canlanmasından kaynaklanmamaktadır. İster birbirine çok yakın kopyalar ister yakınsamalar ister benzerler olsun, bu tür taklitlerin estetik açısından hiçbir temeli yoktur ve asıl mesele de budur. Ancak bu taklitler, sanatın aşına olmadığı alanlarda yapılan cıraklık dönemine de dayanmamaktadır; aksi takdirde siyaset, üretim ya da biyolojiyle ayırt edilemez hâle gelirler. Gayri-sanatçılar, bu alanlarda ve doğada zaten mevcut olan taklitçi davranışlara sezgisel olarak ilgi duyabilecekleri için, faaliyetleri kültürün bazı yönlerine ve bir bütün olarak gerçekliğe paraleldir.

Örneğin, küçük bir kasaba, bir ulus gibi, genişletilmiş bir çekirdek ailedir. Tanrı ve Papa (baba), bir çocuğun babasının kutsallığına dair duygularının yetişkinlere yansımasıdır. Ortaçağda kilisenin, cennetin ve cehennemin yönetimi, o dönemin seküler hükümetlerinin işleyişini yansıtıyordu.

Bir şehrin planı, kalbi ve arterler olarak adlandırılan ana yollarıyla insanın kan dolaşım sistemine benzer. Bilgisayar, ilkel bir beyni andırır. Viktorya Dönemi'ne ait bir koltuk, kabarık etekli bir kadın gibi şekillendirilmişti ve üzerinde gerçekten bir elbise vardı.

Her şey insana benzer değildir. Makineler hayvan ve böcek formlarını taklit eder: Uçaklar kuş, denizaltılar balık, Volkswagenler böcektir. Ayrıca birbirlerini de taklit ederler. Otomobil tasarımı, 1930'ların aerodinamik tasarımında ve 1950'lerin dikey stabilizatörlerinde, uçakları örnek almıştır. Mutfak aletlerinin kumanda panelleri, kayıt stüdyolarındakine benzer. Ruj kapları mermiye benzer. Çivi çakan zimbalar ve insanları ve sahneleri çeken film kameraları, tetiklere sahiptir ve silah şeklindedir.

Sonra hayat ve ölümün ritimleri: Borsa ya da uyarılığın

büyümesinden ve gerilemesinden, sanki her biri canlı bir organizmaymışçasına söz ediyoruz. Aile tarihini bir ağaç olarak hayal ediyor ve dallarında atalarımızı izliyoruz. Buna benzer şekilde, Batı tarihinin büyükbaba teorisi, her kuşağın yakın geçmişine, bir oğulun babasına tepki verdiği gibi tepki verdiğini öne sürer. Geçmiş de *kendi* geçmişine tepki verdiği için, diğer tüm kuşaklar birbirine benzer (Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art", *Marxist Quarterly*, Ocak–Mart 1937).

İnsan dışı dünya da taklit ediyor gibi görünüyor: Farklı türlerin fetüsleri gelişimin erken aşamalarında birbirine benziyor, oysa farklı türlerin bazı kelekleri gençken birbirinden farklı olsa da olgunlaştıklarında aynı görünüyor. Bazı balıklar, böcekler ve hayvanlar çevreleriyle uyum sağlamak için kamufler oluyor. Alaycı kuş diğer kuşların seslerini taklit eder. Bir bitkinin kökleri dallarını yansıtır. Atom, minik bir gezegen sistemidir. Bu tür eşleşmeler, sadece ayrıntılar ve dereceler açısından farklılık göstererek, görünürde bir son olmadan devam eder.

Bizim rolümüzün doğanın efendisi değil, taklitçisi olabileceği yönündeki çıkarım, bilim insanları için bir sır değildir. Quentin Fiore ve Marshall McLuhan (*War and Peace in the Global Village* [New York: McGraw-Hill, 1968], s. 56) bu konuda Ludwig von Bertalanffy'den bir alıntı yapar: "Birkaç istisna dışında (...) doğanın teknolojisi insaninkini aşmaktadır – öyle ki, biyoloji ve teknoloji arasındaki geleneksel ilişki son zamanlarda tersine dönmüştür: Mekanik biyoloji organik işlevleri insan yapımı makinelerle açıklamaya çalışırken, yeni bir bilim dalı olan biyoteknoloji, doğanın icatlarını taklit etmeye çalışmaktadır."

Bilim ya da sanattaki bu türden taklitler, üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Sıkça görülen esprili taklitler bile derin anlamlar taşır ve bunlar bazen varoluşsal denemelere ve kanıtlara yaklaşır. Ancak, en modern sanatların sürekli kendini taklit eden bir dünyayı taklit etmekle meşgul olduğu açık olduğunda, sanat birincil kaynak olarak değil, daha büyük bir planın bir parçası olarak görülebilir. Bu örneğin geçerliliğini yitirmesi, taklit dürtüsünü geçersiz kılmaz, ancak katılımın gerekli olduğu bir anda sanatın izole edici bir disiplin olarak tarihsel rolünü öne çıkarır.

Bu engeli aşmak için sanattan uzaklaşmak yeterli değildir; kendimiz ve başkaları için yapmamız gereken, sanat dışı özelliklerini bilinçli bir şekilde taklit ederek doğal tasarıma katılımı yeniden sağlamaktır. Kişinin dünyanın bir parçası olduğunu hissetmesi başlı başına büyük bir başarıdır, ancak bunun bir neticesi vardır: Geri bildirim döngüsü hiçbir zaman birebir aynı işlemez. Daha önce de söylediğim gibi, bu süreçte yeni şeyler ortaya çıkar: Bilgi, esenlik, sürprizler ya da biyonomik teknolojide olduğu gibi faydalı teknolojiler.

.144.

Her Yer Bir Oyun Alanı

Gayri-sanatçı, sanatın dışında olup bitenleri kopyaladığında ya da daha az görünür olan “işleyiş biçimiyle doğayı” (Coomaraswamy⁴¹) kopyaladığında, bu kasvetli bir iş olmak zorunda değildir. Böylesi çalışmaya çok benzer olurdu. Bunun coşkuyla, zekâ pırıltısıyla ve keyifle yapılması gerekir; bir oyun olmalıdır.

Oyun, edepsiz bir sözcüktür. Genel anlamıyla eğlence, hayal ve ahlaki ya da pratik fayda için kaygısız bir tutum anlamında kullanılan bu sözcük, Amerikalılar ve birçok Avrupalı için tembellik, olgunlaşmamışlık, ciddiyetin ve özün yokluğunu ifade eder. Yeni ve özgün olan geleneklerimize meydan okuduğu için, *taklit* kavramından bile daha zor kabul edilebilirdir. Ancak (sanki bu düşüncesizliği daha da kötüleştirmek istercesine) Platon’un zamanından beri âlimler, oyun kavramı ile taklit kavramı arasında hayati bir bağlantı olduğunu belirtmişlerdir. Ritüellerdeki sofistike rolünün yanı sıra, yavru hayvanlar ve insanlarda içgüdüsel taklit, oyun şeklinde ortaya çıkar. Gençler, kendi aralarında ebeveynlerinin hareketlerini, seslerini ve toplumsal davranışlarını taklit eder. Bunu büyümek ve hayatta kalmak için yaptıklarını kesin olarak biliyoruz. Ancak görünüşe göre bilinçli bir niyetle

⁴¹ “Coomaraswamy”, burada Hint estetiği, sanat felsefesi ve geleneksel sanat teorileri üzerine yazmış sanat düşünürü Ananda Kentish Coomaraswamy’ye (1877–1947) gönderme yapıyor. Coomaraswamy’nin sıkça kullandığı bir formül olan Kaprow’un cümlesindeki ifade “nature in her manner of operation”, sanatçının görevini “doğayı kopyalamak” değil, “doğanın işleyiş biçimini örnek almak” olarak koyar. Yani doğadaki süreçleri, ritimleri, işleyiş mantığını anlamak ve bunlara uygun üretmek. –en.

oynamıyorlar ve tek belirgin nedenleri, oyundan aldıkları zevk. Böylece yetişkin topluluğuna yakın hissediyor ve onun bir parçası oluyorlar.

Geçmişte yetişkinler için taklit törenleri, daha hissedilir ya da aşkın yönüyle onları gerçeğe yaklaştıran bir oyundu. Johan Huizinga, değerli kitabı *Homo Ludens*'in (Boston: Beacon, 1955) ilk bölümünde şöyle yazıyor:

“ritüel eylem”, kozmik bir oluşu, doğal süreçteki bir olayı temsil eder. Ancak “temsil eder” ifadesi, en azından daha gevşek, modern anlamıyla, eylemin tam anlamını kapsamamaktadır; çünkü burada “temsil” aslında olayın *tanımlanmasıdır*. Ayin, daha sonra *mecazi olarak gösterilenden* çok, eylemde fiilen *yeniden üretilen* bir etki yaratır. Bu nedenle ayinin işlevi, sadece taklit etmekten çok uzaktır; ayin, ibadet edenlerin kutsal olaya bizzat katılmalarını sağlar.⁴²

.145.

Aynı bölümde şunları da söylüyor:

Leo Frobenius'un dediği gibi, arkaik insan, bilincine kazınmış doğanın düzenini *oynar*. Frobenius'a göre, uzak geçmişte insan önce bitki örtüsü ve hayvan yaşamı fenomenlerini özümsemiş, ardından zaman ve mekân, aylar ve mevsimler, güneş ve ayın seyri hakkında bir fikir oluşturmuştur. Ve şimdi, bu büyük varoluş düzenini kutsal bir oyunda canlandırıyor, bu oyunda temsil edilen olayları yeniden gerçekleştiriyor ya da “yeniden yaratıyor” ve böylece kozmik düzenin korunmasına yardımcı oluyor. Frobenius, bu “doğayı canlandırma”dan daha da geniş kapsamlı sonuçlar çıkarıyor. Bunu, tüm toplumsal düzenin ve toplumsal kurumların da başlangıç noktası olarak görüyor.

⁴² Türkçesi: Johan Huizinga, *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine bir İnceleme*, Fransızcadan çev. Mehmet Ali Kılıçbay (İstanbul: Aynntı, 2000). Alıntıların çevirisinde Kaprow'un alıntıladığı İngilizce edisyona sadık kalınmıştır. –çn.

Temsili oyun bu nedenle kutsal olduğu kadar araşsal ya da ekolojik bir nitelik de taşır. Huizinga, Frobenius hakkında yorum yaptıktan kısa bir süre sonra Platon'un *Yasalar* adlı eserinden alıntı yapar:

.146.

"Sadece Tanrı en yüksek düzeyde ciddiyete layıktır, ancak insan Tanrı'nın oyuncağıdır ve bu onun en iyi yanıdır. Bu nedenle, her erkek ve kadın buna göre yaşamalı, en asil oyunları oynamalı ve şu anki hâllerinden farklı bir zihne sahip olmalıdır." [Platon savaşı kınar ve şöyle devam eder:] "Hayat oyunda, belirli oyunlar oynayarak, belirli fedakârlıklar yaparak, şarkı söyleyip dans ederek yaşanmalıdır, o zaman insan tanrıları yatıştırabilir, düşmanlarına karşı kendini savunabilir ve yarışmayı kazanabilir."

Huizinga şöyle devam ediyor: "Oyun biçimleri (yani taklit biçimleri) içinde gerçekteşen bu tür kutsal faaliyetler, oyun tutum ve ruh hâli içinde ne kadar gerçekteşiyor?"

Bu soruya şöyle yanıt verir: "Hakiki ve kendiliğinden oluşan oyun da son derece ciddi olabilir... Oyunla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olan neşe, sadece gerginliğe değıl, mutluluğa da dönüşebilir. Havailik ve coşku, oyunun hareket ettiğı ikiz kutuplardır."

Tatillerde (kutsal günlerde) yapılan sporlar, düzenlenen ziyafetler ve partiler, eğlenceli oldukları için daha az kutsal değıldir.

Günümüzde, herkesin görebileceğı, hatta hissedebileceğı, en ufak bir temsili ve dolayısıyla yatıştırıcı işlevi olan kutsal ritüellerin artık kalmadığı sık sık gözlemlenmektedir. Sadece sörf, motosiklet yarışı ve paraşütle atlama gibi sporlarda, oturma eylemi gibi toplumsal protestolarda ve Ay'a iniş gibi bilinmeyene yönelik oynanan kumar oyunlarında bu ritüellere gayri resmi olarak yaklaşabiliyoruz. Ve çoğumuz bu deneyimleri dolaylı olarak, televizyon aracılığıyla edinmekteyiz. Hareketsiz bir şekilde, tek başımıza katılıyoruz.

Daha önce özetlenen modern yetişkinlerin taklitçi davranışları, muhtemelen çocuklarınkı gibi içgüdüselidir. Çocuklarınkı gibi, bu davranışlar da örneğın Viktorya Dönemi'nde mobilyaların kadınsılaştırılması

gibi bilinçsiz olmaktan, günümüzün bazı sanatçı ve bilim insanlarının kasıtlı ve bilinçli davranışlarına kadar değişen bir yelpazede yer alır. Ancak genel olarak bu davranışlar rastgele ve ara sıra görülür, başka konularla ilgilenen mesleklerin özel bir işlevidir. Nükleer denizaltının tasarımcısı, öncüllerinin balinaları, balıkları ve bunların sudaki hareketlerini incelediğini biliyor olsa da kendisini, kendisi için bir balina yapan Yunus Peygamber olarak görmez. Apollo roketinin üreticisi, popüler Freudcu sembolizme aşına olabilir, ancak asıl amacı dik bir penis yaratmak değildir. Asıl amacı eğlenmek de değildir.

“Ciddi” pratikler, rekabet, para ve diğer ciddi hususlar buna engel olur. Bu tür bir süreksizlik ve uzmanlaşma, yaşamın bütününden kopukluk hissi yaratır ve taklit faaliyetleriyle birlikte bundan elde edilebilecek zevki de gölgeler. Sonuç oyun değil, iştir. .147.

İş, İş, İş

Epworth, İngiltere (UPI) – Bir grup işçi, bu küçük Midlands kasabasının ana caddesine yeni bir kat asfalt döşedikten birkaç dakika sonra, başka bir grup işçi ortaya çıktı ve bunu kazmaya başladı. “Her iki grubun da aynı anda çalışıyor olması sadece bir tesadüf,” dedi yerel bir yetkili. “Her iki işin de yapılması gerekiyordu.”

–New York Times, *Aralık 1970 civarı*

Yolluk

St. Louis, Missouri, Washington Üniversitesi – (1. gün) Yol kenarına 1,6 km uzunluğunda katranlı mukavva serilir. Altı metre aralıklarla mukavvanın üzerine beton bloklar yerleştirilir.

(2. gün) İşlem tersine tekrarlanır, ikinci katranlı mukavva tabakası birinci tabakanın üzerine serilir. Yine ters yönde tekrarlanır.

(3. gün) Katranlı mukavva ve beton bloklar kaldırılır.

–Eylem, A.K., 9-11 Şubat 1968

Sanat dışı sanatçılar tarafından uygulanan taklit, modern ama aynı zamanda aşkın bir düzlemde oyuna yaklaşmanın bir yolu olabilir; bu, entelektüel –daha doğrusu, *zekice* olduğu için– çocukça davranmaktan korkan yetişkinlerin de hoşuna gidebilir. Tıpkı çocukların taklit oyunlarının bir hayatta kalma ritüeli olabileceği gibi, bu da toplumun hayatta kalması için bir strateji olabilir. Sanattan, gayri-sanata geçişte, sanatçının nesnelerin birbirinin yerine geçebilirliğini ortaya koyma yeteneği, “uygarlık ve onun hoşnutsuzlukları” için kullanılabilir hâle gelebilir – başka bir deyişle, parçalanmış olanı bir araya getirmek için kullanılabilir.

.148. Ancak, seküler dünyanın tamamı potansiyel bir oyun alanıysa, bu alanda oynamaya karşı tek tabu, iş fikrine olan bağımlılığımızdır. İş, bir kararla ortadan kaldırılamaz; daha iyi bir şeyle değiştirilmelidir. Bunun nasıl yapılabileceğini tahmin etmek için, toplumumuzda işin anlamını –bu konuda uzmanlığımız pek olmasa bile– incelemek gerekir. Bir şey açıktır: İş kavramı, çocukça ya da kutsal olan oyun kavramıyla bağdaşmaz.

Ev Ödevi

Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri, sanayileşme sürecinde, makineleri geliştirmek ve büyütme amacıyla fedakârlık içeren pratik bir yaşam tarzı geliştirdi. Belki de başlangıçta orta sınıfın işçilere yönelik “dolandırıcılığı” olarak gelişen bu yaşam tarzı, kısa sürede dolandırıcıları da dolandırdı. Çalışmak ve acı çekmek, yüksek değerler olarak içselleştirildi; bunlar beden için olmasa da (çünkü beden makineye geçmişti) ruh için geçerliydi.

Ancak durum değişti. Sanayileşme amacına ulaştı ve bizler, bunun getirdiği tüm yeni anlayışlar ve sorunlarla birlikte, iletişimsel temasın “küresel köy”ünde yaşıyoruz. Artık mesele üretim değil, bölüşümdür; hatta basit bir bölüşüm değil, bölüşümün niteliği ve organik etkileridir. Önemli olan, sadece malların değil, hizmetlerin de kalitesi ve bölüşümüdür.

Bu ülkede (ABD) büyük ölçüde mekanize olan tarım, madencilik ve imalat sektörleri, her yıl giderek artan üretim seviyelerine ulaşmak için daha

az ek işçiye gereksinim duyuyor. Otomasyonun artmasıyla işgücü seviyesi sabitlenecek ve ardından keskin bir düşüş yaşayacaktır. Buna karşılık, mal ve ekipmandan çok insanlardan oluşan ve genişleyen hizmet endüstrisi, şu anda ülke istihdamının yaklaşık yüzde 50'sini temsil etmekte ve bunun önümüzdeki birkaç on yıl içinde toplam işgücünün yüzde 70'ine çıkması beklenmektedir (*Fortune*, Mart 1970, s. 87).

Ancak hizmetler de değişmektedir. Bunlar yerel ve federal hükümet, ulaşım, kamu hizmetleri ve iletişim ile ticaret, finans, sigorta, emlak ve diğer meslek gruplarını içerir.

Vasıfsız işçiler ve ev hizmetlerinde çalışan işçiler ile posta dağıtıcıları, tamirciler, temizlikçiler, memurlar, otobüs şoförleri ve sigorta acenteleri gibi diğer rutin hizmet işçileri, büyüme potansiyeli çok düşük işlerde çalışmaktadır; hiçbiri önemli bir toplumsal statüye sahip değildir, hepsi oldukça düşük ücret almaktadır ve bu meslekler, mesleki açıdan çok az ilgi çekmektedir ya da hiç ilgi çekmemektedir. Fiziksel ve toplumsal açıdan büyük ölçekli hareketliliğin yaşandığı bir dönemde, bu meslekler çıkmaz sokak gibi görünmekte ve bu işleri yapanların kendilerinin de ölü olduklarını ima etmektedir. .149.

Bu arada, reklam panoları, dergiler ve televizyonlar herkesi macera dolu seyahatler, seks ve sonsuz gençlik gibi güzel bir yaşamın cazibesine çağırıyor; ABD Başkanı bile hükümetini "yaşam kalitesini" iyileştirmeye adanıyor. Sendikalar sadece daha yüksek ücretler için değil, aynı zamanda daha iyi çalışma koşulları ve yan haklar, daha kısa çalışma saatleri ve daha uzun ücretli tatiller için de grev yapıyor. Herkes için eğlence ve tazelenme. Bu baskılar göz önüne alındığında, birçok ağır işin sonunda sanayi ile birlikte otomatikleştirilmesi, diğerlerininse işçilerin terk etmesiyle ortadan kalkması muhtemeldir.

Bununla birlikte, kurumsal yönetim, bilimsel ve teknolojik araştırma, çevresel iyileştirme, iletişim, planlama danışmanlığı, toplumsal dinamikler, kitle eğitimi gibi daha modern hizmetler ve uluslararası hukuk, uzay hukuku ve deniz hukuku gibi geniş alanlar katlanarak büyüyor. Bunlar, gelişme (dolayısıyla kişisel gelişim) için sınırsız imkânlar sunan hayati mesleklerdir;

küresel seyahat ve yeni deneyimler sunarlar; maaşları yüksektir ve statüleri önemlidir.

Rutin hizmetler sadece gerekliken, yeni hizmetler önemlidir. Makineler ve mevzuat sayesinde rutin hizmetler, çalışanların toplam zamanından giderek daha azını gerektirir; yeni hizmetler aslında daha fazla zaman alır, ancak daha esnek ve bir anlamda “büyüyen” zaman içinde işlev görürler. Sadece geçirilen zaman değersizdir, ancak esnek ve kişiselleştirilmiş zaman serbest zaman demektir. Uzayda, saatlerde ve zihinde hareket etme yeteneği, özgürlüğün bir ölçüsüdür. Daha fazla genç kapsamlı eğitim talep edip aldıkça, modern hizmetlerin sayısı çoğalacak, halkın bunların sunduklarını tüketme isteği artacak ve dünya değişmeye devam edecek; ancak muhtemelen ahlaki temeli –yani iş–geçmişe kök salmış olarak kalacaktır.

İş mi? İş haftası neredeyse herkes için beş güne indirildi. İş günleri düzenli olarak kısaltılıyor, tatil süreleri uzatılıyor. Dört günlük iş haftası giderek daha fazla deneniyor ve üç günlük iş haftası öngörülüyor. Bu son öngörü biraz ütöpik olsa da psikolojik beklenti popüler ve iş performansını etkiliyor. Sonuç olarak, işi ortadan kaldırmak ya da ortadan kaldırılamazsa onu tahrif etmek için sürekli baskı hissedildiğinden, işin anlamı belirsiz hâle geliyor.

Bu konu geleneksel olarak büyük şirketler (yani, üretim, mal, nakliye ve temel hizmet sektörleri) ile ülkenin işgücünün büyük bir kısmını temsil eden sendikalar arasında tartışılmaktadır. Diyelim ki şirketler otomasyona geçmek ve yüksek maaş giderlerini ortadan kaldırmak istiyor. Bu karar, iş haftasının kısalması anlamına gelebilir, bu da binlerce kişinin işini kaybetmesine ve zincirleme bir reaksiyonla toplumun karşılayamayacağı bir bedel ödemesine neden olabilir. Sonuçlar nadiren açık ortaya çıkar. İşçi sendikaları hemen devreye girer ve bir işçiye gereksinim duyulduğunda ya da ona bile gereksinim duyulmadığında işçi ekiplerinin kurulmasında ısrar eder.

Yönetim, modernleşmenin önlenmesi nedeniyle zarar görür; işçiler açıkça dürüst olmayan işler yaparak zarar görür. Sonuç olarak ne

iş dünyası ne de işçiler boş zamanı övmekle özellikle ilgilenir; onlar para kazanmak ister ve para, çalışmanın bir simgesidir. İşçi sınıfı, yönetim bunun bedelini öderse daha kısa çalışma saatlerini kabul eder, ancak iş haftasının kısaltılması işlerin kaybedilmesi ya da zorla kazanılmış güvenceli fazla mesai ücretinden vazgeçilmesi anlamına geliyorsa, işçi sınıfı bu değişime karşı çıkar (ki aslında öyle de oluyor; bkz. örneğin, *Newsweek*, 23 Ağustos 1971, s. 63). Dolayısıyla, yapay olarak sürdürülen “iş” kavramı, toplumda ancak en alaycı tepkileri uyandırabilir.

Sanat; el sanatları ve ev endüstrilerinin son yüksek statü kalıntıları arasında yer alır. Sanatın emek kavramıyla ne kadar derin bir bağa sahip olduğunu belirtmek gerekir. Sanatçılar resim ve şiirleri üzerinde çalışır; bu emek sonucunda sanat eserleri ortaya çıkar. Rus devriminden sonra, hemen her yerde sanatçılar kendilerini fabrikalardakilerden farksız işçiler olarak adlandırmaya başladılar. Bugün, siyasal reformist Sanat İşçileri Koalisyonu, adında ve bazı söylemlerinde, “halk” ve “alın teri dökülmüş bir günün emeği” gibi birleştirici değerlere hitap etmeye devam ediyor. Sanat, iş gibi, tuhaftır.

.151.

Bu iş ahlakının aksine, hayattaki hedeflere yönelik temel tutumlarımız değişiyor ve bu değişim sadece iş alışkanlıklarıyla sınırlı değil. *Look* dergisine göre (29 Temmuz 1970, s. 25), eğlence, rekreasyon ve turizmden oluşan “eğlence pazarı” yıllık yaklaşık 150 milyar dolarlık bir hacme sahip ve 1975 yılına kadar 250 milyar dolara ulaşarak “ekonominin geri kalanını geride bırakacağı” tahmin ediliyor. Ancak bu savurganlığı telafi etmek için, Amerikan halkı 1970 yılında hükümetin yıllık bütçesinin yüzde 37’sini, yani 73 milyar dolardan fazlasını (1969 yılında yaklaşık 200 milyar dolarlık küresel harcamaların cesaretlendirmesiyle) savaş ve silahlanmaya harcamasına izin verdi. Aslında, Senatör Vance Hartke’nin Senato Mali Komitesine sunduğu rapora göre, askeri harcamalarımız 1968 yılında yaklaşık 79 milyar dolardı ve 1964’ten bu yana yıllık yüzde 12 oranında artmaktadır; bu artış oranıyla, 1971 yılında askeri harcamalar 107,4 milyar

dolara ulaşacaktır (*Vista*, Mart-Nisan 1970, s. 52).

Devlet bizim açık sözlü vicdanımızdır. Eğlence, görünüşe göre, henüz eğlenceli değil; bizi, oynamak istediğimiz hâlde oynayamadığımız için endişeli bir hâlde bırakan yaygın “hafta sonu nevrozu”ndan neredeyse hiç uzaklaştırmadı. Denediğimiz için daha fazla kefarete ödüyor. Çalışmak istemediğimiz ama çalışmamız gerektiğini hissettiğimiz çok açık. Bu yüzden kafa yoruyor ve mücadele ediyoruz.

.152. Oynamak gerçekten günah işlemektir. Her gün yüzlerce kitap, film, konferans, seminer, duyarlılık oturumu ve makale, hiçbir şeyin özgürce tadını çıkaramamamız konusundaki endişelerimizi ciddiyetle kabul ediyor. Ancak bu tür yorumlar, yardım sunduklarında, standart formülü tekrar ederek yanlış türden bir yardım sunuyorlar: Seks için *çalışın*, oyun için *çalışın*. Yardımcı olmak için, emek ve suçluluk duygusuna olan bağlılığımızı tamamen gözden geçirmemizi teşvik etmeleri gerekir, ancak bunu yapmıyorlar. Potansiyel olarak bolluk ekonomisinde kıtlık zihniyetiyle yaşıyoruz. Kişisel hayatımıza aktaramadığımız zamanımız varken, bize öğretildiği gibi zamanımızı boşa harcadığımız için kendimizi lanetliyoruz.

Temel olarak, aşk hayatımızda olduğu kadar dış politikamızda da yansıtılan yaşam tarzımız, işlerin eskiden olduğu gibi yürümesini savunur. Bağımsızlık Bildirgesi’nin yazıldığı zamanlarda bile, “hayat, özgürlük ve mutluluk peşinde olma” hakkımıza yönelik övgüde zevke karşı bir kararsızlık ima ediliyordu. Bu ifadenin “peşinde olma” kısmı, zamanımızın çoğunu kaplıyor gibi görünüyor ve mutluluğun sadece bir hayal olduğunu ima ediyor... Mücadele etmemek için mücadele ediyoruz.

Oyun ve Rekabetçi Oyun

Bizdeki yanlışları, değerlerimizi, iyi ve kötü yanlarımızı, yapılması gerekenleri ve yapılmaması gerekenleri sürdürme ve savunma sorumluluğunun büyük kısmı ülkenin eğitim sistemindedir. Hepimizin bildiği gibi, yirminci yüzyıldaki eğitimciler ebeveynlerin yerine geçerek çalışmaktadır. Okul müdürleri ve dekanlar, Latince sözcükleri güven verici

bir şekilde kullanmayı sever, çünkü anneler ve babalar, tüm zamanlarını otoyollarda, alışverişte, tatilde ve işte geçirirken çocuklarını yetiştirmenin neredeyse imkânsız olduğunu bilirler. Ayrıca, herkes gibi, ebeveynler de yaptıkları işin uzmanlarıdır. Bu nedenle, yapamadıkları şeyleri yapmak için diğer uzmanlara, yani eğitimcilere güvenirler ve televizyonun ikisinden de daha iyi bir iş çıkardığından endişe duyarlar.

Beş ya da altı yaşından sonra çocuklara ne olduğunu düşünün. İlk başta okulu severler, okula gitmek için sık sık yalvarırlar. Öğretmen de bunu seviyor gibi görünür. Hem öğretmen hem de çocuklar oyun oynar. Ancak birinci ya da ikinci sınıfa geldiklerinde, Dick ve Jane öğrenmenin ve dünyada bir yer edinmenin hiç de çocuk oyuncağı olmadığını, aksine zor ve çoğu zaman son derece sıkıcı bir iş olduğunu keşfederler.

Bu değer, neredeyse tüm eğitim programlarının temelini oluşturur. "Sıkı çalış, başarılı ol" sadece öğrenciler için değil, eğitimciler için de bir rehberdir. "Başarılı olmak" lider olmak anlamına gelir. Otoriterlik, oyunun davetkâr rolünü ortadan kaldırır ve yerine rekabetçi oyunu koyar. Güçlü olamamanın getireceği başarısızlık ve işten çıkarılma tehdidi, üniversite rektöründen okul müdürüne kadar her bireyin üzerinde bir baskı oluşturur.

Öğrenciler notlar için, öğretmenler uslu sınıflar için, okul müdürleri daha yüksek bütçeler için rekabet eder. Her biri, bazen ustaca, katı kurallara göre rekabetin ritüelini yerine getirir. Ancak gerçek şu ki, çoğu kişi sadece azınlığın sahip olabileceği bir şey için çabalamaktadır: İktidar.

Takvim

bir parça çim dikmek
benzer çimlerin arasına

biraz daha dikmek
biraz daha az yeşil çimlerin arasına

dört parça daha dikmek
giderek daha kuru yerlere

.153.

bir parça kuru çim dikmek
benzer çimlerin arasına

biraz daha dikmek
biraz daha az kuru çimlerin arasına

dört parça daha dikmek
giderek daha yeşil yerlere

.154. –Eylem, A.K., California
Sanat Enstitüsü,
2 Kasım 1971

Freud ve diğ er psikologların açıklamalarına rağmen, belki de bu açıklamalar sayesinde, insanlar rekabetçi oyunları kazanmak için oynarlar. Spor, satranç ve diğ er eğlenceler, sembolik olarak iş, aşk ve savaş biçimlerine benzer. Huizinga'nın daha önce alıntılanan klasik eseri *Homo Ludens*, bu tür aktarımların yaygınlığını zengin bir şekilde belgelemektedir. Yetişkinlere doğrudan oyun oynamak yasaklandığından ve çocuklar da yavaş yavaş oyun oynamaktan vazgeirildiklerinden, oyun oynama dürtüsü sadece gerçek oyunlarda değil, g  ve aldatma içeren açıkça ifade edilmeyen oyunlarda da ortaya çıkar; insanlar birbirleriyle oynamaktan çok, birbirlerine karşı ya da birbirlerinden uzaklaşarak oynamaya başlarlar.

Bir ocuk, sevgiyi rekabetçi oyunun  d l  olarak kullanarak annesini babasına karşı kışkırtır. Uluslararası diplomasi oyununda, güçlü bir ülke zayıf ülkelere yardım ederek onları siyasal olarak bağımlı kılar ve rakiplerini zorlar. Yükselişte olan genç bir yönetici, bir şirketin terfi teklifini başka bir şirketin teklifiyle karşılaştırır. Aynı ruhla, büyük bir işletme reklam kampanyalarında halkın arzularını harekete geçirir ve bunlarla oynar, tüm sektörün benzer taktiklerine karşı kumar oynar. Savaş, generallerin oyunudur ve provaları uygun bir şekilde savaş oyunları olarak adlandırılır. Uygarlık rekabet etmek için yaşar ve yaşamak için rekabet eder; bu

nedenle, dünyanın çoğu yerinde eğitimin agresif mücadele oyunlarına derinden dahil olması tesadüf değildir. Eğitim, bu mücadeleyi görmezden gelir ya da inkâr eder (demokrasi mecazlarıyla ikame eder), ancak her sınıf egzersizinde (örneğin, daha keyifli eğlencelerden biri olan heceleme yarışmasında⁴³) bu mücadelenin biçimlerini mükemmelleştirir ve katılımı teşvik eder.

Kamu eğitim programlarını planlayanlar, önce oyun kavramını öğrenmeli, sonra da onu kutlamalıdır – ancak doğası gereği değerli olan, oyun teorisinden, yani kazananlar ve kaybedenlerden arındırılmış oyundan söz ediyoruz. 1930'larda ekonomik olarak çökmüş ve siyasal olarak istikrarsız bir Avrupa'da yazan ve ders veren Huizinga, kitabını II. Dünya Savaşı sırasında İsviçre'de yayımladı; rekabet içermeyen oyunun toplumsal potansiyelini kolayca hayal edemezdi. Huizinga için çekişme biçimindeki oyun, şiddeti ve mantıksızlığı boşaltmanın ve netleştirmenin bir yoluydu. Onunla birlikte Kant ve Schiller'den Lange ve Groos'a kadar önceki teorisyenler, saf oyunu kabul etseler de bunun tek başına yeterli olduğuna inanmıyorlardı; oyun "ilkel"di ve oyunların (ve oyun olarak görülen sanatın) sağladığı "daha yüksek" trajik farkındalık biçimlerine gereksinim duyuyordu. Bugün koşullar farklı ve çekişmeli oyunların, ne kadar ritüelleştirilmiş olursa olsun, yüceltmek istedikleri güçlerin kanıtı oldukları açıktır. Leni Riefenstahl'ın 1936 Olimpiyatları'nı anlatan muhteşem filmi *Berlin Olympiade*'yi izleyenlerin ikna edilmesine gerek yoktur. Sanat ve spor aracılığıyla, izleyicileri üstün ırkın sürekli mücadelenin ödülü olduğuna güçlü bir şekilde ikna etmiştir.

Benzer şekilde, özellikle eğlence ve spor rekreasyon alanlarında "eğlence pazarımızın" gerçek özü ve itici gücü, süperstarlar, rekor satışlar, popülerlik derecelendirmeleri, ödüller, bir yerde birinci olmak, en büyük balığı yakalamak, Las Vegas'ta kumarda kazanmaktır. Ne eğlence ama!

.155.

43 Spelling bee: Özellikle ABD'de yaygın bir yazım yarışması; yarışmacıdan verilen İngilizce sözcüğü yüksek sesle harf harf söyleyerek doğru yazımını ifade etmesi beklenir. –en.

Hayırseverlik

eski giysileri yığın hâlinde satın almak

yıkamak

bütün gece açık çamaşırhanelerde

geri vermek

kullanılmış giysi dükkânlarına

.156.

–Eylem, A.K.,

Berkeley Birleşik Okul Bölgesi,

7 Mart 1969

Rekabetçi oyun ve oynamak arasındaki bu önemli fark göz ardı edilemez. Her ikisi de özgür fantezi ve görünürde kendiliğindenlik içerir, her ikisi de belirgin yapılaraya sahip olabilir, her ikisi de oyunu geliştiren özel beceriler gerektirebilir (ama bu zorunlu değildir). Ancak oyun, belirli bir pratik sonuçta, anlık bir başarıda değil, kendi başına bir amaç olarak sürekli katılımda tatmin sağlar. Taraf tutmak, zafer ve yenilgi, oyunda önemsiz olan bu öğeler, rekabetçi oyunun temel gereklilikleridir. Oyunda kişi kaygısızdır; rekabetçi oyundaysa kazanma konusunda kaygılıdır.

Dünyayı kaygısız hâle getirmek, iş ahlakını oyun ahlakına dönüştürmek, aciliyet duygumuzdan (vakit nakittir) vazgeçmek ve oyunu bir başka siyasal oyun olarak görmemek anlamına gelir, çünkü bu yapılanlarla çelişir. Rekabetçi oyunu kazanmamak üzere oynadığımızı söyleyemeyiz. Bu, Yahudi-Hristiyan erdemlerimiz ve demokratik ideallerimizle başından beri yaptığımız şeydir.

Jimnastik, sörf, uzun mesafe koşu, planör, bazen rekabet dışında yapılan sporlar arasındadır ve neredeyse oyun durumuna yaklaşır. Her birinde, bir ideal muhtemelen içselleştirilir ve rakip yerine hareket eder; ancak bu güdü

becerileri geliştirmek ve yoğun katılım için futbol gibi çoğu sporun dayandığı mücadele zihniyetinden oldukça uzaktır.

Genellikle antrenörler ve beden eğitimi öğretmenleri mesleklerini askeri bir gayretle ve bazen de cinai bir disiplinle yürütürler. Ancak daha felsefi ve zevk odaklı yeni bir kuşak, rekabetçi olmayan sporları ve bunların hayvanların, balıkların ve havada uçan tohumların hareketlerine benzerliklerini, öğrencilerin kazanma-kaybetme olasılığından uzak yeni etkinlikler icat etmeleri için bir başlangıç noktası olarak kullanabilir.

.157.

Dikkat edilmesi gereken, fikirler adına işlenen suçların tarihi değil, “iyi, dürüst spor”, “temiz bomba”, “adil savaş”, “savaş ruhu” ve “serbest girişim” gibi ifadelerin ima ettiği, tamamen iyi niyetli, sempatik “iyi işler”dir. İnsan hakları, kürtaj reformu ya da iş fırsatlarıyla ilgili her parlak yasanın geçmesi için gerekli olan suç ortaklığı, satın alınan oylar ve çıkarıcı pazarlıklardır. Aşkın rekabet ya da gerekli bir kötülük olarak mazur görülen bu özel ertelenmiş tatmin biçimi, vaaz ettiğimiz tam tersini uygulamamıza neden olmuştur.

Lise düzeyinde yenilikçi öğrenmenin tipik bir örneği simülasyon oyunudur. Uluslararası siyaset dersini alan öğrenciler, belirli ülkelerin liderleri rolünü üstlenir. Yerel haberleri canlandırır, siyasal dergilerden “istihbarat” toplar ve birbirlerini gözetler; anlaşmalar yapmaya çalışır, çeşitli baskı yöntemleri uygular, kendi basını ya da kendi BM versiyonları gibi “kamu forumlarını” kullanır; önerilen her hamlenin matematiksel olasılığını hesaplar, hile ve aldatma girişimlerinde bulunur ve genel olarak temsil ettikleri ülke için güç kazanmaya çalışırlar. Öğretmen gözlemci-hakem olarak görev yapar ve puanları tutar. Bu tür gerçekçi eğitimin, özellikle beyaz ve varlıklı ebeveynlerin çocukları için etkili olduğu kanıtlanmıştır. Bu eğitim, endüstrinin ve hükümetin en umut verici elitlerine, üst düzey yöneticilere, diplomatik kadrolara ve orduya verdiği eğitim programlarına çok benzemektedir.

Bu konu açıkça eğitimle ilgili bir konudur. Yeterli zaman ve para olduğunda, eğitim sistemi değiştirebilir. Ebeveynler, mahalleler yahut basit, kontrol edilebilir paylaşım biçimlerinde çalışmayı duygusal hâle getiren belediyeler değerleri bu kadar ölçülebilir bir şekilde etkileyemez. Eğitim sadece okulları değil, aynı zamanda eğitimin en ikna edici ve güncel öğretmenleri olan kitle iletişim araçlarını (televizyon, radyo, film, dergiler, reklam panoları) ve eğlence endüstrisini de içerir. Tek gereken onların bağlılığıdır.

.158. Ancak ne yazık ki, medya ve eğlence endüstrisi bu konuda yardımcı olabilecek kurumlar arasında yer almıyor. Bu kurumlara, teknolojileri olağanüstü hayal gücü olan erkek ve kadınlar tarafından geliştirilse de hızlı kâr elde etme çıkarı hâkimdir. Şu anda, hükümet ve vergi yapısı tarafından zorla uygulanan sembolik bir "toplum hizmeti" sunuyorlar. Temsilcilerinden pahalı tesisleri ve seçkin tanıtım alanlarını oyunculuğun teşvikine ayırmalarını istemek boşuna olacaktır; onlara tüketiciliğin en yüksek düzey oyun olduğunu göstermek gerekir.

Daha iyi seçenek hâlâ devlet okullarıdır, alışkanlıklar, bürokrasi ve hademelerle boğuşsalar da. Okul müdürleri ve öğretmenler, iş dünyasından kişilere göre insani değerlerde değişiklikler yapmaya daha çok yatkındır. Geleneksel olarak, mesleklerini olumlu, hatta yenilikçi bir toplumsal işlev olarak görürler. Sonunda bildiğimiz hâllerıyla okullar kitle iletişimi ve eğlence teknolojisine yol açabilecek olsa da oyunla öğretim anaokulunda ve öğretmen okulunda başlayabilir.

Oyunun toplumun temeli olarak gelişmesini sağlamak için, en az yirmi beş yıllık uzun vadeli deneyimler ve her beş yılda bir yapılan değerlendirmeler şarttır. Değişen siyasal yönetimlere göre uyarlanan, her zamanki gibi yüksek sesle duyurulan, kısa süreli toplumsal yardım programları söz konusu olamaz. Finansman, devlet eğitim komisyonları, kamu yararına çalışan büyük vakıflar, endüstri ve özel şahıslar tarafından çeşitli şekillerde sağlanmalı ve tüm bunlar, vergi programlarını ve ödenekleri şu andakinden daha kapsamlı bir şekilde teşvik olarak kullanılmalıdır.

Aynı zamanda, dünyanın dört bir yanına yayılmış ve kendilerini Eski Sanat Kilisesi'nin bir parçası olarak görmeye devam eden gayri-sanatçılar, konumlarının tatmin edici olmaktan ne kadar da uzak olduğunu ve gayri-sanatlaştırmak, yani inançlarından vazgeçerek, yeteneklerini bunları kullanabilecek olanlara, yani herkese yönlendirebileceklerini düşünebilirler. Onların örneği, daha genç meslektaşları için bir model olacak ve onlar da ilk ve orta öğretimde yapıcı roller için eğitim almaya başlayabileceklerdir. Bugün yirmi beş yaşın altındakiler, insani yardım hizmetlerinde bulunmaya büyük ilgi duyuyorlar, ancak öncü sanatçılar arasında bu istek, doğası gereği yetersiz bir mesleğin varlığı nedeniyle hayal kırıklığına uğruyor. Önerilen alternatif, bu sorunu ortadan kaldırmakla kalmıyor, aynı zamanda Sovyet Rusya, Avrupa ve 1930'ların Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük yetenekleri sulandırarak mahveden popülist çözümlerin felaketinden de kaçınıyor.

.159.

Sanatın meşhur yetersizliğinin dezavantajları yeterince ele alınmamıştır. Sanatçılar tarafından desteklenen ya da yönetilen ütopyik toplum vizyonları, sanatın toplumsal bir araç olarak başarısız olması nedeniyle başarısızlığa uğramıştır. Rönesans'tan bu yana sanat, genişleyen kentleşmenin ortasında bir yabancıya ait bir tanıklık, mahremiyetin bir disiplini olmuştur. Kalabalığın kendi çapında yalnız olması, sanatçıya bir izleyici kitlesi ya da siyasal rol kazandırmaz, çünkü kalabalık, mutsuzluğunun derinliğinin hatırlatılmasını istemez ve sanatçının yaptığı gibi sayısız kişisel kozmoloji icat ederek bunu çözemez. William Blake gibi sanatçı-vizyonerler de ücret anlaşmazlıklarını ve kirlilik sorunlarını nasıl çözeceklerini otomatik olarak bilmezler. Ruhun bedenden ayrılması gibi, bu ayrılık da tamdır.

Aktif sanatçılar, sanatçı olmayı kendi istekleriyle bıraktıklarında, yeteneklerini doların yene çevrildiği gibi, dünyanın harcayabileceği bir şeye –oyuna– dönüştürebilirler. Bir değişim aracı olarak oyun. Oyunu en iyi örneklerle öğrenebiliriz ve gayri-sanatçılar bize bu örnekleri sağlayabilir. Eğitimci olarak yeni işlerinde, eskiden sanat adı altında yaptıkları gibi oynamaları, ancak bunu umursamayanlar arasında yapmaları yeterlidir.

Yavaş yavaş, soylu “sanat” önemsiz hâle gelecektir.

Hava taşımacılığı gibi sözsüz güçlerin getirdiği değişikliklere karşı, toplumsal geleneklerden çok statik sözcüklerin, özellikle de isimlerin daha büyük caydırıcı etkisi olduğunu düşünüyorum. Eski isimlerin korunması, yeni duruma uyum sürecini yavaşlatmaktadır. Örneğin, yakın zamana kadar, jet uçağı için gemiye binmek ve gemiden inmek gibi ifadeler kullanılıyordu. Bu ifadeler, *Queen Mary* gemisini hatırlatıyordu. *Finansçı*, *psikiyatrist*, *menajer* ya da *profesör* gibi unvanların, bu unvanları taşıyan kişilere, her mesleğin birikmiş özellikleri ve anlamlarının yükünü nasıl yüklediğini düşünün. Her unvan, bilinen referans çerçevelerinin uygulanmasını neredeyse zorunlu kılmaktadır.

Bir profesör, profesör gibi *davranır* ve konuşur. Bir sanatçı, gerçekliğin nasıl ele alındığını ve yorumlandığını belirleyen, algı üzerinde miras kalan belirli sınırlara uyar. Ancak yeni isimler toplumsal değişime yardımcı olabilir. *Sanatçıyı oyuncu* ile değiştirmek, sanki bir takma ad benimsemek gibi, sabit bir kimliği değiştirmenin bir yoludur. Ve değişen kimlik, bir yerden başka bir yere gitmenin, hareketliliğin ilkesidir.

Sanat eseri, tükenmiş bir iş ahlakı için bir tür ahlaki paradigma olarak, oyuna dönüşüyor. Oyunlara düşkün bir toplumda dört harfli bir sözcük olan *oyun*, tüm edepsiz sözcükler gibi, sanatçıların bile kültür mitini çıplak bırakıyor.

Doktor MD (1973)

Tarih ne işe yarar? Marcel Duchamp'ın mirası, genellikle felsefeye yakın, küçük ama etkili bir yarı-sanat eserleri grubu içerir. Dikkatle tasarlanmış bir diyalektik iş başındadır; bu diyalektikte birbiriyle bağlantılı görsel ve sözel kelime oyunları, anlatısal kurgular, operasyonel süreçler, sıradan nesneler ve okunmak için değil görülmek için yazılmış kelimelerle ifade edilir. O, resim sanatında döneminin optik araçlara olan ilgisine karşı çıkıyordu; modern sanatın kendi diline sahip olup olmadığını sorguluyor, gözlere hitap eden böylesine "aptalca" bir şeyin akıllıca olabileceğinden şüphe ediyordu. Her şeyden önce, sanatın akıllı olmasını istiyordu. Bugün, onun sayesinde, eleştirel söylem, sanatın diğer unsurlarından ayrılamaz hâle gelmiştir. Örneğin, Kavramsalılık, Duchamp olmadan "düşünülemez".

