

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK VE CAM TASARIMI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA KATILIMCI İZLEYİCİNİN ROLÜ

Hazırlayan
HİLAL ÇINAR

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Pınar ÇALIŞKAN GÜNEŞ

İZMİR / 2021

YEMİN METNİ

“Yüksek Lisan Tezi” olarak sunduğum “Çağdaş Seramik Sanatında Katılımcı İzleyicinin Rolü” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / 2021

Adı SOYADI

Hilal Çınar

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre öğrencisi'nın

 konulu tezi incelenmiş ve aday /
 / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

20. yüzyıl, büyük değişimlerin, gelişimlerin ve ilerlemelerin yüzyılı olmuştur. Yaşanılan olaylar, sanat olgusunu yeniden sorgulamaya itmiş, alışılmış değerler ve biçimler yenilenmiştir. Öncü akımlar sayesinde geleneksel sanat anlayışı dışlanarak, sanatçının kimliğine, ortaya çıkan esere, sanat izleyicisine ve sergileme biçimine yeni bir bakış açısı sunmuştur. Bununla birlikte sanatçı-eser-izleyici ilişkisindeki dinamikler değişmiş, yenilik arzusu üzerine izleyici, sanat eserinin bir parçası haline gelmiştir. Fütürizm ile başlayan izleyicinin katılım süreci, dadaizm, fluxus, kavramsal sanat, kinetik ve op sanat, GRAV, happening, performans sanatı, gibi hareketler ile yeniden sorgulanmıştır. Böylelikle izleyicinin pasif konumu, aktif bir konuma geçmiş aynı zamanda eseri oluşturan en önemli unsur haline gelerek katılımcı izleyiciyi ortaya çıkartmıştır. Bu etkileşim süreci, seramik sanatına da yansımıştır.

Bu araştırmada; çağdaş seramik sanatının, malzemesinin, üretim biçiminin, sergileme imkanlarının ışığında ortaya çıkan seramik eserlerin, aktif izleyici ile ilişkisi irdelenmiştir. Katılımcı izleyicinin tarihsel süreci değerlendirilerek çağdaş seramik sanatındaki izleyicinin etkin rolü incelenmiş, gelecek yeni uygulamaların, farklı sergileme olanaklarının ve eser ile izleyici arasındaki etkileşimin arttırılması hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Katılımcı, İzleyici, Etkileşim, Çağdaş Seramik, İnteraktif

ABSTRACT

The 20th century has been the century of great changes, developments and advancements. Experienced events have pushed the phenomenon of art to question again, and the usual values and forms have been renewed. Thanks to the pioneering movements, the traditional understanding of art was excluded, and it offered a new perspective to the identity of the artist, the resulting work, the art audience and the way of exhibiting. In this way, the distance between the artist-art work and the viewer has disappeared, and the viewer has become a part of the work of art upon the desire for innovation. The participation process of the audience, which started with futurism, has been re-examined with movements such as dadaism, fluxus, conceptual art, kinetic and op art, GRAV, happening, performance art. Thus, the passive position of the Viewer, has taken an active position and at the same time, it has become the most important element that creates the work, revealing the participant audience. This interaction process is also reflected in the art of ceramics.

In this study; The relationship between the ceramic works, which emerged in the light of the material, production method and exhibition possibilities of contemporary ceramic art, with the active audience has been examined. By evaluating the historical process of the participant audience, the active role of the audience in contemporary ceramic art was examined, and it was aimed to increase the future new applications, different exhibition opportunities and the interaction between the work and the audience.

Keywords: Participant, Audience, Interaction, Contemporary Ceramics, Interactive

ÖNSÖZ

Tarihte katılımcı izleyici, 20.yüzyıl sonrası sanat akımlarının oluşturduğu yenilikçi görüşler ışığında ortaya çıkmıştır. Bu aktif izleyicinin çağdaş seramikteki rolü ise ancak 21.yüzyılda belirginleşmeye başlamıştır. “Çağdaş Seramik Sanatında Katılımcı İzleyicinin Rolü” başlıklı tez çalışmamın, seramik sanatının sergileme biçimine, sanatçı-izleyici, sanat eseri-izleyici arasındaki ilişkiye yeni bakış açısı getirerek, gelecek çalışmalara kaynak olması hedeflenmiştir.

Tezimin her aşamasında yardımlarını esirgemeyen, bana olan inancını, desteğini her daim hissettiren, fikirlerini aynı zamanda deneyimlerini paylaşarak yönlendiren ve cesaretlendiren değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Pınar ÇALIŞKAN GÜNEŞ'e, sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca, tez sürecim boyunca manevi desteğini esirgemeyen ve yanımda olan İlyas Arapoğlu'na, güvenleri ve inançlarıyla beni destekleyen sevgili aileme, çalışmamın sergileme aşamasında mekan olanağı sağlayan Eskişehir Ayırık Otu Galeri'ye, katılan ve büyük yardımları bulanan sevgili arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Hilal Çınar

İÇİNDEKİLER

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA KATILIMCI İZLEYİCİNİN ROLÜ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

SANATTA SANATÇI, SANAT ESERİ VE İZLEYİCİ ÜÇGENİ BAĞLAMINDA İZLEYİCİ

1.1 Sanatçı	2
1.2. Sanat Eseri	7
1.3. İzleyici.....	13
1.3.1. Katılımcı İzleyici	14
1.3.1.1. Fütürist Gösteriler ve Dadaizm'in Etkileri	15
1.3.1.2. Kavramsal Sanat ve Fluxus'un Katkıları.....	18
1.3.1.3. Kinetik Sanat, Op Sanat ve Diğer Oluşumlarda Katılımcı İzleyici	24
1.3.1.4. Oluşum (Happening) ve Performans (Gösteri) Sanatı'nda Katılımcı İzleyici	28
1.3.1.5. 1990 Sonrası Katılımcı İzleyici Örnekleri.....	31

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ OLUŞUM SÜRECİ ve KATILIMCI İZLEYİCİ

2.1. Çağdaş Seramik Sanatının Oluşum Süreci	36
2.1.1. Dünya’da Çağdaş Seramik Sanatı.....	36
2.1.2. Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatı.....	45
2.2. Çağdaş Seramik Sanatında Katılımcı İzleyici	51
2.2.1. Katılımcı İzleyiciyi İçeren Seramik Çalışmalar.....	54

3.BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

3.1. Eskiye Dilemek	69
3.2. Büyüdükçe Küçülmek	73
3.3. Arınma	77
3.4. Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça	80
3.5. Fanus Serisi	86
3.5.1. Fanus-1.....	87
3.5.2. Fanus-2.....	90
3.5.3. Fanus-3.....	93
SONUÇ	98
KAYNAKÇA	100
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1 Adem ile Havva, Notre Dame Katedrali,	8
Fotoğraf 2 Michelangelo, “Davut Heykeli”, 1504	9
Fotoğraf 3 Marcel Duchamp, “Çesme”, 1917.....	10
Fotoğraf 4 Man Ray, “Hediye”, 1921	11
Fotoğraf 5 Meret Oppenheim, "Tüylü Kahvaltı", 1936	11
Fotoğraf 6 Naum Gabo, “Yükselen ve Duran Dalga”, 1920	12
Fotoğraf 7 Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”, 1913.....	17
Fotoğraf 8 Marcel Duchamp, “Bir Mil İplik”, 1942	18
Fotoğraf 9 Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965.....	19
Fotoğraf 10 Joseph Kosuth, “Dokuzuncu Soruşturma”, 1972	20
Fotoğraf 11 Joseph-Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?”, 1965	22
Fotoğraf 12 Joseph Beuys, “7000 Meşe”, 1982.....	23
Fotoğraf 13 Yoko Ono, “Kesik Parça”, 1964	23
Fotoğraf 14 Yaakov Agam, “Davut’un Yıldızı”, 1983	25
Fotoğraf 16 Alexander Calder, “İstakoz Kapanı ve Balık Kuyruğu”, 1939	26
Fotoğraf 15 Naum Gabo, “Doğrusal Yapı No 2”, 1970.....	26
Fotoğraf 17 GRAV, 3. Paris Bienali “Labirent”, 1963	27
Fotoğraf 18 GRAV, “Sokakta Bir Gün”, 1966	27
Fotoğraf 19 Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Olay, 1959.....	28

Fotoğraf 20 Marina Abramoviç, “Ritim 0”, 1974.....	30
Fotoğraf 21 Marina Abramoviç, “İmponderabilia”, 1977	30
Fotoğraf 22 Felix Gonzalez Torres, “İsimsiz (LA’da Ross’un Portresi)”, 1991	32
Fotoğraf 23 Rirkrit Tiravanija, “İsimsiz (Bedava)”, 1992	33
Fotoğraf 24 TeamLab, “Dünyalar Parçalanıyor ve Sonra Bağlanıyor”, 2015	34
Fotoğraf 25 TeamLab, “Çay Fincanı”, 2017.....	34
Fotoğraf 26 Vazo (1915), Kâse (1917), Art and Craft.....	37
Fotoğraf 27 Theodore Bogler, Altı Parçadan Oluşan Modüler Kahve Yapma.....	38
Fotoğraf 28 Max Krehan tarafından verilen seramik kursu.....	38
Fotoğraf 29 Edmond Lachenal, Vazo, Art Nouveau	39
Fotoğraf 30 Charles Cattea, Vazo, 1924, Art Deco	40
Fotoğraf 31 Shoji Hamada,1970	41
Fotoğraf 32 Bernard Leach, 1960	41
Fotoğraf 33 Lucie Rie, Kase, (1955-60)	42
Fotoğraf 34 Hans Coper, Vazo, 1970	42
Fotoğraf 35 Pablo Picasso, Dört Yüzlü Aztek Vazo, 1957.....	43
Fotoğraf 36 Joan Miro, Balkabağı, 1956	43
Fotoğraf 37 - Robert Arneson’un “Funk John”,1964	44
Fotoğraf 38 İsmail Hakkı Oygur , Vazo,1962.....	46
Fotoğraf 39 Vedat Ar, “Aslan (Kumbara)”	46

Fotoğraf 40 Hakkı İzet, Madalyon, 1930	47
Fotoğraf 41 Füreyâ Koral, Ankara Anafartalar Çarşısı'nda bir pano, 1964	48
Fotoğraf 42 Füreyâ Koral, isimsiz, Evler serisinden	48
Fotoğraf 43 Sadi Diren'in 1975'te yaptığı çalışması	49
Fotoğraf 44 Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Seramik Atölyesi	50
Fotoğraf 45 Ai Weiwei, "Ayçekirdekleri", 2010	55
Fotoğraf 46 Nino Sarabutra, "Geride Ne Bırakacaksınız?", 2013	56
Fotoğraf 47 Nino Sarabutra, "Geride Ne Bırakacaksınız?", 2013	56
Fotoğraf 48 Nino Sarabutra, "Geride Ne Bırakacaksınız?"	56
Fotoğraf 49 Amanda Getry, "Mırıldanmak", 2020	57
Fotoğraf 50 Amanda Getry, "Mırıldanmak", 2020	58
Fotoğraf 51 Clare Twomey, "Bilinç/Vicdan", 2001	59
Fotoğraf 52 Clare Twomey, "Bilinç/Vicdan", 2001	59
Fotoğraf 53 Clare Twomey, "Manifesto: 10.000 Saat", 2015-2017	60
Fotoğraf 54 Clare Twomey, "Manifesto: 10.000 Saat", 2015-2017	60
Fotoğraf 55 Natalie Meister, "Tırtıl Arkadaş", 2018	61
Fotoğraf 56 Yoko Ono, "Parça Onarmak", 2017	62
Fotoğraf 57 Yoko Ono, "Parça Onarmak", 2017	62
Fotoğraf 58 Yoko Ono, "Parça Onarmak", 2017	63
Fotoğraf 59 İnel İnal, "Kurban-Midye", 2010	64

Fotoğraf 60 İnsel İnal, “Kurban-Midye”, 2010.....	64
Fotoğraf 61 İnsel İnal, “Kurban-Midye”, 2010.....	65
Fotoğraf 62 Mutlu Başkaya, “Herkes Prens, Herkes Prenses”, 2017	65
Fotoğraf 63 Mutlu Başkaya, “Veda”, 2020	66
Fotoğraf 64 Mutlu Başkaya, “Veda”, 2020	66
Fotoğraf 65 Şirin Koçak, " Days of One Heart", Ziraat Bankası Kuşulu Sanat Galerisi	68
Fotoğraf 66 Şirin Koçak, “The Diary of a Heart”, İş Sanat İzmir Galerisi.....	68
Fotoğraf 67- Eskiye Dilemek, maskeye ait kalıp ve şekillendirilmiş maskeler, 2021 ...	70
Fotoğraf 68 Eskiye Dilemek, detay fotoğraf, 210x30x30 cm., serbest şekillendirme, 1050 °C, 2021	71
Fotoğraf 69 Eskiye Dilemek, sergi alanında izleyici ile etkileşimi, 210x30x30 cm., serbest şekillendirme, 1050 °C, 2021	71
Fotoğraf 70 Eskiye Dilemek, 210x30x30 cm., serbest şekillendirme, 1050 °C, 2021 ...	72
Fotoğraf 71 Eskiye Dilemek, detay fotoğraf, 210x30x30 cm., serbest şekillendirme, 1050 °C, 2021	72
Fotoğraf 72 Büyüdükçe Küçülmek, kalıba döküm aşaması, 2021	74
Fotoğraf 73 Büyüdükçe Küçülmek, çocuklardan toplanan çizimler, 2021.....	74
Fotoğraf 74 Büyüdükçe Küçülmek, rötuş ve pişirim sonrası sıraltı boya ile dekorlama aşaması, 2021	74
Fotoğraf 75 Büyüdükçe Küçülmek, dört açıdan fotoğraf, 45x20x20 cm, kalıp ile şekillendirme, sıraltı dekorlama, 1050 °C, 2021	75

Fotoğraf 76- Büyüdükçe Küçülmek, sergi alanında izleyici ile etkileşimler, 45x20x20 cm, kalıpla şekillendirme, sıraltı dekorlama, 1050 °C , 2021	76
Fotoğraf 77 Büyüdükçe Küçülmek, kulenin devrilmesi, 45x20x20 cm, kalıpla şekillendirme, sıraltı dekorlama, 1050 °C, 2021	77
Fotoğraf 78 Arınma, şekillendirme ve kelimelerin yazılması, 2021.....	78
Fotoğraf 79 Arınma, şeritlerin kuruma aşaması, 2021.....	78
Fotoğraf 80 Arınma, sergi alanında izleyici ile etkileşimler, cm, elle şekillendirme, 900 °C, 2021	79
Fotoğraf 81 Arınma, cm, elle şekillendirme, 900 °C, 2021	80
Fotoğraf 82 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, döküm ve dekor aşaması, 2021	82
Fotoğraf 83 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, mıknatısları yerleştirme ve tamamlama aşaması, 2021	82
Fotoğraf 84 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, 120x120 cm, kalıp ile şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021.....	83
Fotoğraf 85 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, izleyici ile etkileşimi, 2021	84
Fotoğraf 86 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, izleyici ile etkileşimi, 2021	85
Fotoğraf 87 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, 120x120 cm, kalıp ile şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021.....	85
Fotoğraf 88 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, detay fotoğraflar, 120x120 cm, kalıp ile şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021	86
Fotoğraf 89 Fanus-1, şekillendirme aşaması, 2021	87
Fotoğraf 90 Fanus-1, kuruma ve sıraltı kırmızı boya uygulama aşaması, 2021	88

Fotoğraf 91 Fanus-1, İç kısımdan detay fotoğraflar, 2021	88
Fotoğraf 92 Fanus-1, 25x25x25 cm, elle şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021 ..	89
Fotoğraf 93 Fanus-1, izleyici ile etkileşimi, 2021	90
Fotoğraf 94 Fanus-2, şekillendirme aşaması, 2021	90
Fotoğraf 95 Fanus-2, sıraltı kırmızı boya uygulama aşaması, 2021	91
Fotoğraf 96 Fanus-2, İç kısımdan detay fotoğraflar, 2021	91
Fotoğraf 97 Fanus-2, 25x25x25 cm, elle şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021 ..	92
Fotoğraf 98 Fanus-2, izleyici ile etkileşimi, 2021	93
Fotoğraf 99 Fanus-3, şekillendirme aşaması, 2021	94
Fotoğraf 100 Fanus-3, sıraltı kırmızı boya uygulama aşaması, 2021	94
Fotoğraf 101 Fanus-3, İç kısımdan detay fotoğraflar, 2021	95
Fotoğraf 102 Fanus-3, 25x25x25 cm, elle şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021	96
Fotoğraf 103 Fanus-3, izleyici ile etkileşimi, 25x25x25 cm, elle şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021	97

GİRİŞ

Sanatçı, sanat eseri ve izleyici, sanat üretiminin vazgeçilmez unsurları olmuştur. 20. yüzyıla kadar sanatın tarihi incelendiğinde sanat izleyicisi, seyreden, gözlemci ve pasif konumunda yer almıştır. Sanat ile toplum arasındaki mesafe, ulaşılamaz mertebedeki sanat eserlerini meydana getirdiğinden, izleyicinin sanata karşı bakış açısı yüceleşmiştir. Sanatçı üreten yüce kişi, onun yarattığı eser ve seyretmek için var olan izleyici anlayışı, ortaya çıkan öncü sanat akımlarının ışığında değişime uğramıştır. Bu akımlar sayesinde; etken olan sanatçı, durağan sanat eseri, edilgen izleyici yerine gözlemci sanatçı, hareketli sanat eseri, katılımcı ve aktif izleyici meydana gelmiştir.

İlk olarak Fütürist gösterilerde kendini belli eden katılımcı izleyici, Dadaizm'in avangard düşünce yapısı sayesinde gelişmiştir. Sonrasında oluşan Kavramsal Sanat, Fluxus, Kinetik, Op sanat, Happening, Performans Sanatı gibi akımların öncülüğünde sanatta kendine yer edinmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle hızla yayılan yenilikçi sanat anlayışları sayesinde ise gelişimini sürdürmüştür. Tüm bu süreç çağdaş seramik sanatını da etkileyerek, yenilikçi form araştırmaları, değişen sergileme biçimleri, yaratıcı kavramsal metinleri oluşturan çağdaş sanatçıları ortaya çıkarmıştır.

Çağdaş seramik sanatında katılımcı izleyici, sanatçının planlı ya da plansız kurguladığı çalışmaların içine izleyiciyi dahil etmesi ile oluşmaktadır. Aynı zamanda seramik malzemenin üretim aşaması, malzeme imkanı, sergileme olanakları değerlendirilerek, izleyici ile buluşan çalışmaları içermektedir. Bu bağlamda araştırılan tezin birinci bölümünde, sanatın üç temel unsuru olan sanatçı-sanat eseri-izleyici tarihsel süreçte incelenmiş, katılımcı izleyiciyi meydana getiren oluşumlar araştırılarak başlıklar halinde detaylandırılmıştır. İkinci bölümünde, çağdaş seramik sanatının Dünya'da ve Türkiye'deki tarihsel süreci araştırılmış, katılımcı izleyicinin çağdaş seramikteki rolü örnekler ile açıklanmıştır. Araştırmanın üçüncü bölümünde ise ilk iki bölümün ışığında uygulamalar yapılarak, seramik malzemenin olanakları değerlendirilmiş, katılımcı izleyici ile buluşturularak gözlemlenmiştir.

1.BÖLÜM

SANATTA SANATÇI, SANAT ESERİ VE İZLEYİCİ ÜÇGENİ BAĞLAMINDA

İZLEYİCİ

1.BÖLÜM

SANATTA SANATÇI, SANAT ESERİ VE İZLEYİCİ ÜÇGENİ BAĞLAMINDA İZLEYİCİ

1.1 Sanatçı

Sanatçı “Güzel sanatların herhangi bir dalında yaratıcılığı olan, eser veren kimse, sanat adamı, sanat eri, sanatkâr, artist” (TDK) olarak tanımlanmaktadır. Sanatçının kimliği, sanat olgusunun tarihi ile eş zamanlı oluşmuştur. Bu yüzden sanatçıyı tanımlamak için, her çağın sanat anlayışına bakılması gerekmektedir.

Sanatçı, bulunduğu çağı ve yaşadığı toplumu özümseyerek, algısını anlatıma ve biçime dönüştürmektedir. Sanatın yöntemlerini, inceliklerini duyumsayarak geçmiş ile bugünün köprüsünü oluşturup yeni pratikler geliştirmektedir. “Her bir sanatçı, kişiliğini ararken, yaratmaya çalışırken, yenilik rüzgarını arkadan almak ister. Ama yenilik rüzgârı, havada kendiliğinden var olan bir şey değildir. O, geçmişten gelir ama, dönemin duyarlılığından, toplumsal, bilimsel değişimlerden, gereksinimlerden doğar” (Edgü, 2013: 124). Bu yüzden her çağda farklı konumlandırılan sanatçının kimliği, primitif sanattan bu yana eleştirilmiş, sorgulanmış ve yeniden yorumlanmıştır.

İnsan bilincinin ve farkındalığının gelişmesiyle, sanatın oluşumları da harekete geçmiştir. İnsanların temel ihtiyaçları doğrultusunda gelişen sanat, her uygarlıkta farklı yollar kat etmiştir. Erinç’in bahsettiği gibi; yeniçağın sonlarına kadar, usta-çırak ilişkisine dayalı olan sanat dinamiğinde, teknik beceri elde edilen ve ideal olanı yapan herkes sanatçı ilan edilmiştir (Erinç, 2004: 91-92). Dolayısıyla sanat ve zanaatın birbirinden henüz ayrılmadığı çağlarda sanatçının başarısı zanaatın kurallarına göre ölçülmektedir. Gombrich “Sanatın Öyküsü” kitabında Mısır dönemi sanatçılarından bahsederken “Hiç kimse ondan, değişik bir şey istemiyordu. Kimse ondan “özgün” olmasını beklemiyordu. Tam tersine, geçmişin hayran kalınan anıtlarına en iyi yaklaşmasını bilen kişi, olasılıkla, en iyi sanatçıydı” demiştir (Gombrich, 1986: 39). Uygarlıklar boyunca sanatçı bireysel anlatımdan öte yaşadığı topluma ait sanat biçimini meydana getirmektedir.

Sanatın ve sanatçının felsefi açıdan sorgulanması ilk olarak Antik Çağ'da, Platon ve Aristoteles'in kuramsal anlamlar yüklemesiyle başlamıştır. Gerçekliğin ve özün akılda yani idealar dünyasında olduğunu savunan Platon'a göre sanatçı, bu idealar dünyasını kopya etmektedir. Sanatçının yansıttığı ve haliyle alımlayıcıya gerçeklik(hayat) bilgisi veremediğini düşünen Platon'un aksine Aristoteles, sanatçının insan hayatını özümlediğini ve açıkladığını düşünmektedir (Moran, 2018: 30).

Aristoteles'in aradığı kavramlar Platon'un aksine dünyada ve yeryüzündedir. Sanatçı ise doğada ve yaşamda olanları yansıtmaktadır. Platon ve Aristoteles'in bu görüşleri antik çağ boyunca birçok düşünür tarafından tartışılmış, yorumlanmış ve bu görüşlere zaman içerisinde farklı bakış açıları getirilmiştir. Antik dönem sonrası Orta Çağ'a geçiş ile sanatçı, keskin kurallar ile çevrili bir sanat anlayışına geçiş yapmıştır. Hristiyanlığın yayılışı ve dini toplulukların oluşumu sanatçıyı da etkilemiştir. Skolastik düşünce anlayışına sahip olan orta çağ boyunca sanatçı, çoğunlukla dinin kutsallığını ve üslubunu yaymak amacıyla hizmet etmiştir.

Sanatın, din temalı oluşu çağı etkisi altına almıştır ancak belli bir kesim bu temadaki imgelere karşı çıkmıştır. Bir süre dinsel sanat yasaklanması üzerine bu kesim yönetimi ele geçirince yapılan eserlere doğaüstü bir olay olarak bakılmıştır. Bu yüzden de sanatçıların duygu ve düşüncelerini istedikleri arzuda yansıtmalarına izin verilmemiştir (Gombrich, 1986: 97-98). Dogma anlayışa sahip bu çağ sonunda sanatçılar doğa tasvirleriyle tekrar ilgilenmeye başlamıştır. Çünkü artık sanatçının görevi kutsal öykülere yer verirken doğadan kesitler alıp, arka plana yerleştirmek olmuştur. Sanatçıların tekrar doğayı incelemesi ve Antik Çağ sanat anlayışına özenmesi üzerine aydınlanma çağına geçilmiştir (Gombrich, 1986: 166).

Bilimin, ticaretin, keşiflerin çağı olan Rönesans döneminde sanata dair pek çok gelişme olmuştur. Sanatçılar dine bağlı sanat üslubundan öte, yenilik ve gelişim merkezli eserler ortaya çıkarmaya başlamıştır. Kendi sanat içeriğini belirlemiş, mekanlarda perspektif kullanmış, daha canlı renklere ulaşılmıştır. Sanatçının odağı öbür dünya değil şu an ki dünya olmuştur.

