

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MEKÂN VE İZLEYİCİ BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANAT
YAPITINDA ETKİLEŞİM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ece Ceren GÖÇMEN

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

Tez Danışman: Dr. Öğr. Üy. Şirin YILMAZ

Haziran 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEKÂN VE İZLEYİCİ BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANAT
YAPITINDA ETKİLEŞİM

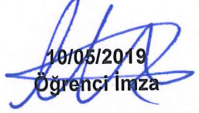
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ece Ceren GÖÇMEN

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

“Bu tez 11./06/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Dr. Öğr. Üyesi Şirin YILMAZ	Basarılı	Şirin Yılmaz
Prof. Hayriye KOC. B.	BAŞARILI	Hayriye Koc.
Dr. Öğr. Üy. Ayşe Bozdinçer	BAŞARILI	Ayşe Bozdinçer

 SAKARYA ÜNİVERSİTESİ	T.C. SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU	Sayfa : 1/1
Öğrencinin		
Adı Soyadı	:	ECE CEREN GÖÇMEN
Öğrenci Numarası	:	Y126017001
Enstitü Anabilim Dalı	:	RESİM ANASANAT DALI
Enstitü Bilim Dalı	:	SOSYAL BİLİMLER
Programı	:	☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA
Tezin Başlığı	:	MEKÂN ve İZLEYİCİ BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANAT YAPITINDA ETKİLEŞİM
Benzerlik Oranı	:	% 12
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,		
☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.		
 10/05/2019 Öğrenci İmza		
☐ Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.		
Bilgilerinize arz ederim.		
...../...../20..... Öğrenci İmza		
Uygundur		
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi Şirin YILMAZ Tarih: 10.05.2019 İmza: 		
☐ KABUL EDİLMİŞTİR ☐ REDDEDİLMİŞTİR EYK Tarih ve No:	Enstitü Birim Sorumlusu Onayı	

ÖNSÖZ

Çalışma sürecindeki destekleriyle maddi manevi yanımda olan annem Seyhun GÖÇMEN'e, tez çalışmamın başından sonuna kadar yanımda olup her türlü yardımını esirgemeyen danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Şirin YILMAZ'a; teknik desteği, sevgisi ve sabrıyla her zaman yanımda olan Alptekin SALMAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Ece Ceren GÖÇMEN

11.06.2019

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER	ii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	iv
RESİMLER LİSTESİ.....	v
ÖZET.....	viii
SUMMARY	ix
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: MEKÂN KAVRAMININ SANAT BAĞLAMINDA ANALİZİ	3
1.1. Sanat ve Mekân: Mağaradan Salon Stiline	3
1.2. Modern Mekân: Müze ve Galeri	12
1.3. Modern Sonrası Sanatta Mekân Algısının Dönüşümü.....	18
BÖLÜM 2: ETKİLEŞİM İDDASI VE SANAT YAPITINDA İZLEYİCİNİN	
KONUMU	25
2.1. Etkileşimli Sanat ve İzleyici İlişkisi Bağlamında Kategoriler	25
2.1.1. İzlenen Sanat.....	26
2.1.2. Deneyimlenen Sanat	38
2.1.3. İlişkisel Sanat.....	47
2.2. Çağdaş Sanatta Mekân – İzleyici İlişkisi Bağlamında Etkileşimli Örnekler	49
2.2.1. Anri Sala: Dammi I Colori.....	49
2.2.2. Felix Gonzalez Torres: Ross’un Portresi	49
2.2.3. Hans Harmet: Level	50
2.2.4. Jeans Haaning: Turkish Jokes.....	51
2.2.5. Rafiel Loranzo-Hemmer : Pulse Room	52
2.2.6. Marina Abramovic: The Artist Is Present	53
2.2.7. Rene Francisco.....	54
BÖLÜM 3: KİŞİSEL ÇALIŞMALAR VE PROJE	55
3.1. Kişisel Çalışmalar	55

3.2. Etkileşimli Duvar Resmi Projesi.....	59
SONUÇ.....	62
KAYNAKÇA	65
EKLER.....	69
ÖZGEÇMİŞ.....	70



KISALTMALAR LİSTESİ

MÖ : Milattan önce

yy. : Yüzyıl

vb. : Ve benzerleri



RESİMLER LİSTESİ

Resim 1 : Lascaux Mağarası, Dordogne, Fransa	3
Resim 2 : Mısır Odaları Detay.....	4
Resim 3 : İskenderiye Museum Temsili	5
Resim 4 : İskenderiye Museum Temsili İç Mekân	5
Resim 5 : Delphoi Müzesi, Delfi, Yunanistan.....	6
Resim 6 : Ferrante Imperato, <i>Musei Wormiani Historia</i> , 1599, Napoli, İtalya	7
Resim 7 : Vincent Levin, <i>Het Wondertooneel der Nature</i> , 1706, Amsterdam, Hollanda	8
Resim 8 : Ole Worm, <i>Musei Wormiani Historia</i> , 1655, Kopenhag, Danimarka.....	8
Resim 9 : Johannes Vermeer, <i>The glass of wine</i> , 1661, tuval üstüne yağlı boya, 66,3 x 76.5 cm, Gemäldegalerie Sanat Müzesi, Berlin, Almanya	10
Resim 10 : Jan Steen, <i>The Life of Man</i> , 1665, tuval üzerine yağlı boya, 68,2 x 82 cm, Leiden, Hollanda	10
Resim 11 : Samuel F.B. Mourse, <i>Louvre Sergi Salonu</i> , 1832 -1833, tuval üzerine yağlı boya, 1.8 x 2.7 m, Amerikan Sanat Müzesi, Chicago, Amerika Birleşik Devletleri.	12
Resim 12 : Gustave Courbet, <i>Ressamın Atölyesi</i> , 1855, tuval üzerine yağlı boya, 359×598 cm, d'Orsay Müzesi, Paris, Fransa.....	13
Resim 13 : Manet, <i>Le déjeuner sur l'herbe</i> , 1862-1863, tuval üzerine yağlı boya, 2,08 m x 2,64 m, Orsey Müzesi, Paris, Fransa.....	13
Resim 14 : Marcel Duchamp, <i>Fountain</i> , 1917, seramik, 61 cm x 36 cm x 48 cm, Paris, Fransa	15
Resim 15 : Duchamp, <i>L.H.O.O.Q</i> , 1919, kalemle müdahale, 19.7 x 12.4 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, Amerika Birleşik Devletleri.....	16
Resim 16 : Heartfield's Prussian Archangel, 1920, Berlin, Almaya	16
Resim 17 : Heartfield's Prussian Archangel, 1920, Berlin, Almanya	17
Resim 18 : Yves Klein, <i>Space</i> , 1958, Clert Gallery, Paris, Fransa.....	19
Resim 19 : Le Plein, <i>Iris Clert Galerisi Dış Görüntüsü</i> , 1960, Paris, Fransa.....	20
Resim 20 : Daniel Buren, <i>Otobüs Sıraları</i> , 1970-1982, Los Angeles, Amerika Birleşik Devletleri.	21
Resim 21 : Jeanne-Claude ve Christo, <i>Contemporary Müzesi</i> , 1968, Chicago, Amerika Birleşik Devletleri.	22

Resim 22: Jeanne-Claude ve Christo, <i>Contemporary Müzesi İç Mekân</i> , 1968, Chicago, Amerika Birleşik Devletleri.	22
Resim 23: Joseph Beuys, <i>Ausfegen</i> , 1972, Berlin, Almanya.....	23
Resim 24: Joseph Beuys, <i>Süpürmek</i> , 1972, Berlin, Almanya	23
Resim 25: Robert Smithson, <i>Land Art</i> , 1970, Utah, Amerika Birleşik Devletleri.	24
Resim 26: Adriaen van Utrecht, <i>Pronkstilleven</i> , 1644, tuval üstüne yağlı boya, 185 cm × 242,5 cm, Amsterdam, Hollanda	27
Resim 27: Stavelot İncili'nde İsa.....	28
Resim 28: Southwell Minster Katedrali, Southwell, İngiltere.....	29
Resim 29: Saint Pierre Kilisesi, Firminy, Fransa	30
Resim 30: Gotik mimaride pencere ve kemer dizaynı.....	31
Resim 31: Cologne Katedrali, Köln, Almanya.....	32
Resim 32: Hitler Nürnberg Mitingi, 1934, Nürnberg, Almanya.	33
Resim 33: Hitler'in Münih Projesi, Hitler ve Baş Mimarı Albert Speer, 1939, Almanya	33
Resim 34: Savaş Propaganda Afişleri.	34
Resim 35: Nazi Gençliği Propaganda afişi.....	34
Resim 36: Günümüz Gençliği Nutella Reklamı.	35
Resim 37: Nutella Aile Reklamı.....	35
Resim 38: Nazi Aryan Ailesi, 1933-1945, Almanya.....	36
Resim 39: Bertolt Brecht, <i>Brecht's musical</i> , 1929, Berlin, Almanya	38
Resim 40: Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> , 1933, Hannover, Almanya	39
Resim 41: Marcel Duchamp, <i>1200 Kömür Çuvalı</i> , 1938, Exposition Internationale du Surréalisme, Paris, Fransa	40
Resim 42: Marchall Duchamp, <i>1 Mil Sicim</i> , 1942, New York, Amerika Birleşik Devletleri.	41
Resim 43: John Cage's 4'33 performansı.	42
Resim 44: Allen kaprow, <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 1959, Reuben Galerisi, New York, Amerika Birleşik Devletleri.	42
Resim 45: Allan Kaprow, <i>Eat</i> , 1964, Smolin Galerisi, New York, Amerika Birleşik Devletleri.....	43
Resim 46: Yoko Ono, <i>Cut Piece</i> , 1964, Carnegie Resital Salonu, New York, Amerika Birleşik Devletleri.	44
Resim 47: Nicolas Schöffer, <i>CYSP 1</i> , 1956.	45

Resim 48: Joseph Beuys, <i>Like America and America Likes Me</i> , 1974.	46
Resim 49: Anri Sala, <i>Dammi I Colori</i> , Fotoğraf, 2003, Tiran , Arnavutluk.	49
Resim 50: Felix Gonzalez Torres, <i>Untitled - Portrait of Ross</i> ,1991, Chicago, Amerika Birleşik Devletleri.	50
Resim 51: Hans Hemmert, level, 1997, Berlin, Almanya	51
Resim 52: Jens Haaning, <i>Turkish Jokes</i> , 1994, Oslo, Norveç	51
Resim 53: Rafael Lozano-Hemmer, Pulse Room, 2008, La Constancia Fabrikası,Puebla, Meksika.	52
Resim 54: Rafael Lozano-Hemmer, Pulse Room, 2008, La Constancia Fabrikası,Puebla, Meksika.	52
Resim 55: Marina Abramović, <i>The Artist Is Present</i> , 2010 , Moma, New York.....	53
Resim 56: Rene Francisco, İsimsiz, Fotoğraf, 2003,Havana, Küba	54
Resim 57: Ece Ceren GÖÇMEN, <i>Sistemin Neresindesin?</i> , strafor üstüne sticker, 5 x 3 m., 2012.....	56
Resim 58: Ece Ceren GÖÇMEN, <i>Whirl About</i> , elyaf, 15 m ² ., 2013	56
Resim 59: Ece Ceren GÖÇMEN, <i>Whirl About</i> , elyaf, SAÜ Kampüs Alanı, 2013	57
Resim 60: Ece Ceren GÖÇMEN, <i>Whirl About</i> , galeri mekân ı, elyaf, SAÜ STMF Sanat Galeri, 2013.....	57
Resim 61: Ece Ceren GÖÇMEN, <i>Kod Adı:Hafız</i> , organik kabak., Ofis Sanat, Sakarya, 2015.....	58
Resim 62: Ece Ceren GÖÇMEN, <i>Geri Dönüşüm/Recyle</i> , video., 2016.....	58
Resim 63: Ece Ceren GÖÇMEN, <i>Geri Dönüşüm/Recyle</i> , 2016, video.....	59
Resim 64: Ece Ceren GÖÇMEN, <i>Benim Güzel Okulum Projesi</i> , 2015	60
Resim 65: Ece Ceren GÖÇMEN, <i>Benim Güzel Okulum Projesi</i> , 2015	60
Resim 66: Ece Ceren GÖÇMEN, <i>Benim Güzel Okulum Projesi</i> , 2015	61

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	Doktora
Tezin Başlığı: Mekân ve İzleyici Bağlamında Çağdaş Sanat Yapıtında Etkileşim	
Tezin Yazarı: Ece Ceren GÖÇMEN	Danışman: Dr. Öğr. Üy. Şirin YILMAZ
Kabul Tarihi: 11.06.2019	Sayfa Sayısı: ix (ön kısım) + 70 (tez)
Anasanat Dalı: Resim	
Mağara resminden itibaren ileti aktarımıyla birlikte toplum belleğinin oluşumu noktasında, mekân önemli bir hale gelmektedir. Mağaradaki resimlerden müzelere doğru taşınan ileti, özerkleşme süreciyle birlikte estetik bir alana konumlanmaktadır. Bu bağlamda anlam aktarımı ve işlevsellik gündeme gelmiştir. Sanat ortamının geçirdiği aşamalara bağlı kalınarak, avangart hareketlerin sanatın dönüştürme gücünün tezahüründe, öncü sanatçılarla birlikte; sanat ortamının değişen mekânları üzerinden müze, galeri, sokak vb. mekânlar doğrultusunda izleyicinin yapıtla kurduğu ilişki bağlamında ele alınmıştır. 1990 sonrası nasıl bir izleyici yapıt ilişkisi olduğu irdelenmiştir. Mekân olgusunun anlama katkısı üzerinden sanatçıların kurguladıkları işler doğrultusunda açıklanmıştır.	
Anahtar Kelimeler: Etkileşim, mekân , izleyici, avangart, katılımcı sanat, ilişkisel sanat	

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	Ph.D.	
Title of Thesis: Interaction in Contemporary Art in the Context of Space and Audience		
Author of Thesis: Ece Ceren GÖÇMEN		Supervisor: Asst. Prof. Şirin YILMAZ
Accepted Date: 11.06.2019		Number of Pages: ix (pre text) + 70 (main body)
Department: Painting		
From the point of view of the formation of the community memory with the transfer of messages from the cave painting, the space becomes important. The message moved from the pictures in the cave to the museums is located in an aesthetic area with the autonomy process. In this context, meaning transfer and functionality came to the agenda. Adhering to the stages of the art environment, in the manifestation of the transformational power of avant-garde movements, together with the leading artists; museum, gallery, street and so on. In the context of the relationship established with the work of the audience in the direction of places. After 1990, it was examined how a viewer artifact is. It has been explained according to the works of artists based on the understanding contribution of space phenomenon.		
Keywords: Interaction, place, audience, avant-garde, participatory art, relational art		

GİRİŞ

Sanatın mağara döneminden başlayan macerası temelde iletişimin önemli bir unsuru olan “ileti aktarımı” dan doğmaktadır. İletinin sonraki nesillere aktarımı içinde toplumsal belleğin oluşumu noktasında işlevselleşen mekân ve algısının söz konusu iletişimin önemli bir parçası haline geldiği görülmektedir. Buna göre “iletinin” korunaklılığı önem kazanmış sanatsal form ve öncüllerinin öncelikle korunaklı iç mekânda değişken sergileme biçimleri ile kurgulandığı çok çeşitli örnekler gündeme gelmiştir. Mağaradaki çizimlerin, Mısır mezar odalarına; nadire kabinelerinden, müzelere taşınan ileti sanatın özerkleşmesi süreciyle estetik bir bağlama oturmuş anlam aktarımı ve işlevsellik tartışmaları gündeme gelmiştir. Modernleşme sonrasında başka bir dünya önerisiyle ütopyacı anlayışın gündeme getirdiği avangart sanat, sanatın yalnızca bir sınıfın elinde işlevselleşmesini ve bu bağlamda bir ileti aktarımını dışlayarak etkileşimliliğin, sanatın özerkliğini dışarıda bırakmada kurgulanmasının ilk örnekleri sunmuştur. Modern dönemi sona erdirecek olan savaşların gündeme gelmesiyle iyice hareketlenen toplumsal ortam avangardın, sanatı ve hayatı birleştirmeyi öneren formlarının çeşitli şekillerde dönüşerek özellikle tiyatrodan daha sonra izlenen ve deneyimlenen sanat ortamında etkileşimli örnekleri gündeme gelmektedir. Çağdaş sanatta bu etkileşimlilik, interaktivite ilişkisel estetik ve katılımcılık başlıklarında örnekler üzerinden anlatılmaktadır.

Çalışmanın Amacı:

Bu tezde Çağdaş sanatta sanatta yapıt ve izleyici arasındaki bağlam değişikliğinin gündeme getirdiği ilişki kategorileri incelenerek mekân olgusunun anlama katkısı ve diyalog koşulları açısından etkisinin analiz edilmesi amaçlanmaktadır.

