



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Seramik Anasanat Dalı

**SANAT DENEYİMİNDE ESER ARACILIĞIYLA SANATÇI-İZLEYİCİ
YAPILANIŞI: MEKANSAL ESKİZLER**

Mehtap Morkoç

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

SANAT DENEYİMİNDE ESER ARACILIĞIYLA SANATÇI-İZLEYİCİ
YAPILANIŞI: MEKANSAL ESKİZLER

Mehtap Morkoç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

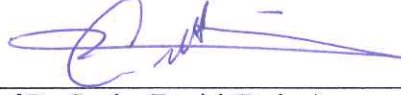
Seramik Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Mehtap Morkoç tarafından hazırlanan “Sanat Deneyiminde Eser Aracılığıyla Sanatçı-İzleyici Yapılanışı: Mekansal Eskizler” başlıklı bu çalışma, 29 Mayıs 2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Candan Terviel (Başkan)



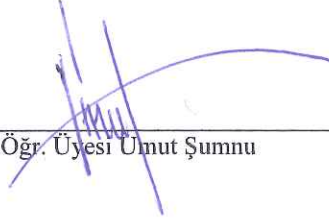
Dr. Öğr. Üyesi Funda Susamoğlu (Danışman)



Prof. Kaan Canduran



Doç. Dr. H. Esra Oskay Malicki



Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatlarda arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesini verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayımlanan “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/H.Ü Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açıktır.

- Enstitü/Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir.⁽¹⁾
- Enstitü/Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir.⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.⁽³⁾

29/05/2019


Mehtap MORKOÇ

“*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

(1) Madde 6.1 Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması ve patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, **tez danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** ile iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2 Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ay aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1 Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2 Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik sürecinde enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanın önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Dr.Öğr.Üyesi Funda Susamoğlu** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.


Mehtap MORKOÇ

TEŞEKKÜR

2005 yılında, ilk kez öğrenci olarak bulunduğum, sonrasında işim ve bir nevi evim de olan, her konuda desteklerini ve güler yüzlerini hep gördüğüm, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'ndeki, tüm hocalarıma ve çalışanlarına; özellikle tezime katkıları ve eleştirilerinin yanında güveni ve desteğini hep hissettiren Prof. Dr. Candan Terviel'e, tezim konusundaki emekleri ve her zaman verdiği eleştirilerle hep farklı bir yöne bakıp aydınlanmamı sağlayan değerli hocam ve danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Funda Susamoğlu'na, kısa sürede ailem olan Erciyes Üniversitesi'ndeki tüm arkadaşlarıma ve çalışanlarına, ayrıca buraya yazmaya sığmayacak tüm arkadaşlarıma, yakınlarıma, yapmaya-düşünmeye teşvik eden herkese ve her şeye çok teşekkürler. İyi ki varsınız.

Son olarak hayattaki en büyük şansım ve varlıklarım olan sevgili ailem; İsmihan, Mehmet, Serap ve bugünlere gelebilmemiz için her türlü fedakarlığı yapan babam Tacim Morkoç'a çok teşekkürler. Canım babam bu çalışma en çok senin için.

ÖZET

MORKOÇ, Mehtap. *Sanat Deneyiminde Eser Aracılığıyla Sanatçı-İzleyici Yapılanışı: Mekânsal Eskizler, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu*, Ankara, 2019.

Sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi ele alan çalışma, bu öznelerin kendi konumlarındaki değişime ve dönemsel ifade süreçleriyle aralarında oluşan geçişliliğe odaklanarak şekillenmiştir. Süreç göz önünde bulundurulduğunda, yaşanan deneyimler iki öznenin de ilişkisini daha iyi kavramak için incelenmeye değer bir alan olarak görülmektedir. Çalışmanın bu konu etrafında şekillenmiş olmasının nedenini, kişisel olarak içinde bulunulan üretim ve izleme süreçlerinin, sanat eylemine nasıl döküldüğü yönündeki sorular oluşturmaktadır. Sanatın üreten ve izleyen olarak bir deneyim şekliyle ele alınması ve deneyime farklı açılardan bakılması çalışmada amaçlanan noktalardandır.

Sanat eseri raporu olarak ele alınan çalışmada, üreten ve izleyen sıfatlarının zamanla aralarında oluşan geçişlilik görsel sanatlar çerçevesinde değerlendirilmektedir. Birinci bölümde; izleme ya da üretme deneyimine etki eden etmenler incelenmektedir. Bu etmenler daha çok çalışma süresince verilen örneklerde etkisi hissedilen faktörlerle ele alınmıştır. Tezin odağını oluşturan ikinci bölümde ise; sanatçı, izleyici ve sanat nesnesi ilk olarak kendi konumlarında incelenirken, sonrasında zamanla ortaklaşa bir hal alan eylemleri malzeme ya da biçimden ziyade, anlatım ve paylaşım odaklanılan bir yaklaşım üzerinden incelenmektedir.

Sanat eyleminin, üreten ve izleyen olarak bir deneyim şekliyle ele alınması kişisel uygulamalarda da kendini göstermektedir. Bu nedenle üçüncü bölüm, izleme ve üretme eylemlerine dönük bir yaklaşımla, araştırma süresince yapılan mekânsal eskizlerin dayanak olduğu çalışmaların yorumlanmasından oluşmaktadır.

Anahtar Sözcükler

Sanat Eylemi, Sanatçı, İzleyici, Sanat Nesnesi, Deneyim.

ABSTRACT

MORKOÇ, Mehtap. *Artist-Viewer Configuration in Art Experience through Art Work: Spatial Sketches*, Proficiency in Arts Ankara, 2019

The study, which deals with the relationship between the artist and the audience, has been shaped by focusing on the change in these subject's own positions and the transitions between the periodic expression processes. When the process is considered, the experiences are seen as an area that worths for investigation in order to better understand the relationship between the two subjects. The reason why the study has been shaped around this subject is the answer to the questions about how the personal production and viewing processes are transformed into an action of art. The aim of the study is to examine art as an experience of producing and viewing and to look at experience from different perspectives.

In the study, which is considered as an art work report, the transitions between the adjectives of producer and the viewer are evaluated within the framework of visual arts. In the first section; the factors affecting the experience of viewing or producing are examined. These factors were mostly handled by the factors that were felt in the samples given throughout the study. In the second part that constitutes the focus of the thesis; while the artist, the viewer and the object of art are first examined in their own positions, their actions, which have become collective over time, are examined through an approach focused on expression and sharing rather than material or form.

The fact that the action of art is handled as an experience as a producer and a viewer is also manifested in personal practices. Therefore, the third part consists of an interpretation of the works on which spatial sketches are based during the research with an approach towards viewing and production actions.

Keywords

Art Action, Artist, Viewer, Art Object, Experience.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	vi
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	vii
ETİK BEYAN	viii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM DİZİNİ.....	ixx
GİRİŞ.....	1
I.BÖLÜM:SANAT DENEYİMİ VE ALGI	5
1.1. Aktif Bir Eylem Olarak Bakmak.....	5
1.2. Eserin Hissettirdiği: Psikoloji Etkeni.....	14
1.3. Parçalardan bütüne: Çevre, ve Mekan.....	17
1.4. Tasarım Deneyimler: Teknoloji	24
1.5. Deneyimde Biçim Etkeni.....	29
2.BÖLÜM:SANAT DENEYİMİNDE SANATÇI-İZLEYİCİ YAPILANIŞI	34
2.1. Yapılandırılan Sanat Nesnesi	35
2.2. Alımlayıcı Olarak Sanatçının Üreticim Süreci	41
2.3. Üretime Yansıyan Sanatçı Niyeti	46
2.4. Bir Deneyim İş Birliği Olarak Üretici ve Alımlayıcı İlişkisi.....	55
III. BÖLÜM:MEKANSAL ESKİZLER	70
1. Kendini İmha	71
2. We're on a road to nowhere / Hiçbir yere giden bir yoldayız	74
3. The city belong to.../ ...'e ait şehir.....	77
4. İçinden Düşünen	80
5. İçinden Düşünen 2	83
6. Gezgin Düşünce	85
7. Kurmaca	91
8. Kentsel Fragmanlar.....	94
9. Evcil Düzeltmeler.....	97
10. Deneyimleme Köşesi.....	101
11. Bir ve iki çalışma	106

SONUÇ	110
KAYNAKÇA.....	116
EK 1. Orijinallik Raporu	

RESİM DİZİNİ

- Resim 1.** Çizimler, (Sopron, 2016 – Amsterdam, 2016- Barcelona, 2017)..... 4
Kişisel Arşiv
- Resim 2.** Camera obscura, 1646. 7
Crary, J., 2010, Gözlemcinin Teknikleri, s.53.
- Resim 3.** Joseph Nicephore Niepce tarafından kaydedilen ilk fotoğraf, 1826. 8
<https://www.sanat.net/dunyada-cekilen-ilk-fotograf/> Erişim tarihi: 06.12.2018
- Resim 4.** Barcelon'da bir müzeden edindiğim sanat pasaportu, 2017. 23
Kişisel Arşiv.
- Resim 5.** eMotion — Müze Deneyimi Haritalandırması, bir ziyaretçi, Kunstmuseum St. Gallen müzesinde On Kawara'nın “Date Paintings”ini izlerken. 28
https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/arts-emotional-tug-is-best-experienced-alone-a-study-finds.html?pagewanted=all&_r=0 Erişim tarihi: 11.12.2018
- Resim 6.** Ziyaretçilerin yoğun olarak inceledikleri yerleri koyu olarak gösteren haritalandırma. 28
<http://www.mapping-museum-experience.com/en/results/artistic> Erişim tarihi: 11.12.2018
- Resim 7.** Emre Can, Doğanın Gücü Serisi (Beyaz), Üç Boyutlu Yazıcı ile Üretilmiş Porselen Çalışma, 2017. 32
<https://www.emrecanceramic.com/deterioration> Erişim Tarihi: 5 Şubat 2019
- Resim 8.** Sanver Özgüven, Gözyaşı, Üç Boyutlu Yazıcı ile Üretilmiş Porselen Vazolar, 2018. 32
<https://www.sanverozguven.com/3d-printer-ceramic-printer-3d-design?lightbox=dataItem-jhacyppg2> Erişim Tarihi: 6 Şubat 2019
- Resim 9.** Gaudi, Cadira, 1900-1901. 39
Kişisel arşiv 01.11.2018 tarihinde Katalan Ulusal Sanat Müzesi'nde çekilmiştir.
- Resim 10.** Joseph Kosut, Bir ve Üç Sandalye, 1965. 39
https://www.moma.org/collection/works/81435?artist_id=3228&locale=en&page=1&so_v_referrer=artist Erişim tarihi: 30.12.2018
- Resim 11.** Hermann Nitsch, 1. Aksiyon, 1962, Viyana. 40
Fineber, J., 2014, 1940'TAN GÜNÜMÜZE SANAT-Varlık Stratejileri, İzmir Karakalem Kitabevi Yayınları, s. 332.

- Resim 12.** Ana Tanrıça Heykelcikleri, Pişmiş Toprak, Yük.20 cm ve 9.3 cm, İ.Ö. 5750 ve İ.Ö. 3. Binyıl sonu. 42
Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Müze Rehber Kitapçığı Yayın no.I-1, tarih belirtilmemiş, s.21
- Resim 13.** Christo ile "Paketlenmiş Kadın"ı, 1961. 48
<https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-objects-statues-and-women>
Erişim tarihi: 31.12.2018
- Resim 14.** Christo'nun "Paketlenmiş Pont Neuf" çalışmaları için yaptığı kolaj-eskiz.... 48
<https://christojeanneclaude.net/projects/the-pont-neuf-wrapped> Erişim tarihi: 31.12.2018
- Resim 15.** Christo ve Jeanne-Claude, Paketlenmiş Pont Neuf, Paris, 1975 -1985..... 49
<https://christojeanneclaude.net/projects/the-pont-neuf-wrapped> Erişim tarihi: 31.12.2018
- Resim 16.** Yves Klein, Mavi Çağ'ın Antropometrileri, 1960. 50
<http://www.yvesklein.com/en/photographies/view/468/yves-klein-s-performance-yanthropometries-of-the-blue-periody/> Erişim tarihi: 01.01.2019
- Resim 17.** Yves Klein, Mavi Çağ'ın Antropometrileri, 1960. 51
<http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/595/anthropometrie-de-l-epoque-bleue-anthropometry-of-the-blue-period/> Erişim tarihi: 01.01.2019
- Resim 18.** Nam June Paik, Charlotte Moorman'la birlikte, Yaşayan Heykel için TV Sütyeni, 1969. 52
Finerberg, J., 2014, 1940'TAN GÜNÜMÜZE SANAT Varlık Stratejileri, İzmir, Karakalem Kitabevi Yayınları, s.224
- Resim 19.** Banksy, Kırmızı Balonlu Kız, 2018. 54
<https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london?locale=en> Erişim tarihi: 03.01.2019
- Resim 20.** Mathieu Briand, SYS*05.ReE*03/ SE*1\ MoE*2-4, 2001. 59
<http://www.mathieubriand.com/2001/sys05-ree03-se1-moe2-4/#5> Erişim tarihi: 12.01.2019.
- Resim 21.** Mathieu Briand, SYS*05.ReE*03/ SE*1\ MoE*2-4, 2001. 59
<http://www.mathieubriand.com/2001/sys05-ree03-se1-moe2-4/#5> Erişim tarihi: 12.01.2019.
- Resim 22.** Felix Gonzalez-Torres, İsimsiz, L.A.'deki Ross'un Portresi, 1999..... 61
Finerberg, J., 2014, 1940'TAN GÜNÜMÜZE SANAT Varlık Stratejileri, İzmir, Karakalem Kitabevi Yayınları, s.527.
- Resim 23.** Andrew Yang'ın IO-OX: İki Dünya Sistemi Hakkında Bir Diyalog, Kişisel deneyime ait fotoğraflar, 2015. 62
Kişisel Arşiv.

- Resim 24.** Leander Schönweger, Ailemiz Kaybetti/Kayboldu, (sağda, kişisel deneyim), 2017..... 63
15.İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, s.303. ve kişisel arşiv.
- Resim 25.** Chapuisat Kardeşler, İlave, 2018..... 64
Kişisel Arşiv, 15.06.2018.
- Resim 26.** Chapuisat Kardeşler, İlave, 2018.Yapım Aşaması 65
Kişisel Arşiv, 15.06.2018.
- Resim 27.** Chapuisat Kardeşler, İlave, çalışmayla olan kişisel deneyim..... 65
<https://chapolisat.com/x/The-Appendix> Erişim tarihi: 14.01.2019
- Resim 28.** Mat Collishaw, Eşikler, 2018, Kişisel deneyim. 66
Kişisel arşiv, 07.06.2018
- Resim 29.** Mat Collishaw, Eşikler, 2018, Kişisel deneyim. 67
Kişisel arşiv, 07.06.2018
- Resim 30.** Mat Collishaw, Eşikler, 2018, Üç boyutlu tasarlanmış odanın sanal görünümü. 68
<https://matcollishaw.com/works/thresholds/> Erişim tarihi: 14.01.2018
- Resim 31.** Mat Collishaw, Eşikler, 2018, Detay, Fotoğraflar. 68
<https://matcollishaw.com/works/thresholds/> Erişim tarihi: 14.01.2018
- Resim 32.** Kendini İmha, 30x30 cm, 2015. 72
Kişisel arşiv. Pleksiglas, seramik ve hazır malzeme.
- Resim 33.** Kendini İmha, detay, 2015. 73
Kişisel arşiv. Pleksiglas, seramik.
- Resim 34.** Kendini İmha, üretim süreci, 2015. 73
Kişisel arşiv. Alçı kalıp, sıvı seramik çamuru, ahşap şekillendirme aletleri.
- Resim 35.** We're on a road to nowhere, 40x40 cm düzenleme, 2016..... 75
Kişisel arşiv. Porselen.
- Resim 36.** We're on a road to nowhere, Detay, 2016. 76
Kişisel arşiv. Porselen.
- Resim 37.** We're on a road to nowhere, Detay, 2016. 76
Kişisel arşiv. Porselen.
- Resim 38.** We're on a road to nowhere, Detay, 2016. 77
Kişisel arşiv. Porselen.
- Resim 39.** The city belong to..., 27x25x23 cm, 2017..... 78

Kişisel arşiv. Kırmızı ve beyaz seramik çamuru.	
Resim 40. The city belong to..., 2017, Detay.	79
Kişisel arşiv. Kırmızı ve beyaz seramik çamuru.	
Resim 41. The city belong to..., 2017, Detay.	79
Kişisel arşiv. Kırmızı ve beyaz seramik çamuru.	
Resim 42. İçinden Düşünen, 25x24x18 cm, 2017.	81
Kişisel arşiv. Siyah ve beyaz çamur.	
Resim 43. İçinden Düşünen, Detay, 2017.	82
Kişisel arşiv. Siyah ve beyaz seramik çamuru.	
Resim 44. İçinden Düşünen, 2017, Detay.	82
Kişisel arşiv. Siyah ve beyaz seramik çamuru.	
Resim 45. İçinden Düşünen 2, 40x35x35 cm, 2018.	83
Kişisel arşiv. Siyah, kırmızı ve beyaz seramik çamuru.	
Resim 46. İçinden Düşünen 2, 2018.	84
Kişisel arşiv. Siyah, kırmızı ve beyaz seramik çamuru.	
Resim 47. İçinden Düşünen 2, 2018, Detaylar.	85
Kişisel arşiv. Siyah, kırmızı ve beyaz seramik çamuru.	
Resim 48. Gezgin Düşünce, 2.20x60 cm, 2018.	86
Kişisel arşiv. Siyah, kırmızı ve beyaz seramik çamuru, ahşap masa, kağıt üzerine suluboya.	
Resim 49. Gezgin Düşünce, 2018.	86
Kişisel arşiv. Siyah, kırmızı ve beyaz seramik çamuru, ahşap masa.	
Resim 50. Gezgin Düşünce. 2018. Detay.	87
Kişisel arşiv. Siyah, kırmızı ve beyaz seramik çamuru, ahşap masa.	
Resim 51. Gezgin Düşünce, 2018. Detay.	88
Kişisel arşiv. Siyah, kırmızı ve beyaz seramik çamuru, ahşap masa.	
Resim 52. Gezgin Düşünce, 2018, Detaylar.	88
Kişisel arşiv. Siyah, kağıt üzerine suluboya.	
Resim 53. Gezgin Düşünce, 2018.	89
Kişisel arşiv. Siyah, kırmızı ve beyaz seramik çamuru, ahşap masa.	
Resim 54. Gezgin Düşünce , Detay. 2018.	90
Kişisel arşiv. Kırmızı seramik çamuru.	

Resim 55. Gezgin Düşünce , Detay. 2018.	90
Kişisel arşiv. Siyah, kırmızı ve beyaz seramik çamuru, ahşap masa.	
Resim 56. Kurmaca, 50x35 cm düzenleme, 2018.	91
Kişisel arşiv. İki çeşit beyaz seramik çamuru.	
Resim 57. Kurmaca, 2018. Detay.	92
Kişisel arşiv. İki çeşit seramik çamuru.	
Resim 58. Kurmaca, 2018. Detay.	93
Kişisel arşiv. İki çeşit seramik çamuru.	
Resim 59. Kurmaca, 2018. Detay.	93
Kişisel arşiv. İki çeşit seramik çamuru.	
Resim 60. Kentsel Fragmanlar, Her biri 35x50 cm. 2018.	94
Kişisel arşiv. Kağıt üzerine sulu boya.	
Resim 61. Kentsel Fragmanlar Serisinden, 35x50 cm, 2018.	95
Kişisel arşiv. Kağıt üzerine sulu boya.	
Resim 62. Kentsel Fragmanlar Serisinden, 2018.	96
Kişisel arşiv. Kağıt üzerine sulu boya.	
Resim 63. Kentsel Fragmanlar Serisinden, 2018.	96
Kişisel arşiv. Kağıt üzerine sulu boya.	
Resim 64. Evcil Düzeltmeler, Instagram Sergisi Afişi ve Instagram uygulamasında sergi için oluşturulan hesaptan görüntü, 2018.	98
Kişisel arşiv. Fotoğraf üzeri çizim, boyama ve kolaj.	
Resim 65. Ada, Evcil Düzeltmeler Serisinden, Fotoğraf Üzerine Suluboya, 2018.	99
Kişisel arşiv. Kağıt fotoğraf çıktısı üzerine sulu boya.	
Resim 66. Evcil Düzeltmeler Serisi, 2018.	100
Kişisel arşiv. Fotoğraf üzeri çizim, boyama ve kolaj.	
Resim 67. Deneyimleme Köşesi, 2019.	102
Siyah ve beyaz seramik çamuru. Sır kullanılarak yapılan çizimler.	
Resim 68. Deneyimleme Köşesi, 2019, Detay.	103
Siyah ve beyaz seramik çamuru. Sır kullanılarak yapılan çizimler.	
Resim 69. Deneyimleme Köşesi, detay, 2019. Detay.	103
Kişisel arşiv. Siyah ve beyaz seramik çamuru. Sır kullanılarak yapılan çizimler. Çizgilerin bir araya gelmesi.	
Resim 70. Deneyim Köşesi, 2019. İzleyici deneyimi.	104

Kişisel arşiv.

Resim 71. Deneyim Köşesi, 2019. İzleyici deneyimi..... 104
Kişisel arşiv.

Resim 72. Deneyim Köşesi, 2019. İzleyici deneyimi..... 105
Kişisel arşiv.

Resim 73. Deneyim Köşesi, 2019. İzleyici deneyimi..... 105
Kişisel arşiv.

Resim 74. Bir ve İki Çalışma, 2019..... 106
Kişisel arşiv. Siyah ve beyaz seramik çamuru, fotoğraf.

Resim 75. Bir ve İki Çalışma, 2019..... 107
Kişisel arşiv. Siyah ve beyaz çamur.

Resim 76. Bir ve İki Çalışma, 2019. Detay. 107
Kişisel arşiv. Siyah ve beyaz çamur.

Resim 77. Bir ve İki Çalışma, 2019. Detay. 108
Kişisel arşiv. Fotoğraf.

GİRİŞ

Sanat eseri raporu olarak ele alınan bu çalışma, sanat eylemine dahil olan sanatçı ve izleyicinin kendi dinamiklerine ve birbirleriyle olan etkileşimleri konusuna odaklanmaktadır. Sanat eyleminin gerçekleşmesinde ortak olan bu öznelerin, tarihsel olarak dönüşümleri, sanatın algılanmasını da etkilemiştir. Bu bağlamda rapor, dönüşümün ne yönde ilerlediği üzerinde durarak, ayrı ayrı her bir özneye yönelik ve bütünsel bir yaklaşımla ilişkilerini incelenmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın bu konu etrafında şekillenmiş olmasının nedenini, kişisel olarak içinde bulunulan üretim ve izleme süreçlerinin, sanat eylemine nasıl döküldüğü yönündeki sorular oluşturmaktadır. Sanatın üreten ve izleyen olarak bir deneyim şekliyle ele alınması ve deneyime farklı açılardan bakılması çalışmada amaçlanan noktalardandır. Bu üreten ve izleyen sıfatların zamanla aralarında oluşan geçişliliğin, ortak oldukları deneyime etki eden etmenler, tarihsel örnekler ve araştırma süresince yapılan mekânsal eskizlerin dayanak olduğu kişisel uygulamalarla incelenmesi amaçlanmıştır.

Bahsi geçen üreten ve alımlayan özneler, metin içinde farklı söylemlerle ele alınmaktadır. Bu anlamdaki bir karmaşanın önüne geçilmek için belirtilmelidir ki, çalışmada zaman zaman sanatçı üretici olarak, izleyici ise alımlayıcı olarak da kullanılmış, büyük anlam farkları gözetmeden, o anki cümle yapısına uygun hali tercih edilmiştir. İzleyicinin, tüketimden ziyade günün getirdikleriyle, görmek ve yapmakla ilgili bir hıza ayak uydurma becerisi geliştirdiğini varsaydığımızda, daha çok deneyimle ilgili yapısına odaklanılmış, bu nedenle pek çok metinde geçen tüketici sıfatı kullanılmamıştır. Üretici olan sanatçı ise zanaat ve ona bağlı üretimin değil, sanatsal ifade şeklinde bulunan kişinin ifadesi olarak ele alınmıştır.

Güzel sanatlar kavramının oluşmasından itibaren, sanatçı ve eseriyle iletişime geçen kişi olan izleyici, sanat eserini üreticisiyle beraber deneyimleyen olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Bu deneyim, yıllar içerisinde değişirken, dengenin kurulması adına deneyime dahil olan özneler, birbirleriyle yer değiştirir hale gelmişlerdir. İçinde buldukları dönem, teknolojik ve kültürel değişimler, fiziksel olarak ve zihnen farklı algılar yaşayan sanatçının yaratıcı boyutu, o boyutu deneyimlemek isteyen ve zamanla üretime dahil olan

alımlayıcıyla bir denge sağlamıştır. Bu bakış açısıyla çalışma, bir sanat nesnesinin oluşmaya başladığı ilk fikirden, üretim sürecine ve izleyiciyle bulunduğu andaki durumuna, sanatçı tarafından irdelenen fikirlere, izleyicinin bu süreç ve alımlama kısmının neresinde olduğuna yoğunlaşmaktadır.

Sanatsal bir eylem ve öznelere merkeze alındığında, üretim öncelikli olarak önem kazanmaktadır. İnsanoğlunun var olduğu ilk çağlara tarihlenen duvar resimleri ve heykelcik gibi buluntuların, tartışmaya açık farklı amaçlar çerçevesinde üretildiği ortaya çıkarılmıştır. Bu üretimlerin, ritüel ya da mesaj içerikli bir çabanın dışındaki değeri tartışılmakla beraber, bir düşünceyi ya da hissi ifade etme ihtiyacı açıktır. Bu anlamda bir üretim isteğinin nasıl meydana geldiği tartışılabilir. Bizim anladığımız anlamda bir sergileme ya da seyirci amacı taşımayan bu tarz ifadelerin, bilinç, yönlendirilme ya da başka türlü çevresel koşullar dahilinde değiştiği ama üretimin kendisini var edip, geçmişten günümüze gelişerek kültürün bir parçası haline geldiği bir gerçektir. Benjamin (2012, s.59), sanat yapıtlarının alımlanmasındaki vurgulardan birinin sanat yapıtının kült değeri, diğerinin ise sergileme değerinde odaklandığından bahseder. Ritüel için üretilen kült nesnelere sanatsal üretimin başladığına değinir ve bu oluşumlardaki önemin görülmelerine değil var olmalarına bağlı olduğunu açıklar;

Taş devri insanının mağarasının duvarlarına çizdiği geyik, bir büyü aracıdır. En eski zamanlarda sanat yapıtının, kült değeri üzerinde toplanan mutlak ağırlık noktası nedeniyle birinci planda bir büyü aracı olması ve sanat yapıtı niteliğinin ancak geç sayılabilecek bir dönemde tanınması gibi, bugünkü sergilenme değerinde odaklaşan mutlak ağırlık noktası, sanat yapıtını bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma dönüştürmektedir; bunların içinden bilincinde olduğumuz, yani sanatsal işlev, günümüzde, yarın belki de ikincil sayılabilecek bir işlev niteliğiyle belirginleşmektedir.

Merleau-Ponty (2017, sf.33). "Algılanan Dünya" kitabında Gaston Bachelard'ın havaya, suya, ateşe, toprağa adadığı yapıtlarında, her öğenin belli bir insan türü için yuva gibi bir şey olduğunu gösterdiğinden; o öğenin ona güç ve mutluluk veren bir doğa töreni olduğundan bahsetmektedir. Sanatın bu anlamda doğayı görerek başlayan bir eylem olduğu bilinmektedir. Çevremizdeki nesnelere sanatçılar için sanat tarihinin bir kısmında bu anlamda kimlikler de taşımış, özellikle buluntu nesnelere sanatla hayatımıza girişleriyle, gözlemci ya da sanatçının yeni roller kazanması gibi nesneye de roller

yüklenmiştir. Sanat yapma eyleminde doğadan gelen malzemelerin kullanımı; çamur, ahşap, taş, hatta bazen dağın, tepenin kendisi sanatçının ifadesine yön veren öğeler olarak ayrı bir süreçte tanımlanmışlardır. Buradan da resim ve heykelden arazi sanatına uzanan bir harekete ve dijital çağa doğru bir dönüşüme şahit olunmuştur. Bu süreçte geleneksel yöntemlerden ayrılarak, farklı duruşlar kazanan eserlere, izleyicilerin katılımı ile düşünüş ve hareketlerin öne çıkması eşlik etmiştir ve bu anlayış günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Çalışmanın geniş kapsamı, geçmişten başlayıp günümüzde devam eden durumu ve gelecekte değişip, gelişip, büyüyeceği öngörüsü, hala deneyimleyerek bilgisini edindiğimiz konunun şu an için belirli başlıklar altında incelenmesine neden olmuştur. İçerik bu kapsama istinaden şekillendirilmiştir. Sanatçı ve seyirci odaklı ikili yaklaşımda deneyimin öne çıkma nedeni, sanat nesnesi aracılığıyla oluşan iletişimin iki taraf için de değişkenlik göstermesidir. Bu değişimde ele alınan konunun temelini sanat nesnesi üzerinden, üreten ve alımlayıcının öznel dünyasında farklı noktalara referans verebilir. Çünkü geçmişle bugünü birbirine bağlayan imgelerin sırasını her özne farklı deneyimlemektedir. Sanatçının üretimlerini yaparken içinde biriktirdiklerini yansıtması, aynı şekilde izleyicinin öznel bir pencereden gözlemlemesi, içinde bulunulan çevre, mekân, toplum, psikoloji gibi koşulları önemli kılmaktadır. Bu etkenler, seyirci veya üretici olarak konumlanan kişinin, süreç içinde var olanlarla nasıl bir diyaloga gireceğine etki etmektedir.

Yıllarca bilinçaltımıza işlenenler, duyduklarımız, gördüklerimiz, tattıklarımız, yaşadıklarımız, şeylere yüklenen anlamları bozup değiştirmektedir. Bu durum, bir edere yaklaştığımızda onunla aramızdaki ilişkiyi "sezgisel" yönden etkilemektedir. Yani kültürel ya da öznel kodlar esere bakış açımızı farklı kılmaktadır (Demircan, 2014, s.77).

Eco'nun aktardığı Dewey ise bu durumu; "bir sanat yapıtının kişi için anlamlılığını onun, durağan ve (geçmiş deneyimlerden günümüze taşıdığımız gereçlerin tam bir yeniden yapılandırılmasını içeren) etkin gereçleriyle kusursuzca ve tamamen iç içe geçmesine bağlı" olduğu şeklinde açıklar (Eco, 2019, s.101).

Deneyimlerin üretime yansması kaçınılmazdır. Öznel bir süreci kapsayan sanatçı eyleminin, alımlayıcıyla bir ortaklık içeren aşamaya nasıl geldiğinin sorgulanması,

sanatçı- izleyici yapılanışı olarak ikinci bölümde ele alınmaktadır. Sürece bağlı olarak, izleyicinin değişen konumu, objeyle bire bir diyalog halinde veya ona belli bir mesafeden bakan gözlemciden; sanat nesnesinin oluşumu sürecine dahil olan özneye dönüşümü, "bakılan" olarak sanat nesnesinin, katılımlı bir oluşuma dönüşümü bu bölümün kapsamındadır.

Var olan bir nesneye yaklaşımın sanat deneyimini oluşturması gibi, sanat eserinin oluşumuna giden sürecin de nasıl evrildiğini incelemek, sanatçı ve izleyici yapılanması için gereklidir. Bu noktada eserin üretimi ve deneyimi süresince şekillenen sanatçı niyetiyle bağlantı kurulmaktadır. Sanat galerisi içinde karşılaşılan sonuç ürün yerine, sanatsal üretim sürecine eğilmek, sanatçının algı ve bilincinin bir sonucu haline gelmiştir. Kişinin zamanla yaşamdan toplayıp aldıkları, sanat eserinde görünür hale gelmektedir. Kişisel olarak da gözlenen, algılanan ve biriktirilen düşünce ve çizimlerin çalışma süresince oluşturulan kombinasyonları, uygulamalarda kendini göstermiştir.



Resim 1. Kişisel çizimler, (Sopron, 2016 – Amsterdam, 2016- Barcelona, 2017).

Üretim sürecinin düşünceden nesneye nasıl evrildiği, bu noktada önemli olmaktadır. Sıradan hayatın detaylarını, gezip görerek sonrasında oluşturulan nesnelere yansıtmak, izleyicinin bu detaylarla çalışmalarını keşfetmesini amaçlamak, bakış aracılığıyla bir ilişki kurmak amaçlanmaktadır. Üreten ve izleyici olarak içinde bulunulan deneyim, kişisel uygulamalarda kendini bu şekilde göstermektedir. Bu ifade biçiminde büyük oranda kullanılan seramiğin yanı sıra hazır malzeme, fotoğraf ve çizim kişisel uygulamaları oluşturan diğer medyum ve tekniklerdir.

I.BÖLÜM

SANAT DENEYİMİ VE ALGI

Sanat bugün, sanatçı ve izleyici tarafından yapılan eylemlerin, belli hareket ve düşünüş çerçevesinde değerlendirildiği bir kavram olarak ele alınabilir. Sanatçının üretim süreci sonucunda ortaya çıkardığı eserle ilişkisine bakıldığında, eserin üretildiği zamana bağlı tarihsel değerlerinin yanında birçok etkenin bu sanat eserinin oluşumunda etkili olduğunu göstermektedir. Bu ilişkinin dışında izleyici de kendini anılan bu sürecin içinde bulmaktadır. Dolayısıyla sanat üretiminde; sanat nesnesi, sanatçı ve izleyici sanat olayını ortaya çıkaran üç etmen olarak bulunurlar. Heidegger'e göre (2014, s.9); sanat eyleminde eser ve sanatçı birbirini meydana getirir. Biri olmadan diğeri de olamaz ve izleyicinin katılımıyla da birbirlerini tamamlayan bir döngüye girmiş olurlar.