Orta çağda sanat, din odaklı olduğundan her sınıftan insan sanatla ilgilenmiştir. Rönesans dönemi sanat anlayışı din temasından ayrılınca, din sayesinde sanata ilgi duyan halk, sanat ile iletişimini koparmıştır. Artık sanatı anlamak için, bilgiye ve kültüre ihtiyaç doğduğundan, sanat daha az kitleye ulaşmaktadır. Dolayısıyla sanat, ilk defa halktan ayrılmakta ve farklı kitlelere hitap etmektedir (Turani, 2010: 355). Bununla birlikte sanatçılar iktidarda olan soyluların, din adamlarının ve burjuva sınıfından olan kişilerin portrelerini yapmıştır. Böylece Burjuva sınıfı, soylular gibi güçlü ve sanat anlayışının gelişmiş olduğunu göstererek, üst tabakaya meydan okumuştur. Bu durumda sanatçılar, burjuvalılar için çalışır hale gelmiştir. Toplumda kabul görülen sanatçılar, kendi portrelerini de yapmaya başlamıştır (Papila, 2007: 180-181).

Sanatçıların, bu şekilde kendini keşfetmesi ve yenilemesi üzerine pek çok yenilikte peşi sıra gelmiştir. Örneğin Brunelleschi, perspektifi keşfetmiştir, Donatello Orta Çağ'dan sonra ilk çıplak heykeli yapmıştır. Gombrich Yüksek Rönesans Dönemi için “Bu çağ İtalya'da Leonardo da Vinci ve Michelangelo'nun, Raffaello ve Tiziano'nun, Correggio ve Giorgione'nin, Kuzeyde ise Dürer ve Holbein'in ve daha birçok ünlü sanatçının çağıdır” demiştir (Gombrich, 1986: 217-218). Bu sanatçılar, döneminin modern sanatçıları/zanaatçıları olarak adlandırılmıştır.

Shiner'a göre; “Esas itibariyle modern sanatçı kavramının doğuşunu akla getiren üç çeşit kanıt vardı: Bir tür olarak “sanatçı biyografisi” nin ortaya çıkışı, kendi portresinin [self-portrait] gelişimi ve “saray sanatçısının yükselişi”” (Shiner, 2010: 72). Saray sanatçısı olarak adlandırılan sanatçılar, meslektaşlarından ayrı tutulan ve prenslerin saraylarını dekore etmek için görevlendirilen kişilerdir. Bu sanatçıların, saraydaki diğer görevlilerden ayrı statüde olduklarını belirtmek için “erkek oda hizmetçisi” rütbesi verilmektedir. Çoğu sanatçı, konaklama ve yeme içme masrafları haricinde düzenli maaş almaktadır. Fakat en çok aranan sanatçılar, maaşlı olsun olmasın loncalara üyelik ücreti ödemedi, konulan sınırlara uymadan, istedikleri gibi gezebilmektedir (Baxandall'dan aktaran Shiner, 2010: 75).

Öyle ki ilk zamanlar toplumun üst sınıfından soylu ve zenginler, sanatçıları yüceltmek için sipariş verirken artık sanatçılar üst sınıfı onurlandırmak için sipariş kabul

eder olmuştur. Sonuçta sanatçı özgürlüğünü ele geçirmiştir (Gombrich, 1986: 218). Sanatçıların özgünlüğünün ortaya çıkmasıyla, yavaş yavaş “sanat” ve “zanaat” kavramları da birbirinden ayrılmaya başlamıştır. Dolayısıyla zanaat ve sanatçının henüz ayrılmadığı dönemde sanatçılara atfedilen ideal özellikler; yenilikçi yerine kuralcı, özgürlükçü yerine hizmet eden biriyken, 19.yüzyılla birlikte bu özellikler birbirinden ayrılmıştır. İdeal olan sanatçı; hayal gücü kuvvetli, deha, duygu ve düşüncelerini özgürce kullanan kişiyken, zanaatçı; becerikli, usta, taklidi iyi yansıtan gibi vasıflara sahip olan biri olmuştur (Shiner, 2010: 160).

Bu oluşumlar ile Rönesans’taki bireysellik hakimiyeti, gelecek akımlara zemin hazırlamıştır. Romantizm akımı da bunlardan biridir. Romantizm ile sanatçı duygularını açıkça ifade edebilmiş, kendini merkeze alabilmiştir. Bunu yaparken eserlerinde doğruyu değil kendini aramıştır. Sanat artık duygu ve düşüncenin dili haline gelmiştir (Moran, 2018: 101-102). Romantizm akımında sanatçılar, sosyal değişimlerin verdiği endişeleri, sanayileşmeye karşı tutumunu ve devrimci ruhunu da eserlerine yansıtmıştır. Bireysel ifadenin ilk kez bu kadar özgür olduğu bu akım, geleneksel değerleri değiştirmiştir. Sanatçılar farklı disiplinlerden, farklı teknikler de denemiştir (Hodge, 2011: 58-59).

Sanatçının, bulunduğu çağa, yaşadığı topluma ve olaylarına gösterdiği bu bireysel duyguların açığa çıkmasıyla birçok sanat etkileşimi meydana gelmiştir. “Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Camille Pissarro, Edgar Degas ve Paul Cezanne başta olmak üzere diğer sanatçılar Empresyonizm olarak bilinen ve Batı’nın sanat tarihinde dönüm noktası olan üslubu yaratmışlardır” (Hollingsworth, 2009: 425). İzlenimciler, genel anlayışı reddederek, gördüklerini, seyrettiklerini, izlediklerini resmetmişlerdir. Ortaya çıkarttıkları eserler, sanatçıların bakış açısına bağlı, görülenin anlık izlenimini yansıtmaktadır (Hollingsworth, 2009: 425).

19.yüzyılın sonlarına doğru oluşan bu sanat pratikleri modern sanat anlayışını meydana getirmiştir. Modernizmin getirdiği en büyük yenilik, sanatçının özgürleşmesi ve sanata egemen olması olmuştur. Bu değişimle birlikte sanatçı, toplumdaki rolünü belirlemiştir (Sarı, 2018: 140).

Empresyonizmin öncülüğünde zemin hazırlayan modernizm, 20. yüzyılda gelişimini sürdürmüştür. 20.yüzyıl sanat akımları, geleneksel anlatımı dışlamış, sanatçıya farklı görme biçimleri sunmuştur. Mary Hollingsworth 'in da ifade ettiği gibi; çağın sanatçıları, girdikleri yeni yüzyılda özgün ve çağdaş olmak için çaba göstermiş, yenilikçi bir yaklaşım içinde olmak ise büyük bir amaç haline gelmiştir (Hollingsworth, 2009: 445).

Bu yüzyıl içinde sanatçıyı etkileyen birçok gelişme olmuştur. Eleştirmen Louis Vauxcelles'in, Paris'teki Sonbahar Salonu'nda akademik sanat anlayışına karşı çıkan birçok sanatçıyı "vahşi yaratıklar" olarak adlandırmasıyla, ilk dışavurumcu akım olan Fovizm başlamıştır. (Antmen, 2009: 36). Duyuların ön planda olduğu bu akımda sanatçılar, geleneksel yorumları bir kenara bırakarak, genel kurallar yerine renklerin hareketliliğini önemsemiştir. Kübizm de ise çizgi ve biçim kullanılarak yeni bir oluşum ön plana atılmıştır. Sanatçılar perspektif kurallarını dışlamış, doğayı tasvir etmenin yerine kavramsal yorumlar getirmiş ve bilindik görsel algıyı yerinden oynatmıştır (Antmen, 2009: 45). Ardından gelen Fütürizm akımında ise sanatçılar, Kübizm'deki tekniklerle çağdaş hayatın dinamizmini yansıtmışlardır (Hollingsworth, 2009: 452). 20. yüzyılın ilk yarısına giren bu akımlarda sanatçılar, soyutlama üzerine ilerlemiş, "sanat, sanat içindir" ilkesini benimsemişlerdir. Bu da görülen her şeyin ötesinde, gerçeklikten sıyrılmayı meydana getirmiştir (Antmen, 2009: 80).

I. Dünya Savaşı'nın etkileri ile ortaya çıkan Dadaistler, toplumun sanatsal ve yerel değerlerine odaklanmıştır. Dada akımı sanatçıları savaşın oluşturduğu öfke sebebiyle, kasıtlı olarak sanata karşı çıkmıştır. Her şeyin saçmalık olduğunu, sanat üretiminin geleneğini paramparça etmeyi amaçlamıştır (Hodge, 2011: 116). Tüm bu yıkım hareketleri, bir sonraki akımları da etkilemiştir.

Dadaist sanatçıların etkilediği akımlardan biri olan Kavramsal Sanat, yeni bir sanatsal algı oluşturmuştur. Kavramsal sanatın kapsamına, kavramsalcılık adı altında, sanatçının bedenini kullanması (performans sanatı), yeni düzenlemeler önerisi ile enstalasyon, galerilerin sınırlarını aşmak için doğada gerçekleştirilen arazi sanatı da girebilmektedir (Antmen, 2009: 193). Kavramsal sanat, sanatın görünen nesnenin dışında

düşünsel yanının da var olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Yani günümüz bazı sanatçılarının da benimsediği gibi kavramsal sanat, estetik beğenilme kaygısı olmadan, düşünce, kavram ve felsefi yönün ifadesidir.

Sanatçı, tarih boyunca kendi yaratım sürecinin kısıtlanmasına karşın, büyük bir kararlılıkla ve sabırla çalışmalarını sürdürmüştür. Günümüz sanatında sanatçı, geçmiş sorgulayarak, eleştirel bakış açısıyla ilerlemekte ve özgür iradesiyle sanat pratiğini gerçekleştirmektedir. Yaratıcı düşünebilme yetisi sayesinde artık yansıtan değil, yenilikçi yöntemler geliştirebilen birey haline gelmiştir.

1.2. Sanat Eseri

Sanat eserinin kelime anlamı; “Yaratıcılık ve ustalık sonucu ortaya çıkan üstün ve değerli eserdir” (TDK). Sanatın en temel unsurlarından biri olan sanat eseri, sanatçının yaratma gücüyle meydana gelen, toplumun ve çağın özelliklerini yansıtan bir nesnedir. Bu yönleriyle sanat eseri, sanatçının var olma süreciyle eş zamanlı gelişmiştir.

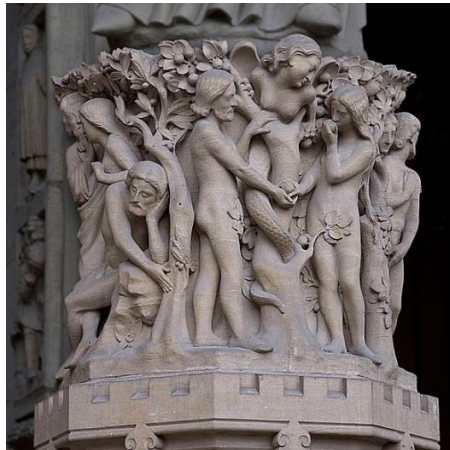
“Sanat eseri, sanatçının doğadan aldığı etkilere estetik olarak verdiği tepkileri içermektedir” (Şişman, 2011: 31). Sanatçı doğadan görüneni alsa dahi, gerçeğinden soyutlanmış bir eser ortaya çıkartmaktadır. Doğada görünen gerçek varlıklardır, dolayısıyla sanatçının yeniden biçim, ahenk, çizgi gibi unsurlar yüklemesiyle yeni bir biçim yaratılmaktadır (Şişman, 2011: 31). Sanat eserleri doğada tesadüfî bir oluşum değildir aksine sanatçının mantığının, duygusunun ve düşüncesinin birliğine dayalı bir bütündür. Tüm bu bütünlük sanat eserinin kendine has niteliklerle meydana gelmesini sağlamaktadır.

Sanat eserini doğadan ayıran en belirgin özellik ise özgün ve tek olmasıdır. Bu nitelikleri ortaya çıkartan sanatçının yaratıcılığıdır. Sanatçının özgünlüğünü görünür kılan öğelerinden biri de malzemedir. Eserin fiziksel durumunu yansıtmak için kullanılmaktadır. Eski çağlarda her bir malzeme, sanatçının mesleki alanını belirleyen bir faktör olmuştur. Bu çağlarda, sanat eseriyle teknik nesneler arasında ayırım yoktur. Çünkü sanat eserleri, bilginin dolayısıyla ustanın ürünüdür. Ancak “güzel sanat” olgusunun oluşumuyla sanat-zanaat ilişkisi ayrılmıştır. Böylece yararı olan nesneler ile estetik, göze

hitap eden ve seyredilmek amacıyla üretilen nesnelerin ayrımı yapılmıştır (Bozkurt, 1995: 16-17-18). Dolayısıyla estetik ve güzellik olguları sanat eserini yaratmada en önemli faktörlerden biri haline gelmiştir.

Estetik kavramı ilk kez 18. yy 'da Alman filozof Alexander Gottlieb Baumgarten tarafından ele alınmıştır. Estetiğin temelinde yatan “güzel” kavramı ise ilk kez Antik Yunan’da Platon ve Aristoteles tarafından değerlendirilmiştir (Tekel, 2015: 150). Güzelin gerçekte var olan bir idea olduğunu savunan Platon, bu güzelliğin asıl olup hiç değişmeyecek olan gerçeklik olduğunu savunmuştur. Bu sebeple güzel ideası akıllı herkes için değişmez ve ortaktır. Aristoteles ise güzelin bir uyum ve sistem olduğunu savunmuş, bir eserin güzel olabilmesini denge, ahenk, oran gibi kıstaslara bağlamıştır (Tekel, 2015: 152).

Orta Çağ’da sanat eserlerinde bulunan güzellik ise din ve ahlak kurallarına hitap etmektedir. Dolayısıyla Orta Çağ insanı, sanatın estetik algısını insan algısıyla sınırlanamayacak olduğunu düşünüp, nesnenin güzelliğini metafizik bir alanda açıklamıştır (Zeytinoğlu, 2014: 53).



Fotoğraf 1 Adem ile Havva, Notre Dame Katedrali,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Temptation_Adam_Eva.jpg

Rönesans ile başlayan aydınlanma çağında güzellik kavramı, doğayı veya sanat eserini incelerken duyulan beğeni ve hissedilen haz olarak algılanmaya başlamıştır. Bu da estetik beğenin temelini oluşturmuştur. “Estetik beğeni, bir kavram olarak, bir sanat

eserinin hem varoluş aşamasında (sanatçıyı merkeze alarak) hem de bu varlığı devam ettirme sürecinde (alıcıyı/alıcıları merkeze alarak) en önemli etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır” (Erinç, 2004: 81). Sanat eseri üzerindeki estetik beğeni, duyu yoluyla oluşan bir hoşlanma dolayısıyla estetik bir hazdır.



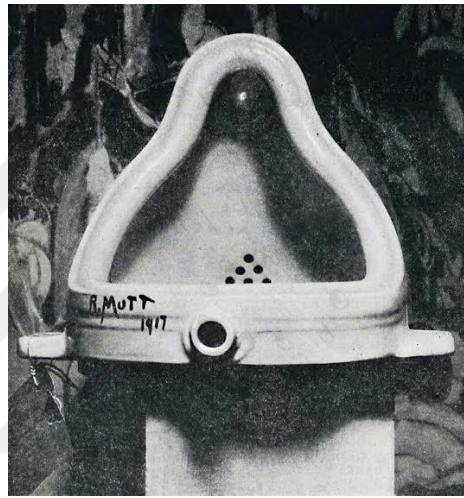
Fotoğraf 2 Michelangelo, “Davut Heykeli”, 1504

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Davut_\(Michelangelo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Davut_(Michelangelo))

Estetik bir yaratış olan sanat eseri, teknik nesnelerden ayrılınca yepyeni olanaklar sağlamış, “sanat için sanat” anlayışına yönelmiş ve romantik ruhlara hitap etmiştir. Ancak iki büyük akımın gelişmesiyle bu anlayış gerilemek durumunda kalmıştır. Bunlardan birisi “Arts and Crafts” bir diğeri “Bauhaus” hareketidir. Bu akımlar işlevsellik ve estetiği birleştirerek “Sanat eseri” ile “sanayi nesnesi” arasındaki ayrıma karşı çıkmış böylece sanat ve piyasa hayatı birleşmek durumunda kalmıştır. Sanat eserleri sistemin içerisine adım atmış, değeri ölçülebilen bir nesne haline gelmiştir (Bozkurt, 1995: 20).

20.yüzyılda, sanatta yeni arayışların gelmesiyle, sanat eserinin estetik yönü aynı zamanda statüsü yeniden biçimlenmiştir. Geleneksel malzemenin dışında kullanılan alternatif nesneler, sanata dahil olmuş, yeni bakış açıları getirilmiştir. İlk defa Kübizm akımında, sanat dışı nesneler sanat eserine dönüştürülmüştür. Bu nesnelerin yeni anlamlar kazanmasıyla, kavramsal bir anlayışa sahip olması ise Dada Hareketi’yle meydana gelmiştir (Sürmeli, 2012).

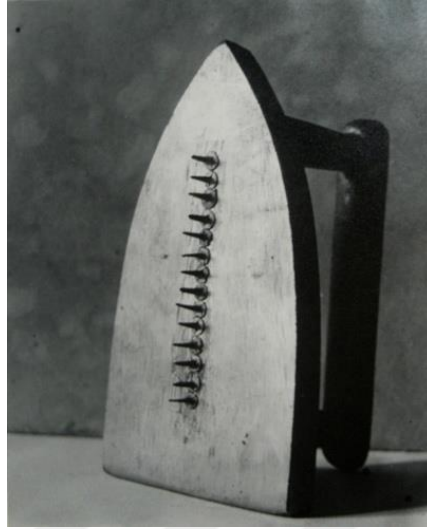
Dadaizm'in öncüsü Duchamp, sanat olmayanı sanat yapmak için günlük kullanılan hazır nesneleri birer sanat eserine dönüştürerek, sanat eserinin klasik anlayışını yıkmıştır. Duchamp'ın asıl düşüncesi, izleyicilerin algısını test etmek ve sınırlarını zorlamak olmuştur. Sanatçının “Çeşme” isimli çalışması hazır nesne kullanımına verilebilecek en iyi örnektir (bkz. fotoğraf 3). Yaşamdan herhangi bir seri üretim nesnesinin alınıp sanat eseri olarak izleyiciye aktarılması, artık sanatta yeni bir bakış açısının gerekliliğini düşündürmektedir (Kuzu, 2019: 456).



Fotoğraf 3 Marcel Duchamp, “Çesme”, 1917

<https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16>

Benzer bir diğer çalışma Man Ray'in “Hediye” isimli ütü ve çividen oluşan çalışmasıdır (bkz. fotoğraf 4). Ray, bu çalışmasında nesnenin biçimini ve işlevini yeniden yorumlayarak, saldırgan bir algıyı öne çıkarmıştır.



Fotoğraf 4 Man Ray, “Hediye”, 1921

<https://wannart.com/icerik/8133-tum-kurallara-karsi-koyan-dada-hareketi>

Dada Hareketinin ardından doğan Gerçeküstücülük Akımında ise Oppenheim’in “Tüylü Kahvaltı” isimli eseri dikkat çekmektedir (bkz. fotoğraf 5). Dada hareketinde olduğu gibi yaşamdan nesnelerin alışılının dışında kullanılması, sanat eserine farklı görme biçimi sağlamıştır.



Fotoğraf 5 Meret Oppenheim, "Tüylü Kahvaltı", 1936

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-momas-first-work-female-artist-fur-lined-teacup>

1960’lı yıllarda ortaya çıkan Kinetik Sanatta ise teknolojinin gelişimiyle değişen dünyanın hareketine uyum sağlamak amacıyla eserler üretilmiştir. Üretilen bu eserler,

görsel algı oyunları ile hareket etme eylemi göstermektedir (bkz. fotoğraf 6). Bazı sanatçılar hareketin kelime anlamına uyum sağlaması açısından, titreyen, dönen ya da havaya kalkan eserler de yaratmıştır (Fortenberry, Melick, 2015).



Fotoğraf 6 Naum Gabo, “Yükselen ve Duran Dalga”, 1920

<https://tasarimseyri.com/tasarim-kulturu/kinetik-sanat-kinetic-art-akimi/>

Fluxus hareketiyle sanat eserleri, estetik düşünce sisteminden eyleme dönüşmüştür. Piyasaya uyum sağlayan sanat eserlerinin geçim kaynağı olmasına karşı bir duruş sergilemiştir. Dolayısıyla malzeme ve yöntemlerin sınırlarını genişletmiş, deneysel sanat etkinlikleri düzenlemiş, eserin bitmiş hali yerine sürecini ve anını önemsemiştir (Antmen, 2009: 205). 1970’li yıllarda kabul görünen beden sanatında ise sanatçılar, piyasadaki sanat dinamiğine karşı çıkarak “malzeme” yerine “beden”i kullanmış, disiplinler arası yaklaşımla sanatın sınırlarını zorlamışlardır (Antmen, 2009: 222). 1980 ve 1990’lı yıllarda teknolojinin gelişimiyle günümüze değin sanat eserleri internet ve dijital platformlara taşınmış, sınırlarını genişletmiştir.

Tüm bu tarihsel süreçte sanat eserinin kavranması ve yorumlanması, eserin temelini oluşturan çağrışımların ilişkilendirilmesi özenli bir çaba gerektirmektedir. Değişen dünya düzeni karşısında kayıtsız kalamayan sanat anlayışı, her geçen gün dönüşmekte ve yenilenmektedir. Dolayısıyla sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasında değişen ilişki, yeni estetik değerler ve tartışmalar getirmektedir. Günümüzde sanatçının

eser üzerindeki etkisinden çok izleyicinin bakış açısı önemli olduğundan, eserin var olabilmesi izleyiciye bağlı olmaktadır.

1.3. İzleyici

İzleyicinin kelime anlamı “İzleme işini yapan kimse”, izlemek ise “Gözlemek, incelemek”, “Eğlenmek, görmek, öğrenmek için bakmak, seyretmek” olarak açıklanmıştır (TDK). Sanatta izleyici ise sanatçının yarattığı sanat eserini ve eylemini izleyen kişidir. Sanatta sanatçı-sanat eseri ve izleyici arasındaki iletişim, her çağın sanat anlayışına göre şekillenmiştir. Dolayısıyla izleyicinin konumu, tarih boyunca değişiklik göstermiştir.

Sanayi Devrimi'yle birlikte, dünyada üretim ve tüketim birlikteliği değişime uğramıştır. Kilise ve saraylıların egemenliğinde olan sanat, makine çağı ile bağımsızlık adımlarını atmıştır. Devrim öncesi saray duvarlarını süsleyen sanatçılar, devrim sonrası bireyselliğe yönelmiş böylelikle izleyiciler için sanatçı, “deha” konumuna yükselmiştir. Dolayısıyla sanayi devrimi, sanatı önemli ölçüde etkilemiştir. Klasik dönemde sanat ve toplum ilişkisi zayıfken, Romantizm akımıyla toplumsal bağ güçlenmeye başlamıştır (Özeskici, 2018: 114). Ancak yine de 20. yüzyıla kadar izleyici, sanat eseri karşısında sadece gözlemci, dolayısıyla pasif bir konumdadır. Sanat eseri ile arasındaki ilişki çekingen ve mesafelidir. İzleyici için yapıtlar, yaklaşılması ve temas edilmesi güç, sanatçılar ise yaratıcı konumundadır. Bu yüzden bu dokunulmaz sanat eserleri karşısında izleyicinin yeri uzaktan seyretmek olmuştur.

O'Doherty “Beyaz Küpün İçinde” kitabında izleyiciden şöyle bahseder “Kimdir bu İzleyici, bazen Seyirci, bazen Gözlemci, nadiren de Alımlayıcı denen o kişi? Genelde yüzü görünmeyen, arkadan görünen bir sırttır. Başını uzatıp etrafına bakınan, hafif hantal görünümlü bir tiptir. Sorgulayan bir tavrı vardır, şaşkınlıklarını ise gizlemeye çalışır” (O'Doherty, 2013: 57).

İzleyici, aydınlanma çağının ve modern sanatın getirileri sebebiyle sanat eserleri karşısında edilgen konumdadır. Sanat eserleri 20. yüzyıla kadar genel olarak kilise duvarlarını, sarayları, yaşam alanlarını ve mekanları süslemiştir. İzleyici ise bu eserleri

seyreden ve tüketen bir birey olmuştur. Geleneksel sanata karşı duran avangart akımların ortaya çıkmasıyla sanat yapıtlarının üretim standartları, malzemeleri, sergileme biçimleri değişime uğramıştır. Sanatı, burjuva zihniyetinden kurtaran bu akımlar sayesinde sanatçılar özgürleşmiş, bu bağlamda aktif ve katılımcı izleyici meydana gelmiştir (Toy, 2017: 108).