Çalışmanın Önemi:

Tarihsel süreç içerisinde sanatta değişen mekân algısı ve izleyicinin konumu bağlamında ele alınan örneklerin insanoğlunun toplumsal olarak örgütlenmesi ve bunun yarattığı etkiler çerçevesinde bir dönüşüm geçirerek yeni sanat formlarının kültürel anlama yansımaları gözlenmektedir. Çağdaş sanatta günün toplumsal ihtiyaçları doğrultusunda bir işlevsellik kazanan sanatta etkileşim/ilişkisel meselesinin avangart hareketlerle ilişkilendirilerek, sanatın hayat oluş ütopyasına ya da kurgusuna ne şekilde

elde ettiği ele alınmıştır. Tezin bu bağlamda günümüzün yeni avangart tartışmalara katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Çalışmanın Yöntemi:

Tezde kişisel çalışmaların yanı sıra, sanat tarihi ve diğer disiplinlerle de ilişkilendirerek, sanatta etkileşimlilik meselesinin analiz edilmesine çalışılmıştır. Bu açıdan, çalışmanın birinci bölümünde değinilen mekân kavramı bağlamında tarihsel gelişim, kronolojik bir dizgede toplumsal süreçler üzerinden ele alınmıştır. İkinci bölümde izleyici üzerinden ele alınan mekân kavramı, toplumsal süreçlerle ilişkilendirilerek, literatür taraması beraberinde kronolojik bir şekilde dönemin sanatsal problematikleri üzerinden ele alınmıştır. Bununla birlikte sanat yapıtı ve izleyici ilişkisi bağlamında değişen tarihsel gelişim, sanat çalışmalarıyla ilişkilendirilerek toplumsal süreçler ve değişen algı biçimleri dahilinde ele alınmaktadır. Son olarak, üçüncü bölümde tez sürecine eşlik eden sanatsal uygulamalar ve proje çalışması üzerinden sanatçı beyanı ile birlikte sunulmuştur.

Çalışmanın Konusu:

Bu tezde, sanatta mekânın geçirdiği aşamalara bağlı kalınarak yapıt-izleyici arasındaki ilişki kategorileri incelenerek mekan olgusunun anlama katkısı analiz edilmektedir.

BÖLÜM 1: MEKÂN KAVRAMININ SANAT BAĞLAMINDA ANALİZİ

1.1. Sanat ve Mekân: Mağaradan Salon Stiline

MÖ 15000’li yıllarda mağaraların çeşitli işlevlerle kullanıldığına dair sayısız öngörü mevcuttur. Gombrich’ in kitabında da değindiği bu konu, mağaranın sanatsal işlevine yönelik ilk örneklerdendir. Bu dönemde resim yapma eyleminin insana güç verme anlamında katkı sağladığına dair inancın, en eski temsilcileri ilkel avcılardır. Yani ilkel avcılar, çoğunlukla imgelem gücüne duyulan benzer inanışla yakından bağlıdır (Gombrich,1997:42). Lascaux mağarasındaki resimler mekânın içinde birbiriyle bütünlüklü bir dizilim içindedir. Çizimler bir diğerinden ayrı değil bütünlüklü şekilde bir aradadır. Lascaux sanatçıları Hristiyanlıktan 15000 yıl önce görüntü alanlarını sınırlandırılmasını tasvir etme ihtiyacını duymamışlardır. Lascaux, bu bağlamda çerçevelenmemiş resimlerin bir araya geldiği bir mekân , duvar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Resim 1: Lascaux Mağarası, Dordogne, Fransa



Kaynak: <http://www.vakantie-dordogne.nl/montignac/grotten-van-lascaux>

B. O’Doherty, galeri mekânının kökenlerini dinler tarihinde bulmuştur dolayısıyla O’Doherty’e göre, galeri mekânının geçmişi ortaçağ kilisesinin de öncesine uzanmaktadır.

"Mısır mezar odaları, örneğin, şaşırtıcı derecede benzer bir etkiye sahiptir. Onlar da dış dünya algısını yok edecek şekilde tasarlanmıştır. Zamanın akışından korunmuş bir sonsuz varoluş yanılsaması yaratılmıştır. İçlerinde sonsuzlukla sihirli bir şekilde uyum

içinde, hatta sanki bağlantı içinde olan resim ve heykeller yer alır” (O’Doherty, 2019:24).

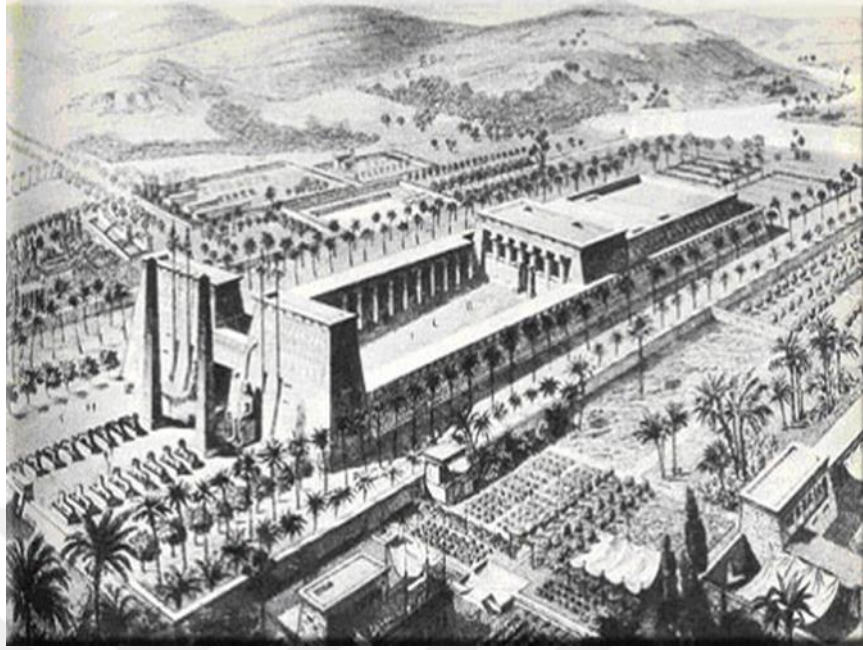
Resim 2: Mısır Odaları Detay



Kaynak: <https://www.haberturk.com/tv/dunya-hali/haber/1954569-tutankamon-un-mezarinda-gizli-oda-bulunamadi/3>

Sergileme mekânlarını tarihsel süreç içerisinde ele alırsak, MÖ 4. yüzyılda kurulan İskenderiye müzesi 700 yıl etkin kalarak oluşturulmuştur. İmgelemi biriktirme hayalinin ilk tasarımı İskenderiye Müzesine aittir. Bu müze dönemin güçlü medeniyetlerine hatta tüm insanlığa ait söylemleri, imgelemi biriktirme hayalinin ilk tasarımıdır (Artun, 2018:15).

Resim 3: İskenderiye Museum Temsili.



Kaynak: <http://www.acikbilim.com/wpcontent/uploads/2012/03/IskenderiyeKutuphanesiBibliotheca.jpg>

Resim 4: İskenderiye Museum Temsili İç Mekân .



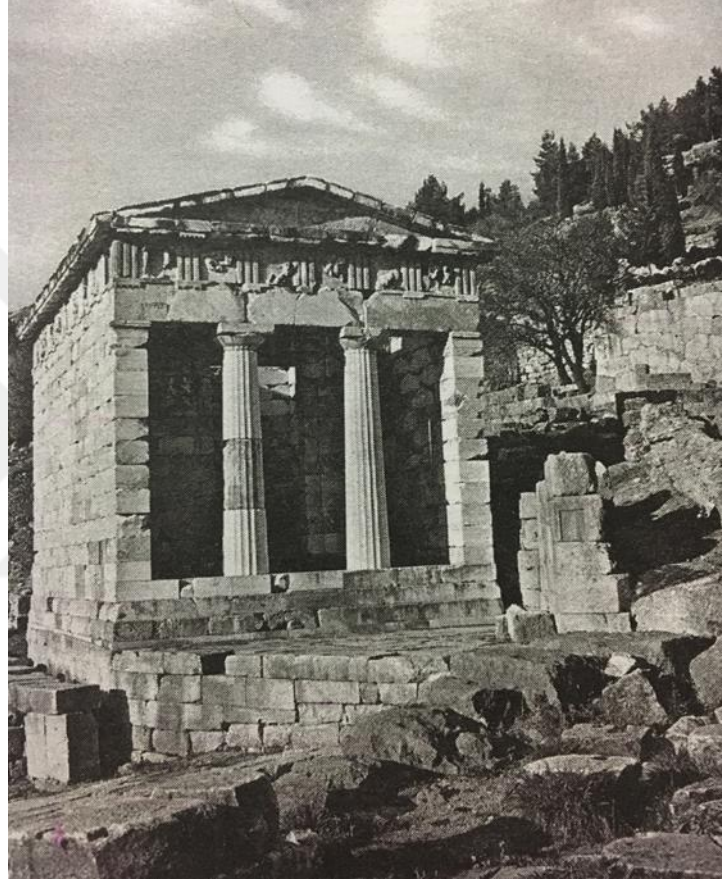
Kaynak: <https://islamansiklopedisi.org.tr/iskenderiye>

Bilgi üzerindeki iktidar uğruna Museum¹ Bergama, Atina, Roma evrensel kütüphaneleriyle rekabet halindedir. Kitap koleksiyonu ile resim ve heykel koleksiyonu birleştirilerek, temsili bir bütün meydana getirilmesi önemsenmektedir. Museum, edebiyat alanı dışında bitki ve hayvan türlerini de incelemiştir. Matematik, astronomi,

¹ Müze ve kütüphane MÖ (367-283) yıllarında Museum olarak anılmaktadır. (Artun, 2018:13)

coğrafya gibi bilimlerin incelenmesinden dolayı deniz ticareti açısında önem arz etmiştir. Yunan sanatına ait ilk araştırmalar burada oluşmaktadır. Museum'un yöneticileri küratörler ve kütüphanecilerdir. "...kültürel emperyalizm tasarısına ilk kefil olan İskenderiye'deki müzedir." 18.yy. müzecilik fikrinin oluşumu Museum'da oluşmaktadır (Artun, 2018:15-17).

Resim 5: Delphoi Müzesi, Delfi, Yunanistan.



Kaynak: Artun, A. (Ed.), (2018:19), Sanat Müzeleri 1: Müze ve Modernlik. (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

MÖ 5.yüzyılda Olimpia Hera Tapınağı, tanrılara sunulan adakların bulunduğı mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Parthenon'nun² aslında bir hazine binası olduğuna yönelik iddialar bulunmaktadır. Sekülerizmin başlangıcıyla birlikte, müzelerin tapınak olarak anılmalarının temelinde bu örnekler vardır. Atina Akropol girişinde propylea'nın bir tarafında ahşap tablalar pına üzerindeki resimlerin sergilendiğı nakothakai yer alır. Bu bağlamda, 19 yüzyılda Münih müzeleri gibi öteki müzelerde pinakotek adını alır. Romalılar'ın koleksiyonlarının içeriğini; Yunan tapınaklarından ele geçirdikleri sanat eserleri, egzotik bitkiler ve hayvanat bahçelerinde sergiledikleri hayvanlar

² Hazine binası Parthenon olarak adlandırılmaktadır.

oluşturmaktadır. Romalıların sefere ganimetlerin seçiminden anlayan uzman bir ekiple çıktıkları bilinmektedir. Romalı kumandanlar, savaşlardan kendilerine ait bir seçki oluşturmaktadır. Roma’da ilk özel koleksiyonlar bu şekilde ortaya çıkmıştır. Her zenginin evinde bir kütüphane ve resim-heykel galerisi oluşur. Koleksiyonlar bir statü simgesi haline gelir; bu gelişme sanat pazarı ve sanat tacirleri sınıfının doğmasına yol açar (Artun, 2018:18-20).

Avrupa’nın ilk modern müze fikri haçlı seferlerinde doğar, öncekilere kıyasla Orta Çağ’da koleksiyonlarda seçicilik daha da gelişmiştir. Koleksiyonun içeriği az görülür ve nadir olanı kapsar. Koleksiyonun kaynağı fetihler ve misyonerlik faaliyetleridir, mekânlarıysa saray ve kiliselerdir. Paris ’deki Sante Chapel, bu mekânın içinde muhteşem vitraylar, heykeller ve resimleriyle kiliseden çok müzeyi andırmaktadır. Kilise koleksiyonları başta Hristiyanlığın yüceltilmesi, cemaatin eğitilmesine yönelik bir amaç oluşturmaktadır (Artun,2018:21-23).

Saray ve kilise koleksiyonlarını izleyen zamanlarda müzecilik gelişmiş, yerini “nadire kabinlerine” bırakmıştır.

Resim 6: Ferrante Imperato, *Musei Wormiani Historia*, 1599, Napoli, İtalya.



Kaynak: https://i2.wp.com/blogs.ethz.ch/digitalcollections/files/2011/11/Rar607_Frontispiz_02.jpg

Nadire kabineleri aktarlara olan benzerliğiyle dikkat çekmektedir. Bu kabinelerde; doğal, yapay, canlı-cansız kategorize edilmiş nesneler bulunmaktadır. Nadire

koleksiyonları; naturalia, conchology, artificulum, outomota, mirabilia, outomota koleksiyon tipleridir. Bu koleksiyon içinde; botanik ve zooloji alanına ait nesneler, sanat ürünleri, denizcilikte kullanılan aletler, doğada bulunan ucubeler, çift başlı kuzular, cüceler barındırmaktadır (Arieli, 2012:40- 42).

Resim 7: Vincent Levin, *Het Wondertooneel der Nature*, 1706, Amsterdam, Hollanda.



Kaynak : <https://www.flickr.com/photos/bibliodysey/8392128496/sizes/l/>

Resim 8: Ole Worm, *Musei Wormiani Historia*, 1655, Kopenhag, Danimarka.



Kaynak: <https://quadralectics.files.wordpress.com/2013/09/423.jpg>

Nadire kabinleri kamusal değildir, sahiplerinin özel mahrem alanıdır ve sahiplerinin güç temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Nadire kabinleri, modern müzenin işlevinden

anlam ve amaç bakımından ayrılmaktadır. Nadire koleksiyonerleri, özel bir oda etrafında özel parçaları bir araya getirme fikrini, dünya ve onun bilgisine sahip olma isteğiyle oluşturmaktadır.

14. ve 15. yüzyıl ortaçağ hazineleri, kabinelere dönüşmüş coğrafi keşiflerle nadire kabineleri gelişmiştir. 16.yüzyılda gelişen bankacılık ağı sayesinde koleksiyonerler daha da zenginleşmiş, uzmanlaşmış ve koleksiyonlarını halka açmışlardır. Bu bağlamda koleksiyonerlerin koleksiyonlarını halka açması, hem koleksiyonerlerin statüsüne görünürlük katmak hem de izleyici nezdinde onun gücünün ve asaletinin tasdik edilmesinden geçmektedir çünkü koleksiyona sahip olmak artık yeterli değildir, onun görünürlüğü önem kazanmaktadır (Leppert, 2009:33).

Ekonomik olarak çok güçlü bir dönemi yaşayan 17. yüzyıl Hollanda'sında halkın resme olan ilgisi büyük bir artış göstermiş, gerek halka gerekse kamuya ait yapılarda birçok resim boy göstermeye başlamıştır. Artan bu ilgiden dolayı istatistiksel olarak yılda yaklaşık yetmiş bin civarı resim satılmaya başlamış ve bu sayede sanat piyasası gücüne güç katmayı başarmıştır. Mezhep değişikliği (Protestanlık) ve çeşitli gelişmelerle zaten zayıflamış olan kilise ve saray otoritesinin yerini, örgütlenmeyi başarılı bir şekilde gerçekleştiren sanat piyasası almayı başarmıştır. Resme olan talebin fazla olmasından dolayı koleksiyonerler de piyasada kendilerine yer bulmaya başlamış ve bu sayede sanatçılar siparişlerden kurtulmuştur. Bu durum Arnold Hauser'e göre özerkleşmenin temelini oluşturmaktadır (<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>).

Resim 9: Johannes Vermeer, *The glass of wine*, 1661, tuval üstüne yağlı boya, 66,3 x 76.5 cm, Gemäldegalerie Sanat Müzesi, Berlin, Almanya.



Kaynak: http://www.essentialvermeer.com/catalogue/glass_of_wine.html#.XMXc2LczblU

Resim 10: Jan Steen, *The Life of Man*, 1665, tuval üzerine yağlı boya, 68,2 x 82 cm, Leiden, Hollanda.



Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/2-the-life-of-man-jan-steen.html>

Günümüz yöntemleri anlamında ilk sergileme 1984 Medici koleksiyonuyla gerçekleşmiştir. Kraliyet koleksiyonları halka açılmış modern müzelere dönüşmüştür. 1759'da British Museum, 1760 Kassel Sanat Galerisi, 1764 Hermitage Museum halka açılmıştır. Fransız devrimi sırasında kamulaştırılan Louvre Müzesi siyasi açıdan önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda yeni bir düzenin habercisidir. Kamuya açılan müzenin sahibi artık kral ya da soylular değildir. Yerini devlet almıştır. İzleyicisi de hükümdarın

egemenliğinden çıkıp, yurttaş kimliğiyle yeniden hayat bulmuştur (Artun, 2018:66).

“Kısacası, dağınık, salt kolektif kabule dayalı bir simgesel sermayeden, kodlanmış, devlet tarafından verilmiş ve güvence altına alınmış, bürokratikleşmiş, nesnelleşmiş bir simgesel sermayeye geçilir”(Bourdieu, 1995:121).

Yukarıdaki örnekler doğrultusunda bu dağınık ve karmaşık dolaplar (Nadire Kabineleri), devletin tekiline girmiştir. Resimlerin, canlı materyal ve nesnelerin aynı yerde birlikte durduğu ve dipten tepeye mekânın duvarlarını doldurulduğu müzelere dönüşmüştür.

“Müze olarak tasarlanıp inşa edilen ilk yapı 1928’de açılan Berlin Altes Müzesi’dir. Özerkliğin önünü açan en etkili adımlar, monarşiye ait sanat kurumlarının tasfiyesidir. Bu kurumlar başta Akademi ve akademik sanatın saraya sunulduğu salon’ dur; bunların beslediği akademizm ve klasist estetik doktrinidir. Ayrıca imparatorlara ve soylulara ait koleksiyonlardır; onların denetimindeki himaye sistemidir” (<http://www.eskop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>).