.161.

Bunun sonucunda, pozisyonu tamamen sözel zekâ olasılığını da sorgulamaya başladı. Yalnızca kelimelerle sınırlı olan profesyonel felsefe, saf resim kadar sonuçsuzdu. Bu, onun kelime oyunlarında yer alan iğneleyici bir eleştiridir: Yakın zamana kadar uzmanlaşma yoluyla kavrayışı arayan insan arzusu hem boşuna hem de absürt bir şekilde gülünçtü. 1960'ların multimedya deneyimleri yalnızca Duchamp tarafından başlatılmadı, o bunların ortaya çıkması için gerekli eleştirel ortamı da belirginleştirdi.

Bu nedenle, belki de şüphecilik ve züppeliğin karışımından doğan sözel-görsel oyunu, sanat yapımında yüksek, genellikle trajik, ciddiyetin romantik geleneğiyle karşı karşıya geldi. Mizah yüzeyseldi. Onunki kadar alaycı mizah bile, Sürrealizm'in rüya çalışmaları ve Soyut Dışavurumculuk'un varoluşsal mücadeleleri tarafından gölgelenmişti. Ancak (kendisine borçlu olunan) Pop Art'tan bu yana, sanatçılar oldukça komikler ve hâlâ öncülüğü kimseye bırakmıyorlar! Fluxus hareketi, birçok Beden sanatçısı, Kavramsalcılar ve Happening'ciler, onun keskin zekâya tanıdığı iznin kanıtıdır. Duchamp'ın bakış açısına göre keskin zekâ, keskin düşüncenin koşulu ve sonucudur. Eğer her şeyi net bir şekilde, *gerçekten*

net bir şekilde görüyorsanız, gülmek zorundasınız çünkü hiçbir şey başarmamıştır. Zen’de, büyük bir ustanın aydınlanmanın nasıl bir his olduğu sorulduğunda verdiği yanıtla ilgili bir hikâye vardır. Yanıtı şöyleydi: “Her zamanki gibi mutsuz olduğumu fark ettim.” Duchamp’ın eserlerini özellikle ele alırsak, *Büyük Cam*, önemli bir sanat eseri ve ressam olarak erken dönem ilgilerinin bir özeti olmasına rağmen, günümüz için pek de yararlı değildir. Bu, akademisyenlerin üzerinde durduğu, dilbilimsel bilmeceler ve kabalistik anlamlar aradığı geç dönem Sembolist bir kavramdır (her ikisi de en son yarış sonuçları tabelasıyla birlikte burada mevcuttur). Ancak bu, eski anlamıyla, kendi içinde barındırdığı bir dünyanın *resmi* olan, anlaşılması zor bir alıştırma olarak kalmaktadır. *Cam*’ın en iyi yanı, içinden bakılabilen bir pencere camı olmasıdır; gerçek yapıları, ötesindeki görünür çevreyle uyumlu hâle getirilir, örneğin, burnunu karıştıran bir çocuğun üzerine yerleştirilmiş bir çikolata rendesi diyagramı.

Ancak onun hazıryapıları, günümüz sanat sahnesine radikal bir şekilde yararlı katkılar sağlamaktadır. Kar küreğini bir sanat eseri olarak adlandırmak onu bir sanat eseri yapıyorsa, aynı şey New York şehri, Vietnam Savaşı ya da Marcel Duchamp hakkında yazılmış tekdüze bir makale için de geçerlidir. Ortama dayalı eserler, Eylemler, yaşam kesitleri içeren video yapıtları, bilgilendirme içerikleri ve Sanat-Teknoloji gösterileri olarak bildiğimiz tüm bu eserler, varlıklarını Duchamp’ın kar küreği fikrine borçludur.

Tersine, herhangi bir sanat dışı eser, uygun törenle duyurulduktan sonra sanat eseri hâline gelebileceğinden, teorik olarak herhangi bir sanat eseri de sanat eseri olmaktan çıkarılabilir (“Rembrandt’ı ütü masası olarak kullanın” –Duchamp). Bunun biraz zor olduğu ortaya çıktı. Duchamp’ın bu yöndeki hareketi, yani *L.H.O.O.Q.*, *Mona Lisa*’yı değiştirmede; sadece müzelere bir tablo daha ekledi. Sanat tarihinin anlamını ve işlevini başka kriterlerle değiştirmek, sanatın olmadığı yerlerde sanatı keşfetmekten çok daha az ilgimizi çekiyor gibi görünüyor.

Bu kimlik oyunlarının ötesinde, hayatın güzel olabileceği iması, her ne kadar ezici de olsa oldukça yararlıdır. Bu süreçte, sanat sözcüğü belirli

şeyleri ya da insan olaylarını ifade etmekten vazgeçer ve önemli kişilerin dikkatini çekmek için bir araç hâline gelir. Bu kişiler, dikkatleri çekildikten sonra, dünyanın bir sanat eseri olduğunu fark ederler. Eskiden olduğu gibi sanat, yok olmaya yüz tutmuş bir uzmanlık alanına indirgenmiştir; sadece unvanı kalmıştır, tıpkı kapıcının üniformasındaki askeri apoletler gibi.

Düşünce tarihine ek olarak, hazıryapıt, insanların kültürü oluşturma ve yok etme biçimlerinin bir paradigmasıdır. “Düz” felsefe ve toplumsal bilimlerden daha iyi olan iyi bir hazıryapıt, gerçekliğin zihin ya da zihinlerin bir yansımından başka bir şey olmadığını söyleyen geleneksel teorinin ironik sınırlarını “somutlaştırabilir”. Bu geleneğin soğukkanlı bir takipçisi olan Duchamp, metafizik, teoloji, bilim ve sanatın (Hans Vaihinger’in ifadesiyle) “yararlı kurgular” olduğunu biliyordu sanırım. Entelektüel ya da sanatçı, bir fikri dünyaya sunmak için yalnızca ikna edici bir konsensüse gereksinim duyar. Duchamp, 1957 yılında yaptığı bir konuşmada “Sonuçta, yaratıcı eylem yalnızca sanatçı tarafından gerçekleştirilmez” demişti. Aksi takdirde, kurgu işe yaramaz, yalnızca bir kurgu olur ve gerçeklik olmaz. Bu nedenle, hazıryapıt hem pozometre hem de güven oyunudur.

.163.

Bazı arkadaşlarıma göre, Los Angeles’in otoyolları başlangıcı ve sonu olmayan, tesadüfi heyecanlarla ve hepimizin sevdiği türden sıkıcı anlarla dolu harika bir tiyatro, modern bir tiyatro. Bu gözlemi burada aktarıyorum. hazıryapım sanat olarak gelecekleri okura bağlı. Yani, dedikodu yapıyorum. Duchamp’ın gelecek kuşaklara yaptığı cömert hatırlatma, halkla ilişkilerin ne kadar kırılğan olduğudur.

Gayri-Sanatçının Eğitimi, Bölüm III (1974)

Bu kuşağın deneysel sanatları için model olan, önceki sanatlar değil, modern toplumun kendisi, özellikle de nasıl iletişim kurduğumuz ve neyi ilettiğimiz, bu süreçte başımıza neler geldiği ve bunun bizi toplumun ötesindeki doğal süreçlerle nasıl bağlantılı hâle getirebileceği olmuştur.

.164. Bazıları 1950'lerin başından kalma olmakla birlikte çoğu yakın zamana ait aşağıdaki örnekler gündelik hayatta, sanat dışı mesleklerde ve doğada bulunan beş kök türüne göre gruplandırılmıştır: *durumsal* modeller (sıradan ortamlar, olaylar ve gelenekler, genellikle hazır yapımlar), *operasyonel* modeller (şeylerin ve geleneklerin nasıl çalıştığı ve ne yaptıkları), *yapısal* modeller (doğa döngüleri, ekolojiler ve şeylerin, yerlerin ve insan ilişkilerinin formları), *kendine atıfta bulunan* modeller ya da *geri bildirim* modelleri (kendileri hakkında "konuşan" ya da kendilerini yansıtan şeyler ya da olaylar) ve öğrenme modelleri (felsefi sorgulamanın alegorileri, duyarlılık eğitimi ritüelleri ve eğitimsel gösterimler).

Bir dizi sanat eseri, kendilerine ayrılan kategorilere tam olarak uymuyor, ancak vurguyu nereye koymak istediğimize bağlı olarak aynı anda iki ya da üç kategoriye ait olabilirler. Kendine atıfta bulunan gruba yerleştirilen Baldessari'nin harita eseri, operasyonel gruba da ait olabilir; Beuys'un oturma eylemi, durumsal olmasının yanı sıra operasyonel ve öğrenme eseri olarak da adlandırılabilir. High Red Center'in *Cleaning Happening* [Temizlik Happening'i] eseri ise operasyonel kategoriden öğrenme ve durumsal modelleri de içerecek şekilde genişletilebilir.

Bu büyük gruplar içinde, eserler daha spesifik kaynaklardan türetilmiştir. Vostell ve Neuhaus'un eserleri rehberli turdan esinlenmiştir; Haacke, sayım aygıtını gerçekte olduğu gibi siyasal bir araç olarak kullanır; Ruscha, polis raporu formatını kullanır; Orgel, ev içi rutinlerin parodisini yapar; Harrison'ın kompakt ekoloji sistemi, bilim laboratuvarlarında yapılanları hatırlatır.

Artık herhangi bir düzeyde yeni eylemlerin değerini anlamak için önemli olan, bunları kesin olarak sınıflandırmak değil, bunların sanat dünyasından ziyade “gerçek” dünyayla olan bağlarını düzenli olarak aramaktır.

Durumsal Modeller

Richard Meltzer, bir üniversitenin bodrum katındaki küçük bir hizmet odasını işgal etti. Orayı eski giysilerin renk, beden, tema ve sınırlar kullanım alanlarına göre sabit orantılarla asılı olarak ya da raflarda sergilendiği Meltzer's Giysi Mağazası'na dönüştürdü. Herkes, benzer bir kategorideki bir ürünle değiştirilmesi koşuluyla, örneğin aynı renkteki bir kuşakla mor bir kravatın ya da pembe bir çorapla mavi bir çorabın değiştirilmesi gibi, bir ürünü alabiliyordu. Böylelikle mağaza, kompozisyon bütünlüğünü koruyordu. Erkekler ve kadınlar için giyinme alanları vardı. (1962)

.165.

Paul Taylor, bir dans boyunca, takım elbise giymiş şekilde ve tek bir noktada durarak, arka arkaya basit pozlar aldı (elini kalçasına koydu, ayağını uzattı, sağa döndü); bu sırada her on saniyede bir telefon operatörünün saati söyleyen ses kaydı duyuluyordu. (1958)

Steve Paxton'ın bir dansında bir grup insan sahnede doğal bir şekilde, birbiri ardına yürüdü. (1970)

Joseph Beuys, Kassel'de düzenlenen yakın tarihli bir uluslararası Documenta sergisinde yüz gün boyunca oturma eylemi gerçekleştirdi. Herhangi bir kimsenin kendisiyle siyasal değişime olan ilgisini ve sanatın bu değişimde oynayabileceği rolü tartışmasına açtı. Resmi olarak sergileniyordu ve dolayısıyla, bu görüşmelerden doğabilecek gelecekteki her tür eylem de sergileniyordu. (1973)

Merce Cunningham, bir Musique Concrète kaydına eşlik etmek üzere, çoğu dansçı olmayan on yedi kişilik bir grubu, basitçe "normalde yaptıkları hareketleri yapmaları" için bir araya getirdi. Bu hareketlere, sahnedeki zaman ve konumlarla ilgili şans prosedürleri uygulandı. Bu hareketler, hoparlörlerden gelen seslerden bağımsızdı. Hareketler arasında "ellerini yıkamak", "yürümek ve manzarayı seyretmek", "iki kişinin üçüncü bir kişiyi taşıması", "dokunmak", "yemek yemek", "uykuya dalmak", "jitterbug"⁴⁴ adımı" ve "koşmak" gibi hareketler vardı. (1953)

.166.

Allen Ruppersberg, Los Angeles'ta bir pansiyonun kullanım hakkını aldı. Burayı Al's Grand Hotel olarak tanıttı ve odalarını altı hafta sonu boyunca kiraladı. Otelde bar, müzik, Avrupalı kahvaltı, oda temizliği, hediyeelik eşya ve çift kişilik yataklı, fiyatı ayarlanmış odalar vardı. Odalar, büyük bir tahta haç (İsa Odası), duvarları Life dergisiyle kaplı, kareli bir örtü üzerine serilmiş piknik malzemeleri (B Odası) ve yedi adet çerçeveli düğün fotoğrafı, üç katlı bir düğün pastası, on adet düğün hediyesi, plastik sarmaşık ve çiçekler (Gelin Süiti) gibi eşyalarla donatılmıştı. Popüler bir tatil beldesinde olduğu gibi, bir katalogda konaklama anılarını hatırlatacak hediyeelik eşyalar sunuluyordu. (1971)

Sandra Orgel, Los Angeles'taki Woman House'da [Kadın Evi] ortak bir çalışma icra etti. Yıpranmış görünüyordu, ucuz bir ev elbisesi ve yumuşak terlikler giymişti, saçları bigudiliydi ve ağzından bir sigara sarkıyordu. Bir ütü masası açtı ve ütüyü fişe taktı. Ütü ısındığında altına tükürdü. Tek ses, ütünün çıkardığı tıslama sesiydi. Yaklaşık on dakika boyunca düzenli bir biçimde ve sessizce bir çarşafı ütiledi, işini bitirince çarşafı katladı ve dışarı çıktı. (1972)

⁴⁴ 1940'larda popüler olan, çoğunlukla swing müziği eşliğinde yapılan hızlı bir dans. -çn.

Ed Ruscha, çöl otoyolunda geçen bir dramın resimli kitabını derledi. Eski bir Royal daktilo, hızla giden bir arabadan dışarı atıldı. Saçılan enkazın fotoğrafı belgeleri ölçülerıyla birlikte özenle hazırlandı – kaza mahallinin “resmi raporu”. (1967)

Joseph Kosuth, boş bir odanın duvarlarının etrafına üzerleri temiz üç adet masa yerleştirdi. Her masada duvara bakan birer katlanır sandalye vardı. Duvarlara, bilimsel teoride modeller konusunda akademik yazılardan alıntılar içeren, büyük harflerle yazılmış üç adet numaralı afiş asılmıştı. Her sandalyenin önünde masaların üzerine ilgili metinlerin bulunduğu bir defter özenle yerleştirilmiş ve incelenmek üzere açılmıştı. (1972)

.167.

Modern Sanat Müzesi’nde Hans Haacke, her birinde sayım aygıtları bulunan iki şeffaf kutuyu yan yana yerleştirdi. Üstünde asılı bir tabela, geçenlerden, New York Valisi Rockefeller’ın Nixon’ın Vietnam politikası konusundaki sessizliğinin, Rockefeller yeniden aday olursa oy kullanmalarını engelleyip engellemeyeceğini düşüncelerini istiyordu. Evet oyları sol kutuya, hayır oyları sağ kutuya atılacaktı. (1970)

Operasyonel Modeller

Michael Heizer, çölde büyük bir krater kazmak için bir buldozer ve operatörünü tuttu. Daha sonra bir televizyon röportajında buldozer operatörü, iyi bir çukur kazdığını düşündüğünü söyledi. (1971?)

Barbara Smith, Xerox fotokopi makinesiyle bir kitap hazırladı. Küçük kızının fotoğrafıyla başlayarak, bir kopya yaptı, kopyayı kopyaladı, o kopyayı kopyaladı ve böylece uzun bir dizi oluşturdu. Biyolojik kuşaklarda olduğu gibi, işler değişti.

Xerox makinesi her görüntüyü otomatik olarak yaklaşık 6,35 mm küçülttüğü için, kızın başı yavaş yavaş uzaklaşan bir nokta dizisi içinde kayboldu ve sonunda uzayda sadece bir toplu iğne başı kadar kaldı. Bu, kitabın ortasında gerçekleşti. Sayfalar çevrildikçe, küçültme süreci tersine döndü ve kısa sürede yüz, izleyiciye doğru ilerleyen bir yüz olarak ayırt edilebilir hâle geldi. Ancak sonunda, aynı küçük kızın biraz farklı bir fotoğrafı ortaya çıktı! (Bu ikinci Xerox serisi, ilkiyle aynı şekilde yapılmış, ancak Smith kitabı derlerken sırayı tersine çevirmişti.) (1967)

Emmett Williams, okunmaktan çok taranan *Sweethearts* [Sevgililer] adlı bir kitap yazdı. Her sayfa, başlıktaki on bir harfin uzamsal olarak düzenlenmiş permütasyonlarından oluşuyor. Kitap arka kapaktan başlıyor ve sayfalar sol başparmakla çevrilerek, bulanık fakat bilinçaltında net bir anlamın zihne kazınması amaçlanıyor. Metnin bu sinemasal işlenişi, hareket hâlindeki görüntülerin kesintili bir hisle elde edildiği çocukluğumuzun hızlı sayfa çevirmeye dayanan fotoğraf ve çizgi hikâyelerini hatırlatır. (1966)

La Monte Young'ın bestesi *Draw a Straight Line and Follow It* [Düz Bir Hat Çiz ve Onu Takip Et] bir çatı katında icra edildi. Young ve bir arkadaşı, bir parça tebeşirle (hatırladığım kadarıyla, iki noktadan, arazi mühendisi gibi) yere çizimler yaptılar. Bu süreç birkaç saat sürdü ve ara sıra sessizce yorumlar yapıldı. (1960)

Yvonne Rainer'ın dans gösterisinin bir bölümünde, bir grup erkek ve kadın yaklaşık bir düzine yatağı taşıyarak üst üste yığıldılar ve bunların üzerine çeşitli şekillerde uzandılar, atladılar ve oturdular. (1965)

George Brecht, bir otoparkta arabalar için gün batımı etkinliği düzenledi. Her bir katılımcı, arabasındaki belirli süreler içinde çalıştırılması gereken donanımı gösteren yirmi iki adet yeniden düzenlenebilir karta sahipti: Radyo, farlar, silecekler, kapılar, camlar, motor, koltuk arkalıkları, ayak freni, torpido gözü, bagaj kapağı, motor kaputu, korna vb. (1960)

Kışkırtıcı bir propaganda etkinliği olarak, Japonya'nın High Red Center grubu bir *Cleaning Happening* [Temizlik Happening'i] hazırladı. Tertemiz beyaz laboratuvar önlükleri giymiş, ağızları tıbbi maskelerle örtülü grup üyeleri, Tokyo'nun işlek bir caddesini sessizce ve titizlikle temizlediler. (1968?)

.169.

Bernard Cooper, ortodontistin dudak retraktörüne benzeyen metal bir ağızlık (Regülatör) tasarladı. Bu ağızlık, ön alt dişlerin üzerine dengeli bir şekilde yerleştiriliyordu. Buna, her biri 140 gram ağırlığında bir ila altı adet çelik disk asılıyordu. Kullanıcıya, bir ya da iki kelime söylemesi ve ağırlıklar eklendikçe ve çene aşağı çekildikçe sesbirimlere ne olduğuna dikkat etmesi söyleniyordu. Daha sonra, cihazın kullanıcılarına telefonla konuşma, ciddi tartışmalar ve halka açık konferanslar önerildi. (1972)

Max Bense, bir sayfaya rastgele altmış iki sıradan sözcüğü dağıttı; *balık, hiçlik, duvar, yıl, tuz, yol, gece* ve taş gibi sözcükler. Bunları matematiksel küme teorisindeki gibi bir "sözcük kümesi" olarak gördü. Okur, bunları sözel değerler yerine nesne değerleri olarak neredeyse sonsuz sayıda "küme" hâlinde yeniden birleştirebilirdi. (1963)

Yapısal Modeller

James Tenney, New York'taki Lincoln Tüneli'nden geçerken her gün duyduğu araba seslerinin yapısal özelliklerine benzer sesler üretmek için bir bilgisayar programladı. Kasette, kulakların çevresinde hafifçe yankılanan rüzgâr sesi duyuluyordu. (1961)

.170.

Michael Snow, saatler boyunca iki farklı yörüngede sürekli çalışan bir kamerayı otomatik olarak döndüren bir cihaz yaptırdı. Bu cihaz Kanada'nın ıssız bir bölgesine kuruldu ve kamera, lensin önündeki her şeyi kaydetti: Yeryüzünü ve gökyüzünü. Filmi izlerken, cihazın motorlarının sesi duyuluyor ve güneşin gerçek zamanlı olarak batıp doğuşu izlenebiliyordu; kameranın dönüşü, dünyanın güneş etrafında dönüşüne benziyordu. (1971)

Tomas Schmit'in Zyklus adlı eserinde, dolu bir kola şişesinin içeriği yavaşça ve dikkatlice boş bir şişeye döküldü ve bunun tersi de yapıldı, ta ki (hafif bir dökülme ve buharlaşma nedeniyle) sıvı kalmayana kadar. Bu süreç yaklaşık yedi saat sürdü. (1966?)

Dieter Rot, çeşitli uluslararası peynir spesiyaliteleriyle dolu yirmi kadar eski valizi sergilemek üzere bir düzenleme yaptı. Hepsi birbirinden farklı olan valizler, Greyhound otobüs terminalinde görebileceğiniz gibi, birbirine yakın bir şekilde zeminin ortasına yerleştirildi. Birkaç gün içinde peynirler küflenmeye, bazıları valizlerden dışarı sızmaya başladı, hepsinde (kapakları açarak inceleyebileceğiniz) müthiş küfler oluşmuştu ve binlerce kurtçuk kaynıyordu. Doğal olarak, koku inanılmaz boyutlara ulaşmıştı. (1969)

Newton Harrison kısa süre önce çiftçiliğe başladı. Tuzluluk derecesi kademeli olarak artan dört adet dikdörtgen deniz

suyu tankından oluşan model bir karides çiftliği kurdu. Tanklara yosun ve yavru karidesler konuldu; yosunlar güneşten beslendi ve karidesler yosunları yedi. Güneş suyu buharlaştırdıkça tankların tuzluluk derecesi arttı ve suyun rengi, en az tuzlu olan yeşilden en tuzlu olan parlak mercan rengine dönüştü. Daha sonra su seviyesi sabit tutuldu ve karidesler sonunda hasat edildi. (1970)

Kendine Atıfta Bulunan Modeller

.171.

Helen Alm, rahatlamaya çalışırken kendisini videoya çekti. Video bir monitörde oynatıldı ve Alm monitörün önüne oturarak, videodaki kendisiyle aynı konuda, rahatlamaya çalışmak hakkında, şakacı bir diyaloga girdi. Alm'ın bu ikilemesini gösteren bir kaset kaydedildi ve daha sonra monitörde oynatılarak kendisi ve başkaları tarafından izlendi. (1972)

John Baldessari eline bir California haritası aldı. Haritada basılı olan C. A. L. I. F. O. R. N. I. A. harflerinin eyaletin gerçek coğrafyasında nereye denk geldiğini belirledi. Haritadaki her bir konuma seyahat ederek, manzaraya karşılık gelen büyük harfleri yere boyadı ya da bu harfleri taş, iplik, çiçek tohumu, tahta vb. kullanarak oluşturdu. Bu harflerin bulunduğu yerlerin fotoğrafları, bir sıra hâlinde dizildiğinde, izleyici için harita üzerinde California sözcüğünü oluşturuyordu. (1969)

Robert Whitman'ın bir tiyatro eserinde iki kadın, kendilerinin film görüntüsünün projeksiyonla arkalarına düşürüldüğü bir sahnenin önünde performans sergiledi. Beyaz bir elbise giymiş üçüncü bir kadın ise ikinci bir ekran işlevi görüyor, üzerine kendi kıyafetlerini çıkardığı bir film yansıtılıyordu. Bu filmdeki benliğinin hareketlerini sahnede eksiksiz eşleyerek sonunda çıplak görünene kadar devam etti; oysa seyirciler

aynı anda onun sahnede hâlâ elbiseli olduğunu görebiliyordu.
(1965)

Michael Kirby, alüminyum desteklerden bir yapı oluşturdu ve bu yapının çeşitli yerlerine fotoğraflar monte etti. Yapının etrafında dolaşan izleyiciler, her bir fotoğrafın kendi bakış açılarından görünen oda ya da pencere manzarasına karşılık geldiğini gördüler. Eser, bir “gözler” koleksiyonu işlevi görüyordu ve başka bir yere taşındığında, tüm fotoğraflar doğal olarak yeniden çekildi. (1966)

.172.

Başka bir çalışmada iskele kaldırılmış ve Kirby’nin apartman penceresinin hem iç hem de dış kısmına yerleştirilecek bir dikdörtgen tasarlanmıştır. Dikdörtgenin dört köşesinden, iç ve dışa bakacak şekilde fotoğraflar çekilmiş ve daha sonra bu fotoğraflar, çevrelerinin nesnelleştirilmiş görüntüleri olarak, çekildikleri noktalara göze çarpmayacak şekilde yerleştirilmiştir. (1969)

Dieter Rot, aşağıdaki şiirde “daktilomun reklamını yapıyorum” diyordu:

o ö ö ö ö ö ö
ö l l v e t l
ö l i v e t i
ö v v v e v v
e e e e e e e
ö t t v e t t
ö l i v e t i

Daktilo da yanlış yazıyordu... (1958)

Robert Morris küçük gri bir kutu yaptı. Kutunun içinden zar zor duyulabilen çekiç ve testere sesleri geliyordu. Bu eserin adı *Box with the Sound of Its Own Making*'di [Kendi Ürettiği Sesleri Çıkaran Kutu]. (1961)

Öğrenme Modelleri

Robert Rauschenberg, dikey olarak birleştirilmiş bir dizi boş beyaz tuval yaptı. Üzerlerinde başka hiçbir şey olmadığını için, izleyiciler yüzeydeki kendi gölgelerinin, kumaştaki çıkıntıların ve gözlerinin titreşiminden kaynaklanan renkli ışık parlamalarının farkına vardılar. (1951, 1953)

.173.

Kısa bir süre sonra John Cage, *4'33"* adlı eserini sundu. Piyanist David Tudor piyanonun kapağını açtı ve bir kronometre kurdu. Taburesini ayarladı, belirlenen süre boyunca orada oturdu ve hiçbir şey çalmadı. Sokak sesleri, asansör, klima sesleri, gıcırdayan sandalyeler, öksürükler, kıkırdamalar, esnemeler vb. kulakları sağır edecek kadar yüksek sesler hâline geldi. (1952, 1954)

Wolf Vostell, Paris'in Petite Ceinture⁴⁵ hattında yapılacak bir otobüs gezisi için bir harita hazırladı ve yolculara yırtık posterleri, enkazları ve harabeleri aramalarını, sesleri ve çığlıkları dinlemelerini tavsiye etti... (1962)

⁴⁵ Vostell'in happening için otobüsle katedilecek bir güzergâh olarak kullandığı Petite Ceinture, Paris'i bir çember gibi dolaşan, 19. yüzyılda inşa edilmiş eski bir demiryolu hattıdır. 1930'lardan sonra büyük ölçüde terk edilmiş, tünelleri, köprüleri ve harabeleriyle şehrin içinde sessiz ve ıssız bir rota hâline gelmiştir. –en.

Birkaç yıl sonra, Max Neuhaus arkadaşlarını devasa motorların yaydığı uğultuyu dinleyip, ayaklarının altında binarın titreşimini hissedebilecekleri belediyeye ait elektrik santrallerine götürdüğü birkaç tur düzenledi. (1966, 1967)

Ann Halprin'in danslarından birinde, bir grup erkek ve kadın yavaşça ve törensel bir biçimde giysilerini çıkarıp giyindiler, bu sırada birbirlerinin hareketlerini incelediler. (1964?)

.174.

George Brecht, arkadaşlarına şunun gibi küçük kartlar gönderdi (1960):



Vito Acconci, gözleri bağlı bir şekilde bodrum merdiveninin dibindeki bir sandalyeye oturdu. Elinde metal bir boru, birisinin kendisini geçip bodruma girmeye çalışacağı ihtimaline yönelik yoğun bir paranoya geliştirmeye başladı. Acconci, cesaretini toplamak için sürekli mırıldanarak ve borusunu muhayyel rakibine doğru yavaşça sallayarak, sözlerini boruyu sert zemine vurarak vurguluyordu. Yukarıdaki odada uzaktaki video monitöründen olanları izleyen grup içinden bir adam Acconci'yi denemeye karar verdi ve dramatik bir kavga çıktı. (1971)

Bu örnekler, yüksek kültürde bir dönüm noktasıdır. Sanatçılar uzun zamandır fiziksel evrenin doğasıyla, fikirlerle ve insani konularla, yani “hayat” ile az çok bilinçli olarak ilgilenmiş olsalar da başlıca modelleri çevrilmiş hâliyle hayat, yani diğer sanat eserleriydi. Hayatın kendisi ikincil modeldi; bir sanatçı sanat okuluna hayatı değil, sanatı öğrenmek için giderdi.

Şimdi bu süreç tersine dönüyor gibi görünüyor. Deneyciler şiir, resim, müzik vb. gibi tanımlanmış dilsel modelleri atlayarak doğrudan kendi mesleklerinin dışındaki kaynaklara yöneliyorlar. Acconci toplumsal davranış üzerine akademik kitaplar okuyor ve çalışmaları, yarı ritüel olarak sunulan anormal vaka tarihçelerine benziyor; Bernard Cooper’ın eseri, ağzı teller ve tüplerle dolu birisinin dışının hoşbeşine yanıt vermeye çalışmasının tanıdık deneyimini anırtıyor; Barbara Smith, standart bir ofis fotokopi makinesinin mekanik özelliklerinden yararlanarak yeni bir portre türü keşfediyor; Cage ise bilimsel olarak ses geçirmez bir odada konser ortamına Zen öğretilerini ve kendi akustik algılarını uyguluyor.

.175.

Bunların hiçbirisi önceki sanat eserlerinde ham hâliyle bulunmaz. Bunun yerine, bu tür faaliyetler belirtilen modellerle karşılaştırma yapılmasını gerektirir (ya da burada açıklanmayan örneklerde hemen göze çarpmıyorsa, onları aramamıza neden olur). Şimdi, bu sanat dışı modellere ve sanatçıların bunları kopyalamasının ne anlama geldiğine daha yakından bakalım.

Aynanın Aynaları

Bazı taklitler aldatmak için yapılırlar. Sahte dolar banknotları gibi, bunlar da az çok iyi taklitlerdir. Yüksek sanatın taklide karşı hâkim önyargısı, bir eser orijinali yerine kopya olarak sunulmak amacıyla yapılmamış olsa bile, bunun yine de bilinçsizce yapılan bir sahtecilik ve meselenin özünde başka birinin kimliğine kaçış ve böyle bir uygulamayla kendini gerçekleştirmenin imkânsız olduğunu ileri sürer.

Yakalanmak çok kolaydır. Beş yüz yılı aşkın bir süredir devam

eden bireyselciliğin ardından, toplumun özgünlük kanıtlarına yönelik titiz talebi, kopyanın sahte, sanatçısının da suçlu olduğunu hızla ortaya çıkarır. Bu büyük baskı karşısında, sanatçı çıraqları, çıraklık döneminin ötesinde, nadiren (ve belki de patolojik bir şekilde) bir ustanın vizyonunu ve tarzını sadakatle kopyalayarak mürit rolüne devam ederler. Geçmişte, müritler rehberlerine o kadar yakın hissediyorlardı ki, her birinin çabaları neredeyse mistik bir şekilde birleşmiş gibi görünüyordu. Birinci el ile ikinci el arasında hiçbir fark olmadığı izlenimini yaratmak için çabalıyorlardı. Ancak yakın tarihte, taklit, ne kadar samimi olursa olsun, çoğu entelektüel için, sanki çoğulcu bir kültürde tek bir doğru yol varmış gibi, şüpheye yer bırakmayacak bir şekilde dürüst olmayan bir şey olarak görülmüştür.

Yine de taklidin bir türü, öncü sanatlarda parodi ya da alıntı şeklinde kabul görmüş ve hatta hoş karşılanmıştır. Sanatçı ile izleyici arasında sahnede fısıldaşır gibi sunulan kopya, her zaman kaynağından açıkça farklıydı. Anlamının anlaşılması için herkesin ikisini de ânında tanınması gerekiyordu; bu nedenle kopyalanan genellikle güzel sanatlar değil, gündelik hayat, gelenekler ve eserlerdi.

Önemli bir erken örnek olarak, Alfred Jarry, *Kral Übü* adlı oyununun üslubunu, gençlik yıllarında yazılmasına muhtemelen katkıda bulunduğu bir okul çocukları için kukla skecinden almıştır. Bu, yaz kampına gitmiş ya da ergenlik öncesi eğlenceleri deneyimlemiş olan herkesin aşına olduğu bir üsluptur. *Patafizikçi Dr. Faustroll'un Davranış ve Görüşleri* adlı romanında, popüler bilim, hukuki ve belgesel kayıtların çeşitli jargonları, "okunması gereken kitaplar" listeleri ve okültizm, yirminci yüzyılın anti kahramanının absürt ve alaycı bir portresinde bir araya getirilmiştir. Ve Jarry, bilim kurgu denemesi "Zaman Yolculuğu Makinesinin Pratik Olarak Yapımı İçin Açıklama ve Yorumlar"da teknik kullanma kılavuzu formunu kullanır ve Duchamp'ın *Bride Stripped Bare*'i [Çırılçıplak Soyulan Gelin] ve *Green Box*'taki [Yeşil Kutu] notları için yöntemi belirler.

Kübitler, kendi adlarına, kolajlarına gerçek gazete parçaları, duvar kâğıdı, muşamba ve suni ahşap desenleri eklediler. Satie, *Parade* adlı bale için bestelediği müziğinde daktilo, tabanca, uçak motoru ve siren

seslerini kullandı. Fütürist Luigi Russolo, konserlerinde şehrin seslerini yeniden üretecek makineler yaptı: "Fısıltılar, gök gürültüsü, köpürme sesleri, çığlıklar, gıcırta sesleri..." Blaise Cendrars'ın şiir kitabı *Kodak*'ın her satırını bir dizi çağdaş popüler romandan kopyaladığı rivayet edilir. Ruslar, Vladimir Tatlin ve Aleksandr Rodchenko, endüstriyel sahnenin kirışli ve destekli görünümünü yapılarına ve anıtlarına taşıdılar; 1918'den 1922'ye kadar Petersburg ve Bakü'de, görünüşe göre bunu takdir eden işçiler için tasarlanmış, şehir çapında ünlü gemi ve fabrika buhar düdükləri performansları sergilendi. Aynı dönemde, Dadaistler broşür ve posterlerine reklam sloganları ve reproduksiyonlar eklediler. Picabia'nın en iyi eseri, .177. teçhizat katalogları ve mühendislik metinlerinin kriptodiyagram tarzında gerçekleştirildi. En radikal olarak, Duchamp'ın hazıyapıtları, sanatçının emeğini, sıradan kullanım amaçlı standart bir nesneyle, bunu büyük ölçüde değiştirmeden, sanat bağlamına taşıyarak değiştirdi.

Böylece, sanatçının usta bir illüzyonist olduğu şeklindeki modası geçmiş ama saygıdeğer düşünce, sanki arkadaşlar arasında biraz kaba bir itirafmış gibi, alaycı bir şekilde ancak ciddi bir ifadeyle ima edildi. Sonuçta, seri üretim teknikleri on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde bu rolü üstlenmişti (kötü basılmış renkli resimlerin yanı sıra, mekanik müzik gruplarını ve dökme demirden yapılmış klasik bina cephelerini hatırlıyor musunuz?), dolayısıyla illüzyonlar büyük kent çevrelerinden âdeta hazır olarak devşiriliyordu. Sanatçının diğer taklitler ya da çoğaltmalardan yaptıkları ucuz taklitler hâline geldiler, ancak bir zamanlar bir profesyonelden beklenen illüzyonist becerilerin hiçbirini sergileyemediler!

Günümüzde, bu tür yeniden temsiller, parodiler ve alıntılar Beat kuşağının yazılarında ve Pop Art'ta; Cage, Neuhaus ve diğerlerinin gürültü müziğinde; Yvonne Rainer gibi dansçıların "görev" (task) kiplerinde; Happening'ler, Beden sanatı ve Eylemler'in sıradan ortamlarında ve canlandırmalarında; Minimalist heykellerin endüstriyel malzemelerinde, üretim yöntemlerinde ve şekillerinde; şematik olarak tasarlanmış resimlerde; Art Tech'in elektronik cihazlarında ve bilimcilik anlayışında; bilgisayar tarafından üretilen ve Somut şiirlerde; Kavramsalcılığın önerme

formlarında vb. sürmüştür. (Bu tür kopyalamalar hakkında bu denemenin I. ve II. bölümlerinde yorumda bulunmuştum.) Buradaki ironi, sıradan nesneyi, sesi ya da olayı rutin kayıtsızlıktan kurtaran eylemin yenilik olarak kabul edilmesidir. Çünkü sanatçı sadece dünyayı yeniden yaratmakla kalmaz, aynı zamanda onun illüzyonlarının sonsuz yeniden üretilebilirliği üzerine yorum yapar.

.178. Harold Rosenberg (*The Anxious Object* [New York: Horizon, 1964], s. 61-62'de) 1960'ların başlarında Pop Art ve Yeni Gerçekçilik akımlarında belirgin bir şekilde ortaya çıkan bu tür tekrarlayan illüzyonizmin kısmen kentleşmeden kaynaklandığını anlatır. "Şehir sakininin 'doğası'," diye yazar,

insan tarafından uydurulmuş bir şeydir – O, beton tarlalar, direk ve tellerden oluşan ormanlar vb. ile çevrilidir; parklar, kar yağışı, kediler ve köpekler gibi doğanın kendisi ise, onun yaşadığı ortamın taş ve çeliğinde bir ayrıntıdır. Vitrinler, sinema ve televizyon ekranları, özel ve kamuya açık fotoğraflar, dergi reklamları, sanat reproduksiyonları, araba ve otobüs afişleri, ucuz sanat eserleri aracılığıyla simüle edilmiş doğanın muazzam yayılımı göz önüne alındığında, görünür dünyanın hiçbir dönemde yapaylık tarafından bu kadar büyük ölçüde taklit edilmediği ve öngörülmediği açıktır. Başkanların, sahnelerin, ünlü olayların sanatsal kopyalarıyla çevrili olarak, sonunda doğal olan ile uydurulan arasındaki ayrıma büyük ölçüde duyarsız hâle geliyoruz.

Rosenberg'in söyledikleri, orijinaler ve kopyalar arasındaki ayrım için de geçerli olabilir. Uzun saçlı gençler, zaman içinde sonsuz yankıları olan bir modayı yeniden canlandıranların Beatles olduğunu hatırlıyor mu, ya da umursuyor mu? Japonların, onları büyük bir ekonomik ve siyasal güç hâline getiren Batı teknolojisini kopyaladıkları için bu teknolojiye hakları olmadığını kim iddia edebilir? Kopyalama, modülerlik ve seri üretim, kitle üretiminin öğeleri, günlük hayatın normları hâline gelmiştir; bunlar düşünme biçimimizin birer parçasıdır.

Özgünlük arayışı sadece güzel sanatlarda bireysellik ve uzmanlaşmanın bir kalıntısı olarak durur. Bu, kendine yeterli benliğin ideolojik simgesidir. Ancak psikanalizin popüler olarak kabul görmesi, günümüzde herkesi bir birey hâline getirirken, ekonomide boş zamanların olağanüstü artışı, potansiyel olarak (sadece sanatçılar ya da eksantriklerin değil) herkesin kişisel bir hayat tarzı sürdürebileceğini ima etmektedir. Ve salt araştırma, sanat eğitimi ve sahne sanatlarına yönelik kamusal ve kurumsal desteğin giderek artması, entelektüellere tavan arasında inzivaya çekilmektense daha somut ödüller vaat ediyor. Bu değişen toplumsal koşullar, sanatçıları bir zamanlar kendine özgü olmak için mücadele etmeye .179. iten özel ızdırabı ortadan kaldırmamış olsa da en azından hafifletmiştir.

Her halükârda, bütünlüğün bir göstergesi olarak özgünlük azalmakta olabilir; bazen nostaljik bir tavır olarak, daha sıklıkla ise yeni sanatın canlılığının anonim kaynaklarını sadece ince bir örtüyle gizleyen, hazır ya da tekrarlanabilir bir bireycilik olarak kendini göstermektedir. Çünkü aslında sanatçılar, benzersiz el yapımı nitelikleri, makineler ya da ekipler tarafından üretilen çoğaltılmış eserler, gruplar tarafından tasarlanan fikirler ya da laboratuvar yahut ortamda üretilen süreçler lehine gözle görülür şekilde bir kenara bırakmaktadır.

Jill Ciment, bir kişi arandığında, tuşlu telefonun her bir tuşuna basılınca farklı bir ses duyulduğunu keşfetti. Ardından, “hayatı boyunca onun için önemli olmuş” 185 kişinin telefon numaralarını tuşlayarak, ortaya çıkan sesleri kasete kaydetti. Zayıf, ince ve uzun süreli ıslıklar, işlemi gerçekleştirmek için geçen zaman nedeniyle hem ton hem de süre açısından değişiklik gösterirken, dinamikler sabit kaldı. Ciment böylece otobiyografisini ve geçmişinin grup portresini oluşturdu. (1972)

9 Ocak 1969’da 2,54 x 2,54 x 1,9 cm boyutlarında şeffaf bir plastik kutu, biraz daha büyük bir karton kutuya kondu ve taahhütlü postayla Berkeley, California’daki bir adrese gönderildi. “Teslim edilemedi” kaydıyla iade edildiğinde, hiç dokunulmadı ve biraz daha

büyük başka bir kutuya konduktan sonra tekrar taahhütlü postayla Riverton, Utah'a gönderildi, ancak yine "teslim edilemedi" kaydıyla gönderene iade edildi.

Benzer şekilde, önceki tüm kutuları içeren başka bir kutu Ellsworth, Nebraska'ya gönderildi; benzer şekilde Alpha, Iowa'ya; benzer şekilde Tuscola, Michigan'a; benzer şekilde ve son olarak Hull, Massachusetts'e gönderildi. Bu şekilde, altı haftalık bir süre içinde Amerika Birleşik Devletleri'nin iki kıyısını birleştiren (ve 16.093 kilometreden fazla bir alanı kapsayan) bir hattın "işaretlenmesi" sağlandı.

.180.

Tüm kayıtlı posta makbuzları, son kutu ve bu beyannameye eklenen harita, bu çalışmayı tamamlayan belgeleme sistemini oluşturmaktadır.

–Douglas Heubler

Elbette, özgün sanatçılar hâlâ alkışlanabilir. Onlar *fikirleri* olan ve eserlerinin prototipini tasarlayan kişilerdir. Ancak, birkaç yıl önce Andy Warhol'un popülaritesi o kadar büyüktü ki, üniversitelerde görünmek için bir dublör tuttu (ta ki öfkeli entelektüellerden biri tarafından ifşa edilene kadar). Bu olay, günümüz sanatçılarının sanatları kadar kolay taklit edilebilecekleri izlenimini bıraktı. Aslında, ifşa edildikten sonraki bir süre boyunca, insanlar partilerde gerçek Andy ile mi yoksa başka bir dublörle mi konuştuklarını merak ettiler. Bu belirsizlikten hoşlanıyor gibiydiler.

Bu bariz saygısızlığa yönelik bazı eleştiriler olsa da reklam kanalları tarafından yaratılan ve bu kanallar aracılığıyla deneyimlenen kahramanlara yönelik mevcut zevkimize yeterince dikkat çekilmemiştir. Rosenberg, *The Anxious Object* kitabından alıntılanan pasajda ve yakın zamanda yaptığı bir açıklamada, medyanın gerçekliği nasıl yarattığına değinmiştir. Güzel sanatlar söz konusu olduğunda, yaratılmış sanat nesnesinden bir yaratım olarak sanatçıya doğru kayan eğilime yönelik bazı çekinceleri bulunsada bu fenomenin illüzyonizm meselesiyle ilgili olduğunu belirtir.

Dergilerde ve televizyonda gösterilen sanatçının görüntüsünde, McLuhan'ın görüşünü desteklercesine, her birimiz, bu mümkün olsaydı,

formel bir el sıkışmanın sağlayabileceğinden daha yakın bir temas hissediyoruz, ama paradoksal olarak bunu çok sayıda insanla paylaşıyoruz. Bu hem samimi hem de kamusal bir durumdur. Çoğaltılabilir olması nedeniyle de daha gerçektir. Gerçek hayattaki kahramanın herkes için her yerde olamayacağı açıktır. Basılı ya da oturma odalarımızda bir düğmeye basarak ulaşabileceğimiz gayrimaddi bir fanteziyle iletişim kurmak çok daha iyidir.

Geleneksel olarak, başyapıtın yaratıcısı olan sanatçı-deha, yaşamın yaratıcısı olan Tanrı Baba'nın benzeriydi. Tek sanatçı, tek orijinal; tek Tanrı, tek varlık. Ancak bugün sayısız sanatçı ve reproduksiyon, sayısız tanrı ve kozmoloji var. "Tek" yerine "çok" geldiğinde, gerçeklik gereksinimlere göre dönüştürülebilir ve yenilenebilir bir illüzyonlar menüsü olarak algılanabilir (elektrik ışığının geceyi gündüze çevirmesi gibi).

.181.

Hayat Böyle

Batı'nın rustik doğaya geri dönme ya da uzayda geleceği keşfetme konusundaki yinelenen hayalleri, günümüz teknolojisiyle gerçekleştirilebilir. Doğaya ya da uzaya ulaşmayı mümkün kılan hızlı ulaşım ve iletişim teknolojilerinin yanı sıra, hastalık durumunda hızlı tıbbi hizmetler, çeşitli hayat tarzları ve fiziksel ve duygusal hayatta kalma teknikleri hakkında kılavuzlar, kendi yiyeceklerini yetiştirmek isteyen "yeni ilkelciler" için büyük üniversitelerde üretilen genetik olarak gelişmiş tohumlar, astronotlar için dondurularak kurutulmuş besinler ve en önemlisi seçeneklerin orta sınıfın doğuştan hakkı olduğu bir kültürel yetiştirilme tarzı vardır.