Sanat tarihinde sanatsal eylemler incelendiğinde; toplumsal koşullar neticesinde sanatçının bireysel dönüşümünün, doğrudan sanat eserini dönüştürdüğü gibi izleyicinin de zincirleme bir etki ile değişimine neden olduğu görülür. Bu anlamda bulunulan yerin ve hissedilenlerin, sanat eylemi gibi öznel bir oluşumdaki deneyime etki etmesi kaçınılmazdır. Bu kısımda sanat eylemine ortak olan üretimi, alımlayıcı ve eserin deneyimine etki eden faktörler bazı başlıklar altında ele alınacaktır. Başlıklar, çok genel oldukları kadar, çalışmanın oluşturulduğu süreç göz önüne alındığında öznel seçimler de olmaktadır ve deneyim etkenlerinde keskin sınırları işaret etmez. Bulunulan çevrenin bakarak incelenmesi ve çizilmesi, fotoğraflanması, mekanların asıl çizim konularını oluşturması, farklı zamanlarda farklı yerlerde bulunmanın ve bir metin üzerinde çalışıyor olmanın psikolojisi, kullanılan seramik çamuru ve teknoloji gibi zıtlıklara değinilmesi, kişisel olarak uygulamaları şekillendirirken değinilen oluşumlardır.

1.1. Aktif Bir Eylem Olarak Bakmak

Yaşadığımız süreç, bedenimizin ve bilincimizin maruz kaldığı her durum, bireyi bilinçli veya bilinçsiz yönlendirmektedir. Diğer bir deyişle bakılan ve görülen, kimi zaman öznenin kontrolü dışında bilincimizde bir yer edinebilir. Bu durum görünenin bize ne

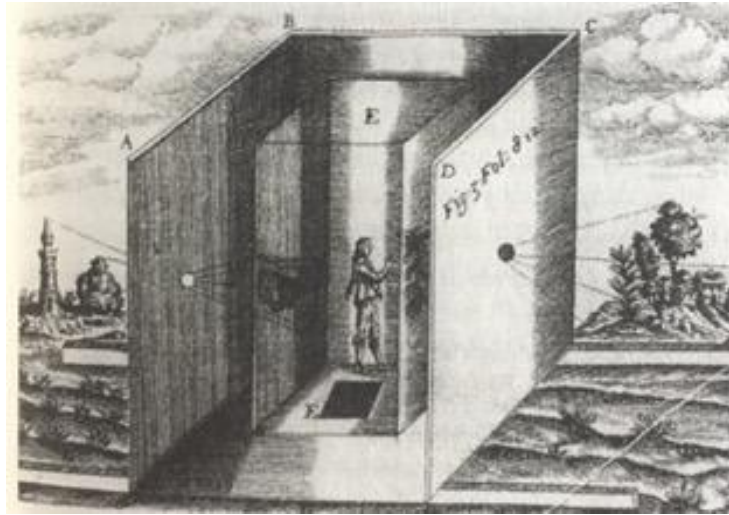
çağrıştırdığını da etkiler. Bakışın her öznenin zihninde meydana getirdiği yansımada çevresel, içsel, zihinsel, duyuşsal vb. faktörlerle ilgili olması, bakma eylemini, deneyimi etkileyen en önemli kavramlardan yapmaktadır. Bakışımızı algılayıp, içselleştirip, ifade etmemizi sağlayan fiziksel ve zihinsel sürecin ilk basamağıdır. Merleau-Ponty, (2016, s.32); "Bir şeyi görmem yeter, ona ulaşmayı bilmem için...Bütün gördüklerim ilke olarak ulaşabileceğim bir yerdedir, hiç değilse bakışımın ulaşabileceğı bir yerde..." diyerek bakışın önemine değinir. Bakış konusunun burada geniş bir çerçevede ele alınacak olmasının nedeni; kişisel uygulamaların ve sanatsal pratiğın çoğunlukla bu eylemle gelişmesidir. Gözlemcinin ele alındığı bakışın nasıl değıştiğini irdeleyen bu süreç, metnin konusu ve kişisel uygulamalar için önemli olmaktadır. O nedenle uygulamalarda da yer bulan fotoğrafın, önceleri görmeyi nasıl değıştirdiğı sonrasında etrafında süregelen tartışmalar incelenecektir.

Teknolojinin sanata büyük katkılarından biri, görme ve bakış konusunda yaşanan değışimlere ön ayak olan araçlardır. Bu araçlarla bakışın ve dolayısıyla algılamının değışimi, bir gözlemci olarak bireyi yeni durumlarla karşılaştırmıştır. Teknolojik gelişimlerle birlikte gelen, teknik ve sosyolojik açılımlarla yüzleşmenin yanı sıra bireyler düşünmeye varan yolda görünenin anlamındaki değışimi ile hesaplaşmak durumunda kalmışlardır. Bu durum, kişiyi izleyici sıfatında gözleme konusunda bilinçlendirirken aynı zamanda kurgulamıştır. Artık izleyiciyi bağlam içinde var olan değışimlerden doğrudan etkilenen bir model olarak tanımlamak ve bu durumdaki izleyiciyi "gözlemci" olarak nitelendirmek mümkün olmuştur. Algıladığı çevresi hızla değışip yapılanan insan da bu değışim dönemlerinden birçok açıdan yeniden yapılanarak çıkmıştır. Birey makinelerin hakimiyeti altına girdiğı gibi, onun görme ve algı biçimleri, dolayısıyla üretim biçimleri de o yönde değışmiştir.

Jonathan Crary "Gözlemcinin Teknikleri" kitabında 1820 ve 1830'lardaki değışimlerin yeni bir gözlemci türü yaratarak, var olan gözlemci statüsünün nasıl yeniden tanımlandığını, teknolojiyle gelişen, görmenin soyutlaşması sürecini olay ve güçlere dayanarak ele almaktadır. Kitabında görmenin tarih içinde maddileştiğı alan üzerine eğilirken, gözlemci tanımına şu şekilde yer verir:

Sözlüklerin çoğu "gözlemci" (*observer*) ve "seyirci" (*spectator*) arasında anlamsal olarak belirgin bir ayrım gözetmez ve günlük dilde bu iki sözcük neredeyse eş anlamlı kullanılır...*Spectator* (seyirci) sözcüğünün Latince kökeni olan *spectare* sözcüğünden farklı olarak, *observe*'ün (gözlemlemek) sözcük anlamı "bir şeye bakmak" demek değildir. *Spectator* özellikle de 19. yüzyıl kültürü bağlamında özel çağrışımlar da taşır: bir müze ya da tiyatrodaki bir gösteriyi edilgen bir biçimde seyreden bir seyirci; oysa ben kavramın bu anlamını kastetmiyorum kesinlikle. İncelememe daha uygun olan bir anlamda *observare*, kurallar, kodlar, yönetmelikler ve pratikler söz konusuysa olduğu gibi "eylemini uyumlu kılmak, uymak, karşılamak" anlamına gelir. (Crary, 2010, s. 17-18)

Görüneni taklit etmek ya da kaydetmenin mümkün olduğu, kırılma noktası farz edilen görüntü araçlarının icadı da bakış konusundaki önemiyle burada yerini almalıdır. Fotoğrafın tarihte yerini almasından önce, görsel kültür ve gözlemci arasındaki nesne özne ilişkisini geliştiren başka aygıtlar da icat edilmiştir. Bu anlamdaki gelişimin ilk basamağı *camera obscura*'dır. Basit bir ifadeyle; karanlık ve kapalı bir mekanın bir yüzeyinde açılan bir küçük boşluk ve bu boşluktan karşı duvara yansıyan ışık ve görüntü olayı baz alınarak geliştirilmiş bir alettir. Delikten karşı yüzeye ters bir imge oluşumu fotoğraftan, filme uzanan bir teknolojinin ilk yapı taşıdır. (Crary, 2010, s.39)



Resim 2. Camera obscura, 1646.

Camera Obscuranın temel mantığı bir lensten geçen ışığın transparan bir kağıdın üzerine bir şekilde yansması, lenslerin görüntüye odaklanması ve görüntüyü yakalaması üzerine kuruludur (Lovejoy, 2005, s.22). Belting (2012, s.10-34), camera obscura'nın aslında ışık ve optik gibi bilimsel araştırmalar neticesinde bulunmuş olduğunu ve bu konudaki

araştırmalarında Arap matematikçi İbnü'l-Heysen'in (965-1040) kendi optik deneyleri için tasarladığı ilk camera obscura'yı açıklar.

1650'de ilk taşınabilir modelleri (Crary, 2010, s.41-42) kullanılmaya başlamadan önce, camera obscura'yı kişiyi içinde nerede durulması ve nasıl bakılması gerektiğini aktaran fiziksel bir mekan olarak tanımlamak mümkündür. Bir yandan görünenin haricindeki diğer çevreden insanı soyutlar durumdadır. Ancak kişinin algısını önceden belirlenen nesnel bir şekilde yönlendirir. Diğer bir anlamda gözlemciyi yönetir. Bu açıdan ne kadar bağımsız bir şekilde duylara dolayısıyla algılara güvenilebileceği de tartışılabilir. Sadece fiziksel olarak değil içindeki ya da kendisi aracılığıyla izleyeni oluşturduğu ışık ve görüntü birlikteliğiyle de etkilemektedir.

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), 1826'da camera obscura ile ilk kez gün ışığından yararlanarak sekiz saatlik pozalandırmadan sonra, evinin penceresinden avlu görüntüsünü metal üzerine pozitif olarak kaydettiğinde çok az kişi bu buluşla, yeni bir çağın açıldığını fark etmiştir (Özdemir, 2000, s.18).



Resim 3. Joseph Nicéphore Niépce tarafından kaydedilen ilk fotoğraf, 1826.

Fotoğraf, getirdiği pek çok tartışmanın yanı sıra, özellikle sanat konusunda bazı bölümlere neden olmuştur. Hayata katılan her yeni teknik gibi birçok endişe ve belki olumsuz yönü de beraberinde getirmiştir. 19. yüzyıl ressamlarından Delaroche'nin, 1839

yılında Fransız hükümetine, dönemin yeni icatlarından Daugerreotype üzerine "sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen" olduğuna dair bir rapor sunduğundan bahsedilmiş ve fotoğrafın akademiye soktuğu tehdide değinmiştir (Antmen, 2009, s.11) .

Bu tehdit karşısında süreç, mekanik gözün, gözlemcinin gözünden daha baskın olarak, kendisiyle boy ölçüşecek alanlarda mekanik olmayan gözü katletmesine yönelir. İş gücünün yerini alması, bazı kaynaklarda emperyalizme yol açması, bu çalışmanın konusu dışındaki pek çok olumlu ya da olumsuz görüşün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Ancak çalışma çerçevesinde söylenebilir ki bütün bu eleştirilerin getirdiği toplumsal dönüşümlerin de paralel düzeyde sanata yansımış olması yapıcı olmuştur ve izleyici dediğimiz aktörün de dönüşümüne etki etmiştir.

Getirdiği olgu, gözlemci olan öznenin bu duruma müdahalesini içermektedir. Alınan kadraj, her özne için farklı değere sahip olur ve bu aynı yerden aynı koşullarda çekilmiş olsa dahi o kişinin müdahalesini içermektedir. Bu konuda Özer (2004, s.54), fotoğraf ve oluşturduğu imgesel çeşitlilikten bahsetmiş, ve makineyle olan çok az fiziksel müdahalenin bile, doğal görünüm yerine, onun değişime uğramış halleriyle karşılaşmanın mümkün kıldığından bahseder. "Böylece, nesnenin görsel realitesi de belirli bir değişmez kalıptan kurtulup, objektife hükmedenin emrindeki birçok yönlülüğe sürüklenmiş oluyor."

Bir şeyin fotoğrafını çektiğimizde tıpkı bir görselin zihnimizde yer etmesi ve zaman zaman kendisini hatırlatması gibi zamandan bir anı durdururuz. Bu yine fotoğrafı çeken kişinin algısına, deneyimine, yaşanmışlıklarına bağlı olarak değişir. Fotoğrafın, görünenin sınırlanmış bir kopyası olma durumunu, objektifin en iyi kadrajı almak için ayarlamasıyla oluşan gözden en uzak ve en zayıf doğruluk olarak tanımlamak mümkündür. Bunun sebebi görünenle, görünen kadrajın içinde halihazırda yer alan gerçeğin sınırlı kopyasının yeni bir nesne olarak ilk anlamından ve gerçektekenden farklı yeni bir şey (durum) ifade etmesidir.

Görüntünün anlamı ile görüntü arasındaki dinamik ilişki, görmenin kendine özgü doğası ve görmenin olduğu koşullar görsellerin anlamlarını yaratır, görüntü ve anlamı arasında birbirini tanımlayan bir ilişki vardır. Her biri yorumlamanın, anlamlandırmanın ve kendiliğinden diğer anlamları ve yorumları geçersiz kılan kesintilerin olasılıklarını oluştururlar (Duncum, 2016, s.19-20).

Sadece gözün değil bedeninin kendisi de hem gözlemleyen olarak hem de gözleyen bir aletin parçası durumundadır. Gözlemlenen şey ve makine arasındaki bir nevi köprü haline gelen beden, kendisini sürekli gözlemlenen şey ve makine etkeninin değişimiyle sınamak; teknolojik, sosyolojik ve toplumsal gelişmelerle kendini güncellemek zorunda kalmıştır. Bu dönemin hakim gücü seri üretime dayalı makinelerin etkisinde beden de art arda görüntüleri zihne yükleyip dönüştüren, tartışan bir makine haline gelmiştir. Bu tarz etkileşimin bütünleşik yapıdan anlamlar oluşturduğu ve algının görüntüden bağımsız olmadığı sonucu çıkarılabilir. Resmin, fiziksel olarak yapılışındaki deneyim ile olan bağımlı, fotoğrafın bu şekilde çözmesi, görüntüyle olan ilişkiyi de güncellemiştir.

Norbert Lynton'a göre fotoğraf, 19. yüzyılda görme biçimimizi, gözün ağ tabakasından beyne giden uyarıların değerlendirilmesini değiştirmiştir. Lynton (1991), fotoğrafın büyük değerler atfedilen, görüntü kavramını ortadan kaldırdığına değinmekte ve insanın iki gözüyle bakıp seçtiği şeyleri fotoğrafın tek gözüyle seçmeden sonuç almasına rağmen, bu görüntülerin bilinçaltımızda görsel gerçekliği değerlendirmemiz için bir ölçüt niteliği kazandığını belirtmektedir. Aynı çalışmasında Lynton (1991, s.57), bu duruma ilişkin; "Kaldı ki seçip değerlendiremeyen bu tek gözlü bakış, sadece görsel bir sonuç alır. İnsan gözü ise algıladığı şeylerle her türlü ön bilgiyi birleştirir." demektedir.

Zamanla görüntünün elde edilmesi, çoğaltılması ve nesnenin başka bir göz üzerinden simgeleştirilmesi ile imge kavramı da tartışılmaya başlamıştır. Sanat tarihinde denge değişimlerinden ayrı tutulması gereken bu dönemde "görüntü" ve "imge" kavramları algısal ilişkiyi kontrol eden gözlemci bağlamında yeniden konumlandırılmıştır. Her ne kadar icatlar, hızlanmanın ve kolaylığın getirisi olarak görülse de endüstri ve hızlı imge üretimi yağmuru altındaki gözlemci, çağın gerekleri doğrultusunda birçok nesneden kaynaklı algısını bölmek durumunda kalmıştır.

Teknolojiyle var olan görüntüler sadece basit tekrarlamalar değil, her akım, olay ve yenilikle biçimlenen imgelerdir. Fotoğrafın gözün yakalayamadığı hızı yakalama, anı kaydetme, sanatsal öneminin yanında belgeleme ve kaydetme özelliği, anlam ve düşünsel boyutta bir imgeler yığını oluşmasına sebep olur. Crary (2010,) imge üretiminin de sanayileştiği bu dönemde fotoğrafın, yeni anlamlar edinerek tamamen baştan biçimlenen gösterge ve imgeler alanının merkezi haline geldiğinden bahseder. Fotoğrafla ilgili

durumu; "Fotoğrafçılık, gözlemcinin içine yerleştirildiği, yeni ve homojen tüketim ve dolaşım alanının bir ögesidir." şeklinde belirtmektedir (age, s.25). Fotoğrafın ve fotoğraf makinesinin, bireylerdeki fiziksel ve algısal dönüşümlerinin yanı sıra, görülen ve gösteren arasındaki dengenin değiştiği durumlara dair yorumlar da mevcuttur. Bu bağlamda nesne ve öznenin, araç ve amaç olma eylemlerine dair değişim mevcut hale gelmiştir.

Toplumsal yapıdaki dönüşümlerin, sanata yansımalarının doğrudan olmaktadır. Bu yansımaya örnek olarak, sanayi devriminde nesnenin seri üretilmesine odaklanan süreç, sanatta metalaşma sürecinin de önünü açmıştır. Görünenin insan hafızasına doğal yolla kaydedilme yer etme işlemi ve fotoğrafın bu imgenin kaydedilme sürecinde bulunduğu noktada, resimle nasıl bir paralellikte gittiği ve hangi amaçlarla çalıştıkları tartışılabilir. Tekniklerinin değişmesiyle ve sonradan kazandığı sanatsal özelliklerinin yanında başta amacı salt görüneni resmetmek-kaydetmek olan fotoğraf, bilgi aktarımını da sağlayan bir araç olarak kullanılmaya başlamıştır. Bu bağlamda bilim alanı da dahil olmak üzere, birçok gelişmeyi şüphesiz fotoğrafa borçluyuz. Bilimde olan gelişmeler yanında diğer alanlarda olan ilerlemeler de fotoğrafla paralel olmuştur. İnsanlık tarihi araştırmaları mekanik üçüncü göz olarak atfedilen fotoğraf ile bölünmüş ve farklı bir hal almıştır. Bu durumun toplumsal ve sanatsal ortama yansımaları, gözlemci ve fotoğrafın arasında gerçekleşen etkileşimin türünü değiştirmiş ve bu ortamda yeni soruların oluşmasına zemin olmuştur.

Lynton (1991, s.57) ise fotoğrafın resmin yerini almadığını, hatta ressamın fotoğrafı yardımcı bir araç olarak kullandığını belirtse de fotoğrafın, görüntüyü kaydetme özelliği olan resimlerin değerini azalttığını söyler ve sürekli başvurulanan fotoğrafın da bir süre sonra duyuları zayıflattığını aktarmaktadır.

Oluşan yeniliklerin ortasında kendisini bulan ya da bizzat değişimi yönlendiren izleyici konumundaki özne, her yeniliğe hakim olurken, kendi içinde yer değiştiren devingen sistemde var olan yeni göz değişimin sorumluluğunu da üstlenmiştir. Gözlemciye bağlı olarak sanayileşme ve makineleşmeyle sanat nesnesinin de yeniden konumlandığını görülmektedir. Tüketim toplumu ve makineleşmenin sanat eserinin de meta haline gelmesine sebep olduğu düşünülmektedir. Bu konu ile ilgili Baudrillard (2009, s.233);"Sanayileşmiş toplum nesne değil ürün üretmiştir" demektedir.

Sanayileşme gibi, dünyayı farklı düşünme biçimlerine iten dönemlerde dahi sanatçıların üretimleri kesilmemiş, hatta bu sanayileşmeye tepki olarak duyguya ve doğaya yönelik bir hal de sergilemişlerdir. Sanatın tepkisel veya destekleyici işlevleri yüklenmesiyle olan değişimleri, üretimde yaşanan gelişmelerin gölgesinde bırakmıştır. Benjamin'e (Benjamin, 2011, s.56) göre algılama yalnızca doğal koşullara değil tarihsel koşullara da bağlıdır. Benjamin yapıtında fotoğrafla birlikte, elin yükümlülüğünü gözün aldığından bahseder ancak yeniden üretime alınan sanat yapıtında eksik olan şeyin şimdi ve buradalığı olduğunu da vurgular; "Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir." (age, s.53).

Fotoğrafın bireysel olarak herkesin kullandığı aygıtlardan biri olmasından öte, toplumun gelişmelerden ne yönde etkilendiğini, bu durumun sanatsal yönde neler değiştirdiğini, değişen bu düzenler üzerinden okumanın doğru olduğu düşünülmektedir. Görsel tarihin, sadece bir şeyin kopyası olarak ya da sanata etkisi olarak değil, kaydedilen değerler olarak da görülmesi gerekmektedir. Çünkü bireyin gözlemlediği "şeyin" bir zaman sonrasında, kendisinden bağımsız olarak aslında nasıl bir belge olarak kaydedileceği ve okunacağı toplumsal yapıların izlenmesi için önemlidir.

Benjamin'in (2011, s.53) fotoğrafın sanat eserini çoğaltmaya yaramasının yanı sıra, sanatsal işlemler arasında kendisine yer edinmesiyle ilgili görüşüne katılmamasının yanı sıra Azoulay, fotoğrafın nesnelere kopyalama amacıyla araçsallaşmasını kabul etmekle, her nesnenin bakışa açık olduğu fikrinin olumlanmasını eleştirir. Fotoğrafın emperyal yağma ve yıkımlardan beslendiğini hatta bunların üzerine kurulduğundan, emperyalizmin faillerinin, nesnelere ve her şeyi göstermeyi evrenselleştirdiğini bunun da evrensel bir seyirciyi doğurduğundan bahsetmektedir. Bu durumu "Fotoğraf doğduğunda, başkalarını ve başkalarının dünyasını az sayıdaki insanın bakışına açan bu yağma sürecini daha da hızlandırmış ve bu süreci devam ettirecek yeni imkânların önünü açmıştır." şeklinde açıklamıştır. (int.Azoulay, 2018).

Tüketim çağı olarak adlandırılan her şeyin bir süre yaşayabildiği çağda fotoğrafın kendi başına ve doğrudan zorunlu olarak doğurduğu seyirci, bütün nesne ve özne tartışmalarının yanı sıra tartışma konusu olarak yıkımları fotoğraflayan bir unsur olarak da eleştirilmiştir.

Sadece gelenekler ve alışkanlıklar üzerinden büyümemiştir. Zamanla beğeniler, tarzlar, eleştirel okumalar değişmiştir. Değişim içinde her yeni olanın bir süre sonra içinin boşaltılması kaçınılmaz olmuştur. Bu tüketim olarak adlandırılrsa da üretici ve gözlemciyi bir sonraki aşamaya hazırlayan deneyimler de olmuştur. Fotoğraf sonralarda performans ve süreçlerin kaydedici bir parçası olarak sürekli önem atfedilen değil, ancak alışılmış bir nesne olarak önemini korur hale gelmiştir.

Bütün bu gelişen yöntemlerin de olumlu ve olumsuz etkisi içinde sanatçı da önce gözlemleyen, sonra üreten bir aktör olarak, düşünsel ve ifadeye yönelik olarak bir değişimden geçmiştir. Dönemin etkisini, sanatçı, gözlemci ve sanat nesnesinin görmenin yenilediği koşullarda ve “tetikte” olma halinden anlamak mümkündür. Baudrillard "Sanat Komplosu" kitabında özne-nesne değişiminden ve görülenle-görülenin anlamı arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Baudrillard'a göre “İmgeler artık gerçekliğin aynası değildir, gerçekliğin bağrını kuşatmış, ve onu hipergerçekliğe dönüştürmüşlerdir”. Bu hipergerçeklikte öznenin yerini nesne almıştır

Bir şeyin fotoğrafını çektiğinizde bunu sırf kendi zevkiniz için yaptığınızı sanıyorsunuz, oysa aslında fotoğrafı çekilsin isteyen odur, siz onun sahnelenmesindeki bir figüransınız sadece ... Durumun bu ters çevrilmesiyle metafiziğin tamamı bir kenara itilir, artık süreci başlatan özne değildir, o sadece dünyanın nesnel ironisinin aracı veya işlemcisidir. Artık dünyaya kendi tasvirini sunan, özne değildir; nesne özneyi kırılıma uğratar ve bütün teknolojilerimizi kullanarak, kendi mevcudiyetini ve rastlantısal formlarını sinsice dayatır. (Baudrillard, 2012, s. 39).

Artık algıya maruz bırakılan bütün çevresel etmenler, sanatçı tarafından oldukları gibi değil, başka bir göz ve teknolojinin yardımıyla soyut ya da sanatçı odaklı olarak ifade edilmeye başlanmıştır. Sanat tarihi boyunca sanatçı tarafından ortaya konan üretimler hassas dengede ve birbirlerini sürekli etkileyen şekilde, kişisel bazlı ve toplumdan yansıyan dönütler üzerinden yürümüştür. Nesne, çevre bireyi maruz bıraktığı şeylerle öznenen daha güçlü hale gelmiştir.

Kişisel uygulamalarda da orada duran nesnelere, tarafımdan fotoğraflanmış ve kurgulanmıştır. "Evcil Düzeltmeler" ve "Bir ve İki Çalışma" fotoğrafın üretimi ve izlemeyi ortak mecraya getiren teknik olmuştur. Evcil Düzeltmeler 'deki evimin pencerelerinden çekilen fotoğraflar ve üzerinde oynamalar; kopyalamayı değil, benim

huzursuzluğumu oluşturan baktığım noktaları işaret etmektedir. Bu anlamda izleyeni benim bakışıma ve nasıl gormek istediğime davet eder. Bir ve İki alışma 'da yer alan çalışmanın başka bir yerde çekilmiş fotoğrafı ise; nesnenin u boyutu ve iki boyutu arasındaki ilişkiye, bu boyut farklarında nasıl algılandığına ve farklı mekanlarda olmasının izleyiciye neler düşündürceğine odaklanır.

Beden ve znelliğin sayısal sistemlerde bir ara yüz haline gelmesindeki değişim, kuşkusuz bu uyumu yakalamaya çalışan zihinsel ve psikolojik yaklaşımları da etkileyecektir. Bu anlamda üretim ve alma anlamında deneyime etki eden etmenlerden olarak psikoloji nemli bir noktada durmaktadır.

1.2. Eserin Hissettirdiği: Psikoloji Etkeni

Nihayetinde insan, yaşamı içerisinde kazandığı farklı sıfatların birikimini de yaşıyor ve bu anlamda da zenginleşiyor. Sanat eylemini, çeşitli duygu durumlarıyla deneyimlemek, hislerin bu noktada ortaya çıkması, sadece bakışla ve çevreyle değil, eserin kişiyle içsel olarak kurduğu bağa odaklanmayı sağlar. Çalışmanın da bakış açısıyla, genel algı ve davranışın derinlerine inmeden, bireyin iselliliğinin bir gostergesi olan eserin, psikolojiyle ilgisine değinilmek amaçlanmıştır.

1900'lerin başında felsefeden kopan ve bağımsız bir bilim dalı olan psikoloji, temelde insan davranışlarını incelemek için belli okullardan, belli yaklaşımlardan oluşan bir süreci içerir. Sanat psikolojisi ise, sanat ürünündeki kahramanları merkeze alan, bir sanat olgusuyla ilgili tutum ve davranışları inceleyen sanat bilim dalıdır. Bunun yanında, sanatın psikolojik bir sorun olarak ele alınabileceği düşüncesi, daha Antik Yunan'da, Platon'un insanların duygu ve heyecanlarındaki taşkınlığı taklit unsuru olarak ele aldığı *mimesis* kuramı ve Aristoteles'deki duyguların, davranışlar aracılığı ile boşalımını tanımladığı *katharsis* olarak o zamanlardan tartışılagelmiştir (Erinç, 2004, s.13, 27). Yaratma edimi açısından bakıldığında, sanatsal üretim antik çağdaki bu düşnrlerin yanı sıra, tarih boyunca farklı amaçlar etrafında tanımladığı gorlmektedir.

Freud'un insanların bilinçaltıyla ilgili kuramına göre; sanat, bastırılan iç dünyanın ortaya çıkmasıdır. Söz gelimi sanatçı için yaratım cinsel dürtülerle savaşmanın bir yoludur. Sanatçı baskı altında tuttuğu dürtülerini, doyuma ulaşmak için çeşitli tekniklerle dışa vurur. Fakat zamanla ortaya çıkan psikanalitik yöntemlerle, sanatçıyı, yaratıma yönlendiren en önemli güdünün "kendini gerçekleştirme" güdüsü olduğu savunulmuştur (Erinç, 2004, s.101-104).

Gelişmekte olan dünyada, kendisini değiştirmeye zorlayan düzenlemelere uyum sağlamaya çalışan birey, böylelikle yetilerini geliştirmiştir. Sanat eyleminin kişiyi bütün benliğiyle bir yapma sürecine sokması, değişen yetiler çerçevesinde üretimine de yansımıştır. Aynı şekilde alıcı açısından da durum, sanatçının değişimiyle şekillenen eser üzerinden olan iletişimi boyunca değişmiştir. Bu noktada her iki özne de kendilerini gerçekleştirebilmeleri önem kazanmaktadır ve bu da yaşanan çevre, mekan ve diğer etkenlerin, kişinin içsel ve dışsal varlığını etkilemesi ve bu etkinin de tüm benliğinde kendini göstermesi demektir. Tüm çalışma metni boyunca verilen örnekler, bu değişimlerin ve yeniden bütünleşik bir etkileşimin sürecini içermektedir.

Sanatla etkileşim, bireyler açısından algılamayla gelişmektedir. Algılama konusuyla ilgili şu nokta temel kırılma olabilir; ortak bir şeyden tamamen farklı anlamlar çıkaran bir grup insan ya da aynı şeyden farklı zamanlarda farklı şekilde etkilenen kişi. Bu algılanan şeyi çevresinden çoğu zaman bağımsız kılp, algılama olayının bütününe özneye odaklar. Eco, (2019, s.53, 93) sanatçının bilinçli kararlarından ve psikolojik eğilimlerinden bağımsız olarak, yapıtı sanatçıyla birlikte yaratmaya davet eden "açık yapıt" kavramını ele alır; "fiziksel olarak tamamlanmış olmalarıyla birlikte yine de muhatabın keşfetmesi gereken ve tüm uyaranların algılanması sürecinde seçmesi gereken sürekli olarak yeni içsel ilişkilerin doğmasına "açık" yapıtlar vardır." Sanatsal iletinin temel belirsizliği olarak "açıklığın" belli bir döneme ya da yapıta ait değil, tüm dönem ve tüm sanat yapıtlarının sabit bir özelliği olduğundan bahseder. Bu noktada çalışmayla ilgili görüş ve etkileyici yönün yine seyircinin içselliğiyle alakalı olduğu ön plana çıkmaktadır. Bu da aynı zamanda farklı kişilerce ya da aynı kişinin farklı zamanlarda deneyimlediği şeylerden farklı sonuçlar almasının nedeni de olmaktadır.

Teknoloji başlığında örneklenen deneydeki izleyicilerin yaklaşımı aynı zamanda algısal ve psikolojik bir araştırmadır da. Kimi zaman tüm duyuları aynı anda harekete geçiren çalışmalar, yer ve zaman algısını sınamaktadır. Lipps izleyicinin sanat yapısı karşısında kendi bireyselliğinden vazgeçtiğinden bahseder. (Aktaran: Eroğlu, 2016, s.39) Söz konusu ifade sanat eseri karşısında, bilincin özgürleşmesi, bir duygu yoğunluğunun yaşanmasıdır. e-Motion projesindeki (bkz. s.27) teknolojik yaklaşımların izleyicinin fiziksel tepkilerine göre eserle olan bağımlı veriler üzerinden göstermesi gibi, gelişen psikolojik yaklaşımların da eser üzerinden ilerleyen sanatçı ve izleyicinin etkileşimi bağlamında, izleyicinin verilere dayandırılabilen hislerini sendromlar üzerinden tanımlamayı sağlamıştır. Bu etkiler izleyicinin eser ya da sadece sanatçısıyla olan ilişkisi üzerinden su yüzüne çıkmaktadır.

Bu gibi izleyicinin eserle algı ve psikolojisiyle ilgili olarak durumu tanımlayan Stendhal sendromu (ya da Floransa sendromu) psikoloji literatüründe yerini almıştır. Sendrom ismini Fransız yazar Marie-Henri Beyle'in yazarken kullandığı Stendhal mahlasından almaktadır. Kendisi 1817 yılında Floransa'ya yaptığı bir ziyaret sırasında, Michelangelo, Machiavelli ve Galileo Galilei'nin mezarlarının bulunduğu Santa Croce Bazilikası'nı gezmiş ve Giotto'nun freskleriyle süslü bazilikayı gördükten sonra kalp çarpıntısı ve halsizlik hissi yaşadığını yazmıştır. Bu durumu deneyimleyen pek çok insan olduğu gibi, çeşitli deneylerde de izleyicilerde kalp çarpıntısı, nefes alış hızı ve yüz kaslarında değişiklik gibi fiziksel değişimlerin olduğu görülerek sanat eseri karşısında yaşanan bu aşırı duygulanma hali Stendhal sendromu olarak tanımlanmıştır ("Having an Art Attack", 2014).

Eserin ilginçlikle, algımızla buluşan noktasında onunla kurulan bağın gücü kuşkusuz ilk etapta görünüşüyle kendini göstermektedir. Biçimin bu anlamdaki etkisi kaçınılmazdır. Bu noktada bir eserin, teknik ve biçim açısından nasıl üretildiği, hem sanatçısının üretim anındaki hem izleyicinin onunla iletişim kurmadaki noktası olarak biçim, deneyimdeki en önemli etkenlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

1.3. Parçalardan bütüne: Çevre, ve Mekan

Çevre genel olarak dış faktörlerin bütünü olarak tanımlanabildiği gibi, bu çalışmaya konu olan öznelerin nesnel anlamda iletişim kurmasını sağlayan kavram olarak da öne çıkmaktadır. Kişi doğduğu andan itibaren, üyesi olduğu toplumu etkileyen her türlü değişkene maruz kalarak şekillenir. Sanatsal ediminin de bu etki doğrultusunda dönüştüğü söylenebilir. Bu bağlamda hem üretici hem de alımlayıcı için çevre, deneyim pratiğine zemin oluşturan bir kavram olarak ele alınmalıdır.