1833 yılında sergilenen Samuel F.B. Mourse’a ait Louvre’da Sergi Salonu adlı resimde eserlerin mekânsal boşluktaki yerlerine yerleştirmeden duvar kâğıdı gibi bir etki meydana getirecek biçimde bakış istiflenmesi, modern dönemin yerleştirilme şekline göre çok terstir. Farklı dönem ve üslupların yanyana gelişi, resimleri nasıl izleyeceğimize dair alışkanlıkların dışındadır. 19.yüzyıl aklı nasıl sınıflandırmaya yakın bir akılsa, 19.yüzyıl gözü de türler arasındaki hiyerarşiyi algılayan gözdür. Resimlerin yerleştirilişi üslup ve dönem fark etmeksizin yan yana, zeminden duvara kadar asılmıştır. Sergi salonunun bir santimi bile değerlendirilmiştir. Küçük resimler alt sırada, alta iyi resimler izleyicinin göz mesafesinde, büyük resimlerse aşağıya doğru eğimli asılmışlardır. Resimler duvara mozaik etkisiyle yerleştirilmiştir (O’Doherty,2019:33). Salon stili yerleştirme biçimi tarihsel süreç içerisinde bu şekilde oluşmaktadır.

Resim 11: Samuel F.B. Mourse, *Louvre Sergi Salonu*, 1832 -1833, tuval üzerine yağlı boya, 1.8 x 2.7 m, Amerikan Sanat Müzesi, Chicago, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak : <https://i0.wp.com/www.sanatla-art.com/wp-content/uploads/2018/11/2-3.jpg>

1.2. Modern Mekân: Müze ve Galeri

19. yüzyıl sonlarına doğru olgunlaşan sanat piyasası, sanatın özerkleşmesine temel oluşturmuştur. Modernist estetiğin karşısında olan salon sergileri son bulmuş yerini galerilere devretmiştir. "Burjuva kültürüne, burjuvazinin bütün ahlaki, siyasi ve bilimsel mitlerine ve her türlü egemenlik temsiline başkaldırarak sanatın siyasetini yapan avangardın örgütlendiği hücreler de galerilerdir (Artun, 2012:151).

Sanatçı artık kutsal bir otoritenin temsilcisi olmaktan çıkmış, kendi bireyselliğiyle ön plana çıkmaktadır. Kişisel sergiler retrospektifler bu dönemde ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde sanatçı bir deha olarak görülmekte, deha estetiğinin filizlendiği alan olarak karşımıza çıkmaktadır. (Artun, 2012:152)

Courbet'in gerçekleştirdiği ilk kişisel sergi, galerinin kökü değildir, kahramanlığın ürünüdür. Bu sergi, Paris' in, dönem medeniyetlerinin kısacası tüm dünyanın merkezinde yer aldığını ispatlamak üzere evrensel sergiye eleştiri olarak açılmıştır. Courbet davet edildiği sanat gösterisi ve sanayi kapsamında düzenlenen uluslararası sergiyi reddetmiş hemen yanındaki çadırda kendi eserlerini sergilemiştir. Courbet bu bağlamda kendi mekânını oluşturarak resimleri yan yana asmış, resimlerin arasındaki mesafeleri ayarlayarak kendi yapıtının bağlamını kendisi kurgulamış ve sanatın değerinin biçilmesi sürecini kendisi şekillendirmiştir (O'Doherty, 2019:40-41). Bu alternatif sergileme biçimi 1867 Evrensel Sergisi sırasında tekrarlanır ve Courbet'nin yanına Manet'nin çalışmaları da eklenilerek özel galericilik sistemine zemin hazırlar.

Resim 12: Gustave Courbet, *Ressamın Atölyesi*, 1855, tuval üzerine yağlı boya, 359×598 cm, d’Orsay Müzesi, Paris, Fransa.



Kaynak: <https://nalanyilmaz.blogspot.com/2016/03/gustave-courbetnin-gercekci-resimleri.html>

Resim 13: Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863, tuval üzerine yağlı boya, 2,08 m x 2,64 m, Orsey Müzesi, Paris, Fransa.



Kaynak: http://corioblog.com/manet_luncheon_on_the_grass.jpg

1874 yılında süslü çerçevelerle birlikte büyük ressamalar kategorisi altında bir statü kazanmışlardır. İzlenimci resimleri bu çok farklı türde asmak, resimlerin duvarlarla olan ilişkisini doğru okunması ve yeni yorumların önünü açması açısından az rastlanır küratöryel bir cesaret göstergesidir (O'Doherty, 2019:41). Galeriler özerk sanatın sergilenmesine öncelik vererek sanatı, sanat tacirlerinin elinden kurtarmıştır. Sanat ticaretinin yapıldığı bu ortamlar, galerilerin açılmasıyla birlikte, sanatın antik bir vazo gibi alıp satılması bu dönemde galeriler aracılığıyla son bulmuştur. Böylece galeri mekânı modern suretine kavuşmaktadır.

Romantiklerle birlikte sanatın özerkleşmesi daha belirgin hale gelmektedir. Sanatın; makinaların, mühendisliğin, işletme veya yönetim disiplinlerinin tahakkümü olmadığını savunurlar. Sanatçının kendi üretim alanının sahibi olduğunu söylemektedirler. Endüstri ürünleri gibi ürününe yabancılaşmamıştır. Sanatçı tüm süreci sanatı kendisinin yönetmesi gerektiğini savunur. Avangart sanatın oluşumuyla birlikte, muhalefet eden sanat, topluma egemen olan burjuvaziye oklarını yöneltmiştir. Avangart sanat kamusal olanı ve popüler olanı dışlar. Sanatın alınıp satılmasına direnir. Sanat yalnızca ve yalnızca kendisi içindir. 1848 sonrasında modernizmin doğuşuyla birlikte sanat da özerk bir yapıya kavuşmaya başlamıştır. Özerklik ve modernizm, tüm çelişkileri ile birbirine içkindir. Sanat artık özerkliğini radikalleştirerek bir karşı-kültür inşa eder. Sanatı dışlayıcı bir tavırda bulunur. Sanat, Avangart hareketin yükselişiyle özerk bir yapıya bürünen müze gibi kurum ve kuruluşlara da aynı şekilde yaklaşır. Kazandığı özerkliği bir başka özerklik sayesinde yıkmaya çalışır. Avangart, yaşamla bağını koparan sanatın gücünü elde ederek yaşam üstünde bağımsızlığını ilan eder (<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>).

1900 yıllarda galeri mekânlarının çoğalmasıyla birlikte sergileme biçimleri değişmiş, sergileme biçimlerinin düzenine dair eş zamanlı olarak yeni bir düzenleme şekli oluşmuştur. Süreç içinde galeri mekânına asılan resimler çerçeveden kopmuş, duvar salon stilinden farklı bir işlev kazanmıştır. Hem resmin nasıl asılacağına dair hem de sonuç olarak galeri mekânının kendisinin dönüşümüne yol açan başlangıcın temeli atılmıştır (O'Doherty, 2019:37).

Duchamp R. Mutt imzalı pisuarıyla avangardın temsili haline gelmiştir. Galerilerin sanatı markalandırma döneminde kendisinin de düzenleme kurulunda olduğu topluluğa pisuarı eklemleyerek, dönemin galerilerini galerilerin yapılanmasını eleştirmektedir.

Sanatçının dahi sayıldığı dönem çoktan kapanmış, ontolojik olarak estetik normların silindiği neyin sanat olduğu konusundaki tartışma ortaya çıkmaktadır (Artun, 2012:152).

Duchamp, Mott Works'ten satın aldığı porselenden üretiliş pisuarı, tam tersine çevirip, R. Mutt takma ismiyle imzalamaktadır. Sergide jürinin olmaması çeşmeyi sergilenmesine olanak oluşturmuş ve çeşmenin reddedilmesi mümkün olmamaktadır.

Temel ihtiyaçlarımızdan birini gidermek amacıyla binlerce üretilen pisuar gibi bir endüstri ürünü, bir sanatçı tarafından sergilendiğinde sanatsallaşır. Artık kullanım amacına hizmet eden bir nesne değil biricik bir sanat ürünüdür. (Artun, 2012:153).

Duchamp'ın çeşmeyle açığa çıkardığı şey, imzanın yapıttan daha değerli olduğudur. Sanat piyasa döngüsünün iç dinamiklerini açığa vurmak hedeflenmektedir. Ayrıca Duchamp'ın imzasını taşıyan nesne, biçimsel niteliğiyle değil, endüstriyel ürün ile imza - sanat sergisi zıtlığına bakarak anlamlı hale getirilir.

Resim 14: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917, seramik, 61 cm x 36 cm x 48 cm, Paris, Fransa



Kaynak: <https://kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2014/04/nnn.png>

Marcel Duchamp 1919 tarihinde L.H.O.O.Q adıyla sergilenen eseriyle, Monalisa röprodüksiyonuna bıyık ve sakal eklemişti . Bu eser dadaistlerin ve sürrealistlerin kurumsal otoriteye paye vermemeye eğilimini ifade ediyordu. Duchamp burada Louvre'un gözdesi Monalisa'ya meydan okumaktadır (Artun, 2005:47).

Resim 15: Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, kalemle müdahale, 19.7 x 12.4 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Philadelphia, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: <http://projectartistx.com/l-h-o-o-q-marcel-duchamp-1919/>

Sanat kurumlarına yönelik en büyük tartışma 1. Dada Fuarı'nda gerçekleşmiştir. Dadaistler metin ve imgeyi bir arada kullanmışlardır. Sergileme biçimi olarak otoriter bir teşhir tarzına atıfta bulunmaktadır (Artun, 2005:47).

Resim 16: Heartfield's Prussian Archangel, 1920, Berlin, Almaya



Eröffnung der ersten großen Dada-Ausstellung

in den Räumen der Kunsthandlung Dr. Burchard, Berlin, am 5. Juni 1920.

Von links nach rechts: Hausmann, Hanna Höch, Dr. Burchard, Baader, W. Herzfelde, dessen Frau, Dr. Oz, George Grosz, John Heartfield.

Kaynak : <https://oneartymminute.com/sites/default/files/styles/bgaccueil/public/dada3.jpg?itok=EryG4edK>

Resim 17: Heartfield's Prussian Archangel, 1920, Berlin, Almanya.



Kaynak: <https://oneartymminute.com/sites/default/files/styles/bgaccueil/public/dada3.jpg?itok=EryG4edK>

Sanatı ve edebiyatı alt üst eden sürrealist manifestodan on iki yıl sonra 1936 New York'ta MOMA'da düzenlenen sergide, sanat karşısında olduğu kurumların tahakkümü altına girmektedir. "Fantastik Sanat" başlığıyla açılan sergi popüler kültürün iktidarı altına girerek, modacıların gözdesi olmaktadır. "Vogue, Harper's Bazaar, Vanity Fair" dergilerinin sayfalarını süsler. Dali, Brancusi, Tzara, Man Ray, Duchamp gibi avangartlar popüler kültürün parçası olmaktadır. Bu sergi avangardın tarihsel süreç içerisinde evrilmesi açısından önemli bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bu sergiyle birlikte avangardın kaderi değişmiştir. Popüler kültürün kurbanı olmuştur.

Burger bu durumu şu şekilde tanımlamaktadır “Saldırdıkları, alaya aldıkları ve riyakârlığını teşhir ettikleri düzen, iyi niyet göstererek sonunda onları içine kabul eder”(Burger, :104). Avangard New York’ta canlanmadan önce o kadar belli olmayan ve müzeleşmeyi harekete geçiren bütün oluşumlar, sanatın özerk yapısını kaybetmesinin farklı taraflarını gösterir. (<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>). Avangard ile modernizm, II. Dünya Savaşı yıllarındaysa Amerikan liberalistlerinin göstergelerine evrilir. Savaş yıllarına paralel olarak, Amerika’nın Avrupa’nın kültürel yapısı üstünde kurmuş olduğu üstünlüğün ve soğuk savaş stratejilerinin hizmetine girer. Serge Guilbaut’a ait olan , “New York Modern Sanat Fikrini Nasıl Çaldı” adlı eser bu konudaki klasiklerin arasında yerini alır.(<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>).

“Üzerindeki bunca trafiği düşününce, duvar nötr olmaktan son derece uzak bir alan olarak düşünülebilir. Sanat için edilgen bir destek olmak yerine adeta sanatın bir parçası olan duvar ve mekânı böylece çekişen ideolojilerinin merkezi haline gelmiş ve her yeni değişimin de ona karşı tavrını belirlemesi gerekmiştir” (O’ Doherty, 2019:44).

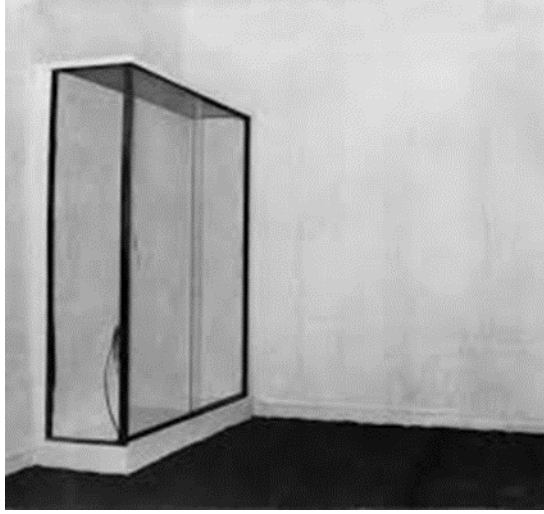
1.3. Modern Sonrası Sanatta Mekân Algısının Dönüşümü

Çağdaş Sanat dönemi ile yeniden sorgulanan mekân kavramı, dönemin sanatçıları tarafından yepyeni boyutlara ulaşmaktadır. Sanatın nesnesi, sanatın mekânı dönüşmüş, farklılaşmıştır. Toplumsal değişimlerden etkilenen sanat yeni akımlarla yeni bir şekil almıştır.

“Galerinin kendi örtük içeriği, onu bir bütün olarak kullanan sanatsal eylemler aracılığıyla kendini ortaya koymaktadır. İçerik iki yönlüdür; bir yandan galeri içinde sergilenen sanatın içeriği, öte yandan sanatın sergilendiği bağlama bağlıdır. Ayrıca içinde yer aldığı genel bağlama da yani sokağa, kente, para ve iş dünyasına göndermede bulunur” (O’Doherty, 2019:110).

Sanayi Devrimi ile birlikte başlayan tüketim merkezli oluşumun içinde sanatın geldiği nokta, dönemin sanatçıları kendi kimliği ve toplumun dönüştüğü yapı arasında çatışmaya neden olmuş. Yeni Gerçekçi diye adlandırdığımız Yves Klein ve Fernandez Arman gibi sanatçılar nesne ve mekân ilişkisini farklı bir kavrama dönüştürmüşlerdir.

Resim 18: Yves Klein, *Space*, 1958, Clert Gallery, Paris, Fransa.



Kaynak: <https://oss.adm.ntu.edu.sg/tchua001/tag/voids/>

O’ Doherty Klein’in yapıtı ile görüşünü şu şekilde belirtmiştir: “Galeri veya vitrine sanat koymak sanatı tırnak içine almaktır” (O’Doherty, 2019:112). Klein ’in çalışması İris Clert Galerisi’nde yer almıştır. Sanatçının çalışması mekânın gerçeklik algısına yönelik yeni sorulara açıklık getirmektedir. Sanatçı, yapıtın hayali olarak var olmasına atıfta bulunmaktadır. Boş mekânı sergileyen Klein galeriyi sanat eseri haline dönmüştür.

Yeni Gerçekçi sanatçılar çalışmalarında çeşitli ürünler kullanmaktadır. Yves Klene, çalışmalarında her türlü malzemenin yapıtının bir parçası olabileceğini belirtmiştir. Organik formlar, kimi zaman gündelik nesneler, endüstri ürünleri onların medyumları olmuştur. (Boyras B & Cantürk , 2013:125-135).

Le Plein, döküntü nesneleriyle galerinin içini çeşitli malzemelerle doldurmakta, sanatın alınıp satılmasına karşı çıkmaktadır. Sanatçı seçtiği nesneleri bir yığın olarak sergilemektedir. Süreç içinde sergilediği nesneler bir çöp yığını olmaktan çıkarak dikkat çekici bir şekilde yapılan ambalajla estetik bir görüntüye bürünür. Bu bağlamda yapıt Clert’in ofisinde metalaşmaktadır. (Hamilton, 2012:14).

Resim 19: Le Plein, Iris Clert Galerisi Dış Görüntüsü, 1960, Paris, Fransa.



Kaynak: <https://www.inrap.fr/magazine/Il-etait-une-fois...-la-bande-a-Niki/Decouvrir-le-Nouveau-Realisme/La-bande-a-Niki#undefined>

Bütün bu erken galeri eylemleri uluslararası sanat politikalarının etkisinde kalmaktadır. Çünkü hepsi bir meta olarak alınıp satılmıştır. Galeri üzerinde gerçekleşen bütün bu hareketlilik, bize galerinin korunmasına yönelik sosyal estetik kurallara ilişkin fikir verir. Her mekânın sınırlarına dikkat çekmek için birer yapıt veya fikirdir (O'Doherty, 2019:112-113).

Daniel Buren 1960' lı yıllarda yaptığı çalışmasında 7-8 cm genişliğinde düşey paralel bantları kullanarak bunları galeri müze sokaklara uygulamaktadır. Buren'in oluşturduğu çizgiler, belirli bir kompozisyon oluşturacak şekilde mekâna yerleştirilmiştir. Buren müze dışında sergilediği çalışmalarını, müzenin işlevine yönelik tartışmayı, mekânın dışına çıkarak oluşturmaktadır (Germaner,1997: 52).