Disney World mühendisleri, çizim tahtalarında eğlence parkının yakınında inşa edilecek son derece sofistike bir planlı şehir projesini hazırlıyorlar. Bu şehirde, tamamen otomatikleştirilmiş tedarik ve atık sistemleri, yer altı yolları ve tren hatları, eski dünya tarzlarında tasarlanmış üst geçitli yaya yolları bulunacak; ayrıca bu şehir Florida'nın tropikal neminden daha "doğal" ve hoş bir atmosfer sunan Fuller tipi bir kabukla⁴⁶

⁴⁶ "Fuller tipi kabuk", Buckminster Fuller'ın (1895-1983) geliştirdiği jeodezik kubbe tarzı, geniş alanları kapatıp iklimi kontrol eden strüktürlere gönderme yapar. –en.

çevrili olacak. Disney şarkısında da söylendiği gibi, “Bu küçük, küçük bir dünya” ve selofanla kaplanabilir.

.182. Havayolu pilotları, bir süredir bir laboratuvarda uçuşun tüm koşullarını yeniden üreten uçuş simülatörleriyle eğitim almaktadır. Bir yolcu uçağının kine benzer kumandaların başına oturarak, kokpit penceresinden, iniş ya da kalkış yapacakları büyük havaalanlarından biri ya da diğerine ayrıntılı ve ölçek olarak uyan yansıtılmış bir gündüz yahut gece manzarasını görürler. Kumandaları kullandıkça, sahne uzaklaşır, genişler, sağa sola eğilir ve gerçek bir uçakta olduğu gibi aşağıda daha fazla yahut daha az hızla akıp gider. Kulaklıklar ve titreşimlerle tamamlanan bu replika, aslında gerçek olmak üzere yapılmıştır.

Benzer bir örnekte, son zamanlarda televizyonda yayınlanan olağanüstü netlikteki Ay inişleri, daha önce yeryüzünde çekilmiş simülasyon görüntüleriyle karıştırılmıştı, bu yüzden bazı izleyiciler yarı şaka yarı ciddi, tüm bu olayın sadece altyazılarda değişiklik yapılan bir maket olduğunu varsaydılar.⁴⁷

Antropolog Edmund Carpenter, *They Became What They Beheld* (New York: Outerbridge ve Dienstfrey/Dutton, 1970) adlı kitabında, Robert Kennedy’nin cenazesinin Los Angeles’tan New York’a getirilme hikâyesini aktarır. Yazar, “bir grup gazetecinin yanında dururken (...) neredeyse hepsinin olayı özel olarak kurulan bir televizyon ekranından izlediğini fark etti. Gerçek tabut, küçük ekran versiyonundan neredeyse aynı mesafede arkalarından geçiyordu.” Benzer şekilde, bu tür olayların her zaman keskin bir gözlemcisi olan Harold Rosenberg, *New Yorker* dergisinde yayımlanan bir makalesinde (17 Mart 1973) şunu anlatır: “Televizyonda, Hanoi’den dönen savaş esirlerinin, televizyonda Hanoi’den dönen savaş esirlerini izleyerek zaman geçirdikleri gösterildi. Bir adam, kasabasının sular altında

⁴⁷ 1969–1972 arasında gerçekleşen Apollo Ay görevleri, televizyonda hem canlı aktarılmış gerçek görüntüler hem de NASA’nın Dünya üzerindeki eğitim simülasyonlarında daha önce çektiği sahnelerle birlikte yayınlanıyordu. Bu iki tür görüntünün televizyon yayınında zaman zaman art arda gelmesi, o yıllarda izleyiciler arasında “yayınların ne kadarının gerçek olduğu” üzerine spekülasyonlara yol açmıştı. –en.

kaldığını gösteren bir gazete satın almak için Main Street'i kürek çekerek geçiyor..."

Bu tür örnekler, geniş kapsamlarıyla, kremasız tatlı krema, etsiz et, sentetik yün, plastik tuğlalar ve yapay çim gibi temel ürünlerin etkilerini ortaya koymaktadır. *Life* dergisi de, (İngilizcede Hayat anlamına gelen) ismine uygun olarak, sayılarında birini (1 Ekim 1965) genetik kod çözümlemesindeki yeni keşiflere ayırmış ve okurlarını tüp bebeklerin çok yakın olduğuna ilişkin spekülasyonlara yöneltmiştir. Bu tür bir uygarlıkta, doğanın yolundan ya da Ay'da hayattan söz eden hayaller, insan doğasının yarattığı yapıtların sadece farklı versiyonlarıdır. Kendisini kopyalayan toplumu kopyalayan sanat, sadece .183. hayatın aynası değildir. Her ikisi de uydurmadır. Doğa bir yankı sistemidir.

David Antin'den sanat üzerine bir konferans vermesi istendi. O da doğaçlama konuştu ve söylediklerini kasete kaydetti. Kaset yazıya döküldü ve tüm nefes kesintileri ve cümleler, basılı satırlarda boşluklarla belirtildi. Transkript önce bir sanat dergisinde makale olarak, ardından son eserlerinin yer aldığı bir kitapta şiir olarak yayımlandı. Ancak sessizce ya da yüksek sesle okunduğunda, sanki David Antin normal bir şekilde konuşuyormuş gibi geliyordu. (1971)

Terry Atkinson, Kavramsal Sanatın doğası üzerine bir makale yazdı ve şu soruyu sordu: "Sanat teorisi eserleri Kavramsal sanatın bir parçası mıdır ve bu durumda, Kavramsal bir sanatçı tarafından ortaya konulan bu tür bir eser, bir sanat eseri olarak kabul edilebilir mi?" Bu soru, Ian Burn ve Mel Ramsden tarafından bu konuyla ilgili başka bir makalede, metinlerinin "bir sanat eseri olarak kabul edildiği" belirtilerek yanıtlandı. Ancak, sessizce ya da yüksek sesle okunduğunda, bu iki makale de estetikçilerin kendi konuları hakkında yazdıkları makaleler gibiydi. (1969, 1970)

Robert McCarn'ın bir Happening'i için, sıradan nakliye konteynurları gibi dört adet iki buçuk metre yüksekliğinde

gri ahşap sandık yapıldı ve bunların üzerine sarı renkli "Kırılır Sanat Eseri" ibaresi damgalandı. Bu sandıklar, forklift aracılığıyla iki palet kum torbasıyla birlikte açık kasalı bir kamyonla yüklendi ve (önceden yapılan anlaşma uyarınca) yaklaşık 1300 km uzaklıktaki iki müze ve bir sanat okulu galerisine götürüldü. Konşimentolar özel olarak basıldı, kamyon şoförünün kayıt defteri tutuldu ve teslimat sırasında gerekli formlar ve makbuzlar dolduruldu.

.184.

Bazı sandıklar ve kum torbaları kabul edildi (gönderinin kabul edilmesi ya da reddedilmesi alıcıya kalmıştı) ve daha sonra sanat eseri olarak sergilendi; biri başka sanat eserleri için ambalaj kutusu olarak kabul edildi ve bu amaçla kullanıldı; ikisi indirildi, açıldı (tabii ki boşlardı), tekrar kapatıldı ve şoför McCarn ile geri gönderildi. O ve arkadaşları, bu işlemleri tam olarak herhangi bir kamyon şoförünün yapacağı gibi gerçekleştirdiler. (1970)

Video Sanatı: Eski Tas, Yeni Hamam (1974)

Televizyonun bir sanat aracı olarak kullanımı genellikle deneysel olarak kabul edilir. 1960'lı yılların başından önce sanatçılar tarafından nadiren bu şekilde düşünölmüş olması nedeniyle, bir tür yenilik olduğu kabul edilmelidir. Ancak şu ana kadar, benim görüşüme göre, televizyon sadece marjinal olarak deneyseldir. Donanım, en azından sanat açısından yenidir, ancak sanat olarak videonun çoğunu çevreleyen kavramsal çerçeve ve estetik yaklaşımlar hayli yavandır.

.185.

Bu alan geleneksel olarak üç ana bölüme ayrılmıştır: Kayıtlı sanat performansı, mekânı kullanan kapalı devre video ve belgesel ya da politik video. İlkinde, sanatçı ve arkadaşları tarafından gerçekleştirilen ya da elektronik olarak üretilen şekillerin yer aldığı bazı sanatsal etkinlikler sıkıştırılır, depolanır ve daha sonra tekrar oynatılmak üzere standart uzunlukta kasetlere kaydedilir. İkincisinde insanlar, makineler, doğa ve ortam gerçek zamanlı olarak etkileşime girer, iletişim kurar ve belki de birbirlerinin davranışlarını değiştirir. Kasetler bazen olanları belgelemek için üretilseler de olup bitenin ayrılmaz bir parçası değillerdir. Ancak kasetler, süreci yürütürken zamanı değiştirmek ve önceki etkinlikleri temsil etmek için dosyalama amacıyla kullanılabilir.

Üçüncü alanda, toplumsal açıdan önemli kabul edilen olaylar, normalde şebeke televizyonunda ya da diğer haber medyasında bu tür materyallere erişimi olmayan halkı bilgilendirmek amacıyla taşınabilir ekipmanlarla kaydedilir (ya da daha nadiren kablo televizyon üzerinden canlı olarak yayınlanır). Bu üçüncü grubu, salt sanatsal olmaktan ziyade, toplumsal açıdan önemli olarak değerlendiriyorum, çünkü kimse istemediğinde sanat dünyasında hoş karşılanmış olsa da asıl işi sanat dünyasında değil, gerçek dünyadadır. Bu tür bir video kullanımının değeri insani deneylere yol açabileceğine dair bir sezgi var. Ancak, sırf sanat dünyasını bir sığınak hâline getirdiği için onu bir sanat tartışmasına dahil etmek, faydasını küçük bir entelijansiayla sınırlamak ve estetik iddiasıyla

eleştirel niyetini zayıflatmak anlamına gelir.

Bu nedenle yorumlarımı ilk iki alanla sınırlayacağım. Elbette aralarında örtüşmeler ve bazen radyo ve telefon, telgraf, film ve slayt gibi başka araçların eklenmesi de mevcut; ancak genel olarak bu ayırım, sanatçıların temel ilgi alanlarını belirlemeye yardımcı oluyor. Paik ve Vostell'in Ortamlar ve Happening'lerinde televizyon setlerini aksesuar olarak kullanmalarından on iki yıldan fazla bir süre sonra, bu alanın geçici bir değerlendirmesi artık mümkün.

.186. İki türden daha popüler olanın –tüm bariz finansal nedenlerden dolayı– video sanat kasetleri olduğu herkes için açıktır. Bir sanatçının yaptığı bir şeyin ya da soyut renk desenlerinin yaptığı bir şeyin kasete kaydedilmiş performansları, sonuçta tiyatro sanatıdır. Bunlar, TV reklamları, komedi programları, ürün tanıtımları, tanıtım ve eğitim amaçlı TV programları ve otuz küsur yıl önceki en sıkıcı soyut animasyon filmleriyle karşılaştırılabilir. Sadece birkaç performans tiyatro eseri olarak benzersizdir ve daha da azı videoya ilgili deneyimler içerir – aklıma Acconci, Joan Jonas ve Wolfgang Stoerchle'nin kasetleri geliyor. Böyle olsa da çoğu, performansların az çok yeterli kayıtları ya da film olarak da aynı ya da daha iyi şekilde yapılabilecek "özel efektler"den oluşan kompozisyonlardır. Video kasetler daha ucuz ve daha hızlıdır.

Dahası, bu gelenekçilik, kasetleri baskıların eşdeğeri olarak sergileyen ve pazarlayan galeriler ve müzeler tarafından teşvik edilmektedir. Koleksiyoncular bunları sanat nesnesi olarak satın alır ve izleyiciler modaya uygun, evde izlenen film olarak görürler. Sanat tarihinin birikmiş ağırlığı ve galerilerin neden olduğu güncel değerlilik, gösterilen her kasete yansıtılır. Bu geleneksel kaynaklar, formatlar, yarışmalar ve tüketim biçimleri göz önüne alındığında, kasetler sadece küçük "keşifler" içermektedir; deneysel değildirler.

Jonas ve Stoerchle'nin çalışmalarında olduğu gibi, videoyu bir sahne aksesuarı olarak kullanmaya devam eden canlı performansları ya da Ned Bobkoff'un Samuel Beckett'in *Krapp'ın Son Bandı* adlı eserinde ses kayıt cihazının yerine video kayıt cihazı (VTR) kullanması gibi, videoyu

bir icracıya eşdeğer olarak kullanan performansları es geçiyorum. Bu performanslar, sanatın olağan fiziksel koşullarını koruyan –canlı ya da cansız, izleyicisi ve oyuncusu olan, zaman/mekânla sınırlanmış– basit tiyatro eserleridir. Bu yapısal öğeler bir dönemden diğerine değişmezse, içsel değişiklikler sadece ayrıntılarda meydana gelir. Bu değişmez tiyatro yapısından, video sanat kasetleri bağlamında söz etmeye değer, çünkü bunlar cep sinemasındaymışçasına halka sunulur.

Buna karşılık, mekânı kullanan kapalı devre videografikçiler, bu ortamın film ya da diğer sanat dallarından farklı olan özelliklerinden yararlanmaya çalışıyorlar. Bana göre, çalışmalarının en deneysel özelliği, daha sonra incelenmek üzere kaydedilmiş bir eylemden ziyade, durumsal süreçlere vurgu yapmasıdır. Ürünler elbette yeni deneyimler sunar ve düşünceyi etkiler. Halüsinojenik uyuşturucular, su kayağı, hatta televizyonlar buna örnek olarak verilebilir. Ancak sanat ürünleri genellikle stereotipik tepkiler uyandırır; bunlardan çok az yeni deneyim ya da düşünce ortaya çıkar.

Kapalı devre video çalışanlar arasında Douglas Davis, Juan Downey, Frank Gillette, Bruce Nauman, Pulsa grubu, Ira Schneider ve Keith Sonnier bulunmaktadır. Bu sanatçılar için video, benliği benliğin dışındakiyle birbirine bağlayan ve tekrar geri dönen bir yankı, iletişim, yansıma ve diyalog sistemidir. Bu donanım bağlantısı, sanki sonsuza dek yeniden ayarlanabilen bir ekolojimişçesine, insan ve insan olmayan katılımcıların davranışlarını olumlu yönde değiştirmeyi öngörüyor. (Bu projelerin ihtişamını ya da yüksek düzeydeki ciddiyetini vurgulamak için burada kasıtlı olarak abartı kullanıyorum.)

Bazı eserler, telefon ve diğer hızlı mesajlaşma teknolojilerini kullanarak halk ile TV istasyonları arasında gerçek zamanlı iletişim içerir. Tümü TV yayınına geri aktarılır ve bunun karşılığında katılımcı kamuoyu tarafından değiştirilir ve yorumlanır. Başka eserler, ziyaretçilerin farklı açılardan ve gecikmeli olarak kendi görüntülerini görebilmeleri için birçok monitör ve kamera içeren özenle tasarlanmış ekranlardan oluşmaktadır. Bu tür bireysel aynalar, önceden kaydedilmiş ve elektronik olarak üretilmiş

.187.

materyallerle de kolajlanabilir.

Yine başka bazı eserler ise, kozmos, doğa, şehir ve mikrokozmos hayatın eşzamanlı görüntülerini gösteren, eşmerkezli ya da seri olarak düzenlenmiş monitör ve kamera yığınlarından oluşan asamblajlardır. Ayrıca, normal monitörlerin küçük ölçeğini büyüterek duvarları çöller, metrolar ve kişinin kendi gerçek benliğiyle dolduran, yalnızca video projektörlerle oluşturulmuş, odayı dolduran ortamlar da vardır.

.188. Bunun tam tersi bir bakış açısıyla ortaya çıkan ise, birkaç çıplak duvar (bazen fiziksel olarak kısıtlayıcıdır), bir ya da iki sabit kamera ve hareketsiz bir duvar yahut kapı bölümünü gösteren bir monitörden oluşan yalın, düşünmeye sevk eden ortamlardır. Bunlar, pahalı apartmanlardaki güvenlik monitörlerine benzer: İnsan, hırsızın kameranın önünden geçmesini bekler ve tabii ki bu “hırsız”, sergiyi ziyaret eden kişidir.

Bu eserler ilgi çekici olmakla birlikte, aynı zamanda cesaret kırıcıdır. Eleştirel düşünce düzeyleri, insanlar hakkındaki içselleştirilmiş varsayımları, donanımın yerleştirildiği alanlara karşı kayıtsızlıkları ve fanteziyi sürdürmek için her zaman makinelerin ışıltısına güvenmeleri bana basit ve duygusal geliyor. Örneğin, 1914’ten önce İtalyanlar tarafından ortaya atılan ve 1960’lara gelindiğinde artık iyice eskimiş bir düşünce vardır; buna göre insanlar ve ortamları arasında ayırım gözetmeksizin bilgi, duygu ve faaliyetlerin bir anda hızlıca akışında hayati bir şey söz konusudur – fakat bu düşünce, insanların ve ortamların mesajları seçici bir şekilde alıp değiştirdiklerini göz ardı eder. Elektronik iletişim teknolojisinin küresel ve hatta kozmik bir bilinç sağlayabileceği yönünde bir bilimkurgu varsayımı vardır, ancak bugüne kadar bu teknolojinin dünyada yaygın olarak kullanılması, bunun böyle olduğunu ya da böyle olsa bile, bizim bu mutluluğu kavrayıp uyguladığımızı gösteren hiçbir şey yoktur. Dahası, bu teknoloji, gizlilik konusundaki açık gereksinimimize yanıt verememektedir. Son derece ince beden duyumlarının ve hislerin uyarıldığı minimal, meditatif ortamlar, galeri ortamında meditasyon ve mahremiyetin mümkün olduğu varsayımına dayanır; ancak günümüzde galeriye giren herkesin ânında bir sanat eseri olarak sergilendiği açıktır. Kişi yalnız kalamaz. Galeri

bir sığınak değildir. Her şey sanat hâline gelir, öz farkındalık hâline değil.

İnsanlara ayrıcalıklı bir yer ve oynamaları için sofistike oyuncaklar verilirse, doğal olarak aydınlatıcı bir şeyler yapacaklarına dair, kökleri ilerici eğitimde bulunan ütöpik bir inanç vardır, oysa gerçekte genellikle böyle olmaz. Örneğin, Frank Gillette ve Ira Schneider 1969'da Antioch College'da işbirliğine dayalı bir Ortam tasarladılar. Dört kişinin sırt sırta oturduğu, dört duvar, iki ayna, dört uzaktan kumandalı kamera ve tek bir monitörün bulunduğu bir odaydı. Sanatçıların tarif ettiği gibi, "başlangıçta kendilerinin farkında olan denekler, kısa bir süre sonra kendi eğlencelerini yaratmaya başladılar. Oturum sırasında denekler aynalar ve kameralarla oynadılar, şiir okudular, resim yaptılar, rap yaptılar, takla attılar" (*Radical Software*, 2, sayı 5). Oyun oynamak? Şiir? Rap yapmak? Takla atmak? On sekizinci yüzyıldan beri her sözde deney odasında öngörülebilir olan davranışlar için tüm bu pahalı teknoloji, özen ve emek! Bu pek de deneysel sayılmaz.

.189.

Ancak Gillette ve Schneider, çalışmalarıyla yakından ilgilendiğim çok zeki ve yetenekli sanatçılar. Antioch işini özellikle seçtim çünkü bu eser, gösterişli donanımların cazibesine kapılanların eleştirel yargılarında sıkça görülen hataları ortaya koyuyor. Modernlik adına devam ettirilen klişelere kayıtsız kalıyorlar.

Aslında, tarif edildiği ve şemaya döküldüğü şekliyle, onların çevresi bana, insanların buna verdiği tepkiden çok daha ritüelistik ve aşırı kısıtlanmış geliyor. Sorun, sanatçıların fiziksel ortamı programlamakta özgür hissetmelerine rağmen, öznelerine bu ortama uygun bir program sunmaktan kaçınmalarından kaynaklanıyordu. Bu, insanları manipüle etme konusunda yersiz bir korku olabilir, ancak oda tepkileri ortaya çıkarmak üzere tasarlanmıştı ve bu da bir manipölasyon olarak yorumlanabilir. Sebep ne olursa olsun, Gillette ve Schneider bu konuyu bütünsel olarak ele almadılar.

Genel olarak, katılımcı sanat bir sergi bağlamında gösterildiğinde hem sanatçı hem de izleyici bilinçsizce onun bir resim gibi –ayrı ve mesafeli– olmasını ve öyle davranmasını bekler. İzleyiciler, daha fazla yardım ya da hazırlık olmadan sanatın bir parçası olmaya teşvik edildiklerinde, kendilerini

zorlanmış hisseder ve stereotiplere dönüşürler.

.190. Video sanatçılarının zaman geciktirme cihazlarına yönelik bitmek bilmeyen düşkünlüğünü de stereotiplerin listesine ekleyebilirim. Bunlar, daha eski tarihli Musique Concrète'deki yankı efektlerinin tam karşılığıdır. Burada ima edilen fikir, yakın geçmişin tekrar tekrar hatırlanmasının geleceği etkili bir şekilde inkâr ettiği, dolayısıyla sonsuz bir şimdinin kanıtı olduğudur. Belki uyuşturucularla sağlanan aynı deneyime yönelik popüler bir çağrı da vardır. Her halükârda, bu tam olarak yepyeni bir felsefi keşif ya da video çevrelerinden *yararlanmadan* dünü unutmaya ve yarını görmezden gelmeye alışkın bir dünyayı aydınlatan bir keşif değildir. (İronik olarak, nispeten muhafazakâr olan kaset sanatını, özellikle de sadece bir tiyatro performansını kaydeden türünü, kavramsal düzeyde çok daha önemsiz buluyorum. Alet edevatin gizemi ya da teknik sorunları tarafından dikkatleri dağılmayan video kaset sanatçıları, düşünce ve fanteziye daha fazla zaman ayırabilirler.)

Son tahlilde, tek ürünü bilinç düzeyinin yükselmesi ve yararlı deneyimlerin artması olan mekânı kullanan (kasetsiz) video, bana göre tek ilginç video sanatıdır. Ancak yine de bu, abartılı bir küçük biçimdir. Son yılların pek çok Art Tech örneği gibi, video çevreleri de on dokuzuncu yüzyılın tanıdık düğmeye basma iyimserliği ve didaktizmiyle dünya fuarlarının "futurama" sergilerini andırıyor. Bunlar kısmen eğlence evi, kısmen psikoloji laboratuvarıdır. Bu tür ilişkilendirmeler ve sergilediklerine müdahale etmeme ve sessiz saygı gösterme geleneği olan sanat müzeleri ve galerilerin sponsorluğu, insanların sözde kapsayıcı olmaları gereken etkinliklere yüzeysel ve temkinli bir şekilde katılmalarını neredeyse garanti altına almaktadır.

Burada *katılım* anahtar sözcüktür, ancak videonun bu en deneysel dalında, zihnimiz ölürken katot ışın tüpünün parıltısına kapılıyoruz. Video, telefon kadar kayıtsız bir şekilde kullanılmaya başlayana kadar, gösterişçi bir merak konusu olarak kalacaktır.

Formalizm: Havanda Su Dövmek (1974)

Tanrı'nın Ortaçağ'dan kalma, daha sonra Descartes ya da Pascal tarafından alıntılanan, bir tanımı vardır: "Tanrı, merkezi her yerde olan ve çevresi hiçbir yerde olmayan bir dairedir." Merkez ve çevre, yeniden anlatımlarda sıklıkla yer değiştirmiş, ancak tanım formel olarak aynı kalmıştır.

Çok daha önce, Aristoteles Batı düşüncesine, nesnelerin formuna dair, bugün bile unutmadığımız karmaşık bir fikir kazandırmıştı. Ona göre nesneler, el gibi bariz bir forma sahip olmakla kalmaz, aynı zamanda parçaların birliği ya da bütünlüğüne de sahiptir. Ayrıca, nesneler, ulaşmaya çalıştıkları ideal durum olan temel ya da kavramsal bir forma da sahiptir. Aristoteles'in felsefesinin diğer birçok yönünde olduğu gibi, bu zengin anlayışta da fiziksel dünya çözümlenebilir, ölçülebilir ve mantıklıdır, ancak aynı zamanda duyularla değil, zekâ ve sezgiyle kavranabilen Platonik, belirsiz mistik özellikler de barındırıyor gibi görünür.

Bu iki örnek birlikte, görünüşte bilinebilir ancak ne kadar çok bilinirse o kadar soyut hâle gelen bir gerçekliği çağırıştırır. Dolayısıyla, elden Tanrı'ya doğru ilerleyen hareket içinde, form giderek daha düzenli, bununla birlikte giderek daha belirsiz hâle gelir.

En iyi durumda, son yüz yıllık sanatın formalist uygulamaları bu görüşlere benzemektedir. Netlik, özgünlük, ölçülebilirlik, kontrol, bütünlük ve genellikle bir tür geometriye olan ilgi hâkimdir; ancak aynı zamanda her zaman bir gizem ve paradoks vardır; böyle bir sanat yapma biçiminin, sadece görünüşte gerçek olan diğer biçimlerden daha gerçek ve daha derin bir gerçeklik ifşası olduğuna ilişkin yaygın bir inanç bulunur.

Bu nedenle, ekseni üzerinde eğimli ve kirlı beyaz bir alana yerleştirilmiş beyaz bir kareyi resmeden Maleviç'in tablosu, eğitimsiz bir izleyiciye ancak biraz ilgi çekici gelebilir, lakin bu sanatsal yoksulluk, tabiri caizse, yüzeyseldir. Malevich'in sanatı, düşüncelerimizi aşkın, üstün bir varlık durumuna yöneltmeyi amaçlar.

.191.

Frank Stella'nın, köşeli U şeklinde paralel çizgilerden oluşan ve tuvali U şeklinde biçimlendiren ya da tersinden okunduğunda, kenarlarına paralel çizgilerle tüm yüzeyinde yankılanan U şeklinde bir tuval olan tablosu, basitçe hep kendini tekrar eden bir şey değildir; "bir şey olma" (*thingness*) konusunda açıkça zarif bir deneme olarak değerlendirilebilir. Yani, bir şerit yanındaki başka bir şeridi, sonra bir başkasını ve bir başkasını işaret ediyorsa ve aynı zamanda üzerine boyandığı maddi nesneyi de işaret ediyorsa, bir tür içsel tutarlılık içeren, kendini açıklayan bir monolog ortaya çıkar. Göz, duvarın dışına çıkıntı yapan gayrimaddi şeritle kalın destek arasında gidip gelir; her ikisi de birbirine aynı anda düzlük ve yoğunluk kazandırır. Zor bir fikrin metaforu olarak tuval, "kendisi için ve kendisi hakkında" (*for and of itself*) bireysellik ve özgür irade olasılığına dair asırlık sorulara atıfta bulunur...

En kötü durumda formalizm, bulanık ama gerekli metafiziksel düşüncelerden arınmış, zevkli bir sanat üretmek için rutin ve sıkıcı formülleri geçerli kılmıştır. Bu tür bir geleneksellik, toplumda arzu edilenleri yansıtan, hızlı ve kontrol edilebilir normlar olasılığını temsil ettiği için kurumlar ve siyasal ideologlar tarafından desteklenmektedir. Göz ardı edilen ya da küçümsenense formalizmin tek romantik yanı, yani canlı mükemmellik hayalidir. Öğretmenim Hans Hofmann, zaman zaman formalist bir ressam ve derslerinde her zaman formalist biri olarak, formların yaşamındaki bu anlaşılması zor, gizemli kısmı çok iyi biliyordu. Bir keresinde, sanatın öğretilmeyeceğini, ancak doğru yönlendirmenin, yani yöntemlerin ve alıştırmaların öğretilebileceğini söylemişti. Sanatın evde "kutsal" bir şekilde icra edildiği, okuldaysa temel olarak bir modelden formel alıştırmalar yapıldığı anlaşıyordu.

Şimdi, formalizmin zıttı olan formalizm karşıtı, en azından görünüşte, form estetiğinin tarafsız, birey üstü, rasyonel olarak sınırlı özelliklerine karşı bir tahammülsüzlük duyar. Formalizm karşıtı, enerjilerin kontrolünden ziyade serbest bırakılmasını savunuyor gibi görünür; orantılı ve dengeli olmaktan ziyade belirsiz, bulanık ya da duyuşsal olarak lirik olanı ister. Bu tür bir zihnin gerçek doğası, sürekli zirvelere ve diplere ulaşan kişisel duygular ile evrenin bir tasarımı olmadığına ilişkin marazi bir inanç arasında bir yerde sallanır.

Ancak daha yakından incelendiğinde, gene de forma yönelik derin bir ilgi söz konusudur. Formalizm karşıtı, düzen görünümünü kaos görünümüyle değiştirir. Hem düzen hem de kaos, günlük hayat ve düşünceye hâlâ dahil edilen önemli bir imge tarihine sahiptir. Benzer şekilde, form karşıtı, cennetin alt imgesi olarak cehennemin yapısıdır. Düzensizliğin şekli, düzenin şekli gibi, tipik parça-bütün ilişkilerinde kolayca çözümlenebilir. Yani, gökyüzündeki yıldızlar, yerdeki toz, çöp, isyan hâlindeki insanlar –görünüşte rastgele birikmiş her şey– gruplandırılabilir, setler hâlinde düzenlenebilir, sınıflandırılabilir, grafiklere dökülebilir ve hem fiziksel hem de belirgin özelliklere göre sistematik hâle getirilebilir. Bu nedenle, formalizm karşıtının sanat eseri, muhtemelen insan organizması örüntüler dışında algılayamadığı ya da düşünemediği için, algılayabildiğimiz ya da bilebildiğimiz her şey kadar bir formdur. Ancak burada formalizm karşıtlığı formlarının *anlamı* çok önemli bir fark yaratır, çünkü formalizm karşıtlığı ışık ve berraklıkla değil, sözde karanlık ya da belirsiz güçlerle ilişkilidir.

.193.

Bu nedenle, anlamlar ve tutumlar açısından, formalistin gerçeklik görüşü daha dolaylı ve düşünceli; ya da kişisel yapısal özelliklerden arındırılmış aşkın bir düzlemde tutkuludur. Bu, bir kez anlaşıldığında bilgelik kaynağı olan, karmaşık, bazen de görkemli bir doğa düzeni anlamına gelir. Bu bilgelik günlük hayatı etkileyebilir, ancak kendi başına bir amaç olarak da epey yeterli gelebilir. Ancak formalizm karşıtı, *tanımı gereği*, bu tutuma tepki gösterir; bu, çatışmanın anlamsız olacağı bir başlangıç noktasıdır. Çocuğun ebeveyne karşı yürüttüğü Oedipus kompleksinden kaynaklanan mücadelesi gibi, bu da bir nevi aile içi bir mücadeledir ve formalizm karşıtlığı ne kadar olumlu bir değişim sağlarsa sağlasın, aynı zamanda yasaların, düzenlerin ve fikirlerin derinlemesine kabulü anlamına gelir.

Örneğin, Dadacı Tristan Tzara'nın şiir yazma formülü, o dönem için örnek teşkil eden formalizm karşıtı bir doktrin olarak yorumlanabilir. Şöyle yazar:

Dadacı bir şiir yazmak için

Bir gazete seçin.

Bir makas alın.

Şiirinizi yazmayı planladığınız uzunlukta bir makale seçin.

Makaleyi kesip çıkarın.

Ardından makaleyi oluşturan sözcükleri tek tek kesin ve bir torbaya koyun.

Torbayı hafifçe sallayın.

Sonra torbadan çıktıkları sırayla sözcükleri tek tek çıkarın.

Dikkatlice kopyalayın.

Şiir size benzeyecek.

Ve işte siz, sonsuz derecede özgün ve kaba insanların anlayamayacağı kadar büyüleyici bir duyarlılığa sahip bir yazarsınız.

Program, yedi kısa ve dört uzun satırdan oluşan bir şiir gibi okunacak şekilde yazılmıştır. AA, AB, AB, AB, AA olarak beyitler hâlinde ve B final olarak okunabilir. Ya da AAA, BAB, ABA şeklinde üçlüler hâlinde, AB final olarak. Her iki örüntü de düzenli, neredeyse kıyassaldır. Üç eylem olarak düşünülürse –bir gazete makalesi bulmak, onu kesmek, yeniden birleştirmek– bu, klasik Hegelci bir kapanım olabilir: Tez, antitez, sentez.

Strateji bile formel bir sorun olarak değerlendirilebilir. Aslında Tzara, artık klasikleşmiş modernist bir taktik öneriyor: Düşman (yani geleneksel sanatçı) zigzag çizdiğinde, o zgk yaparken sen zag yap. Tüm zaglar özel bir hedef sınıfını oluşturur. Öncelikle, zig sınıfını oluşturan düşmanın tüm hamlelerini iyice anlamak gerekir. O zaman bunun karşıt üyeleri zag olacaktır. Düşman duyarlılık metaforları kullanıyorsa, kaba davranışlar sergileyin. Düşman şiir satırlarında metrik incelikler işliyorsa, tüm ritimleri bozun (en azından çeviriden anlaşıldığı kadarıyla Tzara'nın bu örnekte yaptığı gibi).

Dolayısıyla Tzara, Proust'un bir romanından bir bölümü bir gazeteyi kestiği gibi kesmiş olsaydı, sanat dışı malzemelerinin ve konunun seküler etkisini hemen yitirmiş olurdu; manifesto-şiir daha ziyade daha incelikli,

edebi bir üslup ve referans kazanırdı. Çözümleyici bu durumda Tzara'nın tam olarak zag yapmadığını, zigzag çizdiğini söylemek zorunda kalırdı. Aslında, Tzara'nın karşı çıkmak istemediği tek zig şiirin kendisiydi. Sıradan ölümlülerin asla ulaşamayacağı gerçeğe kendisinin özel erişimi olduğu inancını Formalistler ve diğer sanatçılarla paylaşıyordu.

Bir başka örnek Jackson Pollock'un eserleridir. Pollock'un resimlerinin (artık aşinalık nedeniyle yumuşamış olsa da) yapıldıkları dönemde yarattığı etki, bir girdap niteliğindeydi. Bugün bile, özellikle büyük damla resimlerinde, insan kendini bu girdabın içinde buluyor. Fırlatılan boya çileleri ve sıçrayan boya lekeleri, pıhtılaşmış düğümler hâlinde fırlayıp geri çekilirken, insanı Pollock'un çekici bulduğu bir çaresizliğe sürükler. Pollock şöyle demişti:

“Resmime *daldığımda*, ne yaptığımı bilmiyorum.” Bilinçli irade terk edilmiş ya da en azından “ben” ile resim arasındaki, hareket eden benlik ile irade sahibi benlik arasındaki ayrımın bilinci terk edilmiştir. Ancak, kavrama, yaratma ve tamamlama arasında, kısacası bir bütünün parçaları ile bütünün kendisi arasında ayrım yapmak, formalizmin gerekli bir özelliğidir. Bu nedenle Pollock, formalizm karşıtı bir sanatçı gibi görünecektir.

Bununla birlikte, Pollock'un tuvaleri, epey eşit dağılmış kısa jeste dayanan hareketler ve denemelerin tekrar tekrar tercih edilmesinde tutarlıdır. Bu titreşimler, dengesiz eksenlere sahip açık formların daha uzun, dalgalı akışlarına yerleştirilmiştir. Eserlerin hiçbirinde belirgin kontrast bölgeleri yoktur. Pollock'un yazdığı gibi, bu eserlerin belirgin bir başlangıcı, ortası ya da sonu bulunmaz. Bunların sonsuza kadar devam edebileceğini düşünürüz. Oluşum hâlindeki enerjilerin etkisi, formalistlerin dengeli, tamamlanmış konfigürasyon düzenlemelerinin yerini alır. Yani Pollock, bir dizi formalist öğe ve prosedürü reddederek, başka bir dizi oluşturmuştur.

Dahası, formalist-formalizm karşıtı çatışmasının yanıltıcı olduğu başka bir yön daha var. Başka bir yazımda (“Saf Olmama”) Pollock'un eserlerini uzun bir süre, örneğin yapıldıkları kadar bir süre boyunca incelediğimizde, jeste dayanan dilin dışavurumcu tonunun tersine dönme eğiliminde olduğunu belirtmiştim. Zengin yüzeylerden okuduğumuz yoğun darbeler,

vuruşlar ve akıcı vücut hareketleri yavaş yavaş birbirlerini etkisiz hâle getirir ve yatıştır. Sonuçta dengeli ve yüce bir sakinlik ortaya çıkar. Psikolojik açıdan bakıldığında, bu çılgınlık sadece ruhtur; optik açıdan bakıldığında bu, tuvalin her yerinde birbirine çarpan, neredeyse eşit derecede yüksek etkili kuvvetlerin etkisidir.

.196. Aynı denemede, Mondrian'ın hayli formalist eserlerinden önce bunun tam tersinin tecrübe edilebileceğini öne sürdüm. Figür-zemin değişimlerinin belirsizlikleri, çizgilerin mantıksız bir şekilde bükülmesine, ilerlemesine ve geri çekilmesine neden olur. Beyaz alanlar çarpık pozitifler hâline gelir, siyah kenarları beyaz düzlemlerin çok gerisinde kalan uçurumlar olarak görülür ve kırmızı, sarı ya da mavi tonları kullanıldığında, sıcaklık imaları ve ölçekteki genişlemeler ve daralmalarla daha da karmaşık hâle gelir. Mondrian'ın eserleri, bunlara ne kadar uzun süre bakılırsa (daha doğrusu, ne kadar uzun süre *gözler dikilip bakılırsa*) o kadar dengesiz hâle gelir. İnsan bir baş dönmesi yaşar.

Böylece Pollocklar neredeyse klasik bir duruş sergilerken, Mondrianlar ateşli bir romantizm sergiler. Formalizmin bu paradoksal yönünün zarif yanı, Ortaçağ'daki Tanrı tanımına benzemesidir: Kafa karıştırıcıdır, ama çok belirgin bir şekilde kafa karıştırıcıdır. Formalizmi ve formalizm karşıtlığını basitçe karşı karşıya getirmenin zorluğunun en iyi örneği John Cage'in müziğinde görülür. Pollock kadar tutkulu olmayan, belki daha ironik bir kişilik olan Cage, gene de aynı geniş doğacılık anlayışına sahiptir. Rastlantıları hoş karşılaması ve sanatıyla dış dünya arasındaki sınırları bulanıklaştırma eğilimi, Pollock'un ki kadar büyük, hatta daha da büyüktür. Pollock'un resimlerinin kesin bir çerçevesi olmadığı gibi, Cage'in müziğindeki sesler ve sessizlikler de sonsuza kadar devam edebilir. Müzikal ses ve gürültü (genellikle birbirinden ayrılır) aslında birdir; sanat ve hayat da öyledir. Yüksek formalist anlamda sanat, hayatın amaçsızlığına düzen getiren şeyse, Cage'in müziği formalizm karşıtı olarak nitelendirilebilir.

Ancak Cage müziğini düzensiz bir şekilde yaratmaz. Onun "şans işlemleri" – "işlem" sözcüğünü seçmesiyle zaten prosedürel hâle gelen–

dikkatli ve uzun hazırlıklar ve *I Ching* ya da bilgisayar gibi fazlasıyla formalist araçların kullanımını içerir.

Dahası, çocuksu ve genellikle nazik bir mizah içeren eserleri, formalizm karşıtlarının sertliğini taşımamaktadır. Keskin bir hoşnutsuzluğun yokluğu –formalizm karşıtlığının karşıt kısmı– ve bunun yerine var olan tuhaf bir pozitivizm, ölçeğin her iki ucundaki formalist diyalektiğin aşırı basitleştirilmesini ortaya koymakta ve herhangi bir yaşayan sanatçıda gerçekte mevcut olan ince mizaç nüanslarını açıklamamaktadır. Örneğin, sözde formalizm dışı hareket edenleri açıklamak için yetersiz kalırlar.

Son olarak, Pollock'un eserlerinde olduğu gibi, Cage'in müziği de sessizlik ve ses, müzikal ve müzikal olmayan, yüksek ve alçak ses gibi eşdeğerlikler hâlinde çözümlenebilir. İlk başta dağınık bir düzensizlik, odaklanma eksikliği hissi uyandırırsa da anlaşılır örüntüler ortaya çıkar. Cage bir formalizm karşıtı olmasa da rastlantısal olaylara verdiği önem ve her an havayı dolduran çok çeşitli sesleri adanmışlıkla dinlemesiyle, formalizm dışılığı övüyor gibi görünür. Konumuza göre kendisini bir yere yerleştirmemiz gerekirse, onu nasıl adlandırmalıyız? Belki de dünya görüşü açısından bir Amerikan Zen Budisti (ya da komik bir monist); teknik açıdan bir formalist; eserlerinde, onları belirsiz kılmak için kullandığı tekniklere rağmen bir formalist; ancak müziğinin şu anda çoğu dinleyici üzerindeki etkisi açısından bir formalizm karşıtıdır.

Dünyayı incelemek için formalist bir araç (örneğin bir kılavuz çizgisi) kullandığınızda, baktığınız her şeyin formel olacağı (örneğin, her zaman kılavuz çizgisiyle görüneceği) söylenebilir. Tersine, bu değerleri görmezden gelen formalizm karşıtları ya da formalizm dışı yanlıları için her şey formalizm karşıtı ya da formalizm dışı görünecektir. Ancak, açıklamış olmayı umduğum üzere, bu gerçekte böyle olmaz: Formalizm karşıtı formelliği kabul eder, ancak onu kötüye kullanır; formalizm dışı yanlısı genellikle tartışmakla vakit kaybetmeyecek kadar ilham doludur ve söz konusu sanatçı olmayan bizler, konuları iki ayrı parçaya ayırmaya çalışmanın giderek artan absürtlüğüyle karşı karşıya kalırız.

Form teorisinin temelindeki sorun, bütünlük kavramıdır. Parça-

.197.

bütün ilişkileri ve bunların önemi hakkında herhangi bir soru sorulmadan önce, bütünü tanımlanması gerekir. Bütün, "dışarıda", görünür olmalı ya da görünür değilse, en azından rasyonel bir yöntemle çıkarsanabilir olmalıdır. Bütünü tam olarak yerini tespit edemediğimizde ya da yaklaşık yerini tespit etsek bile, bir çerçeveye sınırlayamadığımızda ya da sabit tutamadığımızda, her şey altüst olmuştur veya bambaşka bir durumla karşı karşıyayız demektir.

.198. Bence gerçekten de bambaşka bir oyunun içindeyiz. Görünüşte formalist sanat eserleri formalizm karşıtı, formalizm karşıtı sanat eserleri formalist hâle geldiğinde; sanat eseri, sanatçının zihnindeki engin tarihini, kavramsal kökenlerini, yaratım süreçlerini içerdiğinde; ayrıca çevresini ve algılayıcıyı, ekonomisini ve geleceğini de içerdiğinde, o zaman eski moda formel estetiklerin başa çıkamayacağı bağlamsal bir sorunla karşı karşıya kalırız.

Ancak, sürekli değişen fiziksel ortamı ve insan uygarlığının aynı derecede değişken niteliksel özelliklerini açıklayabilecek kadar sofistike bir form teorisi olmadan, sanatla ilgili olarak, ancak gece ve gündüz, yukarı ve aşağı, kahkaha ve gözyaşı gibi sıradan şeyleri keşfetmek kadar yeni bir şey olan form-formalizm karşıtı yaklaşımıyla yetinmek zorunda kalırız. Bununla birlikte, güncellenmiş bir formalizm, tasarlanabilse bile, pratik açıdan çok kullanışsız görünmektedir.

Bu nedenin yanı sıra, metaforik düzeyde, formalizm ve karşıtı kavramların artık bizim için pek ilgi çekici olmadığını düşünüyorum. Sonuçta, form kavramı, giderek kalabalıklaşan ve sıkışan gezegenimizin getirdiği bütünleşme, katılım ve anlamlandırma gibi acil fantezilere izin veremeyecek kadar dışsal ve uzak bir kavramdır.

Çağdaş sanatın çoğunda neler olup bittiğini düşünün. Bir Rembrandt tablosu ütü masası olarak kullanılacak olsaydı (Duchamp'ın önerdiği gibi) ya da daha sık görülen bir durum olarak, bir ütü masası yahut benzeri bir nesne bir Rembrandt tablosu gibi müzede sergilenseydi, ortaya çıkan sorunlar eylemlerin formalizmi ya da formalizm karşıtlığıyla değil, motifleriyle ilgili olurdu. Günümüzde çok sayıda sanat eseri, ayrı

nesnelerden ziyade durumlar, yorumlar ya da süreçler olarak işlev görmeye yönelik olarak üretilmektedir, bu nedenle bağlamsal rollerini göz ardı edemeyiz. Formalizm, ideal ve kalıcı bir standardın değerini varsayma eğilimindedir.

Bilim, toplumsal bilimler ve hatta sanat alanlarında ortaya çıkan farklı sorular, bu çıkmazdan kurtulmak için çeşitli yollar sunabilir. Örneğin, düşüncenin doğası nedir? Tamamen sözel midir, değil midir? Zihin, konuşma ve kültür arasındaki ilişki nedir? Nasıl ve neyi iletişime geçiririz? Hayvanlar, bitkiler, kayalar, hava gibi sözde akılsız varlıklarla iletişim kurar mıyız? Uzayda akıllı yaratıklar var mı? Varsa, hangi dille iletişim kurabiliriz? Matematiksel bir dil mi? Yapay hayat sistemlerinin (örneğin biyoniğin) icadı, doğal biyolojik sistemlerin bir metaforu mudur? İnsan kültürü de böyle bir metafor mu? Doğal ve yapay koşulları gerçekten ayırt edebilir miyiz? Yani, zihin doğalsa ve sistem kavramını yaratıyorsa, sistemler yapay mıdır, yoksa zihnin doğal işleyişinin metaforları mı? Eğer bunlar metafora, insanlar sonsuza kadar nesnel evren hakkındaki tüm bilginin modeli olmakla sınırlı mı kalacak? Kültür –bilim, teknoloji ve sanat gibi– modelleri nasıl kullanır? Kültür, gerçekliğin doğası hakkında sorulan soruları nasıl etkiler? Yani, hızlı kültürel değişim zaman ve mekân algımızı nasıl etkiler? Bu değişiklikler, kalıcı insan değerleri ve kalıcı sanat eserleri için miras aldığımız endişeleri nasıl değiştirir? Günümüzde sanat sıklıkla sanat dışı unsurları andırıyorsa –delice davranışlar, yol inşaatları, telefon rehberinin sarı sayfaları– sanat dışı modellerle ne tür bir diyalog kuruluyor? İnsanların birbirleriyle, doğal ve yapay çevreleriyle ve kültürel eserleriyle olan ilişkileri arasındaki bağlantı nedir? Bu sorular uzayıp gidebilir. Ancak bu birkaç soru bile sanatçıya formalizmin sınırlarını aşma olasılıklarını gösterebilir.