1.3.1. Katılımcı İzleyici

Türk Dil Kurumuna göre katılım; “katılma işi, iştirak”, katılımcı ise “herhangi bir etkinliğe katılan kimse” olarak tanımlanmaktadır (TDK). Sanatta katılımcı olma, görme eyleminin yanı sıra sanatsal bir süreçte aktif bir rol oynamaktır. İzleyicinin, eser karşısında veya oluşumunda planlı ya da plansız sürece dahil olmasıyla meydana gelen katılım, sadece fiziksel olarak değil aynı zamanda algılama ve yorumlama şeklinde de oluşmaktadır.

Claire Bishop, katılım olgusundan şu şekilde bahsetmiştir; “Hatta en katı anlamıyla katılım, geleneksel izleyicilik fikrini reddeder ve izleyicinin olmadığı, herkesin yapımcı olduğu yeni sanat anlayışı önerir. Aynı zamanda, izleyicinin varlığı bertaraf edilemez, çünkü dünyadaki herkesin her projede katılımcı olması mümkün değildir” (Bishop, 2018: 259).

Afşar Timuçin ise sanatsal etkileşimde temel kıstaslardan biri olan etkin izleyicinin, kendi yaratıcılığı ile daima yapıtla iletişim halinde olması gerektiğini, ancak bu şekilde bir yapıtın amacına ulaşabileceğini düşünmektedir (Afşar, 2013: 214). İzleyicinin sanatsal etkinlikte sorumlu olması ve etkin yapıya ulaşması ancak 20.yüzyılda ortaya çıkmıştır.

20. yüzyıl, büyük değişimlerin ve krizlerin yüzyılı olmasına karşın bilimsel ve teknolojik gelişmelerin de ilerlediği bir çağ olmuştur. Yaşanılan olaylar ve gelişmeler sanat olgusunu yeniden sorgulamaya itmiş, böylece alışılmış estetik değerler ve algılama biçimleri değişime uğramıştır. Bu değişimler geleneksel sanat oluşumlarını dışlayarak, sanatçının kimliğine, ortaya çıkan esere, sanat izleyicisine ve sergileme biçimine yeni bir bakış açısı sunmuştur. Sanat disiplinleri üzerinde etkisi büyük olan öncü akımlar, sanatı

üst kademenin egemenliği altında kalmasından kurtarmış ve yeni sanat anlayışının oluşması yönünde büyük bir çaba göstermiştir. Bu yenilikçi süreç sanatçıların, üretim biçimlerini, malzeme ve mekân bilgilerini yeniden sorgulamasını sağlamıştır. Böylece hem yapıtta hem de izleyicinin sanata bakış açısında büyük değişimler meydana gelmiştir. Afşar Timuçin, “Estetik” kitabında, izleyicinin eski ve yeni durumundan şöyle bahsetmiştir;

“İzleyiciyi iyiden iyiye etkinleştiren, onu hatta yükümleyen, onun araştırmacı katılımını gerektiren bu yeni bakış, eski izleyici tipini sanatın dışına sürdü. Eski izleyici tipi az çok hazırcıydı, yapıtı hemen kavrayıvermek istiyordu, onunla uzun uzadıya diyalektik bir alışverişe girmek istemiyordu, zaten onda aradığı şey tanrısalın bir yüzü ya da bir parçasıydı. Eski sanatta izleyiciye sunulan biçimler daha çok alışılmış biçimlerdi. Eski izleyici yapıtta kendini yani insanı değil aşkın olanı arıyordu, onda şu ya da bu koşulda kendiyi karşılaştığı zaman pek aldırıyor hatta ondaki çok özel bazı şeylere dönüp bakmıyordu” (Afşar, 2013: 217).

Yenilik ve özgürlük arzusu, izleyiciyi sanat eserlerinden uzak tutmak yerine, sanat eserinin bir parçası olmasını sağlamıştır. Fütürizm ile başlayan izleyicinin etkinlik süreci, birinci dünya savaşının ardından dadaizm, fluxus, kavramsal sanat, happening, performans sanatı, gibi hareketler ile yeniden sorgulanmıştır. Böylelikle izleyicinin pasif konumu, aktif bir konuma geçmiş aynı zamanda eseri oluşturan en önemli unsur haline gelmiştir. Bu etkileşim süreci, teknolojinin gelişmesiyle boyut atlayarak, farklı oluşumları da meydana getirmiştir (Toy, 2017: 108).

1.3.1.1. Fütürist Gösteriler ve Dadaizm’in Etkileri

Katılımcı izleyicinin ilk ortaya çıkışı, fütürist faaliyetlerinin performans temelli ve izleyicinin bu eylemlere eşlik edebilme yetkisinin verilmesiyle olmuştur. Fütürizm’in öncüsü Marinetti, sanata ve hayata egemen olan burjuva yönetiminin sonlandırılması ve geleneksel yöntemlerin değiştirilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu düşüncüyü destekleyen birçok manifesto ortaya atılmıştır. Bunlardan birisi, ortaklaşa yazılan “Fütürist Sentetik Tiyatro Manifestosu”dur. Manifestonun amacı, kitapların ve yazıların ilgisinin az olmasına karşın, görsel bir dil olan tiyatroyu kullanarak ölü ruhlarla savaş açmaktır. Fütürist tiyatronun ortaya çıkışı, aktif-pasif ikileminin başlangıcını da meydana getirmiştir. Geleneksel tiyatro izleyicisinin pasif olması eleştirilmiş, aksine fütürist

gösterilerin aktif ve katılımcı izleyiciyi yarattığı düşüncesi savunulmuştur. Böylelikle geleneksel ve sıradan olan sanata karşı oluşan isyanlar, izleyiciyi harekete geçirmiş hatta gösteri boyunca bolca çatışma ve ayaklanma meydana gelmiştir (Bishop, 2018: 53-55).

“Bu bağlamda Fütürizm’in getirdiği yenilik, izleyicinin enerji ve dikkati dizginlenerek ve yönlendirilerek güçlendirilmesiyle ilişkili değildi: Fütürizm, şiddetin sanatsal biçimde benimsenmesi ile sanat yapıtının parçası olmayı arzulayan ve bu yapıtın şiddetine katılmaya uygun olduklarını hisseden izleyiciler arasında bir ortak yaşam oluşmasını sağlayacak koşulları yaratmıştı. Önemli bir özelliği de şuydu: Sadece Fütürist serata’daki işçi sınıfından izleyiciler değil, sebze ve yumurta fırlatan [...] üst ve orta sınıftan izleyiciler de bu kapsamdaydı. Buradaki amaç tümünden yıkım için bir katılım alanı oluşturmaktı ve bu alanda kaba bir eğlence biçimi olarak düşmanlık ifadeleri her sınıftan insana açıktı” (Bishop, 2018: 56).

Fütürizm’in öncülüğünde durağan sanat eserine olan bakış açısı ve izleyicinin edilgen yapısı değişim sürecine girmiştir. Fütürist gösterilerde açığa çıkan izleyicinin katılma arzusu, ilerleyen akımlarda da etkisini göstermiştir. Alışıldık sanat düzenine karşı çıkan Dadaizm de sanatçı sanat eseri ve izleyici ilişkisini irdelemiş, izleyicinin aktif rol almasında önemli bir katkı sağlamıştır.

Dadaizm’in en belirgin özelliği, hayat ve sanat arasındaki sınırları eritmek ve kolektif bir bilinç oluşturmaktır. Geleneksel sanat yöntemlerine karşıt bir tavır sergileyen dadacılar, Fütürizm’de olduğu gibi sanatı değiştirmeyi değil, ortadan kaldırmayı hedeflemişlerdir (Antmen, 2009: 124). Dadaizm’in öncüsü Duchamp, sanat hakkında bilinen ve beklenen estetik değeri reddederek yetenek eyleminden çıkarmış, düşünce eylemi haline getirmiştir. Bununla birlikte sanatta hazır nesne kullanımını ve farklı sergileme biçimlerini de izleyiciye sunmuştur.

Duchamp’ın hazır nesne kullanımına örnek olan “Tabure Üstünde Tekerlek” çalışmasında (bkz. fotoğraf 7), izleyiciden tekerleği döndürmesini isteyerek, “sanat eserine dokunulmaz” algısını yıkmayı hedeflemiştir. Dolayısıyla temas edilebilen ve etkileşim içeren yeni sanat pratiği meydana gelmiştir. Katılımcı izleyiciye benzer bir örnek 1920’de Max Ernst tarafından gerçekleştirilmiştir. Ernst, geleneksel biçimde yapılmış ahşap heykeli ve bir baltayı yan yana koyarak, izleyiciden bu eseri parçalamasını

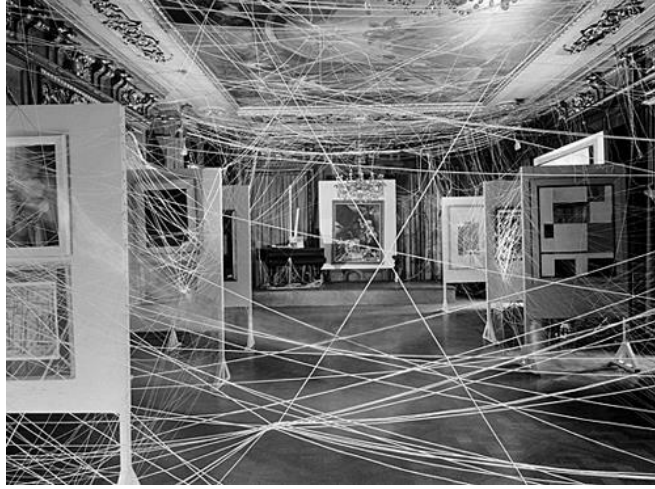
istemiştir. Heykelin parçalanmasıyla, geleneksel değerlerin yıkımına ve izleyicinin varlığına bir vurgu yapmıştır (Koşar, 2020: 171).



Fotoğraf 7 Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”, 1913

<https://eventnstuff.wordpress.com/tag/marcel-duchamp/>

Katılımcı izleyicinin gelişim sürecine etki eden bir diğer çalışma Marcel Duchamp’ın 1942’de sergilediği “Bir Mil İplik” adlı düzenlemesidir (bkz. fotoğraf 8). Bu çalışmasında izleyiciyi davetsiz bir şekilde eylemin içine çekmiştir. 1609 metre ipi sergi salonundaki sanatçı çalışmalarına dolandırarak, izleyicinin hareket etme alanını kısıtlamıştır. Böylelikle izleyiciler ile sanat eserleri arasında engeli gözler önüne sermiştir (Çeber, 2017: 91).



Fotoğraf 8 Marcel Duchamp, “Bir Mil İplik”, 1942

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

Dada'nın sanata başkaldırısı, sanatçının esere ve izleyiciye bakış açısını, izleyicinin ise sanat eseri üzerindeki etkisini değiştirmiştir. Dada sanatçılarına göre bir sanat eserinin en önemli amacı halkı öfkelerendirerek uyandırmak olmuştur. Önceleri estetik, hoş, tanrısal, naif etkisi olan sanat eseri, Dada'nın tutumuyla sarsıcı ve izleyiciyi çarpan bir etkiye dönüşmüştür (Benjamin, 1992: 74). Oluşan bu bakış açısı, izleyicinin varlığına odaklanarak eser ve izleyici arasındaki sınırları kaldırmış, yepyeni bir sanat anlayışını meydana getirmiştir.

1.3.1.2. Kavramsal Sanat ve Fluxus'un Katkıları

Kavramsal Sanat, sanatın felsefe ve düşünce ile olan ilişkisini irdeleyerek sanat eserinin biçim ve içeriğinin yeniden yorumlanmasını sağlamıştır. Geleneksel sanat anlayışının dışında “düşünce sanatı” olarak tanımlanmaktadır. Sanatta sanatçı, sanat eseri ve izleyici ögelerine eleştirel bir bakış açısı getirerek, yerleşmiş yöntem ve tanımları ortadan kaldırmıştır (Koca, 2017: 98). Kavramsal sanatçılar, sanat eserinin kalıcı ve piyasada değer gören bir nesne oluşuna tepki göstererek, yerine mantık ve düşünce sistemini koymuşlardır. Bu oluşumun düşünsel kökeni, Marcel Duchamp'ın sanat anlayışına dayanmaktadır. Duchamp'ın, sıradan objeleri sanat eseri olarak kullanması,

izleyicileri mekânsal kurguları ile şaşırtması, kavram ve anlamın estetiğinin önüne geçmesini sağlaması, kavramsal sanatın temelini oluşturmuştur (Antmen, 2009: 193-194).

Estetik ve göze hitap eden oluşumlardan ziyade, düşünce yoluyla çözümlenebilen yapıtları öne çıkartan diğer sanatçı ise Joseph Kosuth'dur. Sanatçı “Bir ve Üç Sandalye” isimli çalışmasında (bkz. fotoğraf 9), izleyicinin belleğindeki nesneyi sorgulamasını sağlamıştır. Çalışmada; obje olarak sandalye, sandalye fotoğrafı ve sandalyenin tanımının yazdığı kâğıt parçası olmak üzere üç çeşit görsel algı bulunmaktadır. Joseph bu sergilemesinde; fotoğraf, hazır nesne ve sözcüklerin bir araya gelmesiyle oluşan, izleyicinin ister istemez sorgulayacağı bir anlatım biçimi oluşturmuştur. Fotoğraf işlevsel bir sandalyenin iki boyutlu hali, aynı zamanda hem gerçek hem kopyadır. Ortadaki hazır nesne, işlevi ve üretimi olan bir objedir. Sağdaki metin kâğıdı, izleyicinin okuduğunda aklında hemen canlanabilecek bir tanımdır (Karabıyık, 2016: 32).



Fotoğraf 9 Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965

<https://www.moma.org/collection/works/81435>

Böylece sergiye katılan izleyiciler, alışılmışın dışında bir çalışmayla karşı karşıya kalmışlardır. Sanatçının bir diğer çalışması ise 1972 yılında sergilenen “Dokuzuncu Soruşturma”dır (bkz. fotoğraf 10). Kosuth, bu çalışmasında izleyicinin pasif halini sorgulayarak, seyretmenin ötesinde eyleme katılmasını istemiştir. Çalışma alanı

gibi oluşturulan yerleştirme, izleyiciden masaların üzerindeki kitapları ve yazıları okumasını beklemektedir (Koşar, 2020: 174). “Tıpkı belirli bir anlamı olan her sözcüğün, insanlar tarafından farklı cümle ve paragraflarda kullanıldığında sayısız yeni anlam kazanabileceği gibi Kosuth da, sanat yapıtlarını, izleyicilerin yapıtı zihinsel olarak tamamlayıp, kendi bireysel yargılarına varırken anlam kazanacakları yeni bir düzen içinde bir araya getirmiştir” (Atakan, 2008: 92).



Fotoğraf 10 Joseph Kosuth, “Dokuzuncu Soruşturma”, 1972

<https://www.castelligallery.com/exhibitions/joseph-kosuth16?view=slider>

Kavramsal sanatçılar, sadece bir eser ortaya koymak yerine, sanat kuramlarını tartışarak hem metinler oluşturmuş hem de alternatif sergileme biçimi sunmuşlardır. Oluşturulan bu metinlerde zorlayıcı bir dil kullanılarak, izleyicinin katılımcı olmasına olanak sağlamışlardır. Böylece sanat uygulaması ve kavramsal dil birleşerek yeni sanat anlayışı meydana gelmiştir (Atakan, 2008: 46). Kavramsal Sanat sayesinde izleyici, yüzeysel estetiğin ve güzelliğin görünümü yerine altında yatan derin anlamı sorgulamaya başlamıştır. Dolayısıyla izleyicinin sanat eseri karşısındaki görevi, sadece bakmak değil aynı zamanda sorgulamak, anlamlandırmak ve kavramak olmuştur.

1960’lı yıllarda Fluxus sanatçıları, sanatın estetik anlayışını değersizleştirerek deneysel sanat etkinlikleri gerçekleştirmiştir. Sanatın malzeme ve yöntemlerini genişletmek üzere çeşitli performanslar, gösteriler, konserler ve eserler üretilmiştir. Geleneksel sanat eserlerine karşı duruşları, sabit eserler yerine kavramsal çalışmaları

benimsemeleri, pasif izleyicinin aksine katılımcı izleyiciyi desteklemeleri üzerine yeni sanat deneyimi ortaya çıkmıştır. Fluxus, sadece sanatı değil yaşamı da değiştirmeye yönelmesiyle birlikte sanatçıların hayatlarındaki sıradan nesnelere odaklanmasına sebep olmuş ve bu sayede hazır-nesne kullanılan pek çok çalışmanın meydana gelmesine neden olmuştur (Antmen, 2009: 205-206). Öyle ki bu çalışmalar genellikle sanatçı ve izleyici , izleyici ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi sorgulatacak türde olup, izleyiciyi katılımcı yapma yönünde gelişmiştir. Fluxus sanatçılarının ilgilendikleri sanat pratikleri farklı olsa da, hepsinin ortak noktası deneysel çalışmalar yaparak geleneksel sanatı dışlamak olmuştur. Örneğin deneysel müzik çalışmaları yapan John Cage, müzik gösterisini tiyatro oluşumu gibi düzenleyerek izleyicinin katılımını sağlamıştır.

“Cage, izleyicileri dört üçgen oluşturacak şekilde ayrı ayrı oturtmuştu. Bazen salonda bazen de koridorda devam eden bir ders vermiş, izleyicileri sözle biçimlendirmişti. Gösteri sırasında, yerine göre arkadaşları şiir okuyarak, dans ederek ya da eski bir gramafonda çalan müziğin akışını bozarak ona eşlik etmişti. Şamata bazen kesintiye uğramış, ortalık sessizliğe terk edilmişti” (Atakan, 2008: 332).

Diğer bir sanatçı Joseph Beuys “Resimler Ölü Bir Tavşana Nasıl Açıklanır?” (bkz. fotoğraf 11) performansında başını bala ve altın yaldıza boyayıp, katı mantığı temsil etmesi için ayakkabısına çelik taban sabitlemiştir. Kucağındaki ölmüş bir tavşana çalışmalarını sessizce anlatmış ve bu şekilde üç saat geçirmiştir. (Fineberg, 2014: 222). Dolayısıyla izleyiciye, sanatın ruhsal ve psikolojik olanaklarını anlatmaya çalışarak deneysel bir gösteri düzenlemiştir.



Fotoğraf 11 Joseph-Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır?”, 1965

<http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati>

Düşünmeyi ve konuşmayı somut bir olgu olarak karşımıza çıkartan Beuys, “sosyal heykel” kavramını ortaya çıkarmıştır. Buna yönelik gerçekleştirdiği “7000 Meşe” isimli çalışmasında (bkz. fotoğraf 12) izleyiciyi dahil ederek, bir meşe ağacının yanına 1 metre yüksekliğinde bazalt taşının dikilmesini istemiştir. Bazalt taşı sağlamlığı, meşe ağacı ise yavaş büyümesi açısından toplumu temsil etmektedir. Hızlı endüstrileşmeden dolayı bozulan Kassel şehrini ağaçlandırmak amacıyla yapılan bu çalışma, sosyal heykel projesinin yaratıcısı olmuştur. Kassel şehri boyunca dikilen ağaçlar ve heykeller ile, insan-doğa-sanat birlikteliğine dikkat çekilmiştir. Ortaklaşa yapılan bu eylem hem alternatif bir mekân oluşumunu hem de süreç sanatını beraberinde getirmiştir (Yılmaz, 2013: 351).



Fotoğraf 12 Joseph Beuys, “7000 Meşe”, 1982

<https://landscapetheory1.wordpress.com/tag/joseph-beuys/>

Fluxus ve performans sanatçısı Yoko Ono “Kesik Parça” çalışmasında (bkz. fotoğraf 13), sahneye çıkmış ve yanına bir makas bırakmıştır. İzleyicileri, üzerindeki kıyafetten bir parça alması için davet etmiştir. İzleyiciler Ono’nun kıyafetlerini keserek eyleme katılmıştır. Çalışma, ilişkilerin altında yatan cinsel ve şiddet gibi konuları göz önüne çıkartmıştır (Fineberg, 2014: 226). Aynı zamanda katılımcı olan izleyicilere sorumluluk yükleyerek, sürece dahil etmiştir.



Fotoğraf 13 Yoko Ono, “Kesik Parça”, 1964

https://barbarabrownie.wordpress.com/2014/10/09/cut_piece_yoko_ono/

Fluxus, izleyiciyi eylemin içine çeken, izleyicinin hem galeride hem kamusal alanda görebildiği sergileme önerileri sunan ve sanat sınırlarını zorlayan etkinlikleri meydana getirmiştir. Aynı zamanda alternatif malzeme kullanımı ile kavramsal düşünceyi bir araya getirip izleyicinin pasif konumunu değiştirerek yeni sanat deneyimi ortaya çıkarmıştır. Böylece Fluxus sanatçılarının genel amacı, disiplinlerarası sanat ortamı oluşturmak, yeniliğe açık olmak, sanat-hayat sınırını ortadan kaldırarak aktif bir izleyici kitlesi oluşturmak ve dada ruhunu ortaya çıkartmak olmuştur.

1.3.1.3. Kinetik Sanat, Op Sanat ve Diğer Oluşumlarda Katılımcı İzleyici

Kinetik sanatın temel ögesi, görsel veya gerçek harekettir. Durağan sanat eserlerinin aksine kinetik heykelde hızlı-yavaş, yukarı-aşağı gibi hareket mekanizması, yakın-uzak algı yanılsaması, izleyicinin seyretmesi veya müdahale etmesi gibi yönlendirmeler görülmektedir. Sanatçılar, izleyicinin katılımcı olacağını önceden belirlemektedir. Seyreden veya katılımcı olan izleyici her türlü, eserde aktif bir rol üstlenmektedir (Uz, 2012: 1052).

Kinetik sanatta elde edilen pek çok hareket türü bulunmaktadır. Bunlardan birisi, izleyicinin gözünde, optik yanılsama algısı yaratan, aslında Op Sanat olarak anılan çalışmalardır. Bu çalışmalar gerçek hareketlere bağlı çalışmalar değil sadece yanılsamadan ibarettir. İzleyicilerin algı kabiliyetine göre şekillenmektedir. Bu yönde eserler veren Yaacov Agam'ın "Davut'un Yıldızı" çalışmasında (bkz. fotoğraf 14) izleyici, sağa doğru ilerledikçe çalışmanın rengi ve deseni değişmektedir. İzleyici çalışmanın etrafında gezindikçe, hareket ve geçiş etkisini hissetmesi üzerine kurgulanmıştır. Agam aynı zamanda "Transformable Relief" çalışmasında olduğu gibi izleyicinin dokunabildiği ve yer değiştirebildiği çalışmalar da ortaya koymuştur.



Fotoğraf 14 Yaakov Agam, “Davut’un Yıldızı”, 1983

<https://www.masterworksfineart.com/artists/yaacov-agam/polymorph/star-of-david-1983/id/w-4712>

Optik Sanat çalışmalarında, katılımcı izleyici büyük ölçüde önem taşımaktadır. İzleyicinin yer değiştirmesiyle isteyerek veya istek dışı katılımıyla hareketlenen çalışmalarda, gözün algıladığı biçim ve titreyen ritim gerçekte var olmayan yanılsamalardır. Dolayısıyla sadece izleyicinin görmesiyle ve varlığıyla hareket sağlanabilmektedir. Böylesi çalışmalarda izleyiciye verilen ön bilgi olmamaktadır. (Germaner, 1997: 29).

Konstrüktivizmin önemli sanatçısı ve kinetik sanatın ortaya çıkmasını sağlayan Naum Gabo, alternatif malzeme kullanarak izleyicinin katılımcı olduğu pek çok eser üretmiştir. Örneğin “Doğrusal Yapı No 2” çalışmasında (bkz. fotoğraf 15), şeffaf plastik ve ip kullanarak, çizgisel düzlemler yaratmış ve hareket elde etmiştir. Böylelikle izleyici, eser etrafında dolaştıkça hareketli görünüm oluşmaktadır. Hava, rüzgâr hatta izleyicilerin nefesiyle hareket eden heykeller yapan Alexander Calder ise “İstakoz Kapanı ve Balık Kuyruğu” çalışmasında (bkz. fotoğraf 16), denizaltı yaşamının hareketini anlatmıştır.