Çevrenin, bireyin her türlü eylemine yaşamı boyunca etki etmesi, sanatsal algısını da şekillendirmesine neden olur. Duyularla çevreden alınan veriler, bütünlüğümüzü oluşturur. Locke'a (2000, s.151-152) göre; 'İnsanlar doğumdan itibaren, tek tek nesnelere algılar ve nesnelere duyular üzerinde bıraktığı izlenimler, zihnin algılama, anımsama, düşünme gibi işlemleriyle çalıştığı ilk alandır. Sonrasında zihin dış duyumla edindiği bu ideleri kendi işlemleriyle içsel duyuma çevirir.

Böylece bizi çevreleyen etkenlerin önce dış sonra iç dünyamızı oluşturduğu ortaya çıkmaktadır. Dışarıdan alınan duyular, herkeste aynı şekilde çalışmaz fakat bu başka bir alan olan psikolojinin konusudur.

Bu anlamda çevreyi, sanatsal eyleme dahil özneleri ve nesnelere bir arada kapsayan etken olarak ele alabiliriz. Kişinin yaratıcı ediminde kimi zaman destekleyici kimi zaman da engelleyici bir şekilde ancak yönlendirici olarak varlığını korumuştur. Sanat konusunda çevre, nesneyle ilişkisi konusunda öne çıkmaktadır. Çünkü bir nesneyi çevresinden ayrı düşünemeyiz. İnsan içinde yaşadığı çevreyi anlamlandırmaya çalıştığında, onu sadece yaşam alanı olarak değil bir ifade aracı olarak da görür. Bu anlamda çevre/manzara, sanatın konusu olarak, doğayla bütünleşir. Worringer; (Aktaran: Eroğlu, 2016, s.29) "Doğayı taklit etmek, insandaki temel bir gereksinimdir" der. Turani (1992, s.10), mağara resimlerini, insanoğlunun doğayla ilişkisini doğrudan gördüğümüz sanat eserleri olarak nitelendirirken, Kagan'a (1993, s. 231) göre bu resimler dönem insanının kendisini av eylemine fiziksel ve psikolojik olarak hazırlamasından kaynaklıdır. Bu noktada ele alınması gereken; imge dağarcığının o zaman var olan bireyin çevresinden nasıl beslendiği ve bu ifadeyle ortaya çıkandan (sanat yapıtı olduğu düşünülen mağara

resimleri) okunuyor oluşudur. Zaman içinde gelişimle insan, gördüğünü taklit eden durumdan ürettiğine bakana evrilmiştir. Üretimin ve onun etkisini takip eden süreç, sürekli hareket halinde olup, çağın temel eğilimlerini taşıyarak günümüze kadar evrilen, ifade merkezinden temellenen bir eylemdir.

20. yüzyılın ikinci yarısıyla beraber sanatsal deneyimlere, düşüncenin, aklın, farklı nesnelere girmesi ve bu anlamdaki dönüşümün, eserin çevreyle olan diyalogunu da etkilemiş olması gündeme gelmiştir. Bu yine o dönemki kavramsal çalışmalarda, çevreyi yapıyla uyumlu hale getirmek hatta doğayla bütünleşmesi anlamında hayat bulmuştur. Endüstriyellemenin etkisi ve mekan eleştirileriyle çevre olarak doğa, sanatçılar tarafından tekrar kutsanmıştır. Sanatçının bu hareketi, izleyiciden yapıyla çevreyi bütünleştirmesini talep etmektedir. Çünkü bir nesne çevresinden ayrı olarak düşünülemez. Bu bilinçli ya da bilinçsiz olarak sanatçı tarafından da kurgulanmaktadır. Aynı zamanda kişinin gözleri bir nesne üzerinde gezinirken, o nesneyle iletişime geçer, ondan bir şeyler alır. Bakışın önemi burada yeniden ortaya çıkmaktadır. Hegel (Aktaran: Özertürk, 1994, s.33); bunu şu şekilde açıklar; "Öznenin dünya ile ilişkisi yalnızca bir seyretme ilişkisi değildir. Özne kendinden ayrı olarak gördüğü nesnenin oluşumuna katılır, nesnenin oluşumu için gereklidir". Bu ifade, yapıtını üretme sürecinin öncesi ve sonrasına dahil olan üretici ve o yapıyla bütünleşmenin bir yolu olarak ona çevresiyle dahil olan özne için ortaktır. Bu nedenle çevresiyle bütünleşerek üretilmiş bir nesnenin, çevresinden yalıtıldığında oluşacak algı ve anlam farklılığı da çevrenin konusudur.

Bugün süreç sanatçıların doğadaki çalışmalarına ait görselleri ya da Gordon Matta-Clark'ın kesip böldüğü evlerin parçalarını bir galeride ya da sanat mekanında görmek, yerinden edilen gibi, kültüründen kopan bir göçmen gibi, anlamından ve üreticisinin niyetine ait kodlardan soyutlanmış hale gelen şeylere dönüşmüşlerdir. Pek tabii bu sayede olmadığımız bir zamana tanıklık ederiz ancak bu tavır, eserin algılanışındaki etkenleri de kimi zaman değiştirmektedir. Gelişmekte olan teknolojiyle artık yapıtlar "çevreleriyle" birlikte yaratılmaktadırlar. Bu iki mecra arasındaki fark da önlenemez deneyimlerin bir sonucu haline gelmektedir.

Merleau-Ponty'e göre algı dünyasında şeyleri ve şeylerin görünme biçimlerini birbirinden ayırmak olanaksızdır. Bu açıklamaya bağlı kalarak sanat yapıtının da bu şekilde bir bütünlükte anlaşılmasından bahseder; çünkü sanat yapıtı başına buyruk değildir, bağlıdır, onu önümüzde açığa çıkaran bütün gösterge ve ayrıntıların boyunduruğu altındadır; "Yani algı nesnelere gibi sanat yapıtının da doğası görülüp işitilmektir ve tanımlarla çözümlenmeler sonradan deneyimin dökümünü çıkartırken ne kadar değerli olsa da sanat yapıtındaki bire bir algısal deneyimin yerini tutamaz" (2017, s.61). Bütün bu etkenlerin yanında, toplumsal yapının göstergelerini de taşıyız ve nesnelere bu şekilde konuşuruz. Linda Nochlin'in sanat üretiminin toplumsal bağlamdan soyutlanabilecek bir olgu olmadığını vurgular. Ona göre; "malzemeyle somut olarak biçimlenen dil, ne dokunaklı bir yaşam öyküsü ne de yalnızca kişisel sınırların fısıldadığı bir iç dökme aracı olmalıdır" (Aktaran: Antmen, 2013, s.109).

Bu nedenle ait olduğumuz toplumun da duygularını paylaşıyoruz. Kendi başımıza toplumu etkilediğimiz gibi toplumun bütünlüğü de bizi etkileyerek bir döngüye sokar. Bu nedenle kişisel düşüncelerimiz sadece bize ait değildir aslında ve yine kişisel ifademiz bir topluluğun da düşünüşünü yansıtır. Döneminin sanat anlayışının dışında çalışmalarda bulunan sanatçıların bir fitil yakmasının toplumsal düşünüşü etkilemesi gibi kimi zaman savaşlar, yıkımlar, devrimler, ayaklanmalar da kişilerin üretimlerini etkilemiştir ve etkilemektedir. Örneğin; ikinci dünya savaşından sonra sanatın merkezinin Avrupa'dan Amerika'ya kayması gibi büyük toplumsal değişimler, yeni ifade şekillerine neden olmuştur. Bu anlamda sanatsal üretimde çevre, toplumsal olarak da ele alınmalıdır.

Bunun yanı sıra, takip edilen bunca faktörün, izleyicinin deneyimleme amacında temellenen pek çok algıyı, izleyiciden bağımsız olarak etkilediği söylenebilir. Sanatçısı eserini bir çevrede deneyimlemeye açtığında, bu eserin algılanmasında etki eden bulunduğu mekandan ayrı düşünülemez. Mekan kavramı ayrıca kişisel uygulamalarda da öne çıkan unsur olarak önem kazanmaktadır. Fiziksel olarak içinde bulunan, var olan mekanların, bir çalışmaya dönüşümünde resimsel ve sembolik anlamları, tanım ve sergileme alanı olarak bu başlık altında kurgulanan teknik yapısıyla hem benzer hem farklı konumdadır. Dolayısıyla kişisel kurgularında daha çok kendi mekanlarının oluşturulması fikriyle, bu başlık altındaki deneyimlenen mekanlar seyirciyle beraber

anlatısı olması açısından benzerken, kurmaya çalıştığı ağ bakımından farklılıklar taşımaktadır.

Alımlayıcının eserle karşılaşma tercihinden önce, bir sergileme pratiği olarak eserin nasıl sunulacağı konusunda sanatçının tercihinden söz edilebilir. Salt bir fikrin görünür hale geldiği nesnenin yanında, onun hangi koşullarda sunulacağı da, algılanmasına etki etmektedir. Bu bağlamda, sanatsal ifadesinin, gözlemlenmesini planlayan kişi olarak, üretici öznenin, zamanla "mekan" endişesi öne çıkmıştır. Alımlayıcı bu karşılaşma deneyimini sunması için bilinçli olarak tercih edeceği, sanat eseri sergileyen mekanlar olan, galeriler ve müzeler, deneyimin odak noktasıdır. Sanatsal deneyim açısından üreticinin, yapıtın oluşum süreci içindeki doyumunu, izleyici duyumsama anında benzer bir tatmini yaşamak için bu mekanlarda bulunmak istemektedir.

Antmen'in (2010, s.11-13) belirttiğine göre; ilki İtalyan sanatçı ve yazar Giorgio Vasari (1511-1574) tarafından 1562'de Floransa'da açılan sanat akademisi, sonraki yıllarda başka ülkeler için model oluşturmuş, "güzel sanatlar" kavramının oluşmasına katkıda bulunurken, sanatın, izleyiciyle karşılaşmasını sağlayan ortamlar olarak çoğu zaman tek otoriteyi sağlamışlardır. Sanatçı ve izleyici için bir ortak mekan olarak, sergileme mekanları akademilerden gelişmiş 1673 yılında ilk kez düzenlenen Salon sergileri, 19. yüzyıl sonuna kadar dünyada en yeni sanat üretiminin sergilendiği başlıca ortamı oluşturmuştur.

19. yüzyılda müzeler sanatın, tarihin ve toplumun eklemelenmesiyle oluşturulmuştur. İsaiah Berlin'e (2004, s.11) göre bu dönem, "Batı'nın tarihinde sanatın hayat üstünde bir çeşit tiranlık kurduğu belki de ilk dönemi oluşturuyor." Modernizmin etkisiyle akılcılığın yükselmesi bu dönemde kuvvetlenerek, dinin yerini sanatın doldurmasına neden olmuştur. Donald Preziosi'nin sözleriyle, sanat seküler bir teoloji halini almış, müzeler de bu teolojinin örgütlendiği tapınaklar olarak görülmüştür ("Müzenin Medyalaşması", 2017).

Eserlerin sergilenmesini amaçlayan basit bir yer olan mekanların, zamanla gelinen noktada, sanat eylemine ortaklık eden diğer özneler gibi ayrı bir önem kazanarak, sanatsal ifadelerle kaynak olmuştur. Sanat tarihinin belli dönemlerinde, mekan algısındaki

dönüşüm, yine modernizmin pek çok konuda yaptığı dolaylı değişimlerin bir sonucu olduğu belirtilebilir. Daha çok 1900'lerin ikinci yarısında yoğunlaşan sergileme biçimlerinin değişimi, mekanların sanat yapıtına dönüşmesini ve sanatçıların kavramsal-kamusal sanatla mekandan dışarı çıkma isteği şeklinde gelişmiştir. Bu süreçte izleyici sanatçıya tabi olmuştur. Sanatçı nerede üretirse oraya çekilip, deneyimini sanatçıyla beraber farklılaştırmıştır.

Kaprow'dan aktaran Artun, bu dönemde sanatçıların, modern sanatın yerine daha iyisini yapmak derinde olmadıklarını, sanatın ne olduğunu düşündüklerini söyler. Ona göre, sanat ve hayat birbirine girmiştir ve ikisinin de ne olduklarına dair özgünlük yok olmuştur. Sanat ve hayat birbirine girmiştir ve ikisinin de ne olduklarına dair özgünlük yok olmuştur, belirsizdir. Sanatı ve hayatı beraber karıp bundan bir form çıkarmanın ve galerilerde sergilemenin sanki bu belirsizlik yokmuş gibi davranmak olduğunu söyler: "Galerinin veya sahnenin kapısında yazan isim, içerdekinin sanat, dışarda kalan her şeyinse hayat olduğu konusunda bizi temin eder...Bir zamanlar sanatçının görevi iyi sanat yapmaktı, şimdiyse herhangi bir şekilde sanat yapmaktan kaçınmak..." (Aktaran: Artun, 2013, s.347).

Bir önceki "çevre" başlığında belirtilen, eserlerin zamanlarından ve buldukları yerden koparılmaya hissi, sergilendikleri mekanlarla ortaya çıkan bir oluşumdur. Bu mekanlarda eserlerin zamansallıkları yok olmakta ve izleyici bunları kendi dönemleri içinde ayrılan bir alanda sırasıyla gözlemlemektedir. Bir yönlendirme ve eserlere yaklaşılmaması gerektiğini belli eden sınırlar vardır. Mekan bu anlamda izleyiciye ve esere müdahale ederek, kendi kurallarını belirlemektedir. Bu durumu O'Doherty "Beyaz Küp" adlı kitabında irdelemektedir. Sanat mekanlarını "Beyaz Küp" olarak nitelendirir ve beyaz küpün ortak bir kültürel değer olarak temel bir sanatsal gösterge haline gelişini ele almaktadır. Ona göre galerilerin mükemmel mimari ve ışık tasarımının amacı sanat yapıtlarının sanki zamanın etkilerine maruz kalmamış gibi göstermektir. Bu mükemmel tasarımlı mekanları şu şekilde anlatır; "Dış dünyayla her türlü temas engellenmelidir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilir. Duvarlar beyazdır. Ana ışık kaynağı tavadır...gözler duvardadır." Ve böylece bu mekanlarda herhangi günlük bir eşyanın da kutsal bir nesne statüsü kazanacağından bahsetmektedir (O'Doherty, 2010, s.31).

Beyaz duvarı modern mimarlığın, maskesi olarak niteleyen ve hiç de görüldüğü ya da gösterildiği kadar 'masum' olmadığı düşüncelerini aktaran Şumnu (2012, sf.164) yukarıdaki örnekle benzer bir yaklaşımı ele alır; "beyaz duvar, çıplak, giysisiz, süssüz yüzeyi ve lekesiz beyazlığıyla tarih dışı, kültür dışı, bağlam dışı ve hepsinden önemlisi, dil dışı bir bütünlüğü anıtsallaştırırken, tam anlamıyla orijinal denebilecek kaskatı bir gerçekliğin de mekânsal olarak kurulduğu iddiasındadır" şeklinde belirtmektedir. Bu bağlamda müze ya da galeriler, izleyiciyi sanat yapıtı dışında dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlamıştır.

Tartışılan bu algısal etkilerinin yanında, sanat mekanları bugün, ne izleyici ne de sanatçı için bir tehdit, sorun ya da yeniden değerlendirilecek bir kavram değildir. Mekanın nasıl değerlendirilebileceğiyle ilgili bu tartışmalar artık kapanmıştır. Müzelerde başlayan mekan ve izleyicinin yolculuğu, 20.yüzyıldaki değişimlerle, geldiği noktada, zaman ve değişkenlik boyutu olarak kişi algısında ve nesne arasındaki ilişkide önem kazanmıştır. Sergileme mekanları artık ilki 1673 yılında Paris'te düzenlenen ve dünyada en yeni sanat hareketlerinin sergilendiği (Antmen, 2010, s.13,) mekanlardan çok, yüksek fiyatlar ödeyip bünyesine katmaya çalıştıkları sanat eserleriyle, cazip etkinlikleri, kafeleri ve mağazalarıyla daha çok işletmeler halini almışlardır. Belting'in ifadesiyle; "Çağdaş sanat müzeleri, sanatın tarihini sergileme amacıyla kurulmuyor artık. Daha ziyade, çağdaş sanatın suretinde, genişleyen dünyayı temsil etme iddiasında bulunuyorlar." ("Contemporary art", 2012).

Sanat dünyasının değişen trendler, ziyaretçilerle yaşanan deneyimlere göre belirlenebilmektedir. Teknolojik olanaklarla donatılan mekanlar; ziyaret sürecini zenginleştirmektedir ve bunun yanı sıra, insanları mekanlara çekmek için kullandıkları pek çok yaratıcı çözüm de mevcuttur. Bunlardan birine örnek olarak, müzelerin ziyaretçileri için tasarladıkları "müze kart"lara alternatif olan "sanat pasaportu" bir müze paketi olarak aynı zamanda rehber niteliğindedir.



Resim 4. Barcelon'da bir müzeden edindiğim sanat pasaportu, 2017.

Antlaşmalı altı müzeden herhangi birinden satın alınabilen pasaport, bir yıl içinde bu altı müze ve galeriye ücretsiz giriş imkanı sunmaktadır. Girişlerde tıpkı havaalanında karşılaşılan bankolar gibi sanat pasaportuyla girilen ayrı bölümler vardır ve her bir müze o gün için en arka sayfaya kendi mührünü basmaktadır. Böyle bir yaklaşım, özellikle turist olarak bulunduğunuz bir şehirde, müze paketi pazarlamasıyla maddi açıdan makul bir gezi yapmanızı ancak aynı zamanda da, hangi mekanları gezeceğiniz konusunda da bir yönlendirme sağlamaktadır. İzleyici olarak edindiğim pasaport, hem fikriyle hem sağladığı imkanla ilginç bir deneyim sağlamıştır. Hem şehrin içinde gezinmek için bir harita niteliği taşıması, hem de izleyici olarak farklı sanat mekanları sağlaması açısından burada bahsedilmeye değer görülmüştür.

Mekanda eserle karşılaşma anı kişiyi, kendisi ve eserle deneyiminde mekanın dinamiklerini de yakalaması gerekliliğini sağlar. Özne ve eser arasındaki algı oluşumu, özne ve beden etkileşimiyle katlanan algı edimi, bütünsel bir diyaloga dönüşür. Bu algının fiziksellikten kurtulacak günümüzde, bambaşka bir durumda var olduğunu gözlemlemekteyiz. Sanat mekanı olarak algıladığımız şey, bugüne gelinen süreçte bulunulan yer anlamından farklı oluşumları da kapsamaktadır. Tanımsız mekan arayışlarıyla, sanat alanı olarak kurgulanmamış, kafe, tiyatro, bar gibi farklı amaçlı ya da hibrit mekanlarda sergiler bu nedenle açılmaktadır. Bedenin fiziksel ortamlarla olan bağı, sanal olarak da deneyimlenen bir mecra sunmaktadır. Dijital olarak yaratılan ortamların da bir sunum olanağı sunmasını göz önünde bulundurursak, elektronik ekranlar, sosyal medya hesapları da mekan olarak algılanabilir. Bu anlamda günümüzde üretime ve

deneyimlemeye etkisini en hızlı şekilde görebildiğimiz teknolojinin, algı ve sanata etkisini göz önünde bulundurulduğunda, deneyim sürecindeki etmen olarak değinilmesi kaçınılmaz olmaktadır.

1.4. Tasarım Deneyimler: Teknoloji

Yaşantımıza ve sanat hayatına getirdiği yeni yaklaşımlar göz önünde bulundurulduğunda, sanatı belki de en geniş çerçevede deneyimlememizi sağlayan mecra olarak teknoloji, çalışma metni içinde katılımlı sanat eylemleri örnekleri üzerinden anılmıştır. Bu başlık altında günümüzde sanatçı izleyici deneyimi üzerine en önemli etkenlerden olarak yerini almaktadır.

Gelinen çağda artık teknoloji olmadan bir günlük yaşam düşünememekteyiz. Üretimlerimiz ve her türlü iletişimimiz için günün imkanları bize imkan sağlarken, yaşantımızın hızlıca adapte olunan tartışmalı yeni bir sanal dünya halini aldığını söyleyebiliriz. Bu sanal dünya bize yeni bir gerçeklik algısı vermektedir. Sanatta, perspektifle derinlik ve mekan kazanan iki boyutlu düzlem, şimdi digital ekranlarda, birçok boyutta imkan sunmaktadır. MacLuhan ve Power bunu video çalışmalarının hız kazandığı zamanlarda şu şekilde tahmin etmişlerdir; “Geleceğin iletişim medyası, bedenden ayrılabilen ve tümüyle kolektif hale gelebilen sinir sistemlerimizin uzantılarını hızlandıracaktır” (2001, s. 209).

Artık sanat çalışmaları, izleyicilerin ve sosyal medyanın etkisiyle anında ulaşılabilen unsurlara dönüşmüştür. Günümüzde sahip olduğumuz internet ve kitle iletişim araçları bize genişletilmiş bir zaman sunmaktadır. Bu teknolojiler, ağ tabanlı yapılar, Geoff Cox, Jacob Lund'ın (2017) değindiği gibi "hem sanat ve kültür alanlarını hem de bu alanların işleyiş ve anlam üretme biçimlerini şekillendirme konusunda belirleyici bir rol oynuyorlar." Yine onlara göre, özellikle de internet, yeni deneyim ve “sahte-mevcudiyet” biçimlerine imkân veren daimi bir yersizleşme hissi vermiştir.

İnternet bir mekan olarak ele aldığı anda sınırsız özgürlükte bir alanı kapsamaktadır ve bu çalışmanın oluşma süresince dahi pek çok gelişimin yaşandığı bir mecradır. "Sahte mevcudiyet" biçimleri, artık üretici ve alımlayıcı arasındaki dengelerin çok kolay

değişebileceği bir kanalda bulunmaktadır. Bu anlamda görüntüler ve imgeler her yerdedir ve özelliklerini kolayca yitirebilecekleri için aslında hiçbir yerdedirler. Bu durumu Joselit (2013, s. 14), küresel çaptaki bu güçlenmenin, sanatsal bilgi içeren imgeyi, belirli bir yerden kopardığını ve aktüel ağlarda yeniden konumlandığında formatının değiştiği şeklinde açıklamaktadır. (Joselit, 2013, s.14)

Tarih boyunca her yeniliği üretime dönüştüren sanat ortamı, teknolojik araçlara da kayıtsız kalmamış ve yeni bir sanat formu olarak de dijital sanat'ı meydana getirmiştir. Coşkun (2017, s.61-75) 70'li yılların sonlarından itibaren hayatımıza giren dijital ortamların sanatta köklü değişiklikler yarattıklarından bahseder. Dijital sanat için birçok çizim programı olmasının yanında, yazılım adı verilen verilerle sanatçılar kendi programlarını yaratabilmektedirler. Sanatçıların yeni nesnesi bu anlamda dijital dünya ve izleyici ise yine bilgisayar başında ve dünyanın herhangi bir yerindeki kişi olmaktadır.

İnternetin ve dijital araçların, giderek daha fazla sayıdaki insanın ait olduğu çevreyi görme biçiminin üzerinde oluşturduğu etki, günümüz sanat üretiminin konusudur. Bu teknoloji çağında herkes bir şekilde üretim yapmaya başlamıştır. Videolardan, yazılara, blogerlardan, youtuberlara her yıl popülerleşen mecralar yeni sıfatlar doğurmuştur. Sanat eserleri online olarak kripto adı verilen sanal paralarla satılmaktadır (Bayraktar, 2018, s.59). Üretim bu noktada ayrılan tarafı sanatsal niteliği ya da sanatçının niyetinden ziyade sanatçı açısından da yeniliklerin deneyimlenmesi ve kendi sanat pratiğine yön vermesi şeklinde gelişmektedir. Sanatçı üretimlerine çağın getirdikleriyle devam etmiştir. İfade, malzeme ya da sanatçı kavramına dair görüşler değişse sanatsal üretim, devam etmiştir ve edecektir. Sanatçının yeni mecraları ve amacı konusunda Kaprow'un görüşleri şu şekildedir;

...Bulunan ve bulunacak yerler, sanata dahil edilmeye bir araçtan amaca dönüşmeye devam ediyor. Dolayısıyla, sanatçı olma kararı, hem benzersiz bir etkinliğin varlığını, hem de o etkinliği inkâr eden sayısız işi varsayar. Bu karar, verildiği anda, hem sanatçının yaptığı her şeyin başkaları tarafından sanat olarak değerlendirildiği bağlamı kurar, hem de sanatçının dünyayla ilgili tüm algılarını olasılıkla (olabilirlikle değil) sanatsal olmaya koşullar. Söylediğim, yaptığım, gördüğüm veya düşündüğüm her şey, benim niyetimden bağımsız olarak sanattır, çünkü bugün olup bitenin farkında olan herkes, er veya geç, onun sanat olduğunu söyleyecek, onu sanat olarak görecektir ve düşünecektir. (Aktaran: Artun, 2015, s. 347-350)

Gelinen noktada sanal ortamda veriler, gerçek hayatta sınırlı olarak algıladıklarımızdan daha ayrıntılı yaratılabilmektedirler. Çeşitli icat ve yöntemler yeni yöntem izleyicinin bireysel deneyimini hedef almaktadır ve bu anlamda teknolojinin bakışı biçimlendirme konusundaki gücü yadsınamaz bir gerçek olarak var olmaktadır.

Ernesto Francalanci'nin Nesnelere Estetiği adlı yapıtında nesnelere üzerinden irdelediği gelişim, teknolojiyle gelenen noktayı özetleyen bir alıntı olarak burada önemli bir noktada durmaktadır;

Modernite ile postmodernite arasındaki geçişte bilginin aşamalı bir yoğunlaşması ve bakışın aşamalı bir zayıflaması gerçekleşir: gözden mağaraya, resme, sinema ekranına, televizyona, monitöre, uyduya. Öznenin ta imgenin içine, sanal bir pencerenin içine ölümcül dalışına kadar; fantastik bir geçme değil, ama dijital varlıkbilim, metafiziğin simülatifle mükemmel birlikteliği (Francalanci, 2006, s.169).

Francalanci'nin bu sıralamasındaki aşamalarda toplumsal gelişimi etkileyen her yenilik, kuşkusuz sanatsal üretimlere de yansımıştır. Fotoğrafın icadından gelenen bu zamandaki aletlerin kullanımı, sanatın hem aracı hem de amacı olmaktadır. Günlük kullandığımız iletişim aletlerinden farklı bir gündem sunan ve yeni medya olarak alınabilecek sistem, iletişim özneleri arasında eş zamanlı ve çok kapsamlı etkileşim sunan araçlardır. Sanat alanında kullanımının getirdiği en önemli verilerden biri, katmanlı etkileşimin gerçekleşme sürecine o an tanık olunabilmeyi sağlamasıdır. Sanatçıların teknolojik olanaklarla üretmesi, çalışmanın sadece bireyin izlemesine değil, diğer duyularına da hitap etmesine olanak tanırken, fiziksel ve sanal dünya arasındaki ayrımları da ortadan kaldırmaktadır. Bu iki dünyanın aynı düzlemde birleştiği, yeni bir gerçeklik algısının oluşturulduğu çalışmalarını üretim merkezine alan ve tekno müze kavramını geliştiren çalışmalar gelişmiştir.

2001 yılında kurulan, Japonya çıkışlı bir sanat topluluğu olan teamLab, sanat, bilim, teknoloji, tasarım ve doğal dünyanın kaynaşmasının ortak çalışmalarına rehberlik etmek isteyen disiplinler arası bir ultra teknoloji uzmanları grubudur. Grup sanatçılar, programcılar, mühendisler, CG animatörleri, matematikçiler ve mimarlar gibi çeşitli uzmanlardan oluşmaktadır. TeamLab, insanlar ve doğa arasında ve kendisiyle dünya arasında sanat yoluyla yeni bir ilişki kurmayı amaçlamaktadır. Projeksiyonlar, oyunlar,

animelerin ve interaktif yapının başrolde olduğu çalışmalar, izleyicinin mekanla fiziksel ilişkisini yeniden tanımlar. Teknolojinin tüm olanaklarını sanatsal anlamda kullanan ekip, izleyicilere, duyularını sonuna kadar kullanabilecekleri deneyimler sunmayı hedeflemektedir. Böylece güncel çağrışımlarla, ziyaretçileri izlemenin yanı sıra bütün olarak çalışmaların içine alır ve bu anlamdaki etkileşimin gelecek olasılıklarını sorgular ("TeamLab, Concept", 2019).

Teknolojinin sanatçının üretimine ve izleyicinin deneyimlemesine dayanan şekilde kullanılmasını dair örneklerin yanı sıra, deneyimin sayısal ve görsel haritasıyla mekan ziyaretlerinin şeffaflaşması da izleyicinin ziyaretine etki eden etmenlerin doğrudan görülmesini sağlamaktadır.

2009 yılında, eMotion adlı bir proje ile bir grup sanatçı ve bilim insanları olmak üzere yirmi kadar araştırmacı, müzelerdeki ziyaretçilerin eserlerle etkileşimlerini inceleyen bir deney gerçekleştirmiştir. Projenin özünde, müze mimarisinin, sanat objelerinin, küratörlük kurulumunun ziyaretçilerin davranışlarını nasıl etkiledikleri üzerinedir ve müze izleyicisinin deneyimini analiz eder. Deney için, İsviçre'deki Kunstmuseum St. Gallen müzesinde iki ay boyunca 576 müze ziyaretçisi takip edilmiştir. Ziyaretçilere müzede ziyaretleri süresince GPS özelliği olan, nabız ya da avuç içinin ısısı gibi belirtileri ölçebilen alıcıları olan özel eldivenler giydirilmiştir. Bunun yanında ziyaretçilere mekanda en çok nerede zaman geçirdiklerine, hangi eserden etkilendiklerine ve ne hissettiklerine dair sorularla çalışma desteklenmiştir. Projenin başkanı Martin Tröndle, iki ay boyunca elde edilen veriler üzerinde yaptıkları çalışmalar sonucunda, estetik deneyim ile bedensel işlevler arasında çok güçlü bir bağlantı gözlemlediklerini söylemektedir. Çalışmada elde edilen bulgular şaşırtıcı olmuştur. Çünkü sanatla ilgisi bulunan ya da o alanda çalışan kişiler, günlük hayatında sanatla daha az ilgili olanlara göre eserlerle daha az vakit geçirmiş, eserleri uzun uzadıya inceleme ya da onlara ait açıklamaları okuma gereği duymamışlardır.



Resim 5. eMotion — Müze Deneyimi Haritalandırması, bir ziyaretçi, Kunstmuseum St. Gallen müzesinde On Kawara'nın "Date Paintings"ini izlerken.



Resim 6. Ziyaretçilerin yoğun olarak inceledikleri yerleri koyu olarak gösteren haritalandırma.

Tröndle "sanat etkisi altında" olma durumunu, bir yapıtın içine daldırılmış olma veya onun tarafından ele alınma hissi olarak tanımlamaktadır ve "Bu sanat deneyiminin yaşandığı anlar kısacık ve incelikli" ve "Bir sanat eseriyle iletişim kuran her biri, yanında olanlar ile aynı anda konuşamaz." diyerek sanat eserleriyle en yoğun ilişkinin yalnızken deneyimlendiğini belirtmektedir ("Heart-pounding Art", 2012).

Böylece bu çalışma, izleyici - sanat nesnesi arasındaki ilişkiyi bütüncül bir yaklaşımla ele alarak ve doğrudan ziyaretçinin deneyimini araştırmanın odaklandığı yaklaşımla ölçerek, teknolojinin sanattaki ve bu çalışmadaki önemini sorgulamıştır.

Hızlı gerçekleşen ve hayatın her anına yansıyan teknolojik gelişmelerle, sanatçı ve gözlemci için tanımlar yeniden düzenlenmiştir. "Gözlemleyen beden de dahil olmak üzere

bedenin kendisi, sosyal, libidinal veya teknolojik olarak nasıl yeni makinelerin ekonomilerin, aygıtların bir parçası haline gelmektedir?" (Crary, 2010, s.14). Crary'nin bu sorusunun günümüz üzerinden değerlendirilmesi ancak bulunduğumuz alana yansıyan koşullar çerçevesinde değerlendirilebilir. Zira gelişmekte olan ve deneyimlemediğimiz bir yapının bilgisine sahip olmadığımızdan, gelişmelerin toplumsal ve bireysel bazda gelişiminin öngörülebilir şekilde sanatçıya ve üretimlerine de yansıtacağı söylenebilmektedir.

Teknolojiye övgüler sunan ve üretilere verilen örneklere kıyasla, Bourriaud modernizmle birlikte yükselen teknolojinin beklenildiği gibi gerçekleşmediğinden bahseder;

Aydınlanma felsefesiyle birlikte doğan siyasal modernizmin temelinde, bireylerin ve halkların özgürleşme isteği vardı: Teknolojinin ve özgürlüklerin gelişmesi, cehaletin gerilemesi, çalışma koşullarının iyileştirilmesi insanlığı tutsaklıktan kurtaracaktı ve daha iyi bir toplumun kurulmasını sağlayacaktı...Teknoloji ve "Akıl"daki ilerlemeler, beklenen özgürleşmeye ulaşmak yerine, üretim sürecinin genel anlamda rasyonelleştirilmesi, gezegenin güney kesiminin sömürülmesi sonucunda insan emeğinin yerine körlemesine makinelerin geçirilmesini, ayrıca giderek karmaşık hale gelen köleleştirme tekniklerinin yerli yerine oturtulmasını sağladı. Böylece modern özgürleşme projesinin yerini, sayısız melankoli biçimi aldı. (Bourriaud, 2005, s.18)

Bu eleştirileri ifade biçimi olarak alan, modernizmin sunduğu akıl ve özgürleşmeyle ortaya çıkan Dada gibi yaklaşımların, sanatsal üretimlerine özneler özelinde bakılsa da odaklandıkları noktalar ve Bourriaud'un teknoloji tutumu burada farklı bir görüş olarak yerini almalıdır.