Sonuçta, formalizm, sanat ve/veya zihnin kendine yeten, kapalı bir evrenini varsayar. Estetik durumun kendi rezonanslarından oluştuğunu ve yalnızca kendine gereksinim duyduğunu söyler. Kendi türünden başkalarıyla konuşmaz, kendi türünden başka bir yerden gelmez ve yalnızca kendi türünün ebedileşmesine yol açar. Formalizm, Apollon'a yaptığı tüm geleneksel göndermelere rağmen, aslında bir tür 'kendini

doğurma' düşüncesinin eşdeğeridir: saf zihinselliğin çerçevesi sanat yapısına doğru kendi kendine dışı vurulmasıdır bu; toplumdan bütünüyle yalıtılmış sanatçı da bunun insanî karşılığını oluşturur.

Teatral Olmayan Performans (1976)

Geleneksel tiyatro: İzlemeye gelenler dışında boş bir oda. Işıklar kararır. Gösterinin sonu. Seyirciler ayrılır.

Batı Berlin, 1973. Wolf Vostell, *Berlin Fever* (Berlin Ateşi) adını taşıyan bir Happening düzenledi. Yaklaşık yüz katılımcısı vardı. Şehrin çeşitli yerlerinden arabayla gelen katılımcılar, Berlin'in batı ve doğu bölgelerini ayıran duvarın yakınındaki geniş boş bir alanda toplandılar. Duvarın üzerindeki kulede silahlı sınır muhafızları duruyordu. Alanın bir kenarında, mahalle sakinlerinin baktığı küçük çiçek ve sebze bahçeleri vardı. Alan son savaşta bombalanan binaların enkazından temizlenmişti. Sıcak ve güneşli bir Eylül hafta sonuydu. Katılımcılara verilen planda şunlar yazılıyordu:

.201.

(A) Arabanızla Berlin Lichterfeld'deki Osdorfer Caddesi'ne (çıkılmaz sokak) gelin, caddenin son kısmında sağ tarafta durun.

(B) Arabanızla, mümkün olduğunca sıkı bir şekilde, yan yana ve arka arkaya onarlı sıralar hâlinde mevzi alın.

(C) İşaret verildiğinde tüm arabaları çalıştırın ve mümkün olduğunca yavaş sürmeye çalışın. Başladığınız gibi sıkı bir grup hâlinde kalmaya çalışın.

(D) Arabada bir arkadaşınız varsa, vites değiştirme, debriyaj ve gaz pedalına basma sayılarını not etmesini isteyin. Yalnızsanız, en küçük hareketlerin bile farkında olmaya çalışın. Tüm bu hareketleri zihninizde psiko-estetik üretimler olarak toplayın.

(E) 30 dakikalık bu son derece yavaş sürüşten sonra, arabadan inin (motoru kapatın) ve aracınızın bagajına gidin. Orada bagaj kapağını 750 kez açıp kapatın ve içine beyaz bir tabak koyun ve 375

kez çıkarın. Bu ritüel, kesintisiz ve dramatize etmeden mümkün olduğunca hızlı bir şekilde gerçekleştirilmelidir.

(F) Bu işlem tamamlandığında, araba konvoyunun önüne yere kumaş şeritleri serin; ardından arabanızın bagajındaki beyaz tabağı kumaşın üzerine yerleştirin.

(G) Yakındaki en büyük ağacın altındaki çantadan bir avuç tuz alın. Daha önce kumaşın üzerine koyduğunuz tabağa dökün.

.202.

(H) Bunun ardından, araba konvoyu mümkün olan en yavaş hızda tekrar hareket etmeye başlayacak. Tüm arabalar kumaşların, tabakların ve tuzun üzerinden geçecek.

(I) Tüm bu süreç boyunca, daha önce tuzu tuttuğunuz eli yalayın.

(J) Sonra motorları tekrar durdurun. Herkes, üstünden geçtiği tabağını ya da kalıntılarını kumaş şeritlerine diksın. Asmak için tel malzemeleriyle birlikte bir vinç gelecek.

(K) Herkes kumaşıyla tuz torbasının bulunduğu ağaca gitsin. Herkes (üzerinde dikişli tabağın bulunduğu) kumaşının ağacın hangi kısmına asılacağına karar versin. Vinç yardımıyla kumaşlar ve içindekiler dallara bağlanacak.

(L) Debriyaj, vites, gaz pedalı vb. ile ilgili kayıtların bulunduğu defter, bantla bagajın içine yapıştırılmalıdır.

(M) Bir dahaki sefere ateşin çıktığında, defteri bagajdan çıkar ve yırt.

(N) *Berlin Fever* [Berlin Ateşi] Happening'inden üç gün sonra, görüşmek için Vostell'le buluş. Bu üç gün boyunca rüyalarını not et ve notlarını görüşmeye getir.

Vostell'in Happening'leri her zaman büyük ölçekli olmuştur.

Görüntüleri her zaman etkileyicidir: Sınır muhafızları, ağaçlardaki pankartlar, yavaş hareket eden sıra sıra arabalar... Tasarladığı her şeyde gösteri ve kıyamet yankılanır. Ancak bunlar sadece katılımcıların deneyimlemesi içindir. Kuledeki muhafızlar meraklı gözlerle izliyor, bahçede gezenlerse birkaç saniye bakıp yoluna devam ediyordu. Bu tür sıradan gözlemler rastlantısaldır, bilgi ya da beklenti içermez. Ancak katılımcılar, çevrelerinde akan, rahatsız edilmeyen ve pek umursamayan dünya bağlamında, gönüllü olarak bir tür ritüele katılmışlardı. Benim için bu, eserin yakıcılığının bir parçasıydı.

Her deneysel çalışma gibi, Happening'in dili de garipti. Katılımcılar, yaygın siyasal referanslarını ancak yavaş yavaş, onu yaşarken hissetmeye başladılar: Batı Berlin'in Komünist Doğu Almanya'daki ideolojik ve ekonomik yalıtılmışlığı; bir duvar ve üç yabancı askeri karargahla sınırlanmış yapay bir adaya indirgenmesi; çevresini saran kemer sıkma politikası ve dezavantajlı Türk işgücünün ortasında, taşıma, yüzeysel bir zenginlik; nüfusu azalan ve endüstrisi terk edilen bir ada; sanat kültürü, başta Bonn ve Washington olmak üzere siyasal mekanizmalar tarafından ithal edilen ya da pompalanan bir ada; bu adanın "ateşli" özbilinci ve en üzücü olanı, bir zamanlar etkileyici bir şehir olan bu adanın, şu anki garnizon kasabası kimliği. Sembolizm kişiseldi, ancak Vostell'in yıllar boyunca ürettiği diğer birçok eserine dayanıyordu; bu nedenle de o dönemde böyle bir yorum sezgisel olarak anlaşılabilirdi.

Yoldan geçen sıradan insanlardan söz ettim. Ancak, kasıtlı olarak izleyenler bile, arabanın bagajını tam anlamıyla 750 kez açıp kapatmadan (diğer arabaların kesintisiz vuruş seslerini duymadan), kendi ellerindeki tuzu tatmadan, kendi arabalarının altında ezilen tabakları gerçekten hissetmeden ve duymadan, kırık parçaları beyaz örtülere dikip bir vinçle dev bir ağaca asmadan bu dramayı ya da bu referansları *deneyimleyemezdi*. Böyle bir gözlemci bu içselleştirmeyi başaramazdı. Ama Vostell'in aradığı şey estetik bir mesafe değil, tam da buydu.

Vostell, Happening'e bir netice de ekledi: Üç gün sonra rüyaların anlatılması ve bir sonraki Happening'de, *Berlin Ateşi*'nin belirli bir otuz

.203.

dakikası boyunca hissedilen tüm hislerle birlikte vites değişiklikleri, başlangıçlar ve duruşların kaydını yırtıp atma görevi. Bir yandan, bunun yakın gelecekteki fanteziler üzerinde olası etkisini merak ediyordu, diğer yandan bir kişiyi sembolik bir anlaşmaya bağlayarak, kişisel ateşi Berlin'in ateşiyle ilişkilendirerek, geçmişini canlı tutmak istiyordu.

Vostell de katılımcıydı, ancak eserini bir bilinç artırma aracı, öğretici ve davranış değiştirici olarak görüyordu. Hatırladığım kadarıyla bu ölçülmesi zor bir hedefti, ancak *Berlin Ateşi*'nin tüm katılımcıların gerçek hayatlarına yayılmasını umduğunu dikkate almak gerekir.

.204. Buna karşılık, benim bir Eylem'imın metni ya da "programı" çok daha yatıştırıcı bir etki yaratıyor. Yazılı dili yalın, tekrarlanan fiil ekleri sürekli bir şimdiki zamanı ifade ediyor, görüntüleri sade ve belki biraz da komik, bağlamı ise katılımcıların ev ortamı.

7 Kinds of Sympathy (7 Tür Sempatı) adlı bu çalışma, belirli bir hareket programını icra eden iki kişilik (A ve B) modüler bir katılımcı birimi kullanır. Program önceden beş çiftle tartışıldı, ardından çiftler işi ayrı ayrı icra ettiler ve ertesi gün tekrar bir araya gelerek deneyimlerini paylaştılar. Her zamanki gibi ben de katılımcılardan biriydim. Metni aşağıda yer alan *7 Tür Sempatı*, bu yıl Viyana'da gerçekleşti.

A, ara sıra burnunu silerken
yazıyor

B, izliyor
A'nın burnunu silmesini taklit ediyor

devam ediyor

(daha sonra) B, ara sıra kasıklarını ve koltuk altlarını kaşırken
A'nın yazdıklarını okuyor

A, izliyor
B'nin kaşınmasını taklit ediyor

devam ediyor

(daha sonra) A, ara sıra cebinde bir şey ararken
bir şeyi inceliyor

B, izliyor
A'nın bir şey aramasını taklit ediyor

devam ediyor

.205.

(daha sonra) B, ara sıra öksürürken
A'nın nesnesini inceliyor

A, buna mukabil boğazını temizlerken
izliyor

devam ediyor

(daha sonra) A ve B, birbirine yakın
B, A'nın burnuna mendil tutuyor

A, ara sıra mendille burnunu siliyor
B, buna mukabil boğazını temizliyor

devam ediyor

(daha sonra) B ve A, birbirine yakın

B, kasık ve koltuk altındaki kaşıntıyı
tarif ediyor ve gösteriyor

A, ara sıra öksürürken,
B'nin kaşındığı yeri kaşıyor

B, rahatlayana kadar A'ya talimat vererek
tarif etmeye devam ediyor

A, ara sıra öksürüyor

(daha sonra) A, sessiz B'ye yemek yediriyor

B'nin ağız hareketlerini taklit ediyor:
Aç çiğne yut

devam ediliyor

.206.

Programa eşlik eden notlar, yorumlamaya yönelik kılavuzları kasıtlı olarak belirtmiştir. Katılım hazırlıklarının bu yönüne değinmek önemli. Böylesine alışılmadık bir tür, kendi başına bir şey ifade etmez. Açıklama, okuma, düşünme, yapma, hissetme, gözden geçirme ve yeniden düşünme birbirine karışır. Bu nedenle, ana metne şu yorumlar eşlik etmiştir:

Yaramazlık yaptığı için annesi tarafından yüksek sesle azarlanan küçük bir çocuğun hikâyesi vardır. Anne bağırıp çağırırken, çocuk onu merakla izliyor ve dinlemiyor gibi görünüyordu. Sinirlenen anne, kendisini dinleyip dinlemediğini sordu. Çocuk, annesine kızınca ağzının hareket etmesinin komik olduğunu söyledi. Çocuk bir dizi mesajı görmezden gelmiş ve başka bir dizi mesaja odaklanmıştı.

7 *Tür Sempatî*'de birincil ve ikincil mesajlar benzer şekilde karşılaştırılır. Bir kişi, birincil mesajları (yazma) göz ardı ederek ikincil, normalde bilinçsiz olan mesajları (burun silme) taklit ederek ortağına "sempatî" gösterir. Gözlemci/gözlemlenen rolleri daha sonra tersine çevrilir ve ikincil bir mesaj (kaşıntıyı kaşıma) gönderilip taklit edilirken, orijinal birincil mesaja bakılır.

Alışveriş, öksürükler ve boğaz temizlemeler eklenerek devam

eder ve daha sonra bu tür hareketlerin sanal bir repertuarına dönüşür. Ortaklar birbirlerine daha çok yaklaşıyor, biri diğerinin burnunu temizlemesine, kaşımaya ve sonunda yemek yemesine yardım eder. Birincil ve ikincil, gözlemci ve gözlemlenen gibi, tamamen birbirine karışır. Ve sıradan davranışların aksine, her iki ortak da programı icra ederken tüm bu faktörlerin başından itibaren farkındadır; bu nedenle toplumsal olarak kabul edilebilir olan ile kişisel olarak özel olan da birbirine karışır.

Ancak ortaklar doğal olarak kendileri hakkında başka şekillerde de bilgi verecekler, belki de üçüncül mesajlar gönderecekler; bunlar oldukça bilinçli bir şekilde algılanabilir ve böylece dördüncül mesajları tetikleyebilir ve böyle devam edebilir...

.207.

Yüzeyde, yapılan şey yedi basit bölümden oluşan bir vodvil rutiniydi ve ne özel beceriler ne de kimsenin kimliğini kaybetmesi gerekiyordu. Ortaklar, brifing ve notlardan dolayı, şematik planın gösterdiğinden daha fazlasının gerçekleşmesini bekliyordu.

Örneğin, süreler *devam ediliyor* ve *daha sonra* ifadeleri dışında belirtilmediği için, bu sürelerin uzayıp gidebileceğini ya da oldukça kısa sürebileceğini anladılar. Taklitlerin uzamasının karikatüre dönüşebileceğini ve çok kısa sürmesinin dikkatin dağılmasına yol açabileceğini anladılar. Ancak Eylem, ortakların birbirlerini tanımaları için karşılıklı incelemeyi bir araç olarak kullandığından, hareketlerinin absürtlüğünde koruyucu bir formül vardı: Absürtlük, normal kısıtlamalarını bir kenara bırakarak uygun gördükleri sürece programa uymalarına olanak tanıyordu.

Her zamanki gibi, ortak bir plana karşı çeşitli tepkiler yaşandı. Başlangıçta, belli bir öz bilinçli kayıtsızlık ve bazı kahkahalar vardı. Ardından, bireyler arasında gidip gelen kontrol edilemez mesajların ağır sessizlikleri, ince saldırganlıklar, ustaca manipülasyonlar ve kaçamaklar yaşandı. Ayrıca (belki de her katılımcının yaptığı şeyin absürtlüğünden kaynaklanan) yakınlık duyguları, törenlere ilişkin imalar, (herkes diğerinin ne “gördüğünü” merak ettiği için) savunmasızlık hissi de vardı. Ve tabii ki, ortamın kaşıntısını “rahatlayana kadar” kaşımakla ilgili cinsel imaları hem görmezden gelme

hem de kabul etme durumu vardı. Nihayet, en sonunda, “sempati”nin başkasının aptallığının yükünü taşımak anlamına geldiğine yönelik belirsiz bir his vardı. Burada, bu kavramla ilgili önceden sahip olunan bilginin bu deneyimlere karşı kişiyi kayıtsız kılmadığını, aksine daha duyarlı hâle getirdiğini belirtmek gerekir.

.208. George Brecht’in 1959-1962 yılları arasında yazdığı *Events* [Olaylar] metinleri benimkilerden daha da tarafsızdı, ancak benimkilerin aksine kişilerarası eylemi teşvik etme olasılıkları yoktu. Daha çok, incelikle güçsüzleştirilmiş düşüncelerdi, eğilimleri felsefi olsa da asla sıkıcı değillerdi. Küçük kartlara basılmış bu metinler, bir tür stenografi ya da bölümler olmadan bölüm notları gibi görünüyordu. Dilleri, ölçekleri gibi, minimal, çekimsiz ve görünüşte anlamları kadar kapsamları da küçüktü. Bunlarla pek bir şey yapamayacağınız izlenimi veriyorlardı, ancak çok etkileyici ve çok zariflerdi.

Bazıları, Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa ve Japonya’da, geleneksel tiyatro formatları kullanılarak ve seyircilerle, Fluxus festivallerinde ve ilgili performans gösterimlerinde sahnelendi. Diğerleri özel olarak icra edildi ve hiçbir zaman belgelenmedi ya da sanat basınına bildirilmedi. Birçoğu zihinde sahnelendi.

Ancak her halükârda, kartların çoğu nasıl kullanılacakları konusunda belirsizlik içeriyordu. O zaman bazılarımız için onların amacının bu olduğu açıktı: Çeşitli gereksinimlere göre uygulanabilir olmaları. Kısa özetleri (Brecht’in deyiimiyle) neo-Dada tiyatrosuna dönüştürmek isteyenler bunu yapabilirlerdi ve yaptılar da. Küçük formlarını günlük faaliyetlere ya da düşüncelere yansıtmak isteyenler de bu yolu izlemekte özgürdü. İşte bir yeri açıkça belirten bir örnek.

ZAMAN ÇİZELGESİ MÜZİĞİ

Tren istasyonunda icra edilmek üzere.

Performansçılar tren istasyonuna girer ve zaman çizelgelerini alırlar.

Birbirlerini görebilecek şekilde ayakta durur ya da oturur ve hazır olduklarında kronometrelerini aynı anda çalıştırırlar.

Her performansçı, tablodaki zaman göstergelerini dakika ve saniye cinsinden yorumlar (örneğin, 7,16 = 7 dakika ve 16 saniye). Performansının toplam süresini belirlemek için rastgele bir zaman seçer. Bunu yaptıktan sonra, bir satır ya da sütun seçer ve o satır yahut sütundaki tablodaki zamanların performansının toplam süresine denk geldiği tüm noktalarda ses çıkarır.

George Brecht
Yaz, 1959

.209.

On ya da on iki kişi bir öğleden sonra geç saatlerde istasyona gittik ve iş çıkış saatinin kalabalığı içinde kısa sürede birbirimizden ayrıldık. Herkes basit talimatları kendi istediği gibi yorumladı. Örneğin, tren tarifesindeki kalkış ve varış saatlerini rastgele seçerek her türlü sesi çıkarmamız gerekiyordu. Ayrıca birbirimizi görebilecek şekilde durmamız gerekiyordu. Ancak yolcuların kalabalığı bizi ve seslerimizi yuttu ve son tahlilde bunun bir grup özel performans olduğunu fark ettik.

1961 versiyonunda, bu sonuç en mantıklı sonuç olarak kabul edildi,

bu nedenle grup eylemi ve ses çıkarma şartı dışarıda bırakıldı. Katılımcıya, bir şekilde ne olacağını belirleme ya da keşfetme sorumluluğu verildi.

Ancak aşağıdaki parçalarda, talimatların bulunmaması, bunların belirsiz kullanımlara hitap ettiklerine ilişkin hiçbir şüpheye yer bırakmamaktadır.

İKİ TASFİYE ETKİNLİĞİ

- boş kap
- boş kap

Yaz, 1961

.210.

Two Elimination Events [*İki Tasfiye Etkinliği*] bir performans olarak değerlendirilirse, herhangi bir ortamdaki (ortamlardaki) bir ya da daha fazla kişi, tekrarlanan *boş* sözcüğünü bir fiil ya da sıfat olarak yorumlayabilir;⁴⁸ iki özdeş ifade, bir şekilde hesaba katılması gereken iki boş kabı ifade edebilir ya da iki kabin boşaltılması gerektiğine dair talimat olarak görülebilir.

Kavramsal bir eser olarak, bu çalışma katılımcıları bu olasılıkların sadece düşünülmesi gerektiğini düşünmeye davet ediyor. Başlığın anahtar sözcüğü olan *tasfiye*, istenmeyen ya da gereksiz bir şeyden kurtulmak için benimsenebilecek indirgemeci bir tutumu ima ediyor. Bu, performansın fiziksel eylemine yol açabilir ve Zen'in "boş" (ama dolu) durumuna atıfta bulunabilir.

Brecht'in okura bir eserin yaratım sürecine katılmaya yönelik dolaylı çağırısı, şakacı bir şekilde şu şekilde ortaya çıkar:

⁴⁸ İngilizcede "empty vessel" "boş kap" anlamına gelir ancak mecazen "içi boş kişi, boş konuşan kimse" anlamlarında da kullanılan bir deyimdir ve "Empty [the] vessel" emir kipinde kabı boşalt anlamına da gelebilir. –çn.

ÜÇ PENCERE ETKİNLİĞİ

kapalı bir pencereyi açmak
açık bir pencereyi kapatmak

Bu bir süre sonra, üçüncü pencere etkinliğinin nerede olduğunu sormaya yol açar. Bir yanıt, sorunun üçüncü etkinlik olduğudur; bir diğeri pencereden dışarı bakmak; bir başkasıysa sayısız olasılık bulunduğu düşüncesidir. Doğal olarak, bir performansçı kartta tarif edilenleri gerçekten yapabilir ve ardından eksik bileşeni ekleyebilir.

.211.

Ancak *Three Aqueous Events* [Suyla İlgili Üç Etkinlik], kendisini tam olarak üç sözcükle açıklar: Evrensel çözücünün katı, sıvı ve buhar hâlindeki biçimleriyle.

SUYLA İLGİLİ ÜÇ ETKİNLİK

- buz
- su
- buhar

Yaz, 1961

Sözcükler en kolay isim olarak okunabildiğinden, bu eser Kavramsal bir eser olarak kalma eğilimindedir. Ancak bu sözcükler emir olmasa da birer teşvik olarak algılanabilir: Bir keresinde bu eserin ilhamıyla lezzetli bir buzlu çay yapmış ve içerken bu eseri düşünmüştüm.

Beşinci örnek olan *Two Exercises* [İki Alıştırma], her şeyden önce okunmaya bağlıdır.

İKİ ALIŞTIRMA

Bir nesne düşünün. Nesne olmayan şeyi “diğer” olarak adlandırın.

ALİŞTIRMA: Nesneye, “diğer”inden bir başka nesne ekleyerek yeni bir nesne ve yeni bir “diğer” oluşturun. “Diğer” kalmayıncaya kadar tekrarlayın.

ALİŞTIRMA: Nesneden bir parça alın ve “diğer”ine ekleyerek yeni bir nesne ve yeni bir “diğer” oluşturun. Nesne kalmayıncaya kadar tekrarlayın.

Sonbahar, 1961

Bununla birlikte, fiziksel olarak uygulamaya konulursa, bu parçanın sözlü bir sis perdesi olarak yazıldığı çabucak anlaşılacaktır. İki sepet elma olduğunu varsayalım, biri nesne, öteki diğer olarak adlandırılsın. İlk alıştırmada *nesne* sözcüğünü *sepet* sözcüğüyle, *diğer* sözcüğünü gene *sepet* sözcüğüyle ve ayrıca *nesne* sözcüğünün bir sonraki kullanımını *elma* sözcüğüyle değiştirerek basit bir formül elde edebilirsiniz. Yeniden yazıldığında şöyle okunacaktır: ALIŞTIRMA: Elma sepetine, diğer sepetten bir elma daha ekleyerek yeni (ya da daha büyük) bir sepet ve yeni bir elma miktarı oluşturun. Diğer sepette elma kalmayıncaya kadar bu işlemi tekrarlayın. İkinci alıştırma, bu işlemi tersine çevirir ve başladığınız noktaya geri dönersiniz.

Brecht burada, biraz zekice, *nesne*, *diğer* ve *başka* sözcüklerinin tekrarları ve farklı kullanımlarıyla kulağı yanıltıyor. Sonuç olarak, zihin kendini icra ediyor ve gizemli hâle getiriyor. Bu bir tür bilmece.

Genellikle performans, avangardda bile, izleyicilere sunulan bir tür oyun, dans ya da konserdir. Ancak aslında sanatçılar tarafından şu anda iki tür performans sergilenmektedir: Baskın olan teatral tür ve daha az tanınan teatral olmayan tür. İlginç bir şekilde, bunlar İngilizcede *performans* sözcüğünün iki anlamına karşılık geliyor: Biri keman çalmak gibi sanatsal bir faaliyet anlamına gelirken, diğeri bir işi ya görevi yerine getirmekle ilgilidir, örneğin bir işi, hizmeti yahut görevi yerine getirmek gibi – örneğin, “yüksek performanslı motor”.

Teatral performans, en geniş anlamıyla, sadece tiyatro oyunları şeklinde değil, aynı zamanda evlilik törenleri, çarpışan araba yarışları, futbol maçları, hava akrobasi gösterileri, geçit törenleri, TV programları, sınıf öğretimi ve siyasal mitingler şeklinde de gerçekleşir. Belirli bir yerde bir şey olur, birisi buna yakın bir yerde buna katılmak için gelir ve genellikle başlar ve bilinen bir süre geçtikten sonra biter. Bu özellikler mevsimler kadar değişmez olmuştur. .213.

Böylece, izleyiciler bir sanatçıyı televizyon ekranında izlemek için bir araya gelse ve sanatçı da başka bir odadaki farklı bir ekranda kendini izlese, bu gene de tiyatro olurdu. Sanatçı zaman zaman izleyicilerin bulunduğu alana gelerek aynı şeyi yapardı. Bu şekilde eser, gerçek ve yeniden üretilmiş gerçekliklerin katmanlarını oluştururdu. Bu tür bir eser, galerilerde ve sanat atölyelerinde görülen sofistike performansları temsil eder, ancak yapısal olarak içerik açısından daha muhafazakâr görünen diğer eserlere benzer. Videoyu ve sanatçının yaptıklarını bir kenara bırakırsak, bunların yerine Shakespeare’i ya da jimnastiği koyabiliriz.

Teatral olmayan performans, bir eylem (fantezi) ve bir seyirci (fanteziden etkilenenler) içeren bir sınırlamalar dizisiyle başlamaz. 1960’ların başlarında, daha deneysel olan Happening’ler ve Fluxus etkinlikleri, sadece oyuncular, rolleri, olay örgüsünü, provaları ve tekrarları değil, aynı zamanda seyircileri, tek sahne alanını ve kabaca bir saatlik geleneksel zaman dilimini de ortadan kaldırmıştı. Bunlar, geçmişte ya da günümüzde tüm tiyatroların temel unsurlarıdır. (Robert Wilson’ın tiyatro oyunları, bazı Çin performansları ve Richard Wagner’in operaları gibi

eserler süreyi uzatır, ancak diğer tüm açılardan teatral koşullara sadık kalır.)

Bu ilk çabalardan bu yana, Eylemler, Arazi Sanatı, Konsept eserleri, Bilgi eserleri ve Beden Sanatı, tiyatro olmayan bir performans fikrine katkıda bulundu. Kendi çalışmalarımın ve daha önce bahsedilen Vostell ve Brecht'in örneklerinin yanı sıra, bir telefon görüşmesinin, çölde hendek kazmanın, sokak köşesinde dini broşürler dağıtmanın, nüfus istatistiklerini toplamanın ve düzenlemenin, vücudu sırayla sıcak ve soğuk suya daldırmanın performans yönünü görmek zor değil. Ancak bunları gelenekselleştirmemek *zordur*. Genellikle performanslar, galerilerde sanat sergileri olarak sunulan fotoğraflar ve metinlerle anlatılır; ya da Duchamp'ın pisuvarı gibi tüm durumlar galerilere olduğu gibi aktarılır; ya da sanatseverler tiyatro gibi performanslara götürülür. Dönüştürülmüş "sanatsallaştırma" odak noktasıdır; sanat dışının kültürel bir çerçeveye yerleştirilmiş, "pişirilmiş" versiyonu, "ham" birincil hâlden daha çok tercih edilir.

.214.

Çoğu sanatçı, sanat acenteleri ve izleyicileri için durum muhtemelen başka türlü olamazdı. Çoğu kişi, tarihsel meşrulaştırma biçimlerinden vazgeçmek için yeterli ilgiyi ve kişisel motivasyonu sürdüremezdi. Çerçeve size neyin ne olduğunu söyler: Konser salonundaki bir inek müzisyendir; ahırdaki bir inek inektir. Müzisyen ineği izleyen adam izleyicidir; ahırdaki adam ise çiftçidir. Öyle değil mi?

Ancak deneysel azınlık görünüşe göre bu ayarlara gereksinim duymuyor, ancak bunun nedeni cesaret ya da kahramanca kayıtsızlıkla ilgili değildir. Daha ziyade ("Happening'ler Öldü: Yaşasın Happening'ler!" adlı denememde belirttiğim gibi), sanatçıların kendileriyle ilgilidir. Günümüzde sanatçılar, her şeyi sanata dahil edilebilir olarak kabul etmeye o kadar alışmışlardır ki, kafalarında her an, her yerde kullanılabilecek hazır bir "sanat çerçevesi" oluşturmuşlardır. Geleneksel işaretlere, odalara, düzenlemelere ve performans ritüellerine gerek duymazlar çünkü performans, bir şeyin gerçekleşmesi sırasında bir düzlemde katılımı ilgili bir tutumdur. Sahnede olması gerekmez ve gerçekten duyurulması da gerekmez.

Teatral olmayan performansı bir fikir olarak anlamak için, Batı'daki sanat mesleğinin mevcut durumunu ele almak yararlı olabilir. Tüm

sanatçılar, geçmişte yapılmış ve şu anda yapılmakta olan şeyler hakkında bir dizi bilgiye kolayca ulaşabilir. Bazı seçenekler vardır. Bir tür performans yapmak bunlardan biridir; sanat dışını sanata dönüştürmek bir diğeridir. Sanat dışı sanat, performansla uygulandığında, bu sanat performansı olarak adlandırılan şeye benzemeyen bir performans yapmak anlamına gelir. Sanat performansı, tiyatro olarak adlandırılan bir dizi eylemdir. Sanat dışı performanslar yapmayı seçen bir sanatçı, teatral performansların ne olduğunu bilmeli ve en azından başlangıçta bunları bilinçli olarak yapmaktan kaçınmalıdır. Seçenekleri listelemenin değeri, işleri olabildiğince bilinçli hâle getirmektir; deneyciler neyin ne olduğunu bildiklerinde daha fazla deney yapabilirler. Buna göre, benim algıladığım durum şöyle: Bir sanatçı,

.215.

(1) tanınabilir sanat tarzlarında çalışabilir ve eseri tanınabilir sanat bağlamlarında sunabilir

örn., galerilerde resimler,
şiiir kitaplarında şiiir,
konser salonlarında müzik, vb.

(2) tanınmayan, yani sanat dışı tarzlarda çalışabilir, ancak eseri tanınabilir sanat bağlamlarında sunabilir

örn., galeride bir pizzacı,
şiiir olarak satılan bir telefon rehberi, vb.

(3) tanınabilir sanat tarzlarında çalışabilir, ancak eseri sanat dışı bağlamlarda sunabilir

örn., "ütü masası olarak Rembrandt",
klima borusunda bir füğ,
küçük ilan olarak bir sone, vb.

(4) sanat dışı tarzlarda çalışabilir, ancak çalışmayı sanat dışı bağlamlarda sanat olarak sunabilir

örn., (sanat dünyasının bundan haberdar olması şartıyla)
psikoloji laboratuvarında algı testleri,
tepelerde erozyonu önleyici teraslama,
daktilo tamiri,
çöp toplama, vb.

.216.

(5) sanat dışı tarzlarda ve sanat dışı bağlamlarda çalışabilir, ancak bu çalışmaları sanat olarak adlandırmayabilir, bunun yerine bazen sanat da olabileceği yönündeki özel bilinci koruyabilir,

örn., sistem analizi,
gettoda sosyal hizmet,
otostop,
düşünme, vb.

Tüm sanatçılar bu beş seçenek arasından kendilerine uygun olanı bulabilirler. Çoğu birinci seçeneğe girerken, çok azı dördüncü seçeneğe girer ve şu ana kadar, sanattan tamamen vazgeçmemiş olan ve beşinci seçeneğe uyan kimseyi tanımıyorum. (Zaman zaman böyle yeni mezunlarla karşılaşılır, ancak rahat ve yüzeysel iyi hayat anlatıları, bir yandan sanata bir yandan da diyelim ki finans dünyasına günlük olarak aynı anda katılmanın doğuracağı yoğun ikircikli ironilerden yoksundur.

Benim söz ettiğim teatral olmayan anlamda performans, bu beşinci olasılığa çok yakındır, ancak bunun gerektirdiği entelektüel disiplin ve sanat dünyasının onayına kayıtsız kalma, bu alanda çalışan kişinin sanatı bir meslekten çok bir metafor olarak gördüğünü düşündürür. Şu anda bu tür performanslar genellikle sanat dışı bağlamlarda gerçekleştirilen sanat dışı faaliyetlerdir, ancak sanatla ilgilenen kişilere bir yarı-sanat olarak sunulurlar. Yani, bunun sanat olup olmadığıyla ilgilenmeyen, ancak başka nedenlerle ilgilenebilecek olanlar için, bunun bir sanat eseri

olarak gerekçelendirilmesine gerek yoktur. Bu nedenle, 1968 yılında New Jersey'deki benzin istasyonlarında birçok lastik değişiminin koşullarını belgeleyen bir performansta, meraklı istasyon görevlilerine sık sık bunun bir sosyolojik çalışma olduğu söylendi (bir bakıma öyleydi de), ancak arabalardakiler bunun aynı zamanda bir sanat eseri olduğunu biliyorlardı.

Sanat dışı şeylerin ruhuna uygun olarak, deneysel performanslar yapmak için bir tür duruş sergilemenin önemli olduğunu varsayalım. Bir duruş, sadece bir duygu tonunu değil, aynı zamanda uğraştığınız insani ve mesleki değerlerin kabaca bir fikrini de içerir. Bir duruş, alışılmadık bir eylem sürecine şekil ve açıklama getirir. Bu konuyu burada gündeme getirmek değerli olabilir, çünkü yeni sanat genellikle yeni duruşlar yaratır, ancak bu olurken eski kavramlar da yeni durumla uyumsuz olarak devralınır. Örneğin, Varoluşçu bir duruş, kişisel yalıtılmışlığı ve krizi 1930'ların Marksizminden daha iyi bir şekilde açıklayabildiği ve dolayısıyla haklı gösterebildiği için, Aksiyon resmine yardımcı oldu. Günümüzde, kategorileri kasıtlı olarak bulanıklaştıran ve gündelik hayatla harmanlayan bir performans türü için formalist bir duruş yetersiz kalacaktır.

.217.

Kendi duruşum, gerçek çalışma koşullarında biraz pragmatik bir şekilde gelişti. Bunu burada başkalarına bir reçete olarak değil, bir örnek olarak anlatıyorum. Bu uyarıyı akılda tutarak, performans sanatçılarının üniversitelerin ve düşünce kuruluşlarının temel araştırmaya verdiği önemi benimsediğini varsayalım. Performans, bir araştırma olarak algılanacaktır. Bu, sözcüğün bir işi ya da hizmeti yerine getirme biçimindeki gündelik anlamını yansıtacak ve sanatçıyı, sanat yapımıyla ve dolayısıyla tiyatro sanatıyla örtük olarak ilişkilendirilen yaratıcılık gibi ilham verici metaforlardan kurtaracaktır.

Bu değişimin amacı, duyguları ya da ilhamı ortadan kaldırmak değildir; bunlar sanatçılar kadar akademisyenlere ve bilim insanlarına da aittir. Amaç, araştırmacıların çalışmalarına yönelik sorgulayıcı ve prosedürel yaklaşımları belirlemek, böylece bunu benimseyen sanatçının önceki sanat eserlerinin görünüşüne ve hissiyatına bağlı kalmadan

özgürce hissedebilmesini sağlamaktır. Ama en önemlisi, araştırmacı olarak sanatçı, sanat mesleği mensubiyetinden vazgeçmeden bilinç, iletişim ve kültürle ilgili önemli soruları düşünmeye ve bunlara göre hareket etmeye başlayabilir.

Hayvan ve bitki yaşamıyla, rüzgârla ve taşlarla etkileşime girmeye çalıştığınızda, bir doğa bilimci ya da karayolu mühendisi olabilirsiniz, ancak siz ve bu öğeler aynı zamanda birer performans icracısısınız ve bu durum temel bir araştırma olarak görülebilir.

.218.

Temel araştırma, sanat gibi anlaşılması zor ve sürekli değişen durumlar olsa da bunların tamamını, örneğin insanların neden kavgaya ettiğini araştırmaktır. Bir an temel araştırma olan şey, başka bir an ayrıntı ya da önemsiz bir şey hâline gelebilir ve belirli bir anda araştırmaya değer olanı aramak, tahminlerin devreye girdiği yerdir. Sanatla ilgili içgüdüsel düşüncem, görünüşü bu kadar hızlı değişen bir alanın anlam ve işlevinde de değişiklikler olması gerektiği yönündedir. Belki de bu değişiklikler, sanatın rolünün niceliksel (fiziksel nesneler ya da belirli eylemler üretmek) olmaktan ziyade niteliksel (şeyleri algılama biçimi sunmak) hâle gelmesi kadar büyük olabilir.

Posta sistemini kullanarak dünyanın dört bir yanına tanıdığınız ya da tanımadığınız kişilere mektup gönderdiğinizde ve benzer şekilde telefon, telgraf kullandığınızda ya da gazete okuduğunuzda, bu mesaj taşıyıcıları birer performansçısıdır ve bu iletişim temel araştırma olabilir.

Sanatçıların performanslarına kimler ilgi duyar? Elbette sanat dünyası. Bu, görsel sanatçılar tarafından yaratılan nesnelerin görsel olarak incelenmesi konusunda eğitilmiş bir sanat dünyasıdır. Tiyatro konusunda neredeyse hiç deneyimi yoktur, ancak bu naifliği sayesinde

yeniliklere açık bir dünyadır. Sınırsız coşkusu, profesyonel tiyatrodan rastlanmayacak şaşırtıcı eserlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur, ancak hakiki olanın yanı sıra en amatörcü olanı da alkışlamaktadır. Teatral olmayan performanslarla karşı karşıya kaldığında, sanat dünyası olan biteni anlayamaz, çünkü sanata sanat olarak tepki verir. Stüdyolara, galerilere, koleksiyonculara, müzelere ve sanata saygılı ve düşünceli biçimlerde yaklaşmaya inanır. Bir galeri performansı ya da benzeri, tapınağı çağrıştıran ortamı sayesinde bir resim gibi çerçevelenir; gerçek dünyada yapılan bir Eylem, duyurulacak olursa, haddini aşmış olur.

.219.

Kendinizle, başkalarıyla ve insan dışı dünyayla iletişim kurmak için beyin dalgaları ve ilgili biyolojik geri bildirim süreçleriyle deney yaptığınızda, bu performanslar temel araştırma niteliğinde olabilir.

Sanatçıların performanslarını kimler destekler? Teatral ve teatral olmayan performansların tanıtımı, esas olarak galericiler ve müze yetkilileri tarafından yapılıyor (bir zamanlar destekleyici olan üniversiteler, artık ekonomik olarak zor durumda; performans sanatçıları sanat bölümlerinde öğretim görevlisi olarak istihdam ederek ilgilerini dolaylı olarak sürdürüyorlar). Bu destek övgüye değer ve basın tarafından da takdir ediliyor. Ancak, bu destek çok bilinçsiz olduğu için neredeyse felaketle sonuçlanıyor.

İlk Amerikan Happening'leri, Fluxus eylemleri ve Japonya, Avrupa ve Güney Amerika'daki benzer çalışmalar, farklı sanat türleri olarak sunuldu. Bugün, bunların mirasçıları, etkili galeriler ve sanat kurumlarının halkla ilişkiler etkinliklerinin bir parçası hâline geldi ve bu kurumlar, bunları teşhir salonlarında diğer sanatçıların somut eserlerinin satışına ya da sergilenmesine yönelik bir ön büro cazibesi olarak sunuyor.

Hayatınızdaki normal bir rutini bir performans olarak görür ve bir ay boyunca her gün birini nasıl selamladığınızı,

bedeninizle, duraklamalarınızla ve giysilerinizle ne söylediğinizi dikkatlice not ederken, aldığınız tepkileri de dikkatlice kaydetmek temel bir araştırma olabilir.

.220. Zamanlarının tamamını ya da büyük bir kısmını performansla ayırmayı tercih eden sanatçılar, sponsorun sunduğu maddi desteğin kaybına karşı bir güvence olarak performans temalı belgesel baskıları ve nesneler üretmeye zorlanmaktadır. Bu tür satılabilir ürünler arasında, etkinlikten arta kalan, imzalanmış ve numaralandırılmış, canlı deneyimin simgesi olarak sunulan çeşitli eşyalar bulunmaktadır.

Bunlar, Kutsal Haç'ın parçaları⁴⁹ ya da kadın seyirciler tarafından çok ilgi gören ölen bir yıldız aktörün giydiği çorap gibi sunulur ve bazen toplanır. Kutsal emanetlerin ve simgelerin yarı büyüğü önemini göz ardı etmek istemiyorum; ancak bunlar artık performanstan daha çok tercih ediliyor. Burada ticareti kınamıyorum; ancak bir sanatçı, performansının karşılığında nadiren ücret alır, çünkü bu bir tuzak olarak kullanılır.

Neyin tehlikede olduğu konusunda yaygın bir bilgisizlik olduğu için, sponsorlar gerçek performanslar üzerinde olumsuz bir etkiye sahip olma eğilimindedirler. Kötü niyetle olmasa da laboratuvar, metro, yatak odası ya da bunların bir kombinasyonu daha uygun olabileceksen, ısrarla kendi galerilerinde yahut müzelerinde sergilenmesini talep ederler. Alışkanlıklarından dolayı, onlar ve halk, eserlerin süresinin aşağı yukarı bir saat kadar olmasını bekler, oysa on saniye, on gün yahut kesintili bir süre daha mantıklı olabilir.

Performansınızın gerçek hayatınızı ve sizinle birlikte performansı sergileyenlerin gerçek hayatını nasıl etkilediğine dikkat ettiğinizde ve bunun toplumsal ve doğal çevreyi nasıl değiştirdiğine dikkat ettiğinizde, bu takip de bir performanstır ve temel araştırma olabilir.

⁴⁹ "True cross" parçaları: İsa'nın çarmıha gerildiği haçtan kaldığına inanılan küçük ahşap parçalar. –en.

Güçlü görsel imgeler reklam broşürleri ve el ilanları için her zaman uygun olduğundan ve tüm sanatçıların görsel odaklı olması gerektiği düşünüldüğünden, bu tür imgeleri içeren performanslar her zaman hoş karşılanır. Karanlık, dokunsallık ya da Kavramsal konular içeren performanslar, medya mensuplarının görececek hiçbir şey bulamayacakları hatırlatılarak tasvip edilmez.

Benzer şekilde, kayıt teknolojisi, özellikle video kasetler yüzünden, sürekli, sanatçıların performanslarını standart bir kasete sığacak ve iyi görünecek şekilde düzenlemeleri talep edilir. Performans, belge aracılığıyla, bir basılı resim gibi, kopyalanarak pazarlanabilen bir nesneye dönüşür. Çoğu durumda, performansın tek seferlik doğası, geriye hiçbir şey kalmamasını gerektirir.

İronik olarak, herkes bu konuları net bir şekilde anlasaydı, bu itirazların bir kısmı ortadan kalkabilirdi. Sanatçı yetki sahibiyse ve bunu istiyorsa, bir eseri tanıtmak için güçlü görsel imgelerin kullanılmasında bir sakınca yoktur. Sanatçı yetki sahibiyse ve bunu istiyorsa, belgelerin ve kalıntıların kopyalarının yapılmasında bir sakınca yoktur. (Kendi başına belgeleme konusu etrafında bir performans tasarlanabilir.) Sanatçı yetki sahibiyse ve bunu istiyorsa, sadece bir saat süren bir performansın hiçbir sakıncası yoktur. Sanatçı, halkla ilişkiler çalışmaları için ücret alacağını açıkça belirtirse, bir sanat galerisinin resepsiyonunda ilgi odağı olmasının da hiçbir sakıncası yoktur. Halkla ilişkiler bir performanstır... Sanatçının rolü sadece performans yapmak değildir. Acenteleri ve halkı bunların uygun kullanımlarına yönlendirmektir.

Bilimsel, sosyo-politik ve eğitimsel çalışmalarda işbirliği yaptığınızda ve performansınızı belirli bir faydaya yönlendirdiğinizde, bu temel araştırma olabilir. Amaca yönelik olduğu için, bir hazıryapım sanat değildir, sadece gerçek hayatta oyun oynamak da değildir, çünkü değeri pratik getirisiyle ölçülür.

.221.

Katılım Performansı (1977)

.222. Canlı yayında radyo ve TV izleyicileri, sunucunun işaretiyle alkışlayarak ve gülerek katılırlar, ta ki bunu kendiliğinden yapmaya başlayana kadar. İzleyicilerin bazıları sahneye davet edilerek sahne aksesuarlarını taşıır, şarkı söyler, soruları yanıtlar, skeçlerde rol alır ve rekabetçi oyunlar oynar. Böylece (bir süreliğine) izlemekten yapmaya geçerler; eylemin içindedirler, onu yaratırlar. Gene de nispeten küçük bir rol oynadıklarını bilirler. Program başka biri tarafından yönetilmektedir. Er ya da geç izleyici koltuklarına geri döneceklerdir. Aslında, zihinlerinde koltuklarından hiç ayrılmamışlardır.

Bu tür katılımcılar, herkesin eğlencesi için gerçek aktörlermiş gibi davranan bir tür seyyar izleyici gibidir. Onlar "şaka kaldıracı kimse"lerdir. İzleyiciler ile şovu yürütenler arasında bir köprü oluştururlar. Mikrofonu kontrol eden kişi ve ekibi izleyicilerin arasından çıkmaz. Nereden geldiğiniz, kim olduğunuzu gösterir.

İzleyicinin katıldığı gösteriler, siyasal mitingler, gösteriler, bayram kutlamaları ve toplu danslarla birlikte popüler sanat türleri olarak gelişmiştir. Ortak kültürün bir parçası olan bu gösteriler, tanınır ve kabul görür; bireylerin yapması gereken hareketler tanıdık ve amaçları ya da kullanımlarının açık olduğu kabul edilir.

Ancak, kullanıcı için kullanım, gözlemci (katılımcı olmayan) için kullanımdan önemli ölçüde farklılık gösterebilir. Kültürü derinlemesine çözümleyen gözlemciler, popüler sanat biçimlerinde büyük soyut amaçlar –törensel, cinsel, yatıştırıcı, eğlenceli olması vb.– arayabilirler. Örneğin, 1930'ların işçi-işveren anlaşmazlıklarında, grev hattı ile fabrika içinde olanlar arasında ritüel bir benzerlik görebilirler. İşçiler, ellerinde pankartlar taşıyarak, daire şeklinde nizami yürürlerdi ve yürüyüşlerine basit, tekrar eden sloganlar eşlik ederdi; grev hattı, işçilerin durdurdukları mekanik montaj hatlarına epey benzeyebilirdi. Çalışmayı bırakmış olsalar da sembolik olarak çalışmaya devam ediyorlardı.