Fotoğraf 15 Naum Gabo, “Doğrusal Yapı No 2”, 1970

<https://www.tate.org.uk/art/art-works/gabo-linear-construction-no-2-t01105>



Fotoğraf 16 Alexander Calder, “İstakoz Kapanı ve Balık Kuyruğu”, 1939

<https://terraingallery.org/aesthetic-realism/art-criticism/alexander-calder-art-answers-the-questions-of-our-lives/>

1960 yılında Görsel Sanatlar Araştırma Grubu (GRAV), izleyicinin katılımcı olduğu Op Sanat ve Kinetik Sanat kapsamında çalışmalar yapmıştır. Paris’te oluşan bu grup, dünyanın birçok yerinde sergiler düzenlemiştir. İzleyicinin esere bakış açısını değiştirmeyi, algısını genişletmeyi aynı zamanda sergilenen çalışmalar ile temasını sağlamayı hedeflemiştir. Genelde hareket, ışık ve renk unsurlarını kullanarak izleyicinin verdiği tepkileri incelemişlerdir. Örneğin Bienal için oluşturdukları “Labirent” (bkz. fotoğraf 17), duvara monteli rölyefler, ışık oyunları ve çevre deneyimleri içermektedir. “Aktif İzleyicilik” de dahil olmak üzere dokuz farklı izleyici kategorisi için oluşturulmuştur (Bishop, 2018: 98-99).



Fotoğraf 17 GRAV, 3. Paris Bienali “Labirent”, 1963

<http://julioleparc.org/tablet/g.r.a.v.html>

GRAV’ın kolektif bilince yönelik meydana getirdiği “Sokakta Bir Gün” adında gezi programı, Paris şehrinin kamusal alanlarındaki eylemlerden ve katılımcı izleyicilerden oluşmaktadır (bkz fotoğraf 18). Sabah sekiz ile gece geç saatler arasında gerçekleşen gezide, saat başı çeşitli etkinlikler programlanmıştır. Bunlardan bazıları; hareketli kaldırım blokları üzerinde yürümek, kinetik yapıların içine girmek, yanıp sönen ışıklar altında dolaşmak olmuştur (Bishop, 2018: 101). İzleyiciyi katılıma teşvik eden bu tür etkinlikler zamanla geleneksel hale gelmiştir.



Fotoğraf 18 GRAV, “Sokakta Bir Gün”, 1966

<http://julioleparc.org/tablet/g.r.a.v.html>

1.3.1.4. Oluşum (Happening) ve Performans (Gösteri) Sanatı'nda Katılımcı İzleyici

Oluşum (Happening), Allan Kaprow'un öncülüğünde meydana gelen gösteri türüdür. Akımın ismi Allan Kaprow'un "6 Bölümde 18 Oluşum" çalışmasından gelmektedir. Kaprow bu çalışmada, sanat ve yaşam arasındaki sınırları eritmeyi hedefleyerek izleyiciyi çalışmalara dahil etmiştir (bkz. fotoğraf 19). Sanatçı bunun için öncelikle arkadaşlarına birer davetiye ardından paketler göndermiştir. Bu paketlerin içine Oluşum'un sergileneceği mekânın planı, tahta parçalar, fotoğraflar ve çeşitli nesneler koymuştur. Kaprow, izleyiciler sergi alanına gelmeden önce mekânı üç bölüme ayırarak, renkli ışıklar ve sandalyeler yerleştirmiştir (Yılmaz, 2013: 330).

Katılan izleyicilere bir program ve üç kart vererek belirtilen hareketlere uymalarını istemiştir. İzleyiciler önce askeri adımlar ile ilerlemiş ardından hareketsiz kalarak müzik aletlerini çalmış, yazıları okumuş veya doksan dakikada oluşan 18 eylemi tuvale aktarmıştır. Çalışma sonunda katılımcılar farklı duygulara girmiş olsa da sanatçı herhangi bir açıklamada bulunmamıştır. Dolayısıyla olayın kurgusunu ilişkilendirmek izleyicinin yorumuna kalmıştır (Atakan, 2008: 70).



Fotoğraf 19 Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Olay, 1959

https://www.moma.org/collection/works/175004?association=associatedworks&page=1&parent_id=173008&sov_referrer=association

“Genellikle happeningler, izleyiciyi bir duyular bombardımanına tutuyordu ve izleyici bunları kendisi düzene koymak zorundaydı. Eylem sıklıkla izleyiciyi de içeriyordu ve izleyicinin katılımı eyleme, gerçek yaşamla benzerliğini dramatize eden bir öngörülemezlik katıyordu. Happeningler sahne yerine gerçek ortamlarda geçen bir tür tiyatroydu ve bu konuya sahip olmak yerine, tıpkı bir asamblaj gibi bitleştirme üniteleri içinde yapılandırılmışlardı. Tipik bir happening, sözsüz, süreksiz, ardışık olmayan, çok odaklı ve açık uçluydu” (Fineberg, 2014: 183).

Allan Kaprow’un ardından pek çok sanatçı çeşitli oluşumlar meydana getirmiş olsa da bu akım çok uzun sürmemiştir. Hatta Kaprow dışındaki sanatçılar resme veya heykele dönmüş farklı disiplinler ile ilgilenmeye başlamıştır (Fineberg, 2014: 184). Öyle olsa bile Oluşum, Performans Sanatı’nın ortaya çıkmasını etkileyen önemli akımlardan biri olmuştur.

Performans (Gösteri) Sanatı, dans, müzik, tiyatro veya videodan faydalanarak canlı bir şekilde izleyicinin önünde sergilenen, dış veya iç mekânda gerçekleştirilen eylemlerdir. Tiyatro ve dansla benzerlik gösterse de sanat galerilerinin içinde veya kafe, cadde, sokak gibi alanlarda sergilenmesi, performans sanatını bu disiplinlerden ayırmaktadır. Sanat eylemlerini görsel iletişime dönüştürerek disiplinler arası sınırları eritmiş, farklı malzeme ve mekân anlayışını benimsemiştir. Gösteri ve Oluşumlar birbirine yakın görünse de Oluşumlar, anlık ve katılımcı izleyicinin daha çok olduğu eylemleri yansıtmaktadır. (Atakan, 2008: 72).

Performans sanatçısı Marina Abramoviç, “Ritim 0” performansında (bkz. fotoğraf 20) 6 saat dikilerek, 72 farklı nesneyi kendi vücudunda kullanılması için izleyiciye izin vermiştir. Bu nesneler arasında kuş tüyü, makas, gül, neşter hatta silah ve kurşun gibi tehlikeli parçalar bulunmaktadır. Katılımcı izleyiciler sanatçıya, başta sakın davranrsa da sonrasında vahşileşerek eziyet etmeye ve zarar vermeye çalışmıştır. İzleyicinin aşabileceği sınırı görmek isteyen sanatçı, kendini deneysel bir nesne olarak sunmuş, izleyiciyi performansına dahil etmiştir (Koşar, 2020: 176).



Fotoğraf 20 Marina Abramoviç, “Ritim 0”, 1974

<https://unbelievable-facts.com/2017/08/marina-abramovic.html>

Sanatçının bir diğer çalışması “Imponderabilia” da sevgilisi Ulay ile tamamen çıplak ve birbirlerine dönük halde, sergi mekanının giriş kapısında dikilmiştir (bkz. fotoğraf 21). Aralarındaki mesafe sadece bir kişinin geçebileceği uzaklıktadır. Sergi için gelen izleyiciler, içeri girebilmek için Marina ve Ulay’ın arasından değerek geçmesi gerekmektedir (Kayahan, 2014: 84).



Fotoğraf 21 Marina Abramoviç, “İmponderabilia”, 1977

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/56067/Marina-Abramovic-Ulay-Imponderabilia>

Performans (Gösteri) Sanatı, malzeme, mekân ve sergileme biçimine farklı olanaklar sağlayarak izleyici-sanatçı arasındaki bağın kurulmasını hedeflemiştir. Katılımcı olan izleyiciye hem sanatsal hem kavramsal mesajlar aktarmak için etkin bir araç olmuştur.

1.3.1.5. 1990 Sonrası Katılımcı İzleyici Örnekleri

Katılımcı İzleyici, fütüristlerin aktif tiyatro fikri, Dadaistlerin alternatif malzeme kullanımı ve sergileme olanaklarının yeniden ele alınması ile ortaya çıkmıştır. Kavramsal sanatçılar, sanat eserinin biçimi yerine söylemine odaklanmış böylece izleyiciyi yapıt üzerinde düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirmiştir. Kinetik ve Op Sanat, durağan sanat eserini harekete geçirerek izleyicinin görme algısını değiştirmiş, Fluxus, Happening, Performans Sanatı sayesinde ise izleyici sanat etkinliğine dahil olmuş aynı zamanda üretim sürecine de müdahale edebilmiştir. Kısacası geleneksel sanata karşı tavır sayesinde, sanatçı, sanat eseri ve izleyici ilişkisinin konumunu değişikliğe uğratarak sanatta bambaşka bir süreç ortaya çıkmıştır. Teknolojinin gelişimiyle 1990'lı yıllarda yaygınlaşan etkin izleyiciyi barındıran sanat etkinlikleri, “Katılımcı Sanat”, “İnteraktif Sanat”, “İlişkisel Sanat” veya “Etkileşimli Sanat” gibi isimler ile anılmaya başlamıştır.

Claira Bishop, 1990 sonrası sanatçı, sanat eseri ve izleyicinin konumu için şöyle söylemiştir; sanatçılar, ““durumlar”ın (situations) ortağı ve üreticisi olarak görülmeye; bitmiş, taşınabilir, metaya dönüştürülebilir bir ürün olarak sanat yapıtı ise başı sonu belirsiz, devam eden ve uzun vadeli bir “proje” olarak yeniden tanımlanmaya başlamış” tır. (Bishop, 2018: 10). Önceden izleyici olarak görünenler o yıllarda katılımcı izleyici ya da ortak üretici olarak anılmıştır.

Nicolas Bourriaud ise katılımcı izleyiciyi “ilişkisel estetik” olarak değerlendirir. Bourriaud’a göre;

“İnsanlıkla tanrısallık, ardından İnsanlıkla nesne arasında bir ilişkiler alanı olan sanatsal pratik, artık insanlar arası ilişkiler çemberinde yoğunlaşıyor, doksanlı yılların başından beri konuşulan sanatsal pratikler de bunu gösteriyor. Sanatçı, giderek daha açık bir biçimde, işinin seyircileri arasında yaratacağı ilişkiler, ya da toplumsallaşma modellerinin keşfi üzerine odaklanıyor. Bu özel üretim, sadece ideolojik ve pratik bir zemin değil, yeni formel alanlar da ortaya çıkarıyor. Söylemek istediğim, sanat yapıtının özünde bulunan bu ilişkisel karakterin ötesinde, insan ilişkileri evrenindeki referans figürlerinin, artık başlı başına birer sanatsal 'form' haline gelmiş olduğu: Böylece, meeting'ler, buluşmalar, gösteriler, insanların çeşitli şekillerde iş birliği yapması, oyunlar, bayramlar, bir araya geline yerler, kısacası karşılaşma biçimlerinin ve ilişki keşfetme biçimlerin tümü, bugün oldukları gibi ele alınmaya elverişli estetik nesneleri temsil ediyorlar” (Bourriaud, 2005: 46).

İnsanlar arası eylemleri, ilişkileri ve sosyal içeriği barındıran izleyici katılımını hedefleyen İlişkisel Estetik, izleyicinin belli bir kurguda ilerlemesi ve hareketlerinin belirlenmesi üzerine pasifize edildiği düşüncesiyle bazı kesimler tarafından eleştiriye uğramıştır (Antmen, 2009: 226). Öyle olsa bile izleyicinin sanat eseri karşısında, sınırları eritmesiyle özgürleştiği ve sanata yaklaşımının değiştiği düşünülmektedir.

Örneğin; İlişkiselik bağlamında çalışmalar yapan Felix Gonzalez Torres “İsimsiz (LA’da Ross’un Portresi)” eserinde (bkz. fotoğraf 22), renkli kağıtlarla sarılmış şekerlerden bir parça alması için izleyiciyi teşvik etmiştir. Bir parça şeker alan izleyiciden, yerine yenisini koymasını isteyen sanatçı, tüketilenin yeniden inşasına da dikkat çekmiştir. AİDS’ten kaybettiği sevgilisine ithafen yaptığı bu çalışma, 80 kg (Ros’un kilosu) ağırlığında ve onun en sevdiği şekerlerden oluşmaktadır. Şeker kümesinin azalması Ros’un günden güne yok olan bedeninin de temsili olmuştur (Ak, 2019: 1105).



Fotoğraf 22 Felix Gonzalez Torres, “İsimsiz (LA’da Ross’un Portresi)”, 1991

<https://medium.com/daily-dose-dart/an-untitled-pile-of-symbolic-candy-also-known-as-ross-in-l-a-f06cb194e024>

Benzer bir diğer etkileşim Rirkrit Tiravanjina’nın 1992’de gerçekleştirdiği “İsimsiz (Bedava)” çalışmasıdır (bkz. fotoğraf 23). Sanatçı, Galeri 303’ de derme çatma bir mutfak oluşturarak gelen izleyicilere, çeşitli yemekler pişirmiş ve servis etmiştir. Sonrasında da kullanılan mutfak malzemelerini sergilemiştir. Aynı çalışmayı ileriki yıllarda yeniden gerçekleştirmiştir (Art Eat Art, 2010). Bu gibi ilişkisel eylemlerde

sanatçı, kurallarını kendi koyduğu, izleyicileri de o kuralların sınırında oynamaya davet ettiği, oyun kurucu veya ev sahibi konumunda olmaktadır (Gen, 2013).



Fotoğraf 23 Rirkrit Tiravanija, “İsimsiz (Bedava)”, 1992

<https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rirkrit-tiravanija2?view=slider>

Böylelikle her gün yapılan sıradan eylemler, (yemek yapmak, sohbet etmek vs.) sanat çalışmalarının bir parçası haline gelmiştir. Yaşam ve sanatın iç içe olduğu sanat eylemleri izleyiciler için deneysel ve katılımcı olma imkânı sağlamıştır.

21. Yüzyıl’da gelişen teknoloji, sanatta farklı araç ve tekniklerin üretilmesine olanak sağlamıştır. Bilgisayar teknolojisinin sanata dahil olmasıyla sanallık ön plana çıkmış, interaktif ve katılımcılık farklı boyutlara ulaşmıştır. Bilgisayar destekli sanat oluşumu olan dijital sanat, çağın sanat eylemlerinin gerçekleşmesinde sıkça kullanılmaktadır. Örneğin Tokyo’da kurulan Mori Dijital Sanat Müzesi, etkileşimli görsel efektler ile izleyiciyi sürece dahil etmektedir. Tiravanija’nın çalışmalarına benzer olan TeamLab’ın “Dünyalar Parçalanıyor ve Sonra Bağlanıyor” çalışması (bkz. fotoğraf 24), Dijital Gastronomi adı altında ele alınmaktadır. İzleyiciler alanda bir araya gelip, görsel efektler sayesinde yemek masasına müdahale ederek sanat eylemine dahil olmaktadır. Çalışmada izleyicinin hareket etmesiyle farklı görünümeler oluşmaktadır (Karaca, 2019: 87-88).



Fotoğraf 24 TeamLab, “Dünyalar Parçalanıyor ve Sonra Bağlanıyor”, 2015

<https://medium.com/feral-horses/teamlab-sets-the-table-c0e6baba83b8>

TeamLab’ın diğer çalışması “Çay Evi”nde ise izleyiciler çaylarını içerken, seramik fincanların içinden sanal çiçekler açmaktadır (bkz. fotoğraf 25). Katılan izleyiciler fincanı hareket ettirdikçe çiçekler dağılarak etrafa yayılmakta çayın bitimindeyse görsel efektler kaybolmaktadır. Çalışma boyunca anın ve sürecin içine dahil olan izleyici, doğrudan dijital ortam ile bütünleşip etkilenmektedir (Azzarello, 2017).



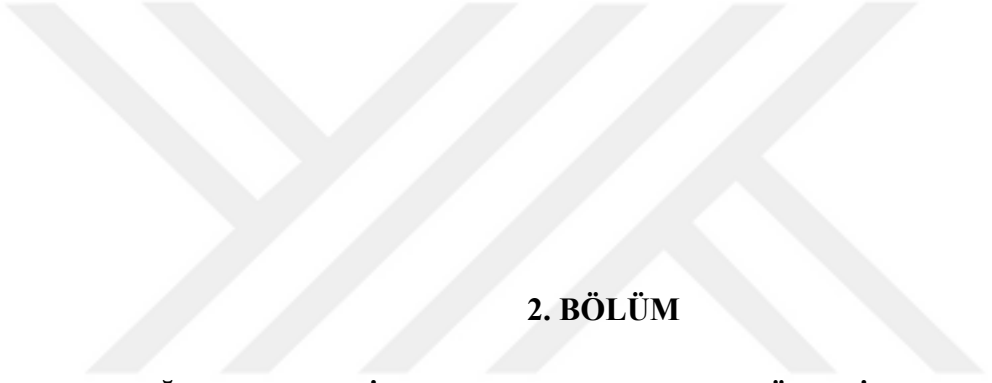
Fotoğraf 25 TeamLab, “Çay Fincanı”, 2017

<https://www.designboom.com/design/teamlab-maison-objet-paris-en-tea-flowers-teacup-08-21-2017/>

1900’lerin başında oluşan katılımcı izleyicilik, 1960’lı yıllarda gelişip, 1990 sonrası olgunlaşarak teknolojik ilerlemeler ile gelişmiştir. Geleneksel sanat anlayışını ters yüz eden katılımcı izleyici, sanatla hayatı birbirine yaklaştırarak kolektif bilince vurgu

yapmaktadır. Günümüz sanat eserlerinin ortaya çıkmasına dayanak sağlayan tüm bu olaylar, sanatın insan ile ayrılmaz bağıını göstermektedir.





2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ OLUŞUM SÜRECİ ve KATILIMCI İZLEYİCİ

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATININ OLUŞUM SÜRECİ ve KATILIMCI İZLEYİCİ

2.1. Çağdaş Seramik Sanatının Oluşum Süreci

Seramik sanatı, ilk çağdan günümüze kadar, yaşamın her alanında bulunmaktadır. Öncelikle günlük ihtiyaçları karşılamak amacıyla kap görevi görmüştür, sonrasında toplumların inancını, değerlerini, duygularını ve düşüncelerini yansıtan izleri taşımıştır. Öyle ki her toplumun kültürel ve ekonomik alanında kendini göstermiş ve önemli bir yere sahip olmuştur. Endüstrinin gelişimiyle mutfak eşyasından mimariye, elektronik eşyalardan teknolojiye kadar geniş bir alanda kullanılmaya başlamıştır (Oral, 2005: 82). Seramiğin hem zanaat hem sanat yönünün oluşumu, bir dönem kafa karışıklığına yol açmıştır. Bu dönem ise çağdaş seramik sanatı adı altında değerlendirilmektedir.

Çağdaş seramik sanatı, Dünya’da 19.yüzyıl sonrasında, Türkiye’de ise 20.yüzyılda oluşmaya başlamıştır. Öncelikle Avrupa ve Uzakdoğu arasında gelişen seramik sanatı sonrasında Amerika’ya yayılmıştır. Endüstrileşmenin getirileri nedeniyle el sanatlarına olan özlemin artması pek çok akımı beraberinde getirmiş, böylelikle çağdaş seramik sanatı hızlı ve etkin bir şekilde gelişmeye başlamıştır.

2.1.1. Dünya’da Çağdaş Seramik Sanatı

18. yüzyılda İngiltere’nin öncülüğünde Endüstri Devriminin gerçekleşmesi, Avrupa ve Amerika başta olmak üzere tüm dünyada yayılarak etkisini göstermiştir. Devrime kadar geleneksel yöntem ve teknik kullanan çömlekçi atölyelerinde üretilen seramikler, yerini fabrikalara bırakmıştır. Dolayısıyla el sanatları ürünleri, standart tasarımlar haline gelerek ucuz ve her kesimin sahip olabileceği ürünler olarak piyasada yerini bulmuştur (Ağatekin, 1993: 7). Bu durumda artık satış yapamayan atölyeler kapanmaya başladığından, el sanatlarının bitme endişesi başlamıştır.

Üretim biçiminin değişimine tepki olarak ortaya çıkan hareketlerden ilki Sanat ve Zanaat (Arts and Crafts) Hareketi olmuştur. William Morris önderliğinde meydana gelen bu hareket, seri ve tek düze üretim mallarının özensizliğine dikkat çekerek, el sanatlarının önemine vurgu yapmıştır (Canbolat, 2016: 6). Böylelikle ürünlerin işlevine uygun olarak yepyeni estetik tasarımlar ortaya koymuştur (bkz. fotoğraf 26). Aynı zamanda Sanat ve zanaat arasındaki uçurumu eleştirmiş ve yaşam alanlarına dekoratif unsurlar ile güzelleştirmeyi amaçlamıştır. Endüstri, sanat ve zanaatın birlikte ilerlemesini savunan bir diğer akım ise Walter Gropius öncülüğünde başlatılan Bauhaus hareketi olmuştur. Bauhaus akımı, seramik ürünlerin üretiminde dekoru dışlayarak yalın bir anlatıma ve işlevselliğe önem vermiştir (bkz. fotoğraf 27) (Aslan, 2018: 1370-1371). Bu ürünlerin üretimi için çömlekçi atölyeleri kurulmuştur. Böylece Gropius, seramik atölyesine, biçim ustalığı için Gerhard Marks'ı, sanat ustalığı için ise Max Krehan'ı görevlendirmiştir (Aslan, 2019: 428). (bkz. fotoğraf 28)



Fotoğraf 26 Vazo (1915), Kâse (1917), Art and Craft

<https://www.britannica.com/art/Arts-and-Crafts-movement>



Fotoğraf 27 Theodore Bogler, Altı Parçadan Oluşan Modüler Kahve Yapma

Çömleği, 1923, Bauhaus

<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1552643085.pdf>



Fotoğraf 28 Max Krehan tarafından verilen seramik kursu

<https://images.app.goo.gl/xNcHUDNhUyYmiuRm8>

Sanayi ve endüstrinin gelişimiyle oluşan niteliksiz sanat ürünlerine tepki olarak ortaya çıkan diğer bir akım ise Art Nouveau akımıdır. Her ne kadar endüstriyel ürünlere karşı olsa da sanayinin oluşturduğu olanaklardan yararlanmıştır (Bozkurtoğulları, 2012: 17). Seramik ürünlerde, süslemeli ve renkli vazolar, kıvrık kulplar, kabartmalar ve dekorlar öne çıkmıştır (bkz. fotoğraf 29). Aynı zamanda tasarımlarını seri üretime

dönüştürememesi, pahalı olması ve elitist anlayışı benimsediğinden kısa ömürlü olmuştur. Hemen ardından Art Deco Akımı benimsenmiştir.

“20. yüzyılın modern seramikte en büyük çıkışı 1925’te düzenlenen (...) Paris Sergisi’dir. 25 milyon kişi gezmiştir. 1925’te Fransız hükümeti tarafından yapılan bu uluslararası sergi, sanat ve endüstri arasındaki bağları kurma amacıyla gerçekleştirildi. Bu yaklaşım tarzı daha sonra popüler hale gelerek Art Deco halini aldı ve tüm dünyaya yayıldı. Art Deco 1927’lerde 1930’lardaki popüler stil ve tasarımları ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Bu hareket toplumun bütününe hizmet amacıyla olduğundan ucuz ve seri üretilmiş ürünleri ön plana almıştır” (Hildyard’dan aktaran Aslıtürk, 2014: 27).



Fotoğraf 29 Edmond Lachenal, Vazo, Art Nouveau

<https://www.incollect.com/listings/decorative-arts/decorative-objects/edmond-lachenal-french-art-nouveau-ceramic-vase-145059>



Fotoğraf 30 Charles Cattea, Vazo, 1924, Art Deco

https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Catteau

19. ve 20. yüzyılda oluşan tüm bu akımlar çağdaş seramik sanatına büyük katkı sağlamıştır. Endüstriyel gelişmeler ile yeni olanakların sağlanması, sanat okulları ve akademilerin açılmasını desteklemiştir. Ancak asıl devrim Bernard Leach'ın Uzakdoğu'nun seramik sırlarını Batı'ya taşıması ile başlamıştır. Sezer Tansuğ'dan aktaran Ağatekin'e göre; Batı'daki bu gelişmeler ve Uzakdoğu seramik sırlarının bazı sanatçılar sayesinde Batı'ya yayılması çağdaş seramik sanatını beslemiştir. Bu konuda öncü isim olan Bernard Leach, Japonya seyahatinde çömlekçi geleneklerini benimseyerek İngiltere'ye geri dönmüş öğrendiği teknik ve değerleri Batı'ya aktarmıştır. Dolayısıyla çağdaş sanatçı niteliğini kazanmıştır (Ağatekin, 1993: 8).

Bernard Leach, Japon seramik sanatçısı Shoji Hamada'yla birlikte çalışarak "Leach Pottery" adında bir atölye oluşturmuştur. Bu sayede Stüdyo Çömlekçiliği (Studio Pottery) kavramı ortaya çıkmıştır. Bu iki sanatçının atölyesinde yaptığı Batı-Doğu etkileşimli dekoratif seramikler, hızla seramik ile ilgilenen sanatçıları etkilemiştir. Yüzyıllardır kullanılan geleneksel çömlekçi tornasını kullanarak yaptıkları ürünler, sanatsal seramiklerin de ortaya çıkmasına ilham olmuştur (Canbolat, 2011: 168). Aynı zamanda bu atölyede pek çok öğrenci yetişmiş, Leach'ın seramiğe yönelik yaklaşımı öğrencileri de etkilemiştir.