1.5. Deneyimde Biçim Etkeni

Sanat konusundaki biçimi, sanatçının bir üretme eyleminin neticesi ve deneyimsel olarak görselleştirdiği bir nesnenin formu olarak ele aldığımızda, deneyime etki eden diğer başlıklarla beraber ele alınabilir. Çünkü nesnenin varlığıyla beraber biçim, çevreyle, mekanla, teknolojiyle ve nihayetinde algımızla ilgili noktada psikolojiyle doğrudan bağlantı kurmaktadır. Bu anlamda, alıcı için önce kendi içinde sonrasında bulunduğu

ortamla hareket eden bir görsel oluşmaktadır. Bunun yanı sıra, nesnenin biçimi, onda görmek istediğini içsel yanıyla yakalayan bir öznenin varlığını da önemli kılar. "Görselin oluşturduğu anlam, görsel, izleyici ve görselin içinde bulunduğu çevrenin ilişkisi ve ortak varoluş ve bir araya geliş amaçları ile tanımlanır. Kısaca görsel analiz görselin yalnızca kendisi ile ilgili değildir; aynı zamanda bağlamı ve görsel ile karşı karşıya olan bireyin kişisel algısıyla da ilgilidir." (Duncum, 2016, s.19)

Biçim ve ifade şeklinin, birbirlerine eklemledikleri ancak içinden çıktıkları kültürün bilgisini taşıyan bir etkileşimi bulunmaktadır. Dolayısıyla, biçim değiştikçe ifade sistemi, ifade sistemi değiştikçe de biçim değişmektedir. Bu noktada sanatçının üretimindeki süreç, düşüncenin görselleştirilmesinin yanında nasıl görselleştirildiğiyle de bağlantılı olarak önem kazanmaktadır. Bu nedenden ötürü de biçimi etkileyen unsurlardan malzeme, sanatçının ifadesi için onu nasıl kullanacağını ve böylece üretim pratiğini de belirlemektedir.

Perspektif ve sonrasında fotoğraf makinesi gibi araçlar, bakış konusundaki yönlendirmelerinin yanında "biçim verme istemi"nin (Panofsky, 2017, tanıtım metni) de bir yansımasıdır. Çerçevenin sınırladığı resmin derinlik duygusuyla görüntüde çok daha geniş bir mekanda bakışın gezinmesine izin vermesi gibi, fotoğraf da belli bir kadrāja sığdırılabilen alanı yeniden biçimler. Arnheim "Görsel Düşünme" adlı yapıtında, biçimin dönemselsel olarak da sanat tarihinde nasıl etkilendiğine değinir. Algı ve belleğin karşıt eğilimlerinin, görsel sanatlardaki yansımasına dikkat çeker;

Terimin klasik anlamında "güzellik" yönündeki çabalar, şeklin basitleştirilmesine ve kompozisyon ilişkilerinde gerilimin azalmasına meyyleder. Öte yandan Ekspresyonist eğilimler uyumsuzluk, karşılıklı müdahale, basit düzenden kaçınma ve benzerlerinin yarattığı çarpıtmaya ve yüksek gerilime yol açarlar. Bu stilistik biçimler kısmen konu, kısmen de resimsel betimlemenin amacı ayrıca sanatçının ya da dönemin genel bakışı ve tutumu tarafından belirlenir. Yine burada da, klasik ve ekspresyonist eğilimlerin aşırı dışavurumları arasında kalan yelpaze, bu ikisi arasında değişen oranlarda bütün tonları sergileyen yapıtlarla doludur. Düzleştirici ve keskinleştirici eğilimler her ne kadar karşıt olsalar da birlikte çalışırlar. Görsel kavrayışı aydınlatıp yoğunlaştırırlar. Bellekteki imgeyi basitleştirip, ona ayine' özelliğini verirler (Arnheim, 2007, s.101).

Sanat nesnesi üzerindeki estetiği oluşturmaya araç olan fiziksel nitelikler, kavramsal sanatla birlikte yerini biçimden kavrama kaydırmıştır. 20. Yüzyılın ikinci yarısına

tarihlenen bu zamanlardan itibaren, sanatsal ifadenin belirli üretim şekillerini yadsıyan gelenekten ayrıldığı görülmektedir. Günümüz sanatında da çağdaş sanatçının ifade şeklini ya da sanat nesnesini belirleyen bir yöntem ya da biçimsellik öne çıkmamaktadır. Bu anlamdaki dönemsel değişimlerin farklı anlamlarda sanata ve üretime etkisi olsa da biçimin malzemeyle olan bağı her zaman önemli olmuştur. Bir mekanda görünen nesne ona ortamın dayattığı özelliklerinden ziyade kendi içindeki bağlarla görmeyi de gerektirmektedir. Bu noktada malzeme, eseri oluşturan unsur ve sanatının ifadesi için seçtiği araç olarak önem kazanmaktadır. Heidegger'e (2014, s.22) göre; malzeme belirli bir şekli gerekli kılar, dolayısıyla biçim, malzeme dağılımının bir sonucudur. Buna göre, malzeme ve biçim, var olanın niteliğidir.

Malzeme söz konusu olduğunda nesne, tekniğinden ayrı düşünülemez. Fotoğraf makinesinden plastik bir malzemeyi kullanmaya kadar, tüm araçlar, o nesneyi olduğu kadar, düşüncelerimizi de biçimlendiren unsurlardır. Geleneksel üretim yöntemlerinin yanı sıra, günümüzde sanatta da kullanılabilen teknolojik gelişimin getirilerinden biri de, malzemenin biçim açısından getirdiği sınırlılıkların çözümü olmaktadır. Artık biçimin teknolojik olanakların kullanılarak üretildiği bir yöntemle, çok çabuk değiştirilebildiğine şahit olunmaktadır. Bu rapordaki kişisel uygulamaların malzemesini de oluşturan seramik çamur, teknolojik olduğu kadar, şekillendirebilmek için fiziksel bir öğrenim de gerektirdiğinden hem sanatçının hem de malzemeyle oluşan eserin geliştiği bir sürece iyi bir örnek oluşturabilir. Malzemenin geniş kimyası, yeni bileşenler katılarak onu geliştirmeyi sağlar. Bu nedenle farklı şekillendirme tekniklerine uygun hale getirilebilmektedir. Pek çok alanda kullanılan üç boyutlu yazıcıların, farklı malzemeler için de çalışır duruma getirilmesiyle, seramik sanatında da kullanılmaya başlamıştır. Malzemenin bazı şekillendirmeler için taşıdığı zorluklar ve getirdiği sınırlılıklar bu tür yazıcılarla hızlı bir şekilde çözülebilmektedir.



Resim 7. Emre Can, Doğanın Gücü Serisi (Beyaz), Üç Boyutlu Yazıcı ile Üretilmiş Porselen Çalışma, 2017.



Resim 8. Sanver Özgüven, Gözyaşı, Üç Boyutlu Yazıcı ile Üretilmiş Porselen Vazolar, 2018.

Üç boyutlu yazıcıların hız teknolojisinin yanında getirdiği bir diğer faktör ise, seramik gibi ayrıntıların verilmesini zorlaştıran bir malzemeyle dahi, çok ince detaylar çalışılabilmesidir. Farklı dijital çizim programları kullanılarak yapılan tasarımlar, yazıcıya aktarılarak, uygun seramik çamuruyla form haline getirilebilmektedir. Can ve Özgüven'e ait çalışmalarda (Resim 41 ve 42), limoges porselen çamurunun kendisi ve

oksit ya da pigment katılarak renklendirilmesiyle üretilmiştir. Üç boyutlu yazıcı ile tasarımlar uygulanırken kimi zaman çizimde bilinçli yapılan hataların, makine vasıtasıyla, form yüzeyinde farklı etkiler oluşturmasından yararlanılmaktadır.¹ İlkel özellik de taşıyan bir malzeme olan çamurun, bu şekilde günün olanaklarıyla uyumu, plastikliğinin hem sağladığı hem sınırladığı unsurlarının bir arada çalışmasını da sağlamaktadır. Bu noktada da biçimin teknolojiyle olan bağı vurgulanmaktadır. Böylece üretici, çamuru elleriyle hissederek ve malzemenin karakterini tanımaya zaman ayırmasını gerektiren form oluşum sürecinin yanında, üç boyutlu makinelerle, şekillendirmedeki biçimsel zorlukları aşması ve daha çok biçime yönelmesiyle farklı deneyimler yaşamaktadır.

Güncel koşullarda, sanatçı için kimi zaman üretimini sınırlandıran unsurlar olan malzeme ve biçim, aşılmış görünmektedir. Şekillendirmeye ilgili meydana gelen pratikliğin yanı sıra teknolojik olanaklar, yeni mecraların ifade biçimleri olarak kullanımına izin vermektedir. Bu sayede, üretilmek istenen nesne üretilmek istenen biçim, renk, doku ve başka bir malzemenin görüntüsünde üretilebilmektedir.

Sanatçının yaratıcı edimi bütün bu gelişmeler doğrultusunda ve tercihinde şekillenmektedir. Bu noktada kendisinin üretimi öncesinde ve üretimi sırasında malzeme ve biçimle yaşayacağı deneyim, sonrasında izleyicinin yaşayacak olduğu deneyimle ilgili kolay çözümler yapmasını sağlamaktadır. Seramik çamurundan bahsedecek olduğumuza, malzemenin kimi zaman yapılmak isteneni sağlayamayacak olması, tasarıma göre malzeme seçimini gerektirmektedir. Dahası farklı türlü malzeme görünüşleri elde etmek, algı ve deneyim noktasında hem üretici hem de izleyici için yeni malzemeyle düşünmek adına yeni bilgiler taşımaktadır.

¹ Kişisel görüşme, 6 Şubat 2019.

2.BÖLÜM

SANAT DENEYİMİNDE SANATÇI-İZLEYİCİ YAPILANIŞI

Bireysel olarak, sezgilerini ve düşüncelerini sanat kavramı çerçevesinde dönüştürmekle ilgilenen kişiye bu çalışma kapsamında üretici olarak yer verilmektedir. Bu kavram çoklu etkenlerin toplamı olan sanatsal üretime dayanmaktadır. Üretici olarak sanatçı, nesnel dünyayla olan ilişkisini çeşitli fiziki ve tinsel süreçlerden geçirerek, düşüncesini ortaya koyan kişidir denilebilir. Sanat olgusunu meydana getiren ise, bu eser denilen ürün ve onunla iletişime geçen, izleyen, deneyimleyen kişilerdir. Sanatçının konumunu incelerken, üretimleri ve bunların izleyiciyle zamanla aldığı değişiklik, bu çalışmanın temel çıkış noktasıdır. Kişisel olarak konunun çerçevesini oluşturmayı sağlayan yapmak ve izlemek eylemleri üzerine düşünmek, bu eylemlerin zamanla nasıl yol aldığını incelemeye evrilmiştir. Bunun için öncelikle, sanatçının üretimi olarak konumlanmasını sağlayan yaratım nesnesi-üretimi üzerinde durulması uygun görülmektedir.

Sanatçının öznel konumu ve bağımsızlığı uzun süre tanımlanamamıştır. Antik çağdan 14. yüzyıla değin çeşitli güzellik ve estetik değerler çerçevesinde, kutsal değerlere atıfla, topluma yarar sağladığı ölçüde saygı bulan yapıtlar üretmiştir. Başka bir deyişle dönemin şartları ve bakış açısı sanat eserinin yapısını tanımlamaktadır. Yaşamın her alanında süregelen değişimlerle - özellikle modernizm etkisiyle - düşüncelere ve algıya etki eden faktörler neticesinde özgürleşen sanatçının, toplumun yararını gözeten sınırlılıkları olmadan, özneliği çerçevesinde malzeme ve düşünce çeşitliliğini deneyimlediği görülmüştür. Bu genel olarak bireye yönelik bir özgürleşme olduğundan, toplumsal yapıdaki farklılaşmanın sanata yansıdığı söylenebilir. Bu süreci Touraine şu şekilde açıklamaktadır;

Nietzsche ve Freud'dan itibaren, birey, artık, salt bir emekçi, bir tüketici, hatta bir yurttaş, yani, yalnızca toplumsal bir varlık olarak görülmez, içinde kişisel olmayan güçler ve diller bulunan bir arzu varlığına ama aynı zamanda da bireysel, özel bir varlığa dönüşür. Bu da öznenin yeniden tanımlanmasını zorunlu kılan özne, bireyi herhangi bir evrensel güce, Tanrı'ya, akla ya da tarihe, bağladı; ancak Tanrı öldü, akıl araçsal bir nitelik edindi, tarih ise mutlak devletlerin egemenliği altında (2007, s.150).

Bu anlamda, toplumun yapısının sanatçının da üretimini yönlendiriyor oluşu, nesneyle toplumun ilişkisini vurgular. Nesneden kasıt olarak tüm algıladığımız çevreyi betimlediğimizde, günlük sıradan olandan, binalara, denizlere yani üreticinin içinden geçip izleyiciye taşıdığı bütün bir yapıyı sayabiliriz. Çünkü özellikle postmodern dönemde, form ve biçim üzerindeki tartışmalar, malzemedan ayrılamaz bir duruma gelmiştir.

Post-modern nesne, tek ve tam bir deneyimin peşine düşmek şöyle dursun, sayısız yaklaşım açısına ve çeşitli tepkilere izin veren ansiklopedik bir durumu hedefler (Conner, 2001, s.134).

Bu nedenle nesneyi, bir sanat yapıtına dönüşmesi üzerinden ele aldığımızda, değişen konumuna sanatçıyla ilişkisi üzerinden bakılabilir.

2.1. Yapılandırılan Sanat Nesnesi

Bir yaratıcı edim olan sanatsal etkinlikte, iki temel özne olarak sanatçı ve izleyicinin nesne üzerinden iletişimi, bu etkinliğin niteliğini belirleyen temel faktördür. Bu öznelerin kendi öznellikleri çerçevesinde, nesnel olana nasıl yaklaşıyor olduklarının incelenmesi, iletişim kanalları olan nesneye de yansımaktadır. Bu noktadan hareketle sanatsal etkinliğin izlenen faktörü olarak nesnenin, sanatçıyla olan ilişkisine bakmak, bizi üreticinin çıkış noktasına, oradan da üreticinin alımlayıcıyla kesiştiği ortak noktaya taşıyacaktır.

Nesnenin, genel olarak özneye göre tanımlanıp öyle konumlandığı söylenebilir. Farklı alanlarda kullanımı çeşitli tanımlara referans verebilir ancak bu çalışmada nesne, bireyin eyleminin odak noktası olarak betimlenmektedir. Güçlü ve arkadaşlarının (2002, s. 1028) felsefe alanındaki tanımlarına göre ;"..düşünülebilen ya da düşünceye konu edilebilen her şey temelde bir nesne olduğundan, öznenin karşısındaki bütün dünya bir "nesnel alanı" oluşturmaktadır.

Kişiler arasındaki iletişim noktası olarak yapıt nesne, sanatçının dünyasını sunmakta, izleyicilerle uzlaşmayı sağlamakta, bir bağ kurmaktadır. Yapıtı, kültür endüstrisinin

yaptığı gibi salt bir estetik nesne olarak görmek, bağlamının kaçırılmasına neden olmaktadır. Şengel (1993), yapıt olan nesne hakkında şekilde belirtmektedir;

Bugün artık “ sanat yapıtı” yerine “sanat nesnesi” ifadesini tercih ediyorsak, bunun nedeni, sanat nesnesinin öteki nesnelere paylaştığı özellikleri olduğunu kavramamızdır. Tercihin bir başka boyutu da sanatsal şeylere “nesne” adını verdiğimiz anda o şeyleri kendiliğinden bir bilgi sorunu haline getirmesidir. Çünkü nesne bir bilgi taşıyıcı ve bilinmeye direnir, “yapıt” ifadesi ise, ucu bir yapana dayanan, kaynağını bir insanda bulan ve bilinmesi ancak o insan hakkındaki psikolojik ve tarihsel belgelerin yitip olduğu ölçüde sorun teşkil eden, temsiliyete dayanan bir kavrayışa işaret eder. Nesne ise bizi, karşımızda duran, tekil ve tam da orada o durduğu için onu yapmış olanın yokluğunu bağırarak bir şeye yönelir (Şengel, 1993, s.xiii).

Sanat nesnesini sanatçıyla bağdaştırdığımızda ilkin onun eseri olarak alırız, ancak öncesinde kişinin öznel yapısını harekete geçiren ve dönüştürdüğü başka nesnelere de algısal olarak ele alınmalıdır. Çünkü kişide yaratım sürecine etki eden nokta bazen bir tek algılanan şeyle başladığı ve zihinsel bir reaksiyon sonucu üretimi ortaya çıkana kadar devam ettiği düşünülmektedir. "Bilinçlendirme, kurma, yapma süreçleri, o anda bilincinde olmasak da sürüp gider." (May, 2013, s.69). Merleau-Ponty'e göre (2006, s. 48); "Algı sadece parçaların duyumuyla ilişkisi ya da kavramsal bir anlam değildir... anlam ve göstergeler arasında, form ve algı maddesi arasında başından itibaren bir ilişki olması ve söylediğimiz gibi algı maddesinin "formuyla yüklü" olması gerekmektedir."

Modernleşmeyle birlikte topluma sinen akılcılığın da etkisiyle, sanat nesnesi estetik bir olgudan ziyade zihinsel sürece odaklanmış, insanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştürmüş, eserlere daha çok günlük yaşamdaki insanlar, olaylar, gelişmeler girmiştir. Endüstrileşmeyle beraber izlediğimiz sanattaki köklü değişimlerin sebebi bu dönemlerle birlikte başlamıştır. Yetişkin (1991, s. 40–41), yapıtında insanın bütün gerçekliğinin ve bunun zihinsel, düşünsel ve duygusal olarak etkilerinin yaratıcı etkinliğin nesnesi olma imkanı taşıdığını belirtir. Böylece yaratma etkinliğinin mevcut nesnesi, bu etkinlik olmasa da içsellik olarak vardır.

Toplumsal yapıyı, üretimi dolayısıyla nesneye atfedilen değer değiştiği bu tarihlerde, sanat eserinin karşılaştığı iki önemli nokta olmuştur; öncelikle fotoğrafın bir yeniden çoğaltma olarak algılandığında esere etkisi, diğeri ise hazır nesnenin sanat yapıtı olmadaki yeri üzerinden eşyaya ait algıların güncellenmesiydi. Berger fotoğrafla birlikte

artık eserin aynı anda birçok yerde olabildiğinden, resmin asıl bulunduğu yerin taşıdığı biricikliği etkilediğinden bahseder;

Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu...Fotoğraf makinası, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü (2016, s.19).

Fotoğraf ve yapıt arasındaki ilişkiye, benzer bir eleştiri olarak Benjamin (2012, s.54) ise şu şekilde belirtmektedir; "..hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir..ikinci olarak teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemez konumlara getirebilir."

Sanat eseriyle ilgili ikinci önemli olay; günlük kullanım eşyalarının bizzat yapıt olmasıyla başlamasıdır. Bu konudaki en bilinen örnek ise Duchamp'ın olaylı "Çeşme"(ing. Fountain) (1917) adlı yapıtıdır. Bu kimileri için sanat eseri niteliği olmayan bir nesnenin meşrulaştırılmasıydı. Sanat yapıtı farklı bir adla imzalanmış (Richard Mutt) pisuardan ibaretti. Dönemin Dadacı ifadeye serbest ve rastlantısallık taşıyan çok popüler bir yapıt olduğu, üzerine pek bir şey söylenemeyecek olmasına karşın, bu çalışmanın çerçevesinde sanatçının hangi algıyla neyi amaçladığı üzerinde durulabilir. Heinrich (2012), Duchamp'ın gerçekleştirdiği bu sarsıntıyı şöyle açıklar;

Bundan aşağı yukarı 40 yıl sonra, modern sanatın önde gelen isimlerinden biri haline geldiğinde, çoktan kayıplara karışmış olan özgün pisuarın sınırlı sayıda kopyasını yapıp özel galerilere ve kamu müzelerine satmaya karar vermiştir. Yani, "kültürel aracılardan" [cultural intermediaries] üzerlerine düşen işleri yapmalarını beklemiştir: nesneye sanat eseri muamelesi edip o şekilde çerçevesizlendirmek, yerini sağlamlaştırmak, onu tanımlamak, satmak veya sergilemek, aydınlatmak, hakkında yorumlar yapmak...

Bu anlamda yapıt olan nesnenin, döneminin etkisiyle amaçtan araca dönüştüğü bir değişim görülmektedir. Cauquelin (2005, s.79), hazır nesnenin sanat yapıtı olmasının, bu nesneyi kullanmayı tercih eden sanatçının, onun zihinsel nesnesi olmasını engellemediğinden bahseder. Sanatçının seçtiği "şey" olarak, alımlayıcının yeniden üretmesi için tüketilmek istenmektedir.

Günlük nesne galeriye girmiş ve bu anlamda izleyicinin bildiği nesneye ait sosyal hayattaki anlamlarını unutup, onunla sanatçısı üzerinden iletişim kurması gerekmiştir. Jean Dubuffet bu konuyu şu şekilde yorumlamıştır; "Bir nesnenin temsilinde bana ilginç görünen şey tıpkı günlük yaşamda normal bir şekilde görüyormuşuz gibi algılayarak bütün bir karmaşık izlenimler setini yeniden ele geçirmemiz, bunun duyarlılığımızı etkileme şekli ve belleğimizde üstlendiği biçimlerdir."(Aktaran: Fineber, 2013, s.126).

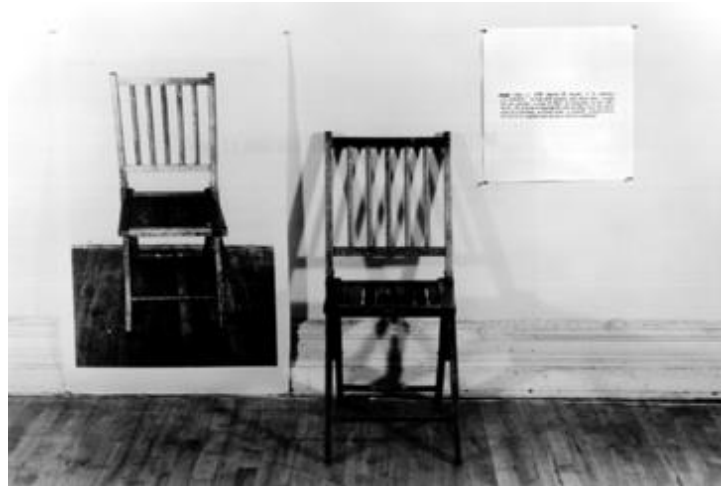
İlk hazır nesnenin kullanılmasıyla, yapmaktan bağlama doğru bir kayma olmuştur. Böylelikle birbiri ardına oluşan yeni kavramların nereye oturtulacağı bilinmediğinden oluşan boşluklar, deneysel çabalarla, manifestoları ve kuralları olan çeşitli akımlar etrafında şekillenmiştir.

Sanayileşmenin seri üretimi getirmesiyle, tasarım ve sanat algısı hazır üretim nesnelere üzerinden gelişmeye başlamıştır. Bu tarz hareketlerin temsilcisi İngiltere'de yaşanan Sanat ve Zanaat (ing. Arts&Crafts), Bauhaus'dan farklı olarak endüstriye eleştirel bir konumda durur ve sanatı hayata katma çabası vardır, ikincisi de Avrupa ve Kuzey Amerika'da I. Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan Bauhaus hareketidir. Artun (int.2009) bu durumdan, sanatta geleneksel yerine endüstriyel malzemelerin kullanımını ve sanatla üretim arasındaki ayrılığın ortadan kalkmasının öngörüldüğü şeklinde bahseder, bu öngörünün arkasında ise endüstriye dayalı modern bir toplum düşüncesi olduğunu ekler.

Baudrillard'a göre sanat ilk krizini bu sanayi nesnesi karşısında vermiştir. Eşya ilk kez "kullanım" ve "değişim değerlerinin" yanında "gösterge" değeri ve dolayısıyla "aura" kazanmıştır. Sanatçıların eşyanın benzerlerini galerilerde sergilemesiyle, eşyanın yapıttan ele geçirdiği "gösterge" değerine karşılık, bu defa eşyayı taklit eden sanat yapıtı eşyaya ait "kullanım değeri"ni iptal ederek ona karşı radikal bir meydan okuma biçimi keşfetmiştir. (Aktaran: Saraçoğlu, int.2011, Erişim tarihi: 22 Aralık 2018).



Resim 9. Gaudí, Cadira, 1900-1901.



Resim 10. Joseph Kosut, Bir ve Üç Sandalye, 1965.

Bu iki fotoğrafta, sanat nesnesi olarak yer alan iki sandalye, üzerinden farklı dönemlerin etkisini ve referanslarını okuyabileceğimiz bir nesne halindedir.

Organik formların ve "görünüşün" önemli olduğu bir dönem ait bir nesne olarak Gaudí'nin tasarladığı soldaki sandalye, günlük hayatta kullandığımız bir tasarım objesidir ve değerini sanatçısından alır. Kökenleri tasarım ve dekoratif sanatları birleştiren Arts&Craft hareketine bağlı olan ve 1890'larda gelişen Art Nouveau tarzına ait bir tasarımdır. Bu dönemde ressamlar ve heykeltıraşlar doğanın taklidini reddetmiş; mimarlar ve tasarımcılar, el işçiliğinin taklidini kınamış ve makineyi yeni sanat formu yaratmanın bir aracı olarak kabul etmiştir ("The Museum of Modern Art", 1960).

Diğer fotoğraftaki sandalye ise dönemin kavramsal sanatçısı Kosuth tarafından daha sonrasında farklı nesnelere de uyarladığı çalışmasının bir parçasıdır. Kosuth, burada bir sandalyeyi, ona ait bir fotoğrafı ve sözlükteki sandalyeye ait açıklamanın çıktısını yan yana sergilemektedir. Diğer fotoğraftaki tasarım nesnesine kıyasla Kosuth için buradaki sandalyenin amacı günlük nesnesi değil, sözel varsayımların ve tanımların beklenmedik bir gerçekçilikle araştırılmasıdır. "Benim kavramsal dediğim sanatın temeli, tüm sanat girişimlerinin dilbilimsel doğasının araştırılmasıdır." (Aktaran: Fineberg, 2014, s.325) diye yazmıştır kendini ifade eden ve o dönemde sanat nesnesinin, maddeyi değil zihni işaret etmesi gerektiğini savunan anlayışının önemli bir örneğidir.

Hazır nesnelere, videolar, bu sefer mekan olarak yeniden doğanın kendisi, performatif çalışmalar olarak nesneleştirilen beden, sürecin nesne olarak önemi, nesne olarak kumaş

parçalarıyla kaplanan binalar, köprüler, ağaçlar, sanat hayatına giren yenilikler olmuştur. Galeriler ve müzelerin inşa ettiği sistem eleştirilmiş sanat eseri doğada kendi sürecine bırakılmıştır. Her bir akım getirdiği yenilikle bir öncekine alternatif, bir sonrakinin de sebebi olarak birbirlerinin yerini almışlardır. Sanatın protestosu yine sanatla yapılmıştır. Bu etkenlerle, malzemenin de farklılaştığı bir döneme girilmiş bulunmaktadır. Artık malzeme ve nesne kendilerinden başka göstergeleriyle de öne çıkmış, sanatçının kendisini ifade edebileceği mecralar çoğalmıştır. Fotoğrafla beraber sanat eserinin çoğaltılması fikri üzerinde süren tartışmalar, artık bu çağda günlük nesnenin galerilere girmesiyle, son bulmuştur. Her türlü sınırın kaldırıldığı, performans sanatçıların nesne olarak izleyicinin davranışlarına kendilerini açtığı durumlar da deneyimlenmiştir (Antmen, 2010, s.219).

1960'larda "beden sanatı" hareketinde kendilerini nesne olarak ortaya koyan sanatçılar, deneyim olarak bedenlerine ve eylemin kuramsal ilişkilerine odaklanmışlardır. En uç örneklerini genellikle çıplak olarak, kan, ve dışkı gibi malzemelerin kullanıldığı sansasyonel performanslar gerçekleştiren, Viyana Eylemcileri grubu vermiştir.



Resim 11. Hermann Nitsch, 1. Aksiyon, 1962, Viyana.

Viyana grubunun en ünlü üyesi Nitsch, asistanlarının üzerine kan döktüğü bir dizi performans gerçekleştirmiştir. Amaç hem sanatçının hem de izleyicilerin, bastırılan şiddet ve şehvet duygularından arınmasını sağlamaktı (Antmen, 2010, s.224).

Pek çok feminist performans gerçekleştiren Valie Export, 1968-1971 yılları arasında gerçekleştirdiği "Dokunma Sineması"nda, çıplak olarak içine girdiği ve etrafını "tiyatro" perdesiyle sardığı bir kutu inşa etmiş ve sokaktan geçen insanların perdenin arkasından uzanarak göğüslerine dokunması için davet edildiği bir gösteri gerçekleştirmiştir (Fineberg, 2014, s. 333).

Günümüzden o zamanlara baktığımızda, disipline ya da malzemeye ait bir sınır kalmadığı için ve bireyin üretim nezdindeki tüm fiziki ve ruhsal süreci bilimsel ve psikolojik olarak da artık tartışmaya yer vermediğinden nesneye ait bir nedensellik sorunu kalmamış görünmektedir. Bunun yanı sıra her gün gelişen teknoloji, dijital bir dünya yaratarak yapıtla ilgili nesne, düşünce, mekan ve algı boyutunu tek bir düzlem üzerinde deneyimlememizi sağlamıştır. Böylece "dijital sanat" denilen kavram ortaya çıkmıştır. Ekran olarak özneleştirdiğimiz mecralar, iki boyut ve üç boyut algısını da ortadan kaldıracak şekilde planlanmıştır ve bu çalışma yazıldığı süre içerisinde de değişmeye devam etmektedir.

“Dijital sanatın her türlü, yazılımdan bir şekilde faydalanmasına rağmen, yazılım sanatı, kökenleri sanatçının yazdığı programlarda olan yaratıcı eser olarak tanımlanmaktadır. Bilgisayar programcıları tarafından geliştirilen yazılımlar, otomatikleştirilmiş, bir süreçten ziyade sanatsal bir süreç, olarak da değerlendirilmektedir.” (Sağlamtimur, 2010, s.226).

Bütün bu alternatif arayışlar, sanat nesnesinin statüsünü biçimlendirirken, bir yandan da sanatçının ve izleyicinin rolünü genişletmişlerdir. Bir sanatçının görüşü, kendisiyle karşısındaki manzara ya da fikir veya düşünce arasındaki bir noktadır. Bu süreç, sanatçının bir çeşit mücadelesidir ve kendisini düşüncenin ifadesiyle ilgili tatmin edene kadar devam eder. Ortaya çıkan şey kimi zaman izleyici için pek ilgi çekici ya da nesnel bir şeye dayandırılmayabilir. Ancak bu noktada önemli olan sanatçının arayışının boyutlanmasıdır.

2.2. Alımlayıcı Olarak Sanatçının Üretim Süreci

Sanatsal ifadede bahsedilen değişimler, odağı sonuç ürün yerine üretim sürecine de taşımıştır. Sanatçının üretimindeki süreçte, eyleme götüren fikir, görünür olana kadar

belli aşamalardan geçmektedir. İfade etmesine teşvik veren bir görsel, işitsel ya da algısal süreç, tüm bu yoğunluğu teknikle birleştirdiği üretim süreci ve nihayet düşüncesini yansıttığı sergileme süreci tahmini mümkün aşamalardır. Sanatçı süreci eser üzerinden bize gösterir ya da bu gösterim tercihle şekillenmektedir.

Bu bilinçli sanat eylemi olarak üretimden bahseden bir tanımdır. Barasch (1985, s.1) ilk çağlarda sanat kavramının "taklit", "ifade" ve "uyum" gibi kavramlardan yola çıkılarak tanımlandığını ifade etmektedir. Worringer ise iç taklit duygusunun kendi içinde bir tarih oluşturduğunun altını çizer ve bu durumun henüz ilk çağlarda bile sanat iç duygusundan ayrıldığını; küçük sanatlarda, idollerde ve simgesel bir sanatta karşılığını bulduğunu belirtir (Aktaran: Eroğlu, 2016, s.30). Ancak ilk çağlara ait heykeller ve resimlerin de sanatsal bir amaç taşımadıkları varsayımlarına rağmen estetik değer taşıdıkları çok açıktır. Özellikle seramik gibi plastik malzemelere hakimiyetin arttığı çağlarda yapılan ana tanrıça heykelciklerinin, bugünün olanaklarıyla baktığımızda da sanatsal değerlere sahip olduğu söylenebilmektedir. Bu nedenle bir ritüel veya farklı fonksiyonlar için yapılan üretimin de estetik değer taşıyarak ilk yerleşik hayattan itibaren devam ettiği söylenebilir.



Resim 12. Ana Tanrıça Heykelcikleri, Pişmiş Toprak, Yük.20 cm ve 9,3 cm, İ.Ö. 5750 ve İ.Ö. 3. Binyıl sonu.

Sanatçının, nesneyle olan bu maddesel oluşum sürecinden önce, iç dünyasında taşıdığı bir süreç bulunmaktadır. Öznellik bu noktada nesnellikten ayrılmaktadır. Yaratmaya dair

adımlar, üretimin merkezindeki bir form gerçeğine paralel olarak üreticinin iç dünyasında yol almaktadır. Sanatsal üretimin neden ve nasıl olduğu üzerine birçok araştırma ve tartışma meydana gelmiştir ve günümüzde de sürmektedir. Hagman'ın (2010, s. 7) aktardığına göre, Freud önceleri, sanatı yasaklanmış cinsel isteklere karşı bir savunma olarak görüyordu, daha sonraki analistler ise sanatı daha aşamalı bir şekilde izlemişler ve egonun kendini ifade etmek için bilinçsiz kaynakları kullandığını söylemişlerdir.