Charlie Chaplin, *Modern Zamanlar* filminde bu benzerliği harika bir

şekilde gözlemlemiştir, ancak filmde yer alan grevdeki işçiler esas olarak daha fazla para kazanmakla ilgileniyorlardı. Bu, kalabalıkta ve belirlenen zamanda grev hattında yerlerini almaları için yeterli bir sebepti. Grev hattı sanat formunun anonim yaratıcıları muhtemelen bunu bir sanat formu olarak görmüyorlardı, ancak tek yol olmasa da törenin belirli sonuçlara ulaşmanın yolu olduğunu hissetmiş olmalılar. Ben grev hattını bir sanat formu olarak görüyorum, çünkü mesleğim bana bunu öğretti.

Herhangi bir şeye katılım genellikle motivasyon ve yarar meselesidir. Eylemde sembol arayanlar genellikle grevlere katılmayıp çözümleme ve yorumlama faaliyetlerine girerler. Grevleri örgütleyen sendikacılar pazarlık gücü elde etmek için protestoların örgütlenmesine katılır ve yöneticilerin masalarına yumruklarını vururlar. İşçiler satın alma gücü elde etmek için yürüyüşler düzenler ve slogan atmaya başlarlar. En azından bazıları bunu yapar.

Halkın kolaylıkla sanatsal olarak nitelendireceği toplumsal sanat formları, genellikle yüksek görünürlükteki profesyonel yönetmenler/ sanatçılar, görünürlükleri olan ancak nispeten basit işler yapan yarı profesyoneller ve sayıları artıran, heyecan ve bağlılık sağlayan vasıfsız meraklılardan oluşur. Bu hiyerarşi, küçük Amerikan kasabalarında geleneksel olarak 4 Temmuz'da düzenlenen geçit törenlerinde açıkça görülür: Bando şefleri, müzisyenler ve baton çevirenler; bayraklar ve geçit töreninde yürüyenler; parlak arabalarda kasabanın önde gelenleri ve ebeveynlerinden ayrılarak tanıdıkları yürüyüşçülerle birlikte koşan çocuklar vardır.

Bu tür geçit törenlerinde herkes birbirini tanır. Bu nedenle kaldırımlara sıkışmış seyirciler edilgenliğin ötesinde bir rol oynar. Geçit törenine katılan akrabalarını ve arkadaşlarını izleyip değerlendirmenin yanı sıra, çocuklarını ve köpeklerini davulcuların yanında koşmaları için serbest bırakır, yiyecek ve içeceklerle erkenden gelir, tercih ettikleri seyir yerlerini belirler, vatanseverlik sembolleriyle ortama uygun giyinir, mahalli iş dünyasına ait kimlik belirleyici amblemler taşır, tezahürat yapar, el sallar ve geçit törenine katılanlara tanıdık bir şekilde seslenirler; onlar da baş

sallayarak, gülümseyerek ve göz kırparak karşılık verir.

Bir grup olarak kalabalık, yürüyüşçüler gibi, sıradan meraklılardan ve gerçek uzmanlardan oluşur. Bu uzmanlar, zaman zaman, yürüyüşçülerin, komşularının ve yerel basının eğlenmesi için skeçler ve uygun anlarda pankart ve afiş açmak gibi yan etkinlikler düzenlerler. Bazıları dikkat çekmek için kostüm giyer.

.224. 4 Temmuz geçit törenleri gibi toplumsal performanslar özel günlerde planlanır ve gerçekleştirilir; bu performansların gerçekleştirilmesi için hazırlıklar ve beceri sahibi bireyler ya da gruplar gerekir. Bu performanslar aynı zamanda vatanseverlik gibi belirgin etkiler de yaratmayı amaçlar. Ancak topluluğun gelenekleri kendine özgü sanatsal denemeler uğruna terk edildiğinde, bilgi destekçilerin ve katılımcıların sayısı bir avuç insana kadar düşer. Ve gene de bu az sayıdaki kişinin aslında ne bildiği ya da eserlerden ne çıkardığı belirsiz ve muğlaktır; bu, somut bilgiler ve iyi prova edilmiş hareketlere sahip olmaktan ziyade, yeniliğe, duyarlılığa ve esnek bir tutuma karşı ortak bir açıklığa sahip olmakla ilgili gibi görünür. Bu küçük çemberin üyeleri arasında geçenler, ait oldukları grubun değerleri hakkında ince işaretlerdir.

Öyleyse, bu prodüksiyonlara katılım ne anlama gelir? Aslında katılımcı olan ilk Happening'ler ve Fluxus eylemleri –ki çoğu katılımcı değildi (bkz. benim “Teatral Olmayan Performans” denemem ve Michael Kirby, *Happenings* [New York, 1965])– radyo ve TV türüne benzeyen bir tür izleyici katımlı tiyatroydu; ayrıca rehberli tur, geçit töreni, karnaval beceri testi, gizli derneklere kabul töreni ve Zen üzerine popüler metinlere de benziyordu. Sanatçı, eserlerin benzersiz ritüellerine izleyicileri dahil eden yaratıcı ve yönetmendi.

Bu nedenle, formatları temelde tanıdık formatların kılık değiştirmiş biçimiydi ve “yüksek” tiyatrodan ziyade “düşük” tiyatroyu ve Zen’in durumunda iyi bilinen meditasyon tekniklerini anımsatıyordu. Konuları pek ezoterik sayılmazdı; Amerikan Pop unsurları, Dışavurumcu/Sürrealist film görüntüleri ve antolojilere girmiş, Zen’de bir aydınlanma aracı olarak öğrencilere verilen sözlü bulmacaların bir karışımıydı. Ve bunlar, her yerde

standart sanat tarzı hâline gelmiş bir şekilde, geçişler olmadan bir araya getirilmişti.

Sanat açısından sıra dışı olan şey, insanların katılımcı, kelimenin tam anlamıyla performansların bileşenleri olmasıydı. Bu nedenle, katılımla ilgili talimatlar toplumsal performanslara göre daha açık ve izleyicilerin özel ilgi alanları göz önüne alındığında, aynı zamanda gizemli de olmalıydı.

Bu izleyiciler çoğunlukla sanat bilincine sahip kişilerdi ve gizemli durumları olumlu bir değer olarak kabul etmeye alışkındılar. Performansların bağlamı "sanat"tı: Sanatçıların çoğu zaten tanınıyordu, gönderi listesi iyi seçilmişti, bir galeri sponsor olarak listelenmişti, performanslar mağaza vitrinlerinde ya da çatı galerilerinde gerçekleştiriliyordu, haber medyasının sanat sayfalarında eleştiriler yer alıyordu; hepsi özel olarak tasarlanmış avangard denemelerdi. Böylece izleyiciler, performansla gelmeden önce zaten aynı dine iman eden kişilerdi. Gizemli bir deneyim yaşamaya ve grup mensubiyetini daha da pekiştirmeye hazırdılar.

Ancak bu deneyimin gerçek zamanlı fiziksel yakınlığına alışık değillerdi. Uzaktan izlenen resim ve heykellere alışkındılar. Bu nedenle, onları bir yerden başka bir yere döküntü süpürmeye dahil etmek isteyen bir sanatçı, müttefiklerine süpürmeye başlamalarını ve ardından süpürgeleri birbirlerine uzatmalarını söylerdi. Döküntülerin kullanımı, başka bir düzeyde, o dönemde atık kültürümüzün çöplerini keşfetmekle meşgul olan sanat dünyasını rahatlatı –çöp bir parolaydı– ve süpürme eylemi sadece kolay olmakla kalmayıp, aynı zamanda sanat dışı bir eylemdi, malzemesi gibi tek kullanımlıktı.

Benzer şekilde, izleyicilerin belirli sözcükleri tekrarlaması gerekiyorsa, önceden talimat kâğıtları ya da iş sırasında kartlar dağıtılırdı. Ancak sözcükler ya "Tutun onları!" gibi basit ifadeler ya da o anda okunabilecek listeler yahut rastgele gruplamalar olurdu. Döküntü gibi yerel dilde verilen ipuçları, çağdaş şiiri andırır ve o dönemin sanat dünyasının doğrusal olmayan öge kümelerine olan ilgisini yansıttı.

Önemli olan nokta, sanatçı tarafından gönderilen ve katılımcı

izleyiciler tarafından onaylanarak geri gönderilen sinyallerin, genel TV izleyicilerine gönderilen sinyaller ve ipuçlarının onlara uygun olduğu kadar, toplumun bu kesimine de uygun olmasıdır. Bu çok basit bir gerçek gibi görünebilir, ancak katılım, ortak varsayımları, ilgi alanlarını, dili, anlamları, bağlamları ve kullanımları önceden varsayar. Aksi takdirde gerçekleşemez.

.226. Aşinalık gibi karmaşık bir sorun, olayların gelişiminin çok masum ve geleneksel görüldüğü yerel toplumsal performanslarda –bu olaylar grevler kadar agresif olsa bile– asla ortaya çıkmaz. Herkes neler olup bittiğini ve ne yapması gerektiğini bilir. Karmaşıklığı okuyan ve senaryoyu tam olarak yazan, dışarıdan gelen akademisyenlerdir.

Ancak sanatçıların yaptıkları işlere meraklı olmaları doğaldır ve katılımın nasıl gerçekleştiği sorusu 1950’lerin sonlarında ve 1960’ların başında gündeme gelmiştir. Bazılarımız için katılımın düzeyi ve türünün oldukça önemsiz olduğu açıktı. Süpürme ya da sözcük okuma gibi görevler, bağlamları önceden bilgilendirilmemiş bir izleyici kitlesi için hazırlanmış serbest bir tiyatro etkinliği olduğu sürece nispeten anlamsız kalır. Bağlılık yaratabilecek olan aşinalık, bir eser sadece bir ya da birkaç kez sergilendiğinde (o zamanlar genellikle böyleydi) epey imkânsızdır. Sanatçı ve meslektaşlarının baş yönetmenlik rolü başından itibaren sabitlenmiştir ve izleyici-katılımcılara sadece küçük tatminler kalmaktadır; (eğer çok önemsiyorlarsa baş vurabilecekleri tek yol protesto ya da isyan etmek ve bazıları bunu yapıyordu). Teatral model açıkça yetersizdi; farklı bir tür gerekliydi.

İki adım atıldı. Bunlardan biri, gerçekçi öğelerle fanteziyi bir araya getiren bir ritüel oluşturmak, sahne alanını reddetmek ve bir dizi kişiyi törensel bir ruhla planı açıklayarak katılmaya davet etmekti. Elbette ritüeli diriltmek ritüel değildir ve yaptığımız şeyin bir icat, bir perde arası olduğu, inanç ve geleneklerden değil sanatçıdan kaynaklandığı herkes için açıktı. Etkisi belirsiz bir şekilde arkaikti (böylece bol miktarda nostalji rezervini kullanıyordu), ancak trafik, süpermarketten alınan yiyecekler ve çalışan televizyonlar gibi gerçek ortamlar sayesinde anında modern bir hâle geldi.

işe yaradı. Bu hamle, izleyiciyi ortadan kaldırdı ve esere özerklik kazandırdı.

Birkaç yıl boyunca Kenneth Dewey, Milan Knížák, Marta Minujin, Wolf Vostell ve ben (her zaman katı bir şekilde olmasa da) bu yolu izledik. Knížák ve Vostell ritüelciler olarak başarılı çalışmalarını sürdürüyorlar. 1966'dan sonra bu tarzı terk ettim, çünkü Amerika Birleşik Devletleri'nde eski kültürlerde olduğu gibi (Batılılar için) yüksek bir tören geleneği yoktu ve bu tarzı sürdürmek giderek cafcacflı hâle gelmeye başlamıştı. Bu yüzden dikkatimi Amerikalıların çok iyi anladığı sıradan şeylere çevirdim.

İlk adımla aslında örtüşen diğer adım, George Brecht, Robert Filliou, Knížák ve Sonja Svecová'nın bazı küçük eserleri aracılığıyla önerildi. Bunlar, bir kişi tarafından, bazıları özel, bazıları kamuya açık olarak gerçekleştirilebilirdi. Bu eserler genel olarak entelektüel oyunlara, hazine avlarına, ruhani egzersizlere ve sokaklardaki eksantrik kişilerin, dilencilerin ve bir şey talep edenlerin davranışlarına atıfta bulunuyordu. Bu eserler, bir grup çalışmasının, herhangi bir şekilde koordine edilmeye çalışılmadan, bu tür bireysel faaliyetlerin eklenmesiyle oluşturulabileceği fikrini ortaya attı. Bir performans, herhangi bir sayıda yerde, farklı uzunluklarda bir dizi olaydan oluşabilir. (John Cage'in organize edilmiş ses olaylarından ziyade şans ve benzersizliğe olan ilgisi, bu konuda yararlı bir modeldi.) Tek gereken, yarım düzine arkadaş ve tek başına yapabileceğiniz ya da üzerinde düşünebileceğiniz basit şeylerin bir listesiydi. Örnekler: Bir parkın rekreasyon alanında gömleğini değiştirmek; şehirde yürürken sadece kırmızı ceket giyen kişilerle karşılaştığında karşıya geçmek; damlatan bir musluğu saatlerce dinlemek.

Bu yaklaşım bir süre iş gördü, ancak katılımcılar keyfi olarak yalıtılmış hissetti ve motivasyondan yoksun bir kayıtsızlığa sürüklendiler. İzleyicinin onayı olmadan tuhaf bir şey yapmanın ya da sıkıcı şeylere dikkat etmenin saçmalığı, elbette, ilgi duyduğunu söyleyenler için bile sorunun bir parçasıydı. Ancak eksik olan şey, törende izleyicinin ya da uyumlu bir kalabalığın yokluğunun yarattığı uyarılmayı telafi edebilecek sıradan deneyimlere dayanan bir temeldi.

1950'lerin sonunda Erving Goffman, geleneksel insan ilişkilerini

.227.

inceleyen sosyolojik bir çalışma olan *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı kitabını yayınladı. Kitabın temel tezi, ev işleri, iş, eğitim ve günlük işlerin yönetimi gibi rutin faaliyetlerin, sıradanlıkları ve bilinçli bir ifade amacının olmaması nedeniyle sanat biçimleri gibi görünmemelerine rağmen, belirgin bir performans benzeri karakter taşıdıklarıydı. Ancak performansçıların genellikle bunun farkında olmadıkları da belirtiliyordu.

.228. Bunun farkında değiller çünkü gündelik işlemlerin etrafında, televizyon programlarının etrafındaki gibi, daha mecazi olarak da grev veya geçit törenlerinin etrafındaki gibi bir çerçeve yoktur. Tekrar eden gündelik olaylar genellikle kendilerinden ayrı tutulmaz. İnsanlar her sabah dişlerini fırçalarken “Şimdi bir performans sergiliyorum” diye düşünmez.

Ancak Goffman, sıradan rutinleri çözümleme konusu olarak belirginleştirerek tırnak içine almaktadır. Bu kitapta ve sonraki kitaplarında, selamlaşmalar, ofis çalışanlarıyla patronlar arasındaki ilişkiler, mağaza önü ve mağaza arkası davranışları, özel ve kamusal alanda nezaket ve kabalıklar, sokaklarda ve kalabalık toplantılarda küçük toplumsal birimlerin sürdürülmesi vb. durumları, her bir durumun önceden belirlenmiş bir senaryosu varmış gibi anlatmaktadır. İnsanlar, sahne ya da izleyici olmadan, birbirlerini izleyip birbirlerine işaretler veren aktörler gibi, kendiliğinden ya da ayrıntılı hazırlıklar sonrasında bu senaryolara katılırlar.

Bazı senaryolar ömür boyu öğrenilir ve uygulanır. Örneğin, çocukluktan itibaren evde öğrenilen sofrada, yatılı okulda ya da orduda daha katı ve basitleştirilmiş bir şekilde uygulanır ve daha sonra, örneğin, karşılarında etkileyici olmak istediğiniz misafirleri ağırlarken daha da rafine hâle gelir. Bu geçiş, gayri resmi davranışlardan resmi davranışlara ve nüanslı davranışlara doğru gerçekleşir; çoğu orta sınıf şehirli, bu sürece katılır ve her bir davranış biçimine eşlik eden zengin beden dili, konumlandırma, zamanlama, konuşma ve ses ayarlamaları hakkında fazla düşünmeden bu davranışlar arasında geçiş yapabilir.

Elbette, günlük rutinlerin yerine getirilmesi, bilinçli bir niyet olmadığı için, yazılı bir senaryoyu oynamakla aynı şey değildir. Olgusal ve deneyimsel bir fark vardır. Bir performansçı olmak (avukat olmak gibi),

performansçı sözcüğünün anlamı ve performansçı olmanın gerektirdikleri konusunda sorumluluk içerir. Gündelik rutinler bir sahne yönetmeni tarafından yönetilmez, ancak teatral metaforunda ebeveynler, yetkililer, öğretmenler, rehberler ve patronlar buna eşdeğer olarak yorumlanabilir. Ancak gene de bu kılavuzlar kendilerini sanat dışındaki toplumsal gelenekler ve meslekler konusunda eğitmen değil, performansların yönetmeni olarak görmelidir. Sanat açısından ilginç olansa, gündelik rutinlerin gerçek sahne dışı performanslar olarak kullanılabilmesidir. Böylece bir sanatçı, bir “performans” sergilemeye başlar.

Gündelik hayatı kasıtlı olarak icra etmek, bazı ilginç farkındalıklar yaratmaya mahkumdur. Hayatın konusu neredeyse kavranamayacak kadar aşınadır ve hayatın formatları (eğer öyle adlandırılabilirse) yeterince aşına değildir. Alışılmış olanlara odaklanmak ve sürekli olanı sınırlamak, karnınızı ovup başınızı okşamak, sonra da tersini yapmak gibi olabilir. İzleyici ya da resmi olarak belirlenmiş bir sahne ya da alan olmadan, sanatçı aynı anda hem oyuncu hem de izleyici olur. Hareket hâlindeyken dikkatini vererek, içsel olarak bu eylemi “çerçeveleme” görevini üstlenir.

.229.

Örneğin, sizin ve partnerinizin, insanların telefon kullanma şekillerinden alınmış bir dizi hareketi uyguladığınızı hayal edin. Bu planı, kasıtlı izleyiciler olmadan kendi evlerinizde gerçekleştirirsiniz. (Elbette, aileniz ve arkadaşlarınız sahneye girip çıkabilir.) Her birinizin, telefonla konuşanların normalde yaptığı gibi, birbirinizi düşündüğünüzü göz önünde bulundurursunuz. Ancak ikiniz de ses tonundaki nüanslara, duraklamaların uzunluğuna ve konuşmaların planlanan kısımlarının olası anlamlarına özellikle duyarlı olduğunuzu biliyorsunuz, ki bu normal bir durum değildir. Ayrıca, ahizeye uzanmak (hızlı mı yavaş mı, iki ya da üç zil sesinden sonra mı?), ahizeyi bir kulaktan diğerine geçirmek, ileri geri yürümek, kaşınmak, bir kağıdı karalamak, ahizeyi yerine koymak (çarpıp kapatmak?) gibi bilinçsiz ama tipik davranışlara odaklanıyorsunuz. Bunlar, iletişimin gereksiz ama ona sürekli eşlik eden öğeleridir. Bu koşullar altında ortaya çıkan duygular sadece duygular ve edinilen bilgiler sadece sıradan bilgiler değildir. Durum bunun için çok kişisel ve dengesizdir. Önemli olan,

insanların telefon kullanımına ilişkin beklentilerine uymak değil, bunun bariz ve gizli özelliklerini yakından deneyimlemektir.

Bu noktaya kadar, popüler kültür ve sanat kültüründeki izleyici katılımlı tiyatroyu, gündelik rutinlerle ilgili katılımlı performanslarla karşılaştırdım. Şimdi, normal bir rutinin nasıl bir rutin performansı hâline geldiğinden başlayarak, bu gerçekçi performansı daha yakından incelemek istiyorum.

.230. El sıkışmak, yemek yemek, veda etmek gibi bazı sıradan eylemleri hazıryapılar olarak düşünün. Bu eylemlerin tek sıra dışı özelliği, onlara gösterilen özen olacaktır. Bunlar, başkalarının rutinlerini gözlemlemek değil, kendi rutinlerimizi olduğu gibi yaşamaktır.

Örnek: Bir arkadaşınız sizi bir partide kendisine odanın diğer tarafına kadar eşlik ederek birisiyle tanıştıır. Yeni tanıştığınız kişiden yaklaşık bir metre uzakta durursunuz, aranızda ortak arkadaşınız vardır ve yeni tanıştığınız kişinin kolunu dirseğinden hafifçe tutar. Bu adamın yüzüne bakarsınız, gözlerinden kaçınarak; sonra arkadaşınızın ağzına, ismini oluşturan harflere; sonra tekrar adamın ağzına bakarsınız. Biraz fazla heveslice merhaba diyor ve elini biraz kuvvetle uzatıyor (bunu gerginlik olarak yorumluyorsunuz); bir santim kadar geri çekildiğimizi hissediyorsunuz ve elinizi kaldırırken tokalaşma için otomatik olarak elinizi sertleştiriyorsunuz.

Şimdi ilerliyorsunuz. El hâlâ geliyor. Bu çok uzun sürüyor gibi görünüyor. Ağırlığınızı sağ ayağınıza kaydırıyorsunuz çünkü solunuzda sırtı size dönük duran biri telefonla konuşuyor ve o tarafta doğal olarak hareket edemiyorsunuz. Şimdi dengeniz bozuldu ve adamın eli elinize sıkıca yapışıyor, parmakları kapanıyor. Küçük bir el ve parmakları sıkıca kavramak için hareket etmek zorunda. El sıcak ve kuru. Diğer ayağınızla onun ilerleyişine nasıl karşılık vereceğinizi merak ediyorsunuz.

Adamın parmaklarının sonunda parmaklarınızı kavradığını hissediyorsunuz ve yanıt vermeden önce tereddüt ediyorsunuz, sonra da üstünkörü bir şekilde yanıt veriyorsunuz. Onun el sıkışmasının ileri doğru

hareketini taklit ederek geriye doğru eğiliyorsunuz. Ön kolunuz sertleşiyor ama onu gevşemeye zorluyorsunuz. Arkadaşınızın selamınızı beklediğini fark ediyorsunuz ama bu karşılaşmayı incelemeye dalmışken nezaketi unutmuşsunuzdur.

Neşeli görünmeye çalışarak isminizi söylüyorsunuz. Adam, meseleyi açıklığa kavuşturmak için arkadaşınıza kısa bir bakış atıyor. "Tanıştığımıza memnun oldum" demeyi unutuyorsunuz ve hatırladığınızda artık çok geç oluyor. Şimdi onun elindeki kırışıklıklara, üniversiteden kalma yüzüğüne, manşetindeki gri lekeye bakıyorsunuz. Elini çok fazla sıkıyorsunuz. Bu onu rahatsız ediyor.

.231.

İlk başta gösterdiği samimiyetini bozmadan kendini kurtarmaya çalışarak geri çekilmeye başlıyor. Arkadaşınız, her birinizin kim olduğu hakkında ayrıntılar vererek sessizliği bozuyor. Telefonda konuşan kadın, karşı tarafı dinlemektedir ve arkadaşınızın sesi çok yüksek gelmektedir. Bir sigara yakıyor ve kül tablasına uzanırken yanlılıkla size çarparak sizi adama doğru itiyor. Adam daha da uzaklaşıyor. Kadın bunu fark etmiyor ve konuşmaya devam ediyor. Onun sesini fark ediyorsunuz ve sigara dumanından rahatsız oluyorsunuz. Kafanızı onun yönüne doğru çeviriyor, sonra tekrar adama dönüyorsunuz. Adam elini serbest bırakmış ve yanına indirmiştir.

Şimdi ağırlığınızı daha rahat bir pozisyona kaydırır, topuklarınızı üzerinde hafifçe sallanırsınız. Sağ eliniz hâlâ havada. Sanki bir mesaj içeriyormuş gibi ona bakıyorsunuz. Elinizi dikkatlice cebinize koyup gözlerinizi kaldırarak adamın gözlerine bakıyorsunuz. Adam anlamadan size bakıyor ve gözlerini kırıyor. Bakışlarınız odayı ve diğerlerini kavramak için yana kayıyor. Adam bu hareketi kesinlikle bir veda olarak görüyor.

Arkadaşınız konuşmaya devam ederken, yüzünüzde ve vücudunuzda davranışlarınıza dair ipuçları arıyor. Kendisi de size dair tuhaf bir şey hissettiğinin farkında değil. Siz onun gözlerini takip ederek bir adım sağa kayıyorsunuz. Ayaklarınız artık yere sağlam basmaktadır. Bu hareket, arkadaşınızı sizinle adamın arasına koyarak onu görüş alanınızdan çıkarır. Adam nazik bir bahane uydurup ayrılır, ama arkadaşınız kalır ve annenizle

babanızın nasıl olduğunu sorar.

Bu durumu bir etüt olarak kullandığınız ve küçük bir karışıklığa neden olduğunuz ortada. Normalde sosyal birisiniz ve incelemenizin fark edilmemesini istediniz. Ancak arkadaşınız az önce çağrıldığı için hiçbir şey açıklamamaya karar verdiniz.

Şimdi, önceki diyalogda yer alan üçünüzün de bilinçli olarak katılımcı olduğunuzu varsayalım; birbirini tanımayan ikinizin ortak bir arkadaşınız tarafından tanıştırılacağınız bir fırsatı beklemek üzere üzerinde anlaşılmış bir plan olduğunu varsayalım. Normal davranışlar abartılı hâle gelir, garip bir şekilde azalır ve zirveye ulaşır. Gündelik rutin, kendi hakkında konuşan bir rutin hâline gelir.

Bu tür performanslar, her harekete nüfuz eden tuhaf bir özbilinç yaratır. Her biriniz birbirinizi izlersiniz. Çevrenizi ayrıntılı olarak izlersiniz. Hareketleriniz düşüncelerinizde bölünür ve bu nedenle alginız da yavaşlar. Bunu telafi etmek için gerçek hızınızı artırarsınız; hakiki insan ilişkilerine katılırken ayrılmış olan tüm parçaları zihninizde birleştirmeye çalışsınız. Kim tanıtılıyor acaba, iki kişi mi, siz kendinizle mi, yoksa her ikisi birden mi? “Dışarıdaki” izleyicilere bir rutin görüntüsü yansıtmıyorsunuz, bunu kendiniz ve birbiriniz için yapıyorsunuz, el sıkışıyor, başınızı sallıyor, nezaket sözleri söylüyorsunuz.

Diğer bir deyişle, teoride zaten bildiğiniz şeyi doğrudan deneyimlersiniz: Bilinç dünyayı değiştirir, doğal şeyler onlara dikkat ettiğinizde doğal görünmez ve bunun tersi de geçerlidir. Dolayısıyla, hazıryapım performanslar olarak tasarlanan gündelik rutinler, sanat/sanat dışı olarak çift kullanımları nedeniyle değişirse, gözlemlenen değişiklikleri daha gerçekleşmeden sonraki performanslara dahil etmek tamamen doğal görünebilir, çünkü bunlar ya da benzerleri her halükârda gerçekleşecektir.

Bu nedenle, bir Eylem hazırlamak doğal olarak yapay bir eylem olarak kabul edilebilir. Planında ya da programında, örneğin el sıkışma hareketlerinin küçük gecikmeleri ve hızlanmaları; vedalaşma gibi normalde mevcut olan diğer rutinlerin hızlandırılması ve yan yana getirilmesi; tekrarlar (tüm rutinlerin tekrarlanabilirliğini yansıtan); tersine çevirmeler; yer

değiştirmeler; farklı sokak köşelerinde el sıkışma gibi ortam değişiklikleri; normal konuşmalar ve olup bitenlerin gözden geçirilmesi yer alır. Hayat, sanat ve çözümleme arasındaki geleneksel ayrımlar, sırası ne olursa olsun, bir kenara bırakılır.

Manevralar (Maneuvers) Eylemi sadece bu yaklaşım kullanılarak oluşturuldu. Temel rutini, bir kapıdan geçerken başka bir kişiye gösterilen nezakettir. Aşağıdaki program, bu Eylemi Mart 1976'da Napoli çevresinde gerçekteştiren yedi çiftte önceden verildi:

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | A ve B
geriye doğru
bir kapıdan geçiyor
biri diğerinden önce

diğeri, ilk olarak siz diyor

ters yönde hareket ederek
tekrar geçerken
ilki, bana teşekkür edin diyor
kendisine teşekkür ediliyor

dört kapı daha bularak
rutini tekrarlıyorlar | .233. |
| 2 | A ve B
başka bir kapı daha buluyor

özür dilerim diyerek
her ikisi de kapıyı açmak üzere uzanıyor

özür dilerim diyerek
birlikte geçiyorlar | |

özür dilerim diyerek
her ikisi de kapıyı kapatmak üzere uzanıyor

geriye kapıya doğru giderek
her ikisi de kapıyı açmak üzere uzanıyor
önden buyurun diyerek
birlikte geçiyorlar

.234.

önden buyurun diyerek
her ikisi de kapıyı kapatmak üzere uzanıyor

dört kapı daha bularak
rutini tekrarlıyorlar

3 A ve B
başka bir kapı daha buluyor

biri diğerinin ardından
kapıdan geçiyorlar
ilki, size borcumu ödeyeceğim diyor⁵⁰
ikincisi, kabul ediyor ya da etmiyor

dört kapı daha bularak
rutini tekrarlıyorlar

Katılımcılara önceden bilgi verirken, gündelik toplumsal davranışlar ve *Manevralar*'ın bunlarla ilgisi hakkında bazı genel açıklamalar yaptım. Bu bir oryantasyonun sadece yararlı değil, aynı zamanda gerekli olduğunu da kanıtladı, çünkü hiç kimse böyle bir projeyle nasıl başa çıkılacağını

⁵⁰ Orijinalinde, "I'll pay you". İngilizcede, yapılan bir iyilik karşılığında söylenen "I owe you" (Size borçluyum) tersine çevrilmiş. –çn.

bilmiyordu. Böylece oryantasyon, proje sırasında ve sonrasında yapılan tartışmalar gibi, projenin bir parçası hâline geldi.

Herhangi bir sayıda karmaşık mesajı iletmek için nezaket biçimleri içinde yeterli alan olduğunu belirttim. Örneğin, birinin önce geçmesi için kapıyı açık tutmak, neredeyse evrensel olarak öğrenilen basit bir toplumsal nezaket kuralıdır. Ancak aynı cinsiyet ya da kıdemden kişiler arasında, birinci ya da ikinci pozisyon için ince bir rekabet olabilir. Her iki pozisyon da özel duruma bağlı olarak üstün olanı ifade edebilir.

Kadınların ve erkeklerin rollerinde değişikliklerin yaşandığı kültürlerde, bir kadına kapıyı açıp tutmak gibi geleneksel erkek jestleri azarlama ya da anlamlı gülümsemelerle karşılanabilir. Başka bir biçimde, birine kapıyı göstermek (gitmesini emretmek), onu önce geçmesi için davet etmekle neredeyse aynı kaba vücut hareketleriyle yapılabilir. Ancak bunun ne anlama geldiği konusunda hiçbir şüphe yoktur.

Manevralar bir kapıdan geçerken iki kişinin arasında geçen rekabetçi, genellikle komik diyalogların abartılı bir düzenlemesiydi. Geriye ve ileriye doğru oynatılan kaba komedi filmlerindeki tekrarlar ve varyasyonlara benzeyen bu manevralarda, kapının hangi tarafının "içeride" ve hangi tarafının "dışarıda" olduğu belirsiz hâle gelebilir. Bu hareketleri gerçekleştirmek için on ya da daha fazla farklı kapı bulduktan sonra, katılımcılar birinci yahut ikinci olma konusundaki ilk soruyu sorunlu bulabilirler.

Her çift (A ve B) şehri dolaşarak kendi kapılarını seçti. Aynı programı uygulayan diğer katılımcılarla aralarında herhangi bir bağlantı yoktu. Yaklaşık iki gün süren program boyunca, gündelik rutinlerini her zamanki gibi sürdürdüler ve alışveriş, yemek yeme, derslere girme ve sosyalleşme etrafında Etkinliğin özel rutinine uyum sağladılar. Tesadüfen, on dört katılımcının çoğu bir sanat okulunda aynı sınıftaydı ve aralıklı olarak neler olup bittiği hakkındaki hikâyelerini paylaşıyorlardı.

Kapı seçimleri, partnerlerin kişiliklerini ve gereksinimlerini yansıtıyordu. Bazıları yoldan geçenlerin bakışlarından uzak durmayı tercih ediyordu. Sokak araları, tuvaletler ve banliyölerdeki garajları tercih

.235.

ediyorlardı. Bunun nedeni kısmen utançtı, kısmen de süreci içselleştirmek istemeleriydi. Diğerleri halkın merakını uyandırmaktan hoşlanıyordu ve mağazalara, güzellik salonlarına, sinemalara ve tren istasyonlarına gidiyorlardı. Daha sonra, eserle ilgisi olmasa da izleyici istediklerini fark ettiler.

Bu farklılıklara rağmen, herkes bu çalışmanın bazı tuhaf özelliklerinden etkilendi (bu özellikler, hazıryapılar olarak "kapı nezaket kuralları"nı incelerken bana önerilmişti). Kapı nezaket kuralları normalde uygulandığında kullanılan sözlü klişelerde psikolojik açıdan yüklü dört farklı yorum vardı.

1. bölümde, kapıdan geriye doğru geçen ilk kişi, yaygın olarak kullanılan "önden buyurun" yerine "ilk olarak siz" lafını ıstır; ikili sahneyi ileriye doğru oynadıklarında, her ikisi de muhtemelen diğerinin önceliğini kabul etmek için "bana teşekkür edin" der.

2. bölüm, A ve B arasında düz bir vodvil olarak başlar, ancak daha sonra, tersine tekrarlar sırasında ikisinin de "önden buyurun" demesiyle bu çarpıtılır. Bu, uygun gibi görünse de 1. bölümdeki olay göz önüne alındığında, sadece alaycı ya da ironik bir ifade olabilir ve her ikisinin de diğerine saygı gösterir gibi görünerek gizlice manevrayı kontrol ettiğini ima eder. "Bana teşekkür edin?"

1. bölümü özetleyen 3. bölümde, A ve B hangisinin önce geçeceğine karar vermek için yeni bir şans elde eder. Ancak karar verildiğinde, ilki "Size borcumu ödeyeceğim" der. İkincisi, fiyat uygunsa kabul edebilir, uygun değilse reddedebilir. "Size borcumu ödeyeceğim" ifadesi, "İkinci sırada geçmeniz için size para vereceğim", yani "Sizin itaatini ve iltifatınızı satın alabilirim" anlamına gelebilir.

Parayı kabul etmemek, daha fazlasını istemek ya da "Ben satılık değilim" demek için bir yol olabilir. Bu ifade, Etkinlik sonrası tartışmada en çok şaşkınlığa yol açan ifade oldu.

Üç bölüm boyunca, rutinin tekrarları, A ve B'nin istedikleri takdirde birinci ve ikinci pozisyonlarını değiştirmelerine ve elde ettiklerini ya da kaybettiklerini düşündükleri psikolojik avantajlar için manevra yapmalarına

olarak tanıdı. Nezaket, bu amaç için kullanılan araçtı.

“Lütfen” ve “teşekkürler” gibi rutin ifadeler törensel “mesajlar”dır. Bu eserde, bunların eşdeğerleri stratejik kapasitelerine dikkat çekecek şekilde yerleştirilmiştir. “İlk olarak siz” ifadesi “bana teşekkür edin” ifadesine; “affedersiniz” ifadesi ise (ünlü Alphonse-Gaston yorumunda olduğu gibi) daha fazla “affedersiniz” ifadesine yol açar; her ikisi de “bana ödeme yapın” ve “size borcumu ödeyeceğim” olarak çevrilebilir. Nezaket, yapılan ve karşılığı alınan iyiliklerin faturaları ve ödemeleridir.

Bu anlatım, A ve B’nin aynı anda kapılardan ileri ve geri geçtikleri 2. bölümde yaşanan komik sıkışma oyunlarına girmeyi denemiyor. Beceriksiz .237. vücut temasları resmiyetle pek uyumsuz ve kazara (burada kasıtlı olarak) gerçekleştiğinde, tek söyleyebileceğiniz şey “affedersiniz”dir.

Bu anlatım, gerçekleşen etkileşimin hissedilmesinde farklı çevresel ortamların öneminden de söz etmiyor. Açıkçası, bir yatak odasının kapısı bir çift için bir anlam ifade ederken, bir banka kapısı başka bir anlam ifade eder. On beş adet bu tür giriş ve çıkış, zengin bir deneyim oluşturabilir.

Aynı cinsiyetten ve karşı cinsten çiftler üzerindeki etkisi hakkında da bir şey söylemiyor. Bu da çok önemliydi ve eşler arasında farklı davranışlara yol açtığı tahmin edilebilir. Ve hepsinin (ben hariç) İtalyan olması da önemliydi.

Son olarak, katılımcıların profesyonel sanat geçmişiine sahip olduklarını belirttim. Yaptıkları şeyle, daha önce harcadıkları zaman, enerji ve değerler (ciddi) bir sorgulanmaya maruz kaldı. Şu anda bundan daha fazlasını söyleyemem, ancak aynı Etkinliği gerçekleştiren bir grup tüccar ile bir grup sosyoloğun deneyimlerini karşılaştırmak ilginç olabilir. İnsani, mesleki ve felsefi düzeylerde yorumlanan anlamlar çok farklı olabilir.

Hayatı İcra Etmek (1979)

1950'li yılların sonlarında Happening'lere katıldığımda, amacın bilinen herhangi bir türden (ya da türlerin herhangi bir kombinasyonundan) farklı bir sanat "yapmak" olduğundan emindim. Resim, edebiyat, müzik, dans, tiyatro, opera gibi başka bir tür olmayan bir şey geliştirmek önemli görünüyordu.

.238. Happening'lerin özü, tiyatro ve operada olduğu gibi gerçek zamanlı olaylar olduğundan, mantıken bu işin amacı tüm teatral gelenekleri ortadan kaldırmaktı. Bu nedenle, birkaç yıl içinde sanat bağlamlarını, izleyicileri, tek zaman/mekân sınırlamalarını, sahne alanlarını, rolleri, olay örgülerini, oyunculuk becerilerini, provaları, tekrarlanan performansları, hatta okunabilir senaryoları bile ortadan kaldırdım.

Eğer bu ilk Happening'lerin modelleri sanat değilse, o zaman gündelik hayat rutinlerinde bolca alternatif vardı: Dış fırçalamak, otobüse binmek, akşam yemeği bulaşıklarını yıkamak, saati sormak, aynanın önünde giyinmek, bir arkadaşı aramak, portakal sıkmak. Başka birinin göreceği objektif bir görüntü ya da olay yaratmak yerine, bunu bizzat deneyimlemek için bir şeyler yapmak önemliydi. Bu, sahnede bir aktörün çilek yemesini izlemekle, evde kendin çilek yemek arasındaki fark gibiydi. Hayatı bilinçli bir şekilde yaşamak, benim için çok çekici bir fikirdi.

Ancak, hayatı bilinçli bir şekilde yaşadığınızda, hayat oldukça garip hâle gelir –dikkat etmek, dikkat edilen şeyi değiştirmek– bu yüzden Happening'ler, benim düşündüğüm kadar gerçekçi değildi. Ama hayat ve "hayat" hakkında bir şeyler öğrendim.

Böylece, günlük hayatın yapay yönlerini ve yaratılmış sanatın gerçekçi özelliklerini eşit ölçüde yansıtan yeni bir sanat/hayat türü ortaya çıktı. Örneğin, el sıkışmanın ne kadar resmi ve kültürel olarak öğrenilmiş bir eylem olduğu benim için açıktı; sıkıştığınız eli iki kez değil beş altı kez aşağı yukarı sallamayı deneyin, anında endişe yaratacaktır. Ayrıca, her türlü sanat eserinin otobiyografik ve kehanet niteliğinde olabileceğinin de farkına

vardım. Resimleri el yazısı gibi okuyabilir ve bir süre sonra ressamın kalıcı fantezilerini çizelgeye dökebilirsiniz, tıpkı yazarların kişisel mektuplarından ya da günlüklerinden düşüncelerini çizelgeye dökebileceğiniz gibi. Happening'ler ve daha sonra Eylemler, resimler, şiirler ve diğer geleneksel sanatlar kadar uzmanlaşmamış oldukları için, bu tür psikolojik içgörülere kolayca uyum sağladılar.

Bugün, 1979'da, nefes almaya dikkat ediyorum. Yıllarca nefesimi tuttum, hayatım pahasına tuttum. Ve (kendime rağmen) periyodik olarak nefesimi bırakmak zorunda kalmasaydım boğulmuş olabilirdim. Sonuçta o benim miydi? Nefesimi bırakarak onu kaybettim mi? Nefes vermek, burnumdan fışkıran hızlanmış moleküllerden ibaret miydi (öyle mi)?

.239.

Bir akşam arkadaşlarımla birlikteydim. Konuşurken, ağızlarımızdan hafifçe sızan hava yediğimiz şeyleri belli ediyordu. Aramızda dolaşan nefeslerimiz serbest bırakılıyor ve yeniden solunuyordu. Grup nefesi.

Bazen, sevdiğim birinin yanında uyanır ve nefeslerimizin uyumsuz olduğunu fark ederdim (ve bunun uyanmamın nedeni olduğunu düşünürdüm). Uyuyan kişiyi taklit ederek nefes alıp vermeyi dener ve bu dansın onun rüyalarında yankılanıp yankılanmadığını merak ederdim.

Rüzgârda büyük çamların nefes alış da var, bunu sahile vuran dalgalar sanabilirsiniz. Ya da sokaklara çarpan şehir rüzgârları. Ya da boş su borularının emici hışırtısı, kışın ardından açılan musluklar. Nefes alan nedir? Akciğerler mi? Metafizik benliğim mi? Bir beyzbol maçındaki kalabalık mı? İlkbaharda kokular yayan toprak mı? Madenlerdeki kömür gazı mı?

Bunlar nefes alma bilinciyle ilgili düşünceler. Her gün yaptıklarımız ve hissettiklerimizle ilgili bu bilinç, başkalarının deneyimleriyle ve çevremizdeki doğayla olan ilişkisi, gerçek anlamda yaşamın bir performansı hâline gelir. Ve bu sürece dikkat etmek, sanat performansının eşliğinde duran bir süreçtir.

Nefes almaktan söz ettim. Oysa insanın dolaşım sisteminden, bedenlerin birbirine dokunmasının etkilerinden ya da zamanın geçişinin verdiği histen de söz edebilirdim. Evrensel (paylaşılabilir) unsurlar çoktur. Bu noktadan itibaren, sanatçı açısından mesele, nefes almanın (ya da başka

herhangi bir şeyin) bu özelliklerinin, katılımcının kendi algısına keskin bir şekilde ulaşabilecek ve anlamlarını yankılayabilecek, uygulanabilir bir plana dahil edilmesine izin vermektir.

.240. İşte olası bir nefes parçası için bir taslak. Nefesin işitsel ve görsel tezahürlerini yan yana getiriyor, çevredeki havayı (vantilatörle) hareket ettirerek dokunsal hâle getiriyor ve nefes alıp vermenin ritmik hareketini okyanusun hareketiyle birleştiriyor. Eserin üç bölümünde katılımcı önce tek başına, sonra bir arkadaşıyla birlikte (ancak aralarında cam bir perde var) ve tekrar tek başına kalır. İlk bölümde özbilinç kullanılır; ikinci bölümde bu, başka bir kişide kendini fark etme hâline dönüşür; üçüncü bölümdeyse benlik doğal güçlere doğru genişler, ancak kasete kaydedilmiş anılar şeklinde yapaylığa geri döner.

- 1 tek başına, soğuk⁵¹ bir aynada yüzünü inceliyorsun,
gülümsüyorsun, belki de somurtuyorsun

yakınlarda bir mikrofon
nefes alıp verme sesini yükseltiyor

dönen bir elektrikli vantilatör
odadaki havayı yönlendiriyor

yavaş yavaş yansımaya yaklaşıyorsun
cam buğulanana kadar

görüntü netleşene kadar geri çekiliyorsun

bir süre tekrar ediyorsun

dinliyorsun

⁵¹ Kelimenin gerçek anlamıyla, buza dayanan ya da buzun içinde duran bir ayna. Kaprow'un notu.

2 (yukarıdakileri yapmış olan)
bir arkadaşının karşısında oturuyorsun

aranızda soğuk bir cam levha

mikrofonlarınız nefes alıp verme seslerinizi yükseltiyor
vantilatörleriz odanın iki yanında dönüyor

birbirinizin ifadelerini taklit ediyorsunuz

nefeslerinizi uyumlu hâle getiriyorsunuz

.241.

yavaş yavaş cama doğru yaklaşıyorsunuz
görüntüleriniz buğulanana kadar

görüntüler netleşene kadar geri çekiliyorsunuz

bir süre tekrar ediyorsunuz
dinliyorsunuz

3 plajda tek başına oturuyorsun

dalgaların yükseliş ve alçalışıyla birlikte
nefesi alıp veriyorsun

bir süre devam ediyorsun

dalgaların kıyısında yürüyorsun

daha önce aldığın nefeslerin ses kaydını
kulaklıklardan dinliyorsun

Bu eser henüz icra edilmediğinden, icra edilirse ne olacağını sadece tahmin edebilirim. Soyut bir kavram olarak nefes almak kusursuzdur; dürüstlük gibi arzu edilir bir şeydir. Ve bu kavram üzerine sözel alıştırmalar yapmak, hafif bir merak uyandırabilir bile. Ancak gerçek ve belirli bir olay olarak nefes almak, garip ve acı verici bir iş olabilir. Ciddi bir şekilde koşu ya da nefes meditasyonu yapmış olan herkes, başlangıçta bedeninizle yüzleştiğinizde, ruhunuzla da yüzleştiğinizi bilir.

.242. Bu eserdeki reçetelerin masum oyunculuğu ve şiirsel natüralizminin, katılımcılar için giderek sapkın ve rahatsız edici hâle gelebileceğini düşünüyorum. Katılımcılar, nefesin kendilerinden geçici olarak uzaklaşmasını kabul ederek, bu eserin ciddiyetinden kurtulabilirler.

Bu eserin ne yapmayı amaçladığını düşünün. Eser, gündelik hayatın normalde dikkat edilmeyen yönlerini (camdaki buğu, nefes alma sesi, hava sirkülasyonu, arkadaşlar arasında bilinçsizce yapılan taklit hareketler) abartır ve bariz olanları (aynada kendimize bakmak, doğal nefes almak, bir arkadaşla iletişim kurmak, okyanus dalgalarını dinlemek) engeller. Hoparlör, ayna, dalgalar ve kaset kaydı, bu değişimleri sağlamak için kullanılan geri bildirim araçlarıdır.