Fotoğraf 32 Bernard Leach, 1960

<https://www.apollo-magazine.com/bernard-leach-centenary/>



Fotoğraf 31 Shoji Hamada, 1970

<https://www.oxfordceramics.com/artists/42-shoji-hamada/overview/>

Aynı dönemlerde Camberwell Sanat Okulu'nda çömlekçilik dersi alan William Staite Murray, yaptığı eserlerini resim ve heykel ile aynı ölçüde tutulması üzerine satışa çıkartmıştır. Seramiğin sanatsal ve soyut yanını göstermek isteyen Murray'ın eserleri, Cedric Morris ve Frank Dobson gibi sanatçıların da eserlerinin bulunduğu karma sergilerde yer almıştır (Crichton-Miller, 2017). Dolayısıyla Bernard Leach'ın seramiği başka yöne taşınması üzerine pek çok gelişme meydana gelmiştir. Aslıtürk'e göre;

“Leach'in başlattığı süreç,” Studio Pottery: Stüdyo Çömlekçiliği” kavramları tam anlamıyla ortaya çıktı. Lucie Rie, Hans Cooper, Ewen Henderson gibi ustalar ortaya çıkmaya başladı. Heykel ve resim, seramik sanatının ayrılmaz birer parçası haline geldi. Zamanla tasarımlar daha uluslararası, daha birbirine yakın ve daha pazarlanır oldu. Endüstriyel-tasarım ve stüdyo seramiklerinin sınırları birbirine karıştı. Pratik, elle biçimlendirilmiş, halk tipi çömlek “studio pot” adı altında fabrika üretimi ince, yaldızlı porselenden daha yüksek fiyatlara galerilerde satılmaya başladı” (Aslıtürk, 2014: 31).

Bernard Leach'in seramiğe bakış açısının etkisi altında kalan Lucie Rie, Leach'in eserlerine benzer yaklaşımlar ortaya çıkartmıştır. Onun dışında farklı sır araştırmaları denemiş, Camberwell College of Arts'da dersler vermiştir. Genellikle çanak ve şişeleri ile bilinmektedir (bkz. fotoğraf 33) (Aslıtürk, 2014: 33).



Fotoğraf 33 Lucie Rie, Kase, (1955-60)

<https://www.apollo-magazine.com/lucie-rie-ceramics-buttons-coca/>



Fotoğraf 34 Hans Coper, Vazo, 1970

<https://www.sothebys.com/en/articles/hans-%20%20%20coper-poetry-in-pottery>

Seramik malzeme ile yapılan çalışmaların, işlevselliğinden çok sanatsal boyut kazanması ve Modern dönemin önemli akımı olan soyutlama tavrı ile oluşturulması, çağdaş seramik sanatına yeni bir açılım kazandırmıştır. Dönemin öncü ismi ve Rie'nin stüdyosunda çalışmış olan Hans Coper, gündelik kullanım eşyası için üretilmemiş, soyut tarzı benimsemiş eserler ortaya çıkartmıştır (Susamoğlu, 2014: 123). Camberwell College of Arts'da dersler vermiştir. Sırsız eserleri, vazo formları ve heykeli andıran çalışmaları

ile tanınmıştır (bkz. fotoğraf 34). Sanatçıların kendi atölyelerini açıp, öğrenci yetiştirmesi ve sergiler düzenlemesi ile seramik sanatı pek çok açıdan gelişmiştir. 1950 sonrası sanat okullarında işlevselliğin yanı sıra seramik heykel dersleri de verilmeye başlamıştır. Öte yandan pek çok ressam ve heykeltıraş seramik malzemenin olanaklarını kullanmıştır (Aslıtürk, 2014: 33-34). Örneğin Picasso ve Miro'nun seramiklerinde, dekoratif form dışında, estetik ve kavramsal yorumlar bulunmaktadır. Dolayısıyla seramik malzeme, pek çok açıdan sanatsal bir ifade aracına dönüşmüştür (Uludağ, 1998).



Fotoğraf 35 Pablo Picasso, Dört
Yüzlü Aztek Vazo, 1957

<https://doyle.com/specialists/cynthia-klein/stories/picasso-ceramics>



Fotoğraf 36 Joan Miro, Balkabağı, 1956

<http://www.joanmiropaintings.org/pumpkin-1956/>

Öte yandan, sanat akımlarının içinde barındırdığı nedensellik ve sanata bakış açısını, seramik sanatçıları da kavramış eserlerine yansıtmıştır. Sanatçılar, sanatın burjuvanın elinde olmasına karşı, herkesin uygulayabileceği kadar basit hale getirerek sanat üretiminin yaşamın dışında olmadığını göstermiştir (İnal, 2006: 106). Bu karşıt görüş bir dönem seramik sanatını da etkisi altına almıştır. Dadaizm öncüsü Duchamp'ın “Çeşme” isimli seramik pisuar çalışmasının yanı sıra Robert Arneson'un “Funk John” eseri (bkz. fotoğraf 37) de pek çok izleyici tarafından dışlanmıştır.



Fotoğraf 37 - Robert Arneson'un "Funk John", 1964

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth200/Work_of_Art/Arneson_John_with_Art.html

Dönemin çağdaş seramik sanatçıları, yaşamın dışlanmış, kötü ve pis olanlarını konu alarak, geleneksel yüksek dereceli ve kırılğan malzemeleri yok sayarak, kendi sanat anlayışlarını kurmuşlardır. Seramiğin yansıttığı ifade biçimlerinin aksine, gündelik nesneleri fetişleştirerek soyut, düşünsel ve kavramsal çalışmalar ortaya çıkarmışlardır (İnal, 2006: 106).

1960'lı yıllar sonrası yeni nesil seramik sanatçıları ortaya çıkmaya başlamıştır. Gerek eğitim kurumlarında verilen dersler sayesinde gerekse sanatçıların birbiriyle etkileşimi sayesinde oluşan yeni sanat biçimleri, seramik sanatına yenilikçi bakış açısı getirmiştir. Sanat okullarının ve kursların artması, Michael Casson ve Viktor Margrie'nin kurduğu vakıfta seramik eğitimlerinin verilmesi, seramik kitap, dergilerin yayınlanması, çeşitli seminerlerin düzenlenmesi ve uluslararası sergiler ile sanatçıların birbirleriyle etkileşim içinde olması seramik sanatının tümünden yayılmasını desteklemiştir. Teknolojik gelişmelerin de ilerlemesiyle hem haberleşme olanaklarının kullanılması hem de ulaşım imkanlarının artması sayesinde çeşitli festival ve bienaller de düzenlenmiş, bu fuar alanlarının görülmesi sağlanmıştır.

2.1.2. Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatı

Türkiye’de çağdaş seramik sanatı, Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte başlayıp, günümüze kadar gelen süreci kapsamaktadır. Cumhuriyet’in ilanından önce seramik sanatı, kullanım eşyası, toplumsal değerlerin anlatımında bir araç, mimari yapılarda ve saraylarda süsleme vb. yönde olmuştur. Üretilen seramiklerin bazılarında sanat değeri olmasına karşın genellikle işlevsellik yönünde kullanılmıştır. Eğitim açısından bakıldığında ise usta-çırak ilişkisine dayalı bir sistem egemen olmuştur.

Cumhuriyet’in ilanıyla, Türkiye’de yenilik hareketleri başlamış, her yönden gelişmeler meydana gelmiştir. Yüzyıllardır egemen olan imparatorluğun yıkılışı ile yerine gelen rejimin uyguladığı reformlar, hızla toplumsal yaşamın içinde kendini göstermiştir. Böylelikle yaşanan güçlü değişim, aydınlanma sürecini beraberinde getirerek seramik sanatındaki geleneksel bakış açısını yenilikçi tavra dönüştürmüştür (Ağatekin, 1993: 14).

Anadolu Türk toplumu için önemli olan İslam dini doğrultusunda gelişen Geleneksel Türk Seramiği, Cumhuriyet’in ilanı sonrasında meydana gelen Batılılaşma süreciyle gelişim yaşamıştır. Batı düşüncesinin oluşturduğu yaşam ve düşünce tarzı, eğitim kurumlarına yansımış dolayısıyla seramik sanatını da etkilemiştir. Etkileşimin temel kaynağı, yurt dışına eğitim amaçlı gönderilen sanatçılar olmuştur. Bu sanatçılar, Batı’daki seramik sanatının sürecini incelemiş, farklı teknik ve teorik bilgileri ülkemize taşımışlardır (Ağatekin, 1993: 23-24).

Sanayi-i Nefise Alisi Müdürü Namık İsmail, Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatı adına önemli bir adım atarak akademiye ilk seramik atölyesini açmıştır. 1929’da açılan çinicilik atölyesinin başına İsmail Hakkı Oygur geçmiştir. 1931 yılında ise Vedat Ar ve Hakkı İzzet’in yurt dışından dönmesiyle atölye çalışmaları ilerlemiştir (Ağatekin, 1993: 15). Bu üç sanatçı, yurtdışında aldıkları eğitimi öğrencilerine aktarmış, böylelikle seramik sanatçılarının şimdiki başarısına vesile olmuşlardır. Aynı zamanda uluslararası ilişkiler kurarak Türk sanatçıları dış ülkelere tanıtmış, yurt içinde sergiler açmış, endüstriye katkıda bulunmuşlardır (Aslıtürk, 2014: 85). Sonraki yıllarda Gazi Terbiye Enstitüsü’nde seramik atölyesi açılmıştır. Hakkı İzzet, eş zamanlı Ankara Kimya Fakültesi’nde çalışırken bu atölyede de eğitim vermiştir (Ağatekin, 1993: 15).



Fotoğraf 38 İsmail Hakkı Oygur , Vazo,1962
<https://tr.pinterest.com/pin/548102217149188203/>



Fotoğraf 39 Vedat Ar, “Aslan (Kumbara)”
<https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/ar-vedat>



Fotoğraf 40 Hakkı İzet, Madalyon, 1930

<https://tr.pinterest.com/pin/548102217149188524/>

Sanayileşme ile birlikte gelen 1933 yılında “Sümerbank Yasası” sayesinde Kütahya ve İstanbul’u içeren çinicilik projeleri başlamıştır. Böylece çiniciliğin yaşamaya devam edebilmesi sağlanmıştır. Kapanan Yıldız Porselen Fabrikası Sümerbank’a verilmesiyle fabrika yeniden üretime başlamıştır (Bayraktar’dan aktaran Aslıtürk, 2014: 87). Gelişen sanayi sayesinde açılan ve seramik alanına fayda sağlayan fabrikalar şunlardır;

“1942’de Eczacıbaşı Fincan Atölyesi
1950’de Eczacıbaşı Sanat Atölyesi
1958’de Çanakkale Fayans
1958’de Gorbon Işıl
1960’ta Eczacıbaşı (Mumhane)” (Ağatekin, 1993: 20).

İlerleyen yıllarda yaşanan gelişmelerle birlikte pek çok atölye ve fabrika açılmış, küçük çaplı atölye üretimleri büyük çaplı fabrika üretimlerine geçmemeye başlamıştır. Böylece Türk seramiği hem çağdaş bir üretim şekli almış hem de bir sektör oluşturmuştur (Ağatekin, 1993: 20). Kurumsal alanın dışında ilk özel atölyesini açan Türk seramik sanatçısı ise Füreyâ Koral olmuştur. Stüdyo çömlekçiliğinin Türkiye’deki ilk adımı olan bu atölye, hem dönemin sanat ve edebiyat alanında bilge kişilerin uğradığı kültür sanat ortamına dönüşmüştür hem de seramik ile uğraşan birçok kişinin çalışmalarını yaptığı mekân görevi görmüştür (Oral, 2005: 83). Füreyâ Koral, hobi amaçlı başladığı seramik işine, zamanla teknik yanını geliştirerek duvar panosundan porselen formlara, sırlı ve pişirim tekniğiyle oluşturduğu objelere kadar sanatsal nesneler ortaya çıkarmıştır.

Seramik malzemeyi kullanarak çok yönlü çalışmalar yapması diğer seramik sanatçılarının gelişimine de katkı sağlamıştır (Aslıtürk, 2014: 88). Tüzüm Kızılcın, Alev Ebüzziya, Müfide Çalık, Bingül Başarır gibi seramik sanatçıları bu atölyede eğitim görmüştür (Oral, 2005: 83).



Fotoğraf 41 Füreyä Koral, Ankara

Anafartalar Çarşısı'nda bir pano, 1964

<https://salatatorium.com/2018/08/27/fureya-koral-1910-1997/>



Fotoğraf 42 Füreyä Koral, isimsiz, Evler serisinden

https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/fureya-nin-izinde_128818

Çağdaş Türk Seramik Sanatında eğitmen ve sanatçı kimliğiyle öncü olan diğer bir kişi Sadi Diren'dir. Diren, 1955 yılında gittiği yurt dışı seyahatinde, sadece sanat seramiğinin değil aynı zamanda endüstriyel seramiğin de sırlarını çözme imkanı bulmuştur. Bu süreçte formlarında sadelik, yüzeylerinde süsleme görülmekte, 1960 ve 1963 arasındaki çalışmaları ise ilk duvar resimlerini yaptığı dönem olarak bilinmektedir (Esin, 1984: 6-7).



Fotoğraf 43 Sadi Diren'in 1975'te yaptığı çalışması

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=612&periodID=-1>

D=-1

Sanayileşmeyle birlikte insanların üretim ve tüketim ilişkisi, yaşam yerleri, kıyafetleri, eğitim görüşleri değişime uğramıştır. Bu güçlü değişim seramik sanatını da etkileyerek geleneksel anlayışı modern hale getirmiştir. Örneğin; geleneksel duvar süsleme anlayışı, Füreyya Koral ve Sadi Diren sayesinde sanatsal ve estetik kaygı ile oluşturulan panolar olarak Çağdaş Seramik Sanatında yer edinmiştir. Binalara montelenen seramik panolar sayesinde kentler, eskiye kıyasla daha modern hale gelmiştir (Erman, 2010: 83).

1950 yılında Eczacıbaşı Sanat Atölyesi'nin kurulmasıyla birçok seramik sanatçısı bu fabrikada hem araştırma hem de çalışma imkânı bulmuştur. Bu sanatçılar arasında Çağdaş Seramik Sanatı'na büyük katkıları olan Atilla Galatalı, Melike Kurtiç, Alev Ebbuzziya, ve Sadi Diren de vardır. Sadi Diren daha sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde çalışmalarını sürdürmüştür (Ağatekin, 1993: 17).

1956-57 yılında açılan Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu ise, Bauhaus ekolünü benimseyerek çağın gereksinimlerini karşılamak üzere uygulamalı sanatlar ve tasarım alanında öğrenci yetiştirmiştir. Hakkı İzet, Mahmut Erkaya ve İhsan Çekmegil gibi isimler okulun kurulmasında öncülük etmiştir. Daha sonra ismi değiştirilerek Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olmuştur. Seramik teknolojisi dersini ise ilk kez Faruk İşman vermiştir. Kurumsallaşmanın ilerlemesi üzerine 1982 yılında çıkan

kanun ile güzel sanatlar fakülteleri açılmaya başlamış böylece akademik düzeyde sanatçıların yetiştirilmesi sağlanmıştır (Terwiel, 2008: 119).



Fotoğraf 44 Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Seramik Atölyesi

<https://www.markut.net/sayi-7/tatbiki-marmara-gsf/>

“[...] Nasip İyem, Seniye Fenmen, Ayfer Karamani, Melike Abasıyanık Kurtiç, Hamiye Çolakoglu, Atilla Galatalı, Ünal Cimit, Bingöl Başarır, Beril Anılanmert, Candegir Furtun, Erdiñ Bakla, Tüzüm Kızılcan, Güngör Güner, Mustafa Tunçalp, Jale Yılmabaşar, Tülin Ayta gibi sayılabilecek önemli isimler sadece seramik alanında değil, ülkemizin çağdaşlaşma savaşında sanat ve kültür yönünden atılan adımlarda, seramik sanatı aracılığıyla büyük özveri ile çalışan sanatçılar olup, uluslararası başarıları ve ürettikleri eserlerle ülkemizin kültürel zenginliğine büyük katkılar sağlamışlardır” (Terwiel, 2008: 120).

1980’li yıllardan sonra seramik sanatçılarının sayısı artmaya başlamıştır. Yurtiçi ve yurtdışı seramik sergileri açılmış, akademilerde seramik bölümü kurulmuş, seramik atölyeleri artmış, kurslar açılmış, çeşitli yarışmalar düzenlenmiştir. Tüm bu etkinlikler Çağdaş Türk Seramik Sanatının gelişimini desteklemiştir. Bu konuda Aslıtürk şöyle demiştir;

“1993 yılında Türk Seramik Derneği kurulur. 1997’de ise Eczacıbaşı Vitra Seramik Atölyesi yeniden açılır. Açılışla birlikte Erdiñ Bakla, Güngör Güner, İlgi Adalan ve Mehmet Tüzüm Kızılcan ortak bir sergi düzenler. 1950’li yılların sonlarına doğru kapanan atölyenin yeniden açılması Türk seramik sanatçıları için yeni fırsatlar yaratır. (...) Ayrıca 1990 sonrasında sıklıkla düzenlenmeye başlayan seramik yarışmaları seramik sanatçılarını teşvik etmede önemli bir yer tutar” (Aslıtürk, 2014: 117).

Güner Sümer, 1997 yılında yayımladığı “Seramik Kültür Müdür? makalesinde seramik sanatçılarından şu şekilde bahsetmiştir; “Bugünlerde bazı kişiler çalışmalarında grafik programları kullanarak gerçek malzemeden uzaklaşmaktadırlar. Diğer bir grup ise seramik işlevinden uzaklaşarak sanata yönelmektedir. Bazı seramikçiler o özgün işleri ile pazara ürün verirken, bazıları yarışma ve sergilerde kendilerini göstermektedirler” (Sümer, 1997: 122). Seramiğin işlevselliğinin yanı sıra sanatsal yönünün oluşumu kavram karmaşasını da beraberinde getirmiştir.

Bu bağlamda Atilla Galatalı seramik sanatını üç başlık halinde ele almaktadır. “Klasik seramik sanatı”, “endüstriyel seramik sanatı” ve “soyut seramik sanatı” (Galatalı, 1985). Klasik seramik sanatı, kullanıma yönelik kap sanatının dışında ilkel insan inançlarını ifade etmek amacıyla kullanılan heykelleri de içermektedir. Endüstriyel seramik sanatı, seri üretime dayalı gündelik kullanım eşyalarının piyasaya sunulmasıdır (Uludağ, 1998). Soyut seramik sanatı ise eleştirilen kaynaklarda farklı isimlendirilmeye maruz kalmaktadır. Modern seramik sanatı olarak adlandırılmasını tercih eden Kemal Uludağ’a göre;

“Klasik seramik sanatında sanatçı, yaratıcılığa dayalı, yenilikçi ve sentezden kaynaklanan yeni bir görüş ve eser ortaya koymaktan çok, yapılanın en iyisini yapan, beceri sahibi, zanaatkar, usta kimliği taşır. Modern seramik sanatçısı ise, eleştirici tavrı, biçim ve içerik yaratıcısı olarak, kendine özgü anlatım dilini oluşturmuş, gerçek sanatçı niteliğine sahiptir. Klasik ve Endüstriyel ile Modern Seramik Sanatının temel ayrılığının nedeni burada gerçekleşir” (Uludağ, 1998).

Atilla Galatalı çağdaş seramik sanatçısını şu şekilde açıklar; “Çağdaş seramik sanatçısının, seramik sanatının tarih içindeki yapısına yönelteceği eleştiri ile sanatı, el sanatı ve kullanıma açık kap olgusundan soyutlayabilen çağdaş görsel sanat yapısını geleceğe de ışık tutabilecek şekilde evrimsel koşullarla ortaya koyabilen kimsedir” (Galatalı, 1985: 99) (Uludağ, 1998).

2.2. Çağdaş Seramik Sanatında Katılımcı İzleyici

Sanatın her dalında sanatçı-sanat eseri-izleyici arasındaki etkileşim, bu birlikteliğin mekan ile ilişkisi, bir eserin iletisini algılamada en önemli etkenler olmuştur.

Modern sanatın, eser ile izleyici arasında erittiği sınır izleyiciyi aktif hale getirmiştir. Sanatçının özgürleşmesi, ortaya çıkan eserin “dokunulamaz” tavrını yumuşatmış, izleyicinin sorgulayıcı bakış açısını genişletmiştir. Süreç içerisinde sanatçıların deneyimleme arzusunun artması ve sanata karşı duruşunun günden güne değişiminden kaynaklı etkenler, katılımcı izleyiciyi meydana getirmiştir. Tanser Çeber, bu yaklaşımdan şu şekilde bahsetmiştir;

“Bu yeni paradigmada sanat yapıtının tamamlanma süreci, izleyicinin varlığıyla mümkündür. Bu durum sanat, sanat yapıtı ve izleyici arasında güçlü bir ilişkisel estetiğin doğmasına neden olur. Bu estetik uyarınca sanatçı-yapıt-izleyici arasında bir dengenin oluşması sağlanır ve denge sayesinde birinin diğeri üzerinde otorite kurması engellenir. Bu üçlü estetik sayesinde izleyicilerin kendi aralarında da bir ilişki kurmasının yolu açılır” (Çeber, 2017: 91).

Fütürist manifestolar ışığında başlayan bu süreç, Dada Hareketi’nin sanata karşı tutumuyla etkisini göstermiştir. Ardından meydana gelen Kavramsal Sanat’ın, esere benlik yüklemesiyle ve Fluxus’un deneysel sanat etkinlikleriyle pekişmiştir. Kinetik Sanat ve Op Sanat sayesinde esere hareketliliğin katılması, izleyici için yenilikçi bir bakış açısı yaratmıştır. Performans Sanatı’nın, beden diliyle ve alternatif mekan kullanımıyla oluşturduğu canlı gösteriler, izleyiciyi ön plana çıkartmıştır. Teknolojinin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan pek çok yönelim ise, izleyicinin sanata aktif bir şekilde dahil olmasını güçlendirmiştir. Dolayısıyla çağdaş seramik sanatı da malzemesinin imkanından kaynaklı bu değişimin etkilerini taşımaya başlamıştır.

Seramik sanatı, uygulama yönteminin zenginliği sayesinde hem seri üretim nesnesi hem de sanat nesnesi üretmek için oldukça uygun bir alan olmuştur. Bu açıdan seramik sanatçıları, özgün bir eser ortaya çıkartırken elle, kalıpla, tornayla vb. şekillendirme yöntemleriyle kendi anlatım dilini serbestçe uygulayabilmektedir. Aynı zamanda çeşitli pişirim teknikleri, dekorlama yöntemleri ve seramiğin teknolojisini değerlendirerek ifade biçimini genişletmektedir. Öte yandan hızla gelişen teknoloji ve deneysel yaklaşımlar, seramik üretim yöntemlerini çeşitlendirmektedir. Sanatçılar, seramik malzemenin plastikliğini kullanarak kavramsal yaklaşımlar ve yeni ifade arayışları geliştirdikçe, seramik sanatının sergileme biçimi zenginleşmekte böylelikle izleyicisinde merak uyandırmaktadır.

Çağdaş seramik sanatında izleyici, sanatçı ve onun sanat eseri karşısında genellikle pasif ve gözlemci konumda kalmaktadır. Kaide üzerinde, duvarda veya yerde sadece izlenmek için sergilenen seramik çalışmaları, izleyicinin etrafında gezdiği, karşısında dikildiği, edilgen bir şekilde iletişim kurduğu mesafeli yaklaşımlar oluşturmaktadır. Tansel Çeber'in de bahsettiği gibi; Sanat eserlerinin yaşamın içinde değil de yaşamdan daha üstte ya da daha derinde olması, sanat eserini yaşamdan uzaklaştırmakta ve eser ile izleyici arasındaki dinamiği güçleştirmektedir (Çeber, 2017: 89).

Çağdaş seramik sanatında izleyicinin aktif olduğu çalışmalar incelendiğinde ise, öncelikle kavramsal metnin ön planda olduğu ve temas ile etkileşim sağlandığı görülmektedir. Çoğunlukla sanatçılar, mekânsal düzenlemeler kullanarak ve çalışmalarına müdahaleye izin vererek, izleyiciyi esere doğrudan dahil etmiştir. Bazı sanatçılar ise çalışmanın yapım sürecini katılımcılar ile tamamlayıp, kolektif bir oluşum gerçekleştirmiştir. Bununla birlikte seramiğin iç boşluğu, izleyici için değerlendirilebilir bir alan yaratmış, alternatif obje ve malzeme kullanımı da eylemi gerçekleştirmek adına katkı sağlamıştır. Bazı seramik sanatçıları, seramiğin en temel malzemesi olan çamuru pişmemiş ham haliyle de kullanmışlardır. Seramik yapısı gereği dayanıklı bir malzemedir. Çoğu sanatçı bu özelliğinin avantajını kullanarak çalışmalar üretmiştir. Ancak şekillendirme yöntemi ve sanatçının inisiyatifine göre değişebilen bu yapı, bazı durumlarda seramik malzemenin kırılabilirliğinin kullanılması, izleyiciye esere dahil olma imkanı vermiştir.