Daniel Buren, sanat galerisinin kendisini bir yapıt olarak sergilemektedir. Kapalı olarak sergilenen galeri, mekânın içine girmek açısından önem kazanmaktadır. Sanatçı galeride sergilenen nesnelerden ziyade galerinin kendisine dair bütünlüklü bir anlam oluşturmaktadır (O'Doherty, 2019:20-21).

Buren 1982 yılında 'otobüs sıraları' çalışmasında otobüs duraklarındaki banklara, reklam panolarının üstüne yapıştırarak işlerini üretmiştir. Buren işlerini herhangi bir kurumun tahakkümü altında kalmadan galerinin dışına taşımaktadır (Atakan, 1998:26).

Yalnızca renklerin değiştiği çizgiler; Buren'in uygulamalarında caddelerde, kamusal mekânlarda, galeri ve müzelerde sergilenmektedir (Germaner, 1997:51-52).

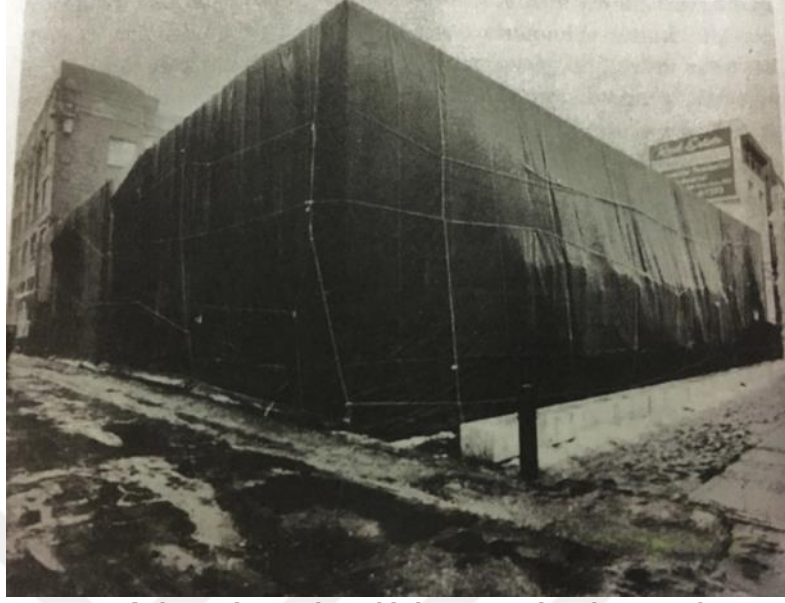
Resim 20: Daniel Buren, *Otobüs Sıraları*, 1970-1982, Los Angeles, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: <https://danielburen.com/images/exhibit/418#lg=1&slide=5>

Chritolar'ın müzeyi paketleyerek temsili olarak müzenin çalışanlarını, uzman mavi yakalıları ve müteveli heyeti ve işlevlerini paketlemişlerdir. Chiristolar'ın örneği sunum biçimi açısından 1960-1970'lerin ana konusunu oluşturmaktadır. Onların sanatının sanat olmasını sağlayan şey mekânın tecrit edilmesidir. Bu post kapital süreçte sanatçılar hem galeri mekânından kopmak istemiş aynı zamanda içinde yer almış olmaktadır. 1960-1970'lerde üretilen sanatın başarısı kendi çelişkilerini içinde barındırmasından doğmaktadır. Metnimizin başında da belirttiğimiz gibi bütün bu eylemler galeriyi, sahip olduğu idealize edilmiş yerle baş etmek sanatın dönüştürücü gücünü besleyen stratejiye dönüşmektedir. Belki de çare, galeriyi yerinden sökmek ya da başka bir yere taşımaktan geçmektedir (O'Doherty, 2019:123-130).

Resim 21: Jeanne-Claude ve Christo, *Contemporary Müzesi*, 1968, Chicago, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: https://litternet.bg/publish11/avangelov/christo_en.htm

Resim 22: Jeanne-Claude ve Christo, *Contemporary Müzesi İç Mekân*, 1968, Chicago, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: https://litternet.bg/publish11/avangelov/christo_en.htm

Resim 23: Joseph Beuys, *Ausfegen*, 1972, Berlin, Almanya.



Kaynak: http://www.dilekkutzli.com/beuys_t.html

Joseph Beuys, 1972 tarihindeki 1 Mayıs gösterisinden sonra, fırça ile meydanı süpürmüştür. Dış mekândan toplanan çöpler fırçasıyla birlikte sergilenmektedir. Burada sergilenen çöpler önceden kurgulanmamış, gelişi güzel yerleştirilmiştir. Özgürlükçü ve eşitlikçi kimliği ile bilinen Joseph, 1 Mayıs'tan sonra kalan çöpleri fırçasıyla beraber sergilemektedir. Sokaktaki çöpler galeri mekânının içine dahil olduğu için çekicidir (Girgin, 2014:219). Yapıtları ile sanat ve hayat arasında adeta bir köprü olan Beuys için sanat, estetik bir kaygı taşımak hatta görsel olmak zorunda değildir.

Resim 24: Joseph Beuys, *Süpürmek*, 1972, Berlin, Almanya.



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-9>

Çağdaş Sanat ile birlikte nesnelerin ve mekânların sınırları ortadan kalkmıştır. Robert Smithson, galeriye, müzeye ve sanat pazarına karşı yeni mekân arayışlarının keşfiyle ilgilenmiştir. Çalışmaları doğal nesnenin sorgulanması üzerinedir. Modern teknolojinin gelişmesiyle birlikte sanatçı, doğaya verilen yıkımı gözler önüne sermek için çalışmalarını dış mekâna taşımıştır. Sanatı doğa lehine çevirmeyi hedeflemektedir (Germener,1997:45).

Resim 25: Robert Smithson, *Land Art*, 1970, Utah, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: <https://iush100s15.files.wordpress.com/2015/04/jetty-spiral.jpg>

Smithson müze ve galeri ortamının dışına çıksa da yine müze ve galerinin tahakkümü altına girmektedir. Eserlerin fotoğrafları tekrar galerilerde satışa çıkmaktadır.

Tarihsel süreçle birlikte 1980'lere, kültürün özelleştirildiği postmodern zamanlara gelindiğinde, sanat, korporasyonların, devasa ulus-ötesi şirketlerin kurdukları küresel ekonomik, siyasal ve kültürel ağların denetimine girmeye başlamaktadır. Neyin sanat olarak sergileneceğine dair kararı, sponsor olan kurumlar adına davranan küratörlere devrettiği bienallerde sanatın özerkliğinden söz etmek zorlaşmaktadır. Sanatın mekânıyla inşa ettiği özerklik, hayal gücünün kudreti, düşüncenin özgürlüğü tehdit halindedir (<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>).

BÖLÜM 2: ETKİLEŞİM İDDASI VE SANAT YAPITINDA İZLEYİCİNİN KONUMU

2.1. Etkileşimli Sanat ve İzleyici İlişkisi Bağlamında Kategoriler

Tarihsel süreç göz önüne alındığında sanatçı-izleyici ilişkisi tartışması sanat tarihi kadar eskidir. Bu ilişkinin şekli dönemler boyunca farklılıklar göstermektedir. Buna göre sanat tarihinde yapıt-izleyici ilişkisi bağlamında iki kategoriden söz edilebilir. Bu kategoriler, sanatın izlenmesi ve deneyimlenmesi bağlamında kurulur fakat bu gelişme sanatta ve hayatta diyalektik bir süreci kapsadığından ara bir geçiş kategorisi olarak bir üçüncü dönemin açıklanmasını zorunlu kılar. Dolayısıyla deneyimlenen sanat kategorisinin öncülleri olarak bir ara kategori kurulmuştur.

Birinci kategori kapsamında izlenen sanat sürecini ilgilendiren Rönesans, sanat eseri ve izleyici açısından skolastik dönem birlikte değerlendirilebilir. Sanat, orta çağda dinin egemenliği altına girmiş Tanrıyla olan ilişki üzerinden tanımlanmıştır. Sanat bu dönemde bir aracı olarak tanrısal olanı anlamlandırmaya çalışmıştır. Sanatçı sadece dini resimleri betimleme üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda sanatçılar imza atma gereği bile hissetmemektedir. Rönesans'ın doğuşuyla birlikte, insanlar doğa ön plana çıkmaktadır. Bu iki dönemde sanat aracı olmaktan öteye geçememektedir. İzleyicisi de doğrudan alımlayıcı konumundadır.

İkinci kategori ve geçiş süreci açısından, sanayi devrimiyle birlikte sanat üzerinde bir takım gelişmeler oluşmaktadır. Bu dönemdeki sanatçının, yeteneklerini sergilemesinin dışında, özgünlük kriteri de eklenmiştir. Bu sayede içerik ön plana çıkmaktadır ve sanayileşmeyle birlikte üretim çoğalması merkezli oluşan tüketim toplumu bağlamında sanat nesnesinin alınıp satılması söz konusu olmuştur. Sanatın ticari bir işleve dönüşmesiyle birlikte sanat, izleyici katılımını öneren niteliklere sahip olmuştur. Avangardın oluşumuyla birlikte sanatçı-izleyici ilişkisi daha da görünür hale gelmektedir.

Sanat izleyicisinin galeri ve müzede, eserle arasına belli bir mesafe koyarak eserleri izlemesi klasik sanat anlayışının temel sanat-izleyici ilişkisidir. Sanatın, nesnenin ve mekânın tekrar sorgulanmaya başladığı dönemden itibaren sanat-izleyici ilişkisi de yeniden tanımlanmıştır. Bu durum ilişkisel sanatın öncülleri olarak değinebileceğimiz Fütürizm'de yoğunluklu olarak görülmektedir. Sanat yapıtına dahil olan izleyici sanatın oluşumuna da katkı sağlamaktadır. Alımlayıcıların tecrübesiyle “happennig”ler

vasıtasıyla değişmiş, dünya sanat mekn haline dönüştürmüştür. Fütürizm ve Dadaizm gibi akımlar, sanata izleyicinin katılımını sağlayan çalışmaları ile bu ilişkinin yeniden şekillenmesinde temel oluşturmuştur. (Buschmeier, 2013: 4).

nc kategori olan sanatın deneyimlenmesi sürecinde; Sanat eseri ve izleyici etkileşiminin en yüksek olduğu dönem 90'lı yıllarda oluşmaktadır. Genel olarak katılımcı sanat, geleneksel rolü gözlemle sınırlanan sanat tüketicisinin, sanat yapıtına dahil olduğu etken bir katılıma dönüştürmektedir. Bourriaud bu tanımı ilişkisel estetik kuramıyla açıklamaktadır. Bu bağlamda Bourriaud 90'lı yılların sanatını karşılıklı eylem, bir aradalık ve ilişkisellik üzerinden anlamlandırmaktadır. İlişkisel sanatın kapitalist sistemin oluşturduğu insani ilişkiler doğrultusunda ilişkisel estetik tanımının yapılmaktadır.

2.1.1. İzlener Sanat

Orta ağ'da, sanat eseri, farklı bir dünyaya konumlanmıştır. Tanrıyla olan ilişkiyi benimsemesi ve işlevselliğiyle kilisenin dekorunu ekran işlevine dönüştürmüşlerdir. Bu bağlamda ayinlerle atmosfer oluşturmaktadırlar (Artun, 2018:23).

Kilise, Orta ağ'da dini daha hızlı benimsetmek amacıyla İncillerde yer alan hikayeleri canlandıran resimler yaptırmaya yönelmiş ve bu sayede Hristiyanlığın önde gelen figürlerine ait birçok temsili resim dönem ustalarının çabalarıyla gerçekleştirilmiştir. Bu temsili resimler, Avrupa resim sanatına örnek teşkil etmektedir. Bu bağlamda 17. yüzyılda ortaya çıkan Hollanda resmi, Orta ağ dini resimleri referansıyl o dönemde yaşayanların zenginliklerini gösterdikleri bir temsili bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Resimlerde kullanılan portrelerin dışında, gündelik hayatta kullandıkları tabaklar, tabakların içinde sergilenen deniz ürünleri, zenginlik simgesi olan mobilyaları, halıları bu resimlerde sergilemektedirler (Bulut,2003:7).

Resim 26: Adriaen van Utrecht, *Pronkstilleven*, 1644, tuval üstüne yağlı boya, 185 cm × 242,5 cm, Amsterdam, Hollanda.



Kaynak: <https://qz.com/quartz/1315293/pieter-van-roestraten-and-adriaen-van-utrecht-were-the-original-instagram-influencers/>

Ortaçağ erken dönemdeki Romen resim sanatı ilk örneği Stavelot İncili içinde yer almaktadır. Bu resimde İsa dört İncil yazarının bulunduğu bir çerçeve içinde temsil edilmektedir. İsa'nın kafa kısmında bulunan hale orta kısma kadar resmin içine dahil olmaktadır. Elinde belirgin şekilde duran haç ve İncil o dönemin propagandist çağına örnek oluşturmaktadır. İsa'nın arkasında bulunan gök kuşağı deseni o dönemin izleyicisine barış gibi kavramları tasvir etmektedir. Resmi oluşturan öğeler İncil içinden alıntılanarak resmedilmiştir (Beksaç,2012:79).

Resim 27: Stavelot İncili'nde İsa.



Kaynak: <https://diversedistractions.wordpress.com/2013/08/01/the-stavelot-bible/>

Romanesk üsluptaki öğelerin, propagandist etkisi dönemin bazı tarikat yanlıları (Cistercium ile Chartreuse) arasındaki polemiklerle gündeme gelir. Buna göre ipek, altın gümüş gibi değerli malzemelerin kullanılmasıyla oluşturulan resim, heykel ya da halıların gereğinden fazla kullanılması yasaklanır. Yine aynı şekilde kiliselerin mimari özellikleri arasındaki aşırı yükseklik, boş alanların çokluğu ve lüks görünümlü detaylar dönemin hedef kitlesi olarak ibadet edenlerin dikkatini dağıtacak unsurlar şeklinde yorumlanır ve bunun karşısına: “Tanrının evlatları yoksulluk içinde yaşarken kiliselerin görkemli bir şekilde süslenmesi gerekli midir gereksiz mi?” sorusunu sorarak

propagandist ekran mantığıyla kurulan dönemin sanatsal nesnesini, göze hoş gelen güzelden arındırıp ahlakçıların ve çilecilerin öne sürdüğü dünyevi zevkten uzaklaşmış yalın bir tanrısal duyu aktarımını yeğler(Eco,1999:19-21). Dolayısıyla burada bir ritüelin parçası olarak alımlayıcı ile etkileşen tanrısallık merkezli estetik anlayış, ibadet dışı öğeleri eleştirir ve bu şekilde kurgulanır. Artık bu nesneler birer ibadet araçlarına dönüşerek “tanrının evlatları “ ile tanrı arasındaki diyalogu mümkün kılar.

Resim 28: Southwell Minster Katedrali, Southwell, İngiltere.



Kaynak: <http://southwellchurches.nottingham.ac.uk/southwell-minster/pextnw.jpg>

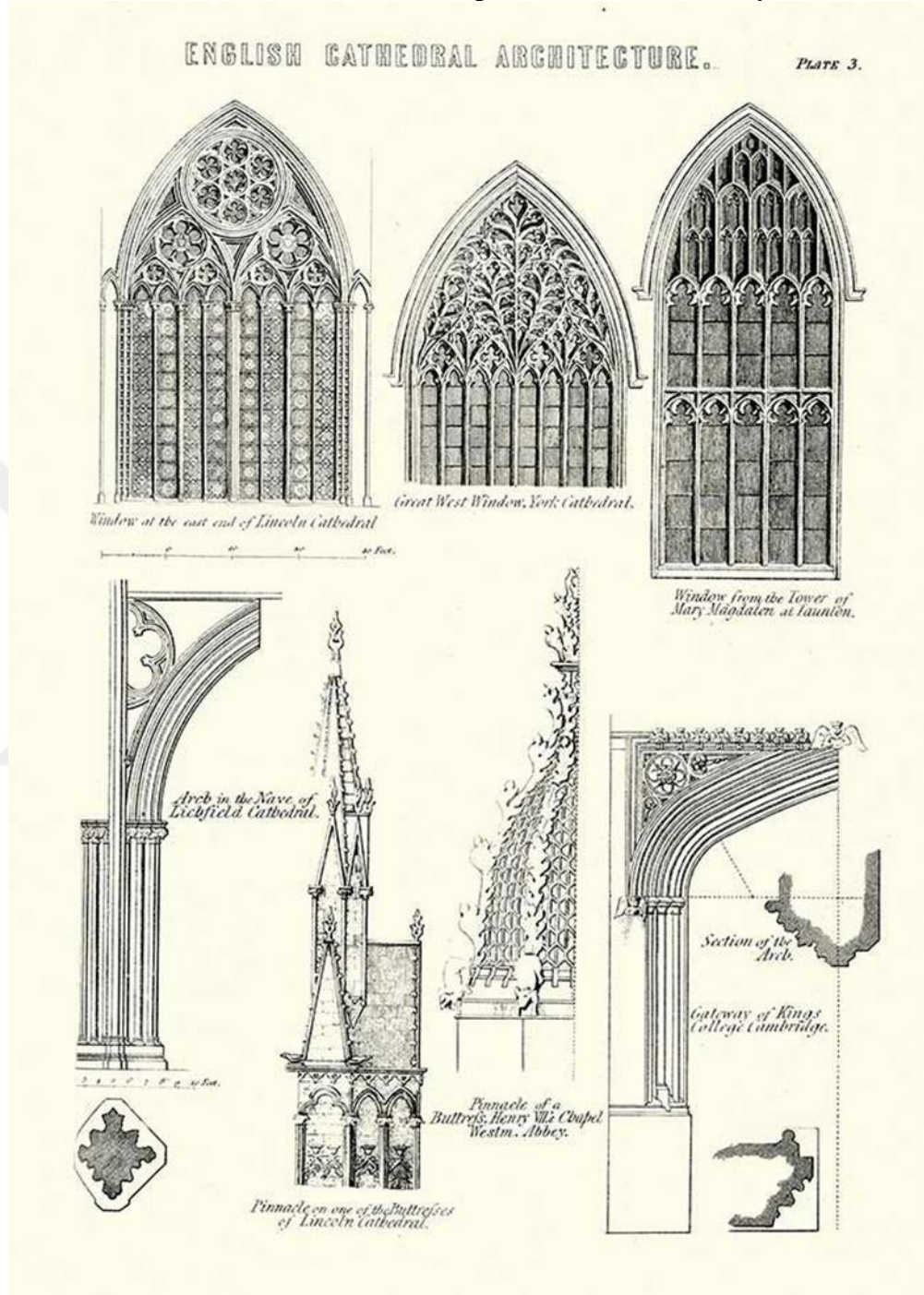
Resim 29: Saint Pierre Kilisesi, Firminy, Fransa.