Sıradan vurguların bu şekilde yer değiştirmesi, dikkatimizi artırır, ancak sadece kendimizin ve çevremizdekilerin çevresel kısımlarına yönelik dikkatimizi artırır. Bu şekilde ortaya çıktıklarında garip gelirler. Katılımcılar bir an için kendilerinden kopmuş gibi hissedebilirler. O hâlde, parçaların bir araya gelmesi, olayın açık bir vaadi olmaktan ziyade, gizli ve hissedilen bir kalıntısı olabilir.

DÖRDÜNCÜ KISIM
1980'Lİ YILLAR

Gerçek Deneyim (1983)

*Rehber: "Burada resim yok."
"Anlıyorum,"⁵² dedi kör adam.*

.244. Batı sanatı aslında iki avangard tarihine sahiptir: Biri sanat benzeri sanat (*artlike art*), diğeryse hayata benzeyen sanat (*lifelike art*⁵³). Bunlar, yeniliğe tutkuyla adanmış bir dizi hareketin parçaları olarak bir araya getirilmiştir, ancak temelde birbiriyle çelişen gerçeklik felsefelerini temsil ederler.

Sanat ile hayat arasındaki sözde çatışma, en azından antik Roma döneminden beri Batı sanatında bir tema olmuştur ve eğer çözülmüşse, sanat benzeri sanat eserlerinin diyalektiğinde çözülmüştür. Örneğin, Robert Rauschenberg'in şu ifadesinde olduğu gibi: "Resim, sanat ve hayatla ilgilidir. İkisi de yaratılamaz. (Ben, ikisi arasındaki boşlukta hareket etmeye çalışırım.)"

Basitçe ifade etmek gerekirse, sanat benzeri sanat, sanatın hayattan ve diğer her şeyden ayrı olduğunu savunurken, hayata benzeyen sanat, sanatın hayatla ve diğer her şeyle bağlantılı olduğunu savunur. Başka bir deyişle, sanatın hizmetinde olan sanat ve hayatın hizmetinde olan sanat vardır. Sanat benzeri sanatın yaratıcısı genellikle bir uzmandır; hayata benzeyen sanatın yaratıcısı ise bir pratisyendir.

Konu ve üslupla ilgili olağan sorular, belirli varsayılan gerçekleri, "sanat" gibi uzmanlık kavramlarını, "şiiir" ve "müzik" gibi alt kavramları ve "sergi", "izleyici", "yaratıcılık ve "estetik değer" gibi kavramları kabul ettiğinizde anlam kazanır. Bunlar normalde doğal kabul edilir. Ancak Batı kültürü o kadar belirgin bir şekilde değişiyor ki, bu varsayılan gerçekler en iyi ihtimalle belirsiz hâle geliyor. Ya bunlar "varsayılan gerçekler" olmasaydı? Ya "sanat"

⁵² Orijinalinde, "Görüyorum," anlamına da gelebilecek "I see" ile bir kelime oyunu yapılmış. –çn.

⁵³ Hayat/sanat sözcüklerini içermeyecek alternatifler düşünülürse, *lifelike art* "gerçek gibi duran sanat", "gerçek hissi veren sanat", "hakikiymiş gibi görünen sanat" gibi ifadelerle de karşılanabilirdi. –en.

hakkında sadece belirsiz bir fikrim olsaydı fakat onun varlığını ne zaman fark ettiğimi ya da onu ne zaman yarattığımı bana söyleyen gelenekleri bilmiyor olsaydım? Ya bir çukur kazıyor olsaydım – bu sanat olur muydu? Ya izleyici ve tanıtım hakkında hiçbir şey bilmiyor olsaydım? Ya sadece alışverişe çıkmış olsaydım? Bu sanat olmaz mıydı? Ya sanatın belirli zamanlarda ve belirli yerlerde gerçekleştiğinin farkında olmasaydım? Ya sabahın dördünde yatakta uyanık bir şekilde hayal kuruyorsam? Bu sanat için yanlış yer ve yanlış zaman mı olurdu? Ya sanatın hayattan daha muhteşem olduğu düşüncesinin farkında değilsem? Bir sanatçının sanat “yaratması” gerektiğini bilmesem ne olurdu? Sanatın sadece dikkat etmek olduğunu düşünsem ne olurdu? Sanat hakkında sürekli düşünmeyi unutsam ne olurdu? Gene de sanat yapabilir, sanatla uğraşabilir miydim? Başka bir şey mi yapardım? Bu sorun olur muydu?

.245.

Sanat benzeri sanat ve hayata benzeyen sanat olmak üzere iki türden, çoğu sanatçının ve kamuoyunun ilgisini avangard sanat benzeri sanat çekmektedir. Genellikle ciddi ve Batı sanat tarihinin ana akım geleneğinin bir parçası olarak görülür; bu geleneğe zihin bedenden, birey insanlardan, uygarlık doğadan ve her sanat türü bir diğerinden ayırır. Bu sanat zaman zaman sosyo-kültürel ve manevi yorumlara konu olmasına rağmen, bu geleneğin sanatçıları eserlerini profesyonel bir diyalog içinde, bir sanat jestinin bir öncesine yanıt verdiği bir süreç olarak görme eğiliminde olmuştur.

Avangard sanat benzeri sanat, yüksek kültür kurumları, galeriler, müzeler, konser salonları, tiyatrolar, okullar, devlet kurumları ve profesyonel dergiler tarafından yavaş yavaş da olsa istikrarlı bir şekilde destekleniyor. Bunlar, sanat ve hayat hakkında aynı ayrıştırıcı bakış açısını paylaşırlar: Sanat, onunla karıştırılmayacak ve onun bataklığına geri çekilmeyecek şekilde hayattan yeterince uzak olduğu sürece hayatın sorunlarını yenebilir. Bu kurumlar, çalışmaları sanat benzeri olan sanatçılara gereksinim duyar.

Avangard sanat benzeri sanat, temelde, geleneksel olarak ayrı olan

görsel sanat, müzik, dans, edebiyat, tiyatro vb. türlerin sürekliliğine inanır (ya da bu sürekliliği ortadan kaldırmaz). Dans, film ve özellikle operada yaygın olan bu türlerin kombinasyonları hiyerarşik düzenlemelerdir; türlerden biri (örneğin dans ya da müzik) diğerlerine üstün gelir ve tüm türler birbiriyle ilişkili olsa da birbirinden açıkça ayırt edilebilir. Tek başına ya da topluca, galerilerin, müzelerin, konser salonlarının, tiyatroların, okulların, devlet kurumlarının ve profesyonel dergilerin desteğine gereksinim duyar ve bu desteği alırlar. Çok yakın bir ilişki içindedirler.

.246. Bir müzede asılı duran Jean-Baptiste-Siméon Chardin tablosu ile bir müzede asılı duran Frank Stella tablosu arasında temel bir fark yoktur. Benzer şekilde, bir konser salonunda çalınan Mozart müziği ile bir konser salonunda çalınan Karlheinz Stockhausen müziği arasında da temel bir fark yoktur. Müze ve konser salonu, eserleri Batı kültür tarihinin geç dönemine eşit şekilde yerleştirir. Bir müzeye ya da konser salonuna her girdiğinizde, bu tarihle ilgili referanslar ânında tetiklenir ve bu tarih hakkında fazla bilgi sahibi değilseniz, sanatın anlamının çoğunu kaçırsınız.

Müzeleri, konser salonlarını, tiyatroları, dergileri vb. zihinsel çerçeveler olarak adlandırın. Bu zihinsel çerçeveler, Chardin, Stella, Mozart ve Stockhausen'e anlamlarını veren şeydir. Gelenek denen şey ve eserlerin gerçek içeriği budur. Aslında müzeler, konser salonları ve tiyatroların içinde hiçbir şey olması gerekmez; bunlar gene de sanatın simgeleridir. Ivan Pavlov'un şartlı refleks deneyindeki köpek gibi, milyonlarca sanat eserinin sadece adı geçtiğinde bile kendiliğinden salya akıtıyoruz.

Buna karşılık, avangard hayata benzeyen sanat, gayrimuntazam bir azınlığı ilgilendirir (Fütüristler, Dadacılar, Gutai, Happeningciler, Flux sanatçıları, Arazi sanatçıları, Beden sanatçıları, Provolar, posta sanatçıları, gürültü müzisyenleri, performans şairleri, Şamanist sanatçılar, Kavramsalcılar). Avangard hayata benzeyen sanat, avangard sanat benzeri sanat kadar ciddi değildir. Çoğu zaman epey mizahidir. Batı'nın büyük geleneğine de pek ilgi duymaz, çünkü her şeyi karıştırma eğilimindedir: Bedeni zihinle, bireyi genel olarak insanlarla, uygarlığı doğayla vb. Böylece geleneksel sanat türlerini karıştırır ya da bunlardan tamamen kaçınır –

örneğin, bir ahırda bir ineğe gün boyu mekanik bir keman çalınır. Ya da çamaşırhaneye gidilir. Sanatın formalist ve idealist yorumlarına rağmen, hayata benzeyen sanat yapanların temel diyalogu sanatla değil, geri kalan her şeyle, bir olayın diğerini çağrıştırmasıyla kurulur. Hayat hakkında fazla bir şey bilmiyorsanız, hayattan doğan hayata benzeyen sanatın anlamının çoğunu kaçıırırsınız. Aslında, avangard hayata benzeyen sanat yaratan bir sanatçının sanatçı olup olmadığı asla kesin değildir.

Bu nedenlerden ötürü, avangard hayata benzeyen sanat, geleneksel sanat kurumlarının desteğini alsa bile, hiçbir zaman bu kurumlara uymamıştır. Bu kurumlar, hayata benzeyen sanatı hayatın içinden çıkararak .247. sanatın içine “çerçeveler” (bunu da üç aşağı beş yukarı beceriksizce yaparlar). Bir eleştirmenin, biz dağınık paçavralar ve kutularla dolu boş bir arsadan geçerken “Bakın, nasıl da 1950’li yılların jeste dayanan resmini tamamlıyor!” diye haykırdığını hatırlıyorum. Tüm bu dağınıklığı bir müzeye taşımak istiyordu. Ancak, sanatın fiziksel ve kültürel çerçeveleriyle sınırlandırılan hayat, yüksek sanatın varsayılan daha yüksek değerinin hizmetinde hızla önemsiz bir hâle gelir. Eleştirmen, çöpü herkesin kendisi gibi, sanat tarihi aracılığıyla görmesini istiyordu; kentsel bir pislik olarak değil, çocukların oyun alanı ve farelerin yuvası olarak değil, rüzgârda uçuşan paçavralar, yağmurda çürüyen kutular olarak değil. Avangard hayata benzeyen sanat, bu tür gerçek hayat koşullarında çok başarılıdır. Bu sanat, özel bir sanat alanına ya da ortamına yerleştirilen bir müzik parçası yahut heykel gibi bir “nesne” değildir. Gerçek hayattan ayrılmaz.

Tüm sanat benzeri sanatların temel mesajı ayrıklık ve benzersizliktir; tüm hayata benzeyen sanatlarınkiyse bağlantılılık ve geniş açılı farkındalıktır. Sanat benzeri sanatların mesajı, ayrı ve sınırlı “eser” ile uygun şekilde aktarılır; hayata benzeyen sanatların mesajı ise belirli bir çerçevesi olmayan bir dizi olay süreciyle uygun şekilde aktarılır. Her sanat türünde, ayrıntılar ne olursa olsun, aktarımın kendisi mesajdır. Sanat benzeri sanat, mesajını tek yönlü bir yolda iletir: Sanatçıdan bize. Hayata benzeyen sanatın mesajıysa bir geri bildirim döngüsüyle iletir: Sanatçıdan (makinelere, hayvanlar, doğa dahil) bize ve tekrar sanatçıya. Sanat benzeri bir sanatsal esere “karşı

çıkamaz” ve dolayısıyla onu değiştiremezsiniz; ancak “konuşma”, her zaman değişen, hayata benzeyen sanatın temel unsurudur.

İki avangard akımı birbirinden ayırmak kolay olmalı, çünkü dünyaya ve sanata bakış açıları birbirinden çok farklı. Ve şu an, samimi bir şekilde yolları ayırmak için en uygun zaman olabilir. Geleneksel sanat anlayışından uzaklaştığınızda, artık çatışma ya da rekabet kalmadığında, *avangard* sözcüğü, özenli bir hayat sürmeye kendini adanmış bir sanatçı için artık cazip olmayan ödülleri kazanmak üzere verilen mücadelelerin romantik bir kalıntısı gibi geliyor. Örneğin, günümüzde bir müzede ya da opera binasında saygın bir yer edinmek gurur verici olabilir, ancak bu anlamsızdır, çünkü bu, hayat boyu yapılan çalışmaları geleneksel sanat olarak yeniden çerçeveler. [Öncü kuvvet anlamında] Bir askeri metafor olarak avangardlık ve geleneksel modern sanatla rekabet etme düşüncelerini bir kenara bırakarak, çok da uzun olmayan bir zaman önce uygulanan hayata benzeyen sanata yönelik bazı adımları hatırlamakta özgür kalırız.

Beden sanatı, Multimedya ve kitle iletişim sanatı, kapalı devre video ve elektrik ışığı sanatı, bilgisayar sanatı, hurda sanatı, bitki sanatı, hayvanat bahçesi sanatı, toprak sanatı, yenilebilir sanat ve kimyasal olarak değişen ya da yok olan sanat vardı. Vücut ısımıza ve beyin dalgalarımıza tepki olarak ses çıkaran sanatla karşılaştık. Her birimizin değiştirebileceği ve yeniden yaratabileceği Ortamlara katılmaya davet edildik. Okumamız için fikir sanatları sunuldu ve sanatçının başlattığı önerileri zihnimizde tamamlamaya teşvik edildik. Çöllere gönderildik, gökyüzüne yönlendirildik ve suya daldırıldık. İstatistikler, grafikler ve haritaların bize bilim, ekoloji ve cinsel ahlaki öğrettiği “okula” gittik. Ritüel performanslarına, hayat kesitleri performanslarına, meditasyon performanslarına ve siyasal performanslara gittik ve bunlara katıldık. Ve kendimiz dışında her şeyden arındırılmış sanatı gördük – kendimiz giyaben sanat hâline geldik.

Bu yeniliklerin önemi, sadece sanat yapma olanaklarını büyük ölçüde artırmış olmaları değildi. Tüm o çöp, teknoloji, bitki örtüsü ve donanım; sanatçının bedenine yönelik tüm o samimi müdahaleler; otoyollarda ve

kırsalda yapılan tüm o geziler... Hepsi bizi tekrar tekrar gerçek dünyadaki kaynaklarına yönlendirdi. Sanat dünyasının dışındaki alanlar, yeniden ilgimizi çekti. Herkesi heyecanlandıran, canlı hareketleriyle sokak; ter ve sindirim sesleriyle beden; öfkeli üretimleriyle zihindi.

Bunların tüm yansımaları 1960'larda o kadar da belirgin değildi. Ancak geriye dönüp bakıldığında ve kazanılmış daha fazla deneyimle, bugün ortaya çıkan hayata benzeyen sanatın niteliklerini özetlemek mümkün hâle geliyor:

1. Temel deney, basitçe bu dönemin genellikle birlikte anıldığı yeni sanat türlerinin icadı değil, tüm sanat durumunun sekülerleşmesinin farkına varılmasıydı: Tür, çerçeve, kamuoyu ve amaç. .249.
2. Deneydeki kritik adım, sanatın tanıdık bağlarından, stüdyolardan, müzelerden, konser salonlarından, tiyatrolardan vb. uzaklaşarak gerçek dünyanın herhangi bir yerine kaydırılmasıydı.
3. Çeşitli performans kipleri, gerçek ortama yapılan bu geçişle başa çıkmanın etkili bir yolu hâline geldi. Performans, tiyatrodan oyunculuk yapmak değil, bir şey yapmak anlamına geliyordu – örneğin mobilyaları, salt bunu yapmak için ya da taşındığın için hareket ettirmek gibi.
4. Deney için kullanılan yapısal modeller (sadece örtük olmayan) gerçek süreçlerdi: Örneğin, mevsimsel değişiklikler; yetiştirilen, hazırlanan, yenilen, sindirilen ve kompost hâline getirilen gıdalar; aktarılan, dönüştürülen ve eyleme geçirilen düşünceler.
5. Hayata benzeyen sanat ile hayatın geri kalanı arasındaki olası sınırlar kasıtlı olarak bulanık bırakıldı. Sanatın nerede olduğu, hayatın nerede olduğu ve hangisinin “başladığı”, hangisinin “bittiği” önemli değildi. Bu tür ayrımlar yalnızca geçiciydi.
6. Sergilere, konserlere ve tiyatro oyunlarına gitmeye alışkın olan tipik sanatseverler ve eleştirmenler artık önemsiz hâle gelmişti.

Bunun yerine, uzak yerlere seyahat eden küçük gruplar, örgütlü etkinliklere katılanlar, banliyö trenlerinde düşünenler ve kendi sanatlarıyla baş başa kalan sanatçılar vardı. Ortaya çıkan bu hayata benzeyen sanatın izleyici kitlesi artık ideal ve tek tip değil, gerçek dünyadakiler gibi çeşitlilik gösteren, hareketli ve özel ilgi alanlarına sahip insanlardı.

7. Hayata benzeyen sanat, hayatı sadece sanat olarak nitelendirmekle kalmadı. O hayatla sürekli bir bütünlük içindeydi, onu yansıtıyor, araştırıyor, deniyor ve hatta acı çekiyordu, ama her zaman dikkatlice. (Bu, mizahının kaynağıdır; acı çekmenizi yakından incelediğinizde, oldukça komik olabildiğini görürsünüz.)
8. Hayata benzeyen sanatın amacı tedavi etmektir. Bizim verili kabul ettiğimiz bölük pörçük gerçekliği yeniden bütünlüştürmeyi amaçlıyordu. Sadece entelektüel olarak değil, doğrudan, deneyim olarak – bu anda, bu evde, bu mutfak lavabosunda...

O zamanlar hazır bir reçete yoktu. Elbette (George Brecht, John Cage, Robert Filliou, Al Hansen, Dick Higgins, Michael Kirby, Jean-Jacques Lebel, George Maciunas, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell, ben ve bir süre sonra Jerome Rothenberg tarafından yazılmış) yazılar ve manifestolar vardı ancak bunlar tutarlı değildi ve her zaman uygulamaya geçirilmiyordu. Bu çok zor bir görev olurdu. Sanatçılar ne yapılması gerektiğini sezgisel olarak anlasalar bile, yüksek sanat dünyasındaki her şeyden tamamen kopma ihtimali sadece korkutucu değil, aynı zamanda yöntem açısından da belirsizdi. Sanatçıların eğitildiği ve eğitilmeye devam ettiği Batı geleneği, hiçbir önemli soruyu gündeme getirmiyordu; alternatif modeller de sunmuyordu.

Batı dışı kültürlerin ayrıntılı çalışmalarından yararlananlar çok azdı. Bu kültürlerin yalnızca "sanatları" takdir ediliyordu. Bu nedenle yorumlarda hatalar yapıldı. Örneğin, Afrika'nın oyma figürleri, Kübist bir bakış açısıyla

son derece etkileyici geometrik *heykeller* olarak görüldü; bizimkinden epey farklı bir inanç sisteminin ve dinsel pratiğin parçası olarak ciddiye alınmadılar – bu inanç sisteminde heykel gibi bir şey yoktu. Kübistlerin gördükleri ve kullanmak istedikleri şeylerin, kendi dönemlerinin sanatı için değerli olmadığını söylemiyorum. Demek istediğim, 1950’lerin sonu ve 1960’ların başında, bazı Batı dışı kozmolojiler bize, aşırı uzmanlaşmış toplumumuza bütünleştirici bir alternatif sunabilirdi. Genellikle sanat sözcüğünün karşılığı bulunmayan kültürlerde sözde sanatın rolünü daha dikkatli bir şekilde incelemiş olsaydık, burnumuzun dibinde yaşananlar daha belirgin olurdu. Lakin, yeterince meraklı değildik. Bunun yerine, sanat .251. dışı olanın, Batı modeline göre, sadece uygun bir çerçeveye yerleştirilerek yüksek sanata dönüştürülebileceğini keşfettik.

Bundan sonra, en kolay ve en yaygın yol Duchamp’ın izlediği yoldu. Sanat dışı bazı unsurları seçtik –nehir yatağından taşlar, fabrika sesleri, bir akvaryum, kendimiz– ve bunları sergiledik ya da sahneye çıkardık.

İkinci yol biraz daha cesurcadı. Sanat dışı bazı yerler seçtik –bir orman, bir garaj, bir bodrum, çıkmaz bir sokak– ve sonra hazır ya da inşa edilmiş galeriler, konser sahneleri, vb. eşdeğerlerini bulduk. Sanatı simgeleyen bu mekânlarda, çevreyle asgari düzeyde etkileşime giren, az çok hayata benzeyen bir şey sergiledik.

Üçüncü yol, nadir olmasa da tanıtımdan uzak durduğu için daha az dikkat çeken, bir tür ön-kavramsal sanattı. Hayatı, yüksek sanat hakkında bildiğimiz her şeyle çevreledik, ancak yaptığımız sanatı hayal gücümüzle sınırladık. İlginç bir şey bulduğumuzda, bir sanat eseri tasarladık. İnsanların karşidan karşıya geçtiğini gördük ve onlar modern dansa dönüştüler. Bir aile kavgası modern bir tiyatro oyunuydu. Bir kayalığın dik yüzü modern bir heykeldi. “Sanat”ın içine istediğimiz gibi girdik ya da girmedik.

Ancak sorun, bu deneylerin çoğunlukla kullanılabilir türlerin yelpazesini genişletmeye odaklanmış olmasıydı. Tüm dünyanın sanatımız için hazır olduğunu hissetmenin heyecanını ve bu dünyayı kavramaya çalışırken karşılaştığımız engelleri gayet iyi hatırlıyorum. O zamanlar çok

deneyimsizdik. Geleneksel modern sanatın çerçeveleme araçlarını, algısal klişelerini ve değerlerini aşamıyorduk.

Demek istediğim şu: İlk örnekte (Duchamp modeli), büyük ölçüde, müzelere, tiyatrolara ve benzerlerine sığabilecek ve buralarda yönetilebilecek olanlarla sınırlıydık. Los Angeles otoyollarındaki yoğun saatler, çeşitli şehirlere yapılan uçak yolculukları, yatak odalarımızdan yapılan telefon görüşmeleri, uzun meditasyon disiplinleri ve kişisel sıkıntılar buna uymuyordu. Her zaman bir *gösteri* yapmak zorundaydık. Bu yüzden hayatımızın çoğu, yüksek sanat uğruna dışlanıyordu.

.252.

İkinci örnekte (hayatın ortasında galeriler, sahneler ve benzerlerini oluşturmak), izleyicilerin alışkanlığından kaçınamadık; onlar her zaman standart sergilere, konserlere, oyunlara, dans gösterilerine ve filmlere geldikleri gibi, bizim yaptıklarımızı görmek (ya da bunlara biraz katılmak) için gelmeye devam ettiler. Tüm o geleneksel estetik alışkanlıklar, akşam yemeğinden sonra bir saat kadar süren dikkat, sanat hakkında öğrendiklerine dayanan tüm beklentiler, yeni duruma olduğu gibi aktarıldı. Bu biraz da fakir semtlerin turistik amaçla dolaşılmasına benziyordu.

Üçüncü örnek (her yerde yüksek sanat keşfetmek), normal sanat üretiminin somut yönünden en sofistike kurtuluştur. Kültürün, gerçeklik gibi zihinde yaratıldığını ve yok edilebileceğini zımnen kabul ediyordu. Ucuzdu, esnekti ve geride hiçbir şey bırakmıyordu. Gene de bu tür zihinsel çerçevelemeyi yapan sanatçı, enkazla dolu bir arsada Aksiyon resmini gören eleştirmen gibiydi: O eleştirmen, geleneklere veda edemeyen bir sanatseverdi. Eleştirmenin kurduğu bağlantı o zamanlar espriliydi, ancak bir ayağı düz sanatta, diğer ayağı hayatta olan bu bağlantı, kendi kendini geçersiz kılıyordu.

Hayata benzeyen sanata doğru atılan bu adımların her birinde, tür çarpıcı bir şekilde yenilikçi olsa da çerçeve, izleyici ve seçimlerimizin amacı hâlâ tipik sanat benzeri sanatın özelliklerini taşıyordu. Asansör yolculuğunun ya da bir sandviçin sanat olabileceğini keşfetmek yeterli değildi; bu sanatın nereye ait olduğunu, kimin için olduğunu ve nedenini sormamız gerekiyordu. Olanların felsefi anlamı çoğumuz için belirsizdi ve

meraklılar ve ilgilenenler üzerinde bıraktığı izlenim, gerçekliğin “kusursuz bir doku” olduğu radikal bir dünya görüşüne geçişten çok, bir yenilik izlenimiydi.

Bu yüzden, değiştirilmesi en kolay olanı, türü değil, tüm durumu değiştirmek gerekiyordu. Bu durumu düzeltmek birkaç yıl sürdü. Hayata benzeyen sanat yapan birçok sanatçı, gündelik hayattan (en etkileyici şekilde siyasal arenadan) alınan öğeleri az çok sanatsal hâle sokarak bir araya getirmeye devam etti; ikinci kuşak bu yolu kabul edilebilir sanat festivalleri, sergiler, multimedya şiir okumaları, new wave müzik konserleri, TV şovları ve büyük şov dünyası performanslarına dönüştürdü. Ancak “gerçek olanı” arayan sanatçılar için, bu araştırma geleneksel güzel sanatlar camiasından ve geleneksel ticari sanatlar camiasından uzaklaşmak zorundaydı.

.253.

İşte 1975 yılında yaşanan gerçek bir olay. Raivo Puusemp adında bir sanatçı (kariyerine New York’ta bu türün sosyo-metrik sınırlarında çalışan bir Kavramsalci olarak başlamıştı) Rosendale, New York’ta belediye başkanlığı seçimlerine katıldı ve seçildi. O dönemde orada yaşıyor olmasına rağmen, Rosendale’de doğmuş ya da uzun süredir ikamet eden biri değildi ve “siyasal olarak tanınmayan” bir kişi olarak görülüyordu.

On yedinci yüzyılda kurulan ve bin beş yüz kişinin yaşadığı Rosendale Köyü, mali sıkıntılar yaşıyordu, ciddi bir su temini ve kanalizasyon sorunu vardı ve kendini yönetemiyordu. Tek gerçekçi çözüm bir süredir biliniyordu: Köyün tüzel kişiliğini ortadan kaldırmak ve coğrafi olarak daha büyük olan Rosendale Kazası’nın bir parçası olmak. Ancak, köydeki birçok kişi için köyün tüzel kişiliğini ortadan kaldırmak duygusal olarak yüklü bir konuydu; başka bir alternatif görünmediğinden, faturalar ödenmiyor, kanalizasyon suları evlere akıyor ve dereyi kirletiyordu ve insani girişim felç olmuş gibi görünüyordu. Bu bölgede sanat öğretmenliği yapmış ve yakınlardaki Ulster Community College’da eğitim kaynakları müdürü olarak çalışan Puusemp, köyün sorunları hakkında olumlu bir şeyler yapabileceğine inanıyordu. Grup dinamikleri ve kestirimci davranışlar konusunda sanatçı olarak

edindiği deneyimleri Rosendale’de uygulayacaktı. Bu projeyi, siyasal bir sorun biçiminde, bir sanat eseri olarak değerlendirecekti.

Böylece belediye başkanlığı seçimlerine aday oldu ve seçildi. Seçim kampanyasında sanattan söz etmedi. Köyün tüzel kişiliğinin ortadan kaldırılmasından da söz etmedi. Bunun yerine, siyasal sürece “olumlu yönleri vurgulayan” (yerel gazetelerin ifadesiyle) iyimser bir toplumsal katılım önerdi.

.254. Puusemp ve aynı seçim listesinden mutemet olarak seçilen yardımcısı Mark Phelan, sonraki iki yıl boyunca Rosendale’in fesh sürecinde hayatta kalmasını sağladılar. 1980 yılında yayımlanan “Beyond Art: Dissolution of Rosendale, N.Y.” başlıklı kitapçıkta Puusemp, resmi kayıtlar, hukuki yazışmalar, kamu duyuruları, köy toplantı tutanakları, referandumlar ve olayları büyük ilgiyle takip eden bölge gazetelerindeki birçok haberi kullanarak bu sürecin adımlarını belgeledi.

İlk olarak, Puusemp Rosendale sakinlerini kendi felaket durumlarıyla yüzleşmeye ve bununla yüzleştiklerinde sadece köyü kurtarmakla kalmayıp, yerel vergileri ve maliyetleri de azaltabileceklerini görmeye ikna etti. Sakinler, köy yönetimini yürütmenin satır satır giderlerini ilk kez gördüler ve işlerini sorumlu bir şekilde yürüterek ne kadar tasarruf edebileceklerini tam olarak anladılar. Vergiler, idari prosedürler, hizmetler ve polis gücü yeniden düzenlendi. Köy varlıkları belirlendi, değerlendirildi ve olası tasfiye ve gelirler açısından incelendi. Seçmenler tahvil ihracını onaylayınca ve köy federal ve eyalet yardımları aldığında su ve kanalizasyon sorunları çözüldü. Sonunda sakinler, Rosendale için kaçınılmaz bir sonraki adımın ayrı bir varlık olmaktan vazgeçmek olduğunu anladılar. Sonunda doğru an geldi ve köyün feshi için oy kullandılar.

Köy halkı, belediye başkanları aracılığıyla sorunlarına yeni bir çözüm bulmadı. Çözümün ne olduğunu zaten biliyorlardı. Belediye başkanı da onları bunun açıkça boşuna olacağı bir zamanda, romantik bir şekilde bağımsızlıklarını korumaları için teşvik etmedi. Rosendale’e geldi, köyün tarihinden ve kişiliklerinden bağımsız bir şekilde, herkesin yapılması

gerekeni görmesini sağladı. Fesih kararı onlara aitti, kendisine değil.

Ancak, Puusemp'in köyün pratik işlerini düzene sokmasına yardımcı olmasının yanı sıra, uzun süredir devam eden hizipçiliği azaltmayı başardığı ve köyün dağılmasının (bazılarının korktuğu gibi) mahalle ve topluluğun kaybı anlamına gelmediğini köy halkı nezdinde güvence altına aldığı da eklenmelidir. Köylüler, köyün sorunlarıyla başa çıkma ve köyü feshetme kararı alma süreci boyunca, uzun zamandır olmadığı kadar çok birlikte zaman geçirdiler ve toplulukları için daha bilinçli bir sorumluluk üstlendiler. Bu küçük destanda, Puusemp'in Rosendale'in hayatta kalma sorununa Kavramsal bir sanatçının toplumsal davranış teorisiyle yaklaşmış olmasına rağmen, bu teoriyi gündelik insan ilişkilerinde uygulaması çok önemliydi. .255.

Görevi tamamladıktan sonra, artık bir yararı kalmadığını (ve sanat eserinin tamamlandığını) hissetti. Ailesinin sağlığını öne sürerek belediye başkanlığından istifa etti ve Mark Phelan görevi devraldı. Belgelere göre, istifa haberi kasabada üzüntüyle karşılandı. Puusemp, halkın takdirini kazanarak burayı terk etti ve ailesiyle birlikte Utah'a yerleşti. Bugün orada kayak merkezleri ve seyahat turları için pazarlama faaliyetleri yürütüyor. Artık sanatla pek ilgilenmediğini, ancak Rosendale projesinin daha sonra yaptığı her şey için çok önemli olduğunu söylüyor.

Puusemp'in arkadaşı performans sanatçısı Paul McCarthy onu yayımlamaya teşvik etmeseydi, New York'un Rosendale Köyü'nün hikâyesi belki de hiç yayımlanmayacaktı. McCarthy, sanatçıların Puusemp'in yaptıklarını memnuniyetle karşılayacaklarını düşünmekte haklıydı; kitapçık yayımlandığından beri, eğitimlerinin geleneklerinden kurtulmaya çalışanlar arasında sessizce dolaşıyor.

Rosendale'deki olaylar silsilesi, 1960'lı ve 1970'li yılların pek çok yenilikçi sanat eserinden farklı olarak, tamamen normal yüksek sanat bağlamlarında yer alan sıradan bir yeni sanat olayı (ya da türü) değildi. Türü alışılmadık olmakla birlikte, çerçevesi, kamuoyu ve amacı da öyleydi. Bunların hiçbiri, bizim sanat olarak bildiğimiz şeye benzemiyordu. Bu yüzden örnek teşkil ediyor.

Tür, köy ve onun hayatta kalma sorunlarıydı. Çerçeve, coğrafi olarak

New York'un Rosendale Köyü'ne odaklanmıştı ve Rosendale Kazası ile Ulster ilçesine doğru genişliyordu. Halk, daha doğrusu katılımcılar, köyün sakinleri, Belediye Başkanı Puusemp, ilçe yetkilileri, avukatlar, federal hükümet temsilcileri ve bölge gazetelerinin yayıncıları ve okurlarıydı. Bu tür sanat için önerdiğim gibi, amaç tedavi ediciydi: Yerel bir hastalığı tedavi etmek ve köy hayatının ve Puusemp'in hayatının daha yapıcı bir şekilde devam etmesini sağlamak.

.256. Birlikte ele alındığında, hayata benzeyen sanatın bu dört özelliği –ne, nerede, kim ve neden– benim bütün durum olarak adlandırdığım şeyi, ya da şu anda tanımlanabilen kısmını oluşturur. Herkes bu dört parçanın birleştiğini, sanatçının sanat eseriyle ve ona katılanlarla birleştiğini görebilir. "Eser"e gelince, "eser" ortamıyla birleşir ve aslında kendi başına var olmaz.

Rosendale'in dağılmasını bir an için sanki başka bir sanat eseriymiş gibi ele alırsak, sanatçılar için en özgürleştirici sonuçlarından biri, o ünlü çalışan sanatçı görüntüsünün olmamasıdır. Batı'nın en çok değer verilen rüyası olan şöhret, bu denemede henüz gündeme gelmedi, ama burası uygun bir yer. Puusemp hiçbir zaman bir sanatçı olduğunu ve sorunlu bir köyün belediye başkanı olarak görev yaptığı dönemi bir sanat eseri olarak gördüğünü açıklamadı. Paul McCarthy'nin ısrarı olmasaydı, muhtemelen kitapçığı da basılmayacaktı.

Bu sanatsal derinliğin bu kadar önemli olmasının nedeni apaçık ortada. Pratik olarak, bir köyün sorunlarından sanat üreten bir sanatçı olduğunuzu söylemenin ne anlamı var? İnsanların kafasını karıştırırsınız, kendilerini aşağılanmış hissedebilirler ve asla belediye başkanı olamazsınız. Ama daha temel olarak, rock yıldızları, cemiyet üyeleri ve kısa vadeli politikacılarla ilişkilendirilen şöhreti azaltmak ve ortadan kaldırmak hayata benzeyen sanatın doğasında vardır. Dünyayı, kendiniz ve işiniz dahil olmak üzere her şeyin birbirine bağlı olduğu bir bütün olarak görürseniz, yıldızlık ile birlikte gelen abartılı ilgi ve iltifatlarla kutlanmak, neredeyse her zaman kendini beğenmişliğe, ayrılığa ve zamanla yalıtılmışlığa yol açar. Henüz egomuz engel olmadan birini onurlandırmayı ya da onurlandırılmayı bilmiyoruz.

Burada, Rosendale Köyü'nün devamlılığı için feshedilmesinin, Raivo Puusemp'in hayatı için politik sanat kariyerinin feshedilmesine eşdeğer olduğunu varsaymak yeterlidir.

Şimdi, hayata benzeyen sanatın kendi kendini dönüştüren ve özel olan farklı bir örneğini ele alalım. Rosendale hikâyesi siyasal bir taahhülle başladı ve kişisel bir yeniden değerlendirmeye sona erdi. Bu ikinci faaliyet, öznel bir meşguliyetle başladı ve neredeyse mistik bir doğa algısıyla sona erdi. Hepimiz bir yandan sürü hayvanı, bir yandan da yalnız birer kurdur, bu yüzden bu iki olayın birbirini aydınlatacak şekilde güzel bir ilişki oluşturması gerekir. Her ikisi de o zamanlar herhangi bir sanat türü olarak tanımlanmamış olduğundan, bu eserin sanatçısının, yaşananların deneyimsel yönünü daha iyi vurgulamak için isimsiz kalmayı tercih etmesi anlaşılabilir bir durumdur.

.257.

Haftanın her günü saat üç civarında, rüzgâr kum tepelerinde esmeye başladığında, bir kadın yürüyüşe çıkarak arkasında bıraktığı izlerin rüzgârla uçup gitmesini izliyordu. Her akşam yürüyüşünü günlüğüne yazıyordu. Her günün başlangıcında günlüğündeki hikâyeyi okuyor ve sonra olanları tamamıyla tekrar etmeye çalışıyordu. Bu deneyimi, hafta sonuna kadar olabildiğince sadık bir şekilde anlattı. Yarı şaka yarı ciddi bir şekilde bir pasajda şöyle yazdı: "Değişimi durdurabilir miyim diye görmek istedim."

Günlüğündeki kayıtlar, kum tepelerinde bırakılan ayak izleri, rüzgârla savrulan kum, gökyüzünün rengi, harcanan zaman, katedilen mesafe gibi gerçeklerin yanı sıra, kendi duygularını da içeren zengin ayrıntılarla doluydu. Toprağa basma hissini, kusursuz ve kırılğan cam parçacıklarından oluşan kabuğu bozma hissini anlatıyordu; başkalarının olmadığı o uzak diyarda izlerini bırakmanın verdiği gizli zevki yazıyor; izlerinin sanki kendisiymiş gibi toprağa karışmasını memnuniyetle kabul ediyordu.

Korku da vardı. Ritimlerle tanımlanan ama sınırlarla tanımlanmayan geniş bir alanda yaşadığı dengesizlik ve yönelim bozukluğundan korkuyordu. Kaybolmaktan korkuyordu. Ara sıra başı dönüyordu. Cildine değen kumun acısı, kendisine yönelik bir saldırı gibi geliyordu. Her şeyden

çok, doğanın enginliğinden ve kayıtsızlığından korkuyordu. Bu anlarda böyle bir tutkuya kapılan kadın, sık sık başını geriye çevirip, adımlarının silinmeden önceki son sığ kraterlerine gözlerini dikerek, neredeyse geriye doğru yürüdüğünü fark ediyordu.

.258. Örneğin ikinci gün, önceki gün yaptıklarını ve hissettiklerini tekrarlamak ona zor geldi. Yolun farklı olduğunu düşündü (kum tepeleri elbette değişmişti). Yine de pes etmedi. Kararlılığını vurgulamak için kumu kazıdığını fark etti. Günlüğünü birkaç kez tekrar okudu. Giderek daha çok "öğrenilmesi gereken bir senaryo" gibi geliyordu. Amacına odaklanarak yürüdü, ileriye değil, "izlerinin hâlâ orada olduğunu doğrulamak" için geriye bakarak. Tüm planının "saçmalığını" ve kendine gülmeye çalıştığını yazdı. O öğleden sonraki gezisinde açıkça bir meydan okuma vardı.

Sonraki günlerde, geçmişini yeniden yaratma işine büyük bir ilgi duymaya başladı, özellikle de bu çaba onu değişimin kaçınılmaz gerçeklerine daha duyarlı hâle getirdiği için.

Perşembe günü, kumulların yamacında yetişen sahil gülleriyle kaplı küçük bir çukurla karşılaştım. Birkaç gül topladım ve kısa saplarını belimdeki eşarba doladım. Aynı zamanda Çarşamba günü olduğu gibi kaybolmuş gibi davranmaya çalışıyordum. Ama Çarşamba günü karanlık basmadan eve varmak için endişeliydim; Perşembe günüyse gülleri keşfettiğimde çocuksu bir sevinç hissettim. Her iki duygu da içimde bir aradaydı. Bugünse, Cuma günü, gülleri bulamadım ve gene kayboldum!

Bir saat kadar bir süre, gerçekten yapmak istediği şeyi yaptığını düşündü; önceki günkü günlüğüne yazdıklarını yeniden canlandırarak değişimi durdurmak. O günkü günlüğünde, öğleden sonranın bitimine doğru, bitki örtüsü, böcekler, kuşlar ve muhteşem bir gün batımı gözlemleriyle dolu, özellikle tatmin edici bir deneyimi anlatmıştı. Bu kez hareketlerini daha önce tarif ettiği gibi takip etti: Ayaklarını tam olarak yerleştirmesini, kum tepelerine yaslanmasını, bir çocuk gibi oyun oynarcasına tepelerden yuvarlanmasını, başını güneşe doğru çevirip her şeyi yoğun renksiz ışıktaki

yeniden görmesini. Yaz sonlarındaki bazı ıssız sahillerle ilişkilendirdiği bir aşkınlığı içselleştirdi ve yaydı. Zamanın durduğundan emin olduğunu yazdı.

Ertesi gün tekrar denemek niyetindeydi, ama rüzgâr kesildi. Uzun ayak izi hatları, yüzlerce hayvanın ayak izleriyle birlikte, kum tepelerinde bozulmadan uzanıyordu. Kalabalıkta kendini yalnız hissetti. “Ayak izlerim oraya ait değildi; ben bir davetsiz misafirdim,” diye yazdı. Önceki mutluluğunun hareketlerini ve duygularını gözden geçirdi, ama pek bir faydası olmadı. Sessizlik, kumda ayaklarının sürtünmesini ve nefesinin boğuk sesini fark etmesini sağladı. Göremediği kuşlar her yerde ciyaklıyordu. Kum tepelerinde yukarı aşağı yürürken gölgesinin kıaldığını ve uzadığını fark etti. O günkü günlüğüne yazdığı notta, kendini yabancı hissettiğini vurguladı. “Bitirmek için sabırsızlanıyordum. (...) Akşam altı civarında, denizkırlangıcı sürüleri saldırdı, geri çekildi ve tekrar saldırdı, kafamın birkaç metre yakınına kadar alçaldı. (...) Adımlarımın uzunluğuna bakıp durdum, sebepsiz yere adımlarımı saydım. Zamanın çok fena farkındaydım.”

.259.

Altıncı ve yedinci günlerde rüzgâr tekrar esti. Garip bir şekilde, yürüyüşlerinin ayrıntılarının çoğunu hatırlayamadığını, sadece olanların çok net ve gerçekçi görüldüğünü söyledi. Yorumları kısaydı: “Yorulmadan ya da acele etmeden yürüdüm. Kumulların tepesinden kumların uçtuğunu gördüm. Gri gökyüzü ufka düz bir şekilde uzanıyordu. Yanımda getirdiğim elmayı yedim.”

Bununla birlikte günlüğünün sadece bir bölümü belirgindi. Beşinci günün iç karartıcı olaylarını ve ruh hâlini tekrarlamak sorunluymuştu. Rüzgâr, daha önce bıraktığı ayak izlerini silmişti ve kendi bedeninin ötesinde hiçbir şey duyamıyordu. Denizkırlangıçları ortadan kaybolmuş gibiydi. Kopmuşluk hissini geri kazanmaya çalıştı, defalarca aynı gergin tavırla yürümeyi denedi. Ve bir dereceye kadar, bir aktörün bir role “girmesi” gibi, başarılı olduğunu yazdı. “Dün yürüyüşümün ve hayallerimin biçimlerini uyguladım ama bunların dışındaydım, izliyordum.” Bir dipnotta, biraz ironik bir şekilde, “önceki günlerin tekrarlarıyla ilişki kurmak, üçüncü dereceden kuzenimle

ilişki kurmak gibi” diye belirtti.

.260. Güneş bulutların arasından aralıklı olarak görünüyordu ve kadın, sıcaklığın yükselip alçalmasına göre süveterinin düğmelerini açıp kapatıyordu. Her yere uzanan ve sürekli hareket eden kum tepelerinin farkındaydı. Kum kütleleri bir tepenin bir tarafından üflenip diğer tarafından dökülürken, bunların sözcüğün tam anlamıyla doğuya doğru aktığını görebiliyordu. Bir keresinde birkaç dakika hareketsiz durdu ve ayak bileklerine kadar kumlara gömüldü. Başka bir seferinde, rüzgârın sırtından esmesi ve ayaklarının altında milyonlarca kum tanesinin aşınmasıyla kendini kumulların kenarından aşağıya doğru itilmeye bıraktı. “Kumullar da dinlenirken hareket eder.”

Son gecenin günlüğüne yazdığı not şöyle bitiyordu: “Akşam sekiz civarında yemeğimi yedim, şimdi yatmaya gidiyorum.”

Bunlar ne anlama gelir? Küçük bir köyün belediye başkanı olarak Puusemp’in çabalarının pratikliğini en azından kabul edebilecek sanatseverler için, kumul yürüyüşlerinin belirgin bir sonucu yoktur. Gözlemlenmemişlerdi, normal olanı dönüştürmeleri özellikle yaratıcı değildi ve geriye sadece yatağa giden kadın kalıyordu. Mesele de bu. Niteliksel olarak değişmiş bir şekilde yatağa gidiyordu. Geçirdiği haftanın anlamı içselleştirilmişti; psikolog Sheila Bob’un ifadesiyle, bu sadece entelektüel bir anlam değil, “deneyimlenmiş bir anlam”dı. Bu anlam, nesnel bir sanat eserinde değil, kendi öz imgesinde ve muhtemelen sonraki davranışlarında ortaya çıkmıştı. Okur şöyle diyebilir: “Ne olmuş yani, her şeyin bir anlamı var – benim öğle yemeğim, senin sözlerin, geçen yılın hava durumu raporları.” Ve gene, mesele tam da bu! Keşke dikkat etsek; ama etmiyoruz. Kadının kendisi için tasarladığı türden egzersizler bu dikkati mümkün kılabilir.

Anlatılan olay, Rosendale’in dağılmasının gerçekleştiği yıl civarında meydana geldi. Tıpkı o olay gibi, kadının deneyimleri de sanat benzeri sanatlarla hiçbir benzerlik taşımıyor. Bu tür, kum tepelerinin üzerinden yapılan bir dizi yürüyüşten oluşuyordu. Bu türle örtüşen çerçeve,

kilometrelerce uzanan bu kum tepelerinin şekilsiz alanı, belirli hava koşulları, yedi günlük süre ve kadının evinin çok uzakta olmayan sabit noktasıydı. Bu tür ve çerçeveye örtüşen (eğer *izleyici* sözcüğünü kullanabilirsek) tek bir izleyici vardı: Planladığı bir projeyi gerçekleştirirken kendini gözlemleyen kadın. Ve her şeyle örtüşen amaç, kendini tanımaktı.

Şimdi, belirsiz bir bütünün belirsiz kısımlarını çözümlemeye devam etmek sıkıcı hâle gelebilir. Bu noktaya kadar getirdim çünkü, geçen kuşağın en deneysel sanatının (hayata benzediği için deneyseldi) çoğu zaman vizyonunu gerçekleştiremediğini, çünkü hâlâ sanat benzeri sanatla ilişkili alışkanlıklara bağlı kaldığını göstermek istedim. Bu alışkanlıkların hangileri olduğunu belirtmek ve bu alışkanlıklara bağlı kalmayan iki hayata benzeyen sanat eserini betimlemek istedim.