İzleyicinin aktif konumunu değerlendirmede, seramik malzemesinin imkânlarının yanı sıra engellerin de olduğu görülmüştür. Seramik malzemesi, dayanıklı olmasına karşın seramik sanatçısının oluşturduğu eserin yapısına göre veya müdahale sonucu kırılabilir bir niteliğe de sahip olduğundan, aktif bir izleyicinin sanat eserine dahil olmada çekinmesi olası olmuştur. Sanat eseri ile izleyici arasındaki bu mesafeli yaklaşım, ancak bitmiş durağan bir sanat eserine ait olmaktadır. Oysa katılım için gerekli olan durum, izleyicinin eser ile arasındaki sınırların eritilmesidir (Kuşuncu, 2019: 44). Gözlemlenen diğer engeller ise, çalışmanın deneyimlenmesi sırasında meydana

gelebilecek aksilikler, üretim sürecinin uzunluğu ve meşakkatli oluşundan kaynaklı sürece dahil etme zorluğu olmuştur. Ayşe Kurşuncu'ya göre;

“Seramiğin güncel sanatla ilişkilenebilmesinin yanında bir zanaat üretimi olarak da var olması ve “ustalık” kavramı, seramik üretim eyleminin performansla en yakın durduğu noktalardan birisidir. Performans odaklı yapılan çalışmalar deneysel, spontane ya da anlık olabileceği gibi planlı ve katı sınırları olan çalışmalar da olabilir. Odaklanılan noktanın sonuç nesnesi değil kişi ve mekanla birleştiğinde anlam kazanan, geçici, izleyenlerin gözlemlemesi değil tecrübe etmesi gereken bir birliktelik içinde üretilen seramik nesneler olması, yenilikçi sanat üretimleri ve özgün sanat çalışmalarının yolunu açabilir. Seramiğin hem kırılabilirliği hem de süreci böylelikle bir engel olmaktan çıkmış ve sanatçının kullanabileceği bir yapısal özelliğe dönüşmüş olur” (Kurşuncu, 2019: 44).

Çağdaş seramik sanatında katılımcılık, izleyicinin müdahalesi ile hareket eden kinetik heykelleri, aynı şekilde enstalasyonları, sanatçının kendisinin de dahil olduğu müdahaleye izin verdiği performansları, oyun-oyuncak kavramlarını niteleyen seramik eserleri, deneyimlenebilen müzik aletlerini, kolektif bir şekilde gerçekleştirilen pişmiş-pişmemiş çalışmaları içermektedir. İzleyicinin aktif olacağı önceden belirlenmiş olan bu çalışmalarda, kavramsal alt metin bulunmaktadır. Müdahaleye izin verilmesi durumunda sergilenen ve biten eserlerin sonunu kimi zaman sanatçı önceden belirlemiş olmakta, kimi zaman izleyicinin performans esnasındaki tepkisi eserin alt metnini oluşturmaktadır. İzleyici katılımının ve deneyiminin olduğu bu tür performansları değerlendirmek için sanatçı çalışmalarını incelemek ve çeşitli yaklaşımları karşılaştırmak gerekmektedir.

2.2.1. Katılımcı İzleyiciyi İçeren Seramik Çalışmalar

Çağdaş seramik sanatında, katılımcı izleyiciyi içeren ve seramik malzeme ile oluşturulan en büyük çalışma Ai Weiwei (d. 1957) tarafından yapılan “Ayçekirdekleri” sergisi olmuştur. Tate Modern Müzesinde sergilenen bu enstalasyon, 1000 metre karelik salona serilen, siyah dekorlu porselen çekirdeklerden oluşmaktadır. Yüzlerce insanın, elleriyle tek tek dekorlamış olduğu bu çalışma “Made in China” imgesine gönderme yapmaktadır (Tate Modern, 2010).

Çin toplumundaki birey ve toplum ilişkisine göndermede bulunan çalışmada, izleyici yerde serili ayçekirdeklerinin üzerinde yürüyerek ve dokunarak eser ile

etkileşime geçmiştir (bkz. fotoğraf 45). Aynı zamanda seramik malzemesinin dayanıklılığının ve kolektif üretim biçiminin ön planda olduğu enstalasyonda katılımcı izleyici, çalışmanın amacını tamamlamada etkin bir role sahip olmuştur. Ancak bir süre sonra porselen tozunun zararlı olabileceği düşüncesiyle, çalışmanın üzerinde yürünmesi engellenmiş, böylelikle izleyici gözlemci konumuna geçmiştir.



Fotoğraf 45 Ai Weiwei, “Ayçekirdekleri”, 2010

<https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/muse.union.edu/dist/8/569/files/2019/01/490809-1bmbis1.jpg>

Benzer bir çalışma olan Tayland doğumlu seramik sanatçısı Nino Suwannee Sarabutra'nın (d. 1970) “Geride Ne Bırakacaksınız?” enstalasyonu, 125.000 porselen kafatasından oluşmaktadır. Bu küçük kafatasları, galerinin tabanını kaplamakta ve izleyicinin üzerinde yürümesiyle anlam bütünlüğü sağlamaktadır (bkz. fotoğraf 46). Aynı zamanda tüm bu kafataslarını, tanıdığı birçok insanla birlikte oluşturarak sürece de dahil etmiştir. Sarabutra çalışmanın yapım sürecini ve amacını şu şekilde açıklamıştır;

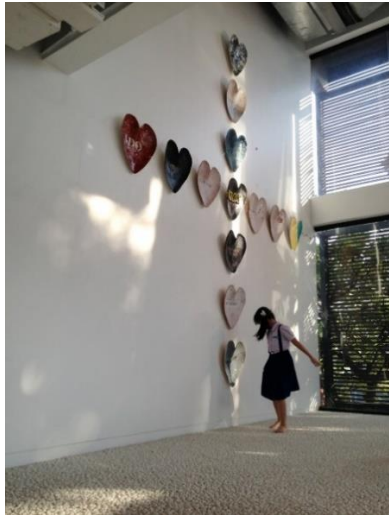
“2012 yılında yüzlerce kafatası yarattım ve onlardan kalıp yaptım. Sonra bir dizi insandan, arkadaşlarımdan, ailemden, komşularımdan, arkadaşlarımdan öğrencilerinden, işçilere 125.000 porselen kafatası yaratılmasına yardım etmelerini istedim. Onları yaparken hayatlarını düşünmelerini ve 'bugün senin son günün olsaydı geride ne bırakacaksın' diye düşünmelerini istedim. Ne için hatırlanacaksın?” (Sarabutra).



Fotoğraf 46 Nino Sarabutra, “Geride Ne Bırakacaksınız?”, 2013

<https://cfileonline.org/art-nino-sarabutra-what-will-you-leave-behind/>

Sergi boyunca izleyiciler, attıkları her adımda kafataslarına basmış, sandalyede ve minderlerde otururken bile eser ile temasa geçmiştir. Sanatçı, izleyicinin eser ile müdahalesiyle hayatlarındaki seçimleri sorgulamasını, ölümün ardından bırakacakları izleri düşünmesini istemiştir. Bunun yanı sıra, internet üzerinden bir anket oluşturarak “bugün dünyadaki son günün olsaydı, geride ne bırakacaksın?” diye sormuştur. Anket sonucunda yazılan sözleri, kalp şeklindeki seramiklere yazarak duvara asmıştır (bkz. fotoğraf 47, 48) (Hosmer, 2013).



Fotoğraf 47 Nino Sarabutra, “Geride Ne Bırakacaksınız?”, 2013

<http://www.ninosarabutra.com/exhibition.php?id=4>



Fotoğraf 48 Nino Sarabutra, “Geride Ne Bırakacaksınız?”

<https://mymodernmet.com/nino-sarabutra-what-will-you-leave-behind/>

Kaliforniya doğumlu sanatçı Amanda Gentry (d. 1973), 2020 yılında sergilediği “Mırıldanmak” isimli çalışmasında, izleyiciyi etkileşim de bulunması için davet etmiştir (bkz. fotoğraf 49). 12 seramik bölmeden oluşan bu enstalasyon, dışı sanatçının Chicago mahallesinde bulunan pişmiş toprak tuğladan yapılmış içi de altın varak ile kaplanmıştır (bkz. fotoğraf 50). Bu iki malzemenin birlikteliğiyle, sıradanlık ve enderlik kavramları bir araya gelmiştir. İzleyiciden istenen ise bu bölmelere başlarını sokup, sırt üstü uzanarak kendisini dinlemesi olmuştur. Katılan izleyiciler, kapsüle girdikten sonra kendi sesinin yankısını duymak adına konuşmaya başlamıştır. Dışarıdan duyulan ses ise sadece mırıldanmak olmuştur (Gentry, Mırıldanmak, 2020, 2020).



Fotoğraf 49 Amanda Gentry, “Mırıldanmak”, 2020

<http://www.amandagentry.com/murmuration/yud3qwl4iu3ldw82r1iousaynksqiz>

Seramiğin iç boşluğunu kullanarak izleyiciyi etkileşime geçiren Gentry, kendi ifadeleriyle çalışmasından şu şekilde bahsetmiştir;

“Kendi sesimizin sesi nadiren tek başına duyulur,”(...) “İnsanlar zaman zaman kendi kendilerine konuşurken, nadiren saygılı bir kulakla dinliyorlar. Mırıldanmak, benlikle daha derin bir düzeyde yeniden bağlantı kurma çağrısı olarak var olur. İç sese hak ettiği kutsal alanı ve hepimizin içinde bulunan maneviyatı beslemek için gereken izole, dikkati vermektir” (Paso Robles Daily New, 2020).



Fotoğraf 50 Amanda Gentry, “Mırıldanmak”, 2020

<http://www.amandagentry.com/murmuration/yud3qwl4iu3ldw82r1iousaynksqiz>

Amanda Gentry ile yapılan kişisel görüşmede, çalışmalarındaki etkileşimi ve katılımcı izleyici ilişkisini şu şekilde açıklamıştır;

“Çalışmalarındaki etkileşim, dış bükey formları keşfetmem ile başladı. Bir izleyicinin çalışmalarına basitçe bakması, bana çekici gelmiyordu. Merak edilmesini, uzanıp dokunulmasını ve çalışmalarım ile ilgilenilmesini istedim. Bununla bağlantılı olarak, formların yüzeyini zımparalamaya başladım, böylece onlara dokunan kişinin oyalanmasını sağladım. Bu şekilde sanatçı olarak, artık katılımcı olan izleyiciyle doğrudan diyalog halinde olabildim. Çalışmalarımın katılımcı tarafından harekete geçirilmesi, sanatçıyı, çalışmayı ve katılımcıyı şimdiki anda bir araya getirir. Bu nitelikler ve merak, seramiğe özgü değildir, ancak ben çamur ile çalışmayı tercih ettim. Seramikle ilgili sevdiğim şeylerden biri de kırılganlıktır. İzleyicinin, zarar verme riskiyle karşı karşıya kalma olasılığı beni şaşırttı. Bunu kendi geçiciliğimizin bir yansıması olarak benimsiyorum ve çalışmalarımı “koruma” ihtiyacı hissetmiyorum. Bazıları tarafından kırılganlık, bir dezavantaj olarak görülebilir. Ancak ben zenginlik olarak görüyorum” (Gentry, Röportaj, 2021).

Genellikle interaktif çalışmalar yapan sanatçı Clara Twomey, seramik malzeme kullanarak gerçekleştirdiği “Bilinç/Vicdan” enstalasyonunda, izleyicinin eser ile etkileşim kurmasını sağlamıştır. Sanatçı, 7000 adet iç boşluğu olan porselen karoları yan yana dizerek, galeri mekanının girişinde bir yol oluşturmuştur (bkz. fotoğraf 51). Döküm tekniği kullanılarak yapılan bu karolar 300°C de pişirilmiştir. Sanatçının bu kadar düşük derecede pişirim yapmasının sebebi kırılganlığının ön planda olmasını istemesi olmuştur. Sergiye davet edilen izleyicilerin, yolun sonundaki fotoğrafları görebilmesi için karolara basmaları zorunlu tutulmuştur. Fotoğraflara erişebilme merakının sonucunda ise her

adımında karoların kırılması (bkz. fotoğraf 52), bilinç ve vicdan kavramlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Zümrüt, 2018: 6-7).



Fotoğraf 51 Clare Twomey, “Bilinç/Vicdan”, 2001

http://www.claretwomey.com/projects_-_consciousnessconscience.html

Sanatçının gözlemci olduğu bu çalışmada, seramiğin iç boşluğu, fiziksel ve kimyasal değişimi kullanılmıştır. Sanatçı kırılan karoları, kimi zaman yenisiyle değiştirmiştir. Diğer yandan karoları kıran izleyici, tekrarı olmayan sergileme biçimini ortaya çıkartmıştır. Sanatçı, katılımcı olan izleyicinin tepkisini, çalışmanın alacağı zararı önceden planlamamıştır.



Fotoğraf 52 Clare Twomey, “Bilinç/Vicdan”, 2001

http://www.claretwomey.com/projects_-_consciousnessconscience.html

Sanatçının, katılımcı izleyiciyi içeren diğer çalışması ise “Manifesto: 10.000 Saat”’dir. Twomey’in bu enstalasyonu, gönüllüler, galeri çalışanları, öğrenciler ve çeşitli grup üyeleri tarafından ortaklaşa yapılan döküm kaselerden oluşmaktadır (bkz. fotoğraf 53). Bir zanaatta ustalaşmak için gerekli olduğu düşünülen 10.000 saat olduğu bilgisinden yola çıkılmıştır. Kaselerin yapımı, atölyede sanatçıyla birlikte üretilmiştir ve her biri bir saati temsil etmektedir. Katılımcılar, kaseler fırınlanmadan önce imzalarını atmıştır (bkz. fotoğraf 54) (Worth, 2016). Sanatın, zanaat ile birleşimini dile getiren sanatçı, çalışmanın kolektif bir şekilde üretilmesiyle, görkemli bir enstalasyon oluşturmuştur.



Fotoğraf 53 Clare Twomey, “Manifesto: 10.000 Saat”, 2015-2017

<https://www.stageone.co.uk/projects/clare-twomey-manifest-10000-hours/>



Fotoğraf 54 Clare Twomey, “Manifesto: 10.000 Saat”, 2015-2017

http://www.claretwomey.com/projects_-_manifest_10000_hours.html

İsviçre’de yaşayan seramik sanatçısı Natalie Meister (d.1987), insan-hayvan ilişkisini irdeleyen etkileşimli performanslar gerçekleştirmektedir. Sanatçı, “Tırtıl

Arkadaş” çalışmasında, büyük bir seramik tırtıl yaparak sergi boyunca izleyicilerden etkileşime geçmesini istemiştir (bkz. fotoğraf 55) (Meister, 2018). Katılan izleyiciler, heykeli omuzlarına koyarak temas haline geçmiştir. Hayvanlarla olan iletişimin etkisini göstermek isteyen sanatçı, kendi çalışması hakkında şöyle söylemiştir;

“Tırtıl Arkadaş, insan-hayvan ilişkisini ele alan bir sanat eseridir. Tırtılların insanlarla hiçbir benzerliği yok gibi görünüyor. Bu varlığa yaklaşırsak ne olur? Onunla nasıl etkileşim kurmaya başlayabiliriz? Bu soruların üstesinden gelmek için büyük boy, gerçekçi bir seramik tırtıl yaptım ve günlük hayatımda omzumda taşıyarak onunla etkileşim kurmaya başladım” (Meister, 2018).



Fotoğraf 55 Natalie Meister, “Tırtıl Arkadaş”, 2018

<https://nataliemeister.ch/Caterpillar-Companion>

Kavramsal sanatın ve performans sanatının etkili ismi olan Yoko Ono (d. 1933), Tokyo’da doğmuştur. Sanatın pek çok alanıyla ilgilenen Ono’nun, sanat pratiğinin temelini, izleyici katılımını içeren deneysel çalışmalar oluşturmaktadır. İzleyiciyi çalışmalarının aktif bir ögesi haline getirerek, eserin parçası olmaya davet etmektedir. Seramik fincan ve tabakların kırık parçalarından oluşan “Parça Onarmak” çalışmasında, katılan izleyicilerden masada duran parçaları birleştirmesini istemiştir. Bunun için beyaz bir odaya masa ve sandalyeler yerleştirmiş, masanın üzerine ise bant, yapıştırıcı, ip gibi birleştirici malzemeler koymuştur (bkz. fotoğraf 56). Katılımcılar kırık parçaları, yeniden birleştirmek için sandalyelere oturmuştur. Daha sonra onarılan parçalar, raflara dizilerek sergilenmiştir (bkz. fotoğraf 57) (American Federation Of Arts).



Fotoğraf 56 Yoko Ono, “Parça Onarmak”, 2017

<https://cfileonline.org/wp-content/uploads/2016/02/9-click-yoko-ono-exhibition-cfile-contemporary-ceramic-art.jpg>



Fotoğraf 57 Yoko Ono, “Parça Onarmak”, 2017

<https://cfileonline.org/wp-content/uploads/2016/02/9-click-yoko-ono-exhibition-cfile-contemporary-ceramic-art.jpg>

İlk olarak 1966 yılında sergilenen bu çalışma, sonraki yıllarda pek çok galeride tekrarlanmıştır. Sanatçı, seramiğin kırılğan yapısını kullanarak onarım gerçekleştirmekte ve iyileşmiş olanı sembolize etmektedir. Bu onarım çalışması için enstalasyon duvarında ise “Bilgelikle tamir et, sevgiyle onar, kalbini onar. Aynı zamanda bu dünyayı da onaracak” (American Federation Of Arts) yazmaktadır.

“Çalışma, katılımcıları hem hassas hem de tehlikeli olan kırık porselen parçalarını yeni nesnelere dönüştürmeye teşvik ediyor. *Parça Onarmak*, Ono'nun inançlarıyla yakından bağlantılıdır: tefekkür veya meditatif iyileştirme eylemi, kişinin kendisini ve topluluğunu iyileştirmeye ve ayrıca şiddet ve nefretin yarattığı yaraları iyileştirmeye yol açmaya yöneliktir. Sanatçı, doğrudan yönlendirmelerle, katılımcılardan gösterişten vazgeçmelerini ve daha büyük fikirleri düşünmelerini ister” (American Federation Of Arts).



Fotoğraf 58 Yoko Ono, “Parça Onarmak”, 2017

<https://cfonline.org/wp-content/uploads/2016/02/5-click-yoko-ono-exhibition-cfile-contemporary-ceramic-art.jpg>

1969 Avustralya doğumlu İnel İnal, seramik üretimleriyle birçok performans gerçekleştirmiştir. İzleyicinin katılımcı olduğu bu çalışmalarda, sürece dahil etmek, temas etmek, tadına bakmak gibi eylemler bulunmaktadır. “TuristInFormation” başlıklı sergide yer alan ve K2 Galeri’de gerçekleştirdiği “Kurban-Midye” çalışmasında, izleyicilere porselen kabuklardan oluşan midye dolma ikram etmiştir (bkz. fotoğraf 59). Sanatçı, izleyiciden midye dolmaları yedikten sonra porselen kabuklarını asmasını istemiştir (bkz. fotoğraf 60). Asılan kabuklar sergi bitimine kadar sergilenmiştir.

“İnal’a göre doğulu Kürt vatandaşların üretimine geçen eskinin Rum mezesi midye dolması, çeşitli metaforları da içinde barındırıyor. Hatta acı katılarak doğu kültürüyle yorumlanan yiyecek, tamamen bir göç sembolü halinde projenin içine dahil oluyor. İnce porselenler saray geleneğini çağrıştıran duruşuyla midye üzerinden bugünün göç bağlamını performansın merkezine taşıyor” (Karataş, 2017)



Fotoğraf 59 İnsel İnal, “Kurban-Midye”, 2010

<http://inselinal.blogspot.com/search/label/Seramik%20C3%87al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1%20-%20Seramik%20Works>



Fotoğraf 60 İnsel İnal, “Kurban-Midye”, 2010

<http://inselinal.blogspot.com/search/label/Seramik%20C3%87al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1%20-%20Seramik%20Works>

İnal’ın kendisinin de bulunduğu çalışma için röportaj yapan Seha Nur Karataş şu ifadeleri kullanmıştır;

“İnal ile yapılan röportajda, sanat nesnesinin üretim kısmını önemli bulduğunu ifade eden sanatçı, kolektif yapının önemine vurgu yapmıştır. Bir çalışmanın sergilenmesinden ziyade toplumsallaşmasını ve fikrin yayılmasını sağlaması açısından değerli bulmaktadır. ‘TuristInFormation’ projesinin fikri İnal tarafından üretilmiştir. Proje, İzmir’de bir hafta vakit geçirirken dışarıdan farklı bir gözle bakılıp yeniden görme isteği üzerine inşa edilmiştir. Çalışmasının, İzmirliilerin Beyaz Türklüğüne bir göndermede bulunduğuna değinen İnal, ‘İzmir Gettosu’ olarak ifade ettiği Türkiye siyasetiyle ilişkisi olmayan İzmirliilere karşı bir performans olduğunu belirtmiştir. Çalışmada kullandığı porselenin de bunu temsil ettiğini ifade etmiştir. Yemekler üzerinden göç

kültürüne gönderme yapan bu çalışması için İnal, var olan bilgilere ek olarak, midyelerin de İzmir’e başka şehirden geldiğini ifade etmiştir” (Karataş, 2017)



Fotoğraf 61 İnel İnal, “Kurban-Midye”, 2010

<http://inselinal.blogspot.com/search/label/Seramik%20%C3%87al%C4%B1%C5%9Fmalar%C4%B1%20-%20Seramik%20Works>

Seramik sanatçısı Mutlu Başkaya (d. 1969), Kore Kültür Merkezi’nde açtığı “Herkes Prens, Herkes Prenses” sergisinde izleyiciyi, eserin bir parçası haline getirmiştir. Özel metal bir koltuk üzerine yerleştirilen seramik taşlar, izleyicinin oturmasıyla anlam bütünlüğü kazanmaktadır. Sanatçı, metal yapının desteğiyle hem seramik taşların kırılmasının önüne geçmiştir (bkz. fotoğraf 62) hem de seramik parçanın baş üzerine konulduğunda ağırlık yapmasını engellemiştir.



Fotoğraf 62 Mutlu Başkaya, “Herkes Prens, Herkes Prenses”, 2017

<http://tr.korean-culture.org/tr/363/board/216/read/79989>

Sanatçının bir diğer çalışması olan “Veda” ise, izleyicileri çalışmanın sürecine dahil etmiştir (bkz. fotoğraf 63). Seramiğin en temel malzemesi olan çamurun pişmemiş halini kullanarak oluşturduğu performansı, ilk İstanbul Eczacıbaşı Sanat Atölyesinde, ardından Hindistan Baro’da, son olarak Ankara’da gerçekleşmiştir. Sanatçı ilk olarak öğrencileriyle birlikte ürettiği küçük kil toplarına, sıvı renkli çamur enjekte etmiştir (bkz. fotoğraf 64). Katılan izleyicilerden, duvardaki tel örgüler ile oluşturulmuş yapıya, bu topları atmasını söylemiştir. Atmadan önce ise katılımcılardan bir dilek tutmalarını dile getirerek, taşıdığı bir yükten kurtulmasını ve veda etmesini istemiştir. Çalışmanın temelini ise veda etmek, kurtulmak ve mutlu olmak üzerine oluşturmuştur (Başkaya, 2021).