Sanatçılar ilgilendikleri "şey"i sezgisel olarak kavramakta ve onu görünür olarak ifade etmenin yollarını aramaktadırlar. Bu "şeyi" betimleyecek sözcük, form, disiplin ya da malzemeyi bulmadan önce "bakmaya" başlamaları gerekmektedir. Bir şeyi başka birine anlatmadan önce kendince iyi anlaşılmasının gerektiği gibi, sanatçı gördüğü şeyi, bütün zihinsel yapısı ve içselliğiyle bir süreçten geçirip görünür hale getirir. Bu süreci nasıl kurguladığını, ve üretiminin nasıl sınıflandırıldığını bugünün şartlarıyla bilmekteyiz ancak sürecin algılamayla ilgili bilgisi, oluştuğu antik çağlardan itibaren çok tartışılmıştır ve algılama yönündeki en önemli etken olan duyular ön plana çıkmaktadır.

San'ın (2010, s.39) aktardığı üzere, Platon'a göre; "Deneyimin bize sunduğu nesnelere hakkında bilgiye sahip olabilmemiz için, bu nesnelere kavramına önceden sahip olmalıyız." Çünkü Platon'a göre idealar ve duyular dünyası olmak üzere iki dünya vardı ve mağara alegorisinde belirttiği üzere; aslında gerçekler değil onların bir yansıması görülmektedir. Bu anlamda ona göre duyular yanıltıcıdır. İdealar dünyası ancak zihinle kavranabilir. Bu nedenle gördüğümüz şeyler gerçek değil bir yansımadır (Aktaran: Arslan, 2008, s. 260-261).

Antmen (2009, s.12), sanatçılardaki bu akıl ya da duyulara hitap şeklindeki tartışma ya da yaklaşım 17. yüzyıla kadar uzandığından bahseder. Sonrasında sanatın klasik dönemle çatıştığına değinen ve sanatın akla hitap etmesi gerektiğini düşünen 'desenci'lerle duyulara hitap etmesi gerektiğine inanan 'renççi'ler arasındaki ezeli bir tartışma konusu olarak 19. yüzyıla kadar taşındığını belirtir.

Üretime etki eden etmenler her dönemde farklılık göstermesine karşın, duyular özellikle görmek, çevresinin eserdeki etkisini biçimlendiren en önemli faktördür. Çünkü bakış

kişinin kim olduğunun yanında, şeylerin çevreyle ve buldukları ortamlarla ilişkilerini çözer. Sanatçı üretiminin yanında bir izleyicidir de dahası üretmeden önce görmesi ve öznelliğini kurması gerekmektedir. Böylece "görmek" hem fiziksel hem algısal olarak düşünce açısından kullanılabilir hale gelmektedir.

Kendisini yaratıcı konuma getiren özne, nesnel dünyayı, önce izleyerek sonra ona eklemeler/çıkartmalar yaparak kendi konumunu üreticiye taşır. Artık özne bu değişim yükümlülüğünü edinen bir sanatçı öznedir. Bu yön veren haliyle dış dünyayı kendisinden nesne olarak ayırmıştır. Bu anlamda özne olarak bakan kişi yeniden konumlanmıştır. Algıyla düşüncenin birliğini yeniden kurmaya çalışan Arnheim, sanat yapıtının, görme ve düşüncenin etkileşimi olduğundan bahsetmektedir;

Sanat yapıtlarında, örneğin resimlerde, görme duyusunun örgütleme gücünü nasıl en yüksek düzeyde kullanabildiği gözlemlenebilir. Bir ressam peyzaj çalışmak için bir yer seçtiğinde, doğada rastladığı şeyi seçip yeniden düzenlemekle kalmaz, kendisinin keşfettiği, icat ettiği ve sadeleştirdiği bir düzene uydurmak için, görsel konunun tamamını yeniden örgütlemesi gerekir (2012, s. 52).

Bu şekilde görmeyle yaratıcı üretimin ilişkisi paralel yürümesi ve sanat eserinin sonrasında farklı akımlar ve tarzlar çerçevesinde şekillenmeden önce, yaratıcı pratik zanaat olarak adlandırılmıştır. Shiner güzel sanatlar kavramının 18. Yüzyılda oluştuğunu belirtir ve zanaatçı-sanatçıdan, yaratıcı-sanatçıya giden süreci incelediği çalışmasında, bu ayrımla ilgili şunları söylemektedir:

18.yüzyıl'dan önce "sanatçı" ve "zanaatçı" terimleri birbirinin yerine kullanılıyordu; "sanatçı" kelimesi yalnızca ressamlar ve besteciler için değil aynı zamanda ayakkabıcılar, at arabası tekerleği yapımcıları, simyacılar ve liberal sanatlar öğrencileri için de kullanılabiliyordu. Sözcüğün modern anlamıyla ne sanatçılar vardı ne de zanaatçılar; bir techne'ye ya da ars'a göre, bir sanat-zanaat'e göre şiir ya da resimler, saat ya da ayakkabı üreten zanaatçı-sanatçılar vardı sadece (Shiner 2001, s.24).

Sanat tarihi boyunca karşılaşılan akımlardaki sanatçı rolü aynılık göstermemiştir. Sanatçının algısal davranışına yönelik tartışma genel bir üretim ve sergileme sürecinde ele alınmalıdır. Dönemlere ait farklılaşma hep var olmuştur ve çağın getirdikleriyle beraber değişerek hep var olacaktır. Sanatçının öncelikli olarak gözlemci olması ve bu nedenle yaratımdaki temel nokta olarak görme konusundaki gelişmelerin sanatsal yapıyı

doğrudan etkilediği söylenebilmektedir. Görselleştirmenin kabul görmesi, onu bilginin yeni ve gelişmiş haline götüren bir unsur olarak hayata dahil olmuştur. Sanatsal üretimdeki ana duyu bakış konusu da bu gelişmelerden etkilenmiş ve ilk bölümde bahsedilen fotoğraf temelli teknolojiler ve gelişmelerle tanışınca, görmenin dayandığı sanatsal pratik yeni ifade yollarıyla buluşmuştur.

Sanayi devrimiyle sanatçıların bir kısmı dönemin toplumsal yapısını, makineleşmeyi çalışmalarına taşıırken bir kısmı bu sürece eleştirel yaklaşmıştır. Endüstrileşmeye karşı sert duruş, onları doğaya yönelmiş ve eserlerinde duyguların yoğun ifadesine neden olmuştur. Hodge'a (2014, s.56-58) göre sanatçıların hislerinin bu kadar önem kazanıp net bir şekilde ortaya konduğu, spontane ifade ve doğallığın bu kadar pozitif bir özellik olarak benimsendiği başka bir sanatsal dönem daha önce olmamıştır.

Bu gerçeklikten kaçış hali, romantizm denen akımı oluşturduğunu söylediğimizde sanatçıların toplumun değişen yapısına göre üretim yaptıklarını görmekteyiz. Ali Artun romantizmle başlayan sanatın özerkleşmesi hareketinin, sanatın, doğa, insan, Tanrı gibi başka hakikatlerin resmedilmesine son vererek kendi hakikatini aramaya yöneldiği bir döneme özgü olduğundan bahseder.

Crary (2010, s.15) ise 19. Yüzyılın başındaki klasik görme modellerinin terkedilmesiyle, sanat yapıtlarının görünümü ya da temsil geleneklerinin değişiminin çok ötesinde olduğunu belirtir; "Yaşanan bu kırılmayı, bilgi ve sosyal uygulama alanındaki kapsamlı bir yeniden yapılandırmadan ayrı tutmak mümkün değildir, ki bu yeniden yapılandırma sonucunda insanın üretken, bilişsel yetileri ve arzuları çok çeşitli şekillerde değişime uğramıştır."

Üretici olarak ilk eylemi yaratıcı bakış olan kişinin duyarlı yapısının, yeni üretim mecralarından etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. İlhamını ve kaynağını, çevresinden, doğadan, inançtan, kavramdan alan sanatçı arayışın sürekliliğine sahiptir. Orada duru haldeki eserini, izleyiciyle bakış temelli kurduğu ilişkiyi günün olanaklarıyla fiziksel ve algısal duyumsanan bir çerçevede kurgular hale gelmiştir.

2.3. Üretime Yansıyan Sanatçı Niyeti

Sanatçının öznel dünyasında ve sorasında çevresinde devam eden üretmeye dair süreç, nesneyi, kavramı, nasıl alıp, yansıttığına dair detayları kapsar. Her bir detay ayrı bir deneyim olmaktadır ve niyetinin nasıl değiştiğine işaret eder. Çalışmanın sanatçı ve izleyici arasındaki ikililiğe odaklanması; kimi zaman üretimlerin dışarıdan bir göz gibi sanatçısı tarafından izlendiği, kimi zaman anlatılmak istenenin tekrar tekrar farklı malzemelerle denendiği çalışmalar gibi sanatçı niyetinin, izleyiciyle iş birliğine nasıl taşındığını görmeyi gerektirir.

Barthes (2012, s.194) "Nesne görülmeyi bekleyen şeydir." der. Bu noktada nesnenin önemi sanatçının onu bize nasıl göstermek istediğiyle ilgilidir. Bir fikrin dönüşümünü eylem olarak ele aldığımızda, bu eylem niyet çerçevesinde gerçekleşir.

Yaratıcı edimde, sanatçı, tamamen öznel bir tepkimeler zinciri yoluyla, niyetten gerçekleştirmeye gider. Sanatçının gerçekleştirmeye yönelik mücadelesi, en azından estetik düzlemde tamamen bilincinde olmadığı –ve olmaması gerektiği– bir dizi çaba, acı, tatmin, ret ve karardan oluşur (Duchamp, 2012, web).

Tarihte sanatçı, üretimleri aşamasında iki ifade biçimine yönelmiştir. İlki biçimin önemsendiği yapımcı aşama ikincisi ise malzemeyi ve formu yücelten yaklaşım yerine düşünce biçimini ele alan ifade şeklidir. Savaşın etkisiyle ve sistemsel başkaldırısıyla şekillenen Dada, sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldırmayı savunan ve Fütüristler gibi sanatı değiştirmek değil, yok etmek isteyen, özünde dünyanın gidişatına ilişkin eleştirilerden hareket etmişlerdir. Dada'nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi, "anti-sanat" terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'nın hazır-nesnelidir. "Duchamp sanatta beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulayarak, ... sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür." (Antmen, 2010, s.124-125). Erinç'in (2009, s.45) resim sanatı için nitelendirdiği objeyi, tüm sanat dalları için genelledebiliriz. Onu, sanatçının yaptığı iş için çıkış, esin kaynağı olarak görür, kendi sezgi, beceri ve bilgisiyle onu tekrardan nesneleştirdiği kaynak obje olarak tanımlamaktadır.

Tasarım ve işlevselliğin beraber değerlendirildiği Bauhaus dönemindeki beceri pratiği nesnelere üzerinden nasıl tartışılmışsa, hazır nesnenin sanat hayatına girmesiyle benzer bir

tartışma farklı yapıda da olsa tekrar yaşanmıştır. Böylece tasarı ya da biçimselliğin yerini, göstergelerin aldığı bir süreç görülmüştür.

1960'larda nesne yerine düşünce tasarlayanlardan olan Sol LeWitt, kendi sanatçı pratiğini; "izleyicinin gözünden ya da duygularından çok zihnini meşgul etmek için yapılan" bir "kavramsal sanat" olarak tanımlamıştır (Aktaran: Fineberg,2014, s.323). Sanatın nesnesi bu sefer de zihin haline gelmiştir. Buradaki zihinsel yolculuk, bunu izleyiciye saf bir şekilde geçirmek için değil, üreticiyle ilgili bilgi veren bir imge gibi açıkça karakterini belirleyen bir özellik olarak önemli hale gelmektedir.

"Kant'a göre, kendini bilme ile başlayacak olan bilgi aracılığıyla insan, denetleyeceği doğayı da yeniden bir bilgi olarak kurmaktadır." (Aktaran: Özertürk, 1994, s.33). Bu düşünce her dönem yerini bulmuştur ve üretim var oldukça da kabul görmeye devam edecektir. Ellilerin sonlarında daha fazla sanatçı "doğa"yı yapıtlarında işlenecek bir kavram olarak almaya başlamıştır. Bu sırada "doğa" giderek kendindeki şeylerin yanı sıra, şeylerin temsilleri anlamına da gelmeye başlamıştır (Fineberg, s.194).

Bütün bu gelişmeler çerçevesinde sanatçının ifade isteğinin nasıl değiştiğine dair örnekler tartışılacaktır. Verilecek örnekler sanatçı-eser-izleyici üç ayağını vurgulayacak şekilde seçilmiştir. Nesneyi gizleyerek işaret eden sanatçı ironisiyle; Christo ve Jeanne-Claude ikilisi ve Banksy, nesne olarak bedeni ele alan; Nam June Paik-Charlotte Moorman, sanatçı-izleyici geçişliliğini öneren olarak; Yves Klein.

Christo ve Jeanne-Claude ikilisi, nesnenin, ne olduğu ve nasıl konumlandığıyla ilgili çalışmalar için önemli kişilerdir. İkili, sanatın gösterme, sergileme eylemiyle belki biraz zıt bir şekilde nesnelere, sarıp, örtmeyle devam eden bir yaklaşıma sahiptir. Sanatçının, izleyiciyle bakmaya işaret ederek kurduğu ilişki bu anlayışta saklamaya dönüktür. Doğadan kopya edilen nesnelere, tuval üzerinde sanatçı gözüyle şekil değiştirmesine ters bir eylemle, kumaş ve plastik gibi malzemelerle doğadaki nesnenin görünüşünü değiştirirler. Cristo'nun başlarda küçük günlük objeleri paketleyerek başladığı eylemlerini, sonrasında beraber devam ettirerek; adaları, binaları ve halka açık yerleri kumaşlarla bir nevi paketleyerek, sanat nesnesinin geldiği noktada kamusal bir alternatif sunmuşlardır. Bazı çalışmalarda paketlenen objelerin, içeriğinin tanımlanamaz bir şekilde

gizemli kalması, içeriği izleyicinin hayal gücüne bırakarak sergilemesini sağlamıştır. "Klasik heykellerin perdelerle örtünmesi gibi, kumaş, formları-tanınabilir olsunlar ya da olmasınlar- ifşa etmek yerine ima ederek çok daha baştan çıkarıcı hale gelir." (Fineberg, 2014, s.347)



Resim 13. Christo ile "Paketlenmiş Kadın"ı, 1961.

Christo bu çalışmasında canlı ve çıplak bir modeli paketlemiştir. Çalışma aynı zamanda beden sanatıyla ilgili çalışan sanatçıların, sanat nesnesi olarak kendi bedenlerini kullanmaları ve bedenin, algılayan değil algılanan haline gelmesine örnek olarak görülebilmektedir.



Resim 14. Christo'nun "Paketlenmiş Pont Neuf" çalışmaları için yaptığı kolaj-eskiz.



Resim 15. Christo ve Jeanne-Claude, Paketlenmiş Pont Neuf, Paris, 1975 -1985.

1985'in Eylül ayında, Christo ve Jeanne-Claude Paris'teki en büyük köprü olan Pont Neuf'u on dört günlüğüne pırıltılı bir kumaşla kapladılar. Yapıtın varlığı, şaşırtıcı boyutları ve savunmasız formel güzelliği, herkesi kendine ve çevrelerindeki dünyaya yeni gözlerle bakmaları için harekete geçirir (Fineberg, 2014, s.345). "Bir anlamda Beuys'un düşüncelerinin büyük boyutlarda uygulanmasını anımsatan bu projelerde Christo, bireysel yaratıcı sezgi gücünün, toplumsal sistemin üzerinde olduğuna dikkat çekmiştir." (Atakan, 2015, s. 80).

Görme ve yapma eylemini sanatçıyla bağdaştırdığımızda onun üretici sürecinden bahsetmiş olmaktadır. Süreç sanatçının kendisiyle ve formuyla kurduğu bir köprüdür. Sanat tarihinde bilinçli bir şekilde artık sürecin ifade edilmesi, avangard yapının yanında bize çıplak bir şekilde sanatçının öznelliğini de sunmaktadır. Benjamin (2002, s.35); "yapıt, tasarımın ölüm maskıdır" diyerek tasarı sürecine işaret eder. Bu hem bitmiş bir yapıtın karşısında ve sürece dahil olamayan bir izleyicinin, sanatçıyla aynı duyguyu paylaşamama ihtimalini ortadan kaldırır, hem de o an sanatçının anında alacağı tepkilerle kendisini ifade etme konusundaki potansiyelini idrak etmesini sağlamaktadır.

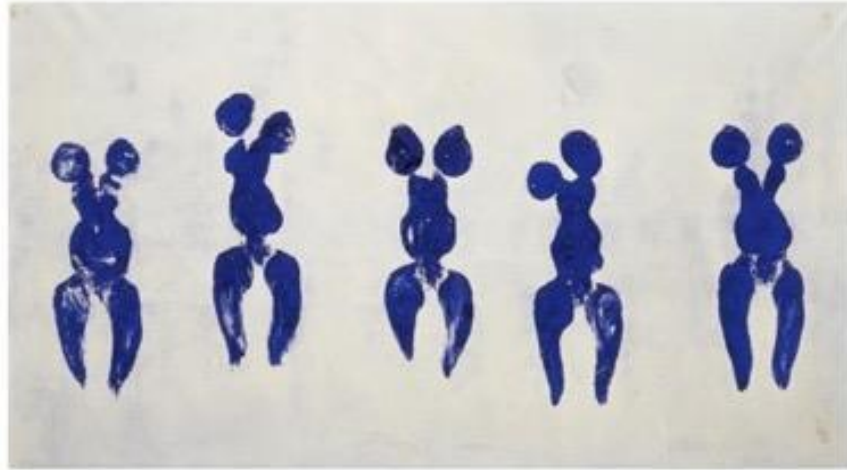
Joseph Beuys'un, gerek aldığı politik tavır, gerekse bunu çalışmalarına yansıtması açısından tarihte önemli bir yeri olmuştur. Kendisi sanat yapma eyleminin sürecine odaklandığı çalışmalar yaparak, bu sürecin sanat olduğunu, süreç sonunda ortaya

çıkanınsa çöp olduğundan bahsetmiştir. Başka bir anlatımla, süreci sanatın nesnesi haline getirmiştir. Berlin'de 1972 yılının 1 Mayıs gösterileri sonrasında alandaki çöpleri süpürerek, bu eylemi performatif bir sürece dönüştürmüştür. ".birçok yapıtında 'süreçsellik' bizzat kullandığı malzemeler üzerinde kimyasal reaksiyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma gibi çeşitli fiziksel süreçlerle simgeleşmiş, sanatçı bu bağlamda Süreç Sanatı' nın da öncüleri arasında gösterilmiştir (Antmen, 2010, s.207).

Bu anlamda süreç, nesne ve sanatçının bir nevi izleyen de olduğu bir diğer örneğe; Yves Klein'in "Antropometriler" (1960) olarak adlandırdığı seridir. Bu "Canlı Fırça" serilerinde çıplak modeller kendilerini mavi boyaya bulayarak Klein'in direktifleri doğrultusunda boyayı yerdeki tuvale bedenleriyle aktarırlar. En ünlüsü 9 Mart 1960'ta gerçekleşen "Mavi Çağ'ın Antropometrileri" olan bu seride üç çıplak canlı model senfoni müziği eşliğinde ve sanatçının yönlendirmesiyle duvardaki ve yerdeki beyaz kağıtları vücutlarını bastırarak boyarlar. Böylece sanatçı elini bile sürmeden çalışmasını sadece sözlerle gerçekleştirmiştir (Farthing, 2014, s.499). Sanat eserinin oluşumunda nesne olarak, boyalar, kağıtlar, modeller ve sanatçının sözleri yer almıştır. Bu çalışma aynı zamanda sanatçının, kendi eserinin hem üreticisi hem de izleyicisi olduğu bir sanat eylemine örnek olarak, sanatçı-izleyici yapılaşmasını taşıyan bu metinde kendine yer bulmaktadır.



Resim 16. Yves Klein, Mavi Çağ'ın Antropometrileri, 1960.



Resim 17. Yves Klein, Mavi Çağ'ın Antropometrileri, 1960.

Yves Klein'den etkilenen Manzoni 1961'de canlı modellerin sırtlarını ya da kollarını imzalayarak "yaşayan heykeller" yapmıştır. Manzoni için, "var olmayı ve yaşamayı" ifade eden bireysellik gerçek zamanlı bir sanat haline gelmişti ve buna en güzel örneği de büyük tartışma yaratan çalışması "Sanatçının Dışkısı"ydı. Bu düşünceye göre sanat üreticisi bir kişiye o halde o kişinin bütün yaptıkları ve varlığı sanatın içine dahil olmalıydı. Dönemin bu görüşü farklı kişiler tarafından da benimsenmiştir. Bu tarz bir düşünce Gilbert ve George gibi sanatçılara da fikir vermiş, "..sanatçıların kendilerinin yaşayan sanatı oluşturdukları ve estetik olarak bilinçli bir şekilde tasarlandığı sürece sanatçının yaptığı her şeyin sanat olduğu şeklinde akıl yürütmüşlerdi." (Fineberg, 2014, s.329).

Üretimin sınırlarının olmadığı bir noktaya gelindiğinde ve zihinsel bakış açısı önem kazandığında, sanatçıların bütün faktörlerle beraber yeniden konumlanmaları, kendileriyle üretimin daha fazla bağdaşmasına neden olmuştur. Beden bulunduğu uzamda, hem çevresini algılayışıyla edilgen, hem de hareketleriyle etkindir. Sanatçının izleyiciyle arasındaki sessiz nesneyi kaldırıp yerine kendisini koyması, bütün karşı çıkışların en güçlüsü olarak anılabilir. Çünkü oradadır ve yapan kişidir. Bu anlamda beden bir kaydedicidir. Sanat eserini algılama ve hafızaya kaydetmede en iyi örnek olarak bu tür "anlık" çalışmalar verilebilir.

Bu avangard dönemde, müzik, video, performans gibi alanlara yönelen Naim June Paik'in çalışmaları, "süreç düzeyinde algılama" yı içerir. "Vurgusu aynı anda hem neyi gördüğümüz hem de nasıl gördüğümüz üzerinedir. Kendisi gibi, cinsellik üzerine tepki

çeken çalışmalar yapan çello müzisyeni Charlotte Moorman'la tanıştıktan sonra, onu performanslarının esas nesnesi haline getirmiştir ("Topless Cellist", 2014).



Resim 18. Nam June Paik, Charlotte Moorman'la birlikte, Yaşayan Heykel için TV Sütüveni, 1969.

Nam June Paik gibi video sanatını hem ekranlara taşıyarak, toplumsal bir eleştiri haline getirmiş hem de bu yeni sistemlerle fotoğrafla karşılaşılan imgesel boyutu başka bir boyut taşımışlardır. Video ve filmler, bir kayıt aşaması olmasının yanında sanatsal deneyimler için yeni bir alan oluşturmuşlardır. Fotoğrafın ya da resmin durağan görüntüsünün yanında video ve sinema, dinamik yapısıyla zaman ve mekan olarak sınırsız bir alan sunar. Bu etkiyi günümüzde daha gelişmiş şekliyle sanal dünya sayesinde yaşamaktayız.

Sanatçının üretimi her dönem farklı bir emek türünün tezahürüdür. Sanatın makine, politika, ekonomi ve değişen diğer dengeler karşısındaki gücü hep keşfedilmiştir. Dönüşümler üreticinin emek mekanı olan sanatçı atölyelerinin de gözden geçirilmesine neden olmuştur. Hali hazırda doğaya ve zihnine yönelmiş olan sanatçı, galeri ve müzelerin sanat eseriyle olan ilişkileri üzerinden de üretim yapmaya başlarlar. "..çok sayıda sanatçı statükonun simgesi olarak görülen galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş alternatif mekan arayışına yönelmiştir." (Antmen, 2010, s.251-253). Geleneksel anlayışla sergilemenin, sanatçının kendi denetiminde olmayan bir nevi

kültürel kafeste, sanatının hapsedilmesine karşı duruş olmuştur. Bunlar daha çok eleştirel çalışmalar olmuşlardır ve Arazi Sanatı (ing. Land Art) adı altında sanatçıların yapıtlarını doğada hatta bizzat doğanın getirdiklerini kullanarak, üretmelerini sağlamıştır.

Dönemsel olaylara tepkisini koyan sanatçılar yeni söylemlere kapı açmışlardır. Sanat öldü diyen, avangard düşünceyle hareket eden Dada'cıların, sanatta yeni hareketler başlatmaları gibi, eleştirel yaklaşımlarıyla istemeden dönemsel harekete yön veren sanatçılar da vardır. Tıpkı galerileri reddeden arazi sanatçılarının, zamanla doğada yok olan yapıtlarını belgeleyen video ya da fotoğraflarının, şimdi dahi galerilerde sergilenmesi gibi. Robert Smithson'ın "Sarmal Dalgakıran" (ing. Spiral) (1970) çalışmasına ait 35 dakikalık videosu; arazi sanatının en önemli örneklerinden olan, Büyük Tuz Gölü'nün yüzeyinde taş, kum ve tuz kristallerinden oluşturduğu ve bir süre sonra doğal koşullarla sular altında kalan işinin kaydından oluşmaktadır (Antmen, 2010, s.253) ve hala sanat etkinliklerinde gösterilmektedir.

Toplumsal olaylardan etkilenen sanatın, sistemi etkileyen küreselleşmeden bağımsız olması imkansızdı. Stallabras'a göre;

..söz konusu olan dinamikler toplumsal alanda yaşanan tüm bu gelişmeler sanat dünyasının pratiklerinde ve alışkanlıklarında hatırı sayılır bir değişime sebep olmuştur. Büyük ve çok kültürlü sergi olgusu gündeme gelmiş; dünyanın dört bir yanına dağılan iş dünyasının yöneticileri gibi, yeni türeyen bir gezgin küratörler nesli doğmuş; bienaller, fuarlar, müzayedeler gibi sanat etkinlikleri tüm küreyi sarmış; kentlerde yeni çağdaş sanat müzeleri kurulmuş, daha önce kurulanlar genişletilmiş, ve sanatsal etkinlikler ticari bir veçhe kazanmıştır (2009, s.20).

Sanayi devriminin, emeğin önemini göz ardı eden sisteminde sanatçının özerkliğini ilan etmesi, günümüz yaratma ve tüketme hızındaki değişimle karşılaştırılınca, sanatçının her toplum ve dönem süresince ürettiği görülebilir. Toplumu tehdit eden savaş gibi yaşam koşullarında dahi, sanatsal üretim durmamış, yıkım ve üzüntü ifade edilmiştir. Ancak bu noktada sanatçı, üretimlerinin sergilemesi, geniş kitlelere ulaştırılması için şimdilerde neredeyse sanayi şirketlerine dönüşen galerilerin himayesine girmek zorunda kalmıştır. Rönesans döneminde zengin ailelerin ya da kiliselerin, sanatçıları çatılarının altına almasının modern versiyonu olan bu sistemler, artık eleştirilmek bir yana kimi görüşlerce bu hızlı tüketim çağında bir adım öne çıkmanın gerekliliği haline gelmiş bulunmaktadır.

Sanat eserinin, bu tür bir sistemin nesnesi haline gelmesine durumuna, bir sanatçı tutumu açısından günümüzden bakılacak olunursa, çoğu politik çalışmalarıyla gösteri toplumunu yapbozuma uğratan Banksy örnek olarak verilebilir. Sanatçı, kimliğini hep gizli tutan, sanat, kültür ve kapitalizm konusundaki eleştirel sokak sanatıyla sık sık gündeme gelen birisidir. Son çalışması eleştirel bir yolla kendi yapıtını parçalamasından oluşmaktadır. 5 Ekim 2018 tarihinde Sotheby's müzayedesinde Banksy, önceden resmin içine hazırladığı bir mekanizma sayesinde, tam eserin satıldığı sırada, herkesin gözü önünde çalışmanın kendi kendini parçalamasını sağlamıştır. Olaydan sonra, paylaştığı video ile resmin çerçevesine yerleştirdiği mekanizmanın nasıl çalıştığını da göstermiştir. Söz konusu eser, sanatçının 2002 tarihli graffitisinin başka bir versiyonudur.



Resim 19. Banksy, Kırmızı Balonlu Kız, 2018.

Arapoğlu (2018, s.48-49) bu konuda sanatçının işlerinin ne zaman ticari bir ivme kazansa, davranışsal olarak bu tip yıkıcı eylemlerde bulunduğunu ve işlerinde sürekli sanatın

ticarileşmesine karşı saldırıda bulunduğu bahseder. Böylece Banksy'nin niyetinin ve sanat pratiğinin öneminin nesne veya deneyimden değil, toplumsal ilişkilerden kaynaklı olduğu görülmektedir. Bu sanatsal eylemi eleştiren ve samimi bulmayan görüşler de mevcuttur ancak çalışma, sanatçının amacı doğrultusunda gelişen önemli bir eylem olarak bahsedilmeyi gerektirmektedir. Böylece sanatçı pratiğini, bir nesneye değil, toplumsal sorunlara işaret ederek kurar. Kimliğini gizlemesi, eserle yaptığı eleştirileri daha ilgi çekici hale getirmektedir. Sanatçı kendisini gizleyerek, izleyiciyle bağını kamuya açık yerlerde yaptığı eserle kurar, bu da yine gizleme ve gösterme ilişkisini kurmaktadır.

2.4. Bir Deneyim İş Birliği Olarak Üretici ve Alımlayıcı İlişkisi

"Eğer bir sanatçı, bir nesne yaparsa, sanat süreci görünmez." Robert Morris, (Aktaran: Atakan, 2015, s.76)

Üretime izleyiciyi dahil etme eğilimi, tercihle şekillenen bir katılımcılığa işaret eder. İzleyici nesneye bakışıyla da dahil olurken, burada amaçlanan ortaklık aynı anda aynı mekanda bulunmanın önceliğidir. Sanatçının tükettiği bir süreç sonunda ürettiği nesneyi, yeniden bir sürece sokarak, izler, okur ve sanatçısından bağımsız yeni bir ilişkiler alanı oluşturur. Duncum'ın (2016, s.16) aktardığı şekilde Hall; "izleyiciler algıladıkları imgeye ya da imgesel duruşa ilişkin kendi anlamlarını oluştururlar yani pasif değil aktif alıcıdırlar" şeklinde açıklamaktadır.

Eser ve izleyici arasındaki dinamiklerin ortaya çıkarılmasındaki başka bir görüş ise Umberto Eco'ya aittir. Eco'nun "Açık Yapıt" adlı eserinde tam anlamıyla açıklanıp sınıflandırılmaktan uzak, halen gelişmekte olan sanatçı ve izleyen arasındaki durumdan bahseder. Yazarın "açık" olarak ele aldığı yapıtlar, izleyiciyi sanatçıyla birlikte yaratmaya davet eder; "Yorumcunun sonsuz zenginlikteki bakış açısıyla yapıtın sonsuz zenginlikteki yönü birbirleriyle karşılaşır, ilişkiye girer ve birbirlerini ortaya çıkarır.." böylece yapıtla karşılaşan her kişi için sürekli içsel ilişkiler doğar ve tamamlanmış, bitmiş bir kesinlikte görülse de yapıt, sonsuz sayıda "okuma" olasılığı içerir (Eco, 2019, s.91-95). Özellikle sanatçı, çağdaş estetiğin yorumun yapıtla ilişkisinin farkına varan ve zamanla gelişen bir görüşle bu özelliği üretken bir biçimde kullanmayı seçtiğinden, hatta yapıtını mümkün olan en "açık" biçimde sunduğundan bahseder (a.g.e., s.68).

Bu açıdan izleyiciyi yapıyla aldığı konum bakımından iki noktada ele alabiliriz, ilki; bilinçli bir sanat gözlemcisi olarak, bakma duyusunun onda nasıl şekillendiğine dairdir ki bu aynı zamanda kişisel uygulamalarda amaçlanan; izleyiciyi parçaları detaylı izlemeye yönelten yaklaşımı da ifade eder., ikincisi ise; nesneyle yalnız ilişkisine, sanatçının da dahil olması/sanatçının kendisini de dahil etmesi üzerine kurulan iş birliğidir. Worringer alımlayıcı özneyi duyumsayan olarak da tanımlar ve nesne karşısındaki bu eylemini şöyle nitelendirir; ".duyumsamak, nesnellikten öznelliğe geçer. Nesnenin biçimi değil, bilhassa öznellik kapsamında dile getirmek istediği "estetik nesne"yi gören özne'nin davranışı önemlidir. Bu anlamda bir "görme psikolojisi" yaratma söz konusudur."(Aktaran: Eroğlu, 2016, s.24). Bu açıdan, sanat eyleminde görme duyusuna dair önem, bu noktada tekrar izleyici açısından ele alınmalıdır. Akay, izleyicinin bakışına şu şekilde değinmiştir;

Marcel Duchamp'ın bir sözünden yola çıkan küratör "bakanların eseri yaptıklarının" altını çizmektedir. Bir eserin oluşması için ona bakanların olması gerektiğini vurgulayan bu söz, onlara anlam vermek sorunundan yola çıkmaktadır. Anlamı sanatçı kendi bakış açısıyla vermektedir zaten, ama buna eklenecek izleyicilerin bakışı da başka bakışlara yol açmakta, bakışların kesişmesine ve ayrılmasına da imkan sağlamaktadır. Bir görsel tatmin arayan izleyici eseri tüketendir bakışlarıyla. Ve bundan bir haz ortaya çıkmaktadır (Akay, 2016, s.52-57).

İzleyicinin karşılaşmayı ve görmeyi tercih edeceği eser, öncesinde üreticisinin onunla nasıl karşılaştığını, her iki özne için içsel anlamda farklılaştırırken, zamanın toplumsal, ekonomik, ve politik gibi faktörlerinin de bu karşılaşmalara etkisi göz ardı edilemez. 20.yüzyılın başlarındaki avangard düşünceler, izleyiciyi sanatta daha aktif bir noktaya getirmiştir. Esere dahil oluşla birlikte, sanatçısı için anımsattıklarından tamamen ayrılmış bir göstergeler bütünü yeniden düzenlemesi, alımlayıcı öznenin temel eylemi haline gelmektedir. Bu dönemden itibaren sanat eyleminde sanatçı ve izleyicinin geçişliliği meydana gelmiştir. Bourriaud bir formla karşılaşma anından bahseder ve sanatçıyla izleyicinin onun üzerinden buluşmasına değinir;

Sanatçı, formun üzerinden bir diyalog başlatır. Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer alamaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder (2005, s.34).