Bunu akılda tutarak, hayat gibi olan bir sanat hakkında birçok kişinin sormak isteyeceği bir soruyu ele almak istiyorum. Bu soru yanıltıcıdır, ancak alışkanlıktan dolayı sık sık sorulur. Soru şudur: Eğer hayata benzeyen sanat, bildiğimiz sanatla değil, gerçek hayatla benzeşiyorsa, onu sanat yapan nedir? Rosendale’de olanların sadece küçük bir kasabanın siyaseti ve kumul yürüyüşlerinin sadece bir dizi doğa yürüyüşü olduğunu söylemek tamamen mantıklı olmaz mı? Bunu söylemek, ikisini de mutlaka küçümsemek anlamına gelmez; sadece onları sanatın ne olduğu ve ne yaptığı konusunda birbirinden ayırmak anlamına gelir. *Sanat* derken hâlâ sanat benzeri sanatı kastediyorsak, bu oldukça makul görünür. Bu durumda, bu iki olayı sanat yapan özel bir şeyin olmadığı konusunda hemfikir olmalıyız. Bunlar aslında iki hayat durumu ve eğer incelenmek istenirse, toplumsal bilimlerden incelenmeleri daha uygun olabilir.

Ancak sanatın, hayatımızın herhangi bir parçasıyla ya da tüm parçalarıyla anlam yaratma faaliyetinin bir örgüsü olduğunu varsayalım. (Her ne kadar garip ve uzun bir ifade olsa da, bu ifade, ister siyaset ister doğa yürüyüşü olsun, salt rutin davranışlar yerine amaçlı ve yorumlayıcı eylemleri vurgulamaktadır.) Bu tanım, sanat modelini, bu alanın özel tarihinden, sadece hayata benzeyen sanatı değil, dinsel, felsefi, bilimsel ve toplumsal/kişisel keşifleri de kapsayan geniş bir alana kaydırır. Giderek

.261.

artan sayıda spekülatif teolog, bilim insanı, siyasal düşünür ve new age fütüristlerinin en büyük endişesi, kültürümüzün sayısız, birbirinden kopuk ve bazen çok tehlikeli parçalarını anlamlandırmaya çalışmak ve bütünü yeniden keşfetmektir. Hayata benzeyen sanat, dünyanın en acil sorunu olan şeyin sorumluluğunu paylaşmanın bir yolu (tek yolu) olabilir.

.262. Bu bütünsel anlamda, Rosendale etkinlikleri ve kumul yürüyüşleri sanattır. Tanım hâlâ keyfi geliyorsa, bu “bütünlük duygusunun” geleneksel sanatın köklerinden geliştiğini hatırlayın. İçsel gelişmelere ve küresel baskılara yanıt veren sanat benzeri sanatlar, hayata benzeyen bir sanat üretti. Hayata benzeyen sanat, kökeni olan bir sanattır ve bu da daha önce söz ettiğim pek çok soruna neden olmaktadır. Mutasyona uğrayacak kadar uzun bir evrim geçirmemiştir. Sanatçılar, sanatın temel doğasına dikkat etmeleri gerektiğini kendilerine sürekli hatırlatmak zorunda kalabilirler: Bu antropolog Diane Rothenberg ve şair Jerome Rothenberg’in “bütünün sempozyumu” olarak adlandırdığı şeye kendilerini/bizi entegre etmenin bir aracı olmaktır. Sonuçta, hayata benzeyen sanatın “sanat” yönü, apandisimiz kadar gereksiz olabilir; ancak şimdilik bunu ne inkâr edebiliriz ne de yüceltebiliriz.

Şu anda önemli olan, hayata benzeyen sanatın oynayabileceği tüm bütünleştirici rollerden (örneğin, popüler eğlence, eğitim, iletişim, siyaset ya da toplumsal örgütlenme) hiçbirinin hayatta kalmamız için kendini tanıma kadar önemli olmadığını anlamaktır. Kendini tanıma, bu süreç ister toplumsal eylem ister kişisel dönüşüm şeklinde olsun, “bütün” olma yoluna çıktığınız yerdir. “Kendini tanımak” ifadesi, bu kadar yalın bir şekilde ifade edildiğinde, bir gün içinde ortaya çıkan nispeten hafif içgörülerden, bir kişinin hayatını yavaş yavaş değiştirebilen zorlu ve uzun bir varoluşsal kavrama sürecine kadar her şeyi kapsayan belirsiz bir ifadedir. “Kendini tanıma” derken benim aklımda olan ikincisi. Bu, ayrı benliğin egosuz benliğe geçişidir. Hiçbir şeyin ayrı olmadığı hayata benzeyen sanat, ayrı benliği bırakmayı öğretir. Rosendale’in dağılması ve kumul yürüyüşleri burada aydınlanmanın zirveleri olarak sunulmuyor (muhtemelen böyle bir

şey yoktur); bunlar sadece yol boyunca atılan adımlardır ve sanatçıların gözleri biraz açılmış olabilir.

Kendini tanıma gerekli ve çoğu zaman acı verici bir iştir. Ancak bu yeni bir iş ya da sadece hayata benzeyen sanatın işi değildir. Aynı zamanda sanat benzeri sanatın da özünde yer almaktadır. Sanatın bir "çağrı", bir "hayat tarzı", bir "ruhani yol", bir "gerçeği arama", bir "vahiy", "çağın vicdanı", "kolektif rüya", "doğa güçleri", "arketipik eylem" ve "mit yaratma" olduğu yönündeki tüm bu ifadeler, öncelikle sanatçıların sanat pratiğinin temelinde yatan aşkın varsayımlara atıfta bulunmaktadır.

.263.

Ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanatın kehanet rolünün bu izlerinden pek söz edilmedi. 1960'larda ve 1970'lerde sanatla ilgili yazılar ve günlük konuşmalar, neo-Marksizm, kültürel yapısalcılık ve göstergebilimden yoğun bir şekilde yararlanarak, kişisel olmayan ve sözde entelektüel bir hâl almaya başladı. Sanat pratiği profesyonelce tınlarken, popüler ve haber değeri olan düzeyde tamamen kariyerizmle ilgili gibi görünüyordu. Ancak sanat yapmanın kişiler üstü etkileri özel sohbetlerden hiç eksik olmadı; sadece kamusal söylemden kayboldu. Oysa sanat benzeri sanatın içinde bulunduğu çıkmaz tam da budur: Fiziksel ve kültürel çerçeveleri o kadar sabit ve kısıtlayıcı hâle gelmiştir ki, çekici olabilecek herhangi bir "ruh" neredeyse erişilemez hâle gelmiştir.

Şunu düşünün: Eğer hayata benzeyen sanat, aydınlanma pratiği olarak sanat pratiği olasılığını geri getiriyorsa, çeşitli psikoterapiler ve meditasyon disiplinlerinin yapageldiklerini tamamlar. Hayata benzeyen sanat, bunların yerine geçecek bir şey olarak değil, onları çağdaş imgeler, metaforlar ve mekânlar bağlamına yerleştirmenin doğrudan bir yolu olarak düşünülebilir. Rosendale Köyü'nde ve kum tepelerinde yaşananlar, normalde her ikisi de bir öğretmenin rehberliğinde gerçekleştirilen tedavi edici seanslardan ve örneğin *zazen* (Japon Budist oturma meditasyonu) gibi günlük uygulamalardan hariç tutulur. Hayata benzeyen sanat, kendi kendine yürütülen ve kendi kendine sorumlu bir sanattır. Hayata benzeyen sanat, terapi ve meditasyon için günlük işlere bir köprü olabilir. Hatta bazı

hayata benzeyen sanatların şifa ve meditasyon disiplini hâline gelmesi de mümkündür. Böyle bir şey zaten yaşanmaktadır. Eğer bu daha bilinçli bir şekilde gelişirse (ki bunun olup olmayacağını bilmiyoruz), sanatın genel anlamının, bir amaç olmaktan bir araç olmaya, başka bir âlemde mükemmellik vaadi sunmaktan bu âlemde anlamlı bir hayat sürmenin yolunu göstermeye doğru derinden değiştiğini görebiliriz.

.264. Kendi telesekreterinizi arayıp aradığınızı belirten bir mesaj bıraktığınızı varsayalım. Bu sayede kendiniz hakkında bir şeyler öğrenebilirsiniz.

Bir arkadaşınızın evini süpürmeyi teklif ettiğinizi ve sonra topladığınız tozu kendi evinize yaydığınızı varsayalım. Bu sayede arkadaşlık hakkında bir şeyler öğrenebilirsiniz.

Açık bir gökyüzünü izleyerek bir bulutun oluşmasını beklediğinizi varsayalım. Bu sayede doğa hakkında bir şeyler öğrenebilirsiniz. Gökyüzünün temizlenmesi için daha uzun süre beklediğinizi varsayalım. Bu sayede kendiniz hakkında başka bir şey öğrenebilirsiniz.

Sanat Olamayacak Sanat (1986)

Son otuz yıldır sanatçı olarak yaptığım çalışmaların, hiçbir şekilde sanatla ilgisi olmayan eylemler ve bağlamlar içinde gerçekleştiği oldukça iyi biliniyor. Örneğin, sabahları henüz tam uyanık bile değilken dişlerimi fırçalamak; aynada dirseğimin yukarı aşağı hareketlerinin ritmini izlemek...

Sanat olarak algılanmayan bu tür bir sanatın icrası, bir çelişki olmaktan çok bir paradokstur. Bunun neden böyle olduğu konusunda biraz arka plan bilgisi gerekiyor.

.265.

Sanatı çağrıştırmayan eylemler ve bağlamlardan söz ettiğimde, Duchamp ve ondan sonra gelen birçok kişinin yaptığı gibi, her sabah dişlerimi fırçalamak gibi bir eylemin seçilip geleneksel bir sanat bağlamına yerleştirilmesinden söz etmiyorum. Sanatı tanımlayıcı bir çerçevenin (galeri ya da tiyatro gibi) sanat dışı bir nesneye, fikre ya da olaya "sanat değeri" ya da "sanat söylemi" atfettiği bu strateji, Duchamp'ın ilk hamlesinde keskin bir ironiydi. Yaratıcılık, mesleki beceri, bireysellik, maneviyat, modernizm ve yüksek sanatın varsayılan değeri ve işlevi hakkında bir dizi kutsal varsayımı karşı karşıya getirdi. Ancak daha sonra, başka sanatçılar tarafından sergilenen sanat dışı nesnelerin sayısı arttıkça, bu strateji önemsiz hâle geldi. Her bir vakanın değerine bakılmaksızın, bir galeride endüstriyel ürünlerin yığıldığını gördüğümüz her seferinde, gündelik hayatın bir sahnede canlandırıldığını gördüğümüz her seferinde, aynı basmakalıp söz manşetlere taşındı: Doğru bir sanat paketine konduğu takdirde her şey estetikleştirilebilir. Ama neden "her şeyi" estetikleştirmek isteyelim ki? Bu sunumlarda tüm ironi kayboldu, kışkırtıcı sorular unutuldu. Sanatta bu tür bir hareketi sürdürmek bana verimsiz göründü.

Bunun yerine, dişlerimi fırçalamaya, dirseğimin hareketini izlemeye dikkat etmeye karar verdim. Banyomda tek başıma olacaktım, sanat izleyicileri olmadan. Galeri, yargılayacak eleştirmen, tanıtım olmayacaktı. Bu, gündelik hayatın performansını sanatın hafızasından tamamen çıkaran önemli bir değişimdi. Elbette kendime "Şimdi sanat yapıyorum!"

diyebilirdim. Ama pratikte, bu konuya çok kafa yormadım.

Benim farkındalığım ve düşüncelerim başka türlüydü. Bu dişlerimi fırçalama eyleminin, çocukken bunu yapmaya yönelik ilk çabalarımaya kıyasla ne kadar rutinleşmiş, bilinçsiz bir davranış hâline geldiğine dikkat etmeye başladım. Gündelik hayatımın yüzde 99'unun da aynı şekilde rutinleşmiş ve fark edilmeyen bir hâl aldığını, zihnimin her zaman başka bir yerde olduğunu ve bedenimin her dakika bana gönderdiği binlerce sinyalin görmezden gelindiğini düşünmeye başladım. Bu konuda çoğu insanın da benim gibi olduğunu tahmin ettim.

.266. İki hafta boyunca dişlerimi dikkatlice fırçalarken, dirseğimde ve parmaklarımda gerginlik hissetmeye başladım (daha önce de var mıydı?), diş etlerimde fırçanın baskısını, hafif kanamayı fark ettim (dişçiye gitmeli miyim?). Bir kez başımı kaldırdım ve aynada yüzümü gördüm, gerçekten gördüm. Uyandığımda kendime nadiren bakardım, bu belki de gördüğüm şişkin yüzümden kaçınmak istediğim içindi, en azından yıkayıp düzelterek tercih ettiğim kamusal imgeme uydurana kadar. (Ve kaç kez başkalarının da aynı şeyi yaptığını görmüş ve kendimin farklı olduğuna inanmıştım!)

Bu, mahremiyetim ve insanlığım konusunda gözlerimi açan bir deneyim oldu. Kendime dair sıradan bir resim ortaya çıkmaya başlamıştı, benim yarattığım ama hiç incelemediğim bir imge. Bu imge, dünyaya dair oluşturduğum imgeleri renklendiriyor ve başkalarına dair imgelerimle nasıl başa çıktığımı etkiliyordu. Bunu yavaş yavaş fark ettim.

Ancak, diş fırçalama eyleminin ötesine yayılan bu daha geniş yankı alanı, başlangıç noktasından çok uzak görünüyorsa, şunu hemen belirtmeliyim ki, bu alan banyodan hiç çıkmadı. Fırçalamanın fiziksel yönü, diş macununun aromatik tadı, ağızımı ve fırçayı suyla çalkalamak, sağ elini kullanan biri olarak fırçayı ağızımın sağ tarafından sokup sonra sol tarafa geçmek gibi birçok küçük nüans... Bu ayrıntılar her zaman şimdiki zamanda kaldı. Daha geniş anlamlar, sonraki günlerde zaman zaman ortaya çıktı. Bütün bunlar diş fırçalamaktan kaynaklanmıştı.

Bunun sanatla ne ilgisi var? Neden bu sadece sosyoloji değil? İlgisi var çünkü modernizm içindeki gelişmeler sanatın hayat kaynaklarına

doğru dağılmasına yol açtı. Batı'da sanat, en azından Helenistik döneme kadar uzanan uzun bir sekülerleşme eğilimi tarihine sahiptir. 1950'lerin sonları ve 1960'larda bu hayata benzeme dürtüsü, öncü akımı (*vanguard*) hâkimiyeti altına aldı. Sanat, galerideki özel nesnelerden uzaklaşarak gerçek kentsel çevreye, gerçek beden ve zihne, iletişim teknolojisine ve okyanus, gökyüzü ve çöl gibi uzak doğal bölgelere yöneldi. Bu yüzden, dış fırçalama eyleminin çağdaş sanatla ilişkisi açık ve kaçınılmazdır. Paradoks da burada yatmaktadır: Hayata benzeyen sanatla ilgilenen bir sanatçı, sanat yapan ve yapmayan bir sanatçıdır.

Paradokstan daha azı basit kalır. Sanatçının yaptığı şeyin kimliği (ve dolayısıyla anlamı) sıradan, tanınabilir bir faaliyetle daha geniş insani bir bağlamda bu faaliyetin "yankısı" arasında gidip gelmedikçe, faaliyetin kendisi geleneksel davranışa indirgenir. Ya da bir galeri tarafından sanat olarak çerçevelendirilirse, geleneksel sanata indirgenir. Dolayısıyla, normalde yaptığımız gibi dış fırçalamak da gerçek dünyaya geri dönüş yolu sunmaz. Ancak sanat/sanat olmayan olarak icra edilen sıradan hayat, gündelik hayata metaforik bir güç katabilir.

.267.

Doğru Yaşamak (1987)

Daha önceki sanatçıların yeniliklerinin ne kadar ileriye götürülebileceğini görmek beni her zaman ilgilendirmiştir. Önemli bir nokta, yeni bir hareketin genişleme yeteneğinin, dallanmaya devam etme kabiliyetinin, onun değerinin ölçüsü olmasıdır. Bu, gerçek anlamda üretken fikirleri geçici heveslerden ayırır.

.268. Örneğin, Mondrian Kübizmde figüratif olmayan, aşkın bir formalist dilin öncüsünü gördü. Bu yüce soyutlama anlayışı, Newman ve Reinhardt aracılığıyla ve Minimalizmde de yankı bulmaya devam etti.

Buna karşılık Duchamp, aynı Kübizmin kolaj ve kurgularından, sanatçının sıradan malzemeleri ve seri üretilmiş görüntüleri seçici bir şekilde kullanmasının, sanatçının geleneksel becerisi ve bireysel yaratıcılığının yerini alabileceğine yönelik ironik olasılığı seçti. Sonuç, galeri bağlamında (her anlamıyla) sanat olarak çerçevelenen hazıryapı oldu. Hazıryapım sanat fikri, Sürrealizmden Asamblaja, Happening'ler ve Eylemlere, Pop art, Beden sanatı, Arazi sanatına kadar devam etti. Hazıryapım sanat fikri, saf soyutlama gibi, modern sanatta temel bir "üretici" hâline gelmiştir.

Ancak radikal hareketler bazı şeyleri geride bırakır. Mondrian, Kübizmdeki çok yönlü illüzyonlara ve gündelik dünyanın sözcük oyunlarına ilgi duymuyordu. Duchamp da Kübizmdeki zengin formel oyunlara pek ilgi göstermiyordu. Yenilikçi atılımlar genellikle ne adil ne de dengelidir.

John Cage'in müzik dışında birçok sanat dalında geniş bir etkiye sahip olduğu göz önüne alındığında, o nasıl üretken olmuştur? Her birimizin vereceği yanıt adil ya da dengeli olmayabilir yahut Cage'i özellikle memnun etmeyebilir. Ancak bu yanıtlar, onun yarattığı yankının genel hatlarını ortaya koymaya başlayabilir.

Benim bakış açımdan, Cage müzik yapımında iki temel deneysel adım attı: Bir parçanın seslerini ve sürelerini düzenlemek ve seçmek için şans işlemlerini sürekli olarak uygulamak ve gürültüyü geleneksel müzik sesine

eşdeğer olarak kompozisyona dahil etmek.

Yüzyılın başlarında tüm sanat dallarında şansa ve sanat dışı unsurlara yoğun ilgi duyulduğu açık olsa da Cage'in bu konulara odaklanması 1940'lar ve 1950'lerde daha üzerinde düşünülmüş ve sistematiktir. Belki de tarihsel olarak o dönem yeni düşüncelere daha açıktır. Her türden sanatçı onun örneğinden etkilendi ve birçoğu onun derslerine katıldı (ben de onlardan biriydim).

Müzikteki bu iki hareketin sistematik olarak diğer sanat dallarına da aktarılabilirdi herkes tarafından hemen anlaşıldı. Ancak benim gördüğüm kadarıyla daha ilginç olan, bu fikirlerin sanat türlerinin sınırlarının çok ötesine geçerek izinden gitmekti.

.269.

Şunu düşünün: Eğer şans işlemleri ve gürültünün kullanımı, Beethoven'ın müzik parçalarıyla cızırtılı sesleri eşit şekilde bir araya getirebiliyorsa, o zaman bu tür şans işlemleri, herhangi bir sanat türünü bir araya getirebilir ya da yalıtabilir yahut hiçbirini bir araya getiremez ve yalıtamaz! Ancak bu sorunlu olabilir. Bir konserde, bir galeride ve bir mutfakta aynı anda bir parça çalınmasını gerektiren bir şans planı, basitçe gerçekleştirilemezdi. Pratiklik açısından bazı dışsal kararlar alınması gerekirdi. Başka bir deyişle, şans yöntemi yeni işitsel deneyimler üretme konusunda harika bir yöntemdi, ancak Cage bunu kendi takdirine göre ve neredeyse her zaman konser ortamının toplumsal, fiziksel ve zamansal sınırları içinde uyguladı.

Bir etkinlik için hangi alanların kullanılacağına dair pratik kararlar almam gerektiğinden, gündelik hayatın belirsizliği ve kontrol edilemezliği, geleneksel modern sanatların galerileri, sahneleri ve formatlarının görece öngörülebilirliğinden daha çekici geldi. Sokaklarda ya da telefonda, şans işlemleri elbette kolayca kullanılabilirdi, ancak bir süre sonra, gerçek dünyada planlanan herhangi bir etkinlik için öngörülemeyen ayrıntıların ve sonuçların büyüklüğü, şans hesabının sağlayabileceğinden çok daha fazlaydı, bu nedenle zevk ya da seçimi askıya almak için bir yöntem geliştirmek gereksiz hâle geldi. Basit bir plan yeterliydi: "Üç saat yürüyüş yapmak. Her yüz adımda sola dönmek"... Ya sola döndüğünde karşınızda

bir duvar ya da araba trafiği çıksaydı? O anda bir karar vermek gerekirdi.

.270. Böylece, sanat bağlamından çıktığınızda “şans” ortamın bir parçası hâline geldi ve sanattan dışlanan her şeyin metaforu olan “gürültü”, yeryüzündeki ve zihindeki tüm olaylara ve yerlere yayılabilir hâle geldi. Kısacası, Cage (aynı şeyi sanat galerisinde yapan Duchamp’ın izinden giderek) şans ve gürültü dolu dünyayı konser salonuna taşıdığında, bir sonraki adım, bu belirsiz dünyaya doğru ilerlemek ve konser salonu, galeri, sahne ve benzerleri gibi çerçeveleme araçlarını unutmaktı. Bu, Happening’in teorik temeliydi ve birkaç yıl boyunca Beden sanatı, Arazi sanatı, Enformasyon parçaları ve Kavramsalılık bu fikri çeşitli şekillerde genişletti.

Ancak 1950’li yıllardan bu yana Cage örneğinin, sanat üzerindeki etkisinin düşündürdüğünden çok daha önemli ve zengin olduğunu düşünüyorum. O dönemde eserlerinde, yazılarında ve öğretiminde ortaya çıkan dünya görüşü, bizim alışık olduğumuzdan çok farklıydı. Batılı sanatçılar için, yaygın trajik acı çeken kişi miti herkesin hayal gücü üzerinde hâkimdi. (Miró’nun eserleri, mizah dolu oldukları için üstün sayılmazdı!) Gerçek dünya korkunçtu, bu yüzden sanatçının görevi, hayal gücünde daha iyi bir dünya ya da daha iyi olmasa da en azından daha eleştirel bir dünya yaratmaktı. Bu görevi yerine getirmek çoğu zaman cehennemi yaşamak anlamına geliyordu ve o dönemde tanınan en iyi sanatçıların hayatları, gençler için pek de örnek teşkil etmiyordu.

Cage’in (Asya felsefesinden esinlenen) kozmolojisinde, gerçek dünya eğer onu duyabilir, görebilir ve anlayabilirsek mükemmeldir. Eğer duyamıyor ve göremiyorsak, bunun nedeni duyularımızın kapalı ve zihnimizin önyargılarla dolu olmasıydı. Böylece dünyayı kendi mutsuzluğumuz hâline getirmiştik.

Ama dünya olduğu hâliyle kusursuz olsa –ne korkunç ne de iyi olsa– onun daha da iyileştirilmesini talep etmeye gerek kalmazdı (insan böyle talepler ileri sürmeden de zorluklarla ne yapacağını bilir hâle gelmeye başlar). Ve eğer sanatımızın artık alternatif bir dünya sunması gerekmiyorsa, onu mükemmelleştirmeye ve kontrol etmeye çalışmaktan vazgeçmek

sorun değildi (bu nedenle şans işlemleri ve gürültüler ortaya çıktı).

Bazılarımız için gerçekleşen şey, yeni serbest kalan sanatımızın kendi doğal eğilimini takip ediyormuş gibi davranmaya başlamasıydı. Hayatımızı da aynı şekilde yaşayabileceğimiz aklımıza gelmiş olabilir.

Çoğu Batılı insan bunu kabul etmekte zorlanır, ancak bunun bilgeliğini kabul edenler için bunu söylemek yapmaktan çok daha kolaydır. Fakat bence John Cage'in müzik alanındaki yeniliklerinin en değerli kısmı şudur: Deneysel müzik ya da günümüzün deneysel herhangi bir sanatı, doğru yaşamak için bir giriş niteliği taşıyabilir ve bu giriş tamamlandıktan sonra sanatın aracılığına başvurmadan hayatın kendisine yönelmek mümkün olabilir.

.271.

BEŞİNCİ KISIM
1990'LI YILLAR

Hayatın Anlamı (1990)

İki adam barda içki içiyor. Ortalarında yarım şişe viski var.
Biri, kötümser olan, şişenin yarısının boş olduğunu söylüyor.
Diğeri, iyimser olan, şişenin yarısının dolu olduğunu söylüyor.

Günümüzün deneysel sanatçısı, gayri-sanatçıdır (*un-artist*). Karşı-sanatçı (*antiartist*) değil, sanattan arındırılmış (*emptied of art*) sanatçıdır. Adından da anlaşılacağı üzere, gayri-sanatçı, geleneksel biçimde, bir modernist olarak başlamış, ancak 1950'lerde bir noktada, eserlerinden, herhangi birisine sanatı hatırlatabilecek neredeyse tüm öğeleri çıkarmaya başlamıştır. Gayri-sanatçılar hakiki sanat yapmazlar, benim "hayata benzeyen sanat" olarak adlandırdığım, bize esas olarak hayatımızın geri kalanını hatırlatan bir sanat yaparlar.

.273.

Bir kadın bir yerlerde bir leke bulmaya karar verir. Fikri, lekeyi söküp yanında götürmektir. Birkaç gün sonra kaldırımında ezilmiş bir sigara külü görür ve onu ceketinin cebine atar. Bir hafta geçtikten sonra cebinin içini birine gösterir. Belki de lekeyi nasıl söktüğünü anlatır. Görülmesi gereken pek bir şey yoktur.

Eğer gayri-sanatlaştırma, tanınabilir sanatın "neredeyse" tüm niteliklerinin elden çıkarılmasıysa, geriye kalan hâlâ "sanat" kavramıdır; bu kavram "gayri-sanatçı" ifadesinin içinde mevcuttur. Bu ifade ve onun kısaca çağrıştırdığı sayısız resim, heykel, konser, şiir ve oyun, gayri-sanatçının daha önceki bağlılığının bir parçasıydı. Dolayısıyla sanat, bir süreliğine önemli bir şey olarak değil, bir anının izi olarak kalacaktır.

Sanat mesleğinin bizzat kendisinin kendi yükünü boşaltılmasında önemli bir rol oynadığını hatırlarsak, bu mantıklı gelebilir. Batı'daki tarihinin yenilikçi yönü, sanat dışı öğelerin tekrar tekrar dahil edilmesiyle dikkat çeker: Çöp, gürültü, popüler temalar, kitlesel ürünler, yeni teknolojiler,

çabuk bozulan şeyler, geçici olaylar, siyaset, sokaklar, çöller, banyolar, telefon kulübeleri... Bu nedenle, gayri-sanatçı, yüksek sanatın evi terk eden çocuğudur.

.274. Gayri-sanat, hayata benzeyen bir form ve ortam kazandıkça, dünyada sanki gerçek hayatmış gibi işlev görmeye başladıkça, sanat ve tüm yankılarının, bugünün deneyicileri için bir gün gereksiz hâle gelebileceğini, hatta bugüne kadar olduğu gibi bir başlangıç noktası olmaktan çıkabileceğini tahmin edebiliriz. Ve bu o kadar da kötü olmayabilir, çünkü geçen yüzyılda sanatçıların sanat dışı olana yönelik ilgisi, sanatın ayrı bir şey olduğu fikrinin her zaman tatmin edici olmadığını, bazı zamanlarda hayatın geri kalanının daha çekici olduğunu gösteriyor. Bu yüzden sanat tamamen unutulamaz ama aynı zamanda geride bırakılabilir.

Harry, California'da emlakçılık yapar ve iyi bir hayat sürer. Bir gün öğle yemeğinde, etrafındaki sessiz verandayı ve çiçek açan begonvilleri, ardından da ortağı Mike'ı süzer. "Mike," der, "hayatın anlamının ne olduğunu biliyor musun?" Mike hayır der ve konuyu değiştirir.

Sonraki birkaç ay boyunca Harry, hayatın anlamı hakkında tasalanır. Sonunda Mike'a, yanıtı bulana kadar emlakçılığı bırakacağını söyler. Mike onu vazgeçirmeye çalışır, ancak Harry kararını vermiştir. İşlerini yoluna koyar ve ortadan kaybolur.

Yıllar sonra, Mike aynı restoranda öğle yemeği yerken bir serseri elini omzuna koyup hırıltılı bir sesle, "Mike, benim, Harry!" der. Harry bir korkuluk gibidir, bir gözü noksan, dişleri dökülmüş, pis ve dağınık. Mike ondan kurtulmak ister, ama Harry ona zamk gibi yapışmıştır. Harry, "Uzun bir yolculuktu, hapiste yattım, her türlü hastalığa yakalandım, Tibet'te neredeyse ölüyordum, soyuldum ve dövüldüm... ama hayatın anlamını buldum!" der.

Mike onu süzer ve ondan kurtulmak için oyuna katılması gerektiğini anlar. Sonra "Peki," der "nedir hayatın anlamı?" Harry, Mike'ın gözlerinin içine derince bakar ve "Simidin deliği,⁵⁴" der.

Mike bu yanıtı beğenmez ve Harry'ye hayatın anlamının simidin deliği olamayacağını söyler.

Harry yavaşça elini Mike'ın omzundan çeker ve yüzünde şaşkın bir ifade belirir. Mike'a "Hadi ya! Öyleyse hayat simidin deliği değil!" der... Ve verandadan çıkar.

.275.

Bu hikâyenin anlamı ne? Harry gerçekten haklı mı, yani hayatın anlamının peşinde mi, her ne kadar bu anlam tam olarak simidin deliği olmasa da? Hikâye onu, şüpheli Mike'la kısa bir buluşmanın ardından muhtemelen arayışını sürdüren bir hakikati gören kişi olarak gösteriyor. Büyük arayışçı geleneğinde, Harry bu arayışa bağlı kalacağına dair bağlayıcı bir söz vermiştir. Cehennemi yaşadığına göre, şimdi esasen haklı olmalı. Ama Mike daha haklı olabilir: Harry'nin deli olduğunu biliyor.

Bunun yerine, ikisinin de eşit derecede haklı olduğunu varsayalım. Mike sorumlu bir adamdır. Harry ile birlikte, ödüllü alışveriş merkezleriyle tanınan dev bir şirketin yönetimini paylaşmaktadır. Mike, üretken çalışmanın en üstün erdem olduğuna içtenlikle inanmaktadır. Hayatın anlamının sadece simidin deliği olamayacağını bilir. Ancak Harry, özünde bir vizyonerdir. İş hayatında olağanüstü bir başarıya sahip ve toplumun saygın bir üyesi olmasına rağmen, her zaman daha fazlasının, daha derin bir gerçeğin var olduğunu hissetmiştir. Harry kitaplar okumuştur, ancak kitaplar yeterli değildir. Yaşadığı hayattan uzaklaşarak gerçeği kendisi bulmalıdır. Bu açıdan bakıldığında, o ve Mike her ikisi de gerekli olduğuna inandıkları şeyi yapıyor. Her ikisi de hayatın anlamını bilir.

Şimdi ikisinin de yanlış olduğunu varsayalım. Mike sadece toplumsal

54 İngilizcesinde bagel'in deliği: "the hole in a bagel". –en.

olarak kabul gören erdemleri anlıyor. Bilinçsizce örnek (yani zengin) bir vatandaş olmaktan gurur duyuyor ve aynı hırsla sahip olmayanları gizlice hor görüyor, kendinden daha başarılı olanları kiskaniyor. Hac yolculuğuna çıkmadan önce işlerini yoluna koymuş olduğu varsayılan Harry de aslında Mike'ı yarı yolda bırakıyor. Onu seven bir ailesi vardı. Onun yokluğundan ötürü acı çeken meslektaşları ve arkadaşları var, ayrıca şirketinin başarısının arkasındaki mimari beyin olarak şirketin geleceğini ciddi şekilde tehlikeye attığı da bir gerçek. "Hayatın anlamını" aramak, Harry için sadece gerçek hayattaki sorumluluklarını terk etmek için bir bahane. İki adam da takdire şayan değil, bu yüzden ikisi de muhtemelen hayatın anlamını bilemez.

Eğer bu iki adam hem haklı hem haksız hem kısmen haklı hem de kısmen haksız olabiliyorsa, bu hikâyenin anlamı hayatta hiçbir şeyin kesin olarak şu ya da bu olmadığı mıdır? Belki, ama bu çok açık. Bu hikâyenin merkezinde, imkânsız bir hayalin peşinde olsa da Harry'nin ayrıntılar konusunda esnek olduğu gerçeği yatıyor: Simidin deliği işe yaramazsa, başka bir şey işe yarar. Mike pratik bir adam olabilir, ama bu sayede gerçekliği kendisine görüldüğü gibi kabul edebiliyor: Harry gittikten sonra, gene de işleri yürütüyor. Hikâyeden, ayrılmalarıyla ilgili küçük ayrıntıları aslında öğrenemiyoruz. Harry'nin hiç ailesi olmayabilir ve işten ayrılması oldukça nezaketle ayarlanmış olabilir. Mike ise işi büyütme için başka bir emlak şirketiyle birleşmeye karar vermiş olabilir. Hikâyenin en önemli kısmı, ona eklemeyi seçtiğimiz şeylerdir.

Ve bu, hayata benzeyen sanatın hikâyesidir. Hayata benzeyen sanat yapanlar, Harry ya da Mike yahut her ikisidir ve hayatın günlük rutinleriyle oynarlar. Birinin yakasından kopan bir ipliği alıp hayatın anlamını bulurlar. Ve eğer bu değilse, bulaşıkları yıkadıklarından emin olarak, bıçakları, çataıları, fincanları ve tabakları sol elden sağ ele geçirirken sayarak onu bulurlar.

Bu, sanatları diğer sanatlara benzeyen "sanat benzeri sanat yapanlar"dan ne kadar farklıdır. Sanat benzeri sanat yapanlar hayatın anlamını aramazlar; sanatın anlamını ararlar. Ve onu bulduklarını düşündüklerinde, yanıldıkları söylenirse cesaretleri çok kırılır. Harry'nin yaptığı gibi isteyerek başka bir yanıtı yönelmezler ve Mike gibi şüphelerden

kurtulamazlar. Çoğu zaman kendi görüşlerine sadık kalır ve hatta mücadele ederler.

Bir adam bir suç işler ve ömür boyu hapis cezasına çarpıtılır. Hapishane kapısına vardığında, hapishane rutinine uyum sağlamasını denetlemekle görevlendirilmiş yaşlı bir mahkm tarafından karşılanır. Kayıt işlemlerini tamamlayıp üniformasını aldıktan sonra, öğle yemeği için yemekhaneye giderler ve yeni mahkm diğer mahkumlarla tanıştılır. Yemeğe başlarlar ve birkaç dakika sonra birinin "On dört!" dediğini duyar. Herkes güler. Sonra "On bir!" diye bir ses duyulur ve ardından iyi niyetli iniltiler gelir. Ardından "Doksan iki!" diye bir ses duyulur ve kıkırdamalar başlar. Sonra "Yirmi yedi!" diye bir ses duyulur ve iniltiler ve gözyaşları başlar. Bu durum yemek boyunca sürer.

.277.

Yeni gelen adamın giderek daha fazla kafası karışır. Bu yüzden akıl hocasına eğilip fısıldar: "Neler oluyor?" Yaşlı adam yanıt verir: "Fıkra anlatıyoruz. Ama bunları o kadar çok anlattık ki artık ezbere biliyoruz. Zaman kazanmak için fıkralara numara verdik. Böylece çok daha fazla fıkra anlatabiliyoruz."

Yeni mahkm başını sallar ve uzun bir süre bu adamlarla birlikte yemek yiyeceğini ve buradaki kuralları öğrenmesi gerektiğini anlar. Sonra "On altı!" der ve etrafındakilere bakar. Ortamda lm sessizliği hkimdir. Tekrar eğilir ve "Sorun ne?" diye sorar. Yaşlı mahkm "ok basit. Düzgün anlatmadın," der.

Sayılarla fıkra anlatmak ciddi bir iştir. Bir kişi, tek bir sayı söyleyerek fıkra anlatmak için fıkra tarihine dair çok fazla bilgi ve eğitime gereksinim duyar. Bunu doğru bir şekilde yaparsanız, ortaya koca bir dünya çıkar. Gerçek

bir şakacıdan “beş” ya da “iki yüz yetmiş sekiz” gibi bir sayı duyduğunuzda, bunun çok komik olduğunu anlarsınız.

Hapishanede geçen yılların ardından yeni fıkralar ortaya çıkmaz. Örneğin, daha önce var olmayan bir “timsah gözyaşları” şakası, “eksi on üç” rakamıyla yapılamaz. Bu şakanın bir geçmişi olmaz, dolayısıyla kimse bunun bir şaka olduğunu bilmez. Ancak defalarca anlatılmış bir klasik, esprili taklitler için sayısız fırsat sunabilir.

.278. Ortalama on beş yıldır birlikte yaşayan ve yılda yaklaşık bin yüz kahvaltı, öğle yemeği ve akşam yemeği paylaşan yirmi mahkûmun masasında, diyelim ki üç yüz fıkra repertuarı ve her mahkûmun diğerlerinin fıkra tarzlarından en az on varyasyon üretme ve alıntı yapma becerisine sahip olduğunu varsayarsak, bu mahkûmların eğlenebileceği yaklaşık altmış bin fıkra vardır.

Müthiş. Her öğünde gerekli olan ince ayarlanmış sayı dizilerini ancak bir profesyonel takdir edebilir. Masadaki adamlar için, duraklamalar çok şey ifade eder. Sesler yükselir ve alçalır. Yüz ifadeleri, jestler ve göz teması, her sayıya verilen yirmi yanıtın ağırlığını etkiler. Dikkatli bir mahkûm, onların kıkırdamalarında ve homurdanmalarındaki büyük ironileri ve öğrenilmiş eleştirileri algılayabilir. Bir seferinde, hapishane çalışma koşullarına karşı gizlice planlanan bir grev ve gıda kalitesinin düşmesine yönelik artan öfke, “üç”ün belirli katlarıyla aynı anda şifrelenir; bu nedenle, uzman bir dinleyici için bu sayıları içeren her fıkra siyasal bir anlam taşır. Bu yüzden, yeni gelen adamın arkadaşlarını güldürememesi şaşırtıcı değildir. “Düzgün anlatmadın,” der akıl hocası. O hapishanede düzgün anlatmak gerçekten önemlidir.

Ancak sıradan dünyada, düzgün anlatmak o kadar da önemli değildir. Hayatın anlamını bilen uzmanlar yoktur. Hayatın bir tornavida mı yoksa bir şişe kapağı mı olduğunu kim kesin olarak söyleyebilir? Esprinin can alıcı noktası asla gelmeyebilir. Ancak, trafiğin yoğun olduğu saatlerde otayollarda trafiğin yoğunluğunu anlatan haberleri dinlerken, orada absürt şakanın erdemini iştebilirsiniz.

İki arkadaş günlerini birbirlerini ziyaret ederek geçirir. Uygun görüldüğünde, biri diğerine "Sen yukarıdasın" ya da "Sen aşağıdasın" der ve yaptıkları ya da konuştukları şeye devam ederler. "Yukarı" ve "aşağı", bir arkadaşın (merdiven basamağı gibi) daha yüksek ya da daha alçak bir seviyede olup olmadığına ya da kendini iyi ya da kötü hissedip hissetmediğine bağlıdır. Bu iki tür yukarı ve aşağı durum birbiriyle örtüşebilir ya da örtüşmeyebilir. Ancak arkadaşlar bu tür yargılara dikkat ederler. Birbirlerinin nasıl olduklarını öğrenirler. Bunun dışında, günleri tamamen sıradan geçer.

.279.

Arkadaşlar bir günü daha birlikte geçirir. Bir ara biri diğerine, "Bana biraz para ver" der. Diğer arkadaş bir miktar para verir. Bir süre sonra, para veren arkadaş "Paramı geri ver" der ve para iade edilir. Günün ilerleyen saatlerinde, arkadaşlardan biri "Bana bir öpücük ver" der ve diğeri bunu yapar. Gene bir süre sonra, öpücüğü veren arkadaş "Öpücüğümü geri ver" der ve öpücük iade edilir. Bunun dışında, günleri tamamen sıradan geçer.

Bu sıradan günlere bir göz atalım. Bu günlerden birinde arkadaşlar bir foseptik kazıyor. Evin su tesisatı tıkanmış ve onarım ertelenemez. O gün hava sıcak ve bir levye ve kazmayla kil tabakalarını yarıp geçmek zorundalar. İki buçuk metre derinlikte kürekle kazmak zor ve toprak ve taşlar, sapına ip bağlanmış bir kova ile yukarıdan çekilmeli. Ara sıra arkadaşlardan biri diğerine "Sen yukarıdasın" ya da "Sen aşağıdasın" diyor.

Birkaç hafta geçiyor ve bir meslektaşları vefat ediyor. Cenazeye katılıyorlar. Kilise doludur. Mihrapta mumlar yanmaktadır. Koro şarkı söylüyor ve her sırayı tatlı bir hüznün kaplamıştır. Papaz, vefat eden yoldaşlarının erdemlerini anlatırken, arkadaşlarından biri sessizce "Bana biraz para ver" der. Daha sonra, resepsiyonda, "Bana bir öpücük ver" der. Tabii ki para ve öpücük talep edildiğinde iade edilir.

Dediğim gibi, bu tür etkileşimlerin bildiğimiz sanatla neredeyse hiçbir ilgisi yoktur, ancak bunlarla meşgul olanlar, çok da uzak olmayan sanatçı ebeveynlerinin farkındadırlar. Dolayısıyla, sanatçıların sanatçı *olmadıkları* zamanlarda yaptıkları şeylerle oynarlarsa, bunun yüksek sanatla ilgili bir tür soluklaşan söylem olarak yorumlanabileceğini bilirler. Ancak bu pek ilginç değildir, çünkü sanat benzeri sanat yapan sanatçıların sanat yapmadıkları zamanlarda yaptıkları şeyler, diğer insanların özel bir şey yapmadıkları zamanlarda yaptıkları şeylerle hemen hemen aynıdır: Ayakkabı bağcığını bağlamak için eğilmek, kibarca kaşınmak, caddenin karşısındaki birine el sallamak, haftada bir kez ebeveynlerini aramak, yani günlük hayatın küçük rutinleri. Dolayısıyla, bu rutinelere kasıtlı olarak dahil olmak, 1950'li ve 1960'lı yılların sanatçılarının yaptığı gibi sanata daha fazla sanat dışı öge katmak ya da (bu güzel bir düşünce olsa da) sanatçıları ve tüm insanlığı birleştiren daha derin bir bağı onaylamak anlamına gelmez. Aksine, bu sıradan olayların, dikkat ettiğinizde doğası gereği ilgi çekici olduğunu ima etmek anlamına gelir.

Herhangi bir şeye, özellikle rutin davranışlara yakından dikkat ettiğinizde, o şey *değişir*. Dikkat, dikkat edilen şeyi değiştirir. Örneğin, banyoda ellerinizi yıkarken, ellerinizi üç saniye mi, dört saniye mi ya da daha uzun bir süre mi ıslatırsınız? Sabunu sol elinizle mi yoksa sağ elinizle mi alırsınız? Köpüğü, sabunu elinizde üç sefer mi yoksa daha çok çevirerek mi oluşturunuz? Ellerinizi ne kadar hızlı hareket eder? Ne kadar süre durursunuz? Ellerinizi yıkarken lavaboya mı yoksa aynaya mı bakarsınız? Suyun sıçramasını önlemek için geriye doğru eğilir misiniz? Havluya uzanmadan önce ellerinizi sallayarak fazla suyu akıtır mısınız? Aynaya bakarak görünüşünüzün düzgün olup olmadığını kontrol eder misiniz?

Ellerinizi yıkarken tüm bu hareketleri sırayla saymaya başlarsanız, bunların normalden daha uzun sürdüğünü ve her şeyin garip, ya da en azından kopuk kopuk gerçekleştiğini fark edersiniz. Otomatik olarak kaç hareket yaptığınızı ya da bunların fiziksel hislerini hiç düşünmemiş olabilirsiniz. Sabun köpüklerine, ellerinizi kurulama hareketlerinize, bunları doğrudan değil de aynada izlemeye hayran kalabilirsiniz. Kısa sürede

bunların hepsinin çok garip olduğunu fark edersiniz; tanıdık ama yabancı bir alanda bulunuyorsunuz.

Başkaları bunu nasıl yapıyor diye merak edebilirsiniz. Bunu nasıl öğrenebilirsiniz? Bir tanıdığınıza “Lütfen, ellerinizi yıkarken sizi izleyebilir miyim?” diye sorabilir misiniz? Bunu hususi bir banyoda mı yoksa umumi bir banyoda mı teklif edersiniz? Teklifiniz kabul edilirse, gösterilen hareketlerin “normalliğine” güvenebilir misiniz? Nerede dururdunuz, yakınında mı yoksa arkasında mı? Hareketleri hatırlamak için, ellerinizi havaya kaldırıp aynadan size bakan kişiyi izleyerek onun hareketlerini taklit eder miydiniz? Yoksa ellerinizi onun elleriyle aynı lavaboya koyar mıydınız? Size ıslak bir havlu verilmesi konusunda ne hissederdiniz? .281.

Şu ana kadar merakınız oyuna dönüşüyor olabilir. Gereğinden fazla uzun bir süre ellerinizi yıkar ve sabunlarsınız. Sabun elinizden kayar. Ona uzanırsınız ama partneriniz onu kapar. Gülerek, ikiniz de kendi ellerinizi ve birbirinizin ellerini yıkamaya başlarsınız. El yıkamak hakkında konuşur ve ellerini kirlenmemişken (ruhsal kirleri temizlemek için) yıkayan insanları merak edersiniz. Biriniz, biriyle el sıkıştığınız her sefer, hemen öncesinde ve sonrasında, ellerimizi yıkamaya özen göstersek ne olur diye sorar.

İkiniz denemeye karar verirsiniz. Sonraki günlerde, biriyle el sıkıştığınızda, ani bir hareketle elinizi çekip, hızlıca el sıkışmadan önce ve sonra herkesin ellerini yıkadığını açıklayarak bu kendiliğinden oluşan hareketi kesersiniz. Bu hareket, elleri aranızda sallanır hâlde bırakır. Ancak, taşınabilir su kabınızı hızla açar, termostan ılık su döker, bir kalıp sabun çıkarır ve etkin bir şekilde kendi ellerinizi ve karşı tarafın ellerini yıkar, ardından küçük bir havluyla kurularsınız. Ardından törensel biçimde el sıkışırsınız ve yıkama işlemi tekrarlanır.