Kaynak: <https://www.wannart.com/ortacagin-kaba-olarak-adlandirilan-sanati-romanesk-mimari/>

Yalınlık ve amaca uygunluk gibi yöntemler, biçimin aksine içeriğin önem kazandığı propaganda sanatı ve reklamda da kullanılmıştır. Aynı tartışma sonraki dönemlerde de sanatın ileti aracı olarak işlevsel bir kullanıma tabi olduğu durumlarda gündeme gelmiştir. Konuya ilişkin Toby Clark, sanat ve propagandada 20. yüzyıl sanatının estetik değerinin tartışıldığı propaganda örnekleri üzerinden: ”sanatın propagandaya alet edildiği her eserde mesaj estetik kaliteyi geri plana mı iter ? ... estetik yapıyı değerlendiren ölçütler ideolojik değerlerden ne kadar ayrılabilir? Propaganda sanatı etkileme amacı taşıyorsa onu nasıl gerçekleştirir, ne derece başarılı olur?”(Clark, 2004:16) soruları ekseninde konunun tartışıldığından söz etmektedir. Buradaki yalınlık vurgusu anlamın doğrudan aktarılması noktasında bir tartışma iken aynı ölçüde tanrısallığı merkeze alan gotik üslupta da görkemli ve kudretli bir tarzı benimsemektedir. Burada ortak kaygı bu yapıların ve üslupların anlam aktarımı açısından yüksek bir etki elde etmek üzerinden kurgulanmış olmasıdır. Örneğin, gotik mimaride katedrallerin yüksek ve sivri yapısı tüm görkemiyle tanrıya ulaşma isteğini imgeleştirirken, kitleler üzerinde etki etmek adına ilahi gücün sembolüne dönüşmektedir.

Resim 30: Gotik mimaride pencere ve kemer dizaynı.



Kaynak: <https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/tum-heybetiyle-gotik-mimari-sanati/6>

Resim 31: Cologne Katedrali, Köln, Almanya.



Kaynak: <https://www.fikriyat.com/galeri/kultur-sanat/tum-heybetiyle-gotik-mimari-sanati/12>

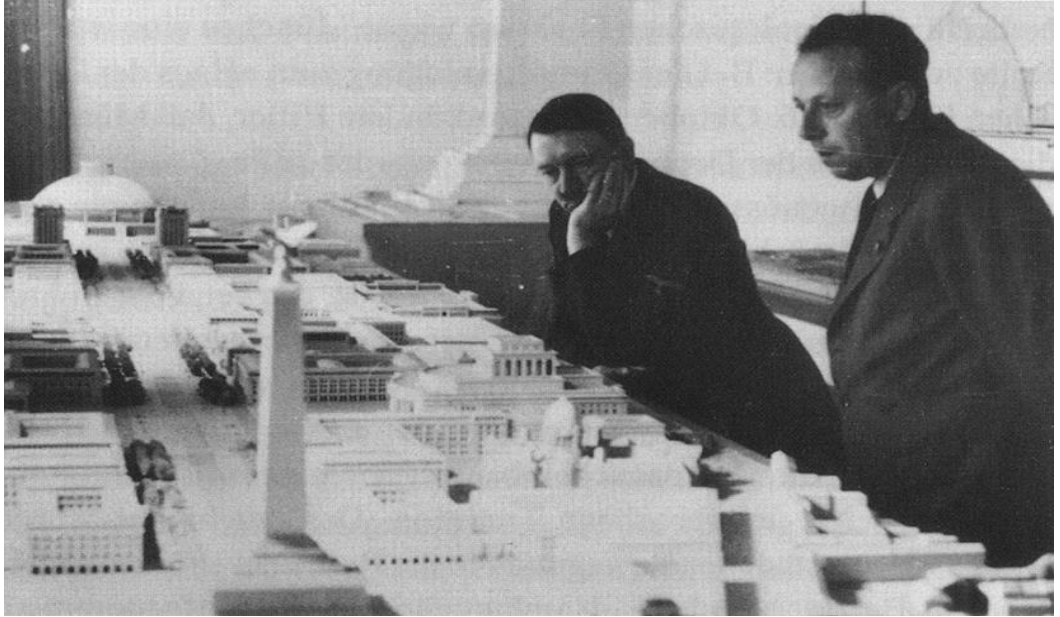
Benzer bir ezicilik, Nazi mimarisinde otoritenin dili bağlamında açığa çıkar. Kitle iletişim araçlarını, ideolojisini yayma noktasında etkin bir biçimde kullanan Nazi Almanya'sında, bu amaçla kurgulanan mitinglerde faşist teatrallik etkileşimin temel stratejisini oluşturur. Gotik etkiyi anımsatan ve devasa müzikal setleri ve stadyum mimarisinin birleştirilmesiyle oluşturulan mekânlar bu amaca hizmet etmek üzere inşa edilmiştir. Dönemin mimarı olan Albert Speer'in kendi mimarisini; "Gücün korkutucu bir göstergesi" (<http://v3.arkitera.com/g151-diktatorluk-ve-mimarlik.html?year=&aID=2716&o=2710>) olarak tarif etmesi ihtişam ve yüce estetiğinin kitleler nezdinde bir güç gösterisi olarak araçsallaştırılmasını doğrular.

Resim 32: Hitler Nürnberg Mitingi, 1934, Nürnberg, Almanya.



Kaynak: <https://www.tarihiolaylar.com/galeriler/hitler-in-akil-almaz-nurnberg-mitingleri-679>

Resim 33: Hitler'in Münih Projesi, Hitler ve Baş Mimarı Albert Speer, 1939, Almanya.



Kaynak: <https://baomoi.com/ke-hoach-rum-beng-cua-hitler-neu-chien-thang-trong-cttg-2/c/19265184.epi>

Burada son olarak kapitalizmin propagandası bağlamında kitle kültürü aracı olarak reklam yöntemlerinden bahsetmek gerekir.

Reklamlar ulaşmış olduğu alıcılara tanıttığı bir ürünü tercih etmesini sağlamaya çalışmaktadır. Propaganda, hedeflediği amaç doğrultusunda gizli mesajları da içeren kitleler üzerinde etki yaratarak amaca uygun fikir, davranış kazandırmayı hedefler.

Reklamlar, hayatın birçok alanında yaygınlaşmış ve etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Reklamlar, hedeflerine ulaşmak için yapıları gereği içerisinde propagandayı barındırır, özellikle tekrar yöntemiyle beyinlerde yer etmeye çalışır ve yaşları küçük bireylerde daha etkili sonuç almaktadır. İnsanların duygu dünyasına ve ihtiyaçlarına yönelik oluşturulan görüntüler en etkili yöntemlerden biridir.
(<http://asablom.blogspot.com/2009/02/propaganda-reklam-samhallsinformation.html>).

Kitle iletişim teknolojilerinin gelişmesi ile ekran alternatifleri çoğalmış, propaganda sanatındaki afiş, gazete, dergi, sinema gibi araçlara TV, radyo, internet ve benzeri araçlar eklenmiştir; bu bağlamda özellikle Amerikan kitle kültüründe popüler kültür imajlarının artışı propaganda sanatının stratejileri ile örtüşür.

Resim 34: Savaş Propaganda Afişleri.



Kaynak: <http://asablom.blogspot.com/2009/02/propaganda-reklam-samhallsinformation.html>

Resim 35: Nazi Gençliği Propaganda afişi.



Kaynak: <https://hist-101sweis.weebly.com/pictures.html>

Resim 36: Günümüz Gençliği Nutella Reklamı.



Kaynak: <https://what.sapp.ir/kidsii/15301583889941f7631bMgKc>

Resim 37: Nutella Aile Reklamı.



Kaynak: <https://www.businessinsider.sg/how-parents-set-up-their-kids-for-healthy-lives-2016-12/>

Resim 38: Nazi Aryan Ailesi, 1933-1945, Almanya.



Kaynak: <https://nacionalismos419344692.wordpress.com/2018/02/13/matrimonio-nacionalsocialista/>

Pastoral aile sahnesi olarak oluşturulan Aryan ailesi; toprakla bağlantılı, doğurganlık, sağlık ve zindelik sembolleri barındırmaktadır. Görselde bulunan çocuk kıyafetleri Hitler gençliğine atıfta bulunurken diğer bireylerin geleneksel giysileri rejim tarafından idealize edilmiş kırsal kesimi temsil etmektedir. Sarı saç ve güçlü çene yapıları İskandinav tipini temsil etmektedir. Ahşap ve saz kullanılarak oluşturulmuş çatı, Nazi mimarisinin tipik bir örneğidir. Bu açıdan pastoral aile sahnesi için de uygun bir görüntü sunarak idealize eder(http://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2040).

Sermayenin ticaret burjuvazisi eliyle birikimi ile gündeme gelen sanatsal ve kültürel dönüşüm, mediciler örneğinde olduğu gibi, izlenen sanatta bir hamilik konsepti doğrultusunda dönüşmüştür. Rönesans'ta hümanizm bağlamında antikiteye atıfla insanın hizmetine girme şansını yakalayan sanat dönemin İtalya'sındaki zengin ailelerin, kralların siparişi üzerine gerçekleştirilmeye başlanmakta ve sanat eserinin tüketici kitlesi oluşmaktadır. Sanat eseri bundan sonra zengin ailelerin talebi çerçevesinde özgürleşmeye başladığı oranda metalaşmaktadır (Uysal, 2008:93). Bu yenilikler bağlamında zanaatkar sınıfına dahil olan ressamalar, eczacılarla paylaştıkları lonca sisteminden ayrılarak sanatçı vafına sahip olmaktadır. Antik nesneler yerine çağdaş sanata öncelik veren mediciler, modern anlamda bir sanat piyasası oluşturmaktadır. Sanat piyasası 17.yüzyıl Hollanda resmiyle genişlemektedir (Artun,2012:10-11). Mezhep farlılıklarından ressamalar kilisenin tekelinden çıkmış, sanat ve yaşam arasında bir bağ oluşturmaktadır. Bu bağlamda Hollanda sanat piyasası,

kendi resimlerini üretmeye başlamıştır. Hollanda da sanat, orta sınıfa hizmet etmekle birlikte izleyici ile temas etmektedir.

Rönesans döneminin bir başyapıtı olan Davut heykelinin kamusal mekânda sergilenmesi bugünkü sergileme şekline yaklaşmakta ve izleyici ile bir araya gelmektedir (Uysal,2008:93).

Medicilerin son koleksiyonun sahibi Anna Mara Luisa, koleksiyonunu Medici halkına miras bırakır ve bu yaklaşım 19. yüzyıl müzeler çağıının temelini oluşturmaktadır. Louvre ile birlikte rasyonalite kazanan sanat, tanrıyı ve imparatorluğu temsil etmekten uzaklaşarak hakikat kazanmaktadır. Bu bağlamda izleyici de yurttaş kimliğine bürünmektedir. Sanat tüketicisi arasında sınırlar kalmıştır, sanatın izleyicisi artık sınıflar arası farkın ortadan kalktığı bir mekânda sanatı alımlamaktadır (Artun, 2012:11-12).

19. yüzyıl sonlarına doğru sanat piyasası olgunlaşmış, mediciler sayesinde bir günümüzdeki suretine kavuşmaktadır. Sanatın iyice metaya dönüştüğü bu dönemde Courbet evrensel müze anlayışına karşı çıkarak,19 yüzyıl izleyicisini kurgulamıştır.

19. yüzyıl izleyicisi, salon stili yerleştirmede türler arası hiyerarşiyi hemen algılayan, çerçevenin otoritesini tanıyan bir izleyici olarak karşımıza çıkmaktadır. Sınırları konmuş, çerçevelenmiş görüntü izleyiciye nerede duracağını işaret etmektedir. 19. yüzyılda çerçevenin otoritesini yitirmesiyle birlikte, izleyici resimlerinde konuya yoğunlaşırken, odaklanacak bir yer olmayışı gözü resmin içinde dolandırmaktadır. Kadrajın yeri değişse bile resim izleyiciye devam edecekmiş hissi uyandırmaktadır. Resim o düzlemin içine dönüşmüştür. 19. yüzyıla kadar izleyicinin sanat eseriyle ilişkisi bu bağlamda gerçekleşmektedir (O'Doherty, 2019:34-37).

Sanatın ticari meta üzerine konumlanması, modern sanatta yıkıcı düşünceleri de harekete geçirmiştir. Bu bağlamda, sanat geçmişini bırakarak izleyici oluşumunu oluşturan niteliklere sahip olmuştur(Baudrillard, 2009:233). İzleyici etkileşimi, sanatın içkin bir ayrılmazı olmuştur. Bundan sonra sanat izleyici etkileşimi gelişmekte modernizme karşı gelişen avagart hareketlerle birlikte dadaizm gündeme gelmektedir.

İlk etkileşimli-katılımcı örnekler fütürizmde görülmektedir. Fütürist manifestonun 11. maddesinde sanatın alınıp satılmasına karşı çıkılmaktadır. Bu yaklaşımdan hareketle fütürist sanatçılar, izleyici katılımlı işler üretmektedir (Antmen, 2016:72).

2.1.2. Deneyimlenen Sanat

Sanat yapıtının klasik sergileme yöntemi bağlamında bir sonuç olarak “gösterim”, sanatçı ve izleyici arasında bir hiyerarşi kurarken, ilk örneklerin tiyatro alanında gerçekleştiği, izleyen ve izlenen hiyerarşisini kıran, sanat işinin deneyimlenmesi süreci ile yeni bir sanat deneyimi formunun ortaya çıkmaya başladığı görülür. Buna göre, Marinetti 1913’teki Variety tiyatrosundaki manifestoda, seyircinin sadece izlememesini, durmamasını; katılımcı olarak şarkı söylemesini isteyerek orkestrayla birlikte ve oyuncularla çeşitli diyaloglar oluşturmasının önünü açmıştır (Toy,2017 :115). Brecht tiyatrosunda yine aynı yaklaşımla izleyici katılımının önü açılmıştır. “Yabancılaştırma etmeni” adını verdiği yöntem ile tiyatronun doğal geleneklerine muhalefet eden Brecht, izleyici ile arasına hipnotik bir duvar koymayı ve tiyatronun illüzyon yöntemlerinin reddini savunur. Sahne ve izleyicilerin yapay olan her şeyden arındırılması gerektiğini belirtir. Ona göre oyuncu oyuncu gibi, aksesuar aksesuar gibi görünmelidir. Bununla birlikte; “Üç Kuruşluk Opera” oyununda anın gerçekliğini seyircilerle birlikte deneyimleyen oyuncular, “Peki şimdi ne yapmalıyım?” gibi sorular sorarak izleyicinin anlam yaratımına katılımının önünü açmakta ve onu eleştirel analiz yapmaya davet etmektedir (Clark, 2004:35-37).

Resim 39: Bertolt Brecht, *Brecht’s musical*, 1929, Berlin, Almanya.



Kaynak: <https://www.bl.uk/collection-items/premier-of-brechts-musical-the-threepenny-opera-at-the-theatre-am-schiffbauerdamm-berlin>

Resim 40: Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933, Hannover, Almanya.



Kaynak: <https://proyectoidis.org/merzbau/>

Merzbau 1923'te Hannover'da yapılmıştır. İzleyicinin mekânı deneyimleme fikri başlamamışken, Kurt Schwitters izleyiciye oluşturduğu mekânla etkileşime girerek izleyiciyi yeni bir mekânda buluşturmaktadır. Bu bağlamda “Merzbau” sergilenen bir performans olarak karşımıza çıkmaktadır. Schmalenbach'ın belirttiği gibi sanatçı ve mekân yer değiştirerek mekânın yaratıcısı kabukta, mağarada, odada mekânı oluşturmuştur. İzleyici edilgen konumdan çıkıp onu yapıtın içine davet eden, bir yaklaşım gözetmektedir.(O'Doherty,2019:62-63).

1920'de açılan “2. Dada Sergisi” izleyici katılımını barındıran birçok yapıta ev sahipliği yapmıştır. Max Erns, yapıtının yanına balta koyarak yapıttan hoşlanılmaması halinde yapıtın kırılabilirliğinden bahsetmektedir. Bu bağlamda yapıt-izleyici katılımını önermektedir. Aynı sergide izleyicilere kenarında bir resim bulunan büyük boyutlu kağıtlar verilerek çizim yapmaları istenmektedir. Bu bağlamda izleyici yapıt etkileşimi ön plana çıkmaktadır (Dinkla'dan aktaran, Kahraman 2015).