İzleyicinin interaktif etkileşime geçerek, sanat eserine müdahil olması, Fütürizm'den başlayarak sanat yapıtlarında gözlemlenebilmektedir. Marinetti'nin düzenlediği bir tür etkinlik olan "Fütürist Akşamlar", sanatçıları halkla bütünleştirebilecek ve halkla doğrudan karşılaşmanın en kestirme yolu olan tiyatro sahnesindeki etkinliklerle, yeni bir ifade türü arayışına yol açmış, performans benzeri etkinlikler de bu arayışların sonucunda gelişmiştir (Antmen, 2010, s.69). Yılmaz (2013, s.129), Fütürizm'le birlikte atölyelerinde kendi hallerinde çalışan sanatçıların, kışkırtıcı bir gösteri sanatçısına dönüştüğünden bahseder. Ayrıca Fütürizm'in izlerine, Dadacılık, Happening, Fluxus, Performans gibi sonradan gelecek eğilimlerde de rastlandığını belirtmiştir. Genel olarak bu sanat, izleyicinin, sürece duyularıyla katılmasının ötesinde, yapıtın bir yaratıcısı haline gelmesidir. Geniş anlamla sanat yapıtının kendisi haline gelmektedir. Bu tarz sanat etkinlikleri iş birliğine bağlı olarak gerçekleşir. Başka bir deyişle; katılımcı izleyicinin yokluğunda gerçekleşmeyen bir eylemden bahsedilmektedir.

Dinkla'nın aktarmasıyla, Fütüristler, katılım çağrılarını temel olarak sıra dışı performanslarla sınırlarken, 1920 yılında Max Ernst, sergilere seyircilerin de dahil olabileceği imkanı sunmuştur. Köln'deki Brauhaus Winter'ın arka bahçesinde, Max Ernst, Jean Arp ve Johannes Theodor Baargeld'in eserlerinin sergilendiği ikinci Dada sergisinde Ernst, ziyaretçilerinin kullanması için eserlerinin yanına izleyicilerin beğenmemesi durumunda kullanmaları için bir balta koymuştur. İzleyiciyi, aktif olarak görüşlerini belirtmesinde teşvik etmek için kullanılan balta, izleyicinin memnuniyetini aldığı için hayali bir olasılık olarak kalmıştır. Aynı sergide izleyiciye bir eserin sunumuna müdahale etmek için başka bir açık davet daha yapılmıştır. Bir çizimin olduğu kâğıt parçasının büyük bir bölümü boş bırakılmış; altında izleyicilere Dadaist veya karşıtı aforizmalarını ve çizimlerini yapabilecekleri yazılmıştır (Dinkla, 1996, s.280).

Bu gibi etkinlik ve sergilerle devam eden avangard hareketler, izleyicinin sanat eserine doğrudan katılımını öngörür. Söz konusu eylemlerde amaç, nesneden ziyade, izleyici ve sanatçı etkileşimli sürecin algısal ve zihinsel boyutuna odaklanır. Sanatçının belirlediği koşullarda ancak bazen kendisi tarafından da öngörülemeyen, seyirci katılımının hangi noktada bittiği konusunda çizginin belirsizliğinin olduğu etkileşimler de olagelmıştır.

Çalışmanın bu bölümünde, sanat eylemini oluşturan üretici, sanat nesnesi ve alımlayıcıyı ortak eylemlere dahil eden örnekler üzerinden bakmak, metnin çerçevesini oluşturan ilişkiler için bir bütünlük sağlayacaktır. Metnin sanatçı ve izleyici geçişliliği konusu etrafında şekillenmiş olmasının nedenini, kişisel olarak içinde bulunulan üretim ve izleme süreçlerinin, sanat eylemine nasıl döküldüğü yönündeki sorular oluşturmaktadır. Bu nedenle seçilen çalışmalar, kişisel olarak gözlemlediğim ve deneylediğim örneklerden oluşmaktadır. Yaşantımda hem üreten hem izleyen olarak bulunmam, çalışmalarımı bu çerçevede şekillendirmem üzerine kurguladığım bu metinde, geçmiş bazı zamanlarda tesadüfen izleyici olarak deneyimlemiş bulunduğum sanatçı çalışmalarını bir araya getirerek yorumlamak, konu için iyi bir tartışma alanı sunacaktır. Ülkemizde de İstanbul Bienali olarak örneğini gördüğümüz geniş çapta sanat etkinlikleri, özellikle izleyicinin farklı alanlardan birçok sanatçının yapıtıyla bir araya gelme şansını sunması nedeniyle önemlidir. Bu yönden çalışmanın konusuyla bütünleşmesi ve de kişisel olarak deneyimlediğim izleyici katılımlı çalışmaların birçoğunun bienal kapsamında sergilenmiş olması açısından, örnekler bienallerden olmaktadır.

İlk olarak Mathieu Briand'ın çalışması örneklenecek olursa; sanatçı 7. İstanbul Bienali'nde de sergilemiş olduğu "SYS*05.ReE*03/ SE*1\ MoE*2-4" isimli² yapıtında bienalin ana teması olan "egodan kaçış" kavramını izleyicinin kendi üzerinden tam anlamıyla deneyimlediği teknolojik bir araçlardan yardım alır. "İzleyiciyi sanat objesinin içine çekmek üzere teknolojik yenilikleri kullanır ve izleyicinin bakış açısıyla oynayarak, algısının gerçekliğinden şüpheye düşmesini sağlar" (Codognet, 2001, s.64). Çalışmaya katılmak üzere bulunan izleyiciler; kask şeklinde bir gözlük takarlar ve kask üzerine yerleştirilen kameranın gözünden çevrelerini görürler. Fakat kişilerin ekranlarında bulunan görüntüler, çalışmaya katılan diğer izleyicilerin görmekte olduklarıyla ile devamlı değiştirilir. İzleyici, gördüğü kadrajın kendi kamerasından gelen mi, yoksa farklı bir izleyicinin gördüğü görüntülere mi ait olduğunu ayırt etmekte kararsız kalarak algısal bir karmaşa yaşamaktadır. "Bu durum yani bir kavrama biçiminin denenmesini gerekli kılar: Eylem yoluyla kavrama. Gözlerimize inanmanın tek yolu başımızı hareket ettirmek ve görüntünün takip edip etmediğine bakmaktır" (age, s.64).

² (Çalışmanın adı olan kod kısaltmalarından oluşmaktadır. sys=system,ReE=rencontre (meeting), MoE=Module).



Resim 20. Mathieu Briand, SYS*05.ReE*03/ SE*1\ MoE*2-4, 2001.



Resim 21. Mathieu Briand, SYS*05.ReE*03/ SE*1\ MoE*2-4, 2001.

Günümüzde her geçen gün gelişmekte olan sanallığın bir nevi parçası olan izleyici, bu çalışmayla birlikte; öncelikle mekan ve beden ilişkisini sorgular, ayrıca her kişinin kendi bakışının yarattığı kadraji sadece kişiye özel bir algı ve bilinç çerçevesinde deneyimler. Aynı zamanda sanatçının ürettiği dünyanın bir parçasını oluşturduğundan çalışmanın nesnesi haline de gelmiş olmaktadır. Dışarıdan görünen görüntüde, mekana yabancılaşma oryantasyonunu kaybetmiş bedenlerin, mekanın içinde tuhaf şekilde dolaşmasına şahit

olunur. Tamamen izleyicinin ortaklığıyla şekillenen çalışma, aynı anda bakış, algı, mekan deneyimine izin vermesiyle, çalışma kapsamında verimli bir örnek olmaktadır.

12. İstanbul Bienali'ne "İsimsiz" temasını veren Felix Gonzalez-Torres'in yapıtları; çalışmaları bir yandan kişiselle siyasi arasındaki alanı kat ederken bir yandan da sanatsal üretimin biçimsel yönlerine önem verir; günlük yaşam temalarına, üst modernizm, minimalizm ve kavramsalıktan atıflarda bulunmaktadır ("12. İstanbul Bienali", 2011). Sanatçının bienalde yer alan çalışmalarında biri olan "İsimsiz, L.A.'deki Ross'un Portresi", gökkuşağı renklerinde parlak ambalajlı şeker yığınınından oluşan bir enstalasyondur. Çalışma sanatçının 1991 yılında AIDS hastalığından kaybettiği sevgilisi Ross'un adına yapılmıştır ve yığın onun ağırlığı olan 79.37 kg'dan oluşmaktadır. Sadece bu nedenle bile çok etkileyici bir çalışmadır. Salona girildiğinde uzaktan renkleriyle dikkat çeken çalışma, yanında yer alan bir yazıyla sizi yönlendirir. Çalışmanın en güçlü yanı bu; izleyicilerin şekerlerden almaya teşvik edilmesidir. Bir sanat eserini tüketiyor olmanın aynı zamanda onu paylaşıyor olmanın garip iki ucu hissedilir. Eserin izleyiciyle paylaşılması, hem Ross'un her bir kişide yeniden yaşaması, hem de azalan yığına yeniden belirlenen miktar kadar eklenmesiyle, onun ölümsüzlüğünün sağlanması olduğu belirtilmektedir. Böylece "çalışma kelimenin gerçek anlamıyla, yok olur ve yeniden üretilir..."(Fineberg, 2014, s.527). Çalışma, bu şekilde üretimin biçimsel yönüyle öne çıktığı gibi, ziyaretçilerin sessiz birer izleyiciden ziyade, gerçek anlamda sanatçısıyla nesnesini paylaşan alımlayıcılara dönüştüğü bir enstalasyon haline gelmiştir. Ayrıca Torres'in de 1996 yılında ölmesi, tekrar tekrar hayat bulan bu çalışmada kendi ölümsüzlüğünü de simgeler. Bu noktada üretici/tüketici kavramları iç içe geçmektedir.



Resim 22. Felix Gonzalez-Torres, İsimli, L.A.'deki Ross'un Portresi, 1999.

İnteraktif bir çalışma olarak, nedeni ve altyapısı görünenin altında yatan bu tarz bir kavramsal çalışmada biçimden çok, düşüncesiyle etkili olmasını gerektirmiştir. Bu da izleyicinin doğrudan çalışmayla değil, sanatçısıyla ve onun niyetiyle kurduğu bağın önemini vurgulamaktadır. Bu anlamda Fineber deneyimin önemi için sanatçının zihnine değinir; "Eğer kendimizi sanatçının deneyiminin içerisinde hayal edebilirsek, bir anlığına kendi bakış açımızı askıya alır ve sanatçının zihinsel durumunu üstlenirsek, bu hakikati anlayabilir, hissedebilir ve bunu kendimizi ve dünyamızı anlamak için kullanabiliriz."(Fineberg, 2014, s.531).

14. İstanbul Bienali'nde yer alan Andrew Yang'ın IO-OX: İki Dünya Sistemi Hakkında Bir Diyalog isimli çalışması İstanbul boğazının hikayesine odaklanmaktadır. Galata Rum okulunun çatı katına çıkıldığında salonda dağınık bir yerleştirme görülür; bir köşede ve tavanda Agop ziller ve üretim fabrikasından ses kayıtları, Boğaz'ın suyuyla yapılmış suluboya resimleri, Boğaz'daki yunusların ve yük gemilerinin kayıtlarından oluşan ses kompozisyonu, Jüpiter'in uydusunun ses kayıtları, araştırma nesnelere ve fotoğraflar, teleskop, Riva Kumsalı'ndaki askeri radar anteni.



Resim 23. Andrew Yang'ın IO-OX: İki Dünya Sistemi Hakkında Bir Diyalog, Kişisel deneyime ait fotoğraflar, 2015.

"Boğaz" kelimesi Yunancadan geliyor. "Öküz geçidi" veya "öküzlerle ineklerin sudan karşıya geçtikleri yer" anlamına geliyor...Boğaz'ın şu anki yolcuları her gün bu sulardan geçen yunuslar ve kargo gemileri. Buradaki yerli bilim adamları da bu ses yarışmasının akustik ekolojisini incelemek için yunuslarla gemilerin seslerini kaydediyorlar. Fakat Io uydusunun da kendi müziği var ve bu da Voyager I uzay aracı tarafından kaydedilmiş. Bu sebeple, bu çalışmanın yunusları, gemileri ve Io uydusunu barındıran bir ses manzarası var. Fakat aynı zamanda zilleri ve zil fabrikalarının da seslerini içeriyor. Böylelikle burada, İstanbul'da üretilen ziller, ses olarak sinyal oluşturuyor. Aynı zamanda hem sesi ileten çanaklara, hem de Io uydusunun şekline ve görüntüsüne de bir referans oluyor ("Andrew Yang", 2015).

Sanatçının pek çok şeyler aynı anda bağlantı kurmaya çalışması ilk etapta hissedilmese de, biraz zaman geçirip sesleri ve nesnelere tanıdıkça, çalışma büyüyor. Sanatçı bir hikaye anlatıyor gibidir ve her bir nesneyle iletişime geçerek, kurulan hikayeyi çözmeyi sağlamak çok farklı bir deneyim sunmaktadır. Serginin en ilginç parçasını oluşturan Agop üretimi İstanbul ziller ise, kalabalık bir yerleştirmeye, salonda dönüp duran sesin aksine izleyicilerin dokunuşlarını beklemektedir. Bir köşede duran bagetler aracılığıyla zillerden çıkartılan ses, salonda yankılanıp diğer seslere karışarak, Yang'ın belirttiği gibi "ses olarak sinyal oluşturuyor." Böylece izleyici olarak, duyular, mekan ve teknoloji tekrar deneyimlenmiş olmaktadır.

Leander Schönweger'in 15.İstanbul Bienali'nde sergilediği çalışması sanatçının izleyicinin algısı üzerindeki etkileyici çalışmalardan biridir. Sanatçı enstalasyonu için Galata Rum Okulu'nun çatısına bir labirent kurmuştur. Bir kapıdan girip, başka kapısı olan bir odaya oradan da başka bir kapıdan girerek birbirinin aynısı odalarda ilerleyerek yapıtı deneyimlenmektedir. Ancak birinden diğerine geçerken odalar kendini küçülerek tekrar eder. Birkaç oda sonra kapılar, altından eğilerek, hatta sürünerek geçmeniz gerektirecek boyutta küçülürler. Bir oyun tarzında, diğer izleyicilerle birlikte başka odalara geçişte görülecek olanın heyecanı, nasıl bir son olacağı gibi düşünceler, insanları gözlemlemek çalışmanın heyecanlı noktalarını oluşturmaktadır. Mekanın tam anlamıyla deneyime etki ettiği bu çalışmada, başka tarihlerde, aynı mekanda farklı çalışmaları, farklı şekillerde deneyimlemiş olmanın hoş tekrarı da yatar.

Labirentin içinde tıpkı bir rüyadaki gibi çoğalıp duran odalardan geçerken, yön duygusu kaybolur ve bir süre sonra dışarı çıkıp çıkılamayacağından emin olamama durumu başlar. Henüz girilmemiş odalardan gelen sesler, bu deneyimi daha da yoğunlaştırır. "Böylece odalar, insanları barındırma işlevlerinden giderek uzaklaşarak, kendilerine ait bağımsız bir yaşama kavuşuyorlar."(15.İstanbul Bienali Kataloğu, s.302-303).



Resim 24. Leander Schönweger, Ailemiz Kaybetti/Kayboldu, (sağda, kişisel deneyim), 2017.

Diğer çalışmalarsa bienallerden olmamakla birlikte benzer deneyimler içermektedir. Bunlardan ilki; 2018 yılında Cappadox festivali kapsamında Kapadokya/Ortahisar bölgesinde, gerçekleştirilen çağdaş sanat sergisinden bir yapıttır. Chapuisat kardeşlere ait "ilave" isimli çalışma, sanatçıların daha önceki eserlerinin tarzında ahşap kullanılarak yapılmış hem heykel, hem de mimari bir öge niteliğindeki eserdir. Çalışma sergideki diğer yapıtlar gibi, bir vadide ve dış ortamda yer almaktadır.



Resim 25. Chapuisat Kardeşler, İlave, 2018.

Bulunduğu konum itibariyle serginin teması olan "Sessizlik" i yansıtan şekilde, vadideki yürüyüş rotası üzerindeki bir kuytuda, ziyaretçiler tarafından keşfedilmeyi bekleyen ve Ortahisar kasabasının mimari detaylarını da yansıtan bir eserdir. İlk bakışta bir ahşap yığından fazlasını andırmayan, ancak yaklaştığınızda ve kendisiyle fiziksel keşfe çıktığınızda anlaşılan bir yapıttır. "İzleyicilere tırmanacağı veya içine oturacağı mimari alanlar sunmasına rağmen, bu ne mimari bir nesne, ne de yalnızca bakacağınız bir heykeldir. İzleyiciye, aynı macera dolu Kapadokya coğrafyasında yaptıkları gibi, kendi deneyimleme biçimlerini yaratmayı önerir." (O'Rourke, 2018, s.52).



Resim 26. Chapuisat Kardeşler, İlave, 2018.Yapım Aşaması.



Resim 27. Chapuisat Kardeşler, İlave, çalışmayla olan kişisel deneyim.

İzleyiciyi sıradan bir sanat mekanda karşılamak yerine, bulunduğu konuma göre şekillenen ve bu anlamdaki tesadüflere izin veren bir ortamda, oluşması, çalışmayı deneyimlenmesi için daha teşvik edici kılmıştır. Zorlu ve karmaşık ahşap yapıyı çözerek çalışmaya tırmandığınızda, üst kısımda Resim 26'de görüldüğü gibi nispeten daha ayak basılacak düz bir alan ve oda gibi çevreleyen bir kısım karşılamaktadır. Böylece sadece

izleyici olarak bir heykeli gözlemlemiş değil, sanatçıların onu ürettiği amaç doğrultusunda da deneyim gerçekleşmiştir.

Mekanla iş birliği içindeki yapıt deneyimini farklı şekilde sunan bir başka çalışma ise Mat Collishaw'ın Yapı Kredi Kültür Sanat'ın ev sahipliğinde İstanbul'da gerçekleştirdiği "Eşikler" adlı çalışması, izleyicilere sanal gerçeklik deneyimi sunmaktadır.

Collishaw'ın çalışmasında; öncelikle dışarıdan tüm eşyalarla birlikte her şeyin bembeyaz olduğu bir oda mevcuttur. Ancak özel bir teçhizatı (özel ulaklıklar, bir sırt çantası ve Google'ın virtual reality gözlükleri) giyip içeri girildiği anda oda, üç boyutlu tasarlanmış, 19.yüzyıl İngiliz mimarisine ait bir mekana dönüşmekte ve sıradan sanal gerçeklik deneyimlerinden farklı olarak, izleyicinin masalara ve eşyalara dokunup, camdan dışarı bakabildiği, hatta şöminenin yanından geçerken ısıyı hissedilebildiği bir ortam sağlamaktadır.



Resim 28. Mat Collishaw, Eşikler, 2018, Kişisel deneyim.



Resim 29. Mat Collishaw, Eşikler, 2018, Kişisel deneyim.

Cam vitrinlere yaklaşıldığında, içlerinde mevcut olan fotoğraflara, önceden belirtilen şekillerde sanal olarak eller kullanılarak bazı hareketlerle bakılabilmektedir. Bu fotoğraflar İngiliz bilim adamı William Henry Fox Talbot'ın 1839 yılında Birmingham'daki King Edward's School'da açtığı dünyanın ilk fotoğraf baskı sergisinden oluşmakta. Yani Collishaw, sanal gerçeklikle bizleri o zamana götürüp bu fotoğraflarla buluşturmaktadır ("Geleceğe Dönüş", 2018).



Resim 30. Mat Collishaw, Eşikler, 2018, Üç boyutlu tasarlanmış odanın sanal görünümü.



Resim 31. Mat Collishaw, Eşikler, 2018, Detay, Fotoğraflar.

Sanatçı amacını şu şekilde açıklamaktadır; "Fikrim, görsel temelli en güncel teknolojiyi kullanan bir sergiyle, görsel temelli ilk teknolojiye yani fotoğrafçılığa uzanmaktı. Fotoğrafın keşfedildiği eşikle, 360 derecelik kapsayıcı yeni bir medya türünün keşfedildiği eşik arasında bir benzerlik kurmak istedim." ("Geleceğe Dönüş", 2018).

Sergide ayaklar altında dolanan güveler ve bir ses sunumu da mevcuttur. Güveleri başka çalışmalarında da metafor olarak kullanan sanatçı, bu çalışmasında insanların ekranlara

olan bağıllığını, ekran ışığına yönelmelerini, yine ışığa duyarlı bir canlı üzerinden göstermiştir. Sese doğru pencereden dışarı bakıldığında eylemciler görünüyor ve sloganları duyuluyor. Collishaw, 1839 İngiltere'sinde sanayi devrimi karşısı bu eylemle teknolojik gelişmelerin alıştığımız yaşam tarzına sunduğu tehditleri hatırlatmaktadır. Aynı zamanda bu durum o an çalışma sayesinde içinde olduğumuz teknolojiyle güçlü bir ironi yaratmaktadır.

Bu bağlamda, Collishaw'ın görsel medyanın evrimini ele aldığı sergisi, bu metinde ilk bölümde yer alan fotoğraf teknolojisine de bağlanan görme eylemiyle de bütünlük sağlamaktadır. Kendisinin de itiraf ettiği şekilde sergide en az ilgi çeken şey fotoğraflardır. Çünkü gerçeklik içindeki gerçekliğin yarattığı çevrede dolanabilme ve eşyalara dokunabilme hissi fazlasıyla insanı cezbeden bir deneyim olmaktadır.

Tüm çalışmalarda katılımın öne çıkmasıyla izleyici deneyiminin merkeze alındığı bu örnekler, eser aracılığıyla sanatçıyla kurulan farklı diyalogları vurgular. İzleyici özne bu çalışmada sanat eylemindeki gözlemleyen bireyin yanı sıra daha çok yapıtı tamamlayan, deneyimleyen, üretici ve eseriyle ilişkide olan yönleriyle öne çıkmaktadır. Bu anlamda deneyim mantıksal bir çizgiden çok iç görüler ve çevresel etkiyle, yan yollara sapıp kıvrılarak ilerleyen bir özne bilincini temsil etmektedir. Ortaya çıkan etkileri, üst üste içselleştiren özne zihni, deneyimi yapıp etmeye dayalı bir bilgi modeli olarak almaktadır. Bu bilgi modelinin oluşmasında, mekan, çevre, psikoloji, teknoloji gibi öznelerin deneyimlerini etkileyen kavramlara değinilmesi, bu rapor bütünselliği için de önemli olmaktadır.

III. BÖLÜM

MEKANSAL ESKİZLER

Çalışmaların genel yapısını, kişisel sanat üretim sürecinde iki ayrı eylem olarak bulunan üretim ve izlemenin bağı oluşturmaktadır. Sanat kavramının deneyim çerçevesinde, yapısını kuran iki eylem; izlemek ve tasarlamak, mekânsal eskizler oluşturmak ve onları kurgulamak gibi hareketlerle ilerlemiştir. Üretim pratiğinde uygulamalara zaman zaman farklı malzemeler dahil edilmiş, fakat büyük çoğunluğu seramik çamuru şekillendirme üzerine kurulmuştur.

Bir araştırma sürecinin daha çok son zamanlarına yönelen yapıtlar, çalışma ilerledikçe oturan bir düşünce sisteminin göstergesidir. Bu nedenle çalışmaları birden fazla açıdan okumak bütünlük için gereklidir. Fiziksel ve anlamsal nitelik taşıyan parçalar bir araya geldiklerinde katmanlı bir yapıyı oluşturmaktadır. İçerik, şekillendirme ve sunum konusundaki detaylar, üretme eyleminin sağladığı sürecin görülmesine olanak tanırken, çalışmaların izlenmesinin de bir süreci gerektirdiği söylenebilir. Bu anlamda çalışmalar genel olarak, izleyicinin detaylı bakışının amaçlar.

Kişisel yüksek lisans çalışmasının da içeriğini oluşturan ve bu çalışmada da değinilen sanat nesnesi, çalışmaların şekillendirilmesinde odak noktalardan biri olmuştur. Uygulamalarda, nesnenin izleyici için ne ifade edeceğinden, onlara nasıl yaklaşılmasının amaçlandığı önem taşımaktadır. Salt izlenen "estetik" bir objeye kıyasla, izleyicilerin çalışmaları gördüklerinde ilk etapta algılanamayan tanımsız yapıda ve belirsiz formlarda olmaları kurgulanmıştır. Amaç formun genel yapısından ziyade yaklaşıldığında farkedilen, üzerindeki çizim ve kazımlarla oluşan detaylara odaklanılmasıdır. Bu sayede, sadece görmekten ziyade bir arayış ve inceleme gerektirerek izleyiciyle nesne arasında yakın bir ilişki yaklaşımını benimser. Çalışma süresince bolca deneyimlenen çevre ve mekân etmeni kendisini çizimlerde göstermektedir. Kişisel olarak gezilen ve görülen yerlerden edinilen fotoğraflar ya da çizimler kullanılarak oluşturulan mekânsal eskizler, resimlere ve seramik çalışmalarının yüzeylerine kaynak olmuştur. Yaklaşım aynı zamanda eserlerin mekanlara taşınmasının yanında mekanların da eserlere taşınması gibi ikili bir düşünceyi içerir.

İlk bölümde ele alınan bakış, mekân, çevre, psikoloji gibi genel kavramların uygulamaları şekillendirirken kişisel yaklaşımda önce izleyici ve sonrasında üretici olarak tekrar ele alındığı söylenebilir. Bourriaud (2005, s.21) ; modernizmin günümüzdeki uzantısının, gündelik olanın keşfi ve yaşanmış zamanın düzenlenmesi olduğundan bahseder. Çalışmalar detayların hayatımdaki bir önemini yansıtır gibidir. Küçük parçalar, küçük detaylarla birlikte. Günlük hayatın sıradan nesne ya da yerlerini yüceltir; bir dünyayı bir sınırı bana anımsatan kapılar, oturup düşündüğüm ve bana ait alanı olan koltuk, pencere pervazlarında kim bilir kimin günlerce oyduğu detaylar, kısacası sıradan olana başka bir gözle bakıp üretimlere yansıtmak. Bu anlamda çalışmalar, gördüğüm noktadan yola çıkarak başka bir görülme noktası işaret eder.

Bu çalışma kapsamında, nesne, not alınan bir yüzey ve oluşturulan bir "yer" in parçaları gibi ele alınmıştır. Bu nedenle, kil, formun amacına uygun olarak şekil verilerek kullanılan yapısından çok, rastlantısallığa izin vererek ve malzeme karakterinin getirdiği dezavantajıyla (çatlak ve kırık gibi) birlikte kullanılmıştır. Biçime en uygun malzemeyi kullanmaktan ziyade, seramik gibi karakteri gereği kırılmaların ve çatlakların geleneksel olarak kabul görmediği türden bir malzemenin aldığı süreç içindeki bu tarz biçimler korunmuştur. Çünkü malzemeyle üreticinin bu yönlü bir deneyimi de uygulamalarda yerini almalıdır. Bunlara ek olarak çalışmalar biçimsel olarak dil birliğine sahiptir. Amorf ve genel olarak yüzeylerinde detaylara sahip formlardan oluşmaktadırlar.

Çalışmaların tamamı ortaya çıktıktan sonra fark edilen ilginç olan noktaysa, sadece "İçinden Düşünen" in tek parçadan oluşan bir iş olmasıdır. Kişisel olarak hem yazma hem çalışmalarını yapma pratiğinde fark edilen; düşüncenin akış şeklinde değil fragmanlar gibi parçalar halinde üşüşmesi de çalışmaların belki de çoklu parçalar halinde olmasını açıklamaktadır.

1. Kendini İmha

Kendini İmha çalışmaların çoğundan farklı olarak, kullanılan hazır malzeme (*ready made*) ve anlatım biçimi olarak bir miktar farklılaşmaktadır. Diğer çalışmalara oranla kontrollü ve tanımlı bir formu bulunmaktadır.

Çalışma günlük yaşamdan bir parça olan, "acil durum" düğmelerini taklit eder. Büyük boyda pleksiglas içinde seramikten yapılmış bir silah ve yanında hazır nesne olarak satın alınmış bir çekiçten oluşmaktadır.



Resim 32. Kendini İmha, 30x30 cm, Pleksiglas, seramik ve hazır malzeme, 2015. Kişisel Arşiv.

Normalde acil durum düğmelerinin varlığı, bir olay sırasında kırılarak, tehlike arz edecek şeylere karşı önlem alınmasıdır ve bir ihbar oluşturmaktadır. Başka bir deyişle o durumdan çıkışı sembolize eder. Bu anlamda çalışma iki türlü metafor taşımaktadır. İlki; acil bir durumda, kişinin kendisini imha için tabancayı kullanmasını işaret etmesi, ikincisi ise; kırılğan bir malzeme olarak seramik tabancanın, çekiçle camın kırılması esnasında kırılma ihtimalidir. Bu iki anlamda da "kendini imha" olarak çalışmanın isminin kaynağını verir. Normalde acil durumlarda kişinin hayatını kurtarmaya yönelik çalışan düğmenin, bu sefer imhayı temel alması ve tabancanın seramik olması da aslında işlevsiz olan bir alete işaret etmesiyle çalışma için ironik bir durum yaratmaktadır.



Resim 33. Kendini İmha, detay, 2015.

Çalışmanın diğer işlerden ayrılan ve onlarla ortak olan noktaları bulunmaktadır. Öncelikle izleyicinin gördüğünde tanıyacağı bir nesneden oluşmaktadır. Bu da izleyici için günlük hayattaki bir objenin deneyimini sağlamaktadır ve bu aşına olunan obje de hazır nesnelere oluşturan yapıtlar gibi kurduğu bağlantıların keşfedilmesiyle anlamlı hale gelmektedir.



Resim 34. Kendini İmha, üretim süreci, 2015.

Üstteki fotoğraf, "Kendini İmha"nın parçasını oluşturan seramik tabancanın, kurgusal üretim sürecinden bir kesiti anlatmaktadır. Ortaya çıkan nesnenin zihinsel kısmından başka, içerdiği teknik süreç, seramik gibi çok çeşitli şekillendirme ve fırınlama süreci olan bir malzemede bazen daha da önem kazanmaktadır. Kişisel üretimlerde de çok fazla

karşılaşılan işin nasıl üretildiğine dair sorunun cevabını içeren fotoğraf, çalışmanın kendi teknik bilgisine dair de bir özettir. Fotoğraf, kısa fakat seyircinin de içine gireceği küçük bir süreç öyküsünü barındırmaktadır. Teknik kısaca açıklanacak olunursa da süreç; sıvı olan döküm çamurunun, nesnenin şeklini içeren alçı kalıba dökülmesi ve sonrasında kalıptan çıkan formun fırınlanarak, yapı ve renk değiştirmesinden ibarettir.

Bir şeyi yapmak ve sunmak doğal olarak süreci de içinde barındırmaktadır. Bu nedenle fotoğraf, çalışmaya dair farklı bir dipnot oluşturabilir.

2. We're on a road to nowhere / Hiçbir yere giden bir yoldayız

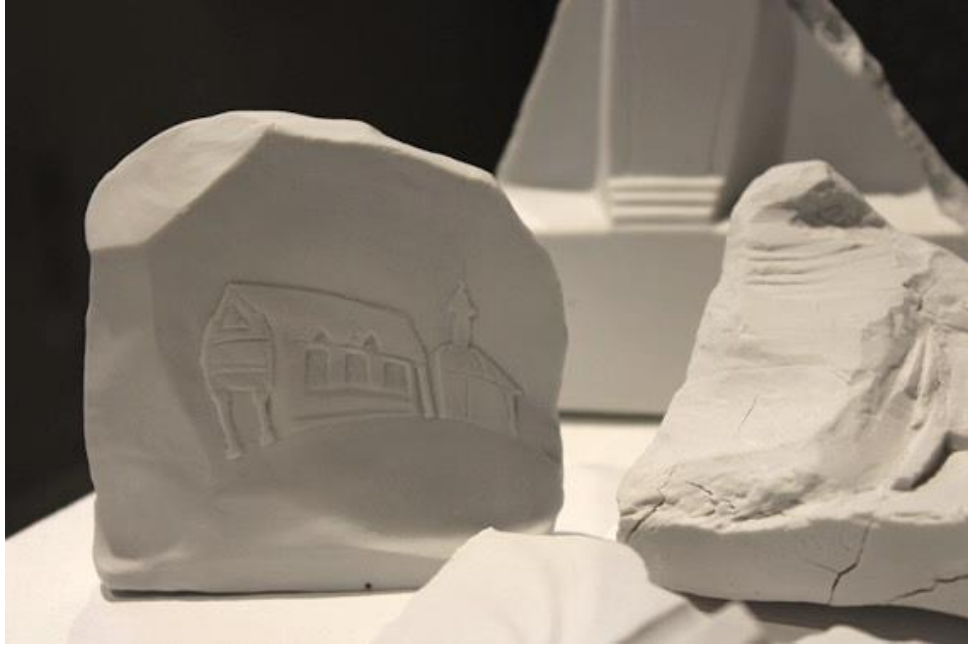
Bu çalışma, sanatta yeterlik çalışması kapsamında erasmus öğrencisi olarak bulunduğum Macaristan'da Kecskemet Uluslararası Seramik Stüdyosu'nda yapılmıştır. Çalışmaların bütünlüğündeki mekân ögesi bu çalışmada değiştirilen "yer"le daha da anlam kazanmaktadır.

Başka bir yerde olmanın yanında, başka bir yerde üretmenin de çalışma için güzel tesadüfünü taşır. Genel olarak bütün çalışmalara yansıyan kilin üzerine çizilen ve kazılan bu yerlerin hem ana fikrini oluşturması, hem izleme ve üretmeye olanak vermesi teze konu olan her şeyin bir arada olmasını da sağlamaktadır.



Resim 35. We're on a road to nowhere, 40x40 cm düzenleme, 2016.