Fotoğraf 63 Mutlu Başkaya, “Veda”, 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=Pv9MIHS7qQo&t=103s>



Fotoğraf 64 Mutlu Başkaya, “Veda”, 2020

<https://www.youtube.com/watch?v=Pv9MIHS7qQo&t=103s>

Seramik sanatçısı Şirin Koçak (d.1978), oluşturduğu seramik formun, üretiminden sergileme biçimine kadar olan süreçte, kendi deneyimlerini ve duygularını

çalışmasına yansıtarak, izleyicinin de ilişki kurabileceği etkileşimli bir sergi oluşturmuştur. “Days of One Heart” çalışmasında (bkz. fotoğraf 65), kalp şeklindeki seramik formu 3 yıl boyunca yanında taşıyarak, bulunduğu her yerde fotoğraflarını çekmiş ve seçtiği yedi fotoğrafı, Ziraat Bankası Kuğulu Sanat Galerisi’nde açtığı sergide yer vermiştir. Projenin ikinci kısmında ise yıllarca yanında taşıdığı seramik kalp ile özdeşleştirdiği hikayesini, insanlara anlatarak verilen tepkileri fotoğraflamıştır. İnsanlar, formu eline alarak duydukları hikaye karşısında hissettiklerini aktarmış ve fotoğraflara yansıtmıştır. İş Sanat İzmir Galerisi’nde sergilenen “The Diary of a Heart” çalışması, bu fotoğraflardan oluşan düzenlemeleri içermektedir. Aynı zamanda, sergiye katılan izleyiciler, sanatçının hem kendisiyle hem de birçok insan ile etkileşimi olan kalp formuna, dokunarak ve temas ederek iletişim kurmuştur (bkz. fotoğraf 66). Sanatçı, yapılan kişisel görüşmede, çalışmasının sürecinden şu şekilde bahsetmiştir;

“Görsellerde görülen kalp şeklindeki form, atölyede uygulama yapılan süreç içinde pek çok kazaya maruz kaldı. Yere düştü, bir kişi gelip çantasıyla çarptı, elimizden kaydı, üzerine başka sıvılar döküldü, kırıldı... Her defasında onu alıp temizleyip yeniden restore ettim, sonra onu koruma altına almaya karar verdim ve sürekli yanımda taşıdım, çantamda. O gün benim duygularımı yansıtacak fotoğraflar çektim. Bir nevi onunla özdeşleştirdim ve kendi duygumu somut bir şekilde ortaya çıkarabileceğim anlık fotoğraflar çektim. Benimle bulunduğum mekanlarda, insanların arasında, yurt dışında, evimde, benim olduğum her yere her an yanımda götürerek 3 yıl süren bir projenin ana ögesi oldu. Bulduğum yer neresi olursa olsun o an için kurguladığım düzenlemelerin fotoğraflarını çektim. Ziraat Bankası Kuğulu Sanat Galerisinde yer verdiğim "Days of One Heart" çalışması bu seriden seçtiğim 7 adet fotoğraftan oluşuyor. Projenin ikinci ayağında ise 3 yıl boyunca benimle yaşayan bu formun ve birlikteliğimizin hikayesini insanlara anlattım ve hikayeyi duydukları anda hissettiklerini aktarmalarını istedim. Herkes eline formu alıp duygusunu yansıttı ve ben de fotoğrafladım” (Koçak, 2021).



Fotoğraf 65 Şirin Koçak, " Days of One Heart", Ziraat Bankası Kuğulu Sanat Galerisi

http://3.bp.blogspot.com/-K3Mvyi0HCkI/UyHw8AguPWI/AAAAAAAAAqNM/k3va0EnJACI/s1600/_MG_4961.jpg
pg



Fotoğraf 66 Şirin Koçak, "The Diary of a Heart", İş Sanat İzmir Galerisi

http://1.bp.blogspot.com/-7I3PXY_0loI/VR5n9JXF11I/AAAAAAAAA0y8/MzB4UQklEp0/s1600/the%2Bheart%2Bdaily%2B1.JPG

3. BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

3.BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

“Çağdaş Seramik Sanatında Katılımcı İzleyicinin Rolü” başlıklı tez çalışması kapsamında yapılan uygulamalar, izleyicinin çalışmaya dahil olduğu, fiziksel ve düşünsel etkileşime geçebildiği çalışmaları içermektedir. Seramik malzemenin olanakları değerlendirilerek, izleyicinin gözlemci rolünden katılımcı role geçmesi sağlanmıştır. Araştırmacı tarafından, deneysel, tekrarlanmayan, anlık çalışmalar yapılmasının yanı sıra planlı ve sınırlı çalışmalar da gerçekleştirilmiştir. Seramiğin kırılganlığı, hafifliği, hareket ettirmede kolaylığı, deforme olmayan yapısı gibi özellikler, izleyici ile çalışma arasındaki etkileşimin artmasına imkan vermiştir. Tez kapsamında ele alınan yazılı ve görsel kaynaklardan beslenerek toplamda yedi uygulama yapılmış, izleyicinin katılımcı rolü gözlemlenmiştir.

Uygulamalar, araştırmacının ev atölyesinde yapılmıştır. Yapım aşamasında, çalışmanın amacına göre kalıp ve elle şekillendirme yöntemleri kullanılmıştır. Genellikle sıralı dekorlama yöntemi kullanılarak renklendirilse de kimi çalışmada renk kullanılmamıştır. Tüm çalışmaların pişirimi, elektrikli fırında gerçekleştirilmiştir.

Uygulamaların sergisi, pandemi şartlarından dolayı sergi alanlarının kapalı olması nedeniyle, bir günlüğüne kiralanmış olan Eskişehir “Ayrık Otu” sergi mekanında, kısıtlı sayıda kişi katılımıyla gerçekleşmiştir. Katılımcıların uygulamalar ile olan etkileşimi, araştırmacı tarafından fotoğraflanmıştır.

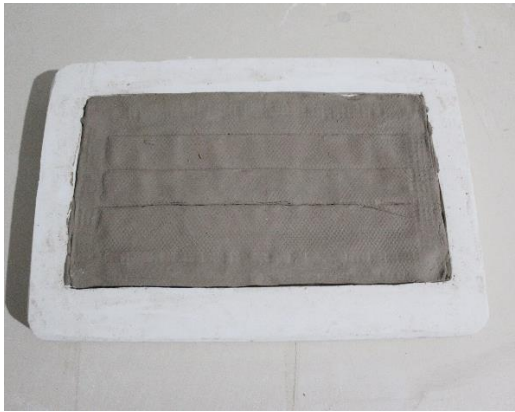
3.1. Eskiye Dilemek

Pandemi şartları sebebiyle zorunlu bir izolasyon döneminin başlaması, pek çok özgürlüğün ve sosyalleşmenin kısıtlanması, topluma zorlu bir süreç yaşatmıştır. Bu dönemde, pandemi olmadan önce gerçekleştirdiğimiz sosyal aktivitelerin, seyahatlerin, arkadaş, aile vb. faaliyetlerin yasaklanmasıyla eskiye özlemin arttığı görülmektedir. “Eskiye Dilemek” adlı çalışmada izleyicilerden, gelecekte maskeleri tamamen hayatımızdan çıkarttığımızda, ilk yapmak istedikleri ve özledikleri bir dileği yazıp

asmaları istenmiştir. Asılan seramik maskelerin, birbirlerine çarpması sonucu ortaya çıkan ses ise dünyanın pandemi sürecinde yaşadığı sıkıntılara bir ses ve çığlık niteliği taşımaktadır.

Uygulamanın yapım aşaması incelendiğinde, seramik maskeleri oluşturmak için bez bir maskenin kalıbı alınmış, kalıba çamur basılarak maskeler çoğaltılmıştır (bkz fotoğraf 67). Maskelerin dört köşesine delik açılarak kurumaya bırakılmıştır. Kuruyan maskeler, 1050 °C’de bisküvi pişirimi yapılmıştır. Pişirimi gerçekleşen maskelerin deliklerinden ip geçirilmiştir. Tavana asmak amacıyla kare ahşap parçaya delikler açılmış, halatlar geçirilerek sabitlenmiştir. Sergi alanının tavanına sabitlenen çalışma, kaide üzerine maskelerin ve kalemlerin konulmasıyla tamamlanmıştır (bkz. fotoğraf 68).

Çalışmanın sonunda izleyicilerin, pandemi öncesinde gündelik yaşamda yapılan sıradan aktivitelerin, bir istek olarak diledikleri görülmüştür. Maskelere; sinemaya gitmek, seyahat etmek, arkadaşlar ile görüşmek, eğitimini sağlıklı biçimde sürdürmek gibi dileklerin yazıldığı gözlemlenmiştir. İzleyicinin katılımcı ve etkin olduğu bu çalışma, deneysel olarak ele alınmıştır (bkz. fotoğraf 69, 70, 71).



Fotoğraf 67- Eskiye Dilemek, maskeye ait kalıp ve şekillendirilmiş maskeler, 2021



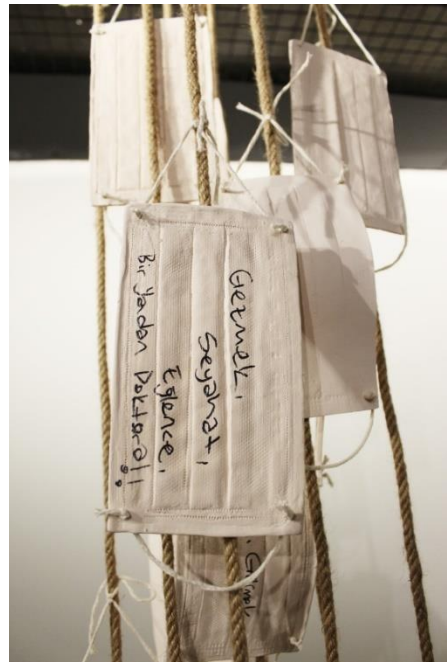
Fotoğraf 68 Eskiye Dilemek, detay fotoğraf, 210x30x30 cm., serbest şekillendirme, 1050 °C, 2021



Fotoğraf 69 Eskiye Dilemek, sergi alanında izleyici ile etkileşimi, 210x30x30 cm., serbest şekillendirme, 1050 °C, 2021



Fotoğraf 70 Eskiye Dilemek, 210x30x30 cm., serbest şekillendirme, 1050 °C, 2021



Fotoğraf 71 Eskiye Dilemek, detay fotoğraf, 210x30x30 cm., serbest şekillendirme, 1050 °C, 2021

3.2. Büyüdükçe Küçülmek

Çocukken kurduğumuz büyümlü hayaller, ufak dünyamızda yaşattığımız saf gerçekler, geleceğe dair büyük umutlarımız, yetişkinliğe ulaştığımızda değişmiş ve eksilmiş olabilmektedir. Yetişkinliğin getirdiği sorumluluklar ve hayata tutunma çabaları, hayal dünyamızın küçülmesine sebebiyet verebilmektedir. Dolayısıyla Jenga oyunundan esinlenerek ve çocukların renkli dünyasının yansıması olan çizimleri kullanılarak oluşturulan “Büyüdükçe Küçülmek” adlı çalışma, büyüdüğümüzde eksilttiğimiz, değiştirdiğimiz belki parçaladığımız hayallerimize odaklanmaktadır.

Jenga oyuncularının amacı; eşit parçalardan oluşan dikdörtgen formları üst üste dizip bir kule inşa etmek, doğru parçanın çekilip en üst zemine konulmasıyla büyüyen kuleyi yıkmadan dengede kalmasını sağlamaktır. Seramik malzeme ile gerçekleştirilen bu çalışmada ise izleyicilerden, oyunun olduğu gibi oynanması istenmiştir. İzleyiciler çocukların çizimlerinden oluşan kuleden bir parça alıp kuleyi büyüterek, bir çocuğun çizimlerini parçalayıp, dağıtarak eksiltmiştir. Kuleyi büyütüp dengede tutma amacı uğruna yapılan hamleler, eksilen hayal dünyamızın bir zaman sonra yerle bir olmasıyla karşı karşıya kalma riskini arttırmaktadır.

Uygulamanın yapım aşaması incelendiğinde, jenga parçalarını oluşturmak için elle şekillendirilmiş olan üç dikdörtgen parçanın kalıbı alınmıştır. ESC1 döküm çamuru kullanılarak kalıba döküm yapılmıştır (bkz. fotoğraf 72). Dökümü yapılan 39 parça, kurutulduktan sonra 1050 °C’de bisküvi pişirimi yapılmıştır. Çalışmanın dekoru için çocuklardan istenen çizimler, kolaj haline getirilmiş ve pişirimi gerçekleşen parçaların üzerine sıraltı boya ile çizilerek kopyalanmıştır (bkz. fotoğraf 73,74). Dekorlu biten parçalar, şeffaf sır ile daldırma yöntemiyle sırlanarak 1050 °C’de pişirilmiştir. Sergi alanına yerleştirilen seramik oyunun altına, kırılma ihtimalinde zarar vermesini azaltmak için siyah sünger yerleştirilmiştir (bkz. fotoğraf 75).

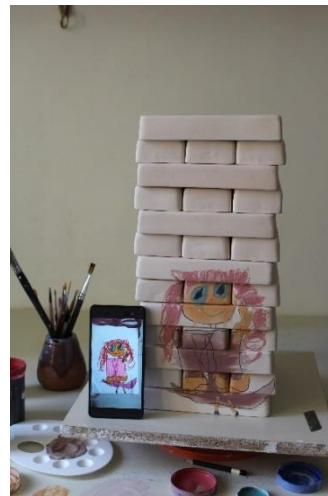
İzleyicinin dokunarak ve parçaları hareket ettirerek aktif olduğu bu çalışmanın sonunda ise kulenin yüzeyini kaplayan çizimlerin parçalandığı, kulenin büyüyüp sonunda yıkıldığı görülmüştür (bkz. fotoğraf 76, 77).



Fotoğraf 72 Büyüdükçe Küçülmek, kalıba döküm aşaması, 2021



Fotoğraf 73 Büyüdükçe Küçülmek, çocuklardan toplanan çizimler, 2021



Fotoğraf 74 Büyüdükçe Küçülmek, rötuş ve pişirim sonrası sıraltı boya ile dekorlama aşaması, 2021



Fotoğraf 75 Büyüdükçe Küçülmek, dört açıdan fotoğraf, 45x20x20 cm, kalıp ile şekillendirme, sıraltı dekorlama, 1050 °C, 2021



Fotoğraf 76- Büyüdükçe Küçülme, sergi alanında izleyici ile etkileşimler, 45x20x20 cm, kalıpla şekillendirme, sıraltı dekorlama, 1050 °C , 2021



Fotoğraf 77 Büyüdükçe Küçülmek, kulenin devrilmesi, 45x20x20 cm, kalıpla şekillendirme, sıraltı dekorlama, 1050 °C, 2021

3.3. Arınma

Teknolojinin gelişmesiyle artan sosyalleşme ağlarında görünen, okunan ve dinlenen çoğu şey bilinçaltımıza işlemekte ve farkında olmadan bizleri etkilemektedir. Pek çok kişi gününün büyük kısmını sosyal medya uygulamalarında geçirmekte, yapılan bazı yorumları önemsemektedir. Öyle ki manipüle edici, nefret ve aşağılama içeren çoğu söz kimi insanı zora sokmaktadır. Yapılan bu linçler, karşı tarafı küçük düşürmeye, psikolojik açıdan zarar vermeye yönelik olmaktadır. Bu tarz manipülasyonlar, kişinin utanma, üzüme, saldırganlaşma, kendi bedenini ve düşünce yapısını değiştirmeye yönelme gibi davranışlara sebep olabilmektedir. Bu sebeple, dalga geçme amacıyla seçilen kelimeler, kişinin hayatına tehdit oluşturabilmektedir. “Arınma” adlı çalışmada ise yapılan bu linç kelimeler bir araya getirilerek, izleyiciden ezilmesi ve parçalanması istenmiştir.

Uygulamanın yapım aşaması incelendiğinde, plastik vakum çamuru yoğrulup, plaka açılmış, şerit halinde kesilmiştir. Kesilen parçalara siyah tahrir ile kelimeler

yazılmıştır (bkz. fotoğraf 78, 79). Kuruyan parçalar, 900 °C derecede elektrikli fırında pişirilmiştir. Bisküvisi yapılan ince ve hassas şeritler, sergi alanının zeminine yerleştirilmiştir.

Sergileme esnasında izleyicinin, parçalara zarar verme konusunda çekingen davrandığı gözlemlenmiştir. Fakat ilk kişinin hamlesiyle eyleme geçme arzusu duyan izleyiciler, kısa süre içinde tüm kelimeleri kırmış ve ezmiştir (bkz. fotoğraf 80, 81). Seramiğin kırılğan ve hassas yapısının ön planda olduğu çalışma, izleyiciler ile bütünlük bulmuştur. Katılımcı izleyicinin varlığıyla anlam kazanabilen bu çalışma, izleyicinin manipüle edildiği kelimelerden arınma isteğini ve öfkesini ortaya çıkartmıştır.



Fotoğraf 78 Arınma, şekillendirme ve kelimelerin yazılması, 2021



Fotoğraf 79 Arınma, şeritlerin kuruma aşaması, 2021



Fotoğraf 80 Arınma, sergi alanında izleyici ile etkileşimler, elle şekillendirme, 900 °C, 2021



Fotoğraf 81 Arınma, elle şekillendirme, 900 °C, 2021

3.4. Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça

Toplumun oluşturduğu sınırlar içinde yaşamak, sürü psikolojisi ile hareket etmek, kendimize ait fikir ve düşünce yapımızın sıradanlaşmasına sebep olmaktadır. Sınırın dışında hareket etmek ise farklı olmayı kabullenerek, yalnızlaşmayı belki de sınır içindekilerle çatışma yaşamayı, göze almak anlamına gelebilmektedir. Öyle ki çoğumuz, uyumlu olmayı tercih etmekte ve bireyselleşmeyi reddetmektedir. “Kendine ait sınır, Kendine Ait Parça” adlı uygulamada izleyicilere, “başkası tarafından çizilen somut bir sınırın içinde, kendine ait hissettiğin bir parçayı nereye koyarsın?”, “kendin ile özdeşleştirdiğin parça, bir başkasının parçası ile uyuşabilir mi?”, “Tek başına olmayı kabul etmektense, bir döngünün devamı olmayı mı tercih ederdin?” gibi sorular yöneltilmiştir.

Uygulama için, plastik çamur ile simit formunda model oluşturularak kalıp alınmıştır. Altı eşit parça elde edilen kalıba ESC1 döküm çamuru kullanılarak döküm yapılmıştır (bkz. fotoğraf 82). Bazı parçalar için renkli döküm çamuru hazırlanmıştır. Kuruyan parçaların bisküvi pişirimi, 1050 °C’de gerçekleştirilmiştir. Parçaların yüzeyine

sıraltı boya kullanılarak çeşitli çizimler, motifler ve şekiller uygulanmıştır. Birkaç parça ise düz renge boyanmıştır. Parçalar şeffaf sır kullanılarak daldırma yöntemi ile sırlanmış, 1050 °C’de pişirilmiştir. Fırından çıkan parçaların iki yüzüne, 10 mm ölçülerinde mıknatıs yapıştırılmıştır (bkz. fotoğraf 83). Sergi alanının zeminine, 74 adet mıknatıslı parça konulmuştur. Hemen yanına zemine, beyaz bant kullanılarak iç içe geçmiş iki kare oluşturulmuştur. İzleyiciyi harekete geçirmek için karenin içerisine, dört parça seramik yerleştirilmiştir (bkz. fotoğraf 84). Çalışmanın duvarına “Kendine en yakın hissettiğin parçayı bul ve katıl” yazısı asılmıştır.

Harekete geçen izleyicilerin, dekorlanmış seramik parçaları karenin içerisine yerleştirirken, ilk önce yerdeki dört parçadan ayrı yerlere monte ettikleri gözlemlenmiştir. Öncelikle parçalar, bireysel ve bağımsız olarak yerleştirilse de, bazı izleyiciler zamanla parçaları biraraya getirmiştir (bkz. fotoğraf 85, 86). Tek başına kalmış parçalar yerinden oynatılarak, oluşturulmuş döngünün içine dahil edilmiştir. Çalışmanın sonunda, tek kalmış parça bulunmamıştır (bkz. fotoğraf 87, 88) Genellikle iki ucu açık ve hala parça eklenmeye müsait döngüler oluşturulurken, kendi içinde birbirine bağlanarak başka ilavelere yer vermeyen döngüler de gözlemlenmiştir. İç içe geçmiş iki sınır incelendiğinde ise, küçük karenin sınırlarının geçildiği, büyük karenin sınırlarına parça konulmadığı gözlemlenmiştir. Ancak izleyicinin katılımcı olması ile sonuçlanabilen bu çalışmada, izleyicilerin kendilerine ait bir parçanın sınırın ötesine koymada çekindiği gözlemlenmiştir. Sanatçı-sanat eseri-izleyici üçgeni ele alındığında, izleyicinin aksine sanatçının gözlemci olduğu bir çalışma meydana getirilmiştir.



Fotoğraf 82 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, döküm ve dekor aşaması, 2021



Fotoğraf 83 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, mıknatısları yerleştirme ve tamamlama aşaması, 2021



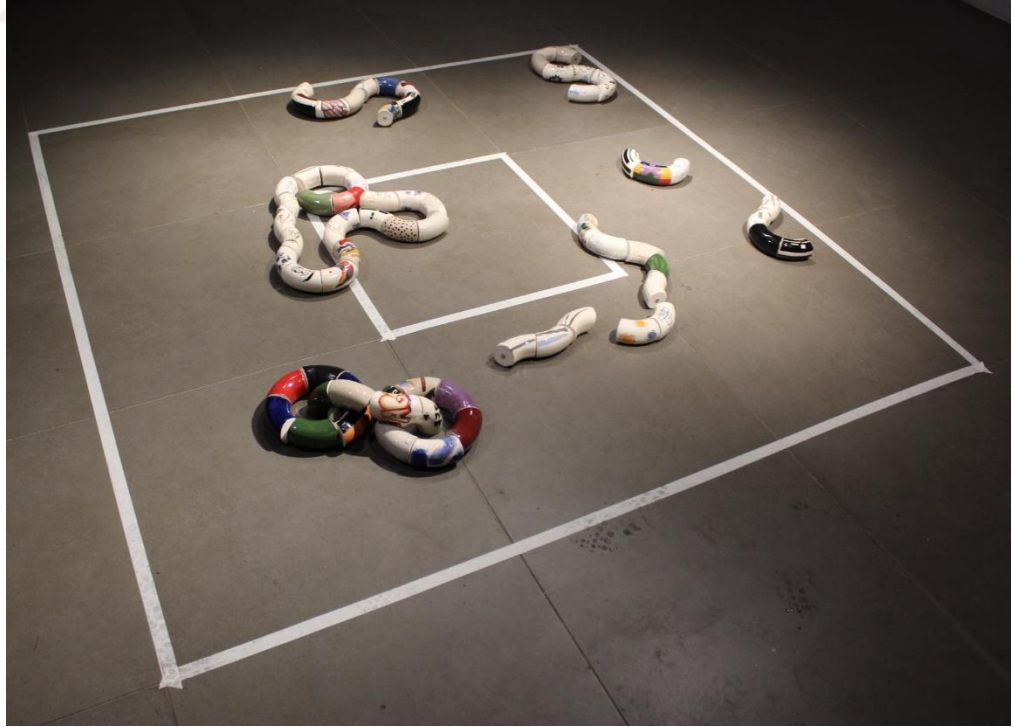
Fotoğraf 84 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, 120x120 cm, kalıp ile şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021



Fotoğraf 85 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, izleyici ile etkileşimi, 2021



Fotoğraf 86 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, izleyici ile etkileşimi, 2021



Fotoğraf 87 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, 120x120 cm, kalıp ile şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021



Fotoğraf 88 Kendine Ait Sınır, Kendine Ait Parça, detay fotoğraflar, 120x120 cm, kalıp ile şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021

3.5. Fanus Serisi

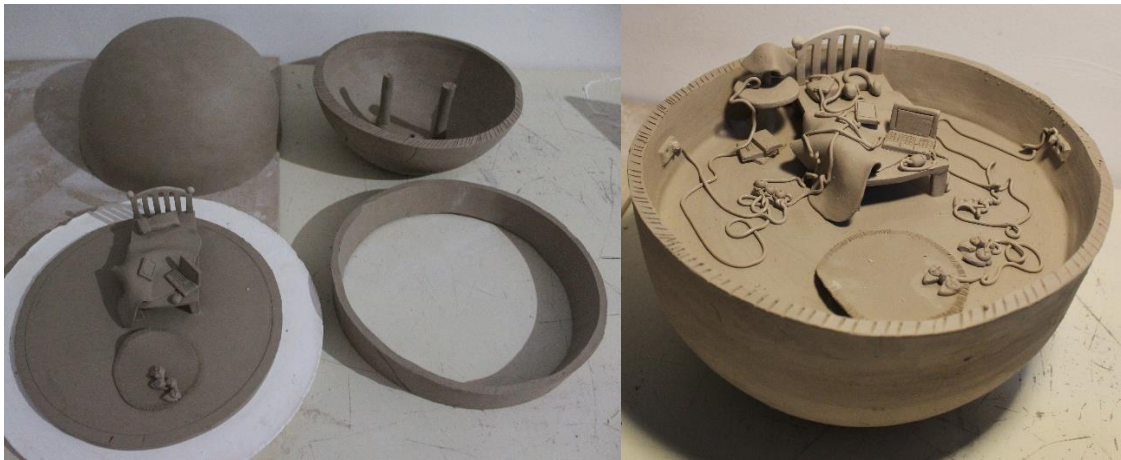
Fanus serisi, üç farklı konu işlenmiş olan, Fanus-1, Fanus-2, Fanus-3 isimli uygulamalardan oluşmaktadır. Uygulama yöntemi ve sergileme yöntemi aynı olduğundan tek başlık altında ayrıntıları ve sonucu açıklanmış, alt başlıklarda da işlenen konuya değinilmiştir. Pandemiden dolayı alınan karantina kararları sebebiyle ev içinde yoğunlaşan yaşantılarımıza değinen üç farklı kurguya sahip olan çalışmalardan ilki, teknolojik aletlere olan bağımlılığa, ikincisi, çok sayıda tükettiğimiz temizlik malzemelerine, üçüncüsü ise hazır yiyecek tüketmenin yerine temel besinlerin evde yapılmasına odaklanmaktadır.