1938'de Duchamp Paris'te açılan “*Exposition Internationale de Surréalisme* “ galerisindeki sergide, mekân deneyiminin sorgulanmasına ve izleyicinin aktif katılımına uygun olacak şekilde düzenlemiştir. Duchamp galerinin giriş ve çıkışlarına döner kapı yerleştirerek izleyiciyi galerinin dışı ve içi gibi kavramlar üzerine düşündürmek

istemiştir. Başka bir çalışmasında Duchamp, galerinin tavanına astığı çuvallarla galeri mekânını ters yüz ederek izleyicinin de mekân algısını ters düz etmeyi hedeflemektedir. Duchamp tavanın işlevini izleyici etkileşimine açmaktadır. İzleyici bir tür sarkıt konumundadır. Bu yapıtta tavandaki çuvalların, sanatın nesnesi olmasının yanı sıra; izleyicinin de sanat işinin parçası olarak katılımını sağlayan, mekân kavramını deneyleyen bir eylem alanı olarak oluşmaktadır. (O'Doherty,2019: 92).

Resim 41: Marcel Duchamp, *1200 Kömür Çuvalı*, 1938, Exposition Internationale du Surrealisme, Paris, Fransa.



Kaynak: http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/popup_8.html

Duchamp'ın 1942 yılında "Bir Mil Sicim" sergisinde, galeri mekânında izleyicinin geçeceği alanları önceden kurgulamış, galeriyi izleyici deneyimine açarak izleyiciyi edilgenlikten kurtarıp sanatın içine dahil etmektedir. Duvarlarda asılı olan sanat işlerinin önünden geçirdiği sicimlerle, izleyici ve yapıt arasına mesafeler koymaktadır.

Bu bağlamda izleyiciye mekân kavramını sorgulatmaktadır. Çerçeveleri yok edilmiş sanat işi bağlamında, izleyici katılımıyla mekân çerçeve haline dönüşmektedir (O'Doherty,2019 89-94).

Resim 42: Marchall Duchamp, *1 Mil Sicim*, 1942, New York, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/popup_9.html
duchamp

50'lerde John Cage, "4'33" adlı performansı ile izleyici katılımını sağlayarak bir performans gerçekleştirmektedir. Cage konser salonuna gelerek önünde bulunan notaların sayfalarını değiştirmektedir. Eş zamanlı olarak konser salonunda bulunan izleyicilerin dakikalar boyunca çıkardığı uğultuları kaydetmektedir. Performans Cage'in piyanonun kapağını kapatması ve ardından selam vermesiyle son bulmaktadır. Cage burada izleyici katılımıyla birlikte boşluk kavramını sorgulatmaktadır.

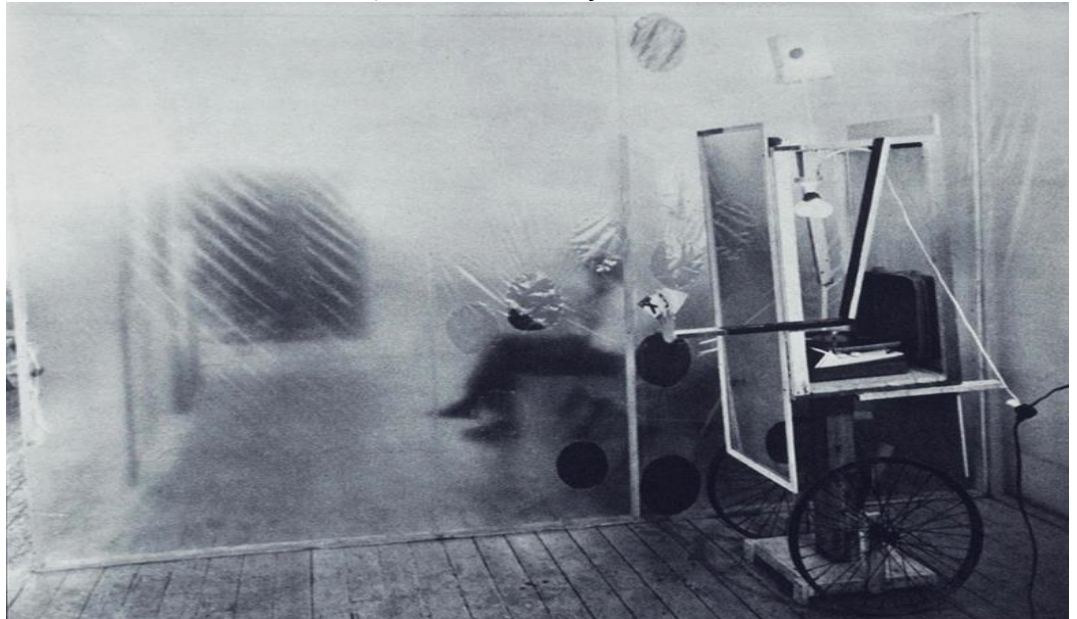
Resim 43: John Cage's 4'33 performansı.



Kaynak: https://medium.com/@Zhang_jianqiang_2923969/sound-ambience-d801b6e91f50

1959 yılında Allen Kaprow izleyici katılımının ön planda olduğu “18 Happenings in 6 Parts” adlı bir happening gerçekleştirmektedir. İzleyiciye verilen direktifler doğrultusunda izleyici bölümleri tamamlamakta ve eşzamanlı olarak bölümler, zil çalışıyla birlikte izleyicinin uyarılmasıyla başlayıp sonlandırılmaktadır. Bu bağlamda Kaprow izleyiciye mekâna dair oluşumları anımsatmakta ve her izleyicinin deneyimi bir etkileşim geçirerek performansı tamamlamaktadır.

Resim 44: Allen kaprow, 18 Happenings in 6 Parts, 1959, Reuben Galerisi, New York, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: <https://art105ishikawa.files.wordpress.com/2014/11/jeo1.jpg>

Allen Kaprow 1964'te gerçekleştirdiği “Eat” adlı performansını mağarada gerçekleştirmiştir. Kaprow klasik sanattan sıyrılmak için Happening isimlendirdiği çalışmayı, garaj, sokak ve dükkân mekânları kullanarak galeri ve müze gibi kavramlara karşı çıkmaktadır. Kaprow performansını, izleyici katılımlı bir performans olarak oluşturulmuştur. Merdivenlerden çıkarak girilen performansta tavandan aşağıya doğru sarkıtılan meyveler bulunmaktadır. İzleyiciler Kaprow'un yönlendirmeleriyle, mekân ın içinde aktif olarak yolculuk etmektedir. İzleyici katılımını öneren sanatçı, aynı zamanda galeri mekânını politik tavırla ele alarak sanatın meta değerini ilgilendiren üretim tüketim süreçlerini kendine konu edinmektedir.

Resim 45: Allan Kaprow, Eat, 1964, Smolin Galerisi, New York, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: <https://www.feastingonart.com/2018/09/seer-as-seen-maurice-merleau-pontys-concept-of-reversibility-applied-to-food-art.html>

O' Doherty performansın, happening ile tiyatro arasında bir birleşim olduğunu ifade etmektedir. Bir sürü yönlendirmelerin tahakkümü altında kalan izleyici, mekânda geziye çıkmaktadır (O'Doherty, 2019:68).

Tarihsel süreç göz önüne alındığında, metin içinde bahsedilen sanatçılar bağlamında, izleyici yapıt sentezinde 1900'lü yıllardan itibaren kökten değişim gözlenmektedir. Bu süreç içinde sanatçıların kullandıkları malzemeler değişkenlik gösterirken avangardı

izleyen sanatın deneyimlenme sürecine ilişkin yeni öneriler ile birlikte alternatif yaklaşımlar üretilmektedir.

1960, 1970'lerle birlikte izleyici etkileşimi teknolojik gelişmelere koşut bir çeşitlilik kazanmıştır. Bu durum sanatçıların malzemelerine etki ederek sergileme biçimlerinde çeşitlilik unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Burger, avangart hareketlerin sanat kurumlarına karşı gösterdikleri muhalefetle birlikte, eser kategorisinin hazır nesne ile yer değiştirdiğine değinmektedir (Alp:2016:101).

Sanat kurumları ve eril hegemonyaya muhalefet bağlamında, 1970'li yıllarda ortaya çıkan feminist sanat örnekleri açısından, Yoko Ono 1964 yılında gerçekleştirdiği performansta izleyici katılımını sağlayan bir yaklaşımla izleyicilerden kendisini kesmelerini istemiştir. Katılımcılarla gerçekleşen performans Yoko Ono çıplak kalana dek sürmüştür. Bu bağlamda Ono poster mantığının insanlık üzerindeki algısını yıkmayı hedeflemektedir. Sanatın sadece estetik bir meta olarak algılanmasını sorgulamaktadır. Tüm muhalif doğasına ve kimliğine karşın, feminist sanat sonraki süreçlerde zaman zaman karşısında durduğu sanat politikalarının tahakkümü altına girmekten kaçamamıştır.

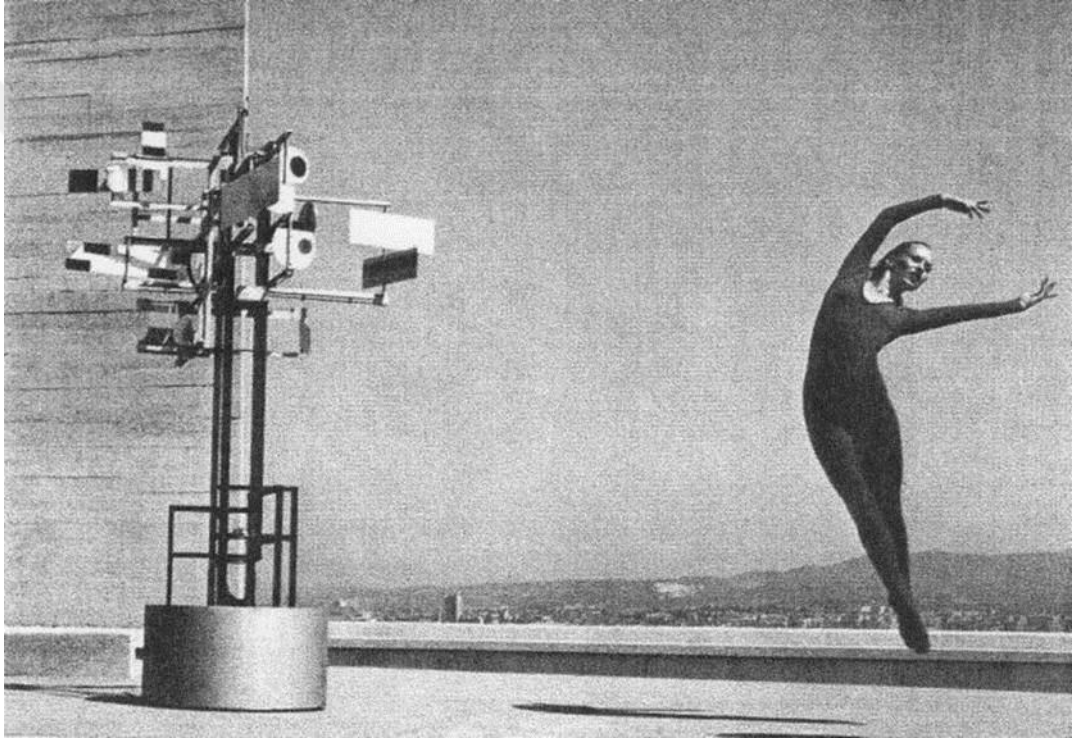
Resim 46: Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964, Carnegie Resital Salonu, New York, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: https://voxpopulisphere.files.wordpress.com/2015/10/yoko_ono_-_cut_piece_1965_-_227-935x300_q85.jpg

Sanatın artık sponsorların gücü altında toplanmaya başladığı yıllarda, sponsorlar aracılığıyla gerçekleştirilen sanat işleri içerisinde, Nicolas Schöffer heykellerinde belirmektedir. Schöffer, ışık ve hareket konularına eğilmektedir. Bu bağlamda ürettiği yapıtta izleyici etkileşimi ön plana çıkmaktadır. Mikrofon alıcıları sayesinde hareket edebilen fotoelektrik aracılığıyla mekânda bulunan renkler ayırt edilebilmektedir. İnsanların hareketleri doğrultusunda şekil değiştiren yapıt, bu bağlamda izleyici katılımını oluşturmaktadır(<http://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/1956-cysp-1-nicolas-schoffer-hungarianfrench/>).

Resim 47: Nicolas Schöffer, *CYSP 1*, 1956.



Kaynak: <http://retromaniabysimonreynolds.blogspot.com/2014/03/>

Beuys'un politik bir tavır olarak Amerika'nın sanat siyaset politikalarını kendi sanatına eklemleyerek eleştirel bir performans sergilemektedir. Bu bağlamda "Amerika Beni Seviyor Bende Amerika'yı" adlı işinde Beuys'un sistemle girdiği mücadeleyi ironik bir yaklaşımla ele aldığı görülmektedir. Uçaktan inmeden işlerinin galeriye yerleştirilmesi, Amerika'ya ait bir çakal türünden başka hiçbir şeyle etkileşime girmemesi bu bağlamda eleştireldir. İzleyici pasiftir ve bir Beuys eleştirisine tabidir.

Resim 48: Joseph Beuys, *Like America and America Likes Me*, 1974.



Kaynak: https://animalsvietnam.files.wordpress.com/2012/03/beuys_coyote_09_sized1.jpg

1960-1980 yılları arasında gerçekleştirilen land art çalışmaları galerilerin ve müzelerin sanatı tahakkümü altına almasını eleştirel bir tavırla ele almakta, izleyiciyi daha politik bir ortamda, kamusal alanda bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda galeri mekânının dışına çıkan izleyici yeni bir deneyim formuyla karşılaşmaya hazırlanmaktadır (Antmen, 2016:253).

İzleyici yapıt etkileşimi bağlamında 1900'lü yılların başından günümüze kadar gelen katılımcı kavramı, tamamen yaşamdan koparak sermayenin himayesi altında toplanmaktadır. 1950'lerden 1960 kadarki olan süreçte, müze artışının çok olduğu dönemde 390 ayda yaklaşık 2500 müze açılmıştır. Müze, avangartın tüm mücadelesini satın alarak kendine eklemektedir. Sistemin bir parçası olan sanat sıradanlaşmaktadır. Kapitalizmin düzeni ayrıcalıklı olan ile popüler olanı bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Sanatçıyı takip edenler artık galeriyi ziyaret edenler değil çok daha büyük kitlelerdir. Büyük kalabalıklara ulaşmak amacıyla sanat, popülaritesi yüksek eğlence dünyasına adım atar. Sanat hiç olmadığı kadar güçlü bir tarzda yönetilir ve baş eğmeye zorlanır. Eleştirel, sorgulayıcı, tartışmacı geleneği tüketilir. Bu yeni dönemde meta kültürle bir araya gelmektedir. (<http://www.aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burjerin-avangard-kurami/>)

Sekülerleşme, modernite ve kapitalist sistem zamanla insanı geçmiş alışkanlıklarından koparıp bireycilik bağlamında bir özgürlüğün önünü açarak eleştiri gücü nispeten daha yüksek, sorumlu ve aktif bireyin gelişimine katkı sağlamıştır. Bu sistem kişileri tüketim koşulları etrafında görece daha özgür bir kimliğe kavuşturma imkanı sunmuş ancak insanları daha soyutlanmış bir yalnızlık durumuna sokarak önemsizlik duygularının doğmasına neden olmuştur. Bu bağlamda insanlar arası ilişkiler zayıflamaktadır (Fromm, 2016:123). Bourriaud bu bağlamda sanatta yeni bir yaklaşımla insanlar arası iletişimi öneren, sanatta ilişkisel bir boyuttan söz etmektedir (Bourriaud, 2005:43).

2.1.3. İlişkisel Sanat

Nicolas Bourriaud'nun önerdiği ilişkisellik, modern dönemin sorunsalından farklı olarak, insanlar arası ilişkileri üzerinde durur. Günümüz koşullarında değişen katılımcılık insanlar arası etkileşimin uzmanla gerçekteşmektedir. “ İlişkisel sanat salt izleyicinin sanat yapıtı ile ilişkisini imlemekle kalmayıp aynı zamanda izleyiciler arasında ortak ilişki biçimleri ve kolektif eylem biçimlerine dek uzanan etkileşimleri kapsamaktadır” (Alp 2016:104).

Bourriaud'a göre sanayi sonrası toplumlarda en acil olan şey insan ilişkilerinin bir uzamda yeniden şekillenmesi gerektiğidir (Bourriaud, 2005:97). Bununla birlikte, “izleyicilerin arasındaki etkileşimi teşvik eden sanat, toplumsal parçalanma yönündeki genel eğilime dolaysız bir tepkidir. Bu parçalanma çalışma hayatında giderek daha da artan uzmanlaşma ve insanların insanlarla değil medya ile yoldaşlık kurarak evlerine kapanmalarına kadar çeşitli şekillerde kendini gösterir” (Stallabrass'tan aktaran, Alp 2016)

Modern dönemin bir sorunsalı olan kapitalizm, insanlar arası ilişkileri zayıflatmaktadır. Bugünün sorunsalı temelinde, modern dönemin problematiği bienaller etrafında şekillenen sanatın yaşamla arasında organik bir bağ kuramamasından hareketle, Bourriaud'nun önerisi, sanatla yaşamı bir araya getirmenin koşulu olarak insanlar arasındaki iletişimi sağlamaktır.

“Yeni formlarıyla sanat çalışması, görülecek nesneler üretmek diye tanımlanabilecek eski çalışmayı aşmıştır. Artık bu çalışma, doğrudan doğruya "dünyayla kurulacak/kurulmuş bağlar", yani etkin topluluk biçimleri üretmektedir” (Ranciere, 2010: 66).

Sanat tarihi açısından önce insan ile tanrı, sonrasında insan ile nesne arsında kurulan ilişki günümüzde insanla insan arasındaki diyaloga odaklanmış durumdadır. İletişim çağı olarak adlandırılan günümüz toplumsallığında, sanat iletişimin gerçekleşmesinin imkanı olarak, diyalog temelli bir sanatsal form kurgulanmaktadır” (Bourriaud, 2005:46).