Farklı bir mekânda henüz nasıl çalışmalar yapmak istediğim, şekil itibariyle belirmemişken, kırılmış parçaların rastlantısallığından faydalanıp üzerine mekanlar ve ona ait referanslar kazınmasıyla başlayan bir süreç sonucunda oluşmuştur. Böylece kırılma aşmasında şekillenen parçaların yönlendirdiği, önceden tasarlanması mümkün olmayan bir iş çıkmıştır ortaya. Parçalar kırılmanın verdiği etkiyle yüzeylerinde bir şeyi ister hale gelmiştir. Bu durum suluboyanın kâğıt üzerindeki kendi dağılımıyla varlığını belirginleştirmesi gibi, çamurun da malzeme olarak kuru ya da yağ haliyle kendisinin vereceği tepkiye bir zaman tanınmasını ister haliyle benzeşmektedir. Bu yönelim, bir süre sonra, "yer"lere ait çizimlerin, işler üzerinden bakanlara gösterilme gayretine dönüşmüş ve diğer çalışmalarda da kendine bu şekilde yer bulmuştur. Bir nevi kişisel olarak yapılan gezilerin, parçaların detaylarında yer bulması süreci işaret eden notlar gibidir. Pek çok parçadan oluşan çalışma ve her birinde incelenecek bir alan yaratılması, bir yer hissi oluşturmasını sağlamaktadır. Bu anlamda üretici ve izleyici arasında, görülen üzerinden süreci de içeren bir deneyim sağlamayı amaçlamaktadır.



Resim 36. We're on a road to nowhere, Detay, 2016.



Resim 37. We're on a road to nowhere, Detay, 2016.



Resim 38. We're on a road to nowhere, Detay, 2016.

Çamur bloklarının kurutulup, atılarak kırılması ve çalışmayı oluşturacak parçaların ortaya çıkması, bir izleyici heyecanıyla çıkacak parçaların gözlemlenmesi yapan kişiyi aynı zamanda izleyene de dönüştürmüştür. Nihayetinde çalışma hem doğaçlamayı hem de kurgusallığı baz alır. Parçaların yekpare ve kırık oluşu seramik malzemenin yapısına uygun görünmese de, bir aradaki halleri ve üzerlerinde taşıdıkları kazımlar bir bütünlük ve yeni bir düzen oluşturmayı amaçlamaktadır. Çalışırken üretime tesadüfen sıkça eşlik eden ve olmayan bir yer ve yolculuğu anlatan Talking Heads grubunun "Road to Nowhere / Hiçbir yere giden yol" şarkısının çalışmaya isim konusunda ilham olması da farklı bir yerde üretim yapıyor olmayla ve çalışma bütünü olmayan bir yeri çağrıştırıyor olmasıyla güzel bir tesadüf taşımaktadır.

3. The city belong to.../ ...'e ait şehir

Kırık ve düzensiz yapıda oluşan çalışma, parçaların bir araya gelme çabasının hissedildiği bir yer temsili gibidir. Mekanla diğer çalışmalardan daha çok ilişkisi olan bu iş, üst üste ve yan yana durma düzeniyle, bir inşa sürecine de işaret eder. Malzemenin gücü kullanılarak düzensiz ve tanımsız parçalar oluşturulan primitif yapı, hem bir yeri hem de bir yer olamayacak kadar kendime ait bir düzeni vurgular.

Parçaların bir kısmı kurutulmuş çamur kütlelerinin kırılması ve sonrasında üzerlerine mekanlara ait detayların kazınmasıyla oluşturulmuştur. Kırılma anının öncesinde tasarlanmış ancak yapım süresince malzemenin yol açtığı teknik koşullar ve tesadüflere izin verilmiştir. Böylece malzemenin kendi dili de çalışmaya dahil edilerek bir nesne olarak, yapan kişiden bağımsızlık kazandığı noktalar (çatlamalar vs.) olduğu gibi bırakılmıştır. Bu da yine üreticiyle malzemesi arasındaki deneyimin izleyici tarafından görülmesi isteğidir. Metin içinde örnekleri verilen, sanatçıları tarafından nesnelere örtülerek, parçalanarak işaret edilmesi gibi bu da benim izleyici için işaret ettiğim bir nokta olmaktadır.



Resim 39. The city belong to..., 27x25x23 cm, 2017.



Resim 40. The city belong to..., 2017, Detay.



Resim 41. The city belong to..., 2017, Detay.

4. İçinden Düşünen

İçinden Düşünen, yapılma amacıyla, içine kapalı, tanımsız bir yapıda, renk ve şekle sahiptir. Çalışmalarla bir bütünlük sağlayan amorf olma halini korur. Rengi itibariyle içine kapanık ve malzemenin doğası gereği katı ve sert duruşuyla pek dikkati çekmemektedir. Başka bir deyişle teknik ya da görsel olarak bir iddiası bulunmamaktadır. Aynı zamanda üst kısmında sahip olduğu kesik sayesinde, hacmi ve bir "içi" olduğunu ima eder. Bu yapısıyla da kişiyi, yanına yaklaşp içine bakması için teşvik etmektedir. Kesikten içine bakıldığında görülebilecek şey; küçük bir alan ve işin rengine zıt olarak beyaz küçük bir koltuktan ibarettir. Boşluk yine bir mekânı ve "yer"i simgelerken, çalışmanın koltuk formunda içinde taşıdığı sürpriz, herkese değil sadece kendisiyle yakından iletişim kuran izleyicilere ulaşır. Bu diğer çalışmalardaki detayların keşfedilmesini amaçlayan benzer bir yaklaşımdır. Koltuk kendi başına, oturma, yapma, çalışma, düşünme gibi eylemleri simgeler. Tamda bu sebeple, izleyicinin işin yaparıyla kurduğu bağa dikkat çekmektedir.

Çalışmanın dış görünümü, Arheim'ın "İçeriye Görmek"de değindiğinin aksine, içerisi hakkında bir bilgi sağlamamaktadır. Bunu da herhangi bir var olandan esinlenmeyen, tanımsız biçimine borçludur.

Şeylerin gizli iç kısmına dair bilinenlerin çoğu kendisini, şeylerin dış görünüşlerinin gerçek bir yönü olarak sunmaktadır. Daktilomun kabını daktilomu içeriyormuş gibi görürüm, rafta duran Peru işi toprak çömleği içi boş olarak görünüm. Bu bilgi tümüyle görseldir. Geçmişten gelen görsel kazanımlar, benim şimdiki algısal alanımda uygun yerlere, buraları en yararlı şekilde tamamlayarak yerleştirilirler. (2012, s.106)

Çalışmada diğer işlerde kendini gösteren mekânsal eskizler yerine yine sıradan, günlük bir nesnenin vurgusu vardır. Koltuğun bulunduğu boşluğun, mekânsal bir his yaratması, bu yönde diğer çalışmalarla ortak noktayı vurgulamaktadır. Aynı zamanda bu boşluğun benim için hem bir mekânı hem içi yansıtması, izleyiciyle bu sefer görülen detaylar yerine hisli bir bağlantı sağlamayı amaçlamaktadır.



Resim 42. İçinden Düşünen, 25x24x18 cm, 2017.



Resim 43. İçinden Düşünen, Detay, 2017.



Resim 44. İçinden Düşünen, 2017, Detay.

5. İçinden Düşünen 2

Çalışma ilk versiyonundaki amaç ve anlamları taşımakla birlikte, biçimce farklılıklara sahiptir. Kırık parçalarla oluşturulan çalışmaların aksine "İçinden Düşünen" mekânı yüzeyinde yani dışında değil içinde taşımaktadır. Parçaların içinde alanlara sahip olması, sanat eyleminin öznel ve nesnel yanına işaret etmektedir. Üreticinin bir çalışma ortaya çıkana kadar yaşadığı süreç küçük bir delikten açılan dışarıyla buluşur. Çalışma birkaç parçadan oluşur ve her parça kapı pencere ve koltuk gibi farklı mekânsal referansları taşır. Bu hem metin yazma ve uygulamaları oluşturma gibi zorlu bir süreçte aynı anda birkaç şeye bölündüğüm hem de içime kapanıp kendimi çalışmaya zorladığım bir süreci işaret etmektedir. Aynı zamanda "Evcil Düzeltmeler" kurgulanan evle dışarı arasında bağlantıya yaklaşır ve bu anlamda evi vurgulayarak, izleyici için mekânı işaret eder.



Resim 45. İçinden Düşünen 2, 40x35x35 cm, 2018.



Resim 46. İçinden Düşünen 2, 2018.



Resim 47. İçinden Düşünen 2, 2018, Detaylar.

6. Gezgin Düşünce

Bu çalışma sunum şekli ve boyut olarak diğerlerinden farklılık göstermektedir. Masasıyla beraber sergilenen amorf yapıda birçok parça, hem kendi başlarına bir şey söyler hem de bir yığın haline geldiklerinde bütünü oluştururlar. Yine minik kesiklerden içleri görünmekte ve üzerinde kazımlar bulunmaktadır. Masa üzerinde yatayda ve dikeyde hareket ederler ve birbirleriyle iletişimleri vardır. Birbirlerine bu kadar yakın olmalarının ve hali hazırda amorf yapıda yani belirsiz olmaları sebebiyle, kolay algılanamazlar. Bunun amacı karışık bir yapı oluşturmaktan ziyade, diğer çalışmalarda da görülebileceği gibi, izleyenin masaya yaklaşarak parçalar üzerlerindeki ayrıntıları, öncelikle her bir parçada sonrasında birbirleriyle ilişkilerinde görmeleridir. Amaç meraklı izleyicinin keşfedeceği detaylar sunmaktır. Çalışma, kapladığı alan nedeniyle de yer değiştirerek izlendiğinde farklı algılanmayı amaçlandığı için, izleyiciyi etrafında hareket etmeye iter. Bu da bir nevi bu raporun temelini oluşturan izleyiciyi odak alarak, sanat nesnesini keşfedebildiği kadar deneyimlemesiyle paralellik sağlamaktadır.



Resim 48. Gezgin Düşünce, 2.20x60 cm, 2018.



Resim 49. Gezgin Düşünce, 2018.

İzleyiciler bu büyük yığının etrafında hareket ederek, tıpkı benim çıktığım gezintiler gibi parçalar arasında bakışlarıyla gezinirler. Bu gezintilerden topladığım ayrıntıların, çizdiğim eskizlerin parçaların yüzeylerine taşınması ve parçaların bir arada hali hazırda bir yeri işaret etmesi, izleyiciye de benzer deneyimi yaşatması amaçlanmaktadır. Böylece kendi bakışına izleyiciyi davet etmiş ve bu anlamda bir ortaklık kurmuş olmuştum.

Çamurların hepsi pişme renklerinde bırakılmış özellikle renk kullanılmamıştır. Formları oluştururken kilin plastik yapısından dolayı oluşan şekillendirmeye ait izler dahi giderilmemiş, üretime dair detaylar görünür halde bırakılmıştır. Malzeme olarak görünen ham halleri, yine ham masif ağaçtan masayla da uyumlu olarak sergilenmektedir. Tüm bunlar; malzemenin saflığına, izleyiciyle kurulmaya çalışılan naif isteğe, günlük sıradanlığın taşınmasına dair düşüncelerin sonuç halidir.



Resim 50. Gezgin Düşünce. 2018. Detay.



Resim 51. Gezgin Düşünce, 2018. Detay.



Resim 52. Gezgin Düşünce, 2018, Detaylar.



Resim 53. Gezgin Düşünce, 2018.



Resim 54. Gezgin Düşünce , Detay. 2018.



Resim 55. Gezgin Düşünce , Detay. 2018.

7. Kurmaca



Resim 56. Kurmaca, 50x35 cm düzenleme, 2018.

Kurmaca, "We're on a road to nowhere" adlı çalışmayla başlayan kırarak şekillendirme tekniğinin bir devamı niteliğini taşıırken, farklı malzemelerin bu tekniğe uygunluğu denenmiştir. Seramik çamuru, yapısı gereği formların iç boşluğunu koruyarak şekillendirmeyi gerekli kılmaktadır. Diğer çalışmalarda olduğu gibi, burada da malzemenin bu gerekliliğinin aksine, kırılarak malzemenin doğasından uzak bir teknik kullanılmıştır. Bu da sanki bir işin oluşma aşamasındaki sürecinde yer alan parçalardan bütüne gitmenin aksine, önce çamur bloğunu parçalamayı, kurgulamayı ve sonrasında yeniden bir bütün oluşturma sırasını izler. Üretimdeki zihinsel sürece benzeyen bu uygulama, fikrin görsel bir ifade olmadan önceki parçalanış ve bir araya gelişiyle, kişisel anlamda öznel ve nesnel uyumu sağlamaktadır. Kimi çamurun bu tekniğe izin vermemesi,

bir süreç ve aşama gerektirerek, yapılabirliğin sağlanması adına üreticisi için malzemeyle olan deneyimi öne çıkarmıştır.

Parçaların birbirinden bağımsız ve belli bir kompozisyonu zorunlu kılmayan yapısı, kurgudaki çeşitliliğe izin vererek farklı şekillerdeki sunumu mümkün kılmaktadır. Ayrıca dokuların ve kazımların vurgulanması ve pişme rengi korunmuş olmasıyla diğer çalışmalarla bütünlük sağlamaktadır.



Resim 57. Kurmaca, 2018. Detay.



Resim 58. Kurmaca, 2018. Detay.

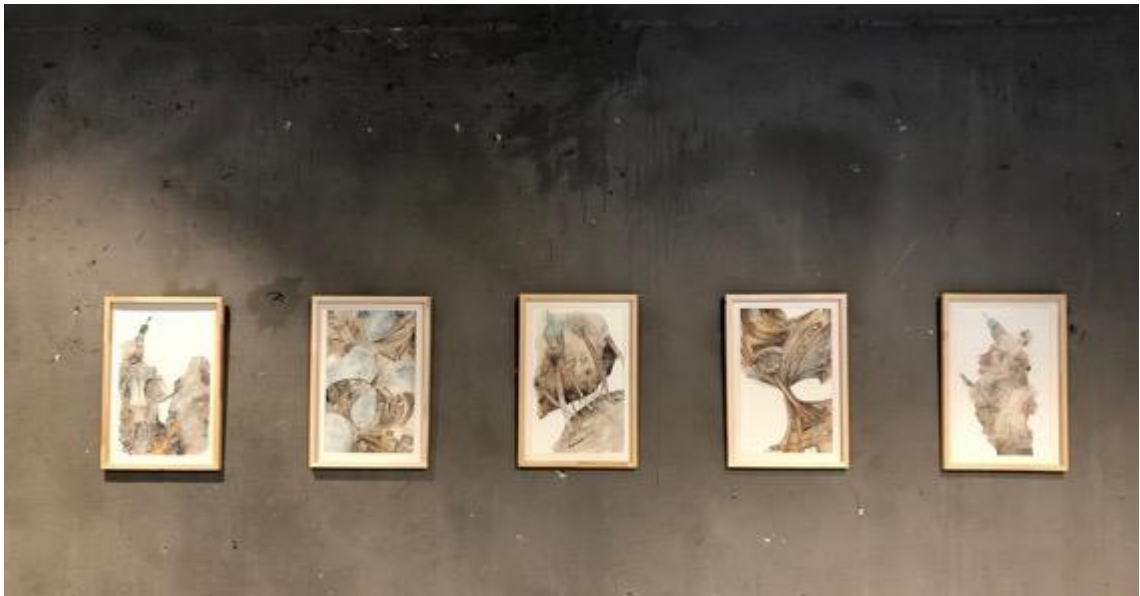


Resim 59. Kurmaca, 2018. Detay.

8. Kentsel Fragmanlar

Kentsel Fragmanlar, malzemesi ile diğer çalışmalardan ayrılırken, çizimlere kaynak olan mekanlarla ortaklık sağlamaktadır. Bu nedenle seramik uygulamalardaki parçalı ve mekânsal düzenle benzer olarak, onlarla selamlaşır ve beraber çalışır görünmektedirler. Daha önce bahsi geçen, gezmek, görmek ve çizmek eylemlerinin neticesinde oluşan mekânsal eskizler, burada bir araya getirilerek, resimlerin bütünü oluşturulmaktadır.

Seramikten çok daha önce hayatıma dahil olan kağıtlar ve boyalar, üretim disiplininin bir parçasını oluşturmaktadırlar. Her nereye gidersem yanımda taşıdığım eskiz defteri, zamanla gördüklerimi kaydeden bir nesne haline gelmektedir. Uzun zamandır tanıdığım, tekniği ve hissettirdikleriyle farklı bir deneyim olan seramik çamuru ve bu çizimler bir noktada nihayet buluşmuşlardır. Seramik parçaların bir bütün halinde mekânsal bir his yaratması gibi, aynı şekilde kâğıt üzerinde kurgulanan çizimler de pek çok detay içeren mekanlar gibidir. Böylece çizimler kâğıt üstünde bir yere ait fragmanlar gibi görünmektedirler.



Resim 60. Kentsel Fragmanlar, Her biri 35x50 cm. 2018.



Resim 61. Kentsel Fragmanlar Serisinden, 35x50 cm, 2018.



Resim 62. Kentsel Fragmanlar Serisinden, 2018.



Resim 63. Kentsel Fragmanlar Serisinden, 2018.

"Kentsel Fragmanlar" da önceki çalışmalardaki gibi bakan kişiyi, bu kurgu resimler içindeki ayrıntılarda gezdirmeyi amaçlamaktadır. Genel olarak çalışmaların çoğunda görülen mekanlar ya da ayrıntılar, gezilen, görülen ve çizilen var olan mekanlardan oluşan kompozisyonlardır. Bu nedenle, bu çalışma süresinde yapılan seyahatler, gidilen-görülen yerler ve şeyler, çalışmadaki üretici unsur olarak araştırmacının, çalışmalarında kullandığı detaylar olarak ifade bulmaktadır. Böylece bu metnin içeriğini oluşturan üretici öznenin, mekânsal ve görsel bir nesneye dönüşen ifadesinin, hem sürecine hem de sonucuna şahit olunmaktadır.

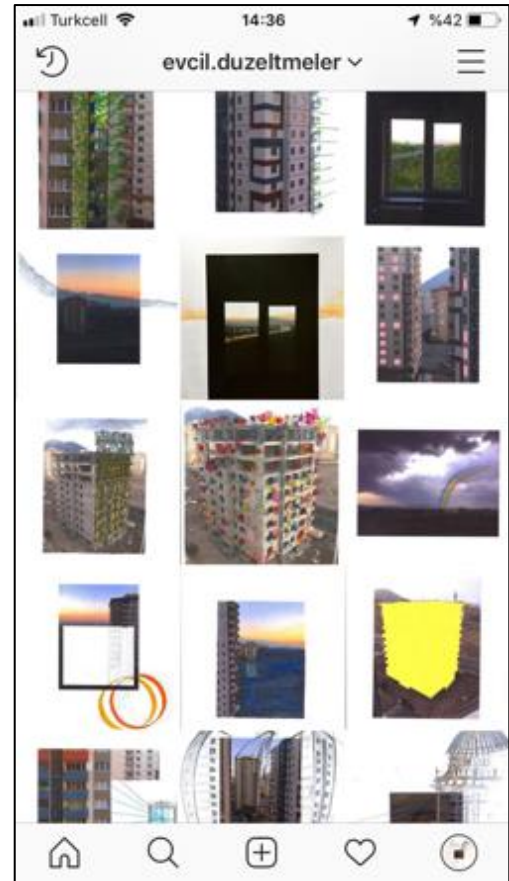
Yaratıcı süreçler kaybolmayı gerektirir: Sınırsız düşünce ve düşleme eylemini, yeni varsayımların inşasını ve özgürce üretken bir yolculuğa çıkabilmeyi. ..Çıkılan her yolculukta, "toplayıcı bellek" bir yanda bireyin yaşamının geçtiği bildik kentleri; bir yandan da zaman ve mekandan bağımsız ve hayali, düşlenebilir kentleri biriktirir. Ancak böylelikle kentsel deneyimin en temel biçimi olan yolculuklarda gezgin, anıları ve arzularıyla yol alır; oyunlarla kendi mekânsal hikayelerini kurar. Aylak yürüyüşlerinden toplanan parçalar, belleğinden kopup gelenler ve anımsananlarla, akılcı kente bir tutam oyunsu iz bırakır...Gezgin, kent içindeki bu mekânsal deneyimini anıları ve hayalleriyle harmanlar. Böylelikle içerisinde bulunduğu çevre, bu çevredeki nesnelere, olaylar, kişiler ve yerler arasında yeni ve sabit olmayan örüntüler üretir...Kişisel atlaslar oluşturur (Bal, 2012, s.207, 208).

Resimleri oluştururken farklı zamanlara ait çizimlerin bir araya getirilmesi tıpkı zamansal kolaj niteliği taşır. Çizimler de gözlerimin bir kadrajıdır nihayetinde. Kompozisyonlarla izleyiciyi bu sürece davet eder. Bu anlamda da resimler izleyici için bir anlamda kişisel atlasın izini sürer.

9. Evcil Düzeltmeler

"Evcil Düzeltmeler" evimin, dışarıyla kapıdan sonraki tek bağlantısı olan camlardan gördüğüm, beni çoğu zaman rahatsız eden, düşündüren, sık sık sorgulatan, gökyüzünü göstermeyen çirkin yüksek komşu binaların görselleri üzerinde yaptığım çeşitli düzeltmelerden meydana gelmektedir. Düzeltmeler, evimden görünen çevrenin fotoğraflarından, onların perspektife ait özelliklerinin amaçsızca, belirsiz bir kompozisyon çerçevesinde çizgiler, şekiller ve renklerle bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Böylece, benim için bu düzeltmeler, her gün yüzleştiğim binaları, bunaltıcı yapılar değil, birer geometrik nesne olarak görme çalışmasına dönüşmektedir.

Günümüzde eser görsellerine ve bilgilerine ulaşmak, internet aracılığıyla kolayca sağlanmaktadır. Özellikle sosyal medyanın kullanımındaki en önemli alan olma özelliğini koruması ve sürekli gelişmesi, çalışmada bu alanın irdelenmesiyle ilgili de olanak yaratmıştır. Teknolojik yapılanmaların yeni mekanlar oluşturduğu, çalışma içerisinde kimi örneklerde gözlenebilmektedir. İnternetin de kişisel hesaplarda sağladığı yüklemeler ve arşivlemeler, izleyici kitlesiyle karşılaşmaları açısından mekânsal bir özellik barındırmaktadır. Bu anlamda hem bu teknolojiyi çalışmayla uyumlu bir hale getirmek, hem de izleyici ve sergi kavramlarına farklı bir bakış açısı getirmek için bu çalışmada deneysel bir sergi alanı olarak sosyal medya kullanılmıştır.



Resim 64. Evcil Düzeltilmeler, Instagram Sergisi Afişi ve Instagram uygulamasında sergi için oluşturulan hesaptan görüntü, 2018.



Resim 65. Ada, Evcil Düzeltmeler Serisinden, Fotoğraf Üzerine Suluboya, 2018.



Resim 66. Evcil Düzeltmeler Serisi, 2018.

Çalışma toplamda 15 fotoğrafın, çizim, kolaj gibi müdahalesinden oluşmaktadır ve deneysel bir sergileme alanı olarak günümüzün popüler sosyal medya uygulamalarından olan instagram'da (evcil.duzeltmeler isimli hesapta) sergilenmiştir. Alternatif bir fotoğraf ve video paylaşım uygulaması olan instagram kişilere paylaşımlarla ilgili, beğenme ya da yorum yapma imkânı sunmaktadır. İzleyici olarak oluşan sosyal medya takipçisi modeli, hızlı bir şekilde sanat hesaplarına, eserlere ve sanatçılara ulaşarak, sadece cep telefonlarından, tabletlerden vb. taşınabilir cihazlardan sanat gündemini takip edebilmeyi sağlamaktadır. Bu nedenle, bir hesap belirlenerek oluşturulan "alan"a çalışmaların fotoğrafları yüklenerek, önceden belirlenen gün ve saatte izlemeye açılmıştır.

Çalışma "Kentsel Fragman"lardaki gibi bir kurguya benzer; kâğıt üstüne parçaların çizilerek var edilmesi ve bir yandan da olan parçaların başka parçalara dönüştürülmesiyle. Süreç, dışarısının görmek istediğim şekilde yorumlanmış fotoğraflarıyla yine kendi

gözümünden bakmaya davet eder. Bu anlamda izleyiciye, deneyimlediğim, mekân, çevre ve hissettiğim ruh halini yansıtmak amaçlanmıştır.

Bu çalışmayı, bir galeri mekânında gören birinin vereceği tepkiyi, sosyal medyanın ve uygulamanın sağladığı kolaylıklarla ifadeye "o an" sunması arasında yoruma açık farklar bulunmaktadır. Böyle bir yönelim, kişiye gerçek görüşlerini söylemesini sağlayacağı gibi, çalışmaların aynı anda daha çok kişiye ulaşmasını sağlayarak, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin daha eşzamanlı kurulmasını sağlamış olabilir. Bu nedenle tamda bu çalışmanın konusu olarak, gelişen olanaklarla izleyicinin ve sanatçının ortak deneyimine yeni bir perspektifle bakılmasını sağlamayı amaçlamaktadır.

Çalışmadaki görüntüler/fotoğraflar, telefonun kamerasıyla çekilmiş kişisel olarak her gün evden maruz kalınan manzaralardan oluşmaktadır. Görünen manzaralar, hem kişisel bakış açısını içermesiyle hem de üzerlerinde "düzeltmeler" yapılmasıyla, başkalaşarak izleyiciye sunulmaktadır. Bu nedenden ötürü çalışma, kişisel bulunulan yaşam alanından, her gün görünen manzaralara bakını dahil ederek, araştırmanın bakış ve görmeyle ilgili kısımlarına örnek teşkil etmektedir.

Bu bağlamda ev kavramı da üzerinde düşünülmesi ve bir düşüncenin merkezine oturmasıyla da dikkat çeker. Sürrealist felsefeci Bachelard'ın evi, düşünerek ve düşleyerek var ettiğini açıklayan bir bölümün yer aldığı yapıtıdan, bir açıklama son yorum olarak önem kazanır; "Her büyük yalın hayal bir ruh hali açığa vurur. Ev, manzaradan da çok "bir ruh hali"dir. Yalnızca dış cepheden ibaret olarak yeniden-üretilmiş bile olsa, bir içselliği dile getirir." (Bachelard, 2013, s.103).

10. Deneyimleme Köşesi

Çalışma, şekillendirme ya da malzemeye odaklanılmasından ziyade, izleyiciyle oluşturulabilecek interaktif bir alanın kurgusudur. Böylece amaç; hem üretici-alımlayıcı ilişkisini sağlamak, hem de sanat üretimine dair nesnenin "dokunulamayan" özelliğine değinmektir.

Bir yığın halindeki kırık parçadan oluşan çalışma, amacı belirgin eden yazılı bir talimatla, izleyicinin onlara şekil verilmesini teşvik etmeye odaklanır. Parçaların kırık yapıda olması ve onları rastgele birbirleriyle ilişkilendirilmesinin istenmesi, önceki çalışmalarla da bir bütünlük sağlamaktadır. Parçalar yine kırılarak oluşturulduğundan, farklı boyutlardadır ve her bir parçanın üzerinde benim çizimle olan bağımlı taşıyacak şekilde düz bir çizgi bulunur. Katılımcılardan, parçaları üzerlerindeki çizgiye göre serbestçe istenildiği şekilde bir araya getirmeleri beklenmektedir. Yan yana ya da üst üste dizilmesi, çizginin nasıl başlayıp nasıl biteceğine dair bir tasarı oluşturmalarını gerektirir. Böylece hem parçaların kendileri hem çizgiler bir ritim ya da sıra oluşturabilir. İzleyici eyleminde özgürdür ancak parçaların eklenerek geliştiği bir olasılıklar çerçevesinde hareket eder.

Parçaların tek tek alınmasıyla bir azalma söz konusudur ancak aynı zamanda alınan parçaların izleyici tarafından yeni bir şeye dönüşümü kaybolan ve yeniden oluşan bir yapıya işaret etmektedir.

Çalışmanın varış noktası hem izleyicinin çalışmayla interaktif bir bağ kurması, hem de üreticinin bu sefer izleyici olarak da katılmasıdır. Bu bağlamda, parçaların ve çalışmanın üretimini yapan kişiyle, izleyici olarak çalışmanın gerçekleştirilmesine katılan kişi arasında raporun konusu bakımından da bir bağ kurulmaktadır.



Resim 67. Deneyimleme Köşesi, 2019.



Resim 68. Deneyimleme Köşesi, 2019, Detay.



Resim 69. Deneyimleme Köşesi, detay, 2019. Detay.



Resim 70. Deneyim Köşesi, 2019. İzleyici deneyimi.



Resim 71. Deneyim Köşesi, 2019. İzleyici deneyimi.



Resim 72. Deneyim Köşesi, 2019. İzleyici deneyimi.



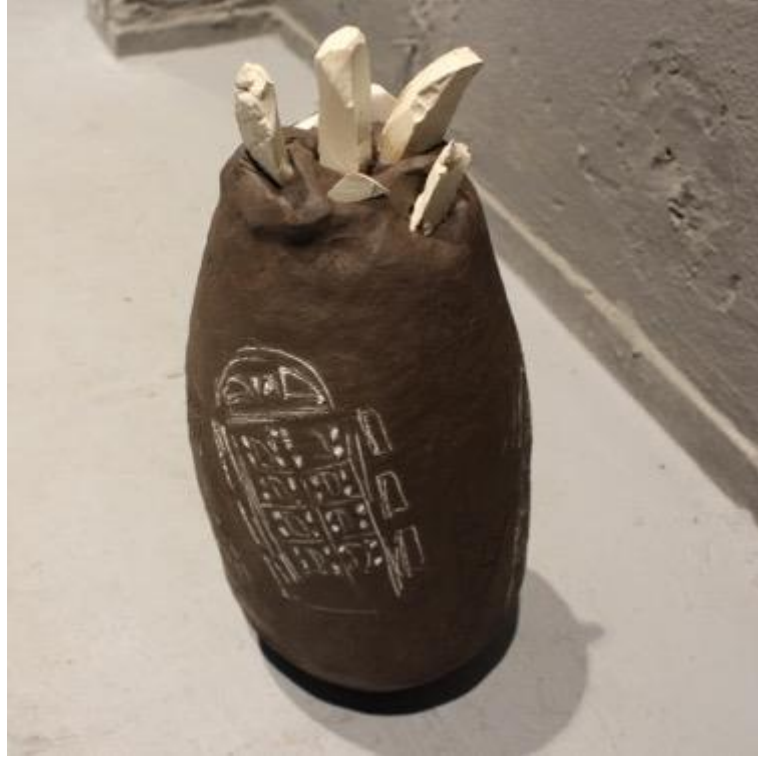
Resim 73. Deneyim Köşesi, 2019. İzleyici deneyimi.

11. Bir ve iki çalışma

Çalışma seramik bir form ve formun dış mekânda çekilmiş bir fotoğrafından oluşmaktadır. Formun üst kısmında önceden şekillendirilip sonradan yapıya eklenen küçük parçalar ve tüm yüzeyinde kazınarak oluşturulup sonrasında içi sırla doldurularak renklendirilen çizimler bulunmaktadır. Üstteki küçük parçalar, diğer çalışmalarla aynı teknikle şekillendirilmiş; kırık ve üzerine mekanlar kazınmış haldedir. Bu parçaların, formun silindirik ve kararlı yapısına karşıt düzensiz duruşuyla, diğer çalışmalardaki gibi belirsiz bir yapı sağlanmaya çalışılmıştır.



Resim 74. Bir ve İki Çalışma, 2019.



Resim 75. Bir ve İki Çalışma, 2019.



Resim 76. Bir ve İki Çalışma, 2019. Detay.



Resim 77. Bir ve İki Çalışma, 2019. Detay.

Üzerlerindeki uzaktan algılanamayan belli belirsiz mekânsal öğelere ait kazımlar, izleyicinin ancak yaklaştığında farkedebileceği şekliyle, yakın bir gözlem sunmayı amaçlamaktadır. Bu çizimler, en üstteki küçük parçalardaki kazımların iki boyutlu halleri gibidir. İzleyici çalışmayı ancak üç boyutlu bir formun beklediği şekliyle etrafından dönerek izlediğinde, farklı yönlere bakan küçük parçaları ve bu çizimleri tamamen görebilecektir. Bu nedenle de yanında bulunan, iki boyutlu yapısıyla tek bir yönden görülebilen görsel ve formun üç boyutlu yapısı zıtlık oluşturmaktadır.

Fotoğrafın metin içinde tartışılan "buradalık" fikri, formun hem kendisi hem de görseli bulunan bu çalışmada öne çıkmaktadır. Aynı zamanda çalışma fotoğrafta bir açık alanda görülmektedir. Süreci vurgulayan çalışmalarda, sanatçının üretimini, doğada kimi zaman doğal malzemelerle oluşturması ve çalışmanın zamanla yok olması fikrinin aksine, biten bir çalışmanın doğaya taşınması, bir tersine hareket olarak üretim ve sergileme çeşitliliği üzerinden ele alınabilir. Mekânsal eskizlerin dışarıdan nesnelere üzerine taşınmasına karşı bir hareketle, bu yaklaşımda çalışmanın kendisinin dışarı taşınması mevcuttur. Bu anlamda çalışma birkaç farklı yaklaşımla değerlendirilebilir.

SONUÇ

Sanatta yaratma eylemi, her kişi, toplum, dönem ve yeniliğin etkisinde gelişen kavramlardır. Bu kavramlardan etkilenen iki ayrı konumda bulunan sanatçı ve izleyicinin bu çalışmada bir araya gelmesi, araştırmacı açısından, kişisel olarak aynı bünyede nasıl hareket ettiklerine dair bir tartışma alanı taşır. Hem akademik hem sanatsal anlamda içinde bulunulan üretim süreci, gözlemlene konusunda çevreden toplanılan şeylerle iki ayrı koldan ilerlerken, aynı zamanda üreten ve alımlayan olarak, iç dünyada nasıl bir iş bölümünün verildiğine dair yaklaşım benimsemektedir. Amaç herkeste ayrı ayrı ve farklı işleyebilecek bu süreç için kapsayıcı bir yargıya varmaktan öte, kişisel eylemlerin oluşturduğu bütünle ilgilenmektir.