Kişinin merak düzeyine bağlı olarak, “O da neydi öyle?” sorusunu gündeme gelebilir. Birlikte bir fincan kahve içmeyi önerebilir ve hayatın anlamı hakkında konuşabilirsiniz. Ve bu, hayata benzeyen sanat yapmanın bir yoludur.

Bir adam bir yöne yüz adım, sonra başka bir yöne yüz adım ve böylece yüzer kez yürümeye karar verir. Adımları onu kör bir duvara ya da yaklaşan bir arabanın yoluna götürürse, başka bir karar vermek zorundadır.

Birkaç arkadaş bir araya gelir. Her biri tırmanan ya da eğilen kişi olmayı seçer. Seçimlerini yaptıktan sonra normal işlerine devam ederler. Ancak ceplerinde bant rulosu taşırlar ve bunu kapı girişlerine, sokaklara, ağaçlara ya da kamyon tekerleklerine gererler.

.282.

Tırmananlar ilk bandı bel hizasında gerer ve onu aşmanın bir yolunu bulurlar. Bir dahaki sefere bant bir santim kadar daha yükseğe, sonra bir santim daha yükseğe gerilir ve böylece devam eder. Bandın kademeli olarak yükseltilmesi, tırmanmak imkânsız hâle gelene dek gün boyunca, hatta hafta boyunca devam eder.

Eğilenler ilk bandı göz hizasında gerer ve ardından bandın altından eğilerek geçerler. Bir sonraki ve gün ya da hafta boyunca kademeli olarak her seferinde yaklaşık bir santim kadar alçaltılır. Bant zemine ya da yere yaklaştıkça, eğilmek imkânsız hâle gelene kadar bandın altından sürünerek geçmeleri gerekebilir.

İki temizlikçi güzel bir şey yapmak ister. Birbirlerinin mutfak zeminlerini temizlemek için anlaşılırlar. Plan, bunu sadece kulak temizleme çubukları ve tükürük kullanarak yapmaktır. Bu çok uzun sürer, binlerce kulak temizleme çubuğu ve çok fazla tükürük gerekir. Dizlerinin üzerinde, gözleri yere yakın bir şekilde çalışmak zorundadırlar. Kırıntılar, saçlar, ölü böcekler ve diğer ilginç şeyler ortaya çıkar.

Sonunda, her iki mutfak zemini de lekesiz hâle gelir. Daha sonra, bir arkadaşlarına bunu anlattıklarında, arkadaşları “Ne yani, yerleri kirli tükürükle mi temizlediniz?” der.

Elbette bu olayların bizzat kendileri hayatın anlamını oluşturur. Hayata benzeyen sanat, gündelik kaynağına katıldığı ve kasıtlı olarak hayata *benzemek* istediği ölçüde, yorum hâline gelir ve dolayısıyla “anlam” kazanır. Ancak genel olarak hayatın kendisi anlamlı değildir; bir soyutlama deneyimlenemez. Sadece belirli bir hayat, örneğin, olgun bir yaz domatesi gibi onu temsil eden somut bir yönü deneyimlenebilir. Hatırlayacağınız gibi, Harry hayatın anlamının simidinin deliği olduğunu söylerken çok somuttu. Parmağını deliğe sokabilirdi!

.283.

Gene de simidinin deliği hayatın anlamının sadece bir örneğidir. Harry’nin parmağı geri çekildiği anda bu deneyim bir saniye içinde yok olur. Geriye kalan tek şey bir düşüncedir. O deliğin yanı sıra, su sızdıran musluklar, kredi kartları, mide ağrıları ve sinek öldürücüler gibi sonsuz sayıda örnek vardır. Bu yüzden Harry, evrendeki tüm Mike’ların direnişiyle, hayatın anlamını başka bir şeyde tekrar tekrar keşfetmek zorunda kaldı.

Ancak sözcükler bu anlamı ifade etmek için kullanılırken, onlar sadece deneyimin simgeleri gibidir. Harry için “simidinin deliği”, yıllarca süren yürüyüşü, aptallığı ve dünyanın dört bir yanında karşılaşılan ve bir kenara atılan keşifleri temsil ediyordu. Kolayca “rastgele vuruş” da diyebilirdi.

Öyleyse, önceki olayların anlamını sorgularsanız, bir dizi makul yanıt düşünebilirsiniz. Örneğin, bir arkadaşınızın mutfak zeminini daha verimli bir şekilde temizlemek yerine, kulak temizleme çubuğu ve tükürükle temizlemek şu anlamlara gelebilir: (a) hayata başka bir perspektiften bakmak; ya da (b) arkadaşılığınızı sınamak; ya da (c) basit olanı karmaşık hâle getirmek; ya da (d) kendini (tükürüğünü) tamamen işe adanmak; ya da (e) kimse görmeyeceği için hile yapma özgürlüğü; ya da (f) büyük bir şeyin peşinde olmak; ya da (g) biraz egzersiz yapmak... Aynı yelpaze diğer iki olaya ve genel olarak tüm insani olaylara da uygulanabilir.

Buradaki "anlam" sadece değişken ve sabit olmayan değil, aynı zamanda yaratıcıdır. Hayal gücü ve yorumlama yoluyla yaptıklarımıza eklediğimiz şeydir. Harry, zorlu yolculuğunda sadece ya da tesadüfen soyulup hapse atılmadı. Aynı ölçüde, hayatın anlamından da soyuldu ve hayatın anlamıyla hapsedildi. Başına gelen her şeyi, arayışıyla doğrudan ilgili olarak gördü. Bir hayat hikâyesi yaratıyordu. Mike da kendi tarzında aynı şeyi yaptı: Her şeyi statüko fikrini korumakla ilişkilendirdi. Bu onun hikâyesiydi.

.284. Hayata benzeyen sanat yapanlar da benzer şekilde, kendilerini yaratan hayatın bilinçli mucitleridir (en azından mümkün olduğunca bilinçli olmaya çalışırlar). Anlamlarla deneyler yaparlar, bazen farklı gömlekleri denemek kadar rahat, bazen eski sevgilinin düğününe gitmek ya da gitmemek üzere karar vermek kadar ciddi bir şekilde. Sorular her zaman şunlardır: Bu yolculuğun, bu buluşmanın, bu işin, bu tartışmanın anlamı nedir? Nasıl deneyimlenir?

Siz ve bir arkadaşınız haftada bir kez birbirinize yemek pişiriyorsunuz. Bir süre her şey yolunda gidiyor. Ancak bir gün arkadaşınıza "Bundan daha fazlası olmalı," diyorsunuz ve haftalık planlamanızı sonlandırıyorsunuz. Daha sonra arkadaşınızı arıyor ve "Neyin eksik olduğunu biliyorum," diyorsunuz. Arkadaşınız "Ne?" diye soruyor. "Yataklarımızın altındaki tüyleri toplamak." Ama arkadaşınız, "Eksik olan bu değil," diyor. "Oh," diyorsunuz. "Başka bir şey bulurum."

Ertesi gün arıyor ve "şimdi neyin eksik olduğunu biliyorum!" diyorsunuz. "Ne?" "Bütün gün seninle yürüyüş yapmak ve gölgene basmak." Arkadaşınız "Seninkine basabilirsem, bu sorunu çözer," diyor.

Gayet iyi. Bir süre boyunca bunu haftada bir kez yapıyorsunuz ve arkadaşınızın gölgesine basarken o da sizin gölgenize basıyor ve her şey yolunda gidiyor. Ama sonunda

arkadaşınız, "Bundan daha fazlası olmalı," diyor ve ikiniz de birbirinizin gölgesine basmayı bırakıyorsunuz. Bir süre sonra arkadaşınız arıyor ve "Neyin eksik olduğunu biliyorum," diyor. Ona ne olduğunu soruyorsunuz ve eksik olan şeyin birkaç hafta boyunca birbirinizin iç çamaşırlarını giymek olduğunu öğreniyorsunuz. Ona eksik olanın bu olmadığını söylüyorsunuz. "Peki, tamam, seni yakında ararım," diyor. Bir hafta sonra telefon ediyor ve "Şimdi eksik olan şeyi biliyorum," diyor. Ve siz "Ne?" diye soruyorsunuz. O da "Yataklarımızın altındaki tüyleri toplamak," diyor. Siz de kabul ediyorsunuz ve yatakların altında çok zaman geçiriyorsunuz. Ama bu da uzun sürmüyor ve bir gün "Bundan daha fazlası olmalı," diyorsunuz. Böylece tüy toplama işi iptal ediliyor.

Haftada bir akşamı birbirinize gülümsemek için geçirmeye yönelik bir sonraki öneriniz reddediliyor. Daha sonra arayıp "Artık neyin eksik olduğunu gerçekten biliyorum," diyorsunuz. "Öyle mi?" diyor. "Haftada bir kez birbirimize yemek pişirelim!" diyorsunuz. Bu yeni fikir hemen kabul görüyor ve bir süre devam ediyor, ta ki arkadaşınız "Bundan daha fazlası olmalı," diyene kadar. Ve, işte...

Hayatı oynamak, hayat mıdır? Hayatı oynamak, "hayat" mıdır? "Hayat" sadece başka bir hayat biçimi midir? Hayat oyun oynamak mıdır, yoksa benim hayatım mı oynuyor? Sözcüklerle oynuyor ve gerçek hayattaki soruları mı soruyorum?

Kuşların, arıların ve volkanların hayatı olduğu gibidir. Ancak (daha önceki bir noktayı tekrarlamak gerekirse) hayat hakkında düşündüğümde, bu "hayat" hâline gelir. Hayat bir fikirdir. Bu fikir ne olursa olsun –oynamak, acı çekmek ya da başka bir şey– zamanın dışında, düşüncelerimde dolaşır. Ancak herhangi bir biçimde hayatla oynamak gerçek zamanlı olarak, an be an gerçekleşir ve açıkça fizikseldir. Arkadaşımın mutfak zeminini kulak çubuklarıyla ovuyorum, dizlerim ağrıyor, tükürüğüm bitiyor, bira arıyorum...

Bu koşullar altında hayatı düşünürsem, saç teli, kırıntı, ölü sinek gibi bir şeye benzemeye başlıyor. Ve bu da başka bir fikir.

Yani hayata benzeyen sanat, fiziksel sürece gösterilen ilgiyle yoruma gösterilen ilgi arasında bir yerde yer alır. Bu bir deneyimdir, ancak kavranamaz. Tırnak işaretleri ("hayata benzeyen") gerektirir, ancak gayri-sanatçının sanattan vazgeçmesi gibi, bu tırnak işaretlerini de bir kenara bırakır. Bir kez daha arayışçı Harry'yi anacak olursam, merak ediyorum, acaba hayatın anlamını mı yoksa "hayat"ın anlamını mı arıyordu? Bu sözcük konusunda kafası karışmış olabilir.

.286.

Bir adam ikinci el araba satışı yapan bir dükkânın sahibidir. Her sabah işe geldiğinde, dükkânın etrafında dolaşarak araba lastiklerini tekmeler. Egzersiz için, der.

Bir üniversite öğrencisi tükenmez kalem koleksiyonu yapıyor. Binlerce kalem var. Yerde ya da okul sırasında unutulmuş bir kalem gördüğünde, onu koleksiyonu için alıyor. Her gün saat beş civarında, telesekreterine telefon edip bulduğu tükenmez kalemleri ayrıntılı olarak anlatan bir mesaj bırakıyor. Eve döndüğünde oturup mesajını dinlerken kalemleri tek tek inceliyor.

Bir adam bir aynayı bütün gece dışarıda bırakır. Sıcaklık sıfırın çok altındadır. Ertesi sabah dışarı çıkar ve aynayı yüzüne yaklaştırarak kendisine bakar. Ayna anında buğulanır.

Başka bir adam gölgesine sahip olmak ister. Gölgesinin ayaklarından uzayarak yere uzandığını görür. Ancak her eğilip onu yakalamaya çalıştığında, gölge kısılır ve şekli değişir. Üstelik, günün o saatinde güneş batarken, gölgesi

gittikçe uzar. Gölgesini yakalayabilmek için ne kadar uğraşırsa uğraşsın, gölge ondan kaçır. Sonra güneş batar ve adamın gölgesi tamamen kaybolur.

Simit [*bage*l] yapmak için, ¼ fincan ılık suda bir tutam şekerle karıştırılmış 1 paket kuru maya ile başlayın. 5 ila 10 dakika bekletin. Ardından, ılık bir kâsede maya karışımına 2 çay kaşığı tuz ve 2/3 fincan yerfıstığı yağı ekleyin ve iyice karıştırın. Buna yavaş yavaş 3 fincan ağırtılmamış beyaz un ekleyerek sert ama kuru olmayan bir hamur elde edin. 10 ila 15 dakika yoğurun (burada güçlü parmaklar ve omuzlar fark yaratır!). Hamuru yağlanmış bir kâseye koyun, plastik poşetle örtün ve 50 dakika ya da hamur iki katına çıkana kadar mayalanmaya bırakın. Şimdi mayalanmış hamuru 16 ila 18 parçaya bölün ve her birini çapı bir buçuk santim olan bir “ip” hâline getirin. Her ipin iki ucunu birkaç parmağınızla bir halka şeklinde birleştirin ve birleşme yerlerini düzeltin. Ardından geniş bir tencereye 2 litre su ve bir avuç tuz ekleyin ve hafifçe kaynatın. Bu sırada fırını 230 dereceye ısıtın ve büyük bir fırın tepsisine yağ sürün. Şimdi simitlerin her iki tarafını 2 ila 3 dakika kaynatın, süzün ve 1 yumurta ile bir çorba kaşığı soğuk suyu çırpıp elde ettiğiniz karışımı üzerlerine fırçayla sürün. Üzerine iri tuz serpin. Simitleri fırın tepsisine dizip 15 ila 20 dakika ya da kızıl kahverengi olana kadar pişirin. Çok beğeneceksiniz!

.287.

Maestro Maciunas (1996)

.288. Her ne kadar "Happeningci" etiketinden asla kurtulamayacağımı düşünsem de ben bir "Fluxusçu" da olabilirdim. Çok iyi bilindiği üzere, çoğu düzenli Fluxusçu benim arkadaşlarım ve meslektaşlarımdı. Bazıları (Bob Watts, George Brecht, Dick Higgins ve Alison Knowles, Geoff Hendricks, Wolf Vostell, Nam June Paik, Milan Knizak) Fluxus'tan yıllar önceydi. Gerçekten de Fluxus benim için her zaman gereksiz şeyleri açıklığa kavuşturan, ya da gereksiz şeyleri *ortadan kaldıran* mı demeliyim, bir şey olmuştur; bireycilik, önemli konular, yüce formalizmler, kariyer, pazar gibi gereksiz şeyler... (Fluxus'un şu anda başarılı bir şekilde pazarlanmaya başlaması, sanatçılarından çok müzeler ve koleksiyoncularla ilgilidir. Ve bugün satılanlar, Fluxus'un ilk dönemindeki eşit derecede önemli performansları değil, bir zamanlar düşük fiyatlı olan Fluxus üretimlerinin nesneleridir.)

Benim Happeningci/Fluxusçu olmamamın az bilinen nedeni, George Maciunas'tı. Fluxus'un kendine özgü kimliğinin yaratıcısı olan bu büyük emprezaryo, görünüşe göre bana katlanamıyordu ve ben de kısa sürede ona karşı aynı şeyi hissetmeye başladım.

Her şey 1962'de, onun ilk Wiesbaden festivalinden kısa bir süre sonra, Paris'te, yaklaşan performanslarının tipik olarak geniş tanıtım broşürlerinden birine bana ait bir kendin-yap Ortam'ı dahil ettiğinde başladı. Bunu gerçekten gerçekleştirdi mi, hiç öğrenemedim. Bana sormadı ya da haber vermedi. Broşürü bir süre sonra gördüm fakat sonra kayboldu. George o zamanlar üye arıyordu ve başka ilgi alanları olan kişileri üye yazmaya meyilliydi.

Örneğin, 1963'te New York'a geri döndüğünde, ekinde bulunan ve şu anda Fluxus klasikleri olarak tanıdığımız isimlerin de yer aldığı uzun bir sanatçı listesine gönderilmiş benzeyen bir hazır mektup aldım. Mektupta, (o zamanki hâliyle) kariyerimin haklarını münhasıran ve ömür boyu kendisine devretmem öneriliyordu. Karşılığında beni tanıtacaktı. Aklıma,

pire sirkî yöneticisi P. T. Barnum⁵⁵ geldi. Büyük hırsı beni hem eğlendirdi hem şaşırttı, aynı zamanda rahatsız etti. O zamana kadar Happening'ler hakkında birkaç makale yayımlamıştım ve şüpheli bir sanat akımı için üstlenmem beklenen kaçınılmaz sorumluluktan rahatsızdım. Diğer Happeningciler de öyleydi ve bizi bir araya getiren zayıf bağ hızla dağıldı. Ben istemediğim bir ekol liderliği rolünden geri çekilirken, George'un bu fikri belirgin biçimde benimsediği ve iyi olduğu şeye hızla yöneldiği görüldü.

Elimde mektubu, onu telefonla aradım ve yönetilmeye niyetim olmadığını, ancak çoğu sanatçının her türlü organizasyondan kaçındığı bir dönemde şakasını beğendiğimi söyledim. George, beni çok şaşırtan bir şekilde, çok kırılmıştı. "Şaka sanatı"nın ustası, sözcüğün olağan anlamıyla ciddiye alınmak istiyordu. Geriye dönüp bakıldığında, aramızdaki uçurumu yaratan bu konuşma olabilir. .289.

Gene geriye dönüp baktığımda, 1963 yılında sanatın hangi yönüne gitmesi gerektiği konusunda şimdikine göre çok daha ciddiydim. Fluxus gerçek bir oluşum olarak ortaya çıkarken, yeni katılımcıları sayıları giderek artan performans festivallerine çekiyordu. Bu sunumlar gevşek bir programla düzenleniyordu ve aralarında ön-kavramsalcılar, kabare sanatçıları, dansçılar, müzisyenler, şairler ve Happeningciler yer alıyordu (tipik bir örnek, George Segal'ın New Jersey'deki çiftliğinde düzenlenen hafta sonu Yam Festivali'ydi); ancak benim izlenimim, Fluxus'un özünde çok tutucu olduğu yönündeydi.

Fluxusçuların çoğunun müzik geçmişi vardı ve fark ettim ki konser ortamının, sahnenin, profesyonel sanatçının, izleyicinin varlığının, davranış kurallarının ve akşam yemeği sonrası sanat saatinin değişmezliğini doğal kabul ediyor gibiydiler. Robert Filliou, Milan Knizak, George Brecht, Yoko Ono ve Mieko Shiomi'nin birkaç maceracı eseri vardı ki bunlar gerçekten

⁵⁵ Sansasyonel sunum ve tanıtım yöntemleri kullanan ABD'li şovmen Phineas Taylor Barnum (1810–1891), James A. Bailey ile ortaklığı sayesinde Amerikan sirkini "Yeryüzünün En Büyük Gösterisi" olarak anılan devasa ve popüler bir seyirlik hâline getirdi. "Pire sirkî" ise, gerçek pirelerin ya da çoğu zaman metalden yapılmış minyatür modellerin kullanıldığı, pirelerin eğitilmiş gibi görüldüğü popüler bir sirk numarasıydı. –en.

ortama dönüktü ve sanatsal alışkanlıkları aşıyorlardı; ancak Fluxus'a kafe-konser eğlence formatı hâkimdi. Ben sanatla ilgili tüm referansların tamamen ortadan kaldırılmasını yeğliyordum. Bu nedenle, George Maciunas ile benim aramda önemli teorik farklılıklar vardı ve bunlar Fluxus'un bir dostu olarak tartışmak için ilginç olabilirdi, ancak hiç fırsatımız olmadı.

1963 ve 1964 yıllarında, ikimizi de rahatsız eden birkaç telefon görüşmesi daha oldu. George, onun adamlarından uzak durmam ve yazabileceğim makalelerde onlardan söz etmemem için beni uyardı. Ben de ona defolup gitmesini söyledim, bu da ilişkimize hiç iyi gelmedi.

Bu tür bir tartışmanın ardından, oldukça sinirli bir şekilde Long Island'daki evimden Manhattan'a gittim ve WBAI radyo istasyonunda Happening'ler ve Fluxus hakkında bir panel tartışmasına katıldım. George Brecht, diğer iki kişiyle (Robert Morris ve George Segal?) birlikte paneldeydi. Bir noktada, hâlâ sinirli ve sertken, Fluxus sanatçılarının sorumsuz ve sevimli şeyler olduklarını söyledim. V-TRE'de alıntılanan ve birçok kez yeniden basılan bu görüş, muhtemelen beni sonsuza kadar olmadığım bir düşman olarak damgalayacaktır. Bu nedenle, kayıtlara geçmesi için özür dilerim. Daha sakin bir ânımda, görüşlerimiz arasındaki ilginç zıtlıkları basitçe anlatabilirdim.

1964 yazının sonlarında işler bir tür doruk noktasına ulaştı. Karlheinz Stockhausen, Charlotte Moorman'ın o yılki Avangard Festivali'nin bir parçası olacak *Originale* adlı performans eserinde yönetmenlik yapmamı ve aynı zamanda esere katılmamı istedi. *Originale* büyük bir eserdı ve birçok Fluxus üyesi bu esere katılmaya hevesli ve açıktı. 1964 yılında uluslararası avangardın nispeten küçük olduğunu, çoğu üyesinin birbirini tanıdığını ve *Originale* gibi bir etkinliğin tüm kesimlerin ilgisini çekeceğini unutmayın.

Bununla birlikte, George Maciunas beni telefonla arayarak, Stockhausen'ın müziğinin "yönetici sınıf" ve "faşist" olması gerekçesiyle Fluxus üyelerinin katılımını yasaklayacağını ve kendisine itaatsizlik eden Fluxus üyelerini gruptan atacağını söyledi. Bu durum beni biraz endişelendirdi, çünkü bazı Japon Fluxus üyelerine vize konusunda yardım

ettiğini ve gereksinim duyduklarında onlara para verdiğini biliyordum. Sanatçıların hem benim hem de onun meslektaşları olduğunu ve ne yapmak istediklerine özgürce karar verebileceklerini söyledim. Sonuç olarak, bazıları çekilirken, Fluxus ile sıkı bir bağı olmayan diğerleri (Jackson MacLow, Nam June Paik ve Ayo) katıldı.

Ama benim açımdan en gülünç olan şey, George Maciunas'ın *Originale*'yi protesto etmekle tehdit etmesiydi. Ona, bizim versiyonumuzdaki sanat ve hayat kolajının yanındaki bir protesto gösterisinin, kamuoyuna ve basına bir saldırı olarak değil, eserin bir parçası olarak görüneceği için bu fikrini gözden geçirmesini söyledim, ama nafiye. .291. Ve gerçekten de öyle oldu. Emin olmak için, eserin ara verdiği sırada kısa bir süreliğine yürüyen protestocuların küçük grubuna katıldım. Maciunas bana gitmem için ıslarken, ben burasının özgür bir ülke olduğunu söyleyerek karşılık verdim. Yürüyüşçülerden biri olan Henry Flynt, benim kısa süreli katılımımı hatırlamıyor, ama bu gerçekten oldu ve bazı insanlar bana bunun Soğuk Savaş, İnsan Hakları hareketi ve Vietnam'ın doruk noktasında Stockhausen'ın yaptığı parlak bir siyasal hamle olduğunu söylediler. Birkaç saatliğine, Fluxus yönetici sınıfın müziği tarafından ele geçirildi.

Bundan sonra George Maciunas'ı bir daha görmedim ve kendisiyle konuşmadım. Çok yazık. O olağanüstü bir adamdı ve zamanla şöhreti daha da artıyor. Kayıtların da gösterdiği gibi, o andan itibaren Fluxus yeni performanslardan uzaklaşarak, düşük fiyatlı sanat nesnelerinin küçük baskılarına ve bu anti-elitizm ruhu içinde, sanatçılar için uygun fiyatlı konutlar satın almaya daha fazla ağırlık verdi. Elbette, bu zarif tasarımlı basımlar sonunda bir servet edecekti ve Maciunas, Manhattan'daki TriBeCa gibi sanatçı konutlarıyla rekabet edemedi. George ve geri kalanımızı alternatif bir toplum vaat eden her şeyi denemeye iten şey, kısmen 1960'ların idealizmi ve bu idealizmin statükoyla olan derin ve absürt çatışmalarıydı. Ancak Maciunas'ın en iyi yanı, dünyayı iyileştirme çabaları değildi. Öfkeli ve otoriter doğasını, ciddi bir bilgelikle sanat hareketine dönüştürme konusundaki sezgisel yeteneğiydi.

Sadece Yapmak (1997)

Yıllardır güneşli bir günde, yağmurlu bir günde cebime koymak üzere gölgemi yakalamaya çalışıyorum. Arada sırada bunu yapmayı hatırlıyorum. Zor oluyor. Ve doğrusunu söylemek gerekirse, hiç başaramadım. Eğildiğimde gölge değişiyor ve onu kot pantolonumun cebine sığacak şekilde sıkıştırıyorum. (*All Mine* [Hepsi Benim], 1987-)

.292.

Aynı konuda, ben ve bir arkadaşım, müzisyen Jean-Charles François, 1980'lerde California Üniversitesi, San Diego'daki idari görevlerimizden biraz uzaklaşmak üzere birbirimiz için küçük olaylar (events) düzenledik. Bu olayları genellikle ikimiz birlikte, bazen de birkaç kişiyle birlikte gerçekleştirdik. Bu, üniversite kampüsünün doğusundaki tepelere gittiğimiz bir olaydı. Fikir, birimizin diğerini tek kelime etmeden izlemesi ve o nereye giderse gitsin diğerinin sürekli onun gölgesinde yürümesiydi.

Uygulamada, önde giden kayaların üzerinden, kaktüslerin etrafından ve vadilerin yukarısından ve aşağısından geçeceği için, gölgenin uzunluğu ve göreceli konumu değişiyordu. Bazen güneşten uzaklaşıyorsa gölge onun önünde olurdu. Bu durumda işler biraz zorlaşır; izleyen önde gidenin önüne atlayıp geriye doğru yürümek zorunda kalırdı, böylece gölgeyi görebilirdi ve önde giden farklı yönlere dönünce hızlı değişiklikler yapardı. Plana göre önde gidenin izleyene karşı hiçbir yükümlülüğü yoktu.

Örneğin, bir vadiye tırmanırken, gölge zeminin eğimi nedeniyle kısalırdı. O zaman birbirimizin neredeyse hemen üzerinde, ayakkabılarımız birbirine değecek kadar yakın dururduk. İzleyen kişi gölgeyle temasını kaybettiğinde (ki bu sık sık olurdu), elinde taşıdığı iki taşı birbirine vurarak yüksek bir ses çıkarırdı – gene, planladığımız gibi.

Bu tek ses, pozisyonlarımızın değiştiği anı işaret ediyordu: İzleyen önde giden olmuştu. Ancak elbette, temas çok sık kesildiğinden ve

mesafeler sürekli değiştiğinden, kimin ne olduğu hayli belirsiz hâle geldi. Gene de bu çok formal bir şekilde geręekleřtirildi. (*Tail Wagging Dog* [Kuyruk Sallayan Kopek], 1985).

Ludwig Thürmer, Barbara Glas, Coryl Crane ve ben Berlin’de birlikteydik. Ludwig ve Barbara’nın yeni bir bebekleri olmuştu. Bahar geldiği için yeni yeşermiş çim aramak üzere yürüyüşe çıktık. Kısa sürede genç filizlerin olduğu mükemmel bir alan bulduk. Coryl ve Barbara, bebeklerini taşıyarak yavaşça çimlerin arasına daldılar ve belirgin ayak izleri bıraktılar. Ludwig ve ben de onları izledik, ayaklarımızı tam olarak aynı izlerin üzerine basarak. Ama her adımdan önce, arkamıza uzanarak ezilmiş çimlerin yapraklarını kaldırdık, böylece hiç iz bırakmadık. Sonra geriye dönüp baktığımızda, çok garip bir manzara çıktı karşımıza; sanki oraya hiç girmemiş gibi görünüyordu. (*Walking Light on the World* [Dünyada Hafif Adımlarla Yürümek], 1982) .293.

Birkaç yıl önce, bir grup benimle birlikte bir deneysel sanat atölyesine katıldı. Bizim için büyük bir oda ayrılmıştı. Her zamanki tanıtımların ardından (kısa sürede bir “olay” olarak gördüğümüz, geleneksel şekliyle “Benim adım...” diye başlayan tanıtımlar), lamba anahtarıyla oynamaya karar verdik. Fikir, odadaki herhangi birinin oturduğu yerden kalkıp ışıkları kapatabilmesiydi. Bunun ne kadar süreceği planlanmamıştı. Sonra, herhangi biri ışığı açabilirdi. Sonra kapatabilirdi. Sonra açabilirdi ve böylece devam edebilirdi. Uzun süreler geçti. Sessizlikle ilgili bir kural olmamasına rağmen, kimse konuşmadı. İnsanların nefes alıp verdikleri duyuluyordu. Birbirimize bakarak, bir sonraki hamleyi kimin yapacağını tahmin etmeye çalışıyorduk. Bazen birine bakarak, en uzun süre bekleyen kim olacağını görmek için ona meydan okuyorduk.

İnsanlar ayağa kalkıp anahtarla oynadılar, ışığı açtılar, kapattılar ya da sanki bir mesaj vermek istercesine alaycı bir şekilde açıp kapattılar. Aynı şekilde, 15 dakika ya da daha fazla bir süre hiçbir şey yapmadan vakit geçirdiler. Önceden verilen tek tavsiye, herkesin gerektiğinde odadan çıkabileceğiydi. Deney, odada kimse kalmadığında sona erecekti. Yaklaşık iki buçuk saat sonra başka bir yerde konuşma yapmam gerekiyordu. Ben ayrıldığımda odada dokuz kişi vardı. Konferansın ardından havaalanına gittim ve odanın ne zaman boşaldığını hiç duymadım. (*On/Off* [Açık/Kapalı], 1994)

.294.

Deneysel sanatın oyun alanı sıradan hayattır. Ancak bu sıradan dünyada oynamak, buna sergilerde, konserlerde, şiirlerde, danslarda, filmlerde ve performanslarda zaten alışık olduğumuzdan daha fazla sıradan öge dahil etmek anlamına gelmez. Bu tür tasarruflar, hayatı sanata dönüştüren geleneksel stratejilerdir. Onlarda ne kadar çok hayatla karşılaşsak karşılaşalım, standart bağlamları sanatın daha yüksek konumunu unutmamıza asla izin vermez. Buna karşılık, sıradan olanla oynayan deneysel sanatçı, bunu caddeyi geçerken ya da ayakkabı bağcığını bağlarken yapar. Bunları sahnede alıntılıyıp yeniden canlandırmaz, bir gösteri için belgelemez. Böylece sanat kolayca unutulur. Ve deneyselliğin koşulu budur: Sanat, sanatı unutmaktır.

John Cage için, müzikte deneysel bir eylem, sonucu önceden bilinemeyen bir eylemdi (benim yorumum). Müzikal ve müzikal olmayan sesler ("gürültü") ve bunların öngörülemez düzenlemeleri eşit derecede kabul görüyordu. Ancak Cage'in deneysel müziği çoğunlukla gene de müzikti ve konser ortamında icra ediliyordu. Cage'in hayatın malzemelerine bağlılığına rağmen sanat otomatik olarak onaylanıyordu. Ancak bu 1950'lerdeydi ve bu, konuşulan dile doğru atılmış büyük bir adımdı.

Bugün, deneysel sanatın, sanat olarak kimliğinin her zaman şüphe altında kalması gereken eylem ya da düşünce olduğunu söyleyebiliriz. Bu

sadece “sanatçı”yla oynayanlar için geçerli değil, özellikle “sanatçı” için de geçerli! Deney, derin bir kılık değiştirmeye gizli bir sanatçılık sergilemek değildir; ne zaman ne diye adlandıracağını bilmemektir! Bu tür eylemler ve düşünceler sanat ve onun söylemleriyle ilişkilendirilir ilişkilendirilmez –ki bu genellikle çok çabuk olur– başka deneyimleme olasılıklarına geçme zamanı gelmiştir.

Bir kadın rehberliğe gereksinimi olduğunu kabul etti. Arkadaşları onu doğru yönlelere yönlendirerek rehberlik etmeyi önerdiler. O da sadece durup yönlendirilmeyi bekledi. Arkadaşları aralarında tartıştılar ve onun için doğru yönleri belirlediler; yani kapıdan dışarı, merdivenlerden aşağı, nehir boyunca... Onu doğru yönlelere çekerek, iterek, sürükleyerek ve taşıyarak yönlendirdiler. Kararları oldukça ciddi olduğu için buna birkaç gün ayırdılar. Ve doğal olarak, bazı anlaşmazlıklar da oldu. Ancak kadın sabırlıydı ve onlar ne yapacaklarına karar verene kadar bekledi. (*Help Is Always Welcome* [Yardım Her Zaman Hoş Karşılanır], 1990)

.295.

Brian Dick’e, aklına gelen en aptalca şeyi yapıp ardından en akıllıca şeyi yapmasını önerdiğimde, tavana bir oda dolusu büyük turşu asarak, bunları evin elektrik akımına bağlı elektrik teliyle sardı. Anahtarı açtığında, turşular parladı ve mavi kıvılcımlar saçtıktan sonra yandılar ve kötü kokmaya başladılar. Ardından, “en akıllıca” şeyi yapmak için, ertesi gün aynı işlemi tekrarladı. (1990)

Oyun, elbette, denemenin merkezinde yer alır. Başka bir yerde, İngilizcede oyun oynamak ile rekabetçi bir oyun oynamak arasındaki önemli farkı

belirtmiştim. Rekabetçi bir oyun oynamak, arzu edilen bir hedefi kazanmak ya da kaybetmekle ilgilidir. Oyun oynamak ise açık uçludur ve potansiyel olarak herkes "kazanır". Oyun oynamanın daha fazla oyun oynamaktan başka belirli bir amacı yoktur. Genellikle içeriği ya da tutumu ciddi değildir, oysa kazanmaya tabi ise oyun oynamayı da içerebilen rekabetçi bir oyun oynamak, özünde rekabetçidir.

- .296. Deneyimleme, normalde fark edilmeyen şeylere de dikkat etmeyi gerektirir. Kaşındığında kulağımı kaşıırım. Kaşıntıyı fark ederim, kaşındığımı fark ederim ve kaşıntı durduğunda, durduysa, bunu fark ederim. Siyaset hakkında konuşurken, kaldırdığım koluma ve kulağımı (sol kulağımı) çeken parmaklarıma dikkat ederim. Ama çoğunlukla, kaşıntıyı farkında olmadan kaşıırım. Çocukken, halka açık yerlerde kaşıntıyı kaşımamayı öğrendim ve şimdi gene de kaşındığımı kasıtlı olarak fark ettiğim için, tüm bu eylem çok büyük bir önem kazanıyor. Bu biraz garip ve kaşıntı ve kaşıma daha belirgin hâle geldikçe, siyasetle ilgili sohbetime yönelik ilgimi kaybetmeye başılıyorum. Başka bir deyişle, dikkat, dikkat edilen şeyi değiştirir. Gündelik hayatla oynamak, genellikle geleneksel olarak gizli olan şeylere dikkat etmekten ibarettir.

Örneğin, hepimiz birini arayıp nefes alıp veren fakat hiçbir şey söylemeyen o ürkütücü tipleri biliriz. Beş arkadaşımıyla birlikte telefonda ağır ağır nefes alıp verme oyunu oynamaya karar verdik. Numaralarımızı aldık ve sonraki üç gün boyunca istediğimiz zaman istediğimiz birisini arayabilecektik. Tek yapmamız gereken, istediğimiz kadar ya da bağlantı kesilene dek ağır ağır nefes alıp vermektir. Bazen telefon sadece çalıyor, çalıyordu. Kişinin dışarıda mı olduğu yoksa telefonu açmayı mı reddettiği hiç belli olmazdı. Bazen telesekretere ulaşırdık ve kayıt bırakmak için nefes alıp almayacağımıza

karar vermemiz gerekirdi. Evdeyken de aynı belirsizlik söz konusuydu: Telefon, beklenen bir iş araması olduğu için mi çalışıyordu, yoksa ağır nefes alıp verme oyunu mu yaşanacaktı? Telefon gece yarısı çalacak mıydı? Ne kadar süre gülmemeyi başarabilecektik?

Bir keresinde, gruptan birisinin kayınvalidesine ulaştım. Bir süre nefes almamı dinledikten sonra, İtalyanca olarak benim sapık olduğumu ve daha kötüsünü haykırdı, sonra da telefonu yüzüme kapattı. Bu muzipliğin komik yanı, nefes sesinden kimin aradığını anlayamamanızdı. (*Touching Someone* [Birisine Dokunmak], 1991)

.297.

Analitik eğilimli kişiler hâlâ neden gündelik hayatta oyun oynamak gerektiğini bilmek istiyorlarsa, yanıt şöyle olabilir: Deneysel sanat, Anglo-Amerika'nın kendisine ait olduğunu söyleyebileceği tek sanat türüdür. Bu Amerikan kültürü, güzel sanatları uzun zamandır yersiz ve dürüst emekten yoksun olduğu için reddetmiştir. "Boş duran eller şeytanın işini görür." Burada anlatıldığı üzere, deneysel sanat, sanatı aynı anda hem onaylayabilen hem de reddedebilen tek sanat türüdür. Değer olarak hiçbir değeri olmadığını iddia edebilen tek sanat türüdür! Kültüre ve sanata yönelik Amerikan kayıtsızlığı/düşmanlığı ve onun tek kullanımlık materyalizmiyle uyumludur; ancak sıradan hayatın oyununda bir tür "yerel" yaratıcılığı özgürce sergileyebilir (bkz. John Dewey). Tek şart, bunun sanat olarak adlandırılmaması gerektiğidir.

Alan Kaprow'un Sanat Üzerine Yazılarından Seçilmiş Bibliyografya

1952

"Piet Mondrian: A Study in Seeing", yüksek lisans tezi, Columbia Üniversitesi.

1958

"The Legacy of Jackson Pollock", *Art News* 57, sayı 6, s. 24-26, 55-57.

.298.

"Notes on the Creation of a Total Art", Environment için hazırlanan katalogda, Hansa Galerisi, New York (Kasım).

"One Chapter from 'The Principles of Modern Art'", *It Is* (New York), sayı 4, s. 51-52.

1960

"Some Observations on Contemporary Art", *New Forms-New Media I* sergisi için hazırlanan katalogda, Martha Jackson Galerisi, New York (Ekim).

1961

"Happenings' in the New York Scene", *Art News* 60, sayı 3, s. 36-39, 58-62. *Design Annual* (Bombay) içinde, Temmuz 1962 ve Flemenkçe olarak "Happenings in New York" başlığıyla *Randstad* (Amsterdam) içinde, sayı 11-12 (1966), s. 250-60 yeniden yayımlanmıştır.

Environment, Situations, Spaces sergisi için hazırlanan katalogdan bildiri, Martha Jackson Galerisi, New York (Haziran).

1963

"Impurity", *Art News* 61, sayı 9, s. 30-33, 52-55.

George Segal üzerine isimsiz deneme, George Segal sergisi için hazırlanan katalogda, 16-19, Ileana Sonnabend Galerisi, Paris (Ekim-Kasım).

"The World View of Alfred Jensen", *Art News* 62, sayı 8, s. 28-31, 64-66.

"Effect of Recent Art upon the Teaching of Art", *Art Journal* 23, sayı 2, s. 136-138.

1964

"Segal's Vital Mummies", *Art News* 62, sayı 10, s. 30-33, 65.

"Should the Artist Be a Man of the World?" ["The Artist as Man of the World"], *Art News* 63, sayı 6, s. 34-37, 58.

.299.

1965

"Daniel Spoerri", Daniel Spoerri sergisi için hazırlanan katalogda, Green Galerisi, New York (Mart).

"Recent Kinetic Art" içinde bildiri, Katherine Kuh, *The Nature and Art of Motion* içinde. New York: Braziller.

1966

"Hans Hofmann", *Village Voice*, 24 Şubat, s. 1-2.

"The Happenings are Dead: Long Live the Happenings!" *Artforum* 4, sayı 7, s. 36-39. Fransızca olarak yeniden yayımlandığı yer *Aujourd'hui: Art et architecture* içinde (Paris, Ocak 1967).

"Experimental Art", *Art News* 65, sayı 1, s. 60-63, 77-82.

Assemblages, Environments, and Happenings, (New York: Harry N. Abrams).

İsimsiz manifesto, *Manifestos* içinde, A Great Bear Pamphlet (New York: Something Else Press) s. 21-23.

Editöre mektup, *Tulane Drama Review* 10, sayı 4, s. 281-283.

"The Creation of Art and the Creation of Art Education", *A Seminar in Art Education for Research and Curriculum Development* içinde, Edward L. Nattil, Proje Yöneticisi, Ortak Araştırma Projesi, Pennsylvania Devlet Üniversitesi, University Park, Pennsylvania, v-002, s. 74-85.

1967

"Where Art Thou, Sweet Muse? I'm Hung Up at the Whitney", *Death in the Museum* içinde, *Arts Magazine* 41, sayı 4, s. 40-41.

.300.

"The Best Use of the Past (and Present) is Misuse", *Jackson Pollock: An Artists' Symposium, Part 1* içinde başlıksız olarak basılmış bildirisi, *Art News* 66, sayı 2, s. 32-33, 59-61.

"The End of the Concert Hall", Max Neuhaus ile öğrenciler arasındaki bir diyalog için giriş, *Statesman* (Stony Brook Üniversitesi), 3 Mayıs.

"Pop Art: Past, Present, and Future", *Malahat Review* (British Columbia Üniversitesi), sayı 3, s. 54-76.

"What Is a Museum?", Robert Smithson ile diyalog, *The Museum World*, sayı 9, s. 94-101.

"Pinpointing Happenings", *Art News* 66, sayı 6, s. 46-47.

1968

"The Shape of the Art Environment", *Artforum* 6, sayı 10, s. 32-33.

"Nam June Paik", Paik sergisi için katalog makalesi, Bonino Galerisi, New York (Nisan).

1971

"The Education of the Un-Artist", 1. Bölüm, *Art News* 69, sayı 10, s. 28-31.

1972

"The Education of the Un-Artist", 2. Bölüm, *Art News* 71, sayı 3, s. 34-39.

1973

"Stephen von Huene", *Sound Sculpture* sergisi için hazırlanan katalogda, Vancouver, B.C.: Vancouver Sanat Galerisi.

"Dr. MD", *Marcel Duchamp* sergisi için hazırlanan katalogda, New York: Modern Sanat Müzesi.

1974

"The Education of the Un-Artist", 3. Bölüm, *Art in America* 62, sayı 1, s. 85-89.

"Video Art: Old Wine, New Bottle", *Artforum* 12, sayı 10, s. 46-49.

"Formalism: Flogging a Dead Horse", *Quadrille* (Bennington Koleji) 9, sayı 1, s. 24-28.

"A Stone Dropped into a Still Pond", Barbara Smith sergisi için katalog makalesi, California Üniversitesi, San Diego (Kasım).

1975

"Animation: Stephen von Huene's Sound Sculptures", *Sound Sculpture* içinde, hazırlayan John Grayson (Vancouver, B.C.: A.R.C. Publications).

1976

"Non-Theatrical Performance", *Artforum* 14, sayı 9, s. 45-51.

1977

"Participation Performance", *Artforum* 15, no. 7, s. 24-29.

"Roy Lichtenstein", Lichtenstein sergisi için hazırlanan katalogda giriş makalesi ve yorum, California Güzel Sanatlar Enstitüsü (Nisan-Mayıs).

.301.

1979

"Milan Knížák (Who Never Fell in Love with Art)", *Milan Knížák Vollständige Documentation* için giriş. Berlin: Edition Ars Viva!

"Performing Life" ve *Routine* (1973), *Maneuvers* (1976), *Testimonials* (1976) ve *Standards'in* (1978) yeniden basımları. *Performance Anthology-Source Book for a Decade of California Performance Art* içinde (San Francisco: Contemporary Art Press).

.302.

1983

"The Real Experiment", *Artforum* 12, sayı 4, s. 37-43.

1984

"Once Again, Learning Life", *Journal of Education* (Boston Üniversitesi) 166, sayı 2, s. 196-198.

1986

"Art Which Can't Be Art", *Allan Kaprow 1986* sergisi için hazırlanan katalogda, Dortmund: Museum am Ostwall (24 Ağustos-5 Ekim), s. 17-19.

1987

"Right Living", Chicago Uluslararası Sanat Sergisi için hazırlanan *A Tribute to John Cage* sergi kataloğunda, Cincinnati, Ohio: Carl Solway Galerisi (Mayıs-Haziran).

1988

"Horse Feathers Still", Nouveau Realists için hazırlanan sergi kataloğunda, Zabriskie Galerisi, New York/Paris (17 Mayıs-8 Temmuz).

1989

Andy Warhol üzerine isimsiz makale ["The Disturbing Lesson of Andy Warhol"]. *Andy Warhol, A Retrospective* sergisi için hazırlanan katalogda, Modern Sanat Müzesi, New York (6 Şubat-2 Mayıs).

"The Persimmons of Mu Ch'i" (Almanca), *Zeit Magazin (Die Zeit, Hamburg)*, 14 Nisan.

1990

"Tail Wagging Dog", *The Act (Against the Spectacle–Private and Inter-Personal Experiment, Social and Political Activity, New York)* 2, sayı 1.

"The Meaning of Life", *Artforum* 28, sayı 10, s. 144-149.

1991

"Pierre Restany", El yazısı makalenin tıpkıbasımı, *Pierre Restany–Le Coeur et la raison* sergisi için hazırlanan katalogda, Musée des Jacobins, Morlaix, Fransa (12 Temmuz-10 Ekim).

.303.

"Introduction to a Theory": *Beauty Parlor* (1957/58); *Apple Shrine* (1960); *Stockroom* (1960); *Yard* (1961); *Words* (1962); *Push and Pull* (1963); *Eat* (1964). Geçmişin yeniden icadı üzerine yeni yorumlar, *7 Environments* sergisi için hazırlanan haber bülteni *Bull Shit* 1 içinde, Fondazione Mudima, Milano (Eylül).

1996

"Maestro Maciunas", *Mr. Fluxus: A Collective Portrait of George Maciunas*'tan ayrı basım (Londra: Thames and Hudson, 1997), s. 323-327.

1997

"Just Doing", *TDR/The Drama Review* 41, sayı 3'ten alınmıştır (T155-Güz 1997), s. 101-106. © 1997 New York Üniversitesi ve Massachusetts Teknoloji Enstitüsü.