90 sonrası iletişimsel üretim günümüz şartlarında randevuları, gösterileri, oyunları, kutlamaları, yeni ilişkilerin etkileşimi kapsamaktadır (Ranciere, 2010: 66).

Sanat yapıtlarının ilişkiler formunda şekillenmesi günümüzün avangart halidir çünkü günümüzün gerektirdiği problematik ilişkidir ve sanatın hayatla bağ kurma çabasıyla ilişkilerin içinde oluşmaktadır. Bu ilişkiler sınırlı bir ilişkisellik tezahürü olarak algılanabilir ancak bu kırılmanın dalga dalga yayılacağını ön görür.

Bourriaud’nun tarifıyla “Sanatçı formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda sanatsal pratiğin özü, birtakım öznelar arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur ve böylece ;bu ilişkiler başkalarını doğurur ve böylece sonsuza kadar devam eder." (Bourriaud, 2005:34).

Öte yandan Eric Alliez ise, Baurriad’nun ilişkisellik temelli estetik anlatısının onun şizofrenisi olduğunu belirterek ele almakta ve bunun alternatif demokratikleşme açısından bir işlevsellik barındırdığını söylemektedir (Alliez, 2010: 32-33).

Rancierin tanımıyla sanat eserinin, iletişim bazında erimesi önemlidir. Ayrıca bu iletişimin galerinin içine yerleşmesi ya da tam tersi kamusal alandaki mekânda oluşması bunları iletişimsel bir form olarak tanımlamaya olanak oluşturmaktadır (Ranciere, 2010: 66).

Rancier’in sözünü ettiği kategoriler ilişkişel estetiğin tezahürüne dairdir. Ona göre etkileşimli sanat iki mekânsal kategoride gerçekleşmektedir. Bunlar müze, galeri vb. sanat kurumları mekânları ya da gündelik hayatın akışı içinde konumlanan kamusal mekânlardır (Ranciere, 2010:67).

2.2. Çağdaş Sanatta Mekân – İzleyici İlişkisi Bağlamında Etkileşimli Örnekler

2.2.1. Anri Sala: Dammi I Colori

Anri Sala Avrupa'nın en fakir şehri Tiran'a yaptığı müdahalelerle bilinmektedir. Şehir binalarının yüzeylerini renklendiren sanatçı, izleyiciyi estetik, kolektif bir yaklaşımla mekânın içine dahil ederek insanların birbirleriyle olan ilişkilerine olanak oluşturmaktadır. Bu bağlamda şehrin estetik olarak görünümüyle ilgili bir hamle yapmakla kalmayıp bu mekânı kullananları da bir araya getirmektedir. Tiran'daki binaların dış yüzeylerini renklendirerek kamusal mekânın estetik olarak benimsenme duygusunu açığa çıkarmaktadır. Bu anlamda sanatçının girişimi yeni sosyal bağlar arasından okunmalıdır. Sanatçının hedefi yaşamla sanatı bir araya getirmektir (Ranciere, 2010:68).

Resim 49: Anri Sala, *Dammi I Colori*, Fotoğraf, 2003, Tiran , Arnavutluk.



Kaynak: <https://jalehmansoor.files.wordpress.com/2011/03/dammi-i-colori41.jpg>

2.2.2. Felix Gonzalez Torres: Ross'un Portresi

Felix Gonzalez Torres, "Portrait of Ross" portresi çalışmasında şekerleri galeri mekânına yerleştirmiş ve izleyiciye şekerleri tüketebilme imkanı oluşturmaktadır ancak izleyiciye tükettiği şeker kadar yerine koydurarak bir sorumluluk duygusu aşlamaktadır. Felix, ikili bir ilişkinin otobiyografisini izleyici ile paylaşmaktadır. Sanatçının yapıtları ortak bir var olma isteğindedir . Bu anlamda yapıtla ilişki içine giren izleyici bir yandan şekerleri tüketirken bir yandan da üretir. Bu sayede sanatçı, izleyiciyi yapıtın üretimine katkı yapmasını sağlarken ortak bir paydada yeni ilişki bağları oluşturmaktadır. Artık Ross'un Portresi kısır bir göstergenin ön yüzü olmakla

kalmaz, aynı zamanda izleyici ile birbirine bağlanarak sosyal ağlar oluşturmaktadır. (Bourriaud, 2005:91-95).

Resim 50: Felix Gonzalez Torres, *Untitled - Portrait of Ross*, 1991, Chicago, Amerika Birleşik Devletleri.



Kaynak: <http://bravocinese.com/archives/10936>

2.2.3. Hans Harmet: Level

Hans Harmet form üzerinden sosyal bir alan açarak çeşitli yüksekliklerde oluşturduğu ayakkabıları izleyicinin deneyimine açmaktadır. Sergiye gelen izleyicilerin boy oranlarına göre ayakkabılar verilmektedir. Bu sayede deneyim; eşitleyici, bir araya getirici bir unsur olmakla kalmayıp yüz yüze gelen bedenlerin ilişkilerinden doğmaktadır.

Resim 51: Hans Hemmert, level, 1997, Berlin, Almanya.



Kaynak: <https://i.4pcdn.org/pol/1448606467617.jpg>

2.2.4. Jeans Haaning: Turkish Jokes

Jens Haaning hakim kültür üzerinden çalışmalar yapmaktadır. Meydanlardaki hoparlörden anlattığı fıkralarla hakim kültür üzerinden bir alan oluşturarak Türkçe bilenleri bir araya getirmektedir. Kamusal mekânı, öteki meselesi üzerinden bölerek aynı zamanda bir araya getirmektedir. Bu bağlamda izleyicinin aktif olarak katılım gerçekleştiği bir iletişim alanı oluşmaktadır.

Resim 52: Jens Haaning, Turkish Jokes, 1994, Oslo, Norveç.



Kaynak: <https://love-play-politics.tumblr.com>

2.2.5. Rafael Loranzo-Hemmer : Pulse Room

Rafael Loranzo-Hemmer “Pulse Room” adlı çalışmasında izleyicilerin kalp atışlarını ölçen bağlantı sayesinde yanıp sönen tavana sabitlenmiş üç yüz ampul aracılığıyla el ele tutuşan insanları bir araya getirerek aralarında bir iletişim yolunun açılması hedeflenmektedir.

Resim 53: Rafael Lozano-Hemmer, Pulse Room, 2008, La Constancia Fabrikası,Puebla, Meksika.



Kaynak: <https://www.arte-sur.org/home/pulse-room/>

Resim 54: Rafael Lozano-Hemmer, Pulse Room, 2008, La Constancia Fabrikası,Puebla, Meksika.



Kaynak: <https://www.arte-sur.org/home/pulse-room/>

2.2.6. Marina Abramovic: The Artist Is Present

Marina Abramovic 2010 yılında New York Modern Sanatlar Müzesinde gerçekleştirdiği performansta iki kişinin göz göze gelmesinden hareketle kurguladığı bir diyalog üzerinden, özelden genele bir iletişim kurmayı hedeflemektedir. Bu alan bir monolog gibi gözüke de izleyicilerin değişmesiyle birlikte etki alanının yayılması öngörülür.

Resim 55: Marina Abromoviç, *The Artist Is Present*, 2010 , Moma, New York.



Kaynak : <http://www.sanatatak.com/wp-content/uploads/2017/08/Ulay-with-Marina-The-Artist-is-Present-2010-MoMA.jpg>

2.2.7. Rene Francisco

Rene Francisco yoksul mahalledeki imkanları incelemek üzerine araştırmalar yapmaktadır. Belirlenen ihtiyaç doğrultusunda sanatçı, sanat vakfının ödeneğini kullanarak arkadaşlarıyla birlikte yaşlı bir kadının evini tamir etmiştir. Yapıt tül perde üzerinde, kadının yüzü perdeye baskı alınarak gerçekleştirilmiştir. Sanatçılar kadının evini onarıırkenki görüntüler tül perde üzerine yansıtılmaktadır (Ranciere, 2010:67).

Resim 56: Rene Francisco, İsimsiz, Fotoğraf, 2003,Havana, Küba.



Kaynak: <http://universes-in-universe.de/car/habana/bien8/mnba/e-tour-03-2.htm>

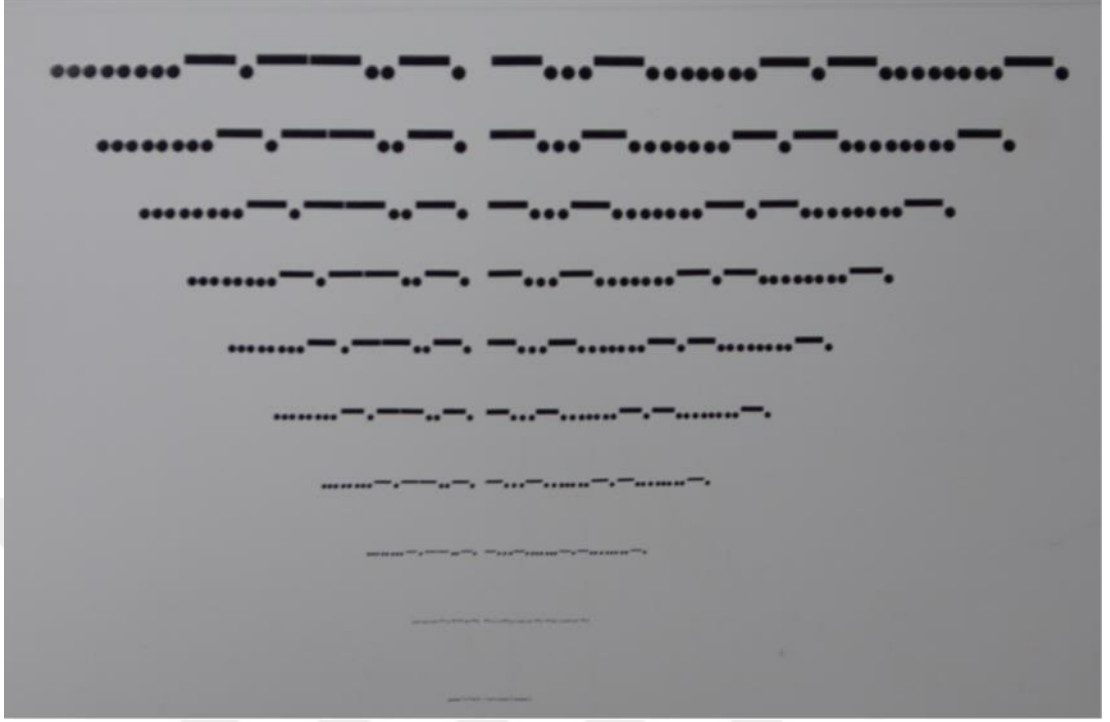
BÖLÜM 3: KİŞİSEL ÇALIŞMALAR VE PROJE

3.1. Kişisel Çalışmalar

Küreselleşmeyle birlikte, sanat mekânları ulus ötesi şirketlerin egemenliği altında kalmaktadır. Bu bağlamda üretilen işler katılımcılığı ön plana çıkartarak izleyici ile birlikte anlamlandırılmaktadır.

Geçmişten günümüze dek süregelen ilişkisellik bağlamında izleyici ile iletişim kurmak hedeflenmektedir. Bu bağlamda seçilen malzemeler, konuyu üstü örtük biçimde anlatmaktadır. Seçilen medyumlar konuyu izleyici etkileşimine açacak şekilde belirlenmektedir. Sergilenecek mekânın konumuna göre malzemede mekâna bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Çalışmalarda kullanılan malzemeler gündelik hayata kullanılan malzemelerle oluşturulmaktadır. Evrensel olarak kullanılan mors alfabesiyle, izleyiciye sorular sorarak izleyici katılımını hedefleyen alfabenin şemasıyla, izleyiciye iletilen mesajın çözümlenmesi ve aynı dille cevap vermesi hedeflenmektedir (Resim 57). Bu tez kapsamında üretilen çalışmalar kamusal alanda, yeni bir mekânda izleyiciyi bir araya getirerek, alternatif bir mekân oluşturularak, seçilen malzeme şeffaf bir atmosferde izleyiciyi sarmakta, bir araya getirmekte ve birbirleri arasında iletişimi sağlamaktadır (Resim 58, 59, 60). Mekân bağlamında sergilenen işler, o şehrin kültürel yapısına ait sorgulamalara imkan oluşturmaktadır. Seçilen malzeme yine o coğrafyanın üretim ve tüketim nesnesi bağlamında seçilmiştir. Yapıtın üstüne yazılan yazı izleyici ile etkileşime geçerek, şehrin kültürel yapısına ait bir takım sorgulamaları izleyicinin üstüne yöneltmiş ve etkileşime geçirmiştir (Resim 61). Dünyanın bir mekân olarak algılanması bağlamında, geçmişten çağırma, geri getirme, önceki formuna ulaşma şeklinde çoğaltılarak, hak ve özgürlükler temelinde yok olmaya başlayan insanı kazanımların yeniden gündeme getirilmesinin fikrini merkeze alır. Videonun siyah beyaz siteril görüntüsü bir laboratuvar ortamından dünyanın bir mekân olarak değişmesi gerektiğine atıfta bulunarak, izleyici ile etkileşime geçmektedir (Resim 62,63) .

Resim 57: Ece Ceren GÖÇMEN, *Sistemin Neresindesin?*, strafor üstüne sticker, 5 x 3 m., 2012



Resim 58: Ece Ceren GÖÇMEN, *Whirl About*, , elyaf, 15 m²., 2013.



Resim 59: Ece Ceren GÖÇMEN, *Whirl About*, elyaf, SAÜ Kampüs Alanı, 2013.



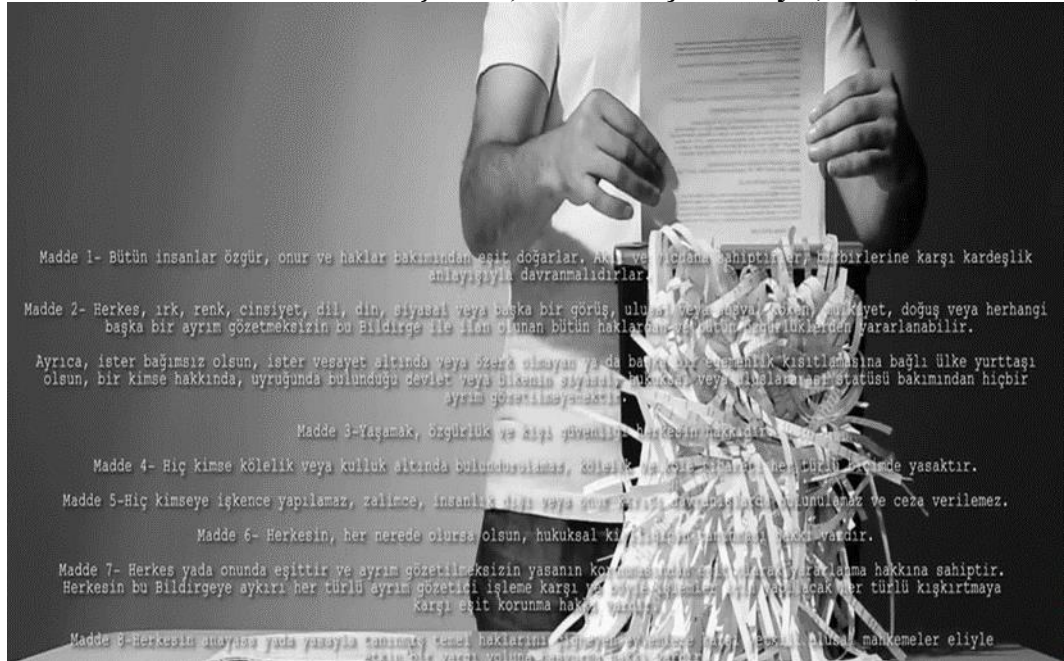
Resim 60: Ece Ceren GÖÇMEN, *Whirl About*, galeri mekânı, elyaf, SAÜ STMF Sanat Galerisi, 2013.



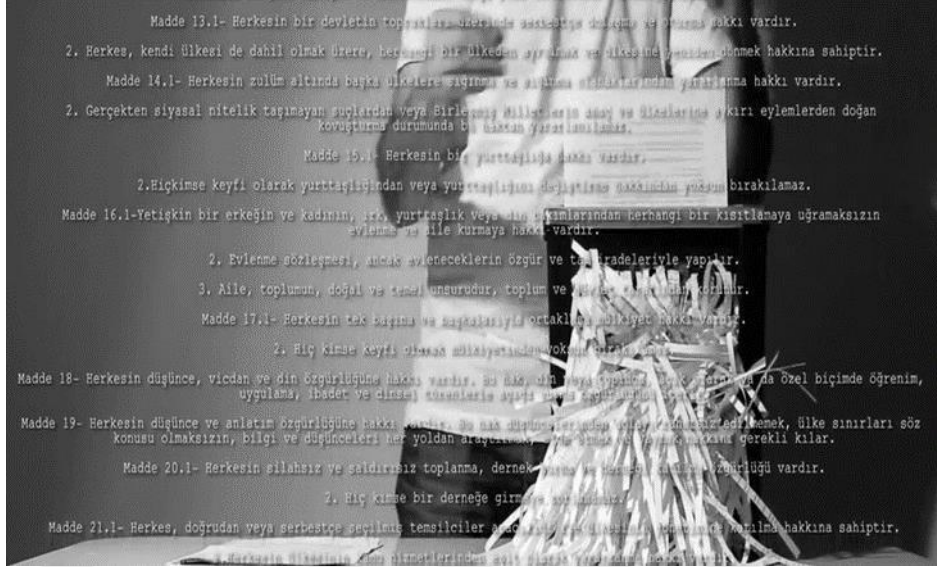
Resim 61: Ece Ceren GÖÇMEN, *Kod Adı:Haftız*, organik kabak., Ofis Sanat, Sakarya, 2015.



Resim 62: Ece Ceren GÖÇMEN, *Geri Dönüşüm/Recyle*, video., 2016.



Resim 63: Ece Ceren GÖÇMEN, *Geri Dönüşüm/Recyle*, 2016, video.



3.2. Etkileşimli Duvar Resmi Projesi

Bu proje çalışması, sosyal sorumluluk ve toplumsal yarar temelinde bir uygulama olarak talep edilen ihtiyaç üzerine, Sakarya Üniversitesi BAP Koordinatörlüğü tarafından mali destek alınarak oluşturulmuştur. Sakarya ili merkez ilçesine bağlı faaliyet göstermekte olan Sarıcalar İlköğretim Okulu'ndaki, çocukların serbest vakit geçirdikleri alanlardaki duvar yüzeylerinin, duvar resimleri ile renklendirilmesi, bunun da bizzat çocuklar tarafından uygulanmasıyla gerçekleşmiştir. Söz konusu çalışma, bir katılımcı sanat projesi olarak; başlangıçta gelen “okulun estetik bir görünüme kavuşması” talebinin yanı sıra, çocuklarda serbest vakitlerini geçirdikleri alanların kolektif olarak sahiplenme duygusunu açığa çıkarmayı hedefleyen bir sanatsal katılım şeklinde kurgulanmıştır. Bu bağlamda proje, okul mekânının güzelleştirilmesi bahanesiyle, orada bulunan öznelerin de katılarak aidiyet ve sahiplenme duygusunu güçlendirecek bir etkileşim olanağı sağlamakla birlikte, proje için gönüllü olan sanat öğrencileri ile mekânın sahipleri arasında bir iletişim ve diyalog imkanı da sunmuş, karşılıklı empati zeminleri oluşturmuştur. Bu yolla okulda eğitim gören küçük çocuklar nezdinde eğitim öğretimi cazip hale getirerek, okulun dış mekânında da çocukların birbirleriyle ve mekânla olan iletişimini güçlendirmektedir (Resim 64,65,66).

Resim 64: Ece Ceren GÖÇMEN, *Benim Güzel Okulum Projesi*, 2015.



Resim 65: Ece Ceren GÖÇMEN, *Benim Güzel Okulum Projesi*, 2015.



Resim 66: Ece Ceren GÖÇMEN, *Benim Güzel Okulum Projesi*, 2015.



SONUÇ

Sanat işinin klasik sergileme yöntemlerini terk etmesi, modernizme karşı tepkinin gündeme geldiği avangard beraberinde dönüşmeye başlayan sanat-hayat bütünleşmesi fikrinin devamı olarak ortaya çıkmıştır. Kapitalist gelişim süreci ile iktidardaki sınıfın beğeni ölçütünü yansıtacak bir kent yaşamının yanı sıra galeri ve müzenin sanat ve sergileme biçiminin kurgulanması, sanatın meta değerini öne çıkarmıştır. Endüstri geliştikçe tüketim kültürü yerleşmekte ve değer ölçütleri hızla değişmektedir:

“Çağdaş kapitalizm, eyleme geçme gücünden mahrum, edilgin özneler üretmektedir. Sol cenahtan pek çok sanatçı ve küratöre göre, Guy Debord’un Gösteri Toplumu’nda (1967) öne sürdüğü, kapitalizmin yabancılaştırıcı ve bölücü etkileri konusundaki iddiaları, katılımın neden önemli bir amaç olduğunu çok iyi ifade eder: Katılım, kapitalist üretimin baskıcı araçsallığı tarafından uyuşturulmuş ve parçalanmış bir toplumu yeniden insanileştirecektir”

(<https://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634>).

Buna göre, önce sanatçının üretim sürecinin önem kazanması daha sonra izleyicinin deneyimini öngören ve mekânı da vurgulayan sanat örnekleri son tahlilde sanat işini nesne izleyeni özne olarak konumlandırılmasını devam ettirmiştir. Diğer taraftan 90’lara gelindiğinde kent yaşamı ve hızlı tüketim kültürünün hüküm sürdüğü, insanların yoğun çalışma yaşamı ve ev arasında vakit geçirdiği ve giderek yalnızlaştığı gündelik yaşamın en temel ihtiyacının insanlar arası iletişimin artırılması olduğunu öne süren Baurrioud bunun için ilişkisellik barındıran sanat örneklerini öne sürerek “ilişkisel estetik” olarak tanımladığı bir sanat formu önerir.

Tüm bunlar özellikle yüksek sanat ve izleyicinin edilgen konumunu eleştirenler açısından katılımı ve etkileşimi öngören, toplum ve sanat bağına avangart bir temelde onararak sanatın hayata karışmasını mümkün kılacak, zaman zaman politik dozu yüksek sanat eylemliliklerine yöneltmiştir. Eylem ve iletişim bu etkinliklerin olmazsa olmazıdır. Kapitalizmin tüketimci saldırganlığına ve ilişkilerin de bu çerçevede tükenmesinin ilacı sanatsal etkinliklerinin bu bağlamda kurgulanmasıdır. Rancière’in dediği gibi, “Gösteri eleştirisi, çoğunlukla sanatın politikasının başı ve sonudur” (<https://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634>).

Öte yandan, ilk örneklerinin Brecht'in "Yabancılaştırma etmeni" adını verdiği yöntem ile tiyatrodan ve Dada'nın yıkıcı refleksini yansıttığı "interaktif" sanat örneklerinde izleyiciyi sanat işinin bir parçası olarak "tanıyan" sanatta yeni bir deneyim alanı olarak etkileşimlilik gündeme gelmektedir.

Bu yeni durum beraberinde sanat çalışması Rancier'in de iddia ettiği gibi seyirlik nesneyi aşmıştır. Artık sanat dünya ile yeni bağlar kurmayı önerir. 90 sonrası iletişimsel üretim günümüz şartlarında randevuları, gösterileri, oyunları, kutlamaları, yeni ilişkilerin etkileşimi kapsamaktadır. Rancier'in tanımıyla sanat eserinin, iletişim bazında erimesi önemlidir. Ayrıca bu iletişimin galerinin içine yerleşmesi ya da tam tersi kamusal alandaki mekânda oluşması bunları iletişimsel bir form olarak tanımlamaya olanak oluşturmaktadır (Ranciere, 2010: 66). Böylelikle, özne sanat çalışmasının bir elemanı hatta medyumunu olabildiği oranda nesneleşmekte, nesne yani sanat işi ise bir anlamda özne statüsü kazandığı oranda bu hiyerarşi kırılmaktadır. İlişkiler paralelleştikçe demokratikleşmekte, sanat ve hayat bir araya gelme olanağı yakalamaktadır.

İnteraktivite, katılımcılık, etkileşim, ilişkisellik gibi sanatta iletişim ve etkileşimi öngören yeni formların ve deneyimlerin ortaya çıkması ile modern estetiğin yerini etik tartışmalarına ve politik argümanlara bıraktığı görülmektedir. Brian O'Doherty katılım ve ilişkisellik barındıran performans sanatının happening ile performans arasında bir oluşum olduğunu belirtirken (O'Doherty, 2019), Marina Abramoviç tersinden performans ve tiyatronun hiçbir ilişkisinin olmadığını, tiyatronun yapay ve kurgusal olduğunu oysa performansın tamamen gerçek ve tüm doğaçlama davranışlara açık; hatta ölüm tehlikesine varacak ölçüde riskli olduğunu söylemektedir (https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0).

Avangardın sanat ve hayatı aynı düzlemde birleştiren ve bütünleştiren anlayışına da uyan bu yeni durum, avangardın da defalarca uğradığı yenilgi göz önüne alındığında kapitalizmin doğasına uygun sınıfsal olarak bölünmüş bir toplumsallığın bir biçimde çelişkiler barındırdığını doğrular. Zira bu çelişkiler toplamı sanat temsillerinde de görülmektedir. Buna göre çeşitli örneklerde sisteme entegre eden/olan bir tarz ile ona karşı ve muhalif bir tarzın ortaya çıktığı gözlemlenir.

Bir yanda sanatsal mecrada birer aktivist gibi dünyanın daha insanca kurgusuna ütopyik anlamda seslenen, buradan hayatla bütünleşik bir politik düzlemde gerçekleştirilen sanat

örnekleri varken, diğerk bir yanda katılımcılık adına organize edilmiş yüksek sınıf temelli etkinlikler, sistemin açmazlarından bunalmış özneyi rahatlatacak “katılım enstitüsü” projeleri gibi örnekler de tasarlanabilmekte; bunlar neoliberal ve küresel politikaların hüküm sürdüğü bir dünyada aynı anda varlık gösterebilmektedir. Elbette bu durum eninde sonunda Salon’a girmeyi reddederek kamusal mekânda bir çadır kurup sanatını sergilemeyi tercih eden Courbet’nin eylemi gibi iki çelişik yapıyı barındırmakta, sınıflı toplumun sanatsal tezahürleri olarak ortaya çıkmaktadır. Bishop’a göre de: “Sanatın, dünyayla çakışan deneysel bir faaliyet biçimi olduğunu teslim etmemiz gerek – sanatın negatifliği, politik bir projeye destek olabilir, ama sanat böyle bir projeyi baştan tasarlayıp hayata geçirme sorumluluğunu tek başına taşımak zorunda değildir. Katılımcı sanat, ayrıcalıklı bir politik mecra olmadığı gibi, gösteri toplumuna karşı hazır bir reçete de değildir. En az demokrasinin kendisi kadar belirsiz ve eğretidir. Ne katılımcı sanatın ne de demokrasinin meşruiyeti kendinden menkuldür, her özgöl bağlamda yeniden kurulup sınanmalıdır” (Bishop,2015). Dolayısıyla kapitalizmin öngördüğü çelişkili yapıyı değerlendirmeden sanatta etkileşimliliğin deneyimlenmesi ya da önerilmesi eninde sonunda eksik kalacak bir tahlil olacaktır. Sanat ve hayatın birlikteliğı ütopyası ise bu içeriğın analizini öne alan örnekler çerçevesinde direnen sanat örneklerinde gerçekleşmeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Alliez,E. (2010). *Kapitalizm ve Şizofreni ve Konsensüs: İlişkisel Estetik Üzerine*. (T. Doğan Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Antmen, A. (2016). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (7. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (Ed.) (2005). *Sanatçı Müzeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (Ed.) (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi: Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (Ed.) (2017). *Sanat Müzeleri 2: Müze ve Eleştirel Düşünce*. (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (Ed.) (2018). *Sanat Müzeleri 1: Müze ve Modernlik*. (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge Ekonomi Polisiği Hakkında Bir Eleştiri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Beksaç, E. (2012). *Ortaçağ Avrupasında Resim Sanatı*. İstanbul: Paradigma Kitapevi Yayınları.
- Bourdieu, P. (1995). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*, (H.Turan Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2005). *İlişkisel Estetik*. (S.Özen Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bulut, Ü. (2003). *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*. İstanbul:Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Bürger,P. (2010), *Avangart Kuramı*.(9. Baskı).İstanbul: İletişim Yayınları.
- Clark, T.(2004). *Sanat ve Propaganda*. (E. Hoşsucu Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Fromm, E. (2016). *Özgürlükten Kaçış*. (Ş.Yeğin Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Germaner, S. (1997). 1960 *Sonrası Sanat Akımlar Eğilimler Gruplar Sanatçılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gombrich, E. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & M. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kahraman,A.T.(2015). *1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında Sanat Eseri ve İzleyici*. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü:İmgelerin Toplumsal İşlevi*.(İ.Türkmen Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- O'Doherty, B. (2019). *Beyaz Küpün İçinde*. (A. Antmen Çev.). (4. Baskı). İstanbul Sel Yayıncılık.
- Ranciere,J. (2010). *Özgürleşen Seyirci*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Toy,B. (2017). *İnteraktif Sanatın Oluşum Süreci Ve Günümüzdeki Durumu*. Levent Mercin (Ed.). Görsel İletişim Tasarımı ve Animasyon (s. 115). İstanbul: Pegem Akademi.
- Umberto, E. (1999). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (2. Baskı). İstanbul: Can Yayınevi.
- Uysal, Ş.(2008). *AB Uyum Sürecinin Güncel Sanat Ortamına Etkileri*. Kocaeli Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi, Kocaeli.
- Ünal,B. (2013). *İlişkisellik Bağlamında Yeni Arayışlar*. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Ankara.

Sürekli Yayınlar

Alp.K.Ö. (2016). İlişkisel Estetik Ve Kamusal Alan Bağlamında Sanatta Yeni Arayışlar.

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi. Sayı:16.

Arielli, A. (2012 Ağustos-Eylül). Cabines Of Curiosity. History Magazine.

Boyras, B., Cantürk, A., (2013). *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Sayı:

3, 125-135.

Girgin,F. (2014). Çağdaş Sanatta:Sanatın Malzemesi Olarak Mekân . *Akdeniz Sanat*

Dergisi. Sayı:13.

Hamilton,J. (2012). Arman'ın Nesneler Sistemi. (A. Önuçak Bozdurgut Çev.).

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi.

Sayı: 12 ISSN 1308-2698.

Diğer Yayınlar

Buschmeier, A.(2013) *Objection To Objects In Participatory Art* Bern Üniversitesi.

<http://asablom.blogspot.com/2009/02/propaganda-reklam-samhallsinformation.html>,
(30 Nisan 2019).

<http://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/1956-cysp-1-nicolas-schoffer-hungarianfrench/> (30 Nisan 2019).

http://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2040, (30 Nisan 2019).

<http://v3.arkitera.com/g151-diktatorluk-ve-mimarlik.html?year=&aID=2716&o=2710>
(29 Nisan 2019).

<http://www.aliartun.com/yazilar/kuramda-avangardlar-ve-burgerin-avangard-kurami/>
(30 Nisan 2019).

<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749> (30 Nisan 2019).

<https://www.e-skop.com/skopbulten/katilimci-sanatin-acmazlari/2634>(30 Nisan 2019)

https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0 (30 Nisan 2019)

EKLER

Ek 1: 2014-60-01-013 Numaralı Proje Sonuç Raporu

Proje ile birlikte öğrencinin tezde ele aldığı etkileşimli sanat konusunun pratikte deneyimlenmesi olanağı ortaya çıkmıştır. Bu açıdan, tezin teorik bağlamlarının kurgusu ve referanslar hususunda karşılaştırmalı ve sağlıklı bir çalışma ortamı doğmuştur. Okul çevresinin estetik bir görünüm kazanması hedefiyle yola çıkılmış projede, öğrencilerin yaratıcılık ve deneyimi öne alınmış, dolayısıyla proje çok daha sanatsal ve özgün bir değer ve nitelik kazanmıştır. Günümüzde sanatın bilgi aktarımında araçsallaşarak, pedagojik projelerle gündeme gelmesi, günümüz sanat üretiminde görünürlük kazanmaya başlayan etkileşimlilik ve katılım adına gerçekleşen bir anlayıştır. Bu açıdan sanat ve eğitim kurumlarının işbirliği ile özellikle Batı’da daha çok örneğe rastlandığı, ya da bunların görünürlük kazandığı söylenebilir. Proje ile benzerliği açısından söz konusu örneklerin etkileşim ve katılımı yöntem olarak merkeze alırlar. Buna karşın bu örneklerin bir çoğunun “yarar” ve “araçsallık” kavramlarını, sanat üretiminde özgünlük değeri yerine ikame ederek sanatın özerklik sorunsalına ilişkin bir tartışma başlattığı söylenebilir. Projede geliştirilen yaklaşım ise tam tersine özgünlük değerini öne çıkartarak, sanatsal özerkliğin devamını sağlayan bir tercihte bulunur. Projede katılımcılar düzeyindeki tek yönlendirme, çocukların resimlerindeki çizimlerin konu çerçevesidir. Ancak bu da “sevdiğiniz iki şey” başlığında açık uçlu bir temaya sahip olduğundan; kurgusalılık içinde, özgür yaratımı hedefler bir nitelik kazanmıştır. İkinci yönlendirme ise “stencil-şablon” tekniğidir; bu ise projenin gerçekleştirilmesi açısından çocuk çizimlerinin büyütülerek duvara aktarılması yönünde bir yöntem olarak, duvar resminin kolektif üretimi, uygulanması ve yetkinlik çerçevesinde zorunlu hale gelmiştir. Projede çocukların, öğretmenlerin ve üniversiteden gönüllü öğrencilerin de katılımıyla gerçekleşen diyalog ve sanatsal deneyim alanında, pedagojik yönelimiyle epistemolojik bilgi ve deneyimin pratikte ortaya çıkardığı ilişkiler ve iletişim, çalışmanın amacına uygunluk sağlamıştır. Buna göre sanatın ve sanat eğitiminin ortaya çıkardığı bütünsel kazanımların tümünün gerçekleştiği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda: “Sanat, eşit, özgür ve özerk bireyin oluşmasında kilit bir rol oynayarak sanat yoluyla hayatın değişimini mümkün kılar. Sonuç olarak sanat ve sanat eğitimi, her insanda potansiyel olarak varolan güdü ve becerileri zeka ile birlikte kullanarak, beraber yaşamının kodlarını oluşturup yaymak ve sosyal sürdürülebilirlik için en etkili araçlardan birisidir.” (Kuru, 2016:8)

ÖZGEÇMİŞ

07.04.1987 yılında Zonguldak'ta doğdu. İlk ve ortaokulu eğitimini İzmit Donanma İlköğretim Okulu'nda tamamladıktan sonra lise öğrenimini İzmit Gazi Süper Lisesi'nde tamamladı. Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde başladığı lisans eğitimini 2011 yılında tamamladı. 2012 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalında başladığı yüksek lisans eğitimini başarıyla tamamlayarak mezun oldu.