Uygulamalar, ESC1 döküm çamurunu plastik hale getirerek, elle şekillendirme yöntemiyle oluşturulmuştur. 1050 °C’de, elektrikli fırında, bisküvi pişirimi yapılmıştır. Sıraltı kırmızı boya kullanılarak dekorlanmış, çalışmanın dış yüzü şeffaf sırla, püskürtme yöntemiyle sırlanmıştır. 1050 °C’de, elektrikli fırında, sırlı pişirimi yapılmıştır. Uygulamanın iç kısmının tavanına pilli ışık sistemi sabitlenmiştir. Sergi alanında kaide üzerine konulan çalışmaların yanına, pandemi döneminde temasın azaltılmasına ters düşen “Kucakla ve barış!” yazılı kağıt yapıştırılmıştır.

Sergi alanına yerleştirilen çalışmanın içindeki ışık, izleyicinin dikkatini çekmiş, dışarıdan kapalı görünen formun iç kısmı merak edilmiştir. İzleyiciler ilk olarak, çalışmayı temas etmeden incelemişlerdir. “Kucakla ve barış!” yazısı, akıl karıştırmış ve izleyicilerin harekete geçme konusunda tereddüt yaşadığı gözlemlenmiştir. Dokunma ve ele alma konusunda çekingen olan izleyicilerin büyük kısmı sadece gözlemci kalmıştır. Birkaç izleyici ise çalışmayı eline alarak incelemeyi tercih etmiştir.

3.5.1. Fanus-1

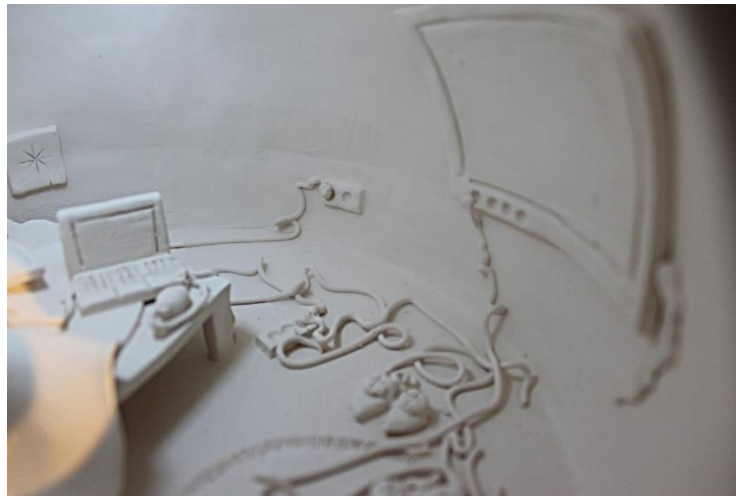
Pandemi döneminde evde kaldığımız sürede, teknoloji, internet ve sosyal medya kullanımının arttığı görülmektedir. Hem salgın hakkında bilgilendirme amaçlı internet ve televizyon kullanımı, hem de ev içinde zaman geçirmek için tercih edilen çeşitli teknolojik aletlerin artışı, kablolar arasında yaşamayı zorunlu kılmıştır. Öyle ki uzaktan eğitim almak ve evden çalışmak için ekstra alınan teknolojik aletler de bu durumu tetiklemiştir. “Fanus-1” adlı çalışmada, pandemi önlemleri sebebiyle ortaya çıkan teknoloji bağımlılığı, bireysel alan olan yatak odasında yığılmış kablolar ile gösterilmiştir. Çalışmanın dış bölgesine çizilen kırmızı şerit, risk bölgesini belirtmek amacıyla kullanılan kırmızı renk ile özdeşleştirilmiştir. Sergi alanında kaide üzerine konulan çalışmanın yanına, “Kucakla ve barış!” yazısı yerleştirilmiştir. Böylece yeni yaşam düzeniyle barışılması gerektiği vurgulanmıştır. İzleyicinin, pandemi şartları altında verdiği tepkiler gözlenerek, etkileşimi değerlendirilmiştir.



Fotoğraf 89 Fanus-1, şekillendirme aşaması, 2021



Fotoğraf 90 Fanus-1, kuruma ve sıraltı kırmızı boya uygulama aşaması, 2021



Fotoğraf 91 Fanus-1, İç kısımdan detay fotoğraflar, 2021



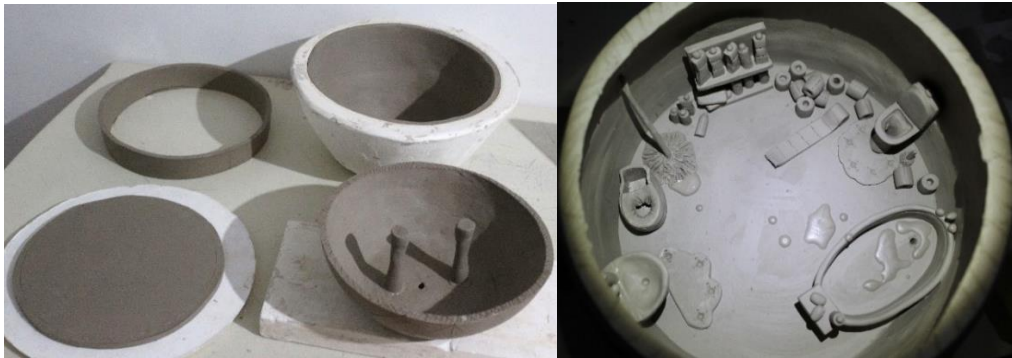
Fotoğraf 92 Fanus-1, 25x25x25 cm, elle şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021



Fotoğraf 93 Fanus-1, izleyici ile etkileşimi, 2021

3.5.2. Fanus-2

Salgın sürecinde alınan önlemler, virüsün yayılmasını önemli ölçüde yavaşlatmıştır. Ancak temizlik ve hijyen konusunda aşırıya kaçmak, bazı psikolojik ve fiziksel sorunları da beraberinde getirebilmektedir. Fanus-2 çalışmasında, kapanmanın meydana getirdiği temizlik konusundaki hassaslık ele alınmış, banyoya yığılmış deterjanlar, tuvalet kağıtları vb. çeşitli malzemeler ile betimlenmiştir. Çalışmanın dış bölgesine çizilen kırmızı şerit, risk bölgesini belirtmek amacıyla kullanılan kırmızı renk ile özdeşleştirilmiştir. Sergi alanında kaide üzerine konulan çalışmanın yanına, “Kucakla ve barış!” yazısı asılmıştır. Böylece yeni yaşam düzeniyle barışılması gerektiği vurgulanmıştır. İzleyicilerin, pandemi şartları altında vereceği tepkiler gözlenerek, etkileşimi değerlendirilmiştir.



Fotoğraf 94 Fanus-2, şekillendirme aşaması, 2021



Fotoğraf 95 Fanus-2, sıralı kırmızı boya uygulama aşaması, 2021



Fotoğraf 96 Fanus-2, İç kısımdan detay fotoğraflar, 2021



Fotoğraf 97 Fanus-2, 25x25x25 cm, elle şekillendirme, sıralı dekor, 1050 °C, 2021



Fotoğraf 98 Fanus-2, izleyici ile etkileşimi, 2021

3.5.3. Fanus-3

İnsan yaşamını tehdit eden salgın sürecinde, çevre hijyenine dikkat etmenin yanı sıra tüketilen besinlerin sağlıklı olup olmadığını sorgulamak da önemli olmuştur. Öyle ki çoğu insan, hem dış mekanda yemek yemenin riskli olduğu hem de ev dışında üretilen yiyeceklerin hijyeninden emin olamadığı için, kendi yiyeceğini kendisi üretmeye başlamıştır. Fanus-3 çalışması, pandemi sürecinde beslenmek için en çok bulunduğumuz alan olan mutfak ve içerisinde barındırdığı nesneleri ele almıştır. Çalışmanın dış bölgesine çizilen kırmızı şerit, risk bölgesini belirtmek amacıyla kullanılan kırmızı renk ile özdeşleştirilmiştir. Sergi alanında kaide üzerine konulan çalışmanın yanına, “Kucakla ve barış!” yazısı asılmıştır. Böylece yeni yaşam düzeniyle barışılması gerektiği vurgulanmıştır. İzleyicinin, pandemi şartları altında vereceği tepkiler gözlenerek, etkileşimi değerlendirilmiştir.



Fotoğraf 99 Fanus-3, şekillendirme aşaması, 2021



Fotoğraf 100 Fanus-3, sıralı kırmızı boya uygulama aşaması, 2021



Fotoğraf 101 Fanus-3, İç kısımdan detay fotoğraflar, 2021



Fotoğraf 102 Fanus-3, 25x25x25 cm, elle şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021



Fotoğraf 103 Fanus-3, izleyici ile etkileşimi, 25x25x25 cm, elle şekillendirme, sıraltı dekor, 1050 °C, 2021

SONUÇ

“Çağdaş Seramik Sanatında Katılımcı İzleyicinin Rolü” isimli tez çalışmasında, sanatçı-eser-izleyici ilişkisine odaklanılarak, katılımcı izleyicinin tarihsel süreci incelenmiş, çağdaş seramik sanatındaki katılımcı izleyicinin örnekleri irdelenerek malzemenin, üretim biçiminin ve sergileme olanaklarının etkisi araştırılmıştır. Ortaya çıkan bulgular ışığında, deneysel uygulamalar yapılmış, engeller ve imkanlar değerlendirilmiştir.

Çeşitli sanat dallarında 20. yüzyılda başlayan katılımcı izleyicinin serüveni, seramik sanatında ancak 21. yüzyılda yer bulabilmiştir. Çağdaş seramik sanatında izleyici genellikle pasif ve gözlemci, sanatçısı ise etkin konumundadır. Seramik sanat eserleri değerlendirildiğinde ise sabit ve durağan çalışmaların öne çıktığı görülmektedir. İzleyicinin aktif olduğu çalışmalar incelendiğinde; malzemenin dayanıklılığının yanı sıra kırılğan yapısının da kullanıldığı çeşitli enstalasyonları, pişmiş veya pişmemiş seramik parçaları, üretim sürecine dahil edilen katılımcıların ortaya çıkarttığı kolektif çalışmaları içerdiği gözlemlenmiştir. Aynı zamanda sanatçının, planlı ya da deneysel performanslar ve genellikle kavramsal metnin ön planda olduğu çalışmalar yaptığı da gözlemlenmiştir.

Çalışmaların ışığında ortaya çıkan imkanlar değerlendirildiğinde, sanatçıların seramik malzemenin kırılğanlığı, dayanıklılığı, sertliği, hafifliği vb. gibi çeşitli yapısal özelliklerini kullanarak izleyiciye sanat deneyimini tecrübe ettirebileceği çalışmalar yaptığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda izleyicilerin, seramiğin yapım aşamasını deneyimleyebildiği, bireysel ilişkiler kurabildiği ve sorgulayabildiği, izin verildiği taktirde dokunabildiği, kaldırabildiği, kırabildiği böylece çalışmalara dahil olabildiği gözlemlenmiştir. Öte yandan, katılımcıların seramik malzemeye olan hassas tutumlarından dolayı zarar verme ihtimalinden korktuğu, verilen talimatlar karşısında çekindiği izlenmiştir. Seramik üretim sürecinin çok aşamalı olması nedeniyle seramik sanatçılarının izleyiciyi sürece dahil etme fikri konusunda zorlandığı da gözlemlenmiştir.

Tez çalışması kapsamında, her ne kadar izleyiciyi esere dahil eden pek çok seramik çalışması olsa da izleyicinin bu konumunu ele alan yazılı kaynakların sınırlı olduğu keşfedilmiştir. Dolayısıyla “Çağdaş Seramik Sanatında Katılımcı İzleyicinin Rolü” başlıklı tez çalışmasının, seramik sanatının sergileme biçimine, sanatçı-eser-izleyici arasındaki ilişkiye yeni bakış açısı getirerek, gelecek çalışmalara kaynak olması hedeflenmiştir.

Çağdaş seramik sanatında katılımcı izleyiciyi içeren interaktif çalışmalar çoğaldıkça yeni sergileme biçimleri ve hareketli sanat eserleri artacak, seramik sanatçısı ile izleyicinin konumu yer değiştirerek deneysel ve yenilikçi çalışmalar ortaya çıkabilecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Afşar, T. (2013). *Estetik.*, İstanbul: Bulut Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aslıtürk, G. E. (2014). *20. Yüzyılda Türk Seramik Sanatı*, Gece Kitaplığı.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Bishop, C. (2018). *Yapay Cehennemler Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat Ve Estetik Kuramlar*, İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Diane Fortenberry, T. M. (2015). *Tarih Boyunca Sanat Dünya Sanat Tarihinde Usluplar ve Akımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Edgü, F. (2013). *Biçimler, Renkler Sözcükler*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Erinç, S. M. (2004). *Sanat Psikolojisi'ne Giriş*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın Öyküsü*, Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Hodge, S. (2011). *50 Art Ideas You Really Need to Know*, London: Quercus Publishing Plc.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Moran, B. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- O'Doherty, B. (2013). *Beyaz Küpün İçinde; Galeri Mekanının İdeolojisi*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şişman, A. (2011). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Literatür Yayınları.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınları.

Makaleler

- Ak, K. G. (2019). “Bir Karşılaşma Anı Olarak Sanatta Etkileşim”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8, sayı 61, Eylül 2019, ss. 1101–1110.
- Aslan, P. Ş. (2018). “Seramikte Dekor Tekniklerinin Kavramsal Bir İfade Aracı Olarak Kullanımı”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7, sayı 51, ss. 1369-1376.
- Aslan, P. Ş. (2019). “Bauhaus Ekolü ve Endüstriyel Seramik Tasarımına Etkileri”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8, sayı 55, ss. 427-431.
- Canbolat, A. (2016). “Amerika’da Çağdaş Seramik Sanatının Gelişiminde Etkili Olan Akımlar” *Sanat Dergisi*, Sayı 29, ss. 5-14.
- Çeber, T. (2017). “İzleyiciyi İzlemek; Sanat Eseri, Sanatçı ve İzleyici İlişkisi Üzerine”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Sayı 38, ss. 87-97.
- Erman, D. O. (2010). “Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatının Çağdaşlaşma Süreci”, *Sanat ve Tasarım*, Sayı 6, ss. 77-93.
- Esin, U. (1984). “Sadi Diren ve Seramik”, *Sanat Çevresi*, Sayı 63, ss. 6-7.
- İnal, İ. (2006). “20. Yüzyılda Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı”, *Seramik Türkiye Dergisi*, Sayı 13, ss. 100-106.
- Karabıyık, A. (2016). “Eşyanın Politikası; Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı”, *Sanat Dergisi*, Sayı 30, ss. 28-39.
- Kayahan, Z. (2014). “Eş-Üretici Konumda İzleyicinin İlişkisel Sanata Dair Tutumu”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 13, ss. 77-91.
- Koca, B. (2017). “Kavramsal Sanat” *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 3, ss. 97-103.
- Koşar, Ö. (2020). “İzleyicinin Değişen Konumu: Katılımcı Sanat Pratikleri ve İktidarın Paylaşımı”, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26, Sayı 44, ss. 170-180.
- Kurşuncu, A. (2019). “Seramik Sanatında İzleyici Katılımı”, *İdil Sanat Dergisi*, Sayı 8, ss. 41-47.
- Kuzu, C. A. (2019). “Sanatta Hazır Nesne/Malzeme Kullanımı Ve Sanat Politikasına Etkileri”, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3, Sayı 3, ss. 453-463.
- Oral, E. M. (2005). “Türkiye’de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişimi”, *Anadolu Sanat*, Sayı 16, ss. 81-86.
- Özeskici, E. (2018). “Sanatta Değişen Paradigmalar: Sanatçı, Eser ve Alıcı İlişkisi”, *Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 7, Sayı 20, ss. 111-121.
- Papila, A. (2007). “Kimliğin Anlatım Aracı Olarak Sanat”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, Sayı 1, ss. 176-190.

- Sarı, E. (2018). “Sanat Olgusunun Tarihsel Süreçte Değişen Tanımı, İşlevi Ve Değeri Üzerine”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 45, ss. 131-154.
- Susamoğlu, F. (2014). “Modernizm Sonrası Seramik Geleneği ve Malzemeye Sadakat”. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1, Sayı 14, ss. 121-129.
- Sümer, G. (1997). “Seramik Kültür Müdür?” *Anadolu Sanat*, Sayı 6, ss. 121-123.
- Sürmeli, K. (2012). “Dada Hareketinden Kavramsal Sanata”, *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2, Sayı 6, ss. 337-345.
- Tekel, A. (2015). “Estetik Yargı ve Estetik Yargıyı Etkileyen”, *Sanat Tasarım Dergisi*, Sayı 16, ss. 149-157.
- Terwiel, C. D. (2008). “Türkiye’de Seramik Sanatının Kurumsallaşması”, *Seramik Federasyonu Dergisi*, ss. 118-123.
- Uz, N. (2012). “Sanatta Yeni Arayışlar ve Kinetik Heykel”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1, Sayı 1, ss. 1047-1056.
- Zeytinoğlu, E. (2014). “Güzel” Kavramı 18. Yüzyılda Mı Keşfedilmişti?”, *Sanat-Tasarım Dergisi*, 1, Sayı 3, ss. 51-53
- Zümrüt, Y. (2018). Çevresel Sanat ve Seramik Uygulamalar. *Journal of Arts*, 1, Sayı 2, ss. 1-16.

Kitap İçi Bölüm

- Benjamin, W. (1992). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar*, İstanbul Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, ss. 74
- Galatalı, A. (1985). “Eleştirim”. *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını*, Ankara Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, ss. 91-101
- Karaca, G. (2019). “Sanatta katılımcılık ve interaktivite”, *VI. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu*, Elazığ Asos Yayınevi, ss. 83-95
- Toy, E. (2017). “İnteraktif Sanat (İnteraktif Sanatın Oluşum Süreci ve Günümüzdeki Durumu)”, *Görsel İletişim Tasarımı ve Animasyon*, İstanbul Pegem Akademi yayıncılık, ss. 107-120

Basılmamış Kaynaklar

- Ağatekin, M. (1993). *Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi ve Anlatım Dili Yönünden Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yard. Doç. Dr. Sadettin Aygün, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Bölümü, Eskişehir.

Bozkurtoğulları, Y. (2012). *19. ve 20. Yüzyıl İstanbul Art Nouveau Mimarisi ve Kullanılan Seramikler*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Nuri Temizsoylu, Maltepe Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul

Canbolat, A. (2011). *Seramik Şekillendirme Yöntemlerinde Tornanın Kullanımı ve Seramik Tornalar*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Zehra Çobanlı, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Eskişehir.

İnternet Kaynakları

American Federation Of Arts, Yoko Ono: *Parça Onarım*: <https://www.amfedarts.org/yoko-ono-mend-piece/> [14 Nisan 2021]

Art Eat Art, (2010, 04 10), Rirkrit Tiravanija- “Untitled (free)” 1992/2007, <https://arteatart.wordpress.com/2010/03/10/rirkrit-tiravanija-untitled-free-19922007/> [10 Şubat 2021]

Azzarello, N. (2017, 8 21), *Teamlab to bring blossoming green tea to maison&objet* , <https://www.designboom.com/design/teamlab-maison-objet-paris-en-tea-flowers-teacup-08-21-2017/> [20 Şubat 2021]

Crichton-Miller, E. (2017, Ağustos 19). *A potted history of studio ceramics*. Apollo International Art Magazine : <https://www.apollo-magazine.com/a-potted-history-of-studio-ceramics/> [3 Nisan 2021]

Gen, E. (2013, 9 2). *Etkileşim, Taciz, Vandalizm? Çağdaş Sanatta Katılımcılık ve İlişkisel Üzerine Bazı Sorular*. e-skop: <https://www.e-skop.com/skopbulten/etkilesim-taciz-vandalizm-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-iliskisellik-uzerine-bazi-sorular/1469> [20 Şubat 2021]

Gentry, A. (2020). *Mırıldanmak, 2020*, Amanda Gentry: <http://www.amandagentry.com/murmuration/o16r0iwq89qjwf7eq8xq38bkcz9cq2> [13 Nisan 2021]

Hosmer, K. (2013, 09 26). *100.000 Minyatür Porselen Kafatası Yaşamı ve Ölümü Keşfediyor*: <https://mymodernmet.com/nino-sarabutra-what-will-you-leave-behind/> [13 Nisan 2021]

Karataş, S. N. (2017, 02 06). *İnsel İnal/İnsel Inal "Kurban-Midye"*: <https://sehakaratas.blogspot.com/2017/02/insel-inal-kurban-midyeinsel-inal.html> [14 Nisan 2021]

Meister, N. (2018, 08). *Tırtıl Arkadaş*, <https://www.nataliemeister.ch/filter/ceramics/Caterpillar-Companion> [14 Nisan 2021]

Paso Robles Daily New. (2020, 02 19), *Cuesta'da 'Mırıldanmak' interaktif seramik sergisi:* <https://pasoroblesdailynews.com/murmuration-interactive-ceramics-exhibit-at-cuesta/103554/> [13 Nisan 2021]

Sarabutra, N., *Creative Process. Nino Sarabutra tarafından "GERİDE NE BIRAKACAKSINIZ?"*: <https://www.creativeprocess.info/creative-works-5/nino-sarabutra> [12 Nisan 2021]

Uludağ, K. (1998), *Seramik Sanatının Kimlik Sorunu*, <http://www.kemaluludag.com/kimlikSORUNU.asp> [21 Mayıs 2021]

Tate Modern. (2010). *"The Unilever Series: Ai Weiwei: Sunflower Seeds"*: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds#:~:text=About%20the%20exhibition,intricately%20hand%2Dcrafted%20in%20porcelain.> [11 Nisan 2021]

TDK. , *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*. <https://sozluk.gov.tr/> [12 Aralık 2020]

Worth, Z. (2016, 01 07). *Clare Twomey: Manifesto: 10.000 Saat:* <http://thisistomorrow.info/articles/clare-twomey-manifest-10000-hours> [14 Nisan 2021]

Röportajlar

Başkaya, M. (2021, 03 18). “Seramik Sanatı ve Uluslararası Etkileşim”. (Ö. G. Özdemir, Röportaj Yapan) 04 14, 2021 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=Yn104AqXyzs> adresinden alındı

Gentry, A. (2021, 04 27). Röportaj. (H. Çınar, Röportaj Yapan)

Koçak, Ş. (2021, 06 07). Röportaj. (H. Çınar, Röportaj Yapan)

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Hilal Çınar

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim Bilgileri:

Lise: 2010-2014 : Eskişehir Atatürk Güzel Sanatlar Lisesi /Resim Dalı

Lisans: 2014-2018 : Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans: 2018-2021: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü /Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı

Stajlar:

2016: Taç Seramik Sanat Atölyesi/Stajer

2017: Termal Seramik Fabrikası/Stajer

Sergiler ve Sanatsal Faaliyetler:

2016 : Karma Seramik Sergisi, “Bence”, Eskişehir

2016 : Karma Seramik Sergisi, “Ninemin Çaydanlıkları”, Eskişehir

2017 : ”10.Uluslararası Muammer Çakı Seramik Yarışması”/Jüri Sergileme, Eskişehir

2017 : Sempozyum, “11. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu” Asistan, Eskişehir

2018 : Kişisel Seramik Sergisi, “Venüs’ün Çilesi”, Eskişehir

2018 : Karma Seramik Sergisi, “Mezuniyet Sergisi”, Eskişehir

2018 : “9. Uluslararası Gizem Firit Yarışması”, Jüri Sergileme, Sakarya

2018 : “74.Devlet Resim ve Heykel Yarışması”, Jüri Sergileme, Erzurum

2019 : “Lisansüstü Karma Sergi”, İzmir

2020 : Karma Seramik Sergisi, “Dolu Boşluk”, Eskişehir

2020 : Çalıştay, “Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Ulusal Alternatif Seramik Pişirim Çalıştayı”

2020 : Karma Seramik Sergisi, "Devinim Online 2020 Uluslararası Seramik Sergisi", Online

2021 : “AART Uluslararası Anadolu Sanat Sempozyumu” Jüri Sergilemei Online

2021 : “8 Mart Dünya Kadınlar Günü Ulusal Jürili Çevrimiçi Karma Sergi ÇOMÜ”, Online