Metni oluşturan yaklaşım, sanat eylemine dahil olan üretici ve alımlayıcı öznelerin geçişliliğine dayanmaktadır. Bütünleşik bir yapıyı oluşturmaları, ortak noktalarını sağlayan deneyimin örnekler yoluyla açıklanmasıyla ele alınmıştır. Çok geniş bir kavram yapısı bulunan bu üretme ve izleme eylemlerinin, görsel sanatlar çerçevesinde, temel buluşma ve ayrılma noktaları baz alınarak; kişisel yönelmeler neticesinde sınırlandırılmış ve belirli bir kurguya oturtulması sağlanmıştır. Bütün bunlar, bu zamana kadar meydana gelen, fikirler ve yol almaları, uygulamalar üzerinden tartışmayı sağlamıştır. Bu noktada, konunun ele alınışı olarak sanat yapma eylemi, dolayısıyla bunu sağlayan koşul ve özneler, önce kendi içlerinde ayrı ayrı ve birbirleriyle olan ortaklıklarıyla incelenmeyi gerektirmiştir. Sanatçının üretim süreci ve niyeti, eserin konumundaki değişim ve izleyiciyle bağı, izleyicinin katılımcı olarak sürece katılması odaklanılan noktalardır.

Bütün bu ilişkiler ağında sanatçının ve izleyicinin deneyimine etki eden etmenlerin incelenmesi ilişkilerini süreçte kurgulamak adına gerekli görülmüştür. Raporun ilk bölümünü oluşturan "sanat deneyimi ve algı" başlığı altındaki kavramlar, ana temanın yer aldığı ikinci bölümde irdelenen konulara destekleyici bir yapı oluşturmayı amaçlamaktadır. Genel olarak bakış/görme, çevre, mekân, teknoloji, psikoloji ve biçime odaklanan bölüm, belli bir tekniğe uygun sıralama gözetmeden, raporun ve kişisel uygulamaların genel yapısı nedeniyle belirlenmiştir. Hepsi birer büyük referanslı başlıklar olarak, çok fazla şeyi kapsamalarının yanında, bu raporda bahsi geçen öznelerin

etkileşimindeki temel unsurlar olarak ele alınmıştır. Bu unsurların her birinin hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle olan etkileşimleri, burada ayrı bir başlık olarak ele alınmalarını gerektirmiştir. Bu bölümün önemi, sonraki bölümlerde bahsi geçen eylem ve örneklerin altında yatan sebepler için bir tamamlayıcı nitelikte olmasıdır.

İlk olarak ele alınan görmenin nasıl değiştiğiyle ilgili geniş kısım, kişisel uygulamaların izleyiciyle olan deneyimi için önemliken, metin içindeki örneklerin ele alınış biçimini de netleştirir. Bakışı ve görmeyi etkileyen fotoğrafın ve ona basamak oluşturan araçların, sanat ve bilim alanındaki ilerlemeleri tartışmaları burada irdelenmiştir. Eserin araçlar yoluyla çoğaltılmasının, o an orada bulunuşu üzerinden biricikliğini etkilemesi, dönemsel üretim algısının kavranması için bahse değer bulunmuştur. Ayrıca bedenin fotoğraf araçlarının bir parçası haline gelmesinin anlatımı, günümüzde ekranlardan açılan yeni dünyayla ilişkisi için başlangıç oluşturmuştur. Kişisel uygulamaların ve aslında bu metnin konusunu oluşturan üretimi-izleyici ilişkisinin odak noktası bakıştır. Bu nedenle uzunca bu kısmın irdelenmesi anlamlı olmaktadır. Kişisel uygulamalar için bir anlamda açıklayıcı olan bakış süreci, kendisine "Evcil Düzeltmeler"de ve "Bir ve İki Çalışma"da doğrudan diğer çalışmalardaysa gözleme anlamında yer bulmuştur.

Sanat deneyimine etki eden etmen olarak ele alınan diğer konular da metnin okuması için gerekli görülmüştür. Kişisel üretimleri yaparken izleyici olarak toplanılan bilgilerin kaynağını bu etmenler oluşturmaktadır. Benzer şekilde izleyici olarak da aynı deneyimler hissedilir. Bu nedenle metnin omurgasını oluşturan ikinci bölümden önce bu bölümün tartışılması metne nasıl yaklaşılacağını da göstermektedir.

Sanat eyleminde deneyimden söz edebilmemiz için öncesinde üretim için bir aşama ya da üretimin kendisinin bulunmasının gerekliliği sanatçının önemini ortaya koyar. Bu nedenle, çalışma çerçevesinde böyle bir deneyime yer vermek için sanatçı özne, kendi üretim süreci, eserle ilişkisi ve izleyiciyle oluşan bağı durumları etrafında incelenmiştir. Çalışmada sanatçının üretiminden önce bir izleyici olarak çevresiyle mekanıyla ve psikolojiyle algısı irdelenmelidir. Kişisel sanat pratiğinde izlenen, algılanan, toplanan şeylerin bir ifadeye dönüşmesi metinde böyle bir araştırmaya yol açmıştır. Bu nedenle izleyicinin çevresiyle, nesnelere kurduğu iletişim buradan bizi sanat nesnesine taşımaktadır. Sanatçının her şeyden önce ifadesine malzeme olan şeylerin seçimi, bu

dönüşümün doğrudan yolu haline gelmiştir. Bu anlamda sanatçı ve izleyici gibi iki ayrı bireyin eylemine değinirken bu eylemin başrolünde duran ve özneler için iletişimi sağlayan sanat nesnesi çalışmada ele alınan bir konudur.

Esere yaklaşım, üretim öznesi olmasından ziyade bir nesnenin nasıl sanat eserine dönüştüğünün araştırılmasıyla başlamaktadır. Bireyin tüm çevresini kapsayan nesnelere iletişimi ve onu nasıl algıladığı, sanat eseri olan nesneyle de iletişiminin açıklanması için bir giriş niteliği taşımaktadır. Bu nedenle eser konusu, izlenen, duran ve orada olan "nesne" kavramıyla ele alınmıştır. Onun, uzamda bir yer kaplayan konumu, görülen olarak bireysel algıya etkisi ve sonrasında düşüncenin ifadesi olan nesneye dönüşümüne değinilmiştir. Bu noktada, günlük eşya olarak nesnenin, sanatsal bir ifadenin ürünü olması yolundaki faktörlere değinilmiştir. Nesne ve sanat nesnesi farkı, bizi tarihte üretimin nasıl sınıflandırıldığına taşır. Tasarım olan günlük bir nesneden kavramsal ifadeye dönüşen nesnenin süreci burada ele alınan konudur. En nihayetinde biçim ve malzemedan çıkıp bedenın sanat nesnesi olarak rol oynaması tüm bu tartışmaların bittiği sınırları olmayan bir alana kapı açmaktadır. Kişisel uygulamalarda izleyicinin karşılaşacağı çalışmalarsa; sanat nesnesinin ne olduğunu tartışabildiğim bir sürecin sonundakileri ifade eder. Bozmak, kırmak, yapmak bir araya getirmek gibi birçok teknik denenmiş, bir oyun gibi çizimlerim ve çamurla bir araya getirilmiştir.

Nesnenin, sanatçıyla olan bağına bakmak, bizi üreticinin çıkış noktasına, oradan da izleyiciyle ilişkisindeki ortak noktaya taşınması amaçlanmıştır. Kişinin doğduğu andan itibaren, bir gözlemci olması, sanatsal üretim yolundaki süreci de etkilemektedir. Bu anlamda izleyici ve sanatçının ikililiğine metin boyunca vurgu yapılmıştır. Üretimin ilk olarak hangi amaçlarla yapıldığından günümüzdeki örneklerine kadar geniş bir süreç, sanatçı özneye nasıl yaklaşıldığının anlaşılması açısından gerekli olmuştur. Sadece bir nesne ortaya koyan değil, toplumun ve çağın getirilerine göre konumunda değişimler yaşamış bir birey olarak ele alınmıştır. İlk çağlardan itibaren, sanatın ne olduğuna dair tartışmaların üretimi yönlendirmesine değinilmiş, sanatçının sanatsal eyleminin fitilini ateşleyen fikrin, görsel bir ifade alana kadar geçirdiği süreç öne çıkarılmıştır. Bu da yine üretici kişinin çevresiyle olan bağı ve öznel nesnelin bir arada oluşuna evrilmiştir.

Sanatçının eseri vasıtasıyla izleyiciyle kurduğu ilişkinin iki şekilde geliştiği görülmektedir. İlki; atölyesinde yalnız çalışan sanatçının fikirlerinin görsel bir nesne halini alışı ve bu eserin sanatçısından bağımsız galerilerde sergilenmesi. İkincisi ise; 20. yüzyılın daha çok ikinci yarısında gelişen, nesnenin görüntüden fikre kaymasıyla ortaya çıkan kavramsal hareketler. Bu dönemde sanatçı kendisini, biçimin akli yansıtmasından ziyade, süreç ve deneyim kavramlarının güçlendiği bir alana çekmiştir. Sanatın, sadece seyredilen değil pek çok alanda ve tarzda deneyimlenen bir yapıya dönüşmesi, sanatçı niyeti üzerinden şekillenmesine değinilmiştir. Üretici kişinin tercihiyle, eserin ne olabileceğinin sorgulanması, çağın getirdiği politik, teknolojik ve meta kavramlarının eser üzerinden okunduğuna dair süreci de incelemeye neden olmuştur.

Bu süreç aynı zamanda, izleyici ve sanatçının interaktif ilişkisinden bahsedebildiğimiz hareketlerin başlangıcını oluşturmaktadır. Sanatçı ve izleyici ilişkisinin bir deneyim olarak ele alındığı bu bölüm daha çok örnekler üzerinden ele alınmıştır. Alımlayıcının, izleyen, duyumsayan ve yapıta müdahil kişi olarak konumundaki değişimin irdelenmesi, sanat eylemindeki nesne ve sanatçının ardından bağlayıcı bir son oluşturmaktadır. Kavramsal sanat düşüncesiyle gelişen, sanat yapıtının, biçim sorunundan çıkıp, göstergelerinin tanımına dönüşümünü, ardından sanat yapıtının "yer" sorununa, nihayetinde yapıtın sanatçı ve izleyici iş birliğine dönüşümü izlemiştir. Sonuçta, sanatçı ve izleyici bireyin, iletişim noktaları olan sanat eserinin vasıtasıyla bir araya gelmeleri, bir etkileşimi gerekli kılmaktadır. İzleyicinin biten bir eser karşısında ya da katılımcı olarak eserin oluşma sürecinde bulunduğu iki türlü deneyimi vardır.

Bu noktada etkileşimde süreç konusu ve o an orada bulunma durumu öne çıkmaktadır. Dolayısıyla çalışma, belirli örneklerin dışında doğrudan sanat eserlerine değil, o eserle olan deneyime etki eden faktörlerle ele alınmıştır. Böylece bitmiş bir eserle karşılaşan izleyici yerine, sanatçıyla birlikte eseri oluşturduğu katılımcı çalışmalarda, deneyim ve bilgi arasındaki bağı bir arada olmanın önemiyle yaşamaktadır. Kişisel uygulamaların büyük çoğunluğu izleyicinin bakış konusuna odaklanmaktadır. Ancak bu bölümde verilen örnekler katılımlı sanatı içerir ve kişisel olarak deneyimlenmiş sanat eserlerinden seçilmiştir. İzleyici olarak birinin üretimine misafir olmak hem deneyimlemek adına hem de bu metnin konusu itibarıyla önemli olmaktadır. Tesadüfen zaman zaman gezdiğim

sergilerde yer alan bu tarz deneyimlerim; sanatçı, alımlayıcı ve nesne kavramlarına aynı anda odaklanarak, raporun son başlığı için de tamamlayıcı olmuşlardır. Bir sanatçının üretimini kişisel olarak deneyimlemek, aynı anda üretimler kurgularken seyircinin gözünden bakmaya da imkân tanımaktadır. Deneyimlediğim bu örnekler özellikle farklı malzemelerden ve farklı şekilde deneyimlenen çalışmalardan seçilmeye çalışılmıştır.

Metnin genel yapısının sanatçı, izleyici ve nesne üç ayaklı oluşturulması gibi, kişisel uygulamalar da izleme, üretme ve sunma gibi bir üç ayak temelinde üretilmiştir. Çalışmalar bu konuların ve onlara bağlı soruların çerçevesinde, zaman içinde meydana gelen ve bir şekilde birbirleriyle bağlantılı kavramlardan oluşan bir bütünü yansıtmaktadır. Metne konu oluşturan, içinde üreten ve izleyici olarak bulunduğum süreç, zamanla iki sıfatla da topladığım bilgileri bir araya getirmeme neden olmuştur. Bakmak, görmek, çizmek, göstermek, form, detay gibi eylem ve kavramların kendiliğinden bir araya gelmeleri, farkında olmadan bir pratiği de oluşturmuştur. Sergide hissettirilmek istenen, sürece ait izler ve bu detaylardır.

Uygulamalar kırarak, bozarak ya da kurarak oluşturulan formlar ve resim, fotoğraf gibi diğer tekniklerden oluşmaktadır. Hem çamuru hem çizimi bir araya getirmek isterken çıkan çalışmalarda, amaç formdan ziyade bu birlikteliğin nasıl bir araya geleceğiydi. Seramik malzemenin kendi pişme renginde, saf haliyle olan bağım nedeniyle çalışmalar renklendirilmeden kendi renklerinde bırakılmıştır. Böylece üzerine yapılan çizimler belli belirsiz yapıda ve daha dikkat isteyen yapıda olmaktadır. Metinde günümüzde gelinen teknolojik olanakların sanata yansımaya yer verilmiştir. Seramik malzemenin dahi sanatsal olarak üç boyutlu makinelerde şekillendirilmesine karşın, çalışmalar malzemenin saflığına odaklanır. Bununla birlikte üzerlerinde çizilerek yer alan küçük detaylar, kendime ait olan bir anı, günün sıradan nesnelere, benim bakışımın başkasının bakışına taşımaya amaçlar. Tüm bu ayrıntılar günümüzde ayak uydurmaya çalıştığımız meşguliyetlerinin yanında kişiyi, durup ayrıntılara bakmaya ve sadece birine ait olan bir şeyi izleyerek paylaşmaya odaklanır. Bunun yanı sıra izleyicinin hem sadece izleyebileceği, hem de aktif olarak içinde bulunabileceği uygulamalar da mevcuttur. "Evcil Düzeltmeler" bir deneysel sergileme biçimi olarak instagram uygulamasında sergilenmiştir. Oluşturulan aynı isimli hesapta, öncesinde belirlenen gün ve saatte

izlemeye açılmıştır. Kişisel olarak da hem üretici hem izleyici konumuna geçilen böyle bir deneyimde günün olanakları da kullanılmış olmaktadır. Diğer bir çalışma olan "Deneyimleme Köşesi" ise seramik parçalar ve basit bir kurguyla izleyicileri üreticiyle buluşturur. Parçaların üzerindeki çizgiler hem çizim pratiğine hem de üreticiyle kurulan bağa dikkat çeker.

Çalışma, sanatçı ve izleyicinin kendi konumlarındaki ve ortak eylemlerindeki olası etkileşimlere kişisel çerçeveden bakarak araştırmayı amaçlamıştır. Her geçen gün yeni bir üretim alanıyla karşılaşılıyor olmak, bahsi geçen öznelerin karşılıklı ilerleyen değişimini hala mevcut kılmaktadır. Bu anlamda sanat raporu, hali hazırda devam eden bir sürecin içerisinde meydana gelmiştir. Dolayısıyla, sanat konusundaki ifade ediş şeklinin bundan sonra da değişeceği öngörülebildiğinden, kişisel uygulamalar, düşüncenin nesnelleşebilmesi adına takip edilen yöntemde bir son değil, üretim sürecinden bir bölüm olarak düşünülmelidir. İlk bölümde tartışılan deneyime etki eden kavramlar düşünüldüğünde bu çalışma da okuyucu, izleyici ve gözlemci için farklı zamanlarda farklı bir deneyim olacaktır. Dahası; bahsi geçen kavramların içinde yaşamak şüphesiz üretimlere yansıtacak belki deneyim çok farklı bir bakışla ele alınacaktır. Bu nedenle konu bazında yeni varsayımın inşasını kurmaktan çok üretim ve izleme geçişliliğinin üzerinde bir sorgulama amaçlanmıştır. Sonucunda da izleyiciyi görsel bir ortaklığa davet etmeye kıyasla, onu fiziksel olarak katılıma sokmanın zorluğundan bahsedilebilir. Özellikle malzemenin ve tekniğin buna etkisi yadsınamaz. Bu açıdan deneyim, çoğunlukla sanatçının ürünü olan nesne üzerinden bir alışverişin bilgisi olarak ele alınmıştır. Ancak sadece görsel ve biçimsel olanın ortaya çıkmasından ziyade, sanatçının süreçle olan bağı ve günün şartlarıyla, izleyiciyle arasındaki ilişkiyi inşa etme sürecine her seferinde yeniden odaklanılmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (2016). "Karambolaj", Artam dergisi, 39, s.52-57.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2013). *Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, F. (2018). *Banksy Davası Üzerine*. Artam Global Art&Design, 50, Kasım-Aralık 2018, s.48-49.
- Arnheim, R. (2012). *Görsel Düşünme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, A.(2008). *İlkçağ Felsefe Tarihi 2: Sofistlerden Platon'a*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Artun, A.(2009). GEOMETRİK MODERNLİK: *BAUHAUS ENTERNASYONELİ VE TÜRKİYE'DE SANAT.*, Kişisel Site: <http://www.aliartun.com/yazilar/geometrik-modernlik-bauhaus-enternasyoneli-ve-turkiyede-sanat/> Erişim Tarihi: 21 Aralık 2018
- Artun, A. (2015). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş içinde*. Sanathayat dizisi, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (2015). *SANATTA ALTERNATİF ARAYIŞLAR*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları:2.
- Azoulay, A. (2018). *Her Şeyi Görmeme Hakkı: Fotoğrafın İcadı ve Emperyalist Bakış*. Erişim Tarihi:10 Aralık 2018, e-skop Sanat Tarihi ve Eleştiri Sitesi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/her-seyi-gorme-hakki-fotografin-icadi-ve-emperyalist-bakis/4041>
- Bachelard, G. (2013). *Mekanın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Barasch, M.(1985). *Theories of art : from Plato to Winckelmann*. New York: New York University Press.
- Barthes, R.(2012). *Göstergebilimsel Serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayraktar, E.(2018). *İLHAM VEREN YENİLİKLERİYLE Contemporary İstanbul*. Artam Global Art&Design, 49, Eylül-Ekim 2018, s.59-62.
- Belting, H. (2017). *Floransa ve Bağdat, Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J.(2016).*Görme biçimleri*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berlin, I.(2004). *Romantikliğin Kökleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Cauquelin, A.(2005). *Çağdaş Sanat*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Codoget, Philippe (2001). 7.Uluslararası İstanbul Bienali (Ego Kaç). İstanbul:İKSV Kataloğu.
- Connor, S. (2001). Post-Modernist Kültür. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Contemporary art. (2012, 29 Kasım). Erişim adresi:
<http://www.xzine.org/rhaa/2012/11/29/contemporary-art-as-global-art-a-critical-estimate/> Erişim tarihi: 17 Ocak 2019.
- Cox, G. ve Lund, J. (2017). Genişletilmiş Şimdiki Zaman. e-skop Sanat Tarihi ve Eleştiri Sitesi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-genisletilmis-simdiki-zaman/3612> Erişim tarihi: 04 Ocak 2019.

Coşkun, C.(2017). *Bir Sergileme Yöntemi Olarak Artırılmış Gerçeklik*. Sanat ve Tasarım Dergisi, 20, s.61-75.

Crary, J. (2010).*Gözlemcinin Teknikleri ON DOKUZUNCU YÜZYILDA GÖRME VE MODERNİTE"*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Demircan, H. (2014). *Plastik Sanatlarda İmge-Biçim-Anlam etkileşimleri*. Hacettepe Sanat Yazıları Dergisi, sayı (31), s.65-78.

Dinkla, S.(1996). *From Participation to Interaction: Toward the Origins of Interactive Art*, Clicking In: Hot Links to a Digital Culture. Der. (derleyen), Leeson L.H., 279-290, Seattle: Bay Press.

Duncum, P.(2016), *Yansıtıcı Araştırma Yöntemi Olarak Gaze*, (Ed.Bedir Erişti, S.D.), Görsel Araştırma Yöntemleri Teori Uygulama ve Örnek (içinde, s.19-37). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Eco, U. (2019), *AÇIK YAPIT*. İstanbul: Can Yayınları.

Erinç, S. (2004). *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Erinç, S. (2009). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Eroğlu, Ö. (2016). *Worringer Soyutlama ve Duyumsama "Bir Okuma Çalışması*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Farthing, S.(2014). *SANATIN TÜM ÖYKÜSÜ*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Fineberg, J.82014). *1940'TAN GÜNÜMÜZE SANAT-Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Francalanci, E. L. (2006). *Nesnelerin Estetiği*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Geleceğe Dönüş. (2018, 28 Haziran). Erişim tarihi: 16 Ocak 2019.

Erişim adresi: <https://www.timeout.com/istanbul/tr/goeruelmesi-gereken-yerler/gelecege-doenues-esikler>

Güçlü, A., UZUN, E., UZUN, S. ve YOLSAL, Ü.H. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hagman, G. (2010). *The Artist's mind, A Psychoanalytic Perspective on Creativity, Modern Art and Modern Artists*. Erişim tarihi: 23 Kasım 2016, <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=325129>

Having an Art Attack. (2014, 10 Mart). Erişim tarihi: 18 Ocak 2019.
Erişim adresi: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/in-excess/201403/having-art-attack>

Heart-Pounding Art.(2012, 26 Ekim). Erişim tarihi: 14 Ocak 2019.
Erişim adresi: https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/arts-emotional-tug-is-best-experienced-alone-a-studyfinds.html?pagewanted=all&_r=0

Heidegger, M.(2014). *Sanat Eserinin Kökeni*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Heinich, N. (30 Kasım2012). *Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology*. Erişim: 21 Aralık 2018 Eleştiri Sitesi:
<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1367549412450634>

Hodge, S.(2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. İstanbul: Domingo Yayınevi.

Joselit, D.(2013). *After Art*. New Jersey: Princeton University Press.

Kagan, M.(1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.

Locke, J.(2000). *İNSANIN ANLAMA YETİSİ ÜZERİNE BİR DENEME (I.-II. KİTAP)*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Lovejoy, M.(2005). *Digital Current: Art in The Electronic Age*. New York: Taylor & Francis e-Library. <https://www.taylorfrancis.com/books/9781134397297> Erişim Tarihi: 8 Ağustos 2018

Lynton, N.(1991) *Modern Sanatın Öyküsü*. Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları.

May, R.(2013). *Yaratma Cesareti*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Mcluhan, M. & POWERS, B. R. (2001). *GLOBAL KÖY/ 21. Yüzyılda Yeryüzü Yaşamında ve Medyada Meydana Gelebilecek Dönüşümler*. İstanbul: Scala Yayıncılık.

Merleau-Ponty, M.(2006). *Algının Önceliği*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Merleau-Ponty, M.(2016). *Göz ve Tin*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Merleau-Pont, M.(2017). *Algılanan Dünya*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Müzenin Medyalaşması. (2017). Erişim tarihi: 17 Aralık 2018.

Erişim adresi: <http://www.aliartun.com/yazilar/muzenin-medyalasmasi-ve-ofis-muze-borusan-contemporary/>

O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde "Galeri Mekanının İdeolojisi"*. İstanbul: Sel yayıncılık.

O'rourke, N.(2018). *Sessizlik*. Cappadox Çağdaş Sanat Sergi Kataloğu. İstanbul: Mas Matbaacılık.

Özdemir, N. (2000). *İlerlemenin Yolunda Fotoğraf*. Park, Cilt 0, Sayı 2, s.17-34. Erişim tarihi: 04 Aralık 2018, Dergi <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28788>

Özel Sağlamtimur, Z. (2010). "*Dijital Sanat*". Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt/Vol:10, sayı:3, s. 226. Erişim: 22 Aralık 2018
<https://www.academia.edu/553913/DIJITALSANAT>

Özer, B.(2004). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yapı Yayın.

Özertürk, S.(1994). *Beckett Öznesi Üzerine*. Edebiyat Eleştiri Dergisi (Öznellik Sayısı), S 6/7, s.33, İstanbul.

Panofsky, E. (2017). *Perspektif Simgesel Bir Biçim*. İstanbul: Metis Yayınları.

San, İ.(2010). *Sanat Eğitimi Kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Saraçoğlu, G. (2011). *Jean Baudrillard ve Simülasyon*. Kişisel site: <http://isyananarsi.blogspot.com/2011/03/jean-baudrillard-ve-simulasyon.html>
Erişim tarihi: 22 Aralık 2018.

Shiner, L.(2004). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stallabrass, J.(2009). *Sanat A.Ş.*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Şengel, D. (1993). Önsöz, *Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı: Yeni, Ontoloji*. İstanbul: Unesco/ AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayını.

Şumnu, U.(2012). *Beyazlar Daha Beyaz: Modern Mimarlık ve Bezeme*. (Derleyen: Nur Altınyıldız Artun, Roysi Ojalvo). *Arzu Mimarlığı MİMALIĞI DÜŞÜNMEK VE DÜŞLEMEK* (içinde, s.155-168). İstanbul, İletişim Yayınları.

TeamLab, Concept. (t.y.). Erişim sdresi: <https://www.teamlab.art> Erişim tarihi: 17 Ocak 2019.

Topless Cellist. (2014, 25 Eylül). Erişim Tarihi: 15 Aralık 2018.
Erişim adresi: <https://walkerart.org/magazine/charlotte-moorman-paik-topless-celist>

Touraine, A. (2007). *Modernliğin Eleştirisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turani, A.(1992). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Yang, A. (17 Eylül 2015). *Andrew Yang ile Buluşma // Meeting with Andrew Yang*. Youtube yayını: <https://www.youtube.com/watch?v=f5U2W4MAG4U> Erişim tarihi: 25 Mart 2019.

Yetişkin, H.(1991). *Estetiğin Abc'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yılmaz, M.(2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

12.İstanbul Bienali. (2011). Erişim adresi: <http://12b.iksv.org/tr/giris.asp?c=2&id=38>
Erişim tarihi: 13 Ocak 2019.

EKLER

EK 1. Orijinallik Raporu

Sanat Deneyiminde Eser Aracılığıyla Sanatçı- İzleyici Yapılanışı: Mekansal Eskizler

Yazar Mehtap Morkoç

Gönderim Tarihi: 27-Haz-2019 10:32AM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1147419398

Dosya adı: (2.74M)

Kelime sayısı: 25817

Karakter sayısı: 178774

Sanat Deneyiminde Eser Aracılığıyla Sanatçı- İzleyici Yapılanışı: Mekansal Eskizler

ORIJINALLIK RAPORU

% **14**
BENZERLİK ENDEKSİ

% **12**
İNTERNET
KAYNAKLARI

% **2**
YAYINLAR

% **9**
ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	%2
2	e-skop.com İnternet Kaynağı	%1
3	issuu.com İnternet Kaynağı	%1
4	www.e-skop.com İnternet Kaynağı	%1
5	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	%1
6	Submitted to Baskent University Öğrenci Ödevi	%1
7	sanattarihidersleri.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
8	www.metiskitap.com İnternet Kaynağı	<%1

9	Submitted to Hacettepe University Öğrenci Ödevi	<% 1
10	edoc.pub İnternet Kaynağı	<% 1
11	Submitted to Anadolu University Öğrenci Ödevi	<% 1
12	Submitted to Yeditepe University Öğrenci Ödevi	<% 1
13	izlekler.com İnternet Kaynağı	<% 1
14	Submitted to Erciyes Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
15	www.sitesantafe.org İnternet Kaynağı	<% 1
16	design-ethics.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
17	Submitted to Middle East Technical University Öğrenci Ödevi	<% 1
18	Submitted to Mugla University Öğrenci Ödevi	<% 1
19	Submitted to Ataturk Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
20	gsf.baskent.edu.tr İnternet Kaynağı	

<% 1

21

Submitted to Mimar Sinan Guzel Sanatlar
University

Öğrenci Ödevi

<% 1

22

SUSAMOĞLU, Funda. "Modernizm Sonrası
Seramik Geleneği ve Malzemeye Sadakat",
Alev Çakmakoğlu, 2014.

Yayın

<% 1

23

isyananarsi.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

24

社河内, 友里. "Little Orphan Annie における大恐
慌時代のアメリカン・ドリームと逃避主義", 名
古屋大学アメリカ文学・文化研究会, 2012.

Yayın

<% 1

25

Submitted to Gazi University

Öğrenci Ödevi

<% 1

26

e-dergi.atauni.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

27

docplayer.biz.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

28

rengin35.blogspot.ru

İnternet Kaynağı

<% 1

29

www.arttv.com.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

30

Submitted to Konya Necmettin Erbakan
University

Öğrenci Ödevi

<% 1

31

tayproject.org

İnternet Kaynağı

<% 1

32

3-nokta.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

33

acikerisim.isikun.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<% 1

34

elifinkutuphanesinden.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

35

slidelegend.com

İnternet Kaynağı

<% 1

36

acikerisim.baskent.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

37

Submitted to Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

38

gloriagduran.com

İnternet Kaynağı

<% 1

39

DEDE, Ebru. "Feminist Kuramların Çağdaş
Sanat Pratiğinde İfade Bulması", Kadın/Woman
2000, 2015.

Yayın

<% 1

40

Submitted to Canakkale Onsekiz Mart

University

Öğrenci Ödevi

<% 1

41

mulpix.com

İnternet Kaynağı

<% 1

42

lists.artdesign.unsw.edu.au

İnternet Kaynağı

<% 1

43

katalog.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

44

webb.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

45

Sevim Tugba Arabali Kosar. "FIBER ART IN INTERACTIONS BETWEEN CONTEMPORARY DISCIPLINES OF ARTS", Idil Journal of Art and Language, 2017

Yayın

<% 1

46

pegemindeks.net

İnternet Kaynağı

<% 1

47

acikarsiv.ankara.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

48

Submitted to Beykent Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

49

Submitted to University of Central Lancashire

Öğrenci Ödevi

<% 1

50

Submitted to University of the Arts, London

Öğrenci Ödevi

<% 1

51

www.karacaerdem.com

İnternet Kaynağı

<% 1

52

dergipark.ulakbim.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

53

www.canakkaleicinde.com

İnternet Kaynağı

<% 1

54

nl.wikipedia.org

İnternet Kaynağı

<% 1

55

repository.tudelft.nl

İnternet Kaynağı

<% 1

56

people.kth.se

İnternet Kaynağı

<% 1

57

media.proquest.com

İnternet Kaynağı

<% 1

58

Submitted to Akdeniz University

Öğrenci Ödevi

<% 1

59

Submitted to Dicle University

Öğrenci Ödevi

<% 1

60

Submitted to Mersin Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

61

www.suleymanozderin.com

İnternet Kaynağı

<% 1

62

sbd.aku.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

63

etilen.net

İnternet Kaynağı

<% 1

64

[Submitted to Bogazici University](#)

Öğrenci Ödevi

<% 1

65

www.designtrain-ldv.com

İnternet Kaynağı

<% 1

66

[Submitted to Adnan Menderes Üniversitesi](#)

Öğrenci Ödevi

<% 1

67

es.scribd.com

İnternet Kaynağı

<% 1

68

www.slideshare.net

İnternet Kaynağı

<% 1

69

mevzuat.mersin.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

70

www.gtu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

71

theheartysoul.com

İnternet Kaynağı

<% 1

72

asosjournal.com

İnternet Kaynağı

<% 1

73

[Submitted to Trakya University](#)

Öğrenci Ödevi

<% 1

74

Submitted to Koc University

Öğrenci Ödevi

<% 1

75

Mustafa Cevat Atalay. "TEACHING THE CONCEPT OF THE SPACE IN PAINTING TO LICENCE STUDENTS VIA EXPERIMENTAL PRACTICES", SED Journal of Art Education, 2018

Yayın

<% 1

76

ÇALIŞKAN, Serkan and ALİNTEL ŞAİNOĞLU, Z. Rüçhan. "UMHURİYET DÖNEMİ TÜRK RESMİNDE MİMARİDE BAYRAK İMGESİ", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 2015.

Yayın

<% 1

77

nazanazeri.com.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

78

polen.itu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

79

repositorio.ufpb.br

İnternet Kaynağı

<% 1

80

www.diyalektolog.com

İnternet Kaynağı

<% 1

81

earsiv.odu.edu.tr:8080

82

acikerisim.iku.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<% 1

83

Yılmaz, Meliha. "FROM ILLUSION TO REAL VIOLENCE IN THE PERFORMANCE OF BODY -BLOODY INTERNALIZATIONS IN ART-", *Idil Journal of Art and Language*, 2013.

Yayın

<% 1

84

Submitted to Nottingham Trent University

Öğrenci Ödevi

<% 1

85

Submitted to Eskisehir Osmangazi University

Öğrenci Ödevi

<% 1

86

www.galassiaarte.it

İnternet Kaynağı

<% 1

87

Submitted to Australian National University

Öğrenci Ödevi

<% 1

88

manifesto-project.wzb.eu

İnternet Kaynağı

<% 1

89

www.boomsocial.com

İnternet Kaynağı

<% 1

90

Submitted to Nevşehir Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

91

eb.ted.org.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

92

acikerisim.aku.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

93

tiptiktak.com

İnternet Kaynağı

<% 1

94

Submitted to Inonu University

Öğrenci Ödevi

<% 1

95

Submitted to The Scientific & Technological
Research Council of Turkey (TUBITAK)

Öğrenci Ödevi

<% 1

Alıntılarını çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat