

**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Ayşe Tülay KAHRAMAN**

**1990 SONRASI SANATTA ETKİLEŞİM BAĞLAMINDA**  
**SANAT ESERİ VE İZLEYİCİ**

**Danışman**

**Yrd. Doç. İlğaz ÖZGEN TOPCUOĞLU**

**Resim Anasanat Dalı**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Antalya, 2015**

Akdeniz Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

A.Tülay KAHRAMAN'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Nevin YAVUZ AZERİ

Üye (Danışmanı) : Yrd. Doç. Ilgaz Özgen TOPÇUOĞLU

Üye : Yrd. Doç. Hanife YÜKSEL

Tez Konusu : **“1990 Sonrası Sanatta Kültürel Etkileşim Bağlamında Sanat Eseri ve İzleyici.”**

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 14/05/2015

Mezuniyet Tarihi : ..../..../2015

  
Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ  
Müdür

## İÇİNDEKİLER

RESİM DİZİNİ.....	iv
KİŞİSEL RESİM DİZİNİ.....	viii
ÖZET.....	x
SUMMARY.....	xii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: 1900-1990 ARASINDA SANAT ESERİ VE İZLEYİCİNİN ETKİLEŞİMİ.....	5
1.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Sanat Eseri ve İzleyici Etkileşimini Açığa Çıkaran Örnekler.....	5
1.1.1. Fütürist Gösteriler ve İzleyicinin Katılımı.....	7
1.1.2. Dadaizm'in Sanat Eseri ve İzleyici Etkileşimine Katkıları.....	8
1.2. 1950-1990 Arası Sanatta Sanat Eseri ve İzleyici Etkileşimi.....	15
1.2.1. Pop Art, Op Art ve Diğer Etkileşim Örnekleri.....	20
1.2.2. Fluxus, Kavramsal Sanat ve Land Art'ta Etkileşim Örnekleri.....	29
1.2.3. Performans, Feminist Sanat ve Enstalasyon'dan Örnekler.....	39
2. BÖLÜM: 1990 SONRASINDA SANAT ESERİ VE İZLEYİCİNİN ETKİLEŞİMİ.....	45
2.1. 1990 Sonrası Sanatı Etkileyen ve Yönlendiren Koşullar.....	45

<b>2.1.1. Küreselleşme.....</b>	<b>46</b>
<b>2.1.2. Neoliberalizm ve Sanat Kurumları.....</b>	<b>50</b>
<b>2.1.3. İnternet ve İletişim Ağları.....</b>	<b>52</b>
<b>2.2. 1990 Sonrası Sanatta Sanat Eseri ve İzleyici Etkileşimi.....</b>	<b>54</b>
<b>3. BÖLÜM: TEZ KAPSAMINDA KİŞİSEL ÇALIŞMALAR .....</b>	<b>74</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>97</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>98</b>
<b>RESİM DİZİNİ KAYNAKÇA.....</b>	<b>105</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>112</b>

## RESİM DİZİNİ

<b>Resim 1.1</b>	L.Russolo (solda) ve U. Piatti <i>Intonarumori</i> ile,1913.....	7
<b>Resim 1.2</b>	Marcel Duchamp, <i>Rotary Glass Plates</i> , 1920.....	9
<b>Resim 1.3</b>	Marcel Duchamp, <i>Rotary Glass Plates</i> , 1920.....	9
<b>Resim 1.4</b>	Marcel Duchamp, <i>Büyük Cam</i> , 1915-1923 .....	10
<b>Resim 1.5</b>	Marcel Duchamp'ın <i>Büyük Cam</i> işiyle birlikte görüntüsü .....	10
<b>Resim 1.6</b>	Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> , Hannover, 1933.....	11
<b>Resim 1.7</b>	Marchall Duchamp, <i>1200 Çuval Kömür</i> , 1938.....	12
<b>Resim 1.8</b>	Marchall Duchamp, <i>1 Mil Sicim</i> , 1942.....	13
<b>Resim 1.9</b>	Marcel Duchamp, <i>Veri:1. Çağlayan, 2. Aydınlatıcı Gaz</i> , Dış ve iç görünüm, 1946-66.....	14
<b>Resim 1.10</b>	Robert Rauschenberg, <i>White Painting</i> , 1951.....	16
<b>Resim 1.11</b>	Allan Kaprow, <i>6 Bölümlü 18 Happening</i> , 1959.....	17
<b>Resim 1.12</b>	<i>Eat</i> , Allan Kaprow tarafından not eklenen afiş, 1964.....	18
<b>Resim 1.13</b>	Wolf Vostell, <i>Elektronik Dekolaj, Happening Odası</i> , 1968.....	19
<b>Resim 1.14</b>	Jasper Johns, <i>Flag</i> , 1954-55.....	19
<b>Resim 1.15</b>	Richard Hamilton, <i>Günümüzün Evlerini Bu Kadar Çekici ve Farklı Yapan Nedir?</i> , 1956.....	20
<b>Resim 1.16</b>	Andy Warhol, <i>Campbell's Soup Cans</i> , 1962.....	21
<b>Resim 1.17</b>	Andy Warhol, <i>Marilyn x 100</i> , 1962.....	22
<b>Resim 1.18</b>	Andy Warhol, <i>Sleep</i> , (1963), MOMA'da tekrarlanan video enstalasyon, 2010.....	22
<b>Resim 1.19</b>	Andy Warhol, <i>Orange Car Crash Fourteen Times</i> , 1963.....	22
<b>Resim 1.20</b>	Andy Warhol, <i>Green Coca-Cola Bottles</i> , 1962.....	23

<b>Resim 1.21</b>	Yaacov Agam, <i>Transformable Reliefs</i> , 1958.....	24
<b>Resim 1.22</b>	Yaacov Agam, <i>Rainbow</i> , Sağdan görünüm, 1983.....	24
<b>Resim 1.23</b>	Yaacov Agam, <i>Rainbow</i> , Soldan görünüm, 1983.....	25
<b>Resim 1.24</b>	Victor Vasarely, <i>Banya</i> , 1964.....	25
<b>Resim 1.25</b>	Nicolas Schöffer, <i>CYSP I</i> , 1956.....	26
<b>Resim 1.26</b>	Edward Ihnatowicz, <i>Senster</i> , 1970-1974.....	27
<b>Resim 1.27</b>	Gordon Pask, <i>The Colloquy of Mobiles</i> , 1968.....	27
<b>Resim 1.28</b>	Dan Graham, <i>Time Delay Room</i> , 1974.....	28
<b>Resim 1.29</b>	Joseph Beuys, <i>Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı</i> , 1965.....	30
<b>Resim 1.30</b>	Joseph Beuys, <i>The Pack</i> , 1969.....	31
<b>Resim 1.31</b>	Joseph Beuys, <i>I Like America America Likes Me</i> , 1974.....	32
<b>Resim 1.32</b>	Joseph Beuys, <i>I Like America America Likes Me</i> , 1974.....	32
<b>Resim 1.33</b>	Joseph Beuys, <i>7000 Eichen (7000 Oaks)</i> , 1982.....	33
<b>Resim 1.34</b>	Joseph Kosuth, <i>One and Three Chairs</i> , 1965.....	34
<b>Resim 1.35</b>	Robert Barry, <i>During the Exhibition the Gallery will be Closed</i> , 1967.....	35
<b>Resim 1.36</b>	Richard Long, <i>A Line Made by Walking</i> , 1967.....	36
<b>Resim 1.37</b>	Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970.....	37
<b>Resim 1.38</b>	Robert Morris, <i>Untitled</i> , 1971.....	38
<b>Resim 1.39</b>	Yoko Ono, John Lennon, <i>Bed Peace</i> , 1969.....	39
<b>Resim 1.40</b>	Yoko Ono, <i>Cut Piece</i> , 1966.....	40
<b>Resim 1.41</b>	Judy Chicago, <i>The Dinner Party</i> , 1974–79.....	41
<b>Resim 1.42</b>	Marina Abramoviç, <i>Artist is Present</i> , 2010.....	42
<b>Resim 1.43</b>	Marina Abramoviç, <i>The House with the Ocean View</i> , 2002.....	42
<b>Resim 1.44</b>	Hermann Nitsch, <i>Poured Painting</i> , 1963.....	43

<b>Resim 1.45</b>	Richard Serra, <i>Clara Clara</i> , 1983.....	44
<b>Resim 2.1</b>	Hans Haacke, <i>Condensation Cube</i> , 1965-2008.....	58
<b>Resim 2.2</b>	Hans Haacke, <i>Seurat's "Les Poseuses (Small Version), 1888-1975"</i> , 1975...59	
<b>Resim 2.3</b>	Mark Lombardi, <i>World Finance Corporation</i> , 4. Versiyon, 1997-2000.....	60
<b>Resim 2.4</b>	Antoni Muntadas, <i>The File Room</i> , 1994.....	61
<b>Resim 2.5</b>	Yukunori Yagari, <i>Pacific</i> , 1996.....	62
<b>Resim 2.6</b>	Christian Marclay, <i>The Clock</i> , 2010.....	63
<b>Resim 2.7</b>	<i>The Clock</i> , Açık Sinema-SALT Beyoğlu gösterimi, 2014.....	63
<b>Resim 2.8</b>	Mika Rottenberg, <i>Squeeze</i> , 2010.....	64
<b>Resim 2.9</b>	Mika Rottenberg, <i>Squeeze</i> , 2010.....	65
<b>Resim 2.10</b>	James Turrel, <i>Aten Reign</i> , 2013.....	66
<b>Resim 2.11</b>	James Turrel, <i>Aten Reign</i> , 2013.....	66
<b>Resim 2.12</b>	Kimsooja, <i>A Mirror Woman-The Ground of Nowhere</i> , 2003.....	67
<b>Resim 2.13</b>	Kimsooja, <i>A Needle Woman</i> , 1999.....	68
<b>Resim 2.14</b>	Kimsooja, <i>Bottari</i> , 2005.....	68
<b>Resim 2.15</b>	Kimsooja, <i>Respirar-Una Mujer Espejo</i> , 2006.....	69
<b>Resim 2.16</b>	İzleyiciler ve <i>Solumak-Ayna Kadın</i> .....	69
<b>Resim 2.17</b>	Robert Morris, <i>Bodyspacemotionthings</i> , 2009 (Orjinal Enstalasyon 1971).....	70
<b>Resim 2.18</b>	Rafael Lozano-Hemmer, <i>Pulse Room</i> , 2006.....	71
<b>Resim 2.19</b>	Rafael Lozano-Hemmer, <i>Pulse Index</i> , 2010.....	71
<b>Resim 2.20</b>	Rafael Lozano-Hemmer, <i>Pulse Tank</i> , 2008.....	72
<b>Resim 2.21</b>	Rafael Lozano-Hemmer, <i>Surface Tension</i> , 1992.....	73

## KİŞİSEL RESİM DİZİNİ

<b>Resim 3.1</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Sofra</i> , 250 x 250 x 45 cm, Yerleştirme, 2005-11.....	74
<b>Resim 3.2</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Sofra</i> , Farklı açıdan, 2005-2011.....	75
<b>Resim 3.3</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Sofra</i> , Performans görüntüleri, 2005-2011.....	75
<b>Resim 3.4</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Sofra</i> , Performans görüntüleri, 2005-2011.....	76
<b>Resim 3.5</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Sofra</i> , Performans görüntüleri, 2005-2011.....	76
<b>Resim 3.6</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Sofra</i> , Yerleştirme, 2005-2011.....	76
<b>Resim 3.7</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Kına</i> , 250 x 250 x 180 cm, Yerleştirme, 2005-11.....	77
<b>Resim 3.8</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Kına</i> , 250 x 250 x 180 cm, Yerleştirme, 2005-11.....	77
<b>Resim 3.9</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>imge-öykü</i> , 100 x 150 cm, Tuval üzerine akrilik, 2014.....	78
<b>Resim 3.10</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>imge-öykü</i> , 100 x 150 cm, Dijital Baskı, Yerleştirme, 2014.....	79
<b>Resim 3.11</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 1/25</i> , 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.....	80
<b>Resim 3.12</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 3/25</i> , 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.....	81
<b>Resim 3.13</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 2/25</i> , 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.....	82
<b>Resim 3.14</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 4/25</i> , 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.....	83
<b>Resim 3.15</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 5/25</i> , 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.....	83
<b>Resim 3.16</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 12/25</i> , 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.....	84



<b>Resim 3.17</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 13/25</i> , 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.....	85
<b>Resim 3.18</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 10/25</i> , 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.....	86
<b>Resim 3.19</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 10/25</i> , Detay, 2014.....	86
<b>Resim 3.20</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 11/25</i> , 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.....	87
<b>Resim 3.21</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 8/25</i> , 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.....	88
<b>Resim 3.22</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur 9/25</i> , 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.....	89
<b>Resim 3.23</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur</i> , İnteraktif Yerleştirme, 2014...90	
<b>Resim 3.24</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur</i> , Yerleştirme, 145 x 195 cm, Krom ve metal, 2015.....	91
<b>Resim 3.25</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur</i> , Detay, 2015.....	91
<b>Resim 3.26</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur</i> , Farklı açıdan görünüm, 2015...92	
<b>Resim 3.27</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>olurolmazolmazolur</i> , Detay, 2015.....	92
<b>Resim 3.28</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Kayıp</i> , 65.50 x 91.50 x 13.50 cm, Assamblaj, Karışık teknik, 2014.....	93
<b>Resim 3.29</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Kayıp</i> , Farklı açıdan, 2014.....	93
<b>Resim 3.30</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Kayıp</i> , Ayrıntı, 2014.....	94
<b>Resim 3.31</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Bereketli Hilal</i> , Yerleştirme, 175 x 145 x 40 cm, Karışık teknik, 2014.....	95
<b>Resim 3.32</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Bereketli Hilal</i> , Ayrıntı, 2014.....	95
<b>Resim 3.33</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Bereketli Hilal</i> , Ayrıntı, 2014.....	96
<b>Resim 3.34</b>	Ayşe Tülay Kahraman, <i>Bereketli Hilal</i> , Ayrıntı, 2014.....	96

**ÖZET**  
**1990 SONRASI SANATTA ETKİLEŞİM BAĞLAMINDA**  
**SANAT ESERİ VE İZLEYİCİ**

**Ayşe Tülay KAHRAMAN**

**Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi**

**Danışman: Yrd. Doç. Ilgaz ÖZGEN TOPCUOĞLU**

**Haziran 2015, 114 Sayfa**

“1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında Sanat Eseri ve İzleyici” isimli tez, küreselleşme, neoliberalizm ve internet gibi 1990’lı yılları etkileyen olguların sanatı değiştirme ve dönüştürme potansiyelini göz önünde bulundurarak, bu dönemden öncesini ve sonrasını, sanat eseri ve izleyici etkileşimi bağlamında açığa çıkan örnekleri temel alarak araştırmıştır.

İzleyicinin sanat yapıtına bir ileten konumuna geçerek müdahil olması bağlamında ele alınan ‘etkileşim’, Fütürizm’den başlayarak gözlemlenmiştir. Hazır nesne, kolaj ve zaman gibi kavramların sanat yapıtının ve sunumunun özelliklerini değiştirecek şekilde sorgulanması, öncü akımların ve sanatçıların çalışmalarında, sanat eseri ve izleyici etkileşimi bağlamında örneklerin arttığını göstermiştir. Sanat eserinin sunulmasında önemli bir bileşen olan mekâna yapılan müdahaleler ve sanatın galeri/müze dışına çıkması da etkileşimi arttıran unsurlardır.

Sanat eseri ve izleyici etkileşimini, teknoloji, internet ve iletişimin gelişmesi doğrudan etkilenmiştir. Büyük ölçekli sergilerin küreselleşme ve neoliberalist gelişmelerle finansal olarak desteklenmesi, sanat yapıtlarının sunum imkânlarını arttırmıştır. Böylece sanat eseri ve izleyici etkileşimini öne çıkaran yapıtların görünürlüğü artmıştır.

Üç bölümden oluşan tezin birinci bölümünde, 20. yüzyılın başından itibaren Fütürizm ve Dadaizm’le başlayan sanat yapıtına izleyicinin dâhil olma süreci, 1950 sonrasında sanattaki açılımlar ve sanat mekânının çeşitlenmesiyle birlikte incelenmiştir.

İkinci bölüm, iletişim ağlarının gücündeki artış, teknolojik, sosyolojik, politik, ekonomik gelişmelerle birlikte sanatın daha güçlü bir odağa dönüştüğü 1990 sonrası döneme

odaklanmıştır. Yapıtların arkasındaki kurumsal desteklerin arttığı, günümüz sanatını etkileyen ve yönlendiren son kerte bağlamında, 1990 sonrası sanatta, ele alınan sanat eseri ve izleyici etkileşimi içeren örnekler, dönemin özelliklerini ortaya koyacak şekilde oluşturulmuştur.

nc bölümde ele alınan kişisel çalışmalar, sanat eseri ve izleyici ilişkisini etkileşim bağlamında sorgulayan n uygulama ve değerlendirmelerdir. Bu çerçevede sanat eseri ve izleyici etkileşimi bağlamında elde edilen deneyimin gelecek yeni uygulamalara ve kuramsal yapılanmalara ışık tutması ve açılımlara olanak vermesi hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Etkileşim, İzleyici, Küreselleşme, Neoliberalizm, İletişim.

## SUMMARY

### THE ARTWORK AND THE VIEWER IN ART AFTER 1990 IN THE CONTEXT OF INTERACTIVITY

This thesis under the name of “The Artwork and the Viewer in Art After 1990 in the Context of Interactivity”, has detected the revealing examples anterior and posterior of the mentioned period in the context of artwork and the viewer considering the capacity of globalization, neoliberalism and internet to alter and transform the period 1990.

“Interactivity” which has been taken as participation of the viewer in the creative process has been observed with the starting of Futurist examples. The period of questioning the concepts like ready-made, collage and time which have been affecting the artwork itself and displaying specifications, has caused the emergence of interactive samples artworks within the avant-gardes. The attempts to change the space of artwork in case of exhibiting out of the gallery space are the factors that increase the interactivity.

Interactivity has directly been influenced by the improvement in communication, technology and internet. The facilities of big scale exhibition have been increased by the effects of financial support in terms of globalization and neoliberalism. Consequently, interactive artworks have become more brightened and visible.

In the first part of the thesis, both, the period of interactivity in art starting from Futurism and Dadaism by the beginning of twentieth century, and the expansion of artwork and space after 1950 have been discussed.

The second part has focused on art which has turned out to be a powerful focal point by the developments in communication, technology, sociology, politics and economy after 1990. The interactive art examples which influence actual artworks have been composed reflecting the properties of the mentioned period.

Personal practices in the context of interactivity have taken place in the last part. The aim of the practical experience within this scope is to open and enlighten new possibilities for later projects and theoretical applications.

**Key Words:** Interactivity, Viewer, Globalisation, Neoliberalism, Communication.

## GİRİŞ

Sanat eserinin ve izleyicinin etkileşimi sanatın başlangıcından itibaren var olmuştur. Sanatçının eserini yaratması, izleyicinin de alımlayıcı bir tavırla eseri algılaması, edimlerin arasındaki nesnellik ve öznel ilişkinin yarattığı sınırların birbirini içermesi, öteden beri teorik ve felsefi açıdan birçok çıkarımların yapılageldiği bir alandır. Etkileşim, birbirinin fiziksel yapısına, görünümüne müdahale etmeden, edilgen olarak gerçekleşebilmektedir. Ancak geçtiğimiz yüzyılda sanatın ve sanatçının geçirdiği, toplumsal, düşünsel, ekonomik değişimlerle sanat yapıtının gittikçe izleyicinin doğrudan müdahalesine izin verecek şekilde açık, tamamlanmamış, davetkâr bir yapıya dönüştüğü; izleyicinin de sorgulayıcı, yaratıcı, kendi potansiyelini açığa çıkaran aktif bir katılımcılığa özendirildiği ve teşvik edildiği görülebilmektedir.

İzleyicinin sanat eserine müdahil olması, sanat yapıtının oluşumuna katkı sağlaması, Fütürizm'den başlayarak sanat yapıtlarında gözlemlenebilmektedir. 1950'ye kadar olan dönemde, bu müdahale, öncü biçimde ortaya çıkan sanat yapıtlarında izlenirken hazır nesne, kolaj ve zaman gibi kavramların, sanat yapıtının ve sunumunun özelliklerini değiştirecek şekilde sorgulanması; 1960'lardaki hareketli sanat oluşumlarında, değişen biçim ve özelliklerde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sanat eserinin sunulmasında önemli bir bileşen olan mekân, izleyicinin yapıta dâhil olmasına olanak veren bir etkidir. 1950'den sonra Happening'lerin izleyici deneyimlerine ön planda yer vermesi, giderek tüm dünyanın sanat mekânı olarak algılanması, Beuys'un her bireyi sosyal bir heykele dönüştürme girişimleri, izleyici ve sanat yapıtındaki birlikteliği arttıran etkenlerdir.

Dünyayı etkileyen önemli sosyolojik gelişmeler, 1990 yıllarında bir üst sınıra ulaşarak birçok sistemi etkilemiştir. Küreselleşme, içinde bulunduğu neoliberal çağda, sanatın güçlü bir odak şekline dönüşmesini sağlayarak, teknolojik gelişmelerle beraber iletişim ağlarında etkileşimi arttıracak düzeyde yer almasını sağlamış görünmektedir. Happening, Performans, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Feminist Sanat ve Land Art gibi birçok sanatsal açılımda deneyimlenmiş olan sanat eseri ve izleyici etkileşimi, teknolojik olanakların hızla artmasıyla, biri ve ötekini karşılaşmasını, tanışmasını ve etkileşimini olanaklı kılan iletişim çağına ayak uydurarak artış göstermiştir.

Sanatsal aktivitenin biçimi, işleyişi ve işlevi, değişmez bir öze sahip değil içinde bulunduğu döneme ve sosyal içeriğe bağlı olarak gelişen ve dönüşen bir oyundur. Gerçek olarak adlandırılan kaosun içinde, insanın varlığını ortaya koyan ve gitmekte olduğu yönü işaret eden bir sezgi olan sanat eseri, yaşanan savaşlardan, bilimsel ilerlemelerden, dünyadaki

güçlerin dengesi veya dengesizliğinden, ekonomik ve politik atmosfer gibi gelişmelerden etkilenmekte ve dönüşmektedir<sup>1</sup>. Bu bağlamda geçtiğimiz yüzyıl sanatın birçok açıdan çeşitlenmesine sahne olmuştur.

Baudrillard, Rönesans'tan bu yana, değer yasasındaki değişmelere paralel olarak üç simulakr düzeninin ortaya çıktığını söylemiştir. Bunlardan ilki, Rönesans'tan Sanayi Devrimi'ne kadar olan süreçte, klasik dönemi belirleyen biçim olarak, kopyalamadır. Bu dönemde doğal değer yasası geçerli olmuştur. İkincisi, ticari değer yasasına bağlı olarak sanayileşme dönemine egemen olan biçim, üretimdir. Yapısal değer yasasının geçerli olduğu, kodun belirlendiği güncel evredeyse egemen biçim, simülasyondur<sup>2</sup>. Baudrillard'ın sözünü ettiği bu üç dönemde, sanat eseri ve izleyici değişen niteliklere sahip olmuştur.

Rönesans, sanat eseri ve izleyici açısından skolastik dönem ile birlikte değerlendirilebilir. Ortaçağ'da, sanat eseri, normal dışı bir dünyada konumlanmış; Tanrıyla olan ilişkiyi ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Sanat, toplumla, onun hareketlerini belirleyen görünmez güçler arasında bir ara yüz rolünde doğadaki düzeni yansıtarak tanrısal tasarımları anlamaya yaklaştırmıştır<sup>3</sup>. Bu dönemde sanatçı, tekrarlanan sahneleri resmederken, ustalığını, iletmediği mesajın betimlemesi ile sınırlamış; eserlerine imzasını bile atma gereği duymamıştır. Rönesans'la birlikte sanatın amacı insanla dünya arasındaki ilişkiye yönelmiştir. Tanrısal figür hala hükmü sürerken insanın fiziksel önemine ve durumuna değer verilmiştir. Söz konusu iki dönemde sanat eseri yansıtmacı ve aracı kimliğine bürünürken izleyici de alıcı rolüne sahip olmuştur.

Sanayi Devriminden sonra sanat üzerinde etkili olan çok yönlü gelişmeler yaşanmıştır. Sanatçının, ustalık rolünün yanı sıra özgünlüğü ve yaratıcılığı da de ön plana çıkmış; sanat eserinin biçimsel verileri irdelenirken içeriği de tartışılmaya başlanmıştır. Makineleşmenin yol açtığı fazla üretim tüketim toplumunu körüklerken sanat nesnesi de alınıp satılan bir ürüne dönüşmüştür. "Sanayileşmiş toplum nesne değil ürün üretmiştir"<sup>4</sup>. Sanatın ticari bir nesneye dönüşmesi büyük söylemler çağı olarak bilinen Modern Sanatta karşıt düşünceleri de harekete geçirmiş; sanat nesnesi kapalı yapısından sıyrılarak izleyiciyi oluşumuna dâhil eden niteliklere sahip olmuştur.

Fütürist gösterilerde sanatın siyaset amacıyla kullanılması izleyici katılımını tetikleyen bir unsur olurken; Duchamp'ın sanat nesnesine yönelik kalıpları kırması sanat karşıtı oluşumların

<sup>1</sup> Bourriaud N., Relational Aesthetics, Les Presses du Reel, Dijon, 2002, s.53.

<sup>2</sup> Baudrillard J., Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011, s.87.

<sup>3</sup> Bourriaud, a.g.e. (adı geçen eser), s. 27.

<sup>4</sup> Baudrillard J., Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009, s.234.

önünü açmıştır. Happening ve Fluxus'la kuramsallaşan seyircinin katılımı, sanatsal pratiğin sabit bir özelliği haline gelmiş; etkileşimin hacmi artmıştır. Gelişen teknolojiyle birlikte sanatsal nesne ile ilgili yeni pratikler ve alanlar ortaya çıkmıştır<sup>5</sup>.

Baudrillard'ın 1970'lerin ortalarıyla 1980'lerin başında geliştirdiği simülasyon ve hiper-gerçeklik bağlamındaki sanat kuramları, sanat dünyasındaki yeni öncü sanat akımları üzerinde etkili olur. Simülasyon, 'gerçeğe ait tüm göstergeleri ele geçiren ve gerçeğin yerine geçen sahte' olarak nitelenmiştir. Simülasyon, gerçeğin bir benzeri olmadığı gibi gerçekmiş gibi yapan bir hali de değildir; nasıl ve ne zaman olduğu bilinmeyen bir şekilde sinsice gerçeği yok edip yerine geçmiş olan onun bir hiper-gerçeğidir<sup>6</sup>. Etrafta gerçeğin tüm belirtilerini gösteren, hatta gerçekten daha gerçekmiş gibi görünen ama aslında gerçek olmayan modeller uçuşmaktadır. Bunu sağlayan ise devasa büyüklükteki medya ve iletişim araçları olmuştur<sup>7</sup>.

Sanat, her zaman, ilişkisel niteliğinin değişen derecelerde ön planda olduğu, toplumsal bir unsurdur. İmgenin ilişkilendirme gücünden dolayı diyalog kurucudur. Empati ve paylaşım üretir<sup>8</sup>. Geleneksel sanat malzemelerinden uzaklaşarak gündelik nesne ve maddelerin doğrudan kullanılmaya başlanması 1970'lere damgasını vuran ve günümüze kadar uzanan en önemli değişiklik olmuştur<sup>9</sup>. Beuys'un herkesin sanat yapabileceği iddiasını ortaya atması ise sanat eserinin değişim evreleriyle birleşerek izleyici ile etkileşime geçmesine katkı yapmıştır.

Sanat eseri ve izleyicinin etkileşiminin en yüksek olduğu seviyenin katılımcı sanatta gerçekleştiği söylenebilir. Genel olarak katılımcı sanat, geleneksel rolü gözlemlen sınırlanan sanat tüketicisi izleyicinin, sanat yapıtının etkin bir katılımcısı haline gelmesidir. İzleyici sanat yapıtının ileteni haline gelir; çok geniş boyutta sanat yapıtının kendisi haline dönüşür<sup>10</sup>. Başka bir deyişle katılımcıların etkileşimi olmadan sanat yapıtının kendisi de yoktur. Buschmeier'e<sup>11</sup> göre katılımcı sanatın anlayışı imgenin ötesine geçmiştir. Bir nesnenin gözlemlenmesine dayalı sanat deneyimi koşulu yerine katılımcı sanat, insanlar arası yani özneler arası şartlar yaratmıştır. Önceki gözlemci-izleyici sınıflandırması kökten değişime uğrayarak çağdaş pratiğe çekilmiştir.

---

<sup>5</sup> Bourriaud, a.g.e., s.25-26.

<sup>6</sup> Saraçoğlu G., "Jean Baudrillard ve Simülasyon", 22 Mart 2011, Erişim: <http://isyananarsi.blogspot.com/2011/03/jean-baudrillard-ve-simulasyon.html>, 16 Eylül 2014.

<sup>7</sup> Kellner D., "Sanat Komplosu": Baudrillard'ın Anti-estetigi Üzerine", 29/11/2013 Erişim: <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-sanat-komplosu-baudrillardin-anti-estetigi-uzerine/1677>, 23 Temmuz 2014.

<sup>8</sup> Bourriaud, a.g.e., s.15.

<sup>9</sup> Danto A., Sanat Nedir?, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.32.

<sup>10</sup> <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/participatory-art>, 16 Nisan 2015.

<sup>11</sup> Buschmeier A., "Objection to Objects in Participatory Art", Rethinking Methodologies of Art and Culture in the Global Context, Arts With(out) Borders, Bern Üniversitesi, 6-8 Haziran 2013, s.1.

Bu yeni anlayış, sadece izleyiciyi etkilememiş; katılımcının varlığının sanat yapıtı için önemli olmasından dolayı sanat yapıtının kendisinin anlaşılmasını da etkilemiştir. Etkileşimin en fazla olduğu katılımcı sanatta estetik deneyim, görsel nesnelere aracılığıyla değil özneler arası deneyim vasıtasıyla iletilmektedir. Bu durum sanat eserini doğrudan fiziksel olarak izleyiciye bağlamıştır. Sanat eseri ve izleyici etkileşimi, katılımcılığın boyutları ile ilgili olarak, çeşitli derecelerde değişkenlik gösterebilecektir.



## 4. BÖLÜM: 1900-1990 ARASINDA SANAT ESERİ VE İZLEYİCİNİN ETKİLEŞİMİ

### 4.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Sanat Eseri ve İzleyici Etkileşimini Açığa Çıkaran Örnekler

20. yüzyıl sanatı ile o zamana kadar süre gelen akıl karıştırıcı olmayan sanat yapıtlarına yaklaşım düşünüldüğünde, bu bilme pratiğinin izleyicinin algılama sürecine nasıl etki ettiği ortaya çıkmaktadır. İzleyicinin, geleneksel yapıtlara yaklaşımdaki gönüllülüğü yanında modern sanat yapıtlarına karşı ilgisiz ve rahatsız görünmesi, algılama sorunsalına işaret etmektedir. Bu bağlamda, 20. yüzyılda yaşanan büyük olaylar karşısında eli bağlı duramayan sanatın, ona hayret ve şaşkınlıkla bakan gözlere rağmen yeni ve bilinmeyen arayışlara girişmesi ise kaçınılmaz olmuştur.

I. Dünya Savaşı sonrasında her alanda yaşanan hızlı gelişmeler, izleyici, sanatçı ve sanat yapıtının birlikte değişim geçirmesine yol açmıştır. Ancak sanat nesnesinin anlamı genişleyip, ifade olarak kendini aşmaya başladıkça; kavramlara, değişik etkinliklere ve hareketlere dönüştükçe; söz konusu üçlü arasındaki ilişkilerde bazı aksaklıklar ortaya çıkmıştır. Yani, 20. yüzyıl sanatının, geleneği yadsıyan öncü tavrı karşısında pek çok alıcı aynı hızla sanat eserinde meydana gelen değişimleri algılamayabilmiştir. Tabii ki zamanın değişimlerine paralel manifesto geliştirme dürtüsü, ilk olarak sanatçılarda belirlediği için, alıcının kafasında soru işaretleri oluşması olağan karşılanmaktadır. Toplumlara ve öncü hareketlerin ortaya çıkış dönemlerine göre bu durumun değiştiği, daraldığı ya da açılıp ferahladığı zamanlar olmuştur.

20. yüzyılda nesnelere eş zamanlı sunuş biçimiyle Kübizm ile hız ve devinimi kendine hedef seçen Fütürizm, gerçek değişim ve dönüşümün başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bir başkaldırı hareketi olarak ortaya çıkan Fütürizm'in etkili olduğu tüm sanatları birleştirici tavrı; sanatın ve yaşamın her türüne ilişkin manifesto yayımlanması; gündelik hayatı bütünüyle değiştirme girişimleri; kendilerini kabul ettirmek için düzenledikleri gösteriler; sanatın yerleşik kurallarını bir yana bırakmaları; yeni biçim ve anlatım yolları yaratmaları; değişime ayak uydurmak gerektiği mesajının verilmesinde de aracılık etmiştir. Yeni anlatım yollarının denenmesinde, çağın enerjisinin iletilmesinde kullandıkları hız ve devinim kavramları topluma yön veren sanatçı profiline fonksiyonelliğini anlaşılır kılmıştır.

Sanatçı, sanat yapıtı ve sanat alımlayıcısı üçgenindeki her bağın tek başına bir önem ifade etmediği ve bunları bir bütün olarak ele almanın şart olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda 20. yüzyılın özellikle ilk çeyreğinde görülen başkalaşım; Kübizm, Fütürizm ve Dadacılık'ta da kendini göstermiştir. Sanatın ifade biçiminin gücü, kendi devrinde ve sonrasında değişik

etkinliklere ve hareketlere dönüşmektedir. 1900-1925 arası dönemde dünyadaki hızlı gelişmelerin yarattığı koşullar, modernist görüşlerin başladığı bir dönemi işaret etmektedir. Bu dönemde, sanatçının güçlenmesini sağlayacak olanakları elde etmesine, değişen algı biçimine paralel olarak sanat eserlerinin niteliğinin değişimine, özgürlüğünü elde edilen sanatçının apayrı bir mantıkla ürettiği biçimlerin çeşitlenmesine tanık olunmuştur. Sanatçının tarih içinde geçirmiş olduğu büyük değişim karşısında, sanat nesnesinin ve alımlayıcısının da değişime uğraması söz konusudur. Bu bağlamda 20. yüzyılın başında Pablo Picasso ve George Braque tarafından ortaya çıkarılan Kübizm; temelde çağdaş yaşamı aktarabilecek yeni anlatım türü arayan genç kuşak sanatçıların, 19. yüzyıl sonlarında oluşan akımlarla kendi anlayışlarını özdeşleştirememelerinden doğan tedirginliğin ve doyumsuzluğun bir sonucudur.

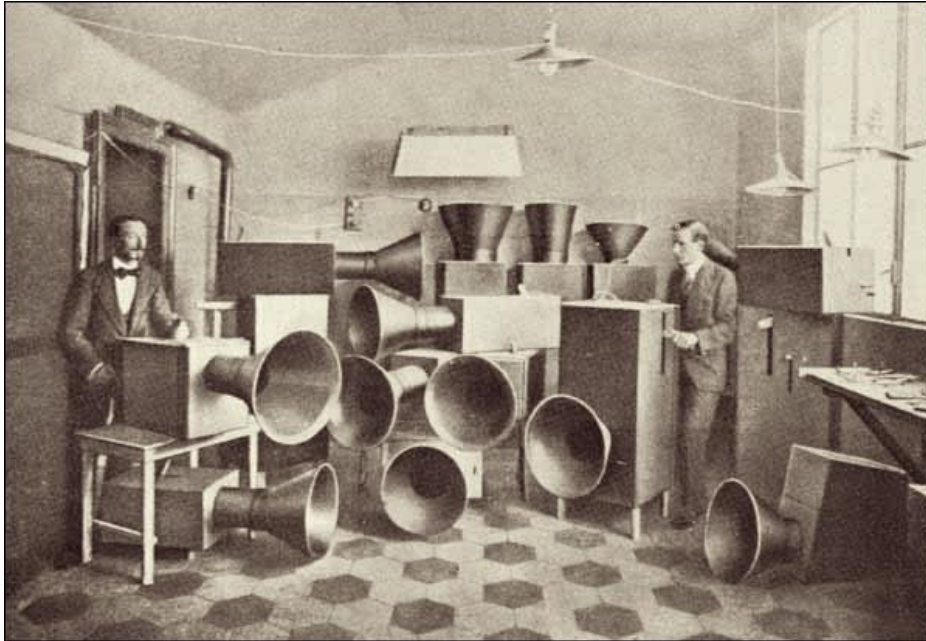
Aklın tutsaklığından ve kurduğu her türlü düzenden kurtulmak; sanatı dil, ölçek, uyak, biçim, anlam kaygılarından kurtarmak; sözcükleri bilinen anlamlar dışında bir düzende birleştirmek; kalıplaşmış bütün sistemleri, kuralları, gelenekleri yadsımak; kuralsızlığı kural olarak benimsemek üzerine kurulu olan Kübizm, Fütürizm ve Dada'da, sanat eserindeki anlamın görüntüsünün daha da önem kazandığı gözlemlenmiştir. Kompozisyonun kurgusu değişirken kavram-yapıt ilişkisi devam etmiştir. Artık nesne her şeydir; düşüncedir, tekniktir, belgedir. Anlamsız görüneni anlamlandırmak, insanları uyandırmak ve başkaldırmasını sağlamak ana hedeftir. Bu başkaldırı, klasik sanatla diyalogu olan, çağı iyi okuyabilen, ne yaptığını bilen ve kabul ettiren bir eylemdir. Sanat eseri, klasik ve çağdaş malzemelerle desteklenmiş her şeyi kapsamaktadır. İfade biçimine ve düşünceye sınır koymak söz konusu değildir artık. Her an yeni üretimler, yeni düşünceler doğabilir. Dolayısıyla sanat eseri, sanat tarihi boyunca görülen, haz alınan, izlenen, prestij malzemesi olan bir nesne konumundan farklı olarak; çözülmesi, anlamlandırılması gereken, entelektüel bir birikime sahip alımlayıcı kitleye hizmet edecek nesneye dönüşmüştür. Kübizm, Fütürizm ve Dada ile birlikte sanatçı ve alımlayıcı özne, çok fonksiyonlu bir özellik arz eder. Sanatçı öznenin nesne ile olan ilişkileri sonucunda varlığını ortaya koymada aracılık eden sanat nesnesi, üretim-tüketim esasına dayanan çağa paralel bir donanım ve işleve sahip olmakta; alımlayıcı özne ise sıradan bir vatandaştan ziyade, galerici/koleksiyoner/sanat eleştirmeni sıfatları ile birlikte tanımlanmaktadır. Her iki özne de hem üretici, hem tüketici ya da her ikisi birden olabilmektedir.

Modernitenin başlangıcından itibaren, sanat ve yaşam arasındaki sınır üzerine çalışan sanatçıların, sanat eseri - izleyici - sanatçı kategorilerini sorgulayıp genişletmeleri bağlamında Fütürizm, Dada gibi öncü performans uygulamaları, sanatta katılımcılığı başlatan önemli uyarıcılar olmuşlardır. Bu sanatsal pratikler, sanatı, görünebilir somut nesnelere dayanan

anlayışlardan uzaklaştırmış; bunun yerine sanatı tüketen halkı öne çıkararak, katılımcılık deneyimini uyarlamıştır. Böylece, sanat eseri - izleyici - sanatçı üçlüsünü temelden sorgulamıştır<sup>12</sup>.

### 1.1.1. Fütürist Gösteriler ve İzleyicinin Katılımı

Çağın hız ve devinim kavramlarını kendine hedef seçen Fütürizm'in öncüsü, nesnelere eş zamanlı sunuş biçimiyle Kübizm'dir. Kübizm, nesnelere bir değil birçok açıdan, aynı resimsel yüzeyde, perspektif kuralının dışına çıkarak resmetmeyi denemiştir; bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiştir. 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak devrim yapmıştır<sup>13</sup>. Biçime hareketin eklenmesi Fütürizm'in resim ve heykeldeki nesnel betimleme sürecine, anlık görüntülerin üst üste bindirilerek dinamik bir yapı oluşturulmasıyla yansımıştır; bir zaman sorunsalı olan hareketin, sanat performanslarında izleyici ve sanatçıyla birlikte gerçek zamanlı olarak kullanılması sanatta çığır açabilecek bir öncülük haline dönüşmüştür; sanat izleyicisi ile normal seyirci arasındaki ayrımı ortaya çıkarmıştır.



**Resim 1.1** L. Russolo (solda) ve U. Piatti *Intonarumori* (Gürültü Üreten Çalgı) ile, 1913.

<sup>12</sup> Buschmeier, a.g.e., s.4.

<sup>13</sup> Antmen A., 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.46.

1913 yılında değişik tarzların bir arada sunulduğu Fütürist gösterilere seyircilerin katılmaya teşvik edilmesi hatta kışkırtılması, sanatta katılımcılığın ilk örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatın sokak gösterilerinde yer alması sanat nesnesinin ilk kez kapalı alan dışına çıkmasına ve halkla buluşmasına sebep olmuştur<sup>14</sup>. Marinetti, 1913'teki *Variety Theater* manifestosunda, seyircinin bir röntgenci gibi durmamasını; sesli olarak aksiyona katılmasını; şarkı söylemesini; orkestraya eşlik etmesini; oyuncularla şaşırtıcı ve tuhaf diyaloglar kurmasını teşvik etmiştir. Seyircinin fiziksel katılımına önem vermiş; hatta tam ortada yer alması gerektiğini dile getirmiştir<sup>15</sup>.

Fütüristler bu akşamlarda siyasi hareketlerin yanı sıra şiirler okumuşlar, şarkılar söylemişler, gürültü içeren alternatif konserler düzenlemişlerdir. "Gürültü Sanatı" başlıklı bir manifesto yayınlamışlar; yeniçağın gürültü çağı olduğunu, gürültü içeren seslerin kaydedilmesi ve müziğe yansıtılması gerektiğini savunmuşlardır. Kendileri de çeşitli gürültü çıkaran ses aletleri (Resim 1.1) tasarlamışlardır<sup>16</sup>. Fütürizm'le birlikte, atölyesinde kendi başına çalışan sanatçı tipi gitmiş, onun yerine dışa dönük, kışkırtıcı bir gösteri sanatçısı gelmiştir. Siyasal görüşleri hesaba katılmadığında Fütürizm'in izlerine, seyircinin sanata katılmasında öncülük etmiş olan Dadacılık, Happening, Fluxus, Performans gibi sonradan gelecek eğilimlerde de rastlanmıştır<sup>17</sup>.

### 1.1.2. Dadaizm'in Sanat Eseri ve İzleyici Etkileşimine Katkıları

1920 yılında, Köln'de *Brauhaus Winter*'ın arka bahçesindeki 2. Dada sergisinde, Max Ernst, izleyici katılımına yol açabilecek bir imkân sağlamıştır. Ernst, bir işinin yanına, eserden hoşlanmadığı durumda izleyicinin kullanabileceği bir balta koymuştur. Balta, izleyiciyi düşüncelerini açıkça belirtmesi için provoke edebilecektir; ancak eser, izleyicinin memnuniyetini aldığı için sadece görüntü olarak kalmıştır. Aynı sergide izleyiciye bir davet daha yapılmıştır. Bir çizimin olduğu kâğıt parçasının büyük bir bölümü boş bırakılmış; altında izleyicilere Dadaist veya karşıtı söylemlerini ve çizimlerini yapabilecekleri yazılmıştır<sup>18</sup>.

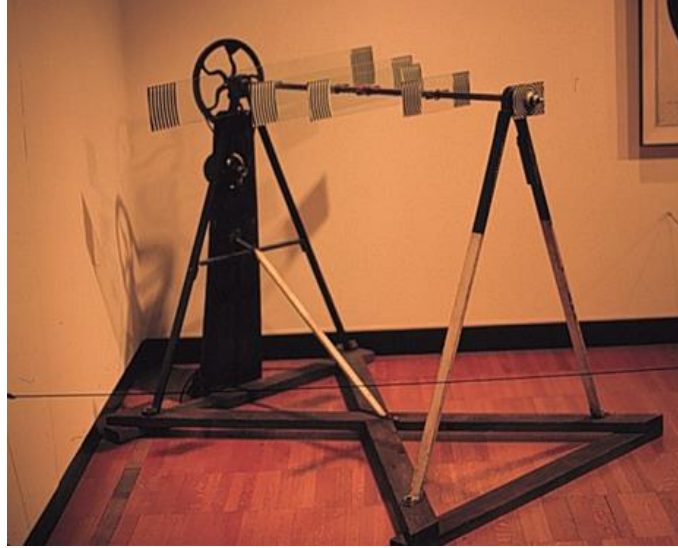
<sup>14</sup> Bishop C., *Artificial Hells*, Verso, New York, 2012, s.41.

<sup>15</sup> Dinkla S., "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, Bay Press, Seattle, 1996, s.279.

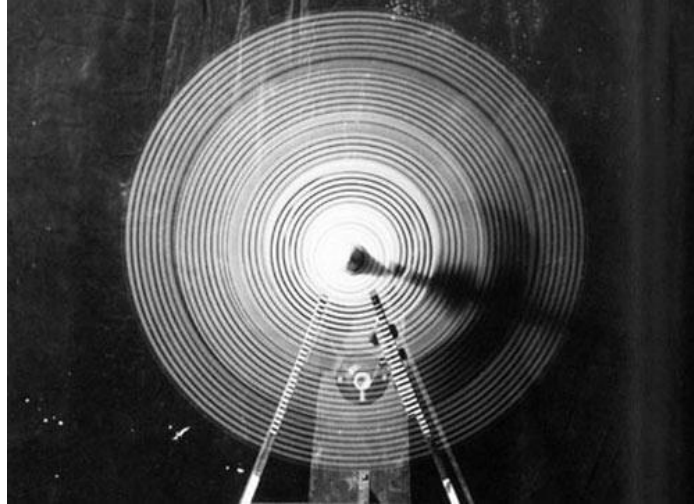
<sup>16</sup> Antmen, a.g.e., s.69.

<sup>17</sup> Yılmaz M., *Modernden Postmoderne Sanat*, Ütopya Yayınları, Ankara, 2013, s.129.

<sup>18</sup> Dinkla, a.g.e., s.280.



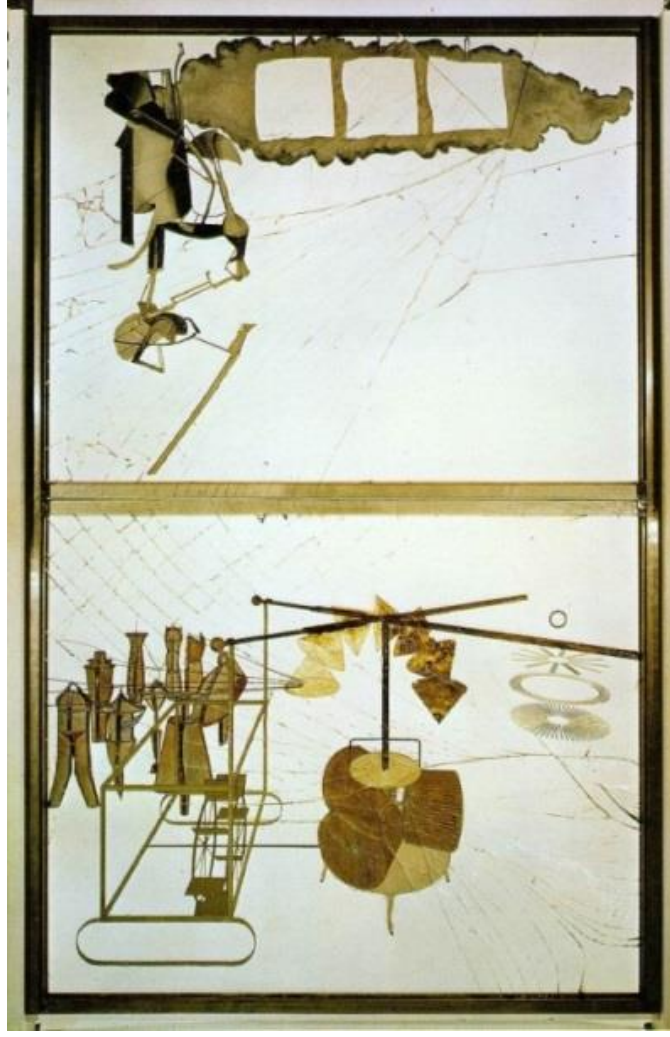
**Resim 1.2** Marcel Duchamp, *Rotary Glass Plates*, 1920.



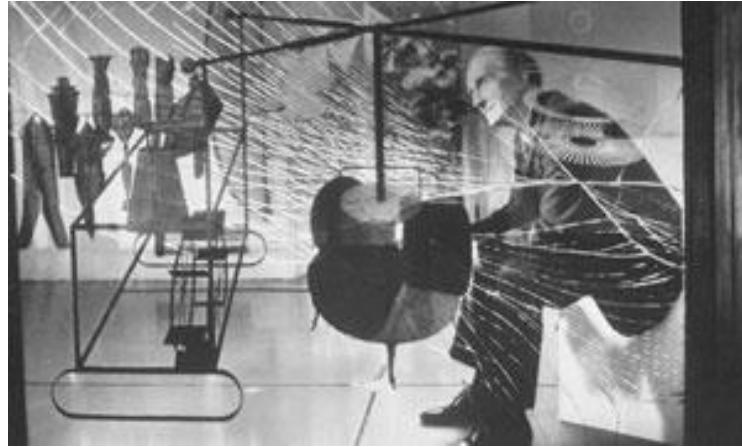
**Resim 1.3** Marcel Duchamp, *Rotary Glass Plates*, 1920.

Aynı yıl Duchamp, tekerleğin dönmesini kastederek eğlence için yaptığını öne sürdüğü *Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği* çalışmasına çok yakın olan, ilk interaktif denemesini (Resim 1.2) gerçekleştirmiştir. Man Ray ile birlikte yaptıkları düzenekte uzun bir çubuğun üzerinde sıralanmış dikdörtgen cam plakaların uçlarında dairesel çizgiler bulunmaktadır. İzleyici düzeneği çalıştırıp bir metre geriye gittiğinde oluşan optik görüntüyü izleyebilmektedir. Duchamp, 1930'larda bu deneyimini, *Rotorelief* çalışmalarına aktaracak; algının teknolojik transferini gerçekleştirmeye çalışacaktır. *Rotorelief* hareketi (Resim 1.3), izleyicinin algısında birbirini takip ederken spiral imgesi ile tamamlar; böylece sanatçı ve sanat eserinin önceki otoriter tavrı hem izleyiciyle hem de makineyle paylaşılmıştır<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Dinkla S., a.g.e., s.280.



**Resim 1.4** Marcel Duchamp, *Büyük Cam*, 1915-1923.



**Resim 1.5** Marcel Duchamp'ın *Büyük Cam* işiyle birlikte görüntüsü.

Duchamp, 1912-1915 yılları arasında *Büyük Cam* veya *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* adındaki çalışmayı (Resim 1.4), hava geçirmeyen iki cam arasına yerleştiği boya, kurşun, tel, kum gibi malzemelerle yapmış; tamamlamadan bırakmıştır. Daha sonra hazırlık aşamasında yaptığı eskizleri, taslakları ve tuttuğu notları karışık bir düzenle

yayınlamıştır<sup>20</sup>. Resimdeki cisimlerin üzerinde durduğu bir zemin ya da bir arka plan yoktur ve bu tablo nerede olursa olsun çevresindeki durağan ve hareketli cisimler, sürekli olarak araya girecektir (Resim 1.5). Duchamp, rastlantısallığa önem verdiğini, hem notlarında hem de birçok çalışmasında açığa çıkarmıştır. *Büyük Cam* işinin bir taşıma esnasında çatlaması üzerine bu durumun da çalışmaya eklendiğini söyleyerek olduğu gibi bırakmıştır. *Büyük Cam*'ın çevresinde olup biten her şeyi şeffaf yapısı vasıtasıyla işin içine dâhil etmesi bir çeşit rastlantısallığı içermekte; resimsel mekân ile gerçek mekân, iç içe geçerek birbirine karışmaktadır<sup>21</sup>.



**Resim 1.6** Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, 1933.

İzleyicinin gözlemlendiği sistemin bir parçası olması bulunduğu mekâna dâhil olmasıyla da ilintilidir. Kolajın yol açtığı etkiyle mekân düzenlemeleri başlamış; birbirine uyuşmayan birçok şeyin birleştirilmesiyle mekân kolajları oluşturulmuştur. Bunun ilk örneklerinden birini Kurt Schwitters, 1923 ve 1943 yılları arasında, Hannover'da ailesine ait bir evde kurguladığı *Merzbau* (Resim 1.6) açığa çıkarmaktadır. Yapıldığı yıllarda enstalasyon uygulamalarına daha kırk yıl olan *Merzbau*, Schwitters'in rastladığı ilgisini çeken parçaları toplayıp monte ederek yapılandığı, dönüşüm halindeki bir mekân düzenlemesidir. Zaman geçtikçe büzülen bir yapıya dönüşmektedir. Schwitters parçaları eklerken bütünün de algılandığını söylemiştir. Yapı büyüdükçe, vadiler, çukurlar, mağaralar ortaya çıkmaya başlamıştır. *Merzbau*, 1937 yılında Schwitters'in Nazi baskılarından dolayı Almanya'yı terk etmesinden sonra imha

<sup>20</sup> Lynton N., *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s.133.

<sup>21</sup> Yılmaz, a.g.e., s.170.

edilmiştir. Dönüp bakıldığında, bunun kendi kendine yaratılmış galeride sahnelenen bir performans olduğunu söylemek mümkündür<sup>22</sup>.

1938 yılında, Paris'te *Galerie des Beaux-Arts*'da açılan *Exposition Internationale de Surréalisme*, galeri mekânının dönüştürülmesine ve izleyicinin aktif katılımına yol açan sanatçının mekân inisiyatifi ele geçirmesine yönelik iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bu sergi açılırken Duchamp, resimleri, izleyiciler bir ışık alıcısını harekete geçirdiği zaman aydınlatacak şekilde düzenlemek istemiştir. Teknik zorluklardan dolayı bu proje gerçekleştirilemez; fakat izleyicilerin eline bir lamba verilerek kendilerinin resimleri aydınlatması istenir. Bu gerçekleşmiş; ancak bütün lambalar çalınınca tekrar eski sisteme dönülmek zorunda kalınmıştır<sup>23</sup>. *1200 Çuval Kömür* adlı işini (Resim 1.7) aynı sergide gerçekleştirirken, genel olarak sergileme mekanını, sanatın sunulmasında tarafsız olmayan bir alan olarak ele almıştır. Duchamp, galerinin geleneksel aydınlatma sistemine meydan okuyarak tavanında bir pencere açmıştır. Burada sarkıttığı kömür çuvallarıyla, farklı bir atmosfer yaratmıştır. Tüm bunlar galerideki mekânsal ve davranışsal öğelerin incelenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan bir meydan okuma olarak değerlendirilmiştir<sup>24</sup>.



**Resim 1.7** Marchall Duchamp, *1200 Çuval Kömür*,1938.

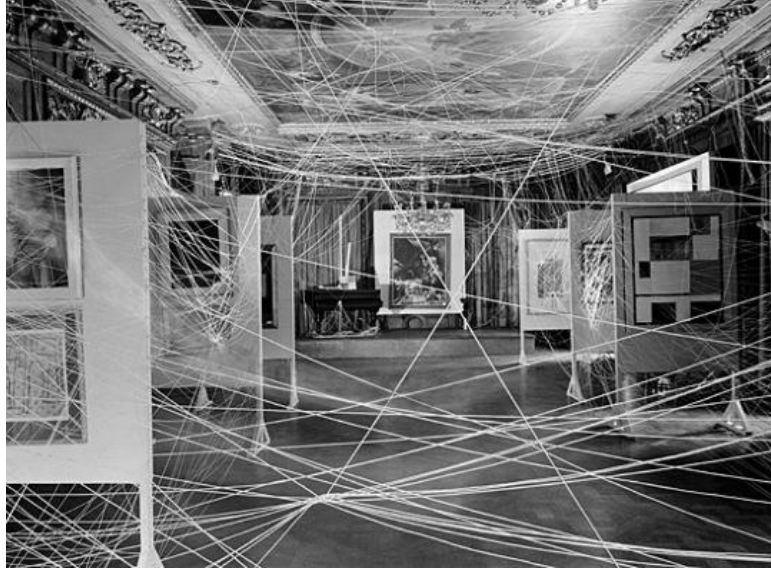
<sup>22</sup> O'Doherty B., *Beyaz Küpün İçinde*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.63-65.

<sup>23</sup> Dinkla, a.g.e., s.280.

<sup>24</sup> Fitzpatrick M. D., *The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space*, Washington State University Department Of Interior Design, Washington, 2004, s. 24-26.



Duchamp, galeri içinde bütünsel bir mekân tasarımına denk düşen ve üstelik doğaya ve uygarlığa ait unsurları değiştirmeden bünyesine katan ilk kamusal sergi örneğini bu galeride sunmuştur. Küçük göl, sazlık ve eğrelti otlarıyla taklit edilen doğa, geneleve ve cinsel ilişkiye gönderme yapılması, kokuların çekiciliği, çuvallardan yayılan kömür tozları, tüm bunlar, kolaj ilkesinin mekânsal boyuta aktarılmasıdır. Nötr bir sergileme çerçevesinin reddedilmesi, bütünsel bir mizansenle, fiziksel ve psişik yabancılaşma yaratma isteğinden ileri gelmektedir. Başlangıçta serginin tamamının ziyaretçiler için gerçekten de tehlikeler içermesi düşünülmüş: alev alabilir kömür çuvalları, aşağıya yağan kömür tozu ve mangalda açıkta yanan ateş tasarlanmıştır. Mekândan çıkışın, hızla terk edilmesini engelleyen döner kapılardan yapıyor olması ve emniyetin sağlanamaması açısından mangal elektrikle çalıştırılmış, ancak asıl fikir ve kavram olduğu gibi kalmıştır. Böylece gerçek nesnelere dönüştürülen sergi mekânı, hayati tehlikenin sahnelendiği bir yer olmuştur<sup>25</sup>.



**Resim 1.8** Marchall Duchamp, *1 Mil Sicim*, 1942.

Duchamp, *1200 Çuval Kömür* ve 1942 yılında New York'ta *The First Paper of Surrealism* için ürettiği *1 Mil Sicim* isimli çalışmasıyla (Resim 1.8), sanatçıyı ve sanatın bağlamı üzerindeki etkilerini sorgular. İzleyicinin sanat eserini seyretmesini değil doğrudan katılımını öngörmüş: asıl olanın yaratılan nesne değil, yaratı olduğunu vurgulamış; sanat eserinin oluşturulması ve algılanması eylemini gerçekleştiren insan zihnini harekete geçirmeyi hedefleyen üretici olarak sanatçı öznenin aktif rolünü açığa çıkarmıştır. Üretici sanatçı, bir nesneyi ileri sürer, çıkarıp sergiler. İnsan aklı ve emeğiyle üretilen her biçim, örneğin endüstriyel ürünler kullanabilmekte; sanatçı onu yerleştirerek sahip olabilmekte; nesnenin

<sup>25</sup> Schneede U.M., "Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938", 21/5/2014, Erişim: <http://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>, 04 Ocak 2015.

zamansallığını ve yerini değiştirebilmektedir. Böylece yaratıcı sanatçı iddiasından vazgeçen sanatçı, galerici, satıcı gibi fonksiyonlar üstlenmektedir.

*1 Mil Sicim* çalışması, Duchamp'ın galeri mekânında önceden tanımlanmış hareket yolu ve izleyicilerin sanat eserlerini izlerken davranışlarının kontrolü üzerine kurgulanmış; galeriyi hâkimiyeti altına alan labirenti çağrıştıran ip enstalasyondur<sup>26</sup>. Duvarlara, teşhir panellerine ve galerinin avizesine rastgele gerilmiş sicimlerden oluşan karmakarışık ağ, resimlerin teşhirine müdahale eden sersemletici bir bariyer görünümündedir. Herhangi bir düzen ya da sistem olmaksızın galeriyi her yönden saran ipler, her türlü aidiyet hissini engelleyen bir mekân yaratmıştır. Duchamp'ın enstalasyonu, çerçeveyi güçlü bir biçimde yeniden kurmuş, teşhirdeki resimlere görsel erişimi zorlaştırmış ve izleyici ile nesne arasında kaçınılmaz bir dolayımın varlığını gözler önüne sermiştir. İzleyici ile sanat nesnesini birbiriyle kaynaşacak kadar karşılıklı ilişki içine sokmak yerine, ip, izleyici, nesne ve mekân arasında geçit vermez bir engel oluşturmuştur<sup>27</sup>.



**Resim 1.9** Marcel Duchamp, *Veri: 1. Çağlayan, 2. Aydınlatıcı Gaz*, Dış ve iç görünüm, 1946-66.

*Veri: 1. Çağlayan, 2. Aydınlatıcı Gaz* adlı çalışma (Resim 1.9), Duchamp'ın ölümünden sonra ortaya çıkmıştır. İzleyici kapı üzerindeki iki deliğe gözlerini dayar ve yandaki resmi 'gözetleyen' durumuna düşer. Resim elinde bir gaz lambasıyla yatan bir çıplakla, geri planda bir çağlayan manzarasından oluşmaktadır. Cauquelin, bu resim üzerine, izleyenin üretici konumuna geçtiğini vurgulayarak şu yorumu yapar: "Gözlemci gözlediği sistemin bir parçasıdır; gözleyerek gözlemin koşullarını ortaya koyar ve izlenen nesneyi dönüştürür<sup>28</sup>."

<sup>26</sup> Oliveira N., Petry M., Oxley N., *Installation Art*, Thames and Hudson, Londra, 1997, s.124.

<sup>27</sup> Demos T. J., "Duchamp'ın Labirenti: "First Papers of Surrealism"", 21/5/2014, 1942", Erişim: <http://www.eskop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>, 14 Mart 2015.

<sup>28</sup> Cauquelin A., *Çağdaş Sanat*, Dost Yayinevi, Ankara, 2005, s.80.

Antmen<sup>29</sup>, Dada'nın politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta 'avangardın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle 20. yüzyılın en etkili akımlarından biri olduğunu belirtmiştir. Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok eden, disiplinler arası bir etkinlik gözetken ve sanatçı-izleyici etkileşimine dayandığını dile getirmiştir. Dada, günümüz sanatında görünen birçok yaklaşımın deneyimlendiği bir akım olmuştur.

## 1.2. 1950-1990 Arası Sanatta Sanat Eseri ve İzleyici Etkileşimi

20. yüzyılın ilk yarısının sonlarına gelindiğinde iki dünya savaşının geride bıraktığı anılar belleklerdeki yerini alırken, bireyler kişi olarak var olabilmenin mücadelesini de vermeye başlamıştır. 1950'lerde başlayan ve kitleleri benzer bilgi kaynaklarıyla belirli kalıplar içerisinde düşünmeye iten bu süreç, yaşamın odak noktasına çoklu iletişim araçlarını yerleştireli beri, bilgi toplumu adı altında sanal bir bilgi okyanusunda nefessiz kalan kitlelerin kendilerini bu 'Global Köy'de her zamankinden daha yalnız hissetmelerine neden olmuştur. Onlar adına düşünen akıllı makinelerin eşsiz tınısında kendilerinden geçseler de, bireyler ezikliklerini ya da ekonomik yalnızlıklarını bir türlü giderememişler; sistem, rekabet gücüne dayalı azgın kurallarını dayatınca buna adapte olamayan kişi ya da toplumlar da bedensel, kimliksel ya da coğrafi çıkmazlarıyla baş başa kalmışlardır<sup>30</sup>.

Pek çok alanda meydana gelen değişiklikler sanatta da kendini baskın bir biçimde göstermiştir. Modernizmin katı biçimsel kuralları kısmen sonlanmış; Avrupa'daki öncü sanatçılar, Amerika'da olup bitenleri daha yakından izler hale gelmiş; makineleşme ve seri üretimin başlaması sonucunda tüketimin hızlanmasıyla reklam sektörü gelişmiştir. Televizyon ve video araçlarının sanat pratiklerinde denenmeye başlaması, düşünsel planda toplumsal yapı ile sanat yapıtlarının birlikte ele alınarak eleştirilmesi, sanatı iletme araçlarının da sanat yapıtına katılması açısından yüzyılın son yarısı, doğurgan ve çeşitlenen bir başlangıç yapmıştır.

Sanat ile insan arasındaki yakınlaşma 'ne yazık ki' sanatın yüceltici, yetkinleştirici kimliğinde gerçekleşmemiştir. Tam tersine kitleler, sistemle bütünleşmiş popüler ürünlerle buluşmuşlardır. Bu duruma tepki veren dönem sanatçıları, bu oluşum karşısında tavrı

---

<sup>29</sup> Antmen, a.g.e., s.126

<sup>30</sup> Şahiner R., "Yeni Bir Binyılın Eşiğinde Sanat ve Yaratıcılık Eğitimi Üzerine", Erişim: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1000/172722.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 04 Ocak 2015.

koymaya çalışırken, anlamı en aza indirerek kendilerini ifade etmeyi seçmişlerdir. Dönemin temel sorunu olarak kabul edilen şeyse, nitelikli sanat yapıtları ile kitleselleşmiş insan arasındaki uçurumdur. Zira duyarlılıkları köreltilen ve kendi de dâhil her şeye yabancılaşan insan; derinlik ve birikim gerektiren nitelikli bir sanatla kolay kolay bütünleşememiştir. Kısaca yaşanan dünyada sistem çok güçlü ve etkili, insan ise onun karşısında hiç olmadığı kadar çaresizdir ve aslında en temel sorun da budur<sup>31</sup>.

Hayatın içindeki sıradan olarak tanımlanan nesnelere, sanat nesnesinin konumunu ve onun biricikliği üzerindeki dokunulmazlığı derinden sarsmaya başlamış; sanat ve hayat arasındaki sınırları ortadan kaldırırken, sanatı tanımlayan plastik kavramların bilinen yansıması başka anlamlar kazanmış; yeni bir sürecin habercisi olarak gündemdeki yerlerini almıştır. Sanat mekânının tanımlanmış galeri kavramının dışına taşması ve sanat nesnesine eklenen yeni biçimlerin ulaştığı izleyici kitlesi ile arasında kendiliğinden gelişen etkileşimler, yeni oluşumlara yol açmıştır. Bir çok örnekte ayırt edilebileceği gibi, böylece, izleyici de daha önce seyircisi ve alımlayıcısı olarak yer aldığı sanatta, sanat yapıtına bir kolaj gibi eklenerek onun bir parçası olmaya başlamıştır.

Dada akımının etkileri, takipçilerini ve/veya karşıtlarını doğuracak şekilde, Neo Dada ismiyle düşünsel ve pratik olarak devam ederken; yeni iletişim olanakları teknolojik gelişmelerle birlikte sanatçıların birçok açılımı deneyimlemesine sebep olmuştur. Pop Art, çoğaltım yoluyla sanat nesnesine bakışı bir kez daha değiştirmiş; Kavramsal Sanat, Minimalizm, Video Art ve Performans yeni anlatım yollarını ön plana çıkararak disiplinler arası bir planda her bir sanat dalını etkilemiş; izleyiciyi sanat pratiğine çekme açısından aktif bir rol üstlenmişlerdir. Sanat yapıtı, ortak bir üretim haline dönüşürken mekân anlayışı da tüm dünyanın ve evrenin sanat pratiğinin uygulanabileceği bir alan olması yönünde sınırlarını aşarak sanat yapıtının boyutlarını ve yelpazesini genişletmiştir.

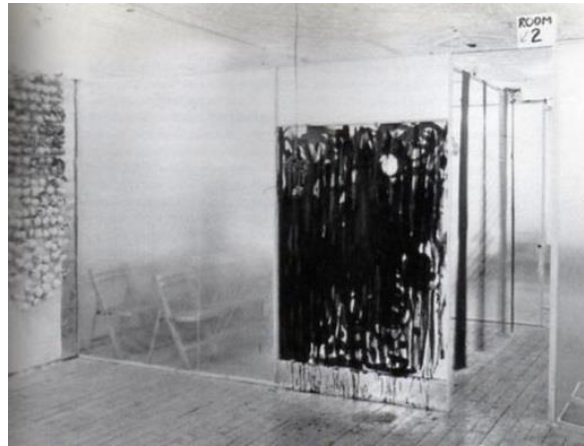


**Resim 1.10** Robert Rauschenberg, *White Painting*, 1951.

<sup>31</sup> Elgün T., “Sanatçı Olabilmek”, Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı. 54, s.24-27, 2002.

50'lerin başında alışık olunmayan bir biçimde John Cage, 4'33'' adlı ünlü sessiz parçasını yorumlamıştır. Bu, tek bir notanın çalınmadığı izleyicilerin uğultularını kaydeden bir performanstır. Cage, dört dakika otuz üç saniye piyanonun başında oturmuş; konserin yapılıyor olduğuna dair nota yapraklarını çevirmiş, piyanonun kapağını açıp kapatmış; süre bitince de konserin tamamlandığı işaretini veren seyircileri selamlamayı gerçekleştirmiştir. Cage, konser süresi boyunca yarattığı sessiz performansıyla seyircileri etraflarındaki sesleri duymalarını sağlamak için teşvik etmiştir. Cage, performanstaki başarısını sadece ses işlemindeki dönüşümlerle değil izleyicinin sorumluluğunu yansıtmasıyla başarmıştır<sup>32</sup>. Robert Rauschenberg de aynı dönemde beyaz tuvallerini (Resim 1.10) üretmiştir. Tuvalerde fırça izini bırakmamaya çalışarak; ışık, gölge ve tozların zaman içinde, geçici olarak üzerinde yer almasına yönelik üretimler, tıpkı Cage'in dinleyicilerine sunduğu sessizlik gibi, 'boşluk' kavramı ile izleyicinin katılımının sorgulanmasına yol açan açılımlar olarak değerlendirilmektedir.

İzleyicinin aktif katılımının gerçekleştiği Performans Sanatını etkileyen Happening, Allan Kaprow'un, 1959 yılında New York'taki *Reuben Galerisi*'nde sunduğu *6 Bölümlü 18 Happening* adlı gösteri (Resim 1.11) ile ön plana çıkmıştır. Bu gösteride merkezde izleyici bulunmaktadır. Kurgudaki her bölümün başlangıç ve bitişlerinde çan sesi ile yönlendirilmekte olan izleyiciler, verilen talimatları sırası ile eşzamanlı yerine getirdiklerinde her birinin kendi deneyimini yaşadığı bir oluşum gerçekleşmektedir<sup>33</sup>.



**Resim 1.11** Allan Kaprow, *6 Bölümlü 18 Happening*, 1959.

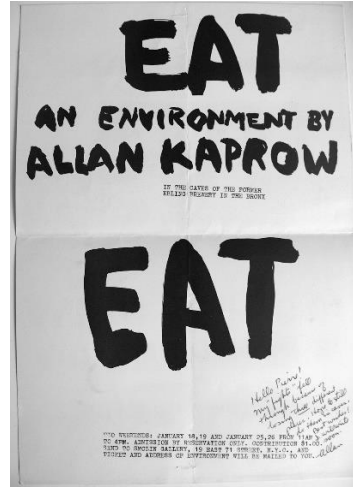
İzleyici ile yakın bir ilişki kurmayı öneren Kaprow, gizemli bir yapıt ortaya koyup, sonrasında bir adım geriden meraklı gözlerle onu kimlerin, nasıl izlediğini gözleyen bir sanatçı olmayı tercih etmemiştir. Yaşamın süreksizliklerini, çözümsüzlüklerini ve

<sup>32</sup> Dinkla, a.g.e., s.281.

<sup>33</sup> Schimmel P., "Leap into the Void: Performance and the Object", *Out of Actions: Between Performance and The Object 1949-1979*, The Museum of Contemporary Art, Thames and Hudson, Los Angeles, 1998, s.61.

karmaşasını, kendiliğinden, önceden kestirilemez, öngörülemez durumlara dönüştürme potansiyeli olan yeni bir figür öne çıkarmıştır<sup>34</sup>. Sahnede yer alan bu figür, aktif hale gelmesi önerilen, sanat yapıtına katılmaya davet edilen, önü açılan, merkezde yer alması istenen izleyicidir.

Kaprow'un, sanattan ayırmak için Happening olarak isimlendirdiği oluşumlar, garaj, sokak ve dükkân gibi gündelik mekânları kullanarak 60'larda sergilerin ayrıcalıklı durumunu sona erdirmiştir. Duchamp'ın hazır nesnelere, sanat kavramının farklı yorumlanması olarak kabul edilmesi gibi Kaprow'un oluşumları da, bir sonlandırma olarak görülmemiş; sanatın açılımı şeklinde benimsenmiştir<sup>35</sup>. 1964'te gerçekleştirdiği *Eat* adlı performansı (Resim 1.12), izleyicinin katılımı açısından iyi bir örnek oluşturmaktadır. Zemini düz olmayan, loş, dar bir merdivenden çıkılarak girilen küçük bir mağarada yapılan performansta, tavandan sarkan elmalar, muzlar bulunmakta, yiyecek ve içecek ikram edilmektedir. Bu performansa izleyiciler fiziksel olarak katılmışlar, verilen yönlendirmeleri takip etmişler, ortamın farklılığından ve gizeminden etkilenmişlerdir<sup>36</sup>.



**Resim 1.12** *Eat*, Allan Kaprow tarafından not eklenen afiş, 1964.

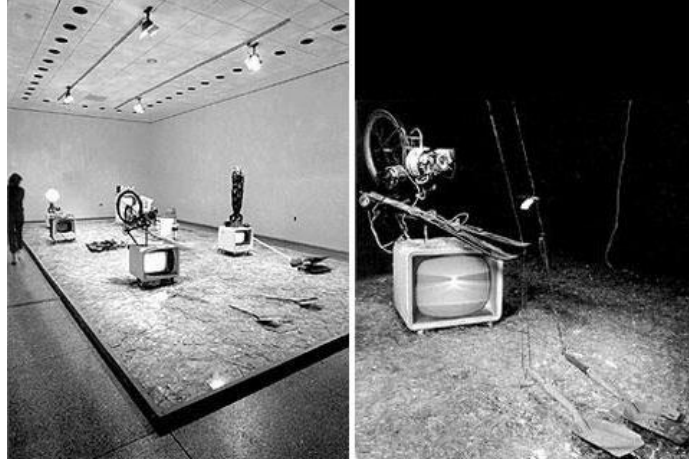
Kaprow, oluşum olarak adlandırdığı bu performanslarda, birlikte geçirilen zaman aralığında olup biten olaylara dikkat çekmiştir. Bunlar yaşam benzeri oluşumlardır; deneyimlerdir. Happening'ler, öncü tiyatro ile kolaj arasında bir köprü oluşturmuştur. Aynı anda olan olaylar arasında dikkati dağılan, mantık dışı hareketlerle karşılaştığı için şaşkına dönen izleyici bir kolaj gibi olayların içinde gezinir<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Şahiner R., *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2010, s.20.

<sup>35</sup> Dinkla, a.g.e., s.281.

<sup>36</sup> Erişim: <http://www.jca-online.com/kaprow.html>, 14 Ocak 2015.

<sup>37</sup> O'Doherty, a.g.e., s.68.



**Resim 1.13** Wolf Vostell, *Elektronik Dekolaj, Happening Odası*, 1968.

İzleyicinin üstlendiği rollere, kavramsal boyutta günlük hayata yapılan müdahaleler de düşünce olarak katkı yapmaya devam ediyordu. Wolf Vostell'in, üst üste yapıştırılmış posterlerin yırtılması şeklinde uygulanan dekolaj tekniğinin prensiplerini televizyona uygulaması (Resim 1.13), çalışır vaziyetteki televizyonun sanat nesnesine dönüşmesine ve farklı anlam boyutlarının açığa çıkmasına yol açmıştır. Bir bütünden parçaların çıkarılmasıyla yapılan uygulamalarda dönemin önemli nesnesi araba da kamu alanında sanat yerleştirmelerinde yer almıştır<sup>38</sup>. Dekolaj terimini, ilk olarak 1954 yılındaki bir uçak kazasına tepki olarak gerçekleştirdiği poster yırtma eylemi için kullanan Vostell, her tarafı sarmış olan yıkımdan kurtulmak için gerçeğin hareketli parçalarını sökmek ve yerine medya etkisinden uzaklaşmış düşünceleri yerleştirmek gerektiğini öne sürmüştür<sup>39</sup>.



**Resim 1.14** Jasper Johns, *Flag*, 1954-55.

Hazır nesnenin kavramsal boyutta günlük hayattan eklentiler yapması Jasper Johns'un, simge ve sembollerini doğrudan resim düzeyine aktarmasıyla (Resim 1.14) örnek

<sup>38</sup> Goldsmith J., "Original Creators: Premier Décollage Artist Wolf Vostell" 15 Ekim 2012, Erişim: <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/original-creators-premier-d%C3%A9collage-artist-wolf-vostell>, 15 Ocak 2015.

<sup>39</sup> [http://www.no-art.info/vostell/documents/2014\\_vostell-bio\\_wiki\\_boxla-en.pdf](http://www.no-art.info/vostell/documents/2014_vostell-bio_wiki_boxla-en.pdf), 18 Ocak 2015.

oluşturabilmektedir. Yeni sorgulamalar, alışkanlıklar, değerler sorgulanarak sanat nesnesine yeni bir boyutu eklemiştir. Neo Dada, genellikle 1950'lerin New York'unda Robert Rauschenberg ve Jasper Johns'ın çalışmış oldukları tarzı anlatmak için kullanılmıştır. Fransız Dada sanatçısı Marcel Duchamp'ın da bu dönemde New York'ta oluşu bu isimlendirmede etken olmuştur.

### 1.2.1. Pop Art, Op Art ve Diğer Etkileşim Örnekleri

Pop Art, sanat nesnesinin Dadadan sonra bir kademe daha değişime uğradığı sanatçının sorgulandığı 1950'lerde, özellikle ABD ve İngiltere'de soyut dışavurumculuğa tepki gösteren genç sanatçıların 1960'larda bir akım haline getirdikleri sanat tarzıdır. Marcel Duchamp'ın 20. yüzyıl başında hazır yapım nesnelere bağlamaları nedeniyle sanat eseri olarak sunmuş olması, pop sanatçıların popüler kültür imgelerini benzer bir motivasyonla sunmalarında etkili olmuştur. Pop Art sanatçıları, yaşanan kültüre mal olmuş imajları, buldukları alandan koparıp bambaşka bir alana, tuvale taşımıştır.



**Resim 1.15,** Richard Hamilton, *Günümüzün Evlerini Bu Kadar Çekici ve Farklı Yapan Nedir?*, 1956.

Günlük hayatı etkisi altına alan tüketimin toplumu biçimlendiren temel karakteristiklerini harmanlayan ve çevrelerinin doğasını resmeden bir dizi sanatçının tepkisini barındıran Pop Art, 'Amerikan kent soylu sanatı' olarak bilinmesine karşın gerçekte onu eleştirmektedir<sup>40</sup>. Yazı, harf, metin gibi göstergeleri içinde barındıran imgeler, izleyiciyi kimi dizgelerle ya da

<sup>40</sup> Şahiner R., "1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Kaynakları", Türkiye'de Sanat Dergisi, sayı 50, s.56-65, 2001.







**Resim 1.17** Andy Warhol, *Marilyn x 100*, 1962.

Pop Art uzun bir imaj geleneğinin tartışıldığı bir sanatsal tavidir. Toplumun idolleri haline gelen Marilyn Monroe, Elvis Presley, Coca Cola gibi figür ve imgelerle başka bir düzlemde tüketimi eleştirmektedir. Tüketim nesnesi, Warhol'un tekrar tekrar gösterdiği açıdan sanat nesnesinin imgesine dönüşmüştür. Marilyn Monroe (Resim 1.17) düşünüldüğünde akla gelen imge artık Warhol'un imgeleridir. Günümüzde imgelerin, iletişim ağlarında, üst üste paylaşılarak yayılmasına, doygunluğa ulaşmasına benzer bir durumu, imgeyi tekrarlayarak doygunluk kazandırmayı, Warhol çok önceden başarmıştır.



**Resim 1.18** Andy Warhol, *Sleep*, (1963), MOMA'da tekrarlanan video enstalasyon, 2010.



**Resim 1.19** Andy Warhol, *Orange Car Crash Fourteen Times*, 1963.

Seçtiği temalar arasında, film yıldızları gibi ünlüler kamuoyunun o dönemde yakından tanıdığı kişiler, suçlular, elektrikli sandalye, otomobil kazaları, endüstri ürünleri gibi pek çok şey bulunmaktadır. Bir yandan bu resimlerin monoton ve sıkıcı özelliği ön plandayken, öte yandan insanların her gün gözlerimizin önünde katledilmesini ya da tanınmış kişilerin, bir takım çıkarlar uğruna sömürülmelerinin ne kadar kolaylıkla kabullenildiğini göstermek istenmiştir<sup>42</sup>. 1963 yılında *Sleep* adlı videosunda (Resim 1.18) arkadaşını uyurken altı saate yakın bir süre videoya çekmesi; günlük gazetelerin kaza haberlerinden oluşturduğu *Death and Disease* serisi (Resim 1.19), günlük imge ve olayların da çoğaltılmasına popülerleştirilmesine yönelik bir girişimdir. Araba kazaları görüntüsü, serigrafik baskıyla çoğaltılarak makine ve insan ilişkisi sorgulanmakta ve günümüzün önemli bir olgusu haline gelen yabancılaşma duygusu açığa çıkarılmaktadır.



**Resim 1.20**, Andy Warhol, *Green Coca-Cola Bottles*, 1962.

Sanat nesnesinin seri olarak üretilmesi ve taşıdığı imgenin doygunlaştırılması sanatın ticari değerine yapılan hem bir saldırıdır hem de eleştiridir. Süpermarket adındaki sergisinde oluşturduğu mekânda sanatı herkesin satın alabileceği bir nesneye dönüştürmüştür; tıpkı Coca Cola'nın zengin fakir herkes tarafından tüketilebilmesi ve aynı tadın alınması gibi.

Televizyon ve video görsel medya araçlarından biri olarak Pop Sanat'ın hem yayılmasına hizmet etmiş hem de eleştirilerinin kaynağı olmuştur. Görsel medyanın günlük hayatta ön plana çıkması insanların hayatını çevrelemesi, onlara sahte gerçeklikler sunması, hayallerin ve isteklerin görüntü ile deşifre edilebileceği veya sınırlı olabileceği hissi 1960'lardan sonra

<sup>42</sup> Lynton, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s.294.

sanatçıların hem anlam olarak sorguladıkları hem de iletme aracı olarak kullandıkları bir durum olmuştur. Pop Sanat'ı alımlayan izleyici de monoton fakat güzel kılıflı popüler kültürün her şeyi ne kadar da kuşatmakta olduğunu görüp ve sanat nesnesinin kendisini görsel verilerle çekici bulurken elde ettiği değeri de sorgulayabilecektir.



**Resim 1.21** Yaacov Agam, *Transformable Reliefs*, 1958.

Yaşantının, giderek görsel kültürle iç içe girmesi yabancılaşma olgusunu da günlük hayatın içine sokarken sanat nesnesinin izleyiciyi oynamakta olduğu oyuna dâhil ederek yaşamı anlattığı sanatında aktörlerden biri haline dönüştürmesi kaçınılmaz görünmektedir. Op sanatçıları arasında izleyicinin katılımına verdiği önemle Yaacov Agam ayrıcalıklı bir yere sahiptir. 1953'te, izleyicinin aktif katılımını gerektiren, oynayabileceği ve yer değiştirebileceği parçalardan oluşan, kendi deneyimini yaşamasına olanak veren *Transformable Reliefs* (Resim 1.21) adlı çalışmayı gerçekleştirmiştir. Agam, dönüştürülebilir işlerin ötesine gitmiş ve seyircilerinin yaratıcı hareketlere katılabileceği farklı yollar denemiştir. *Agamograph* adını verdiği yöntemle, izleyicinin durduğu noktayı değiştirerek farklı görebileceği optik heykel ve rölyef çalışmaları yapmıştır<sup>43</sup>.



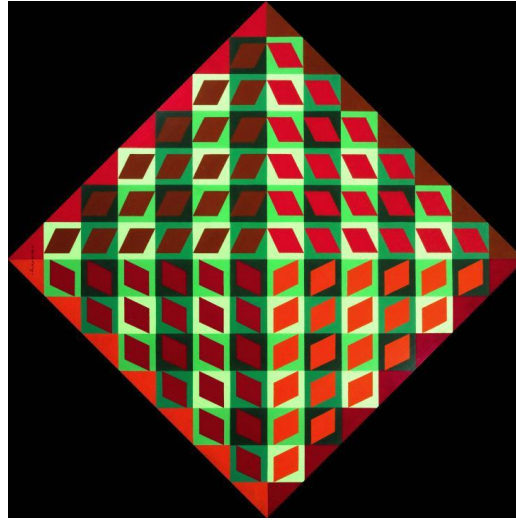
**Resim 1.22** Yaacov Agam, *Rainbow*, sağdan görünüm, 1983.

<sup>43</sup> <http://www.parkwestgallery.com/artist/yaacov-agam>, 14 Aralık 2014.



**Resim 1.23** Yaacov Agam, *Rainbow*, soldan görünüm, 1983.

Agam, farklı renklerde çubuklardan oluşturduğu yapıtlarında, izleyicinin yer değiştirmesine göre kromatik düzenleri değişen tasarımlar geliştirmiştir. Bu türden bir tasarım, 1983 tarihli *Gökkuşuğu* isimli çalışması (Resim 1.22 ve 1.23), sağdan, soldan ve karşıdan bakıldığında üç farklı görünüm sunmaktadır.



**Resim 1.24** Victor Vasarely, *Banya*, 1964.

Yüzyılın sonuna doğru çok ön plana çıkacak simülasyon şüphesiz gelişen teknolojinin paralelinde tasarlanan çalışmalarla başarıya ulaşmıştır; ancak Op Art, renk ve çizgi gibi öğelerle göz yanılsaması yaratarak sanat nesnesinin olduğundan farklı görünümüne büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Geometrik biçimler, ritmik düzenlemeler ve renk ile oluşturulan modeller optik yanılsama oluşturmakta; uygulamaların üç boyuta aktarılmasıyla izleyici kendisini yanılsamanın merkezinde bulmaktadır.

Sanatçı, yapıt ve izleyici üçgeninde etkileşim merkezli üretim yapan sanatçılardan biri olan Roy Ascott, 1960'lerden itibaren bilgisayar kontrollü interaktif sanat konusunda araştırmalar yapmıştır. Kişisel bilgisayarın keşfedilmesinden on yıl önce, sanatta bilgisayar destekli formlarla ifade tarzının etkin olacağını keşfetmiştir. Modernist düşüncenin mükemmel form

anlayışının terk edilmesini, sanat nesnesinin sabit ve durağan olmaktansa izleyiciye cevap verir nitelikte olması gerektiğini savunmuştur. Bilgisayar destekli sibernetik yapılarla, izleyici ve sanat eseri arasında en iyi derecede etkileşim sağlanacağını öngörmüş; izleyicinin teknoloji ve sanat arasındaki dinamik alışverişten kendini güçlü hissedeceğini ve kendine ait deneyimi daha derin gerçekleştireceğini belirtmiştir<sup>44</sup>.



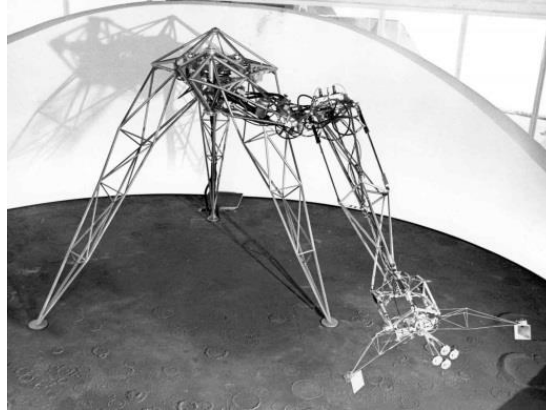
**Resim 1.25** Nicolas Schöffer, *CYSP 1*, 1956

1960'lardan 70'lere uzanan süreçte, teknoloji tabanlı sanat uygulamaları, 1970'lerin başındaki ekonomik krize dek bütçeleriyle de göz kamaştırarak yükselişe geçmiştir<sup>45</sup>. Macar kökenli Fransız heykeltıraş Nicolas Schoefer, heykellerinde devinim ve ışık yansımaları sorunlarını incelemiştir; 1948'de 'mekânsal dinamik' adını verdiği konstrüksiyonlar yapmaya başlamıştır. Bu yapıtlar, ışığı yansıtan ince metallere ya da pleksiglassdan oluşan, diklemesine oluşturulmuş açık kuleler biçimindedir. Schoefer 1956'da Philips firmasının desteği ve teknisyenlerinin katkısıyla ilk 'sibernetik' heykeli gerçekleştirmiştir (Resim 1.25). Fotoelektrik ve mikrofona alıcıları sayesinde renklere ve seslere yanıt verebilen, insanların hareketlerine reaksiyon veren bu heykel bir çeşit robottur. Kinetizmin temel malzemesi olan

<sup>44</sup> Ascott R., "Behaviourist Art and the Cybernetics Vision" (1966-1967), Multi Media, Der. Packer R., Jordan K., W.W. Norton & Co, New York, 2002, s. 96.

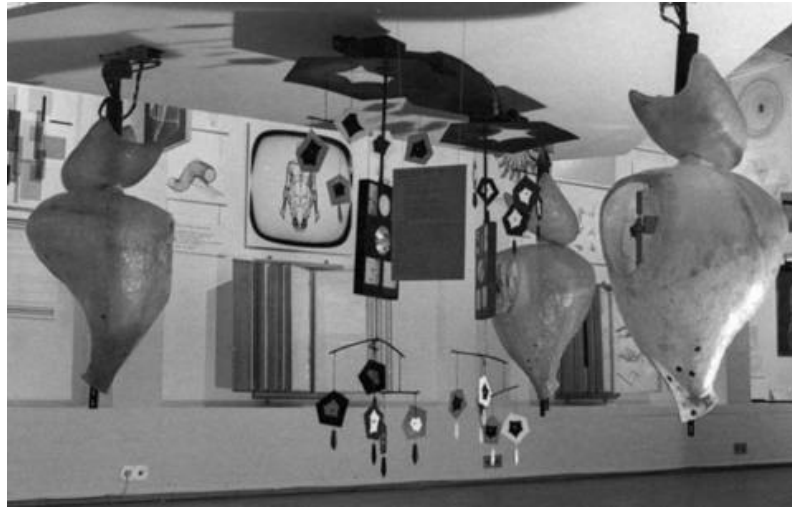
<sup>45</sup> Şahiner R., Çağdaş Sanatta Temsilîyet Krizi, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2010, s.7.

mekân, ışık, zaman ve dinamizmin ilkelerini ortaya koyan Schoefer akımının kurucusu olarak da kabul edilmiş; sofistike aygıtlar tasarlayarak birçok duyuyu algılayan yapıtlar önermiştir<sup>46</sup>.



**Resim 1.26** Edward Ihnatowicz, *Senster*, 1970-1974.

Yapıtın izleyici ile etkileşimini alıcılar vasıtasıyla tasarlayan bir diğer sanatçı da Edward Ihnatowicz'tir. *SAM (Sound Activated Mobile)* adlı çalışması, *Cybernetic Serendipity* Sergisinde 1968 yılında Londra'da sergilenmiştir. Hidrolik pistonla hareket eden omurga benzeri bir yapının üstünde fiberglastan yapılan formun içinde mikrofon alıcılar vardır. Basit bir elektrik devresiyle bu alıcıdan gelen sinyaller vanaları harekete geçirmekte ve minik pistonlar hareket yönünü belirlemektedir. İzleyiciler bu dinamik yapıyla uzun süre ilişki kurabilmişler; seslerinin tonunu ayarlayarak *SAM*'in verdiği tepkileri izlemişlerdir. Ihnatowicz, daha sonra elektronik devi Philips'in katkılarıyla *Senster*'i (Resim 1.26) tasarlamıştır. Bilgisayarla kontrol edilebilen ilk kinetik heykel olan *Senster* radarlarıyla hareketleri ve sesleri algılayabilmekte ve ona göre hareket edebilmektedir<sup>47</sup>.

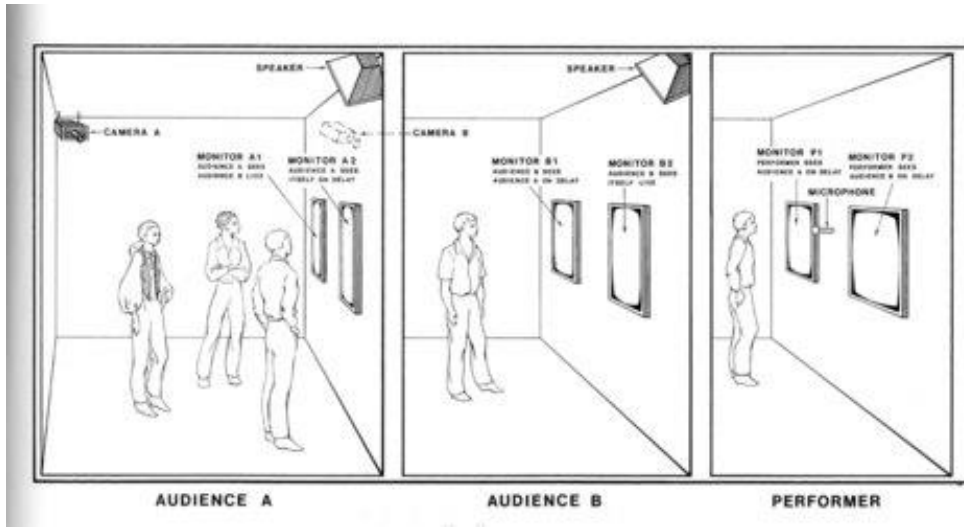


**Resim 1.27** Gordon Pask, *The Colloquy of Mobiles*, 1968.

<sup>46</sup> <http://www.olats.org/schoffer/archives/cyspe.htm>, 22 Mart 2015.

<sup>47</sup> <http://www.senster.com/ihnatowicz/senster/index.htm>, 12 Aralık 2014.

*Cybernetic Serendipity* sergisinde bir diğer interaktif iş te (Resim 1.27) Gordon Pask'ındır. Işığa göre hareket eden birbiriyle etkileşim yapan beş hareketli düzenekten oluşan kinetik heykellerdir. İzleyici de ışık ve ayna kullanarak onların interaktif hareketlerinde etkili olabilmektedir<sup>48</sup>. İzleyicinin tepkilerini nesnel tepkiye çeviren alıcılarla tasarlanan bu yerleştirmeler, oyun etkinliğini ön plana çıkararak zamanın ve mekânın paylaşılabilceği olanaklar sağlamaktadır. Sanata destek veren dev firmaların bu tasarımları finanse etmeleri ucu açık bir şekilde bu alanın büyüyeceğinin göstergesidir.



**Resim 1.28** Dan Graham, *Time Delay Room*, 1974.

Yine yapıt izleyici etkileşimini öne çıkaran başka bir çalışma; *Time Delay Room* (Resim 1.28), Dan Graham'ın kapalı devre bir video yerleştirmesidir. Yan yana iki oda yerleştirilen kameralarla gözetlenen izleyici, gözetlendiğini gösteren monitördeki yansımasını sekiz saniyelik gecikmeyle izleyebilmektedir. Böylece sekiz saniye önceki duruma göre fiziksel tepki verirken bir geribildirim halkasına yakalanmaktadır. İzleyici kendini gözetlerken dışarda bir kontrol sisteminin tuzağına düşer; artık gözetlenen gözetleyiciler sosyal sınıfının bir parçasıdır<sup>49</sup>. Video, izleyici ve sanat yapıtı arasında zaman perspektifini algısal olarak değiştirebilen bir boyut eklemektedir. İzleyicinin kendi algısında yeni bir kurgu tasarlamasına da olanak veren video, bir anlatım ve iletim aracı olarak kullanıldığı her mecrada sanatsal ifade tarzlarını etkilemiştir.

<sup>48</sup> Rosen M., "Gordon Pask-The Colloquy of Mobiles", Erişim:

<http://www.medienkunstnetz.de/works/colloquy-of-mobiles/images/2/>, 03 Mart 2015.

<sup>49</sup> Stemmrich G., "Dan Graham," Der. Levin T. Y., Frohne U., Weibel P., *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe, 2001, The MIT Press, Cambridge, MA, Londra, 2002, p. 68, Erişim: <http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/images/9/?desc=full>, 16 Ocak 2015.



## 1.2.2. Fluxus, Kavramsal Sanat ve Land Art'ta Etkileşim Örnekleri

Disiplinler arası hareket edebilme özelliği ve yeni mecraları bünyesine uyarlayabilme kabiliyeti ile Fluxus, 20. yüzyılın ikinci yarısında baskın öncü rol oynayan ve son çeyreğe de ağırlıklı etki etmiş bir akımdır. Sanatta alternatif bir yaklaşımı oluşturan Fluxus, başlangıçta müzik etkinlikleriyle kendisini göstermesine karşın zamanla diğer sanat alanlarına da yayılmış, etkin bir şekilde 1978'lere kadar devam etmiştir. Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan bir dizi çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

Fluxus sanatçıları, video tekniğinin rastlantıları belgeleyen özelliğini güncel yaşama ait üç boyutlu nesnelere birlikte yorumlayarak anarşik bir kolaj estetiğinin altını çizmişlerdir. Maciunas'a göre Fluxus'un amacı “sanatta devrimsel bir gelgitin oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve karşı sanatı yaymak” idi. Bu açıdan Fluxus, Dada ile yakından ilişkilendirilebilir. Zamanın çoğu avangart sanatçısı Fluxus içinde yer almıştır. Dada, Happening ve Fluxus, izleyici ve sanat arasındaki sahnenin önünde durduğu varsayılan dördüncü duvarı yıkmaya girişen akımlardır.

Fluxus, ilk olarak 1960 yılında sanatçı George Maciunas tarafından John Cage'in 1957-1959 *Back Mountain College*'daki 'deneysel kompozisyon' derslerine katılan sanatçılar ile tanışması sonrasında oluşturulmaya başlanmıştır. Yetenek, sanat eserinin değeri, daha da ötesi yapıtın varlığına ilişkin sorular, birçok yeni anlayışın olduğu gibi Fluxus'un da geçmişini oluşturmaktaydı.

Eylemci, kuramcı, oyuncu ve şaman kimliğiyle kendi kültürünü sağaltma girişiminde bulunan Joseph Beuys en etkili olan kişi olarak öne çıkmıştır. “Yaşamım sanatımdır!” diyen Beuys, eylemlerini salt bir yapıyla ilintilendirmekten çok, tüm edimleriyle, politik tavrı ve söylemiyle, yaşamının tümünü kapsayan duruşuyla ortaya koymuştur<sup>50</sup>. ‘Sosyal heykel’ kavramını da tartışmaya açan Joseph Beuys heykeltıraş, performans sanatçısı, eğitimci ve politik aktivist olarak sanatsal çekiciliğini ortaya koyduğu nesnel gerçekliği aşan oranda düşünceleri, kişiliği ve aksiyonlarıyla sağlamaktadır.

Beuys'un yaşam öyküsünde yer alan 1944 Kırım Savaşı sırasında jet pilotu olduğu ve uçağının düşmesi, Tatarların onu bularak yağ ve keçeye sarıp iyileştirmeleri sadece kullandığı sanat nesnelерinde malzeme olarak yer almamıştır ama kendi efsanesinin en temel parçası olmuştur. Beuys keçe, yağ ve bakır gibi bir takım ayrıcalıklı maddeler kullanır. Bu maddeler,

<sup>50</sup> Şahiner R., Postmodern Kırılmalar, Ütopya Yayınları, Ankara, 2013, s.61.

yalıtkan, iletken, koruyan, verici ve dönüştürücü oldukları için seçilmişlerdir. Kendi yaşamı hakkında efsanevi bir söylem yaratmak; bunun inandırıcılığı üzerine tartışmalara yol açmak; iletişimin günümüze oranla zayıf olduğu bir dönemde sanatsal bilginin yayılması, tartışılması, bilinmesi açısından iyi bir platform oluşturmuştur.

Sanat alanında elde ettiği pratikleri politikaya uyarlamak isteyen Beuys, antropoloji ve mitoloji ile ilgilenmiş; enstalasyon, performans ve heykellerinde felsefesini yansıtmıştır. Beuys eylemleriyle sosyopolitik reformlar yapmaya niyetlenen bir aktiviste dönüşmüştür. Politik aktivist olarak Alman Öğrenci Partisinin ve sonrasında Yeşiller Partisinin kuruluş çalışmalarına katılmıştır. İki oluşum da Beuys'un sanatçı kimliğinden ve estetik yaklaşımından yararlanmış ve bilinirliğini arttırmıştır. Beuys, tek başına dünyayı değiştirebileceğine ve sanatın geleceğini etkileyebileceğine inanmıştır<sup>51</sup>. Sanatçı olgusu, Beuys'a kadar politika dâhil birçok alanda sorgulanmıştı ancak yaşamını sanatın bir parçası haline getirmek; yaşam stili, kişiliği, felsefesi, davranışı ve ruhsallığı ile sanata dâhil olmak; efsane yaratmak, mistik düşüncelerini trans halinde içselleştirerek sanatına aktarmak Beuys tarafından gerçekleştirilen çok önemli adımlar sayılmıştır.



**Resim 1.29** Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı*, 1965.

Beuys, gerek heykellerinde gerekse performanslarında bal, altın tozu, keçe, demir, canlı ya da ölü hayvanlar gibi çok çeşitli nesnelere, kişisel bir mitolojinin simgeleri olarak kullanmıştır. Kullandığı nesnelere, heykel kavramının herkes tarafından kullanılan

<sup>51</sup> Bonami F., "The Legacy of a Myth Maker", Tate Etc., Sayı 3: Bahar 2005, Erişim: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/legacy-myth-maker>, 05 Ocak 2015.

malzemelerle yapılabilecek bir eylem anlamında nasıl genişletilebileceğini, düşüncelerin nasıl yansıtılabileceği, düşüncelerin sözcükler halinde nasıl şekillendiği ve yaşanan dünyanın herkesin bir heykel olduğu evriminden geçerek nasıl şekillendirildiği üzerine düşünmeye sevk ettiğini dile getirmiştir<sup>52</sup>.

Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı* isimli performansında (Resim 1.29) altın varakla kaplı yüzü ve kucağında ölü bir tavşan ile dolaşarak bir şaman gibi trajik bir yok oluşu geri getirmek için transa geçmiştir. Başka âlemlere gitmiş gibi bulunduğu mekândan ve andan uzaklaşmıştır. Beuys, toplumun kendini iyileştirmesinde ve dönüştürmesinde kendilerini sosyal bir heykel olarak yorumlayan sanatçıların rolünün çok önemli olduğunu performanslarıyla öne çıkarmak istemiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın trajedisini yüklenmiş, yaralarını sarmaya çalışmıştır. Tüm insanlığın yaralarını sarmaya niyetlenmiştir; bu çabası da tüm işlerine yansımaktadır.<sup>53</sup>



**Resim 1.30** Joseph Beuys, *The Pack*, 1969.

1970'li yıllardan başlayarak Beuys, büyük boyutlu enstalasyonlar ve düzenlemeler yapmıştır. *The Pack* adlı iş (Resim 1.30), kapağı açık bir karavanın arkasında sıralanmış yirmi dört kızak üzerine yerleştirilmiş rulo şeklinde keçe, yağ topağı ve el fenerinden oluşmuştur. Bu malzemeler, teknolojinin iflas etmesi durumunda insan yaşamını kurtaracak temel gereksinimleri temsil etmekte ve Beuys'un Tatar Yörükleri tarafından hayata döndürüldüğü

<sup>52</sup> Antmen, a.g.e., s. 212.

<sup>53</sup> Kirazcı, A., "Bir Nezaket Ekici Sergisi Bağlamında Performans Sanatına Genel Bakış", Erişim: file:///C:/Users/t%C3%BClay/Downloads/1756-3168-1-SM.pdf , 16 Mart 2015.

öyküsünde sağaltım için kullandıkları malzemelerle ilintilendirilmekteydi. Herhangi bir acil durumda bir karavan kısıtlı bir fayda sağlayacaktır; bu durumdan kurtulmak için mutlaka daha ilkel ve doğrudan etkili olabilecek araçlar kullanılmalıdır<sup>54</sup>.



**Resim 1.31** Joseph Beuys, *I Like America America Likes Me*, 1974.

Beuys'un *Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni* adlı eylemi (Resim 1.31 ve 1.32), bir çakalla odada kapalı kaldığı üç günü içermektedir. Uçaktan inerken doğrudan keçeye sarılmış, ayağı Amerikan toprağına değmeden ambulansla eylemi gerçekleştireceğı müzenin odasına taşınmıştır. Kendini tamamen yalıtılmak istediğini, Amerika'ya ait çakaldan başka bir şey görmek istemediğini; böylece müze odasında sadece çakalla ilişki kurarak eyleme başladığını belirtmiştir. Beuys Amerika'nın Vietnam'da yaptığı savaşa karşıdır ve yaptığı bu eylem Amerikan Sanatının hâkimiyetine karşılık geliştirdiğı bir mücadele yöntemi olmuştur. Bu açıdan eylemin ismi de ironiktir.



**Resim 1.32** Joseph Beuys, *I Like America America Likes Me*, 1974.

<sup>54</sup> <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments>, 02 Ocak 2015.

Beuys'un kullandığı keçe battaniye, yürüme çubuğu ve eldivenleri Eylem boyunca oluşturduğu heykelin parçaları haline gelmiştir. Buna ek olarak çakalın her gün üzerine işlediği elli *Wall Street Journal* kopyası da eyleme dâhil edilmiştir. Çoğunlukla eylemi çakalla göz göze bakışarak gerçekleştirmiş; arta kalan zamanda da keçeye sarınıp kıvrık uçlu değneğini göstererek uzanıp çoban figürüne bürünmüştür. Çakalın davranışları, üç gün boyunca, temkinli, saldırgan, arkadaş canlısı ve düşmanca gibi değişiklik göstermiştir. Eylemin sonunda Beuys tekrar yağa sarılarak havaalanına götürülmüştür.

Yerli Amerikalılar için çakal, fiziksel ve ruhsal dünya arasındaki hareketi sağlayan gücü temsil eden güç tanrısıdır. Avrupalı göçmenler gelince kökünden sökülmesi gereken bir parazit gibi algılanmıştır. Beuys, çakalın alçaltılmasını, beyaz adamın Amerika yerlilerine verdiği zararın bir sembolü olarak görmüştür. Eylemi bu yaraların sarılmasına yöneliktir. Ancak çakalla hesaplaşma gerçekleşirse yaralar sarılabilir. Beuys, performans sanatının izleyicide ruhsal cevapları uyandırması gerektiğine inanarak kendisini bir şaman rolüne sokuyordu. Performansları ya da eylemleri törenseldi; yaşam, ölüm ve dönüşümle ilgili güçlü sembolleri içeriyordu<sup>55</sup>.



**Resim 1.33** Joseph Beuys, *7000 Eichen (7000 Oaks)*, 1982.

Beuys'un çocukluk yıllarından beri doğaya karşı ilgisi vardı; çevresindeki tüm bitki ve hayvanları araştırır; canlıların mitolojik güçleri ile ilgili efsanelere ve folklorla ilgi duyardı. At, geyik, kuğu ve tavşan gibi hayvanların reenkarnasyona yönelik güçleri olduğuna inanır ve bu inancını yaşamına ve sanatına yansıtırdı. Doğa dostu eylemleriyle dikkat çeken Beuys'un 1982'de *Documenta 7* için gerçekleştirdiği *7000 Oaks* projesi (Resim 1.33), beş yıl devam etmiştir. Kassel'de, yanında bazalt bir kolonun yer aldığı 7000 ağaç dikilmiştir. Bu etkinliği

<sup>55</sup> <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-4>, 02 Ocak 2015.

çevre ve toplum değişiklikleri adına bütün dünyaya yaymayı planlamıştır. Hızlı sanayileşme yüzünden Kassel kentinin doğal dengesi bozulmuştu. İlk ağaç Beuys diğerleri Kassel halkı tarafından dikildi; son ağaç ise Beuys'un ölümünden sonra oğlu tarafından dikilmiştir. Beuys'un projesinde meşe ağaçları zamanla gelişip serpilen doğal toplumsal yapıyı temsil ederken bazalt taşı da durağanlık, sağlamlık ve katılımı simgeliyordu. Her ağacın yanına yerleştiren bir metrelik bazalt taşıyla ağacın oransal ilişkisi zamanla değişecek, her yeri ağaç kaplayacaktı. İnsanın yaşadığı çevrenin biçimlendiricisi yani toplumsal heykelin yaratıcısı olması Beuys'un asıl hedefiydi<sup>56</sup>.



**Resim 1.34** Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

Bir sandalye fotoğrafının ve sandalyenin sözlük tanımının arasına bir sandalye yerleştirilmiştir. Nesnel, görsel ve sözsel kodlarla algılanan üç sandalyenin hepsi tek bir sandalyeyi işaret etmektedir. Peki, bu tek sandalye basit bir sandalye değil midir? Kosuth'un 1965 yılında yaptığı bu yerleştirme (Resim 1.34) aslında yüzyılın başından beri uygulana gelen Kavramsal Sanatı açığa çıkarmıştır. Sanatçının sandalyeleri, izleyicinin onu seyrettiği ve algılandığı durumla tamamlanır. İzleyicinin dimağındaki sandalye kavramı sorgulanarak yerleştirmeye eklenir. Sandalye, ne bir tanedir ne de üç tanedir; ona bakan seyirci ve seyircilerin de sonsuz sayıda eklemlediği sayıdadır; belki de sonsuzdur.

Kuratör Ann Temkin'e göre, Kosuth, Wittgenstein gibi düşünürlerin "bilmeyi bilme yapan nedir" sorusunu bir halka daha genişleterek "sanatı sanat yapan nedir" sorusunu eklemiştir. Kosuth izleyicinin güzel olan bir şeye bakmasını değil düşündüren bir şeyi keşfetmesini istemiştir. İzleyiciyi kendi düşüncesini araştırmaya ve bundan zevk almaya yönlendirmiştir<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Yılmaz, a.g.e., s.349.

<sup>57</sup> [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81435](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435), 14 Ocak 2015.

1960'larda kullanılmaya başlanan Kavramsal Sanat terimi, sanat yapıtının gerisindeki düşünce, geleneksel estetik ve nesnel bağlamlarından daha önemli olduğu sanat çalışmalarını tanımlar. Başka bir deyişle, sanat yapıtının nasıl görüldüğünden ve neyden yapıldığından çok hangi kavramı açığa çıkardığı ön plandadır. Kavramsal sanatçılar, resim veya heykel gibi geleneksel araçların limitini aşarak kavramı öne çıkaracak uygun materyal ve biçimi kullanmışlardır. Böylece Kavramsal Sanat her şeyi kapsamakta tüm sanat iletme araçlarına nüfuz etmektedir<sup>58</sup>. Düşüncenin iletilmesi ön plana geçince, sanat pratiğinde yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği Performans ya da Happening türünde gösteriler, Enstalasyon türünde düzenlemeler, galeri ve müzenin hem ideolojik hem de fiziksel sınırlarını aşmak için açık alanlarda gerçekleştirilen projeler, izleyiciyi estetikten çok zihinsel algılama sürecine çağırması açısından kavramsalcılığın sınırları içinde değerlendirilebilir<sup>59</sup>.



**Resim 1.35** Robert Barry, *During the Exhibition the Gallery will be Closed*, 1967.

Robert Barry'nin *Closed Gallery* (Resim 1.35) adlı sergisi, Kavramsal Sanatın yaklaşımlarının sınırsızlığını ve bağımsızlığını sergilenecek bir nesneye bağımlı olmadığını göstererek ortaya koyan böylece bir kavramı algılama yükümlülüğünün doğrudan izleyiciye ait olduğunu açığa çıkaran bir olaydır. 1969'da Amsterdam'da açılan sergi, sadece düz beyaz kağıt üzerine yazılmış bir yazıyla sergi süresince galerinin kapalı olduğunu belirtiyordu. Serginin sunumu bu davetiye kartlarının katılımcılara ulaştırılmasıyla gerçekleştirilmişti<sup>60</sup>. Sanatın gerçekten ne işe yaradığı, sanatın nesnesine veya sergilendiği mekâna ihtiyacın olup olmadığının sorgulanması, izleyicinin düşüncesini yansıtabileceği beyaz bir duvara dahi sahip olmaması izleyiciyi düşünce oluşumunun kaynağı ve aynı zamanda dışavurumu olarak sorumlu kılmaktadır.

<sup>58</sup> <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/c/conceptual-art>, 15 Mart 2015.

<sup>59</sup> Antmen, a.g.e., s. 193.

<sup>60</sup> Miller M.H., "Gallery? What Gallery? Robert Barry Masterpiece Reprised in New York", 07/06/2011, Erişim: <http://observer.com/2011/07/gallery-what-gallery-robert-barry-masterpiece-reprised-in-new-york/>, 07 Ocak 2015.

Kavramsal Sanatın görsel deneyimi ve estetik hazzı dışlayan tarzı, izleyicinin sanatın düşünsel pratiğine girmesini talep etmiştir. Dikkati dağıtacak birçok detaydan arındırılan, yazı, fotoğraf, harita ve nesne ile gerçekleştirilen birçok kavramsal çalışma, artık uzaktan bağırarak bir görüntüye sahip olmamakta ancak izleyicinin ona bakması onu algılamasıyla var olabilmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısı Kavramsal Sanatın düşünceye hitap eden nesnel yapısıyla sanatın birçok akımında yer almıştır. Tamamen soyut varlıklardan yola çıkan nesnesiz sanat yapıtları da kapsadıkları kavramsal ileti gücüyle yapıta dönüşmüştür. Kuşkusuz, Dadaizm ve Neo Dadaizm anti sanat söylemleriyle yaratmış oldukları açılımlar sayesinde Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasında öncü rol üstlenmişlerdir. Sanat nesnesinin sunum şeklini ve mekânını kavramsal boyutta etkileyen önemli bir açılım da Arazi Sanatıyla atılmıştır.



**Resim 1.36** Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.

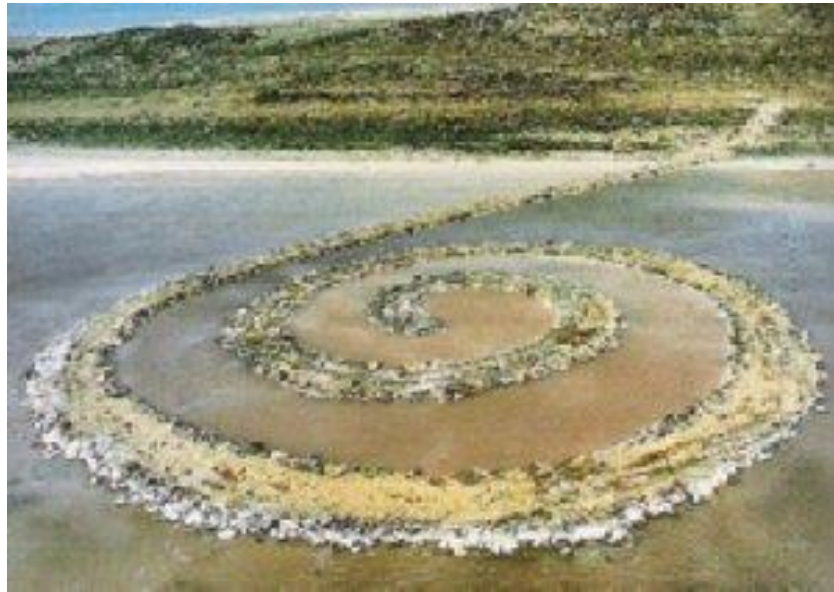
O an, orada, belirli bir zaman diliminde izlenebilen kalıcılığı olmayan Arazi Sanatı uygulamalarıyla Richard Long kavramsal boyutu geliştiren bir sanatçıdır. Long'un işleri doğada yapılan uzun yürüyüşler esnasında insan ve doğanın yakınlaşmasıyla oluşur. 1967 yılında gerçekleştirdiği *A Line Made by Walking* adlı işi (Resim 1.36), uzunluğunu tespit ettiği, aynı çizginin üzerinde defalarca gidip geldiği ayak izlerinin doğada bıraktığı izden oluşmaktadır. Aynı yöntemle bir nehrin kıvrımlarına göre veya belirli aralıklarla rastgele taşlar atarak izler bırakıp fotoğraflamıştır. Hiç bir zaman kalıcı işler yapmamış, doğayla



uyumlu, zaman içinde yok olacak doğada bulunan materyallerle düzenlenmiş basit biçimler oluşturmuştur. Yaptığı işleri haritalar, fotoğraflar, çizimler ve basılı işler aracılığıyla belgelemiştir. Doğal malzemeleri galeri mekânına taşıyarak düzenlemeler de yapmıştır. Galeri mekânındaki heykellerinin duyular yoluyla alımlanırken sergilediği belgelerin de hayalleri beslediğini söylemiştir<sup>61</sup>.

Kalıcılığı olmayan, fotoğraflarla dondurularak günümüze aktarılan ve varlığını ancak bu şekilde koruyabilen söz konusu Land Art çalışmaları aslında, icrasından başka bir gerçekliğe sahip olmayan çalışmalardır. Bu açıdan bakıldığında, Long'un çalışmaları zamanın rafine edilmesinden, saflaştırılmasından elde edilen 'an'ın sanatıdır. Long, bir bakıma yürürken aynı zamanda çalışmanın da kendisi olmakta ve zamanın hesaplamasını adım adım kaydetmektedir. Yani, bir anlamda sanat, var olduğu 'an'da yapılmaktadır. Dolayısıyla insan vücudu adeta bir ölçüm aracı, zamanın ve mekânın kaydedicisi durumundadır. İnsan hareketlerinin kusursuz sembolü ise yürüme eylemidir. Diğer yandan film kayıtları Long'un çalışmalarında zaman kavramını vurgulamak, göstermek için kullanılan bir yöntem olarak dikkati çeker.

Böylesi bir durumun sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkiyi çok daha öte boyutlara taşınması ve artık sanat yapıtı ile izleyici arasında yalnızca görme gücünün yeterli olmadığı, aynı zamanda izleyicinin katılımının, hazır bulunmasının deneyimlerinin de gerekli olduğu yeni türden bir ilişkiyi oluşturması kaçınılmazdır<sup>62</sup>.



**Resim 1.37** Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.

<sup>61</sup> <http://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-1525/text-artist-rooms-artist-essay>, 14 Mart 2015.

<sup>62</sup> Kedik, A. S., "Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art", Türkiye'de Sanat Dergisi, Sayı: 38, Mart/Nisan 1999.

Robert Smithson'un 'Dünya benim için doğa değil müzedir' şeklinde ifade ettiği *Spiral Jetty* çalışması (Resim 1.37), Utah'ta Kuzey Tuz Göl'ünde yapılmış kayalıklardan ve taşlardan oluşan 460 metre uzunluğunda spiral formu bir mendirektir. Mendirek, dağın kayalık bir alanda kendi etrafında sarmalanmış ve bir çıkmazla sonlanmıştır. Su yosunlarının miktarı, değişen tuz tabakası ve mevsim değişimlerine duyarlılık gösteren çalışma keşfedilmesi izleyici tarafından bizzat gidip görülmesi gereken niteliktedir<sup>63</sup>. Arazi Sanatı sanatçıları, insanların yaşamadığı, dünyanın ıssız bir bölgesinde gerçekleştirdikleri çalışmalarla galeri ve müzelerin dışına çıkarak adeta dünyayı bir galeri mekânına dönüştürmüşlerdir. Smithson'un çalışması gerçekleştirildiği alanın herkesin kolaylıkla ulaşabileceği bir yerde olmaması, fotoğraf gibi dokümanlarla izleyicilere ulaşması çalışmanın kendisini bir efsane haline getirmektedir<sup>64</sup>.

Yapıt izleyici ilişkisi bağlamında mekânın kavramsal etkisini araştıran, resim gibi algılanmasını açığa çıkaran Minimalizm ise sanatın hiçbir şeyi taklit etmemesi kendine has bir gerçekliğinin olması gerektiğini savunur. Estetik olarak güzelliğin, gerçeğin, düzenin, sadeliğin ve uyumun en sade halini önerir. Kendi olduğundan başkasını sunmaması yönüyle Kavramsal Sanatla çok sıkı bağları bulunmaktadır<sup>65</sup>.



**Resim 1.38** Robert Morris, "Untitled", 1971.

<sup>63</sup> Moffat C., "Earth Art-The Art History Archive - Land Art", 2007, Erişim: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/earthart/>, 12 Ocak 2015.

<sup>64</sup> Kedik, a.g.e.

<sup>65</sup> <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/m/minimalism>, 18 Mart 2015.

İzleyicinin mekâna girerek ilişki kurabileceği Robert Morris'in çalışması (Resim 1.38), sadeliği ve keskin hatlarıyla minimalist bir çalışmadır. İzleyici aralıklarla yerleştirilmiş küplerin arasında dolaşırken sonsuz yansımaları izleyebileceği interaktif bir ilişkiye girmektedir. Kendini ister istemez bir sanat eserinin parçası olarak algılayan izleyicinin bir tür yabancılaşma hissini de yaşaması kaçınılmaz olmaktadır. İzleyici bulunduğu yapıtın içinde yer alırken ve yapıtın parçası haline dönüşmektedir. Yapıtın içine girer ve katılımcılığıyla yapıtı üreten bir parça haline dönüşür. Sanatın, sanatçının ve izleyicinin tanımı genişlemiştir.

### 1.2.3. Performans, Feminist Sanat, Enstalasyon ve Etkileşim Örnekleri



**Resim 1.39** Yoko Ono, John Lennon, *Bed Peace*, 1969.

İzleyici yapıt birlikteliğinde yakın bir etkileşimin gözlendiği Performans, birçok diğer sanat iletim yollarıyla birleşebilir örneğin eylemlere, beden sanatına veya feminist sanata dönüşebilir. Yoko Ono ve John Lennon'un 1969'daki *Bed Peace*'i (Resim 1.39), savaşa karşı sokakta gerçekleştirdikleri oturma eyleminin yatak versiyonudur. İki sanatçı halkın onları, televizyon, radyo, dergi, gazete gibi çeşitli yollardan izleme merakını ve alışkanlığını kullanarak eylemlerini, balayını geçirdikleri yatakta yapmışlar; kendi özel yaşamlarıyla sanatsal duruşlarını açığa çıkarmışlardır. Farklı kanallarla pop kültüre ait kişilerin sanatla birleşmesi tıpkı Warhol'un Marilyn işlerinde olduğu gibi yayılma açısından önu kesilemez bir etki oluşturur<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> Beaven K., "Performance Art 101: The Angry Space, Politics and Activism", 5 July 2012, Erişim: <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-angry-space-politics-and-activism>, 08 Ocak 2015.

Beden ve performans sanatının tarihi, özellikle 1970'lerin feminist hareketiyle yakından bağlantılıdır. Kadın cinselliğine dair kısıtlayıcı tanımlara meydan okuma çabalarının bir parçası olarak feminist sanatçılar, kadın çıplaklığının edilgin, poster kızı çağrışmalarını yıkmak üzere tasarlanmış performanslarda kendi çıplak bedenlerini sergilemişlerdir<sup>67</sup>. Performans sanatı, sanatçıya izleyiciyle yüz yüze olma şansını verip, önemsememeyi zorlaştırır<sup>68</sup>. Yoko Ono'nun 1964 yılında Tokyo'da gerçekleştirdiği *Cut Pieces* (Resim 1.40) çalışmasında bir sahneye oturmuş ve izleyicilerden bir makasla üzerindeki elbiseyi kesmelerini istemiştir. Ono'nun sahnedeki rolü, elbisesini kesenlerde endişe, şefkat ve hatta kadına karşı düşmanlık hislerini uyandırırken kadının savunmasızlığını göz önüne çıkarmaktır<sup>69</sup>. Bu çalışma, izleyicinin sınırları aşarak sanatçının bedenine dokunması ve hatta bununla kalmayıp sanat yapmasını içermektedir. Sanatçının yapıyor olduğu eyleme, ona müdahale ederek ve katılarak izleyici, kendisini işin içinde ve yapılan işten sorumlu bir hale dönüştürmektedir. Yapılan eylemle özdeşleşen izleyici, bir anlamda sanatçının; sanatçı da izleyicinin rolünü üstlenebilmektedir. Bu karmaşık rol paylaşımı ve duygu yüklenmeleri, içeriğe göre farklılaşacak ve o an, o mekân için geçerli olacaktır.



**Resim 1.40** Yoko Ono, *Cut Piece*, 1966.

Feminist sanatçılar, kadınların perspektifini çalışmalarında kullanarak, izleyici ve sanat nesnesi arasında bir diyalog kurmaktadır. Sanat sadece estetik hayranlığı uyandıran bir obje

<sup>67</sup> Eleanor Heartney, *Sanat ve bugün*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s.221

<sup>68</sup> Ditolla T., "Feminist Art Movement", The Art Story Foundation, Erişim: <http://www.theartstory.org/movement-feminist-art.htm#>, 12 Mart 2015.

<sup>69</sup> Gopnik B., "Feminism & Art", The Washington Post, 22 April 2007, s.2.

değildir, sanat izleyicide sorular uyandırabilir ve bu sorular aracılığıyla belki eşitlikçiliğe yönelik değişiklikler yaratabilir<sup>70</sup>.

Judy Chicago'nun *Yemek Ziyafeti* adlı ünlü enstalasyonu (Resim 1.41), üçgen şeklinde yerleştirilen her bir kenarı 1,463 metre uzunluğundaki masalarda, tarih ve mitolojideki saygın kadınların bir araya gelişini canlandırmaktadır. Masadaki otuz dokuz ayrı bölmenin her birinde rahim benzeri veya 'merkezi delik' şeklindeki özel tasarlanmış desenlerle süslenmiş bir tabak, bir kâse ve nakışla işlenmiş bir örtü bulunmaktadır. Zemindeki mermer fayansların üzerinde tarihte önemli yeri olan 900'ün üzerinde kadının ismi yer almıştır. Böylece ev ortamı komünal bir atmosferle birleştirilmiştir. Chicago, amacını kadınların haberdar olmadıkları kadınlık miraslarının ve başarılarının farkına varmalarına yardımcı olmak şeklinde açıklamıştır. Kadınların heves ve azimlerinin önemli bir şey başaramayacakları söylenerek kırılmamasını ve potansiyellerinin farkına varılmasını istemiştir. Tekstil tasarımı ve dekoratif el sanatlarının geleneksel sanat dünyasındaki düşük statüsü de yenilenerek sanat yaklaşımlarını harekete geçirmiştir<sup>71</sup>. Kadınların kadınlık değerlerinin sanat nesnesinde cinsel kimliğini yansıtacak şekilde sunumu, masayı izlemeye ve hatta düşünsel planda yemeği paylaşmaya davet edilen izleyicilerin algısında yeni irdelemelere yön verir niteliktedir.



**Resim 1.41** Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974–79.

Marina Abramoviç'in performanslarında olduğu gibi izleyicinin sanatı ileten nesnel gerçeklik olarak katılması Performans Sanatında izleyici yapıt ilişkisi bağlamında etkileşimi üst seviyeye çıkarmıştır. Canlı olarak icra edilen Performans sanatı metinden bağımsızdır ve o an olur; tekrarı yoktur. Toplumun normal davranış kalıplarını reddederek izleyiciyi aktif bir

<sup>70</sup> Ditolla, a.g.e.

<sup>71</sup> Clark, T., *Sanat Ve Propaganda*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 179.

konuma getirmeyi hedefler. Sahne dışında, halka açık farklı yerlerde de sergilenebilen performanslarda önceden prova ya da doğaçlama yapmak sanatçıya bağlıdır. Performans sanatçılarının ortak hedefi izleyicinin hafızasında kalıcı olmaktır.



**Resim 1.42** *Artist is Present*, 2010.

Abramoviç, *Artist is Present* adlı performanslarında (Resim 1.42) birebir diyalog kurarken izleyici sanat yapıtının oluşumunda dolaysız yer almıştır. İzleyici, kendi gücünü tam da Beuys'un ortaya koyduğu gibi keşfedip açığa çıkarmış, yaratıcı bir edime dönüştürmüştür. Abramoviç'in performanslarını ruhani bir bütünlük, kutsal bir ayin özelliği kuşatmaktadır. Sanatçı bedenini zorlayarak ve şaman duygular yükler<sup>72</sup>. İzleyicinin sanatı sorgulaması, sanat eserinin ne olduğunu kavramaya çalışması ve sanatçı kimliği ile bağ kurması hayatı algılama, yorumlama ve yaşama kapasitesini de olumlu etkileyebilecektir.



**Resim 1.43**, Marina Abramović, *The House with the Ocean View*, 2002.

<sup>72</sup> Kirazcı, a.g.e.

Beden Sanatı içeriği ile potansiyeli çok yüksek etkilere sahip olmaktadır. İzleyicinin kısmen saçma bulabileceği bir durumu performansçıların saatlerce uygulamaları ve beden sınırlarını aşmaları, izleyiciyi kendi eylemleri ve sınırları konusunda sorgulamaya iterken farklı duygusal ve ruhsal bir atmosferi de yaşamasına yol açabilir. Abramoviç, New York'ta gerçekleştirdiği performansında hiçbir şey yemeden sadece su içerek yaşamış; bu yolla etrafını ve izlemeye gelen insanların düşüncelerini değiştirmeye çalışmıştır. İzleyiciler, sadece on dakikalığına izlemeye gelip saatlerce orda beklemişler; hatta günlerce olup bitenden habersiz sadece sanatçıyı seyretmişlerdir<sup>73</sup>.

İzleyiciye mesaj iletmek sanatsal kaygılarını aktarmak için etkin bir araç sağlayan Beden Sanatı sanatçının kişisel alanı ile bağlantılı olmuştur. Performans ve Vücut sanatı, Feminist sanatında çoğu zaman birbirini kaplamaktadır. Lucy Lippard: “Kadınlar vücutlarını sanatlarında kullandıkları zaman, kendi özlerini sunarken, yüzleri ve vücutları nesne halinden çıkıp önemli psikolojik bir faktör olarak konu haline dönüşüyor” yorumunu yapmıştır. Sanatçılar bedenlerinin görüntüsünü bozarak, başka materyallerle değiştirerek veya kendilerini yaralayarak sadece izleyiciyi şok etmemektedirler; aynı zaman da hissettikleri ya da yaşadıkları deneyimleri aktararak derin duyguları ortaya çıkarmaktadırlar<sup>74</sup>.



**Resim 1.44** Hermann Nitsch, *Poured Painting*, 1963.

Hermann Nitsch, Viyanalı Eylemci Grup ile birlikte, ilkel insanı kurban etme ayinlerine öykünürcesine, mezbahayı ve kurban bayramlarını andıran kovalarca kanın, çiğ etin, bağırsağın ve sakatatın kullanıldığı *Mistik Alem Tiyatrosu* geliştirmişlerdir. 1962-70 arasında

<sup>73</sup> Abramoviç M., “The House with the Ocean View”, 2002, Erişim:<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1996> , 15 Mart 2015.

<sup>74</sup> Ditolla, a.g.e.

30 kez sergiledikleri performanslarında sergi mekânı olarak kamusal alanlar, kafeler, et halleri, sanat galerileri açık kapalı her yeri kullanmışlardır<sup>75</sup>.

Avangart eylemlerin iki tür izleyicisi vardır: orada olanlar ve orada olmayanlar. Eylem anında orada olan izleyiciler zorunlu olarak eylemin tanığı olurlar ve o anın içinde olmaktan sıkıntı duyarlar, sonradan eylemi o yaşadıkları andaki duygularıyla birlikte hatırlarlar. Eylemi sonradan belgeler yoluyla takip eden izleyiciler ise etkinliğin fotoğraflarından ve duydukları söylentilerden o anı kavramaya çalışırlar. Eylemi izleyenlerden daha fazla bilgiye sahip olabilirler ve sürecin bir parçasını oluştururlar<sup>76</sup>.



**Resim 1.45** Richard Serra, *Clara Clara*, 1983.

Richard Serra'nın 1983 yılında yaptığı *Clara Clara* isimli yapıtı (Resim 1.45), duvar gibi meydanı ikiye bölen bir birine sırtını dönmüş iki kavisli çelik levhadan oluşmuştur. Paris'te Concorde meydanına yerleştirilen bu yapıt 36 metre uzunluğunda 3,4 metre yüksekliğindedir. Her bir levha, sanki kendi alanını kucaklamak ister gibi görünmektedir. Belli bir alanı içine alan ve belli bir yeri işaret eden, belirli bir yere özgü olan bu çalışmayı meydana gelenlerin yok sayması güçtür. Meydan ile oraya yabancı duran yapıt arasında biçimsel, tarihsel özellik ve boyut açısından bir tezatlık ve çatışma mevcuttur. Yürüyen insanların önüne duvar gibi çıkan bir engel oluşturan yapıt yaklaşılmca boyut hakkında daha iyi fikir vermekte, çevrenin algısını değiştirmektedir. Orada yer almadan önce insanlar rahat hareket edebilmekteyken sonrasında tıpkı bir bina gibi önlerini kesmekte geçmek için çevresinden dolaşmak gerekmektedir<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> Kirazcı, a.g.e.

<sup>76</sup> O'Doherty, B., *Beyaz Küpün İçinde*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.110.

<sup>77</sup> Yılmaz, M., *Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya Yayınevi*, Ankara, 2013, s.319.



Kamusal alanda yer alan büyük boyutlu yerleştirmeler oradan geçen her kişiye ister istemez etkisi altına alır ve çevrenin kendi içindeki uyumunu bozarak bir çeşit karşıtlık oluşturur. Serra'nın dış bükey yerleştirmesi yanına yaklaşıldıkça farklı boyutta algılandığı için insanın hareketi ve çevrenin değişimi konusunda izleyiciye bağlam sunmuştur.

1950-1990 arasında sanat yapıtı ve izleyici etkileşimi sanatın sunulduğu mekanın da çeşitlenmesiyle katlanarak artmış ve sanat yapıtının alımlayıcısı konumundaki izleyicinin rolünü etkilemiştir. Sanatçı, yaratıcı niteliklerini kullanarak ürettiği sanat nesnesini, ifade yollarını tamamlayacak şekilde sunuş tarzıyla izleyicinin etkileşime katılmasına önayak olmuştur.

## **5. BÖLÜM: 1990 SONRASINDA SANAT ESERİ VE İZLEYİCİNİN ETKİLEŞİMİ**

### **2.1. 1990 Sonrası Sanatı Etkileyen ve Yönlendiren Koşullar**

1990'lı yılların, önceki on yılın süregelen etkisiyle, politika, ekonomi ve teknoloji bağlamında küresel çapta toplumsal değişikliklere sebep olduğu düşünülmektedir. Alexander Alberro, Soğuk Savaşın sona erdiği 1989 yılının, kültürel değerlerin küreselleşmesi, neoliberalizmin baskın politikalarının ortaya çıkışı ve elektronik iletişimin bütünleşerek yayılmasıyla sanatta yeni bir tarihsel dönemin ortaya çıkışını işaret ettiğini söylemiştir<sup>78</sup>. Bu tespiti, Wu<sup>79</sup>, Stallabras<sup>80</sup>, Artun<sup>81</sup> gibi birçok düşünür ve araştırmacı da dile getirmiştir.

Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesi; Sovyetler Birliği'nin dağılması; küresel ticaret anlaşmalarının yapılması; ticaret bloklarının güçlenmesi, Çin'in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi, küresel çapta kapitalizmin yayılmasına sebep olmuştur<sup>82</sup>. Amerika'da Ronald Reagan'ın, İngiltere'de Margaret Thatcher'ın uyguladığı neoliberal politikaların etkisiyle, özel şirketlerin nüfuz alanlarını genişletmek için kaynaklarını seferber ettiği gözlenmektedir<sup>83</sup>. İlk olarak 1989 yılında Cenevre Araştırma Enstitüsü tarafından saptanan

---

<sup>78</sup> Smith T., "Our Contemporaneity", Contemporary Art, Dumbadze A., Hudson S., 17-27, Wiley and Blackwell, Singapur, 2013, s.23.

<sup>79</sup> Wu C., Kültürün zelleştirilmesi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.86

<sup>80</sup> Stallabras, J., Sanat A.ř., İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s.20.

<sup>81</sup> Artun, A., ağdaş Sanat ve Kültüralizm, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s.9.

<sup>82</sup> Stallabras, a.g.e., s.19.

<sup>83</sup> Wu, a.g.e., s.206.

sanayi toplumundan bilgi toplumuna geçiş, ağlaşmış enformasyon çağının hem üretip hem de dayattığı ve yaşamın her alanını etkilediği sonuçlar doğurmuştur<sup>84</sup>.

Stallabras'a<sup>85</sup> göre de 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.

İletişimin küresel çapta güçlenmesi sanatsal bilgiyi içeren imgeyi belirli bir yerden koparıp kaydirmış, potansiyel veya gerçek olarak hareket özelliği olan aktüel ağlara yerleştirmiştir. İmgenin formatı değiştirilerek birbiri ardına yeni seri konumlandırmalar ve iyileştirmeler yapılmaktadır<sup>86</sup>. Dijital kodlamalarla her şey akıp gitmektedir<sup>87</sup>. Sanat fuarları, bienaller, müzayedeler ve büyük müzeler, sanatı para birimi formuna dönüştürerek imgeleri serbest neoliberal sirkülasyonda ifşa eden yerlerdir<sup>88</sup>. Sanat kurumları, sanatın sergilenmesinden çok sanat borsasının nabzının tutulduğu mekânlar haline gelmeye başlamıştır<sup>89</sup>.

### 2.1.1. Küreselleşme ve Sanat

Küreselleşme ekonomik, teknolojik, sosyal, çevresel, kültürel ve politik açılardan dünya çapında bütünleşme, birleşme, dayanışma anlamına gelmektedir. Küreselleşme, iletişimin hızlanmasıyla özellikle ekonomik sonuçlar doğuran her bir olguyu etkiler hale gelmiştir. Küresel olarak bütünleşme, birleşme ve dayanışma olumlu sinyaller çağrıştıran nosyonlar olmakla birlikte, hâkim güçlerin uyguladığı politikalar doğrultusunda yönelim değiştirebilecek, anlam kargaşasına yol açabilecek kavramlardır. Sanatın sisteme eklemlenen

---

<sup>84</sup> <http://dugumkume.org/postkapital-arsiv-1989-2001-daniel-garcia-andujar/>, 02 Ocak 2015.

<sup>85</sup> Stallabras, a.g.e., s.40.

<sup>86</sup> Joselit D., *After Art*, Princeton University Press, New Jersey, 2013, s.14.

<sup>87</sup> Gere C., "New Media Art and the Gallery in the Digital Age", Tate Papers, 2012, Erişim: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7411>, 16 Ocak 2015.

<sup>88</sup> Josalit, a.g.e., s.3.

<sup>89</sup> Barlas Ş., "Küresel Sanat Ekonomisinde Türkiye'den Çağdaş Sanatın Pazarlanması", 22.01.2012, <http://www.tamsanat.net/yayinlar/makale.php?post=625>, 31 Ocak 2015.

öncelikle kültürel, sosyal ve ekonomik bir olgu olması sebebiyle büyük döngüsel sistemin içinde yer alması kaçınılmaz görünmektedir<sup>90</sup>.

Küreselleşme kavramı, bir çeşit başı sonu belli olmayan, sarmala dönüşen, sürekli akışı ifade etmektedir. Başlangıcının netlik kazanmamış olması oluşturduğu anlamların açıklanmasını zorlaştırmakla birlikte küreselleşmeyi besleyen diğer bir takım verilerle değerlendirildiğinde net olarak ifade edebilir. Küreselleşmenin çağrıştırdığı bir diğer durum ise akışın karşıt bir dirençle karşılaşmadan tek yönlü olması gerektiği düşüncesidir. Küresel yapı ve katmanlarında oluşan sarmallar, değişen yakınlıklarda küreyi çevreleyip yön kaymalarıyla akışı gerçekleştirmektedirler. Kaosun en aza indirilmesi, egemen politikaların kontrolünde verimliliğin en yükseğe çıkarılması, küresel akışın temel itkisini oluşturduğu dile getirilebilir. Bu mantıksal dizgede bahsedilen kargaşanın psikolojik veya sosyolojik boyutunun çok önemsenmediği ancak maddi kazanç boyutunun üst seviyede kontrol altında tutulduğu açıkça görülebilmektedir<sup>91</sup>.

Tam da bu noktada, küreselleşmenin kavram olarak en açık anlamlandırmasının ekonomik küreselleşme boyutunda ifade edildiği gözlemlenebilir. Küreselleşme, büyük çaplı döviz işlemleri, sermayenin uluslararası hareketliliği ve ulus ötesi şirketlerin yaygınlaşmasını içermektedir. Neoliberal politikalar; Dünya Bankası, Uluslararası Para Fonu, Dünya Ticaret Örgütü gibi dünya çapında ekonomik politika üreten aktörlerle birlikte küreselleşmede başrolü oynamaktadır. Aslında bu yaklaşım Karl Marx'ın (1818-1883) çok önceden tespit ettiği, kapitalizmin içsel eğilimi olarak tanımladığı, dünya pazarının kurulması eğilimidir<sup>92</sup>.

Küreselleşme çok boyutlu bir gelişmedir. Ekonomik olduğu kadar politik, sosyal, siyasal, kültürel gelişmelerin artan oranlarda birbirileri üzerine yığılmasını ve birbirlerini etkileyerek tetiklemesini içermektedir. Küreselleşen dünyada iletişimin gelişmesi etkileşim hızının ve oranının artması açısından önemli bir etken olmaktadır<sup>93</sup>.

Küreselleşme, soğuk savaşın bitmesinin ardından kapitalizmin küresel güçlenmesiyle birlikte neoliberalist politikanın yaygınlaştığı 1980 sonları ve 1990 başlarından itibaren yaygın olarak kullanılmaya başlanan bir kavramdır. Aynı dönemde teknolojik gelişmeyle

---

<sup>90</sup> Heartney, a.g.e., s.11

<sup>91</sup> McNally, D., Başka Bir Dünya Mümkün, Yordam Kitap, İstanbul, 2013, s.109.

<sup>92</sup> Dumenil, G.,Levy, D., "Neoliberal (Karşı)devrim", Neoliberalizm, Saad-Filho, A., Johnston, D., 25-41, Yordam Kitap, İstanbul, 2008, s.26.

<sup>93</sup> Griffin, T., "Worlds Apart: Contemporary Art, Globalization, and the Rise of Biennials", Contemporary Art, DumbadzeA.,Hudson S., 7-16, Wiley and Blackwell, Singapur, 2013, s.7.

birlikte elektronik iletişim yayılmış ve Doğuyla Batı birbiriyle karşılaşarak kültürel değerlerin küreselleşme süreci başlamıştır<sup>94</sup>.

Farklı ulusal, etnik ve kültürel kimlik taşıyan Batının yıllardır göz ardı ettiği pek çok sanatçının, eleştirmenlerin onayını alıp ve ticari başarı kazanması<sup>95</sup>; büyük çaplı ve çok kültürlü sergi olgusunun yükselmesi, tam olarak bu döneme rastlamıştır. 1989 yılında *Centres Georges Pompidou*'da, Jean-Hubert Martin küratörlüğünde açılan *Magiciens de la Terre (Yeryüzünün Büyücüleri)* sergisi, küresel sergilerin başlangıcı için önemli bir adım sayılmaktadır. Sömürgecinin sona erdiği Güney Afrika'dan sanatçılar davet edilmiş, işleri sergilenmiştir. Bu, bir anlamda 'biri' ve 'diğərinin' karşılaşması; merkez ve çeper arasındaki mesafenin kısılması ve bugünkü sergileme biçimlerinin öncüsü sayılmaktadır<sup>96</sup>.

1895'te ilk kez Venedik'te düzenlenmeye başlayan bienaller parmakla sayılacak derecede azken 1990'lardan sonra 200'e ulaşmıştır. Kentlerin, festivaller ve bienaller düzenlemek, film yıldızına dönüşmekte olan küratör ve sanatçıları ağırlamak için rekabetçi bir tavır içine girmelerinin ardında, bu tür etkinliklerle dünya kamuoyunun dikkatini ve bununla birlikte dolaşımdaki sermayeyi kente çekecekleri inancı yatıyordu. Festivaller ve bienaller sadece sanat etkinlikleri olarak değil küreselleşmenin ve ekonomik canlanmanın motorlarından biri olarak da görülmüştür<sup>97</sup>. Ayrıca bienallerin düzenlendiği kentler, yavaş yavaş imaj değişikliği yapmışlar yaptıkları kültürel etkinlikle anılmaya başlanmışlardır. Bienallerle birlikte sanat fuarları gibi ticari etkinlikler, çok sayıda katılımcı ya da izleyicinin yolculuk etmesine sebep olmuş; iletişim araçlarının gelişmesiyle de neredeyse tüm kamuoyunun dikkatini çekmiştir<sup>98</sup>. Düzenlenen büyük ölçekli kültürel etkinlikler, çoğunlukla dünyanın küresel bankaları ve şirketleri tarafından himaye edilmişlerdir. Sermayenin küreselleşmesi bağlamında, çok uluslu şirketler, sanat kurumlarıyla el ele vererek küresel sahneye, daha net bir ifadeyle dünya pazarına çıkmışlardır. Sanatsal etkinlikleri himaye etmek, desteklemek, ödüllendirmek çok uluslu şirketler için kültürel ya da ulusal tüm sınırları aşmaya yarayan çok değerli bir reklam aracı haline gelmiştir<sup>99</sup>. Ayrıca küresel sanat pazarında gelişen ekonomilerde yeni zengin alıcılar ortaya çıkmaktadır. Ulusların sınırlarını aşan galeri ve müzayede şirketleri, küratörler ve sanat danışmanları, kurum ve kuruluşlar elbirliğiyle sanatçılar, sanat satıcıları, koleksiyonerler arasındaki güvenilir ilişkileri temin ve tesis etmişlerdir<sup>100</sup>. Böylece, sanatsal

---

<sup>94</sup> Smith, a.g.e., s.23.

<sup>95</sup> Stallabrass, a.g.e., s. 20.

<sup>96</sup> Griffin, a.g.e., s.10

<sup>97</sup> Yardımcı S., Küreselleşen İstanbul'da Bienal, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s. 12.

<sup>98</sup> Yardımcı, a.g.e., s. 26.

<sup>99</sup> Wu. a.g.e., s. 263.

<sup>100</sup> Velthuis, O., "Globalization and Commercialization of Art Market", Contemporary Art, Dumbadze A., Hudson S., 369-378, Wiley and Blackwell, Singapur, 2013, s.372.

çerçeve içinde, küreselleşme, çağdaş sanatı izleyen veya finanse eden seyirci ve izleyici kitlesinin katlanarak artmasını; kamu/özel müzelerin ve sergilerin dünya çapında yaygınlaşmasını; alanın her noktasında sanatın temsilcileri arasındaki bilgi alışverişinin çoğalmasını ve hızlı seyahat ağını ifade eder<sup>101</sup>.

Yeni düzende, çeşitlilik, farklılık ve melezlik teşvik edilir. ABD, yeni kurulan dünya düzeninde sahip olduğu ekonomik ve politik gücün yanı sıra, dünyanın en zengin kültür çeşitliliğini barındırarak bir avantaja sahip olmuştur. Küresel sanat satışlarının yarısından azını ABD elinde bulundurmaktadır; Avrupa ise kalan satış hacminin büyük bölümünü gerçekleştirmektedir. Fransa önemli bir kaynak oluşturmakta; İtalya ve Almanya ise önemli pazarlara sahip bulunmaktadır. Şirketler ise satın alma güçleriyle kültürel hegemonyanın suç ortağı konumunda yer almaktadırlar<sup>102</sup>.

Müzeler ve sanat müzayede şirketleri de kendi ülkelerinin dışında yatırım yapmakta; şubeler açmakta ve pazarın büyümesine sebep olmaktadır. Wu<sup>103</sup>, bir zamanlar emperyalist güçler topraklarını ve tebaalarını nasıl askeri fetihler yoluyla genişlettilerse, çağımızın çok uluslu şirketlerinin de piyasada daha çok pay ele geçirmek ve küresel pazara egemen olmak için sanatı çok değerli bir reklam aracı olarak kullandıklarını tespit etmiştir. Sanatın diplomatik portföyü yeni kamusal etki alanları yaratılmasını böylece dışarda yeni ihracat pazarları açılmasını sağlamaktadır<sup>104</sup>.

Sanat üzerinde sermayenin akışını ilgilendiren bu küresel etki temelde sanatın içeriği açısından küresel çeşitliliği yansıtamamaktadır. Bienallere katılan sanatçılar, yüzde doksanın üstündeki oranlarda Avrupa ve Amerika'da yaşamaktadır<sup>105</sup>. *Sotheby's*, *Christie's* gibi büyük müzayede şirketleri Hindistan, Çin ve Latin Amerika'da şubeler açıp sanat eserleri satın almaktadır; ancak bu ülkelerde satılan eserler çok az orandadır. Sanat fuarları, ABD ve Avrupa'nın dışındaki ülkelerde gittikçe artmaktadır, fakat bu fuarlara katılan *Gagosian*, *Pace*, *Hauser & Wirth* gibi büyük galeriler, çoğunlukla Avrupalı ve Amerikalı sanatçıları temsil etmektedirler<sup>106</sup>.

---

<sup>101</sup> Griffin, a.g.e., s.7.

<sup>102</sup> Stallabrass, a.g.e., s.15-30.

<sup>103</sup> Wu, a.g.e., s. 297.

<sup>104</sup> Joselit, a.g.e., s.5.

<sup>105</sup> Wu, a.g.e., s.5

<sup>106</sup> Velthius, a.g.e., s.373.

### 2.1.2. Neoliberalizm ve Sanat Kurumları

1990 sonrası sanatı ve sanat kurumlarını etkileyen önemli olgulardan birisi olarak karşımıza neoliberalizm çıkmaktadır. Hançelioğlu'na<sup>107</sup> göre; neoliberalizm, 18. Yüzyıldan beri 'bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler' sloganıyla bilinen devletin piyasadan tamamen elini çekmesini savunan liberal sistemin 20. Yüzyılın son çeyreğinde değişime uğramış halidir. Başka bir tanımlamaya göre ise; neoliberalizm, devletin piyasadaki ticaretin düzgün gitmesini sağlamak için müdahale etmesi gerektiğini savunmaktadır. Özel mülkiyet ve bireylerin ticaret özgürlüğü devlet tarafından korunmalıdır<sup>108</sup>. Bu yaklaşımın Wu'ya<sup>109</sup> göre açılımı ise 'özelleştirme' ve 'işletme kültürü' neoliberalizmin savunduğu 'serbest piyasa sisteminde' dillerden düşmeyen sözcükler ve siyasetin, herkese yarayan, ideolojik malzemesi haline gelmesidir.

20. yüzyılın son çeyreğinde iki önemli güç olan ve serbest piyasa sisteminin en etkili iki ülkesi İngiltere ve Amerika bu sistemi hararetle savunmuşlardır. Tüm toplumsal ekonomik ve siyasi gelişimlerin merkezi haline dönen bu ülkeler aynı zaman da sanatın iki önemli merkezi olmuşlardır. Bu devletler ekonomik yapıyı belirleyen işletmelerin ve hayırseverlerin sanatı teşvik etmesi için gerekli olan vergi indirimlerini sağlamışlardır. Şirketlere sağladıkları mali desteklerle onların kamusal alanda yatırım yapmalarının önünü açmışlardır. Dolayısıyla neoliberalizm, sanatın finansmanı, öne çıkan sanat olguları ve sanat kurumları üzerinde de etkili olmuştur.

Neoliberalizm, toplumsal hayatta ekonomi ve politikayı yakından ilgilendiren bir konu olması nedeniyle sanatın çok uzağında görülebilmektedir; ancak sanatsal etkinliklere, sanatçılara, sanat kurumlarına destek veren kaynaklar incelendiğinde iş dünyası ile sanat dünyasının yakınlıkları kolaylıkla fark edilmektedir. Sanat eseri satın almak; sanatı bir yatırım aracı olarak görmek; sanatın hisse senedi piyasasında olduğu gibi spekülative bir piyasada değer kazandığını göstermektedir. Sanat piyasası, aynı zamanda, sanat eserlerinin yatırım, vergiden kaçınma ve kara para aklama gibi çeşitli amaçlar için kullanıldığı ikincil bir piyasadır. Sanat eserinin satış hacmi hisse senedi piyasasıyla at başı gider. Dünyanın belli

<sup>107</sup> Hançerlioğlu O., Ekonomi Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.487.

<sup>108</sup> Thorsen D. E., Lie A., What is Neoliberalism?, Department of Political Science University of Oslo, 2015, s.15, Erişim: <http://folk.uio.no/daget/neoliberalism.pdf>, 12 Ocak 2015.

<sup>109</sup> Wu, a.g.e., s. 18.

başlı finans merkezlerinin aynı zamanda en önemli sanat satış merkezleri olması hiç de rastlantı değildir<sup>110</sup>.

Artun'a<sup>111</sup> göre, neoliberal kültür politikaları gereğince, sanat, piyasada, çatışma çözen, iyimserlik aşıl原因 bir sistemdir. Wu'ya<sup>112</sup> göre de serbest ticaret sisteminin tamamlayıcı bir ögesi olarak görülen sanat, yaraları sarmalı, her şeyin daha albenili ve güzel görünmesini sağlamalıdır. İmajlarını cilalama gereksinimi duyan, tütün, silah, petrol gibi alanlarda faaliyet gösteren şirketler sanat sponsorluğunu olumlu bir etki yaratmak için tercih etmektedirler.

İş elitleri, yürütmekte oldukları şirketlerin ekonomik sermayelerini kendi çıkarları için kültürel sermayeye dönüştürürler ve aynı zamanda şirketin çıkarlarına da hizmet ederler. Kültürel sermaye, ahbaplıklardan ve bağlantılardan oluşan sosyal sermayeye, sosyal sermaye de yeniden ekonomik sermaye birikimi sağlamak için kullanılmaya dönüşür. Kültürel sermayenin yapısı akışkan ve esnek olduğu için sanat etkinliklerinden sağlanan yararları nicel açıdan ölçmek kolay değildir. İnsanların yani tüketicilerin zihinlerindeki simgesel konumları konusunda çok duyarlı olan şirketler, sanatı, bir reklam biçimi ve halkla ilişkiler stratejisi olarak kullanırlar. Şirket kültürünün jargonuyla, bir sosyal gruba özgü beğenileri benimsediklerinin işaretini göstererek 'pazar dilimini' ele geçirirler.

Sanat destekleyen şirket yöneticileri hem diğer yöneticilerle hem de politikacılarla daha samimi ilişki kurarlar. Özenle seçilmiş kişilerin katıldığı sanat sergilerinin sponsorluğunu yaparak şampanya ve kanepelerle ikram edilen sergi açılışlarında müşterileri ağırlamak ve onlarla iletişim kurmak benzersiz bir ortam sunmaktadır<sup>113</sup>. İş ve politika dünyasının elitleri, en çok sanat mekânlarında gerçekleştirilen özel etkinliklerde bir araya gelip tanışmaktadırlar. Böylece şirketler sanat ödülleri bizzat sponsor olarak sanat çevresinin tam kalbine dokunmaktadırlar.

Sergilerin gördüğü rağbet hem müzelerin hem de şirketlerin istihdamlarında farklılıklar yaratmıştır. Şirketler, çalışma mekânını güzelleştirmek ve koleksiyon oluşturmanın dışında, sanat yatırımı yapmak ve etkinlikler düzenlemek için küratörleri bünyelerine almışlar, sanat departmanları oluşturmuşlar hatta sanat galerileri veya kendi binalarında kamu müzesi açmışlardır. Müzeler ise uzmanlık alanı işletme olan idareciler tarafından yönetilmeye başlanmıştır. Müzelere sponsorların isminin verildiği galerilerin yanı sıra alışverişin

---

<sup>110</sup> Stallabrass, a.g.e., s.15.

<sup>111</sup> Artun, A., Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s.48.

<sup>112</sup> Wu, a.g.e., s. 17.

<sup>113</sup> Wu, a.g.e., s. 223.

yapılabildiği mekânlar da eklenmiştir. Müzelerin odaları özel insanlara özel davetler için kiralanmış; üyeler diğer bir deyişle seçkinler grubu oluşturulmuştur.

Egemen çevre tarafından onaylanmış olmanın getireceği ayrıcalığa ve konuma sahip olmak için işletmeler verdikleri ödüllerin meşruiyetini uzman kişilerden jüri oluşturarak veya müze ve galerilerle işbirliği yaparak sağlamışlardır<sup>114</sup>. Şirketler, sanat etkinliklerinin sanatsal yönünü ele geçirmekle pek ilgilenmemiş; ancak daha kolay dikkat çekebilmek, kaygan zeminde tartışma yaratıp gündem oluşturmak açısından çağdaş sanatı desteklemişlerdir. Stallabrass<sup>115</sup>, sanatın söyleminin değiştiğini vurgulamakta; büyük çaplı finansman gerektiren enstalasyon, performans gibi etkinliklerin şirketlerin desteğiyle gerçekleştiğini söylemektedir. Şirketlerin egemen olduğu birçok etkinlikte sansür ve oto sansürün işlemesi kaçınılmaz bir olgudur.

Neoliberalizm ve sanat ilişkisini ele alındığında, 1980'li yıllardan itibaren, egemen devletlerin, piyasadaki serbest ticaretin düzenli olarak akabilmesi için şirketleri, sanat yatırımlarına teşvik ettiğini; bu durumun da hem sanat kurumlarının hem de işletmelerin yapısında değişikliklere yol açtığı söylenebilir. İşletmelerin tartışma yaratan çağdaş sanatı desteklemeleri, çağdaş sanatın yaygınlaşmasında rol oynamıştır. Şirketler ve sanat dünyası bir araya gelerek finansal açıdan daha güçlü bir odak haline dönüşmüştür.

### **2.1.3. İnternet ve İletişim Ağları**

Ses, işaret, mağara resimleri, duman ve yazı ile başlayan iletişim, matbaanın bulunması, kitap ve gazetenin basılması, telgraf, telefon, sinema, televizyon ve uydudan sonra bilgisayarın kullanılmaya başlanması ile 1980'lerde hızla gelişmiştir. Bilgisayar teknolojilerindeki ilerlemeler, internet, bilginin dünyadaki dolaşımını ve yayılmasını arttırmış; toplumlar arası yoğun bir bilgi akışını başlamıştır. Bilginin hızlı dolaşımı, çok kolay bir şekilde depolanabilmesi ve çabuk ulaşılabilmesi araştırmacılara, bilim adamlarına olduğu gibi sanatçılara da zaman ve mekân ekonomisi açısından kolaylıklar sağlamaktadır.

En önemli teknolojik gelişmelerden birisi olan internet, birçok bilgisayar sisteminin birbirine bağlı olduğu, dünya çapında yaygın olan ve sürekli büyüyen bir iletişim ağıdır. 1990 kuşağını önceki kuşaklardan ayıran en önemli farklılık internetin günlük yaşama girmiş

---

<sup>114</sup> Wu, a.g.e., s. 261-265.

<sup>115</sup> Stallabrass, a.g.e., s.19.



olması ve iletişim davranışlarını değiştirmesidir<sup>116</sup>. İnsan enerjisinin sonsuz ölçüde çok yönlü çıkış kanalı, kendini ifade etme aracı olarak tanımlanan internet, tarihte hiçbir zaman görülmemiş şekilde bu kadar farklı yerlerdeki bu kadar çok insanın parmaklarının ucuna böylesine büyük bir gücü getirmiştir<sup>117</sup>. Aslında dijital teknolojilerin temelleri altmış yıl öncesinde atılmıştır; fakat yüzyılın son on yılında her yerde görülmeye başlanmış; erişilebilir olmuştur. Küresel ağ bağlantısının sisteme eklenmesi de yeni bir katman oluşturmuştur<sup>118</sup>.

Bağlantılık, desteklediği alt sistemlerle toplumda birçok şeyi hatta her şeyi etkileyebilecek özelliktedir. Herkesin erişebileceği mevcut gerçekliği içeren şeffaf bilginin önündeki sınırlar kalkmış vaziyettedir. İletişimin gücü çağımızda küreselleşme olgusunun ve oluşumunun da en etkin hazırlayıcı dinamiklerinden biridir. Sanatsal bilgi, oluşum ve iletim aşamalarında bu süreçten etkilenmiş; sanat eseri de iletişimin bu olağanüstü yeni boyutu ve artan teknolojik gücüyle yeniden şekillenmiş, ulusal sınırları aşmış ve evrensel kültüre katkısı hızlanmıştır. Bilim, eğitim, ticaret gibi toplumdaki tüm dallarla birlikte sanatın da ilgili olduğu tüm işlemlerin elektronik aygıtlar vasıtasıyla sanal ve evrensel bir platformda birleşme olanağı doğmuştur.

İletişim araçlarında sanat nesnelere sanal ortamda sürekli bir dolaşım halindedir. Sanat dünyası da yeni iletişim biçimlerinin etkisine maruz kalmış; sanat nesnesinin içeriği iletişim ağlarına girmiştir<sup>119</sup>. Ses, biçim ve yazının, dijital teknolojilerle kodlanıp sayısal dizilere çevirmesiyle sanatsal bilgiyi içeren imge, evrensel bir dil oluşturarak yayılmıştır<sup>120</sup>.

İletişimin küresel çapta güçlenmesi sanat dünyasını ağ, buklem ve ikinci gerçeklik bağlamlarında etkilemiştir. Her noktasından giriş yapılabilen iletişim ağı, çeşitli kutupları bir araya getirebilen, mikro ve makro ağları harekete geçirebilen, gözenekli bir yapıya sahiptir. Ağdaki bilginin bir merkezde toplanması gerekmez; bir ağa girmek ağlar biçiminde hareket eden birliğe bütün noktalardan giriş yapmak anlamına gelir<sup>121</sup>.

Sanatsal bilginin yayıldığı ağlarda, tüm aktörler kavranamasa da, akademi, müze, galeri gibi birçok aktif kurumlar veya kişiler çeşitli ölçeklerde buklem etkisi yaratacak şekilde odak oluştururlar. Bu odaklar, bilgiyi üretmeleri ve hızlı akışı sağlamalarıyla ağda belirleyici aktörler durumuna gelirler<sup>122</sup>.

---

<sup>116</sup> Bourriaud, a.g.e., s.43.

<sup>117</sup> Schmidt, E., Cohen, J., Yeni Dijital Çağ, Optimist Yayın, İstanbul, 2014, s. 12.

<sup>118</sup> Paul, C., Digital Art, Thames & Hudson, Londra, 2003, s.7.

<sup>119</sup> Cauquelin, a.g.e., s.46.

<sup>120</sup> Joselit, a.g.e., s.2.

<sup>121</sup> Cauquelin, a.g.e., s.48.

<sup>122</sup> Cauquelin, a.g.e., s.49.

İletişim ağındaki bilgi, çeşitli bağlantılarla tekrarlanarak hareket eder; bu esnada yinelemeler ve değişimler söz konusu olabilir. Ağın bir hafızası vardır; bir kez ağa takılan bilgi bir daha silinmez. Tekrarlar, ağdaki bilginin bir doygunluğa ulaşmasına ve bazen de yıpranmasına sebep olur. Bilginin adlandırılması parça ve bütün arasındaki ilişkiyi sağlaması açısından önemlidir. Ağdaki bilginin topluma taşınması ikinci bir gerçekliği yaratan yeni durumu kavrayan bir dilin oluşturulmasını gerektirmektedir. Yapay dillerin artan sayısı ile gerçeklik algısı değişir; yavaş yavaş başka bir dünyanın içinde sanat kendi imajını oluşturur<sup>123</sup>.

## 2.2. 1990 Sonrası Sanatta Sanat Eseri ve İzleyici Etkileşimi

Soğuk Savaşın ardından Avrupa Birliğinin kurulması; Afrika'da köleliğin sona ermesi; Asya'da atılım yapan ekonomi olarak Çin'in yükselişi; ABD'nin süper güç hayalinin gerçekleşmemesi; Güney Amerika'da diktatörlüğe karşı başkaldırıları; küreselleşme; neoliberalizm; üretim ve tüketim çılgınlığı, tüm bunların ortak paydası çağdaş oluşlarıdır. Çağdaşlık, farklı düşüncelerin aynı zamanda birlikte var oluşu, herkesin katılımını sağlayacak yaygın yön gösterici bir anlatımın olmaması, bu dönemin en belirgin özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Smith'e göre bu manzara artık modernizm veya postmodernizm olarak adlandırılmaz<sup>124</sup>. Artun'a göre de, toplumsal, ekonomik, siyasal hayat ve düşünce giderek kültüre soğrulmakta; post modern, post endüstri, post tarih, post ideoloji, post komünizm, post sömürgecilik sonrası bir dönem yaşanmaktadır. Artık kültürün biteviye şimdiki zamanı yani çağdaşlık hâkim olmaktadır<sup>125</sup>.

1990'ların ürettiği yeni kavramlar, politik ve kültürel alanın kesişimi ile oluşan sanatsal alanı da etkilemiştir. Kimlik, farklılık, tanışma, göçebelik, akışkanlık, kök gibi kavramlar öne çıkarken sanat kendini tüm bunlarla yüzleşmek, ödeşmek zorunda hissetmiştir<sup>126</sup>. Düzenlenen sergilerde siyah ve Asya kökenli sanatçılarla Batılı sanatçıların aynı kamusal mekânda ilk kez bir araya gelmeleri beyaz olmayan çağdaş sanatçılara yeni bir görünürlük kazandırmıştır. Artık bu sanatçılar ilgi görmemekten yakınmayacaklar yalnız gördükleri ilginin türü konusunda biraz kaygı duyacaklardır<sup>127</sup>. 1990 öncesinde feminist sanatçıların erkek

---

<sup>123</sup> Cauquelin, a.g.e., s.45-66.

<sup>124</sup> Smith, a.g.e., s.18.

<sup>125</sup> Artun, Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, s.9.

<sup>126</sup> Heartney, a.g.e., s.7

<sup>127</sup> Stallabras, a.g.e., s.21.

egemenliğine meydan okumalarından sonra etnik ötekiler de beyaz adamın maskesini düşürmeye başlamışlardır<sup>128</sup>. Yıllarca etnografi müzelerinde sergilenen Afrika Sanatının ağır ağır müzelere geçişi 1996 yılını bulmuştur. Bu gelişmeler, sömürgeci, evrenselci, hiyerarşik kültür politikalarının artık terk edilmeye başlandığını göstermektedir<sup>129</sup>. Batı ve Doğu arasındaki sınırların kalkması, biri ve öteki arasındaki engelleri kaldıran bir tür karşılaşmadır ya da daha net bir ifadeyle kapitalizmin uyduğu düzene bir tür ayak uydurmadır<sup>130</sup>.

Sermaye hareketliliği, dünya tarihinin en büyük zenginliğini ve aynı zamanda en büyük yoksulluğunu yaratmıştır. Bütün kültürleri çapraz kesen bir yeni kimlik düşüncesi tasavvur edilirken, mikro milliyetçilik hareketleri bütün dünyayı kana ve ateşe boğmaya devam etmektedir. Yoksulluk, hastalıklar ve kıtlık geç 20. yüzyıldan sonra hala dünyayı ürperten sorunlar arasındadır<sup>131</sup>. Ancak oluşan yeni dünya düzeninde artık kölelik, yurttaşlık, bireysel egemenlik, sendika, muhalefet, demokrasi yok olmakta bir şirketler federasyonu kurulmaya başlanmaktadır<sup>132</sup>.

Bienaller ve fuarlar gibi büyük sergiler, çağdaş sanatı sergilemenin ötesinde farklı ekonomik ve siyasal amaçlara hizmet etmeyi hedeflemektedirler<sup>133</sup>. Hükümetlerin ve ticari şirketlerin özellikle çağdaş sanatı bir köprü olarak görmeleri nedeniyle uluslararası fuarlarda ülke katılımının giderek artması sanat pazarının ulusal tanıtım aracı olmasına da neden olmaktadır<sup>134</sup>. Örneğin, ikinci Bienal konusu *Ticaret Yolları* olarak belirlenen *Johannesburg Bienali*, ırkçılığın sona ermesiyle gerçekleşen özgür seçimlerin bir sene sonrasında yapılmaya başlanmıştır. *Gwangju Bienali* de uzun yıllar askeri diktatörlükle yönetilen Güney Kore'nin ilk özgür seçimlerinin yapıldığı yıla rastlamış; başlığı ise *Beyond the Borders (Sınırların Ötesinde)* olarak belirlenmiştir. Bu konular tamamen küreselleşme etrafında dönen meseleleri çağrıştırmaktadır. 1996 yılında Berlin duvarının yıkılması ve Avrupa'nın yeniden ele alınması ile birlikte düzenlenen *Manifesta* ise dünya ile daha büyük bir ilişkiye zemin hazırlamak için bir vesile sayılmıştır. Havana Bienali de üçüncü dünya ülkeleri sanatçılarının sahneye çıkmasına aracı olmuştur<sup>135</sup>. Kültür dünyasının dikkatinin Batı dışına kaymasıyla birlikte Avrupa dışındaki birçok kentte benzer sergiler düzenlenmeye başlanmıştır. Bu sergilerde izleyiciler, hem içinde bulunduğu mekânı dönüştürme, hem de kendisine sunulan gösteriyi/yapıtı okuma; bu okuma üzerinden farklı anlamlar üretme; dayatılan anlama karşı

---

<sup>128</sup> Stallabras, a.g.e., s.21.

<sup>129</sup> Artun, a.g.e., s. 24.

<sup>130</sup> Griffin, a.g.e., s.9.

<sup>131</sup> Heartney, a.g.e., s.7

<sup>132</sup> Artun, Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, s.23.

<sup>133</sup> Yardımcı, a.g.e., s.24.

<sup>134</sup> Barlas, a.g.e.

<sup>135</sup> Griffin, a.g.e., s.9.

çıkma olanağına sahip olmuşlardır. Böylece, bir yandan tabakalaşma kültürel sermaye ekseninde yeniden üretilmekte ve var olan toplumsal yapı olumlanmakta diğer yandan da bu yapının dönüştürme potansiyeli bulunmaktadır<sup>136</sup>.

Sanatın hayat pratiğinden kopması ve sonunda izleyicinin sanatla hakiki bir ilişki kuramaz hale gelerek pasif bir tüketici konumuna indirgenmesi, aşağı yukarı 20. yüzyıl başlarından beri çağdaş sanatın temel meselelerinden biri olagelmıştır. Tarihsel öncü hareketler, sanatın seçkinleşerek kendine ait bir alan kurmasına bağladıkları bu durumu değiştirmek için sanatın ‘korunaklı’ alanlarına, sanatçı ve izleyici figürlerine peş peşe saldırılar gerçekleştirmişler; sanatın ‘gerçek hayat’la bağını sorunsallaştırmışlardır. Böylece sanatın, hayatın salt bir ‘temsili’ değil bizzat kendisi olabilme ihtimalini araştırmışlardır. İzleyicinin, karşısına geçip düşüncelere dalacağı kendi söylemlerinden oluşan bir sanat fikri aşındıkça aşınmıştır. Sanat yapıtının karşısında ‘edilgen’ olmak yerine ‘etkenliği’ temsil eden eylem, deneyim, durum, etkileşim, katılım gibi kavramlar gündeme gelmiştir. Toplumu aydınlatmakla, izleyiciyi etkilemekle, güzel eserler yaratmakla mükellef, ayrıcalıklı bir birey olarak sanatçıya atfedilen konum sorgulanmış ve izleyici ile sanatçı arasında varsayılan bu ‘otorite’ ilişkisi aşındırılmaya çalışılmıştır<sup>137</sup>. Teknolojinin getirdiği yeni olanaklarla güncel değişim biraz daha farklı olmaktadır. Yıllardır pasif olarak kabul edilen izleyicinin artık etkin hale gelmesi ve sanat eseri ile etkileşime girmesi sonucunda sanat eserinin tamamen değişime uğraması söz konusudur. İzleyiciler her ulaştıkları yeni içerikle birlikte doğrusal olmayan bir deneyim yaşamakta ve sürekli birbirlerine referans verilen bir evrende dolaşmaktadırlar.

Hızlı ve etkili iletişim, teknolojik modeller sayesinde sosyal sınırlılıkları belirsizleştirmiş, sosyal yapıda bir takım değişiklikler yaşanmasına sebep olmuştur. Sosyal kişi ve gruplar birçok kanaldan bilgi alışverişini oluşturabilirken, bireysel ve birimsel çerçevelerini de kendileri belirleyebilmektedir. Sanat dünyasının da belirli bir sosyal yapı alt birimi olmasıyla, yeni iletişim modellerinin sanatı da biçimlendirdiğini söylemek mümkündür. Sanattaki sunum yaklaşımları ise giderek daha çok izleyici ile etkileşime ve iletişime geçme eğilimindedir.

Yeni teknolojilerin ortaya çıkışı, internet ve multi medya sistemlerinin kültürel nesne ile ilgili yeni bir sözleşme tipini ve yaşam alanlarını yaratma isteğine yol açmıştır. Bugünün sanatı uzlaşmalar ve beraber var oluşlar üzerine kurulmaktadır. Yeni birleşmeler

---

<sup>136</sup> Yardımcı, a.g.e., s.31.

<sup>137</sup> Gen, E., “Etkileşim, Taciz, Vandalizm? Çağdaş Sanatta Katılımcılık ve İlişkiselik Üzerine Bazı Sorular”, 02/09/2013, Erişim: <http://www.e-skop.com/skopbulen/etkileşim-taciz-vandalizm-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-iliskiselik-uzerine-bazi-sorular/1469>, 25 Nisan 2015.

keşfedilmeye, ayrı birimler arasında ilişkiler yaratılmaya ve farklı taraflar arasında arkadaşlıklar kuran yapılar oluşturmaya çalışılmaktadır<sup>138</sup>.

Sanatçılar *HTML* (hipermetin işaretleme dili) protokolleri, tarayıcılar, *web* siteleri, hipermetinler, e-postalar ve benzerleri gibi yeni internet dilleriyle deneysel çalışmalar yapmaya başlamışlardır. İnternetteki sanatsal eylemliliği belirleyen, çoğunlukla medyalar karşısında eleştirel ve müdahaleci bir yaklaşımdır. Burada nesne olarak sanat yapıtından çok, çalışmanın yaratıcı sürecinin kendisi odak noktası olmaktadır. İzleyici sadece bir gözlemci olarak görülmemekte çoğu durumda ya yapıtla karşılıklı etkileşime girmesi ya da oluşumuna ve gelişimine katkıda bulunması için sürece katılmaya davet edilmektedir. İnternetteki sanatsal uygulamalar, genellikle sanatçıların kendi aralarındaki işbirliğiyle veya sanatçıyla izleyici arasında gelişmektedir<sup>139</sup>.

Yeni medya, gazete, radyo, televizyon, sinema gibi geleneksel medyadan farklı olarak, dijital kodlama sistemine temellenen, iletişim sürecinin aktörleri arasında eş anlı ve çok yoğun kapasitede, yüksek hızda karşılıklı ve çok katmanlı etkileşimin gerçekleştiği multimedya biçimselliğine sahip iletişim araçlarıdır. Yeni medya sanatının belirgin özellikleri, işlemlerinde verileri sayılara dönüştürmesi nedeniyle dijitallik ve izleyiciyi daha aktif bir konuma yerleşmesiyle etkileşimsellik<sup>140</sup>.

Bilgi içeriği yüklü olan sanat yapıtlarının internet vasıtasıyla bilgiyi istenen yön doğrultusunda sunması izleyicinin katılımı konusunda kolaylıklar sağlamıştır. Gelişimin boyutunu vurgulamak bağlamında analog yöntemlerle çalışmış olan Hans Haacke ve Mark Lombardi'den örnekler verilebilir.

İzleyicinin oluşum süreçlerini takip edebileceği su, hava, rüzgar ve yoğunlaşma gibi doğal öğelerin ve fenomenlerin özelliklerini irdeleyen 'Gerçek Zamanlı Sistemler' olarak adlandırdığı kinetik heykelleri ile tanınan Haacke, *Condensation Cube*'da olduğu gibi (Resim 2.1) yıllarca sürebilecek enstalasyonlar tasarlamıştır. Doğanın fiziksel gücünü görünür hale getirmek için teknolojik ve organik işlemleri beraber kullanmıştır. Nesneden sisteme geçişi ilk ortaya koyan sanatçılardan biri olarak tanınmaktadır. Haacke'nin süreç içeren işlerinde, sanatçı sistemin çalışması için temel kuralları, formülleri oluşturup şablonları hazırlamakta sonra sistemi kendi kendine işlemeye bırakmaktadır. Bir olguyu, kavramsal boyutuyla, bir sistem dâhilinde geçirdiği evreleri gözlemleyerek takip etmek, sanat eserinin bir kez görülüp

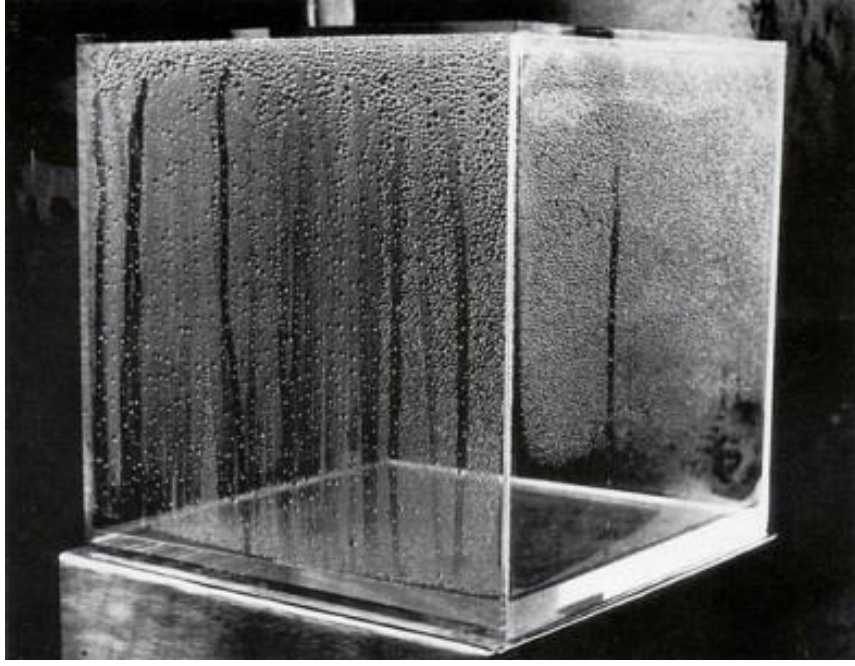
<sup>138</sup> Bourriaud, a.g.e., s.26-45.

<sup>139</sup> Gkoutziouli K., "İnternet Sanat(lar)ı", Erişim: <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/str/tr9830749.htm>, 22 Mart 2015.

<sup>140</sup> Özarslan Z., "Yeni Medya Döneminde Sinemanın Geleceği", 25 Ekim 2014,

Erişim: <http://www.bianet.org/biamag/sanat/159421-yeni-medya-doneminde-sinemanin-gelecegi>, 30 Ocak 2015.

bir kenarda kalmasını engelleyen bir sunum şekli olmuştur. Haacke, bu çalışmasıyla izleyicinin merak duygusunu teşvik ederek sürece dâhil etmiştir.



**Resim 2.1** Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1965-2008.

Dünyanın her tarafında hükümetlerin ve büyük şirketlerin, sanatı kendi çıkarlarını örtbas etmek için kullandıklarının farkına varan ve bu durumu işlerine yansıtan Haacke, sanat piyasasına hâkim olan patronaj sistemini, daha açık bir ifadeyle sanatın sermaye için kullanılmasını çok önceden irdelemeye başlamıştır<sup>141</sup>. Sermaye, iktidar, küreselleşme ve bunun gibi kavramları, yani sistemi, kurumların arkasındaki esas güçleri, hedef alan işler üretmiştir. Başta İngiltere olmak üzere Avrupa ve Amerika’da şirketlerin sanata müdahalesi neticesinde artık kültürel bir endüstri haline gelmiş olan, kurumsallaşan kurumları eleştirmiştir<sup>142</sup>. Hangi siyasal rejimde olursa olsun, müze ve sanat galerilerine parasal kaynak sağlayanların siyasal ve toplumsal kimliklerinin ortaya konması gerektiğini vurgulamıştır. Kültür ve sanatı destekleyenlerin, ister özel isterse kamu kuruluşları olsun, her zaman belli çıkarların peşinde koşacaklarını, kimsenin sırf iyi niyet ve hizmet olsun diye sanata destek olmayacağını dile getirmiştir. Haacke’ye göre, müze yöneticilerinin ve destekçilerinin hiç biri temiz değildir; sistem öyle kurulmuştur ki sanatçılar bunun dışına çıkamamışlardır. Kendilerine öncü diyen sanatçılar, bu sistemin içinde galeri, müze ya da ticari şirketlerle ilişkilerini sürdürdükçe bunların belirlediği ideolojik sistemin içinde kalmış olacaklardır<sup>143</sup>.

<sup>141</sup> Yılmaz, a.g.e., s. 302.

<sup>142</sup> Odabaş, Y., “Türkiye’de Çağdaş Sanatta Kurumsal Eleştirinin Sorunları”, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E Kasım-Aralık’12, Sayı:10, s.24. Erişim: <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfed/article/viewFile/3716/3091>, 12 Ocak 2015.

<sup>143</sup> Haacke, Hans, “Statement”, Art in Theory, Der. Harrison C., Wood P., Blackwell, Oxford, 1993, s.105.

Haacke yaptığı çalışmalarla, sanatçılara sponsorluk yaparak ve sanat hamisi gibi gözükerek kendi reklamlarını yapan bazı şirketlerin, örneğin ‘Mobil’in ve ‘Phillip Morris’in insan hakları ve insan sağlığına aykırı faaliyetlerini ortaya dökmüştür. Hatta firmalarca engellenmeye çalışılan bir dizi protest etkinlik yapmış ve bunlarla ilgili yapıtlar sergilemiştir<sup>144</sup>.

Sanat kurumlarının ardındaki politik ve sınıfsal yapılanmaları ve ilişkiler ağını gözler önüne serdiği işlerine örnek olarak, *Seurat's 'Les Poseuses' (small version) 1888-1975* adlı çalışması (Resim 2.2) gösterilebilir. Sanatçı, bir sanat tarihçisi rolüne bürünerek, Georges Seurat’ının *Les Poseuses* adlı 1888 tarihli tablosunun kimler tarafından satın alındığının izini sürmüştür. Çalışma, tablonun renkli bir fotoğrafına, tekrar satışlarındaki bedel ve alıcı bilgilerini listeleyen 14 panelin eşlik etmesiyle oluşmaktadır. Eserin mülkiyet tarihi, 19. yüzyıl sonlarındaki eski usul aile hamiliğinin 20. yüzyıl sonlarında eserlerin metalaştırıldığı yeni bir sanat komisyonculuğuna dönüşümünü yansıtır. Haacke’ye göre bir eserin ne değeri ne de anlamı özerktir; aksine eserler, tarihsel dönüşümlere bağlıdır ve değişen sınıfsal ve ticari çıkarların etkisi altında bulunmaktadır<sup>145</sup>.



**Resim 2.2** Hans Haacke, *Seurat's "Les Poseuses (Small Version), 1888-1975"*, 1975.

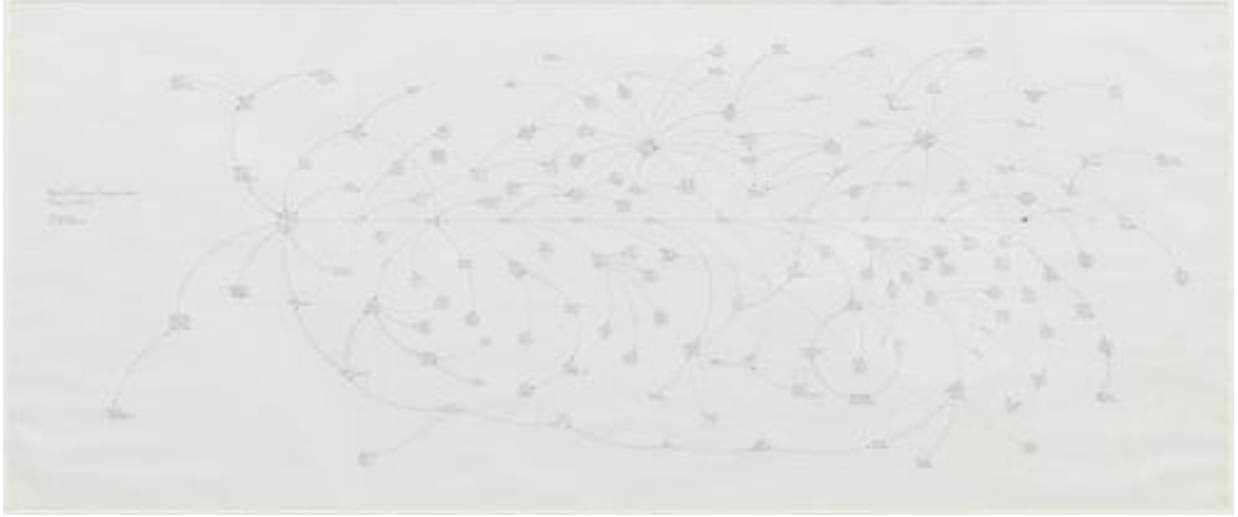
Eleştirel bir bakış açısına sahip olan Haacke, çalışmalarını bilgiyi topladığı ve sunduğu dille sergilemeyi tercih etmektedir. Siyasal, toplumsal ya da insanın varoluşuyla ilgili görsel yolla doyurucu bir şekilde anlatılamayan karmaşık sorunları tartışmaya açmak konusunda, konuşma ve yazı dili Haacke’ye çekici gelmektedir<sup>146</sup>. Düşünsel olarak algılanması beklenen, yazı fotoğraf gibi açıklamalarla desteklenen bu tip işler izleyicinin uzun zaman ayırarak içine girebileceği çalışmalardır. Bilgi içeriğinin ön plana çıkmasıyla sunum

<sup>144</sup> Artun A., *Sanatçı Müzeleri, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.216.*

<sup>145</sup> [http://saltonline.org/tr#!tr/329/hans-haacke?q=hans\\_haacke\\_seurat](http://saltonline.org/tr#!tr/329/hans-haacke?q=hans_haacke_seurat), 09 Ocak 2015.

<sup>146</sup> Yılmaz, a.g.e., s. 299.

çoğunlukla minimalist bir yaklaşım içermektedir. Neredeyse izleyiciyi uzaktan çeken hiçbir şey yoktur; eser sadece izleyiciye 'bakan bir yüz'dür; izleyici ilgilenirse karşılaşma ve etkileşim gerçekleşebilir.



**Resim 2.3** Mark Lombardi, *World Finance Corporation*, 4. Versiyon 1997-2000.

Küresel sermaye akışının güçlü oyuncularının, finansal kurumlar, siyasal örgütler ve hükümetler arasında nasıl temsil edildiğine ilgi duyan Mark Lombardi de analog yöntemler ve son derece titiz çalışmalar yaptığı örneklerle karmaşık ağlar kurmuş ve sermaye ilişkilerini açığa çıkaran çalışmalar yapmıştır. ABD'deki tasarruf, kredi skandalları gibi olaylar ya da Vatikan Bankası, mafya ve ateşli silahların yasadışı yollarla sevki arasındaki bağlara yönelik kapsamlı araştırmalar yürütmüştür.

İşlerine örnek olarak *Dünya Finans Şirketi* adlı diyagram (Resim 2.3) verilebilir. CIA'yle, mafyayla, Fidel Castro'yla ve Kolombiya uyuşturucu beyleriyle bağları bulunan şirket kurucusunun ellerinde 50 milyon doların buhar olup uçtuğuna dair mali skandalı göstermektedir. Lombardi'nin kendi bakışıyla kodlanan bu olaylar ve ilişkiler, kâğıt üzerinde örümcek ağları gibi yayılan, genellikle şaşırtıcı iç ilişkilerle birbirine bağlanan örgütlerin ve kişilerin ilişkilerini yansıtmaktadır. Kamuya açık kaynaklardan edinilen bilgilerle, paranın bağlayıcı iplik işlevi görerek herkesi finansal manipülasyonun geçerli olduğu görünmez bir etki ağı içine soktuğu dünyanın haritası çıkarılmıştır<sup>147</sup>.

İzleyicinin uzun okumasını gerektiren bilgilerin üst üste eklenmesiyle oluşturulan bu tip titiz çalışmalar, bilgisayar yazılımlarının devreye girmesiyle rahatlamış görünmektedir. Antoni Muntadas'ın 1994'te tasarladığı *The File Room* (Resim 2.4) adlı monitörlere açılan dosya dolaplarından oluşan yerleştirmesi, bilgisayar teknolojisinin izleyiciye takip açısından

<sup>147</sup> Heartney, a.g.e., s.298.



getirdiği farklılıkları yansıtmaktadır. Çalışmada katılımcılar tarafından yüklenen ve internette sansürü tema edinen sürekli bir görsel veri bankası kullanılmıştır<sup>148</sup>. İletişim kanallarıyla, merkezi bilgi akışının nasıl sansürlendiği ve düşüncelerin ne şekilde yayıldığı fotoğraf, video, yayın, internet ve multimedya yerleştirmeleri gibi değişik araçlarla açığa çıkarılmaktadır. *The File Room*, katılımcıların internet üzerinden doğrudan giriş yaparak veriler eklediği devam eden bir proje niteliğindedir. Arşivlere internet aracılığıyla ulaşılabilir<sup>149</sup>.



**Resim 2.4** Antoni Muntadas, *The File Room*, 1994.

Sistemi eleştiren işlerin, iletişim ağlarını etkin kullanarak katılımcılara açılması bir çeşit sınırları aşma eylemidir. Katılımcılığın boyutunu çok yönlü büyütebilecek sınırsız veri kaynağının değerlendirilebileceği bir küresel birleşim söz konusudur. İzleyicilerin, işle karşılaşma mekânları da tamamen değişiklik göstererek sanal ortama taşınmıştır. Bu tür çalışmaların yapılmaya başlanması, her türlü yerel sorunun da küresel boyutta açığa çıkarılabileceğini ve tartışmaya açılabilceğini göstermektedir.

13. İstanbul Bienalinde sergilenmiş olan “Mülksüzleştirme Ağları” da etkileşimli haritalarla yönlendirilen karmaşık ilişkilerin boyutlarının nerelere ulaşılabilceğini izleyicinin ilgisine göre sunan iletişim ağlarına yerleşmiş bir sanatsal yaklaşımdır<sup>150</sup>. Veri bankasına dönüşen bu görsel kaynakların sosyal paylaşım sitelerinde yer alarak etkileri genişlemekte ve

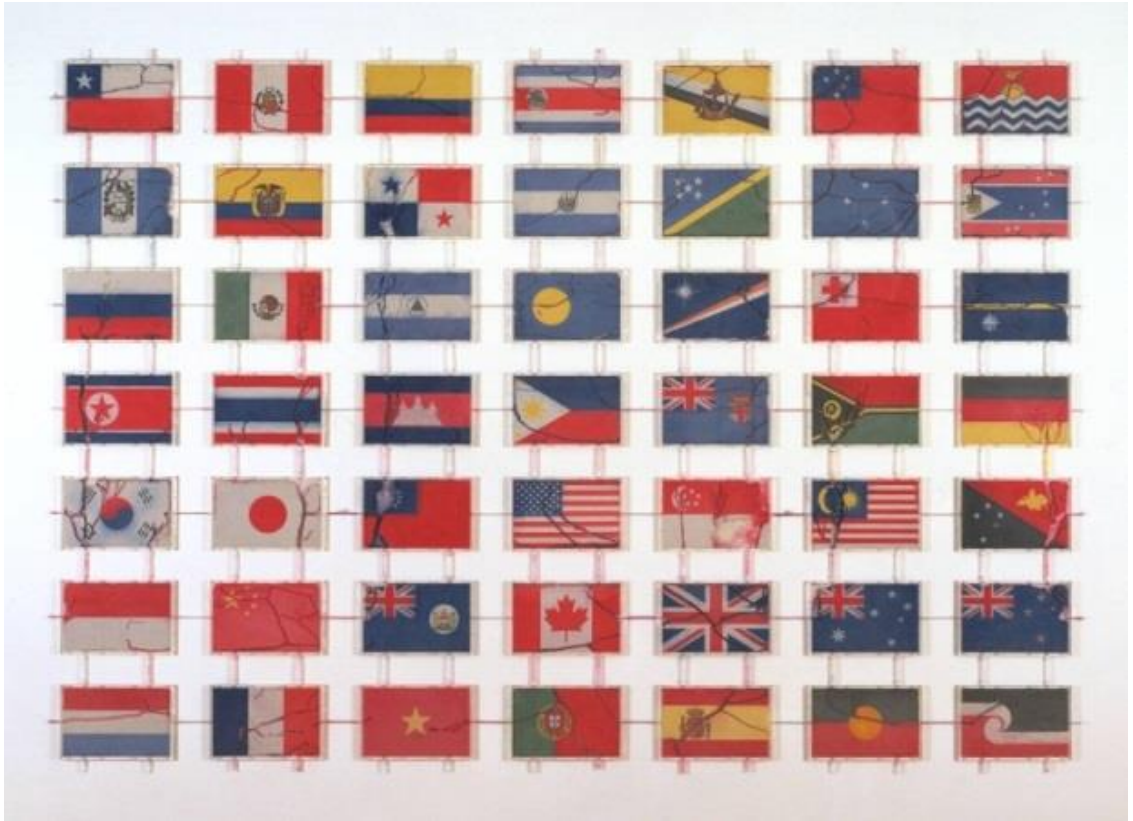
<sup>148</sup> Gkoutziouli, a.g.e.

<sup>149</sup> <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-file-room/>, 21 Mart 2015.

<sup>150</sup> <http://mulsuzlestirme.org/>, 21 Mart 2015.

haber kaynaklarına da veri oluşturmaktadır. Ulaşılan izleyici kitlesinin sınırlarının ne boyutta genişlediği tahmin edilebilmektedir. Sınırların kalkması, birçok çelişkileri ve olumsuzlukları çağrıştırırken, dünyanın ‘küresel köy’ olarak toptan uygarlaşması olasılığını da barındırmaktadır.

Küresel etkilere dayanan değişimi ülke sınırlarının birbirine kaynaşarak kalkmakta olduğunu vurgulayan Yukinori Yanagi politik işler üreten bir sanatçıdır. *The World Flag Ant Farm* (Resim 2.5) isimli çalışmasında, mat cam kutular içerisinde renkli kumlarla oluşturulmuş 49 farklı ulusa ait bayrakları göstermiştir. Plastik tüplerle birbirine bağlı olan kutular içerisindeki karıncalar bir bölümden diğerine seyahat edebilmekte, ulusal amblemleri oluşturan desenler sürekli olarak bozulmaktadır. Evrensel bir sorunu gündeme getiren Yanagi'ye göre bu karıncalar, dünyada yapay olarak oluşturulmuş anlamsız sınırları bozan anarşik güçlerin doğadaki temsilcileridir<sup>151</sup>. Çalışmalara eklenen zamanı ve süreci işleyen ayrıntılar, her tekil izleyicinin işle karşılaşma anındaki görüntüyü sadece bir kez izleyebilmesi ve işin o andaki özel sunumunu içermektedir. Kavramsal boyutta anlam farklılıkları yüklemektedir.



**Resim 2.5** Yukunori Yagari, *Pacific*, 1996.

<sup>151</sup> Eyigör, F., “Resim-Heykel İlişkisi”, 2003, Erişim: [http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship\\_4.html](http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship_4.html), 07 Mart 2015.



**Resim 2.6** Christian Marclay, *The Clock*, 2010.

İzleyici, zaman ve mekân birlikteliğini sorgulayan çalışmalara Christian Marclay'ın *The Clock*, (Resim 2.6) adlı video kolajı örnek oluşturabilir. Sinema tarihi boyunca çeşitli filmlerden seçilen saat görüntülerinin 'doğru zamanı gösterecek' biçimde montajlandığı ve gerçek zamanlı olarak sergilendiği bu film 24 saat uzunluktadır. Kol saati, saat kulesi, çalar saat, guguklu saat görüntüleri, orijinal içeriklerinden çıkarılarak kronolojik olarak 24 saatlik gerçek zamanlı bir kurgu şeklinde yeniden düzenlenmiştir. Çok sayıda sinemasal dönem, kurgu, stil ve türün sıralandığı *The Clock*, birbirinden farklı bu film kesitlerini, zamanın durmak bilmez ilerleyişinin işin hikâyesine dönüştüğü anlamlı bir bütün hâlinde bir araya getirmektedir. Gösteri boyunca (Resim 2.7) her saatin her dakikasının her ânı, izleyicinin içinde yaşadığı dünyanın zaman göndergesine bağlanmaktadır. Film tam anlamıyla zamanın bir göstergesi, tümüyle ekrana yansıtılan planlardan oluşturulmuş bir saattir. İzleyici videoyu seyredirken elinde olmadan filmde akan zamanı gerçek zamanla doğrulayacaktır. Video, uzun süre seyredildiğinde birbirini takip eden olay kurgularının ötesinde sadece zaman kalmakta ve sorgulanmaktadır.<sup>152</sup>



**Resim 2.7** *The Clock*, Açık Sinema-SALT Beyoğlu gösterimi, 2014.

<sup>152</sup> Lebow A., "Christian Marclay'den 'The Clock'", 13/05/2014, Erişim: <http://www.altiyazi.net/yazilar/christian-marclayden-clock/> , 12 Ekim 2014.

Video izleyicinin belleğine hitap eden baştan sona izlenmediği durumda farklı parçaların bir araya gelmesiyle yeni kolajlar oluşturan sunum yöntemlerini içerir. Günlük pratikte karşılaşılan ilişkilerin, düşüncelerin, duyguların parçalar halinde birbirine eklenmesi Video Sanatının da sorunsallaştırdığı dinamiklerden birisidir. Karartılmış özel bölümlerde izleyici ile buluşan Video Sanatı vizörden bakışı temsil etmektedir.

Öne çıkan video sanatçılarından Rottenberg, videolarında yer alan abartılı fiziksel özelliklere sahip oyuncuları (Resim 2.8), eleman ilanlarını tarayarak gerçek yaşamlardan bulmaktadır. Bedenin bir üretim merkezine dönüştüğü kurgularında uzun saçlı oyuncular saçlarını sallayarak rüzgar enerjisi üretmekte, buharda kalıp terleyen insanlardan toplanan çakralar kıtalar arası taşınarak Afrika çöllerini sulamaktadır. Sanatçı çalışmalarına ilk başladığında, çok az kişide bulunan bir kan grubuna sahip kadının işinden istifa edip kanını satarak geçinmesinden etkilenmiştir<sup>153</sup>.



**Resim 2.8** Mika Rottenberg, *Squeeze*, 2010.

Bedensel ölçüleri veya özellikleri normalin üstünde olan modellerin üretim döngüsünün bir parçası olarak rol aldığı küçük fabrikalarda dönen makinelerin gıcırtiları, nefes, rüzgar, hışırtılar, terleyen insanlar, kesilen tırnak, beden parçaları, makyaj artıkları üretimin sağlanması için girdileri oluşturmaktadır. Pedal çevirmek, sıkıştırmak, ağlamak, terlemek, kazmak, itmek ve biraz da simya eklemek bir ürünü ortaya çıkarmak için gereklidir.

<sup>153</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8M9CFHk8P-Q>, 28 Nisan 2015.

İşlemi gerçekleştiren bedenlerin sığabileceği şekilde tasarlanmış kutu biçimindeki fabrika bölümleri birbirine bağlantılı çalışmakta; küçük deliklerden üretimle ilgili komutlar alınmaktadır. Üretim hattının kayan, açılıp kapanan sistemleriyle ürünün aşamalardan geçerek ilerlemesi sağlanmaktadır. Nefes sesi, terin sızarak akması, süt sağılırken tenekeye ince bir ip gibi değişi, etin sıkışması, tenin kızarması gibi ayrıntılar abartılarak ön plana (Resim 2.9) çıkarılmaktadır<sup>154</sup>.



**Resim 2.9** Mika Rottenberg, *Squeeze*, 2010.

Rottenberg, kapitalist sistemin içindeki emek, değer, üretim ile ilgili fikirlerin ve mantığın sorgulanmasını sağlayan mizah ve aşırılık dolu, zekice hazırlanmış videoları aracılığıyla sonu olmayan döngü halinde devam eden hikâyeler anlatmıştır. Kurgu ile gerçek arasındaki sınırı bulanıklaştırarak, mikro-evrenlerde insani öğeleri öne çıkarmış izleyicilerin dikkatlerini kendi fiziksel özelliklerine ve etraflarındaki mekânla olan ilişkilerine çekmeyi sağlayan mekânsal enstalasyonlar yaratmıştır<sup>155</sup>. İzleyiciyi üretilen ürünün görselleriyle birlikte oluşturduğu video yerleştirmelerinde, bedeninin üretimin bir parçası haline dönüşmesi konusunda açılımlara sürüklemektedir.

Sanatçının gösterdiği açıdan bir olguyu izlemek Amerikalı ışık sanatçısı James Turrell'in çalışmalarında da kullanılan ilginç bir ayrıntıyı oluşturmaktadır. Doğadaki ışık ile insan vücudu arasında ilişki kuran Turrell'e göre insan, ışığı D vitamininde olduğu gibi deri yoluyla almaktadır. Sanatçı, insanların ışığı yiyecek gibi tükettiklerini ve diyetlerinin bir parçası olduğunu savunmakta izleyicilere de bu deneyimi, yarattığı mekânlarda ışığı somutlaştırarak yaşatmaktadır<sup>156</sup>.

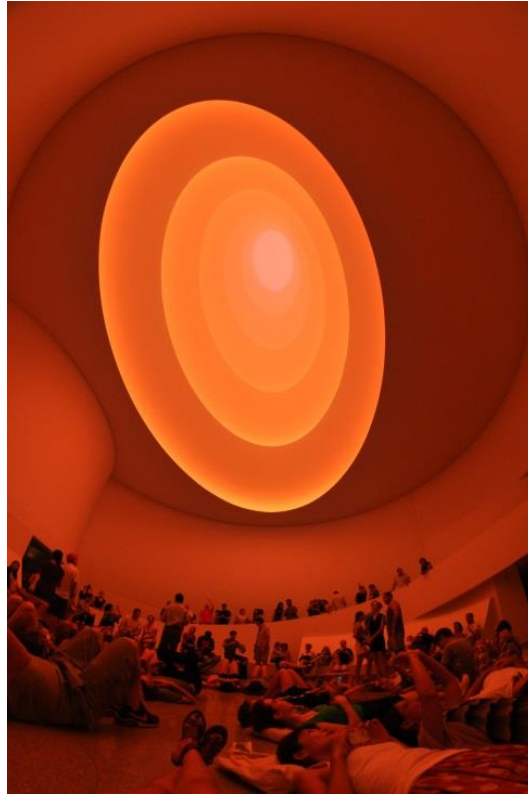
<sup>154</sup> Hudson J., "Mika Rottenberg", röportaj, 2010, Erişim: <http://bombmagazine.org/article/3617/>, 02 Nisan 2015.

<sup>155</sup> <http://13b.iksv.org/tr>, 13 Mart 2015.

<sup>156</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=tjQik2RJZ5w>, 12 Nisan 2015.



**Resim 2.10** James Turrell, *Aten Reign*, 2013.

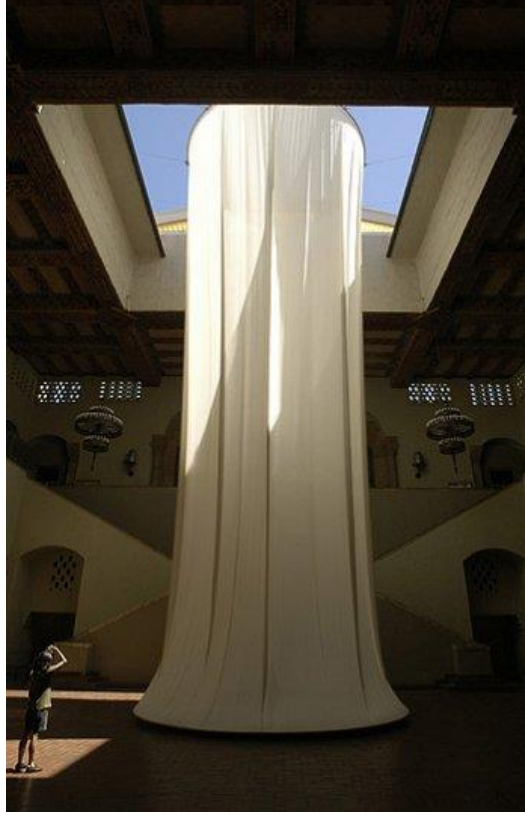


**Resim 2.11** James Turrell, *Aten Reign*, 2013.

Turrell'in Guggenheim Müzesinde oluşturduğu *Aten Reign* (Resim 2.10-2.11) adlı ışık enstalasyonu mimari biçimle birleşerek izleyiciyi, büyüleyici geometrik biçimlerin renk skalası içinde mekânın bir parçası haline getirmektedir. Uzayın sonsuzluk hissini çağrıştıran renk huzmesinde yer alan izleyici ışığın güçlü etkisini algılamaktadır<sup>157</sup>. *Aten Reign*'de her gün karşılaştığımız gün ışığı müze tavanının boşluklarından girmekte, en derin

<sup>157</sup> Voon C., "James Turrell's "Aten Reign" At The Guggenheim", 22/07/2013, Erişim: <http://thewildmagazine.com/blog/james-turrells-aten-reign-at-the-guggenheim/>, 26 Nisan 2015.

katmanlardan aşağıya doğru akmaktadır. LED armatürler aracılığıyla oluşturulan huniler sayesinde değişim gösteren renkli beş eliptik halka mekânın iç sınırlarını çevrelemektedir<sup>158</sup>.



**Resim 2.12** Kimsooja, *A Mirror Woman-The Ground of Nowhere*, 2003

İzleyicinin gökyüzü ile kurduğu ilişkiye farklı bir bakış açısıyla yaklaşan bir diğer sanatçı da Kimsooja'dır. Beyaz kumaştan oluşturulmuş yaklaşık altı metre yüksekliğindeki silindir (Resim 2.12), Hawai'de sömürge çağında belediye olarak kullanılan binanın lobisine tavanı açılarak yerleştirilmiştir. Tabana döşenen aynaya gökyüzünün yansımasıyla tünelin içinde oluşturulan derin boşluğa giren izleyiciler, mekânı bir çıkış koridoru eğretilmesiyle deneyimlemişlerdir. Kumaşın rüzgârda hafifçe dalgalanması görünüşte canlı nefes alıp veren bir mekân izlenimi uyandırmaktadır. Gökyüzü ve yeryüzünün birleşmesi gibi bir metaforu yaratan çalışma izleyicinin kişisel özelliklerini çelişkilerini yansıtabileceği bir atmosfer sunmaktadır<sup>159</sup>.

*İğne Kadın* (Resim 2.13) isimli video performansında ise Kimsooja, çevresinden gelip geçen kalabalığın ortasında dimdik ayakta durmaktadır. Bedenini sembolik bir iğne gibi algıladığını söyleyen Koreli sanatçı, yaşadığı ortamda, dikiş nakış gibi kadınların yaptığı

<sup>158</sup> <http://pldturkiye.com/frank-lloyd-wrightin-guggenheim-rotunda-projesi-turrell-tarafından-skyspacee-donusturuldu/>, 28 Ocak 2015.

<sup>159</sup> Heartney, a.g.e., s.319.

işlerin yansımaları video ve performanslarında kullanmıştır. Vücudun bir uzantısı olan iğne yaralama ve iyileştirme özelliklerinin ikisini de taşıyan hermafrodit bir fiziksel yapıya sahiptir. Geleneklerinin bir parçası olan battaniyeleri dikerken kullanılan iğnenin ipek kumaşı deldiğinde çıkardığı ses, sanatçının benliğini etkileyen, çağrışımlar yapan bir metafor olarak kullanılmaktadır<sup>160</sup>.



**Resim 2.13** Kimsooja, *A Needle Woman*, 1999.



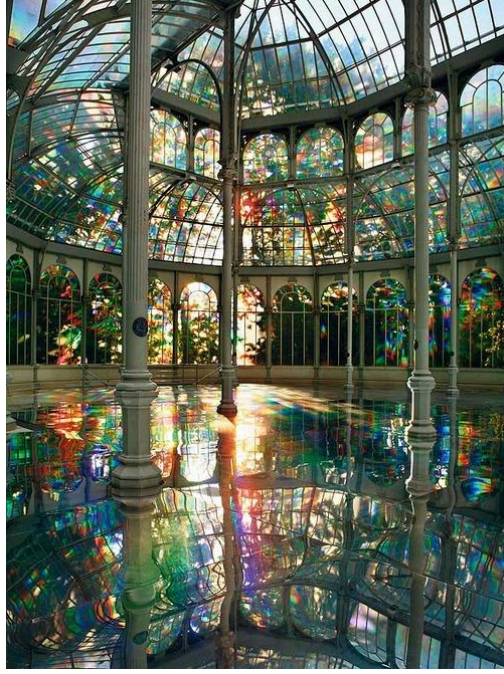
**Resim 2.14** Kimsooja, *Bottari*, 2005.

Cage'in Paris'teki bir performansı sırasında sessizlik temalı işlerinden etkilenen sanatçı boşluğu dolduran unsurlarla ilgilenmiştir. İçinde büyüdüğü göçebe kültüre ait olan bohça, tavan arasına eşyaları koymak veya bir yere taşımak için kullanılmaktadır. 'Bohçayı hazırlamak' kadına yönelik kullanıldığında kadının kendi yaşamını kurmak için ailesinden

<sup>160</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=GvRcAJTHatk>, 12 Nisan 2015.



ayrılacağını ifade eder. Sanatçının heykelle özdeşleştirdiği, gerçek hayattan kopararak doğrudan yerleştirmelerinde kullandığı bohça (Resim 2.14), kadının rolü ve pozisyonu açısından kadın sanatçıları temsil etmektedir. Böylece bohça heykel nesnesi olmaktan çıkıp sosyal bir imgeye dönüşmüştür.



**Resim 2.15** Kimsooja, *Respirar-Una Mujer Espejo*, 2006.



**Resim 2.16** İzleyiciler ve *Solumak-Ayna Kadın*

*Solumak-Ayna Kadın* (Resim 2.15) adlı yerleştirmesi, bohça ve iğne imgelerinin birleştiği bir enstalasyondur. Cam pencerelerle kaplı, saray olarak kullanılan mekânı bir bohça gibi algılayan sanatçı, zemini ayna ile kaplamış, nefesinin sesi, optik kırılma ile yansıyan renkler

ve ayna ile boşluğu doldurmuştur<sup>161</sup>. Mekândaki bir odayı da tamamen karanlık olarak düzenleyen sanatçının yarattığı atmosferde izleyici (Resim 2.16) sanatçının bedeni gibi soluyan bir büyük bohçaya girmekte ve onun içinde saklanan nesnelere parçası olmaktadır<sup>162</sup>.



**Resim 2.17** Robert Morris, *BodySpaceMotionThings*, 2009 (Orjinal Enstalasyon 1971)

İzleyicilerin sanat yapıtına dâhil oldukları bir diğer örnek de Robert Morris'in daha önceden gerçekleştirdiği *BodyMotionSpaceThings* (Resim 2.17) adlı yerleştirmesinde açığa çıkmaktadır. Bu çalışma, *Turbine Hall*'da tekrar kurulmuştur. İzleyicilerin ortak bir deneyimi paylaştığı, hareket edebilen nesnelere topluluk içinde kurdukları ilişkiler yapıtın ana temasını oluşturmaktadır. Tüneller, ağırlıklar, ipler, platformlardan oluşan aletlerle tırmanmak, dengede durmak, emeklemek, yuvarlanmak interaktif yerleştirmenin bir parçasıdır<sup>163</sup>.

Meksikalı sanatçı Rafael Lozano-Hemmer, biyometrik alıcıların sinyal gönderdiği bilgisayarlı kontrol sistemleriyle telematik ağlar oluşturmakta; izleyicilerin katılımını sağlayacak interaktif yerleştirmeler yapmaktadır. İşlerinde, alıcılar, projeksiyon cihazları, özel yazılımlar ve mekanik motorlar gibi hem ileri, hem de basit teknolojiler kullanmaktadır. Projeksiyonlarla görüntüler mimari elemanları kullanacak şekilde yansıtılmaktadır. İnsan sesinin, nefesinin, ritminin, bakışının, izinin, optik olarak verilere dökülüp modern teknoloji ile görsel yansımalara çevrilmesi ve izleyicileri de deneyimin bir parçası olarak oyuna dâhil etmesi, Lozano-Hemmer'in enstalasyonlarını izleyici-yapıt birlikteliğinde tam bir ortaklığa

<sup>161</sup> <http://www.art21.org/texts/kimsooja/interview-kimsooja-it-was-just-a-dream>, 22 Mart 2015.

<sup>162</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=GvRcAJTHatK>, 23 Ocak 2015.

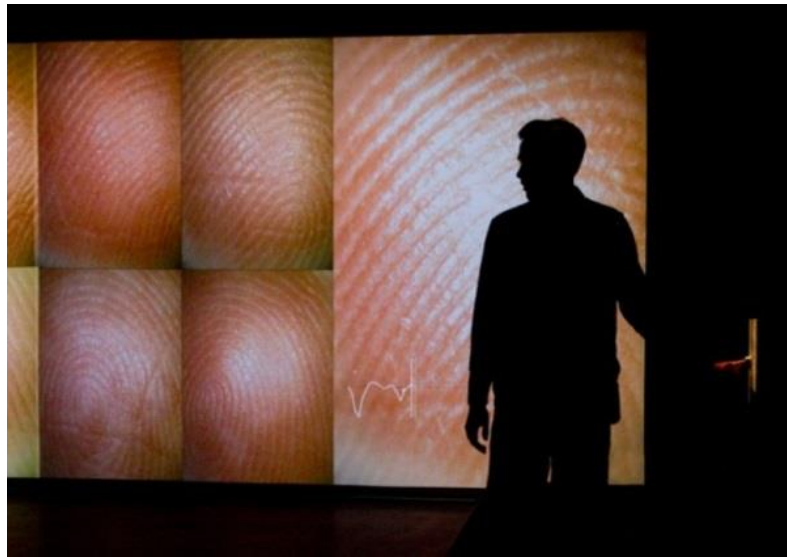
<sup>163</sup> <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/robert-morris-body-space-motion-things>, 11 Mart 2015.

çevirmekte sanatçının rolünü de yaratıcı-düzenleyici bir seviyede tutmaktadır. İzleyici, sadece yapayalnız benliğinin önemini değil, aynı zamanda bireyin karmaşık kolektif hayattaki konumunu da algılamaktadır.



**Resim 2.18** Rafael Lozano-Hemmer, *Pulse Room*, 2006.

*Pulse Room* (Resim 2.18), tavadan sarkan üç yüz adet elektrik ampulüyle gerçekleştirilen interaktif bir yerleştirmedir. Ampuller katılımcının kalp ritmini ölçen bir ara yüze bağlıdır. Odayı düzgün aralıklarla tamamen dolduran ampullerden izleyiciye en yakın olanı, izleyicinin ara yüzü iki eliyle tutmasıyla kalp atış hızında yanıp sönmeye başlamaktadır. Yeni bir izleyicinin etkileşime dahil olması ampulleri kaydırmaktadır<sup>164</sup>.



**Resim 2.19** Rafael Lozano-Hemmer, *Pulse Index*, 2010.

<sup>164</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sbiqDufLCDY>, 03 Mart 2015.

*Pulse Index* (Resim 2.19) ise katılımcıların parmak izlerini kaydederken aynı zamanda kalp atış hızlarını da ölçen interaktif bir yerleştirmedir. Daha önceki binlerce katılımcının parmak izlerine ait veriler, deriden yapılmış spiral bir oda oluşturacak biçimde, aşamalı bir şekilde ekrana yansıtılır. Katılımcılar, dijital mikroskop ve nabız ölçer içeren özel bir alıcıya parmaklarını koyarlar; parmak izleri, nabız hızlarına göre titreyecek şekilde ekrandaki en büyük hücrede görünür. İşe katılan kişi sayısı arttıkça, diğer kayıtlar kenara doğru kayar ve sonunda tamamen yok olarak küçülmeye başlar; böylece kimlik belirlemek için yaygın olarak kullanılan biyometrik görüntüden, yani parmak izlerinden bir '*memento mori*' (fani olduğunu hatırla) oluşur<sup>165</sup>.



**Resim 2.20** Rafael Lozano-Hemmer, *Pulse Tank*, 2008.

*Pulse Tank* (Resim 2.20), ziyaretçilerin nabız hızının alıcılar tarafından ölçülüp, su dolu bir tankta dalgalara dönüştürüldüğü interaktif bir yerleştirmedir. Oluşan dalgalardan ve dalgaların etkileşiminden bir ışık gösterisi ortaya çıkar. Katılımcılar, parmaklarını tankın kenarındaki

---

<sup>165</sup> Edgerton K., “‘Index’ Fingers at Sundance’s New Frontier”, 2013, Erişim: <http://opendoclab.mit.edu/index-fingers-at-sundances-new-frontier>, 12 Nisan 2015.

dört silindirden birinin içine sokabilir veya avuçlarını ön taraftaki panele koyabilir; bilgisayar, katılımcıların nabzını ölçer ve *solenoid* (sarmal bobin) sayesinde katılımcının kalp atış hızını tanka yansıtır.



**Resim 2.21** Rafael Lozano-Hemmer, *Surface Tension*, 1992

*Surface Tension* (Resim 2.21), dev bir insan gözünün, izleyicinin varlığını algılayıp gittiği yöne göre dikkatle izlediği interaktif bir yerleştirmedir. Bu iş, I. Körfez Savaşı sırasında, yani kameraların yönlendirdiği ‘akıllı bombaların’ ilk defa yaygın olarak kullanıldığı dönemde, George Bataille’in ‘*The Solar Anus*’ adlı metninden ilham alınarak yapılmıştır. Amerika Birleşik Devletleri’nde ‘*Patriot Act*’ (Vatanseverlik Yasası) kapsamında İç Güvenlik Bakanlığı tarafından kullanılan bilgisayarlı gözetleme teknikleri, bu iş için yeni ve acı bir bağlam oluşturmaktadır.<sup>166</sup>

İzleyicinin sanat yapıtı ile etkileşimi, 20. yüzyılın sonuyla birlikte ortaya çıkan sanat pratiklerinde gözlenmektedir. İzleyicinin katılımcı konuma taşınmasını sağlayan kurgular yaygın bir şekilde tercih edilen bir üretim şekli haline gelmiştir. İzleyicinin başlıca misyonu gibi görülen “izleme” eyleminin yanı sıra sanatsal üretime de dâhil olduğu sürecin ağırlık kazandığı görülmektedir. Etkileşime dayalı çalışmalarda her geçen gün daha talepkâr bir tutumla, izleyiciden; bir düğmeye basması, bir şeye dokunması, bir yere girmesi, gitmesi, konuşması, dinlemesi gibi daha fazla şey beklenmektedir<sup>167</sup>. İzleyicinin merakını, ilgisini cezbeden bu süreç, izleyici sanat yapıtı birlikteliğini belleklerde daha kalıcı duruma taşıyacağı öngörülmektedir.

<sup>166</sup> [http://www.lozano-hemmer.com/surface\\_tension.php](http://www.lozano-hemmer.com/surface_tension.php), 12 Ocak 2015.

<sup>167</sup> ÜNAL, Burçin. İlişkiselik Bağlamında Yeni Arayışlar, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu Ankara, Ankara, 2013,s.15

## 6. BÖLÜM: TEZ KAPSAMINDA KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

*Sofra* (Resim 3.1-3.5); Berlin, Bruensbuettel, Sibiu, Braşov ve Köstence’de gerçekleştirilmiş bir performanstır. Kuru fasulye, bulgur pilavı ve salatadan oluşan yemek, önceden hazırlanmış; etkinliğin açılışında gerçekleşen performansla sunulmuştur. Dünya uygarlıklarının önemli bir parçası olan yemek kültürü, her coğrafyada toplumun yaşamsal alışkanlıklarının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma da Türklere ait yemek kültürünün yansıması halinde, Anadolu’daki bilindik ev ortamından çıkarılarak galeri mekânına taşınmıştır. *Sofra*’ya dâhil olan izleyiciler, Türk kültürünü belki de hiç deneyimlememişlerdir. Performansın ortaya çıkmasında, o dönemde Türkiye’nin Avrupa Birliğine dahil olması ile ilgili olan polemikler önemli rol oynamıştır. 20. yüzyılın sonunda kurulan Avrupa Birliği’ne Türkiye’nin dâhil olması ekonomik ve kültürel temellendirmelerle kaygılara sebep olmuştur. *Sofra* kültürel kaygılara ‘yemek’ olgusuyla gönderme yapmaktadır.



**Resim 3.1,** Ayşe Tülay Kahraman, *Sofra*, 250 x 250 x 45 cm, Yerleştirme, 2005-2011.

Yemek, çoğunlukla bireylerin kendi toplumsal bellekleri, yaşanmışlıkları ve damak tatları üzerinden seçici davrandıkları bir konudur. Geçmiş alışkanlıklar ağız tadının oluşmasında önemli bir yer tutmaktadır. Başka kültürler ile tanışanların, seçtikleri hareket alanlarında ilk karşılaştıkları olgulardan biri olan yemek, bildiklerinden farklı ise belirli oranda tedirginlik yaşamalarına neden olmaktadır. Mevcut tadın denenmesinde yaşadıkları tedirginlik, ilk buluşmada olumlu sonuçlanması halinde devam edilmekte, tersi durumda ise vazgeçilmektedir.



**Resim 3.2,** Ayşe Tülay Kahraman, *Sofra*, Farklı açıdan, 2005-2011.

*Sofra* Avrupa kültürüne eklenen Türk kültürünün bir parçası olarak kurgulanmıştır. Yer sofrası Türk Yörük kültürünün bir parçası olarak kısıtlı imkânlarla misafire sunulan önemli bir ikramdır. Anadolu köylerinde yabancı birisi ziyarete geldiğinde hemen kurulur ve elde bulunan en iyi yiyecekler ikram edilir.



**Resim 3.3,** Ayşe Tülay Kahraman, *Sofra*, Performans görüntüleri, 2005-2011.

Performansta kullanılan yemek öğelerinden biri olan bulgur, neolitik yaşamın başlangıcından itibaren sadece Anadolu'nun değil tüm Asya'nın temel yiyeceklerinden biridir. Avrupa kültüründe bu yiyecek mısırla yer değiştirirken, Japon kültüründe de pirinç olarak sofralarda yer almaktadır. *Sofra*'da bir sini etrafında minderlerin üzerinde oturularak aynı kaptan tüketilen yemekler, paylaşım, uzlaşma gibi toplumsal yaşamda iletişimin önemli unsurlarına değinmektedir.



**Resim 3.4**, Ayşe Tülay Kahraman, *Sofra*, Performans görüntüleri, 2005-2011.



**Resim 3.5**, Ayşe Tülay Kahraman, *Sofra*, Performans görüntüleri, 2005-2011.

Performansa katılan izleyiciler, yapıta dâhil olarak deneyimin bir parçasını oluştururlar. Performans sonrasında fonksiyonel özelliklerini yitiren, nesnel planların öne çıktığı beyaz sofraya yerleştirilmesi ise kültürün çok renkliliğinden arındırılarak (Resim 3.6) bir çeşit yaşanmamışlığa ve işlevsizliğe yapılan göndermedir.



**Resim 3.6**, Ayşe Tülay Kahraman, *Sofra*, Yerleştirme, 2005-2011.





**Resim 3.7,** Ayşe Tülay Kahraman, *Kına*, 250 x 250 x 180 cm, Yerleştirme, 2005-2011.

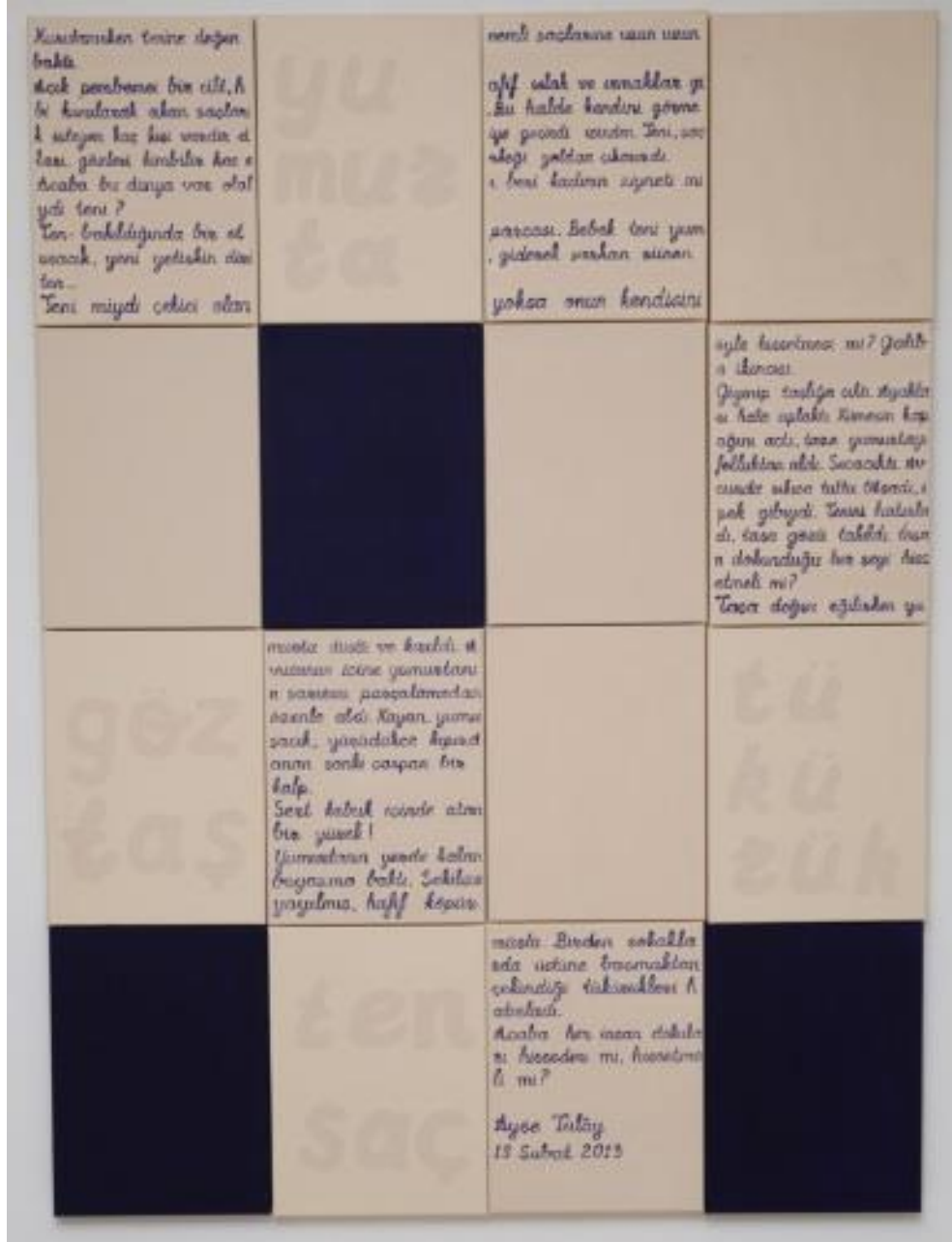
İzleyicinin yapıyla etkileşime girdiği bir diğer çalışma da *Kına*, (Resim 3.7-Resim 3.8) adlı ses yerleştirmesidir. İzleyici, etek şeklinde kurulmuş bir mekânın içine girip kulaklık takarak kına türküsünü dinleyebilmektedir. Kına, gelinin evlilikten önce ailesiyle geçirdiği son gece yapılan bir veda törenidir. Gelinin yakın arkadaşları ve aile dostları kadınlar bir araya gelip kendilerince şarkılar eşliğinde kına ritüelini gerçekleştirmektedir. Kına yakılma merasimi bir tür adanmayı içermektedir. Gelin kına yakılarak kocasına adanır<sup>168</sup>. Gelinin kına merasiminde ağlaması ya da ağlatılması bir çeşit arınma ve gideceği yerdeki bereketinin de artırılmasına yönelik bir eylemi içermektedir. Gelin, hüznüyle karışık bir eğlenceye dahil olmaktadır. İzleyici gelin eteğinin altına girerek kına türküsünü dinlerken gelinin mahrem sınırlarına bir çeşit müdahalede bulunma durumuna düşmektedir.



**Resim 3.8,** Ayşe Tülay Kahraman, *Kına*, 250 x 250 x 180 cm, Yerleştirme, 2005-2011.

<sup>168</sup> Artun E., “Çukurova Yörüklerinin Gelenek ve Göreneklere, Bunlardaki Eski Kültür İzleri”, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, Erişim: <http://turkoloji.cu.edu.tr/ÇUKUROVA/makaleler/24.php>, 05 Mayıs 2015.

*İmge-öykü* (Resim 3.9-Resim 3.10), ‘yumurta’, ‘göz’, ‘taş’, ‘tükürük’, ‘ten’ ve ‘saç’ kelimelerinden çıkış yapılarak yazılmış olan bir öyküden ve ona eşlik eden ‘tükürük’ imgesinin fotoğraflarından oluşmaktadır. İzleyici öyküyü bir bütün olarak okuyamaz; parçalar arasında boşluklar ve öykünün konu edindiği kavramların yazıldığı dikdörtgen yüzeyler bulunmaktadır. İzleyici çok parçalı bu çalışmayı birleştirerek algılamak durumundadır. İmgelerden oluşan enstalasyonda fotoğrafların arasında boşluklar bulunmaktadır. Çalışma, birçok bilginin monitörler aracılığıyla ulaşıldığı günümüzde bütünsel algıya ket vurulduğuna dair göndermeler içermektedir.



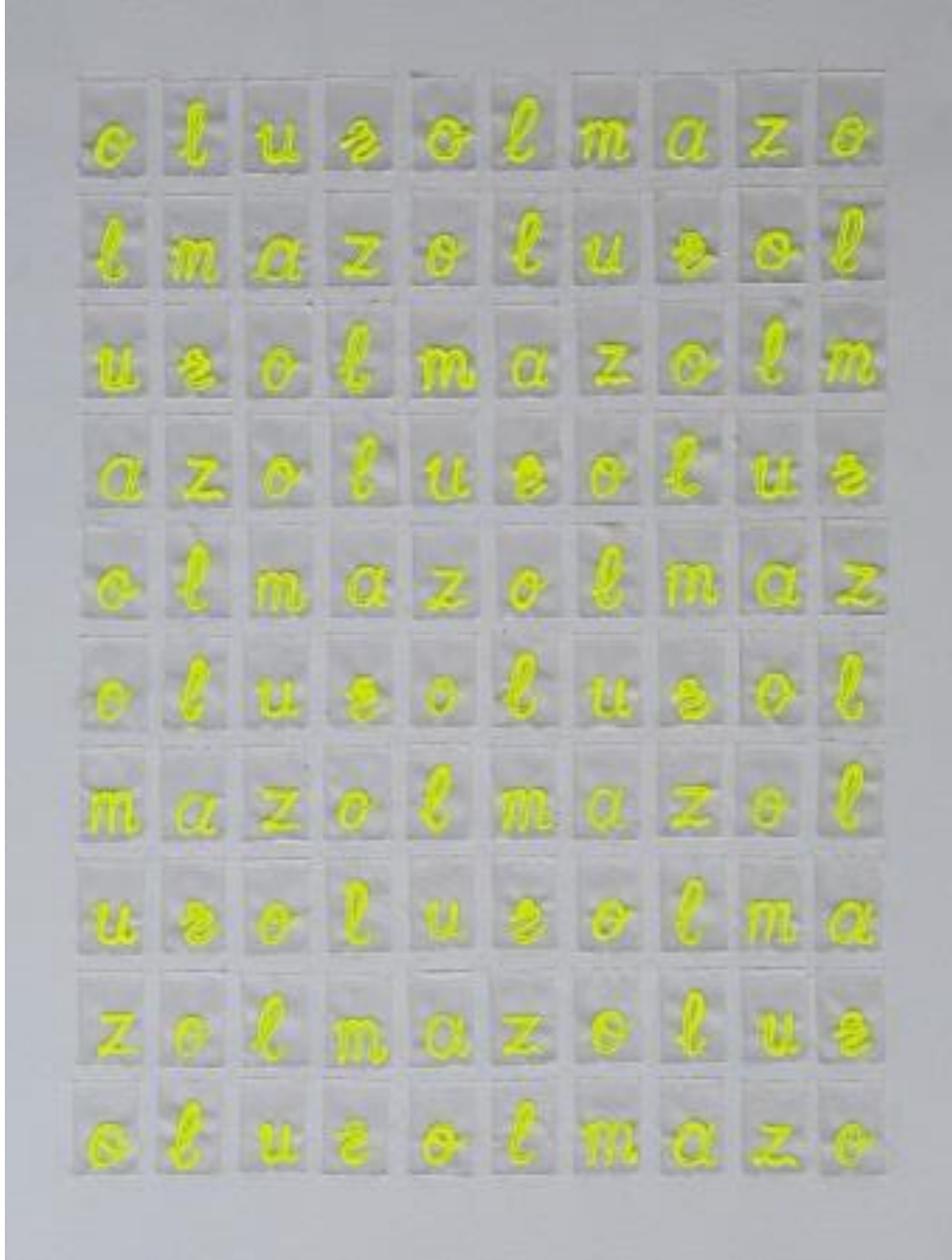
**Resim 3. 9,** Ayşe Tülay Kahraman, *imge-öykü*, 100 x 150 cm, Tuval üzerine akrilik, 2014.



**Resim 3.10**, Ayşe Tülay Kahraman, *imge-öykü*, 100 x 150 cm, Dijital Baskı, Yerleştirme, 2014.

Kavram, sanatın ileti aracı haline dönüştüğünde alımlayıcıda oluşan izlek tek bir düşünceye yönelse de her izleyiciye göre farklı döngüde seyredilmektedir. İzleyici bir diğer izleyiciden farklı boyutta kavramı algılayabilir. Bu bağlamda dille ilişki kurmak, onunla bir iletiyi göndermek çok kolay bir yöntem olmayabilir.

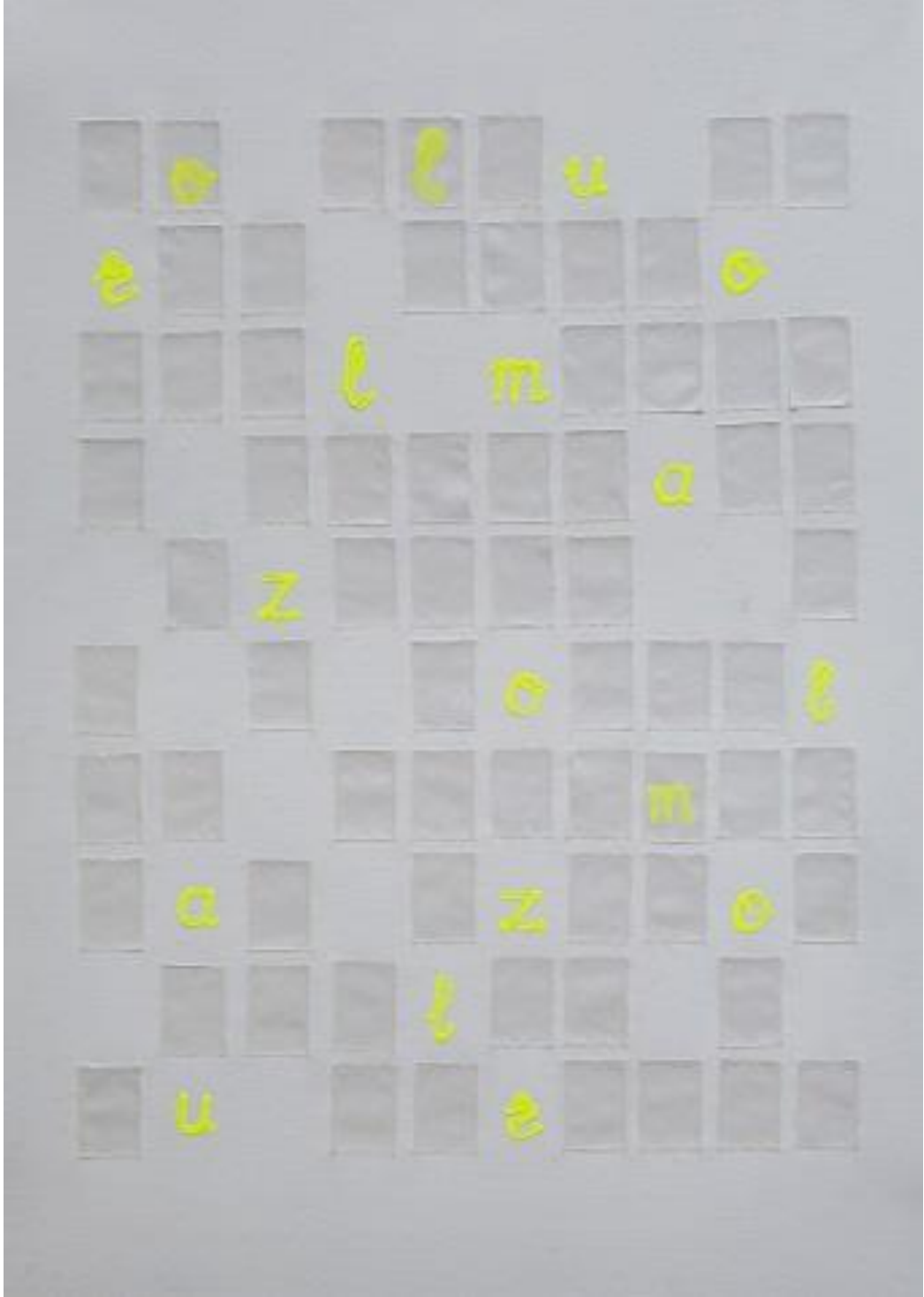
Baudrillard, teknolojik olarak ışılandırılan kinetik mekanın dinamikleştirdiği mekanda tümenden bir tiyatro görünümüne bürünmüş büyük bir dokunsal iletişim kültürüne doğru gidildiğini belirtmektedir<sup>169</sup>. İmge, ses ve yazı oluşturulduğu anda büyük bir nehirde sürüklenerek dijital kodlamanın oluşturduğu evrensel denize var gücüyle akmaktadır. Kaynaklandığı temiz pınardan, sanatçının dingin dimağından, berrak duygulanımından süzülerek birçok imgenin, sesin, yazının arasında akarak kaybolmaktadır.



**Resim 3.11**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur 1/25*, 37.50 x 50 cm, Tuval üzerine karışık teknik, 2014.

<sup>169</sup> Baudrillard, J., *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011, s.127.

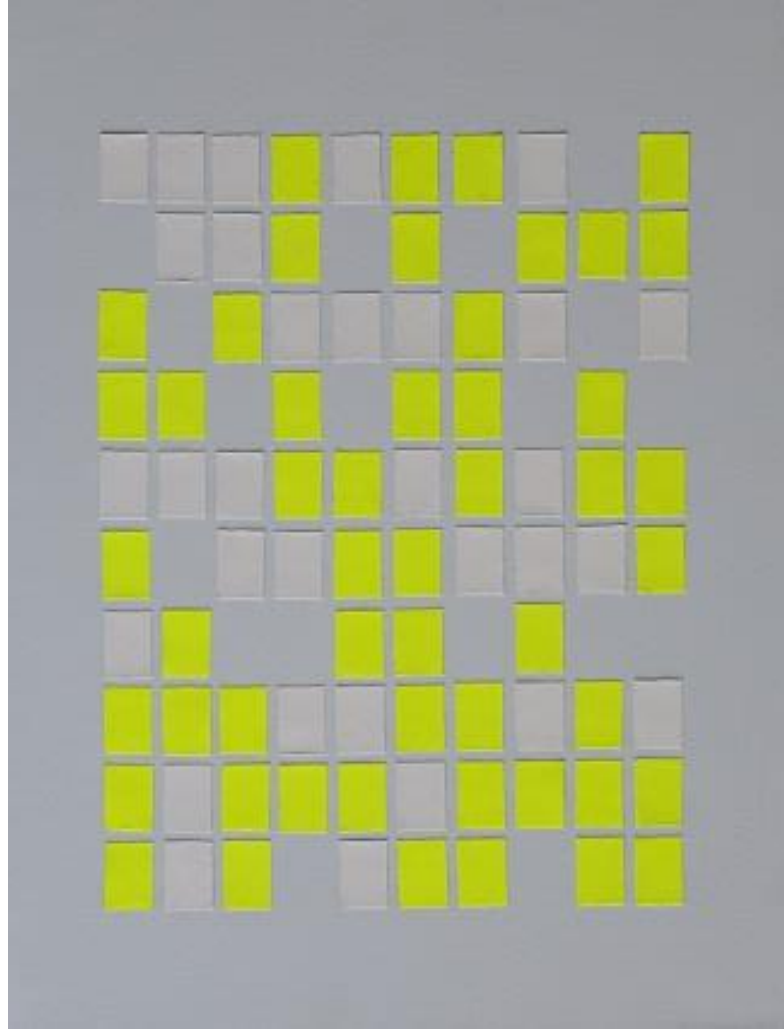
*olurolmazolmazolur*, zıtlık içeren iki kelimenin harflerinin yan yana kesilmeden eklenerek oluşturulan dizilerin görüntülerinin irdelendiği aynı boyuttaki 25 adet tuvalde betimlenen bir seridir (Resim 3.11-Resim 3.22 arası). Harfler, dikdörtgenler, boşluklar diziyi oluşturan en küçük değişkenler, her bir tuval ise sergilendiği mekânla birlikte en büyük değişkenlerdir.



**Resim 3.12**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur 3/25*, 37.50 x 50 cm,

Tuval üzerine karışık teknik, 2014.

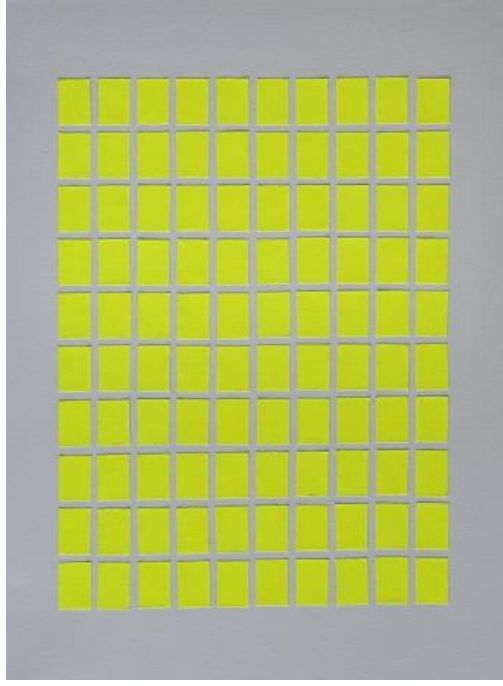
Kültürün gerçekliği dile yansımaktadır; harf ise o dilin en küçük ögesini oluşturmaktadır. Harfler sırayla dizildiğinde tekrarlarla anlam değişikliklerine uğrar. Zıt kelimelerin bir araya gelişi anlam kaymalarına hizmet eden bir bütüne ulaşabilmektedir. *olurolmazolmazolur* bu bağlamda yaşamla paralellik göstermektedir. Çelişkiler, düşünceler, kararlar, yanlışlar, vazgeçmeler, boşluklar, sevinçler her zaman karşıtlığın varlığı içinde yaşama dâhil olmaktadır. Bireysel yaşamlardaki tek tek adımlar, topluluk yaşamlarını da kümelenerek etkilemektedir.



**Resim 3.13**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur 2/25*, 37.50 x 50 cm,

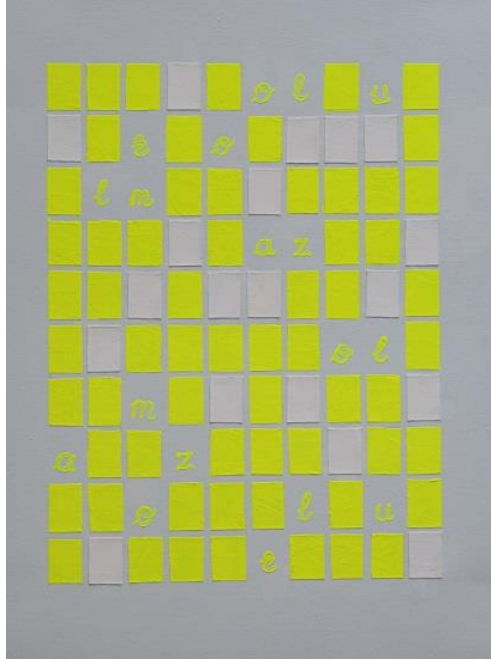
Tuval üzerine karışık teknik, 2014.

*olurolmazolmazolur* dizisi, oluşturduğu yüzlük birimlerle deste, kitle kavramlarına gönderme yapmaktadır. Seçilen en küçük birimin minimalizmi temel alarak sade ve keskin bir biçim içermesi, basit olana, temelde var olana yapılan vurgudan kaynaklanmaktadır.



**Resim 3.14**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur 4/25*, 37.50 x 50 cm,

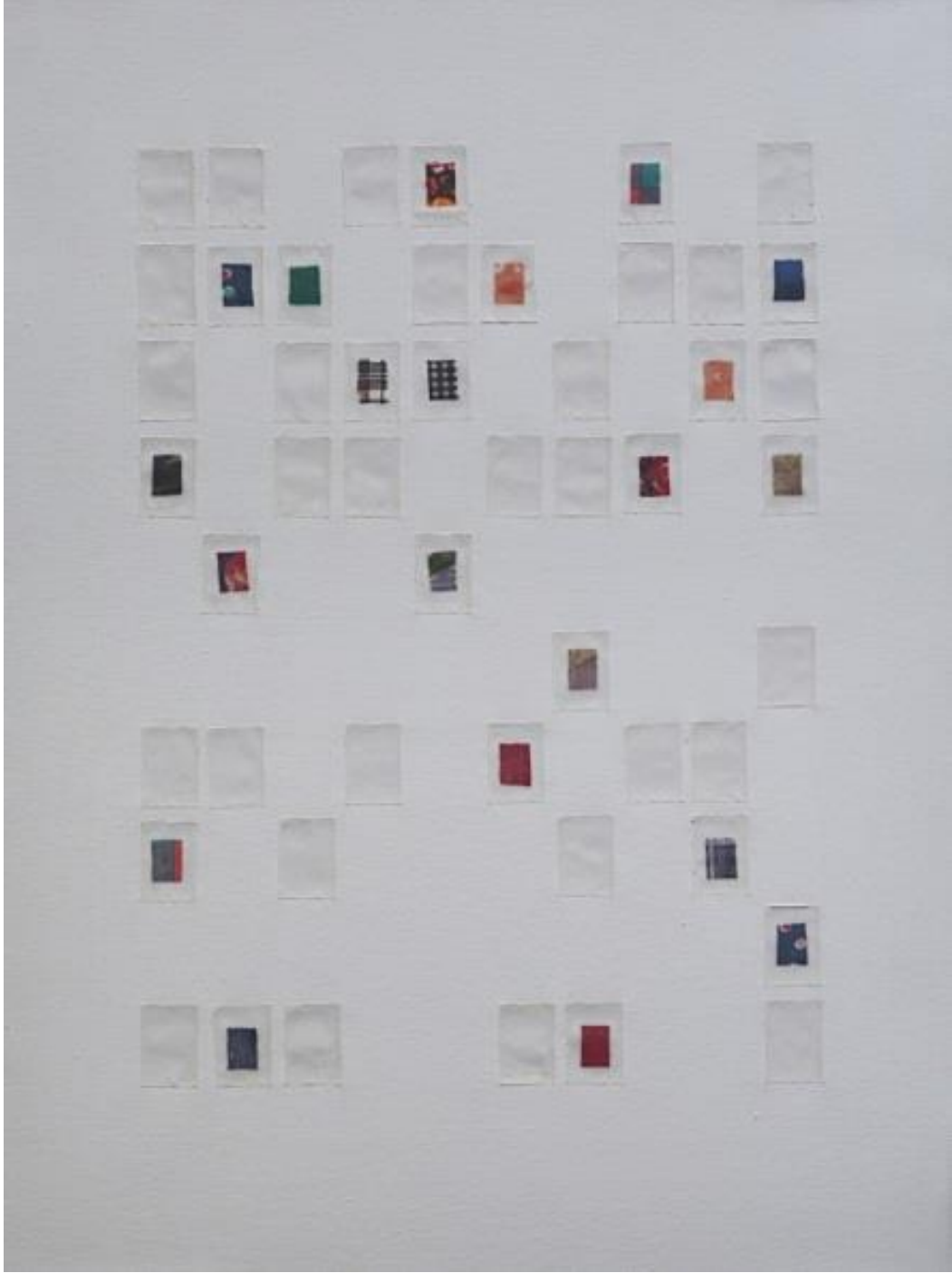
Tuval üzerine karışık teknik, 2014.



**Resim 3.15**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur 5/25*, 3750 x 50 cm,

Tuval üzerine karışık teknik, 2014.

Biçimlerde anlam çoğalmasına yol açmak amacıyla kullanılan sarı fosforlu renk iletim gücünü vurgulayıcı bir öge olarak seçilmiştir.



**Resim 3.16,** Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur 12/25*, 37.50 x 50 cm,

Tuval üzerine karışık teknik, 2014.

Birimler içinde kullanılan kumaşlar aile yaşamından elde edilen parçalardır. Anneanne, anne ve torunların giysi parçaları kendi içinde etnografik bir dizinden bahsetmektedir. Fiziksel yaşamda insan bedenini dış etkilerden en iyi şekilde koruyan giysi, kişisel tercihi yansıtan önemli bir ayrıntı olarak sunulmuştur.





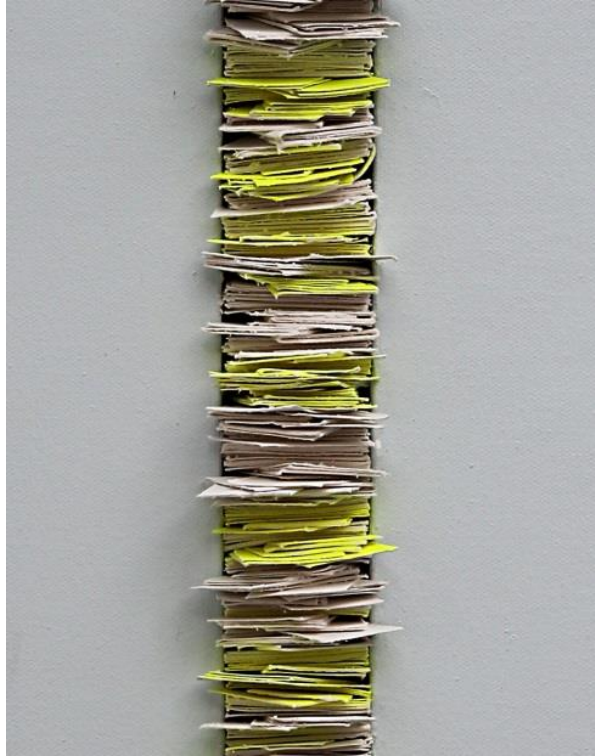
**Resim 3.17**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur 13/25*, 37.50 x 50 cm,

Tuval üzerine karışık teknik, 2014.



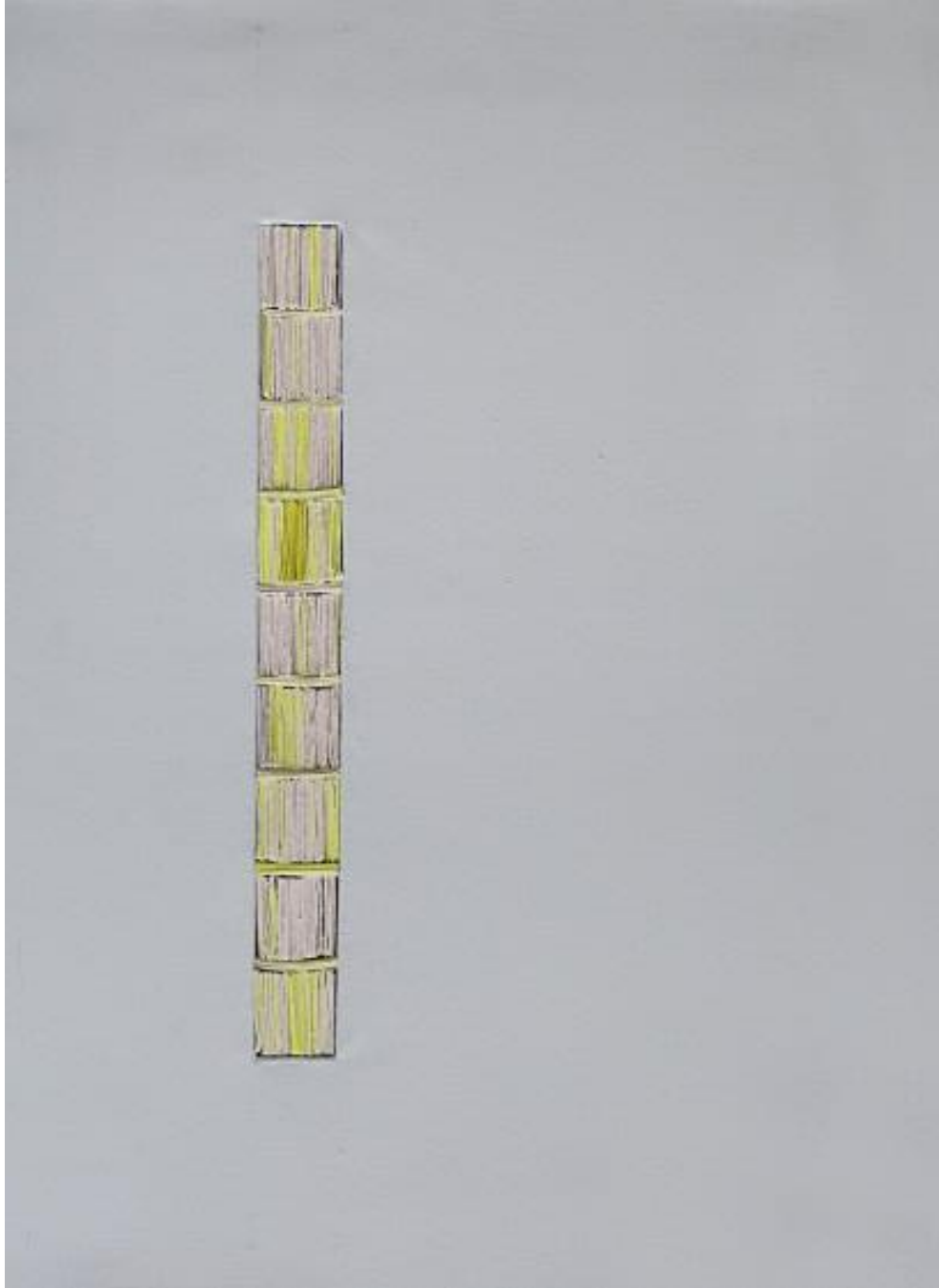
**Resim 3.18**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur 10/25*, 37.50 x 50 cm,

Tuval üzerine karışık teknik, 2014.



**Resim 3.19**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur 10/25*, Detay, 2014.

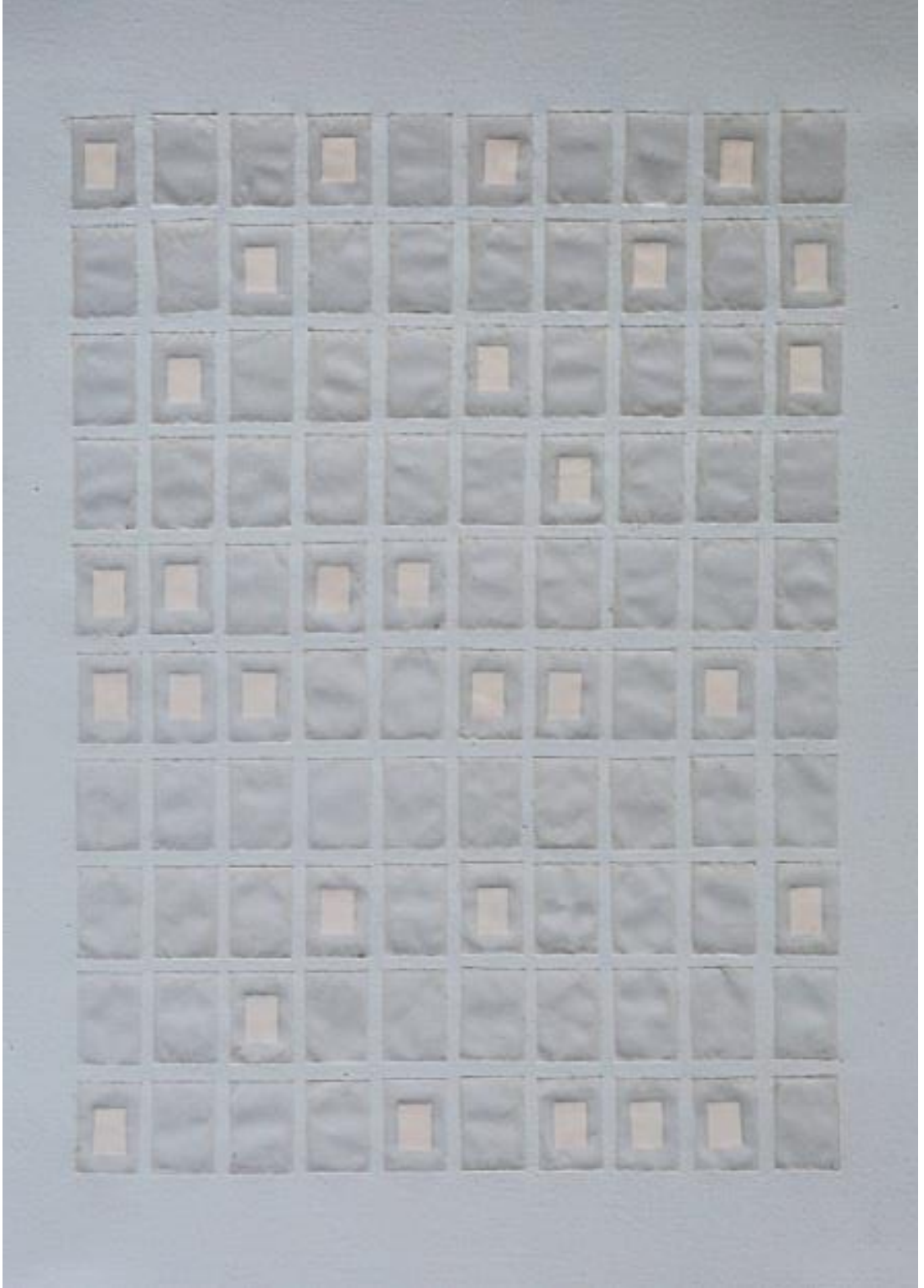
*olurolmazolmazolur* serisinde her bir parça tamamen elle hazırlanarak monte edilmiştir. Kesme, yapıştırma, boyama işlemleri esnasında oluşan hatalar ise uştü örtülmeden korunmuştur. Hataların açığa çıkarılması dijital kodlamalara gönderilen bir çeşit eleştiriye açığa çıkarmaktadır. Mükemmel sonuçlara ulaşmak, aynılık gibi bir duruma yol açmakta; yaşamı tekdzeleştirerek tesadüfe yer verilmeyen, soğuk, çekimsiz ve yaratıcılıktan yoksun tabakalar oluşurmaya meyilli olabilmektedir. Hlbuki insan hata yapmaktadır.



**Resim 3.20**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur 11/25*, 37.50 x 50 cm,

Tuval zerine karışık teknik, 2014.

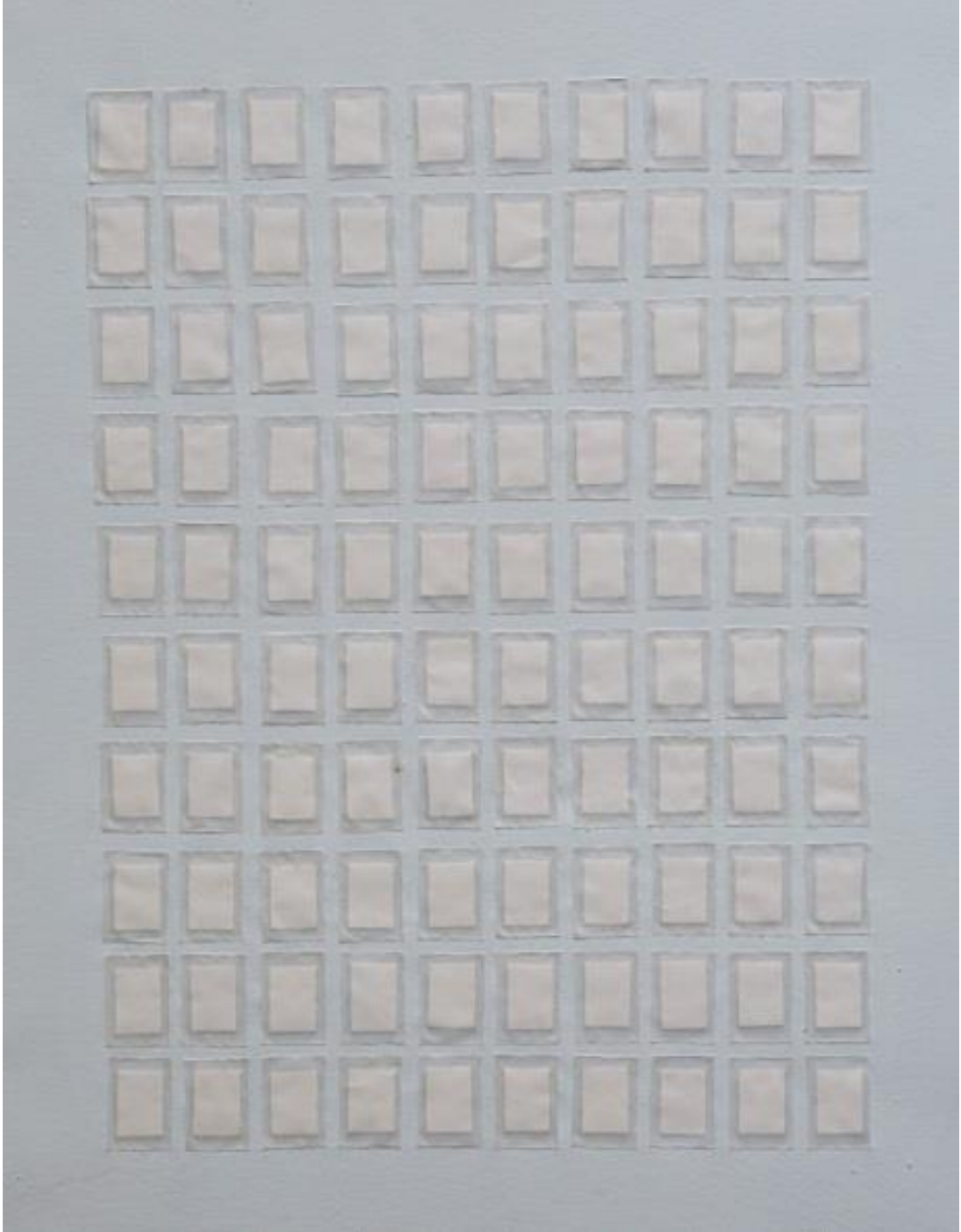
Seçenek, tercih, sıralama, dizin, plan ve elde edilen sonuç, bireyi ve toplumu, sonsuz dizini oluşturan zamanın akışında etkileyerek eviren yeni açılımlara yol açabilecek değişkenler olarak ele alınmıştır. Birey, toplum ve onun etrafında şekillenen her şey, yaşam ve doğa, en kk birimin tercihlerinden bile etkilenererek evirilip yoluna devam edebilir.



**Resim 3.21,** Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur 8/25*, 37.50 x 50 cm,

Tuval zerine karışık teknik, 2014.

Neler tercih edilmekte, nasıl seçilmekte ve sıralanmakta, hataları içeren sapma sonsuz dizinleri nasıl etkilemektedir? Bireysel planlar dijital öykünmeyle mükemmel sonuçlara ulaşabilir mi? Dijital algoritmaların net sonuçlar verdiği durumda, neler nasıl dizilmiştir ki bu hale gelinmiştir? *olurolmazolmazolur* serisi kendi bütünlüğü içinde ele aldığı konulara yaklaşırken bu sorulara cevap aramaktadır.



**Resim 3.22**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur* 9/25, 37.50 x 50 cm,

Tuval üzerine karışık teknik, 2014.

*olurolmazolmazolur*, planlara, seçimlere, sıralamalara, etkileşimlere, hatalara, duraklamalara, devamlılığa yapılan bir göndermedir. Seçimleri oluştururken hatalar dizilimleri ne yönde etkilemekte, nasıl değiştirmektedir? Nefesin ritmik atışı, anın akışı, seslerin dizimi, kokular, bakışlar, renk, ten, birbiri üzerine beyinde kaydedilen görüngüler, insanı değiştiren, eviren, bir yoluna koyan iç ses; bütün bunların bir düzene girmesi mümkün müdür? Her gün içinden çıkıp bir sonraki anda içine girdiğimiz dikdörtgen prizmalar<sup>170</sup> ne yönde sıralanmaktadır? Mükemmel planlar oluşturulmaya çalışılmaktadır; ancak bazı elde olmayan sebeplerle ‘olurolmaz’ olur, ‘olmazolur’ olur. Oluşan yeni dizinler ise var olan gerçekliği oluşturmaktadır. *olurolmazolmazolur*, her alanda optimum iletişime yol açabilecek bir uzlaşmaya, barışa yapılan bir göndermedir. Uzlaşım, insanlar arası, toplumlar arası, insan ve doğa, insan ve nesne gibi her ilişki bağlamında deneyimlenip kalıcı bir şekilde inşa edilebilir.



**Resim 3.23**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur*, İnteraktif Yerleştirme, 2014.

Malzemelerin sergilendiği interaktif yerleştirme (Resim 3.23) izleyicinin kendi sıralamalarını oluşturabileceği bir alan olarak düzenlenmiştir.

<sup>170</sup> Kırış T., “Hayatınızın Kararı”, TEDxIstanbul, Erişim: <http://tedxtalks.ted.com/video/Hayat%C4%B1n%C4%B1z%C4%B1n-Karar%C4%B1-%7C-Talat-K,05%20Mayıs%202015>.



**Resim 3.24**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur*, Yerleştirme,  
145 x 195 cm, krom ve metal, 2015.



**Resim 3.25**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur*, Detay, 2015.



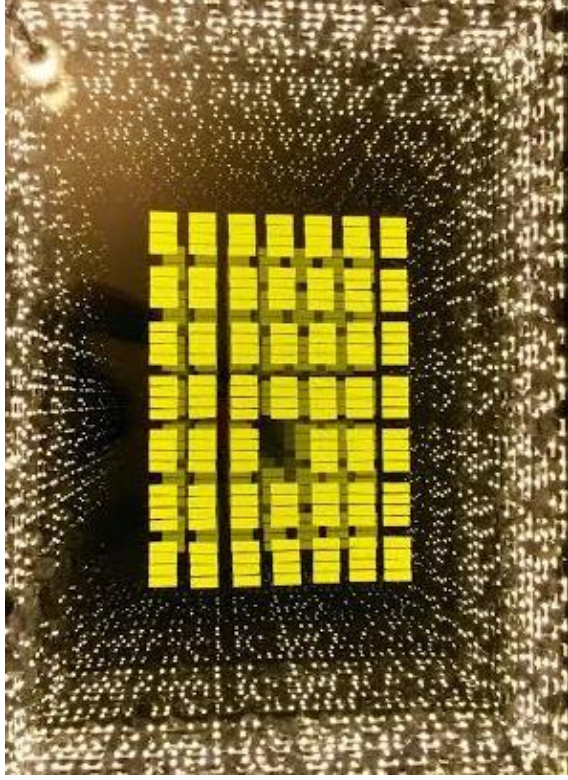
**Resim 3.26**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur*, Farklı açıdan görünüm, 2015.

Metal ve krom malzemeye şekillendirilen hareketli parçaların yan yana dizilmesiyle oluşturulan yerleştirme (Resim 3.24 - Resim 3.27) bulunduğu mekândaki yansımalara göre değişen anlamları içermektedir. Gökyüzünün izdüşümü, zaman döngüsünün yansıtılarak vurgulanması, yapılan tercihler konusuyla bir paralellik yaratarak anlam katmanlarını çoğaltmaktadır. Çalışmanın noktalar, çizgiler, yüzeylerle oluşan dinamik yapısı, istenildiği zaman kolaylıkla değiştirilebilmesine olanak verecek şekilde düzenlenmiştir. Oyun ve yaşamın içiçeliği, kolayca sökülüp takılabilir görüntüsü veren birbirine eklenmiş, ulanmış parçalarla vurgulanmıştır.

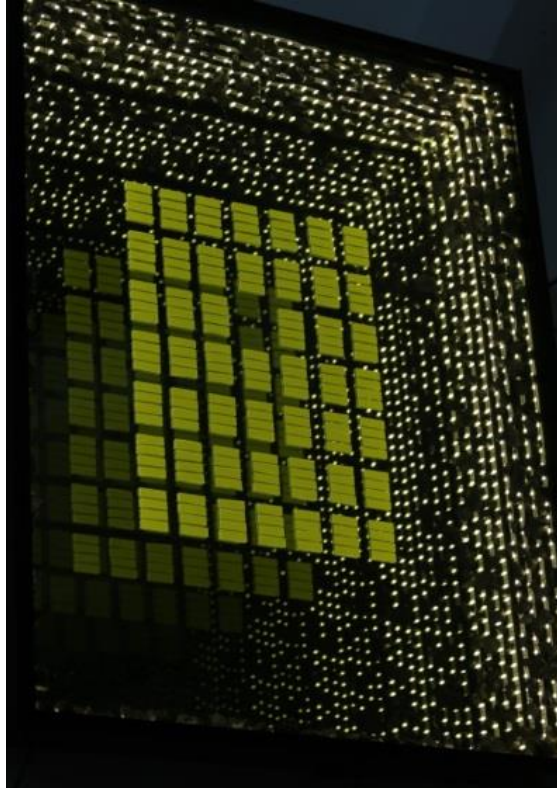


**Resim 3.27**, Ayşe Tülay Kahraman, *olurolmazolmazolur*, Detay, 2015.



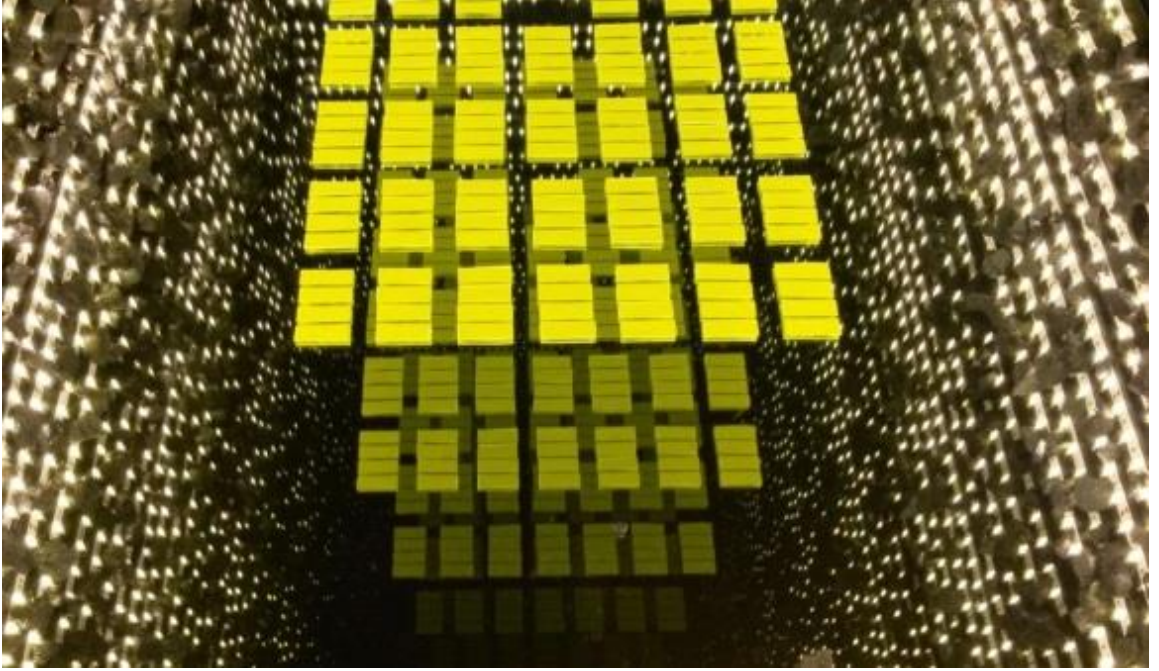


**Resim 3.28**, Ayşe Tülay Kahraman, *Kayıp*, 65.50 x 91.50 x 13.50 cm, Assamblaj, Karışık teknik, 2014.



**Resim 3.29**, Ayşe Tülay Kahraman, *Kayıp*, Farklı açıdan, 2014.

*Kayıp* (Resim 3.28- Resim 3.30), bir ön çalışma niteliğindedir. Kömür ve ışıkla oluşturulan tünel görünümünün ortasında yer alan boş etiketler katman oluşturarak huzmenin içinde tekrarlanmaktadır. Bu çalışma kömür madenindeki kazalar sonucunda yaşanan kayıplara gönderme yapmaktadır. *olurolmazolmazolur* dizisinde sorulmakta olan bir sorunun, kömür madeni bağlamındaki ayrıntısına değinmektedir. Neler, nasıl tercih edilmiştir ki sonuç bu hale gelmiştir? Boş etiketler şaşalı kömürlerin arasında sonsuzluğu çağrıştıracak şekilde belirmektedir.



**Resim 3.30**, Ayşe Tülay Kahraman, *Kayıp*, Ayrıntı, 2014.

*Bereketli Hilal* (Resim 3.31 - Resim 3.34), izleyici katılımını kavramsal açıdan talep eden niteliktedir. Bereketli Hilal, Mezapotamya Bölgesini, Kuzeyde Anadolu'nun Güney Doğu Bölgesini, Güney Batıda Akdeniz'den uzanıp Kıbrıs'ı içine alarak Nil Nehrinin Kuzeyini kapsayan coğrafyanın tanımlandığı bölgedir. Bu bölge, şu ana kadar elde edilen arkeolojik verilere göre insan uygarlığının ilk izlerini barındıran bir coğrafyadır<sup>171</sup>. Günümüzde de dünya sorunlarının merkezinde bulunan bölgenin, ilk dil, ilk kitap, ilk din, ilk ticaret, ilk yazı gibi birçok başlangıcı barındırdığı düşünülmektedir. *Bereketli Hilal* çalışmasında toprak ve led ışık uygarlığa vurgu yapan iki eleman olarak seçilmiştir. Yük kaldırma makinelerinde kullanılan tarzdaki kanca ise toprağı yerinden sökmeye niyetlenmektedir.

<sup>171</sup> Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 3, 1. Baskı, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1986-1987. S.626.



**Resim 3.31**, Ayşe Tülay Kahraman, *Bereketli Hilal*, Yerleştirme, 175 x 145 x 40 cm,  
Karışık teknik, 2014.



**Resim 3.32**, Ayşe Tülay Kahraman, *Bereketli Hilal*, Ayrıntı, 2014.



**Resim 3.33**, Ayşe Tülay Kahraman, *Bereketli Hilal*, Ayrıntı, 2014.



**Resim 3.34**, Ayşe Tülay Kahraman, *Bereketli Hilal*, Ayrıntı, 2014.

## SONUÇ

İzleyicinin sanat eserine müdahil olması bağlamında 'etkileşim' 20. yüzyılın başından itibaren bazı öncü sanat akımlarının açığa çıkardığı örneklerle sanatta görünür olmaya başlamıştır. İlk olarak Fütürizm'in muhalif gösterilerinde izleyicinin sanatsal eylemlere katılmasının teşvik edilmesiyle açığa çıkmıştır. Max Ernst'in izleyicinin tavrını ortaya koymasına olanak tanıyan çalışmaları, Dadaist gösterilerle devam etmiştir.

Marcel Duchamp'ın kinetik çalışmaları ve sanat eserinin sunumunun yapıldığı mekâna, izleyici ve sanat eserinin arasındaki bağa yönelik yaptığı müdahaleler, izleyici ve sanat eseri etkileşimi bağlamında yeni açılımlara yol açmıştır. Hazır nesnenin ve gündelik hayata ait nesne ve olayların sanat kapsamına alınması, Shwitters'in öncü mekân tasarımları, Happening'lerin sanatsal aktiviteyi gündelik yaşamın geçtiği mekânlara taşınması etkileşimi hızlandıran öncü sanatsal yaklaşımlardır. 1960 yıllarında ortaya çıkan Neo Dadaist söylemler ve sanat karşıtı yaklaşımlar sanatçının aktif duruşunu izleyicinin de sanat yapıtına katılmasını etkilemiştir. Land Art, Performans, Video Art gibi sanat akımları, sanat eseri ve izleyici etkileşimini görünür kılarken teknolojik gelişmelerin sanat alanına yansması ve sanat sergilerinin büyük şirketler tarafından desteklenmesi bu bağlamda öne çıkan gelişmelerdir. Fluxus akımının önemli sanatçılarından Joseph Beuys'un 'sosyal heykel' kavramı ve herkesin sanatçı olabileceğini muhalif duruşu ve bireysel yaşamıyla vurgulaması, izleyicinin sanata aktif bir katılımcı olarak dâhil olması gereğinin yayılmasını sağlamıştır.

1990 yılını etkileyen küreselleşme, neoliberalizm gibi toplumsal olgular, bilgisayar teknolojisi, internet, iletişim ağlarının güçlenmesi gibi gelişmeler, sanatsal etkinliğin de ön plana çıkarak belirli bir küresel odak haline dönüşmesinin yolunu açmıştır. Sanatçı ve izleyici etkileşimi küresel çapta desteklenen büyük sergilerde sunulan birçok sanat eserinin önemli bir parçası haline gelmiştir.

Kişisel çalışmalarda izleyicilerin yapıta katılımını sağlayan performans çalışmalarının yanı sıra ön çalışma niteliğinde yerleştirme denemeleri de gerçekleştirilmiştir.

Sonuç olarak, sanat eseri ve izleyici etkileşimi, teknoloji, internet ve iletişimdeki ilerlemelerden etkilenmiştir. Büyük ölçekli sergilerin küreselleşme ve neoliberalist gelişmelerle finansal olarak desteklenmesi, sanat yapıtlarının sunum imkânlarını arttırmıştır. Böylece sanat eseri ve izleyici etkileşimini öne çıkaran yapıtların görünürlüğü artmıştır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

- Antmen A., 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- Artun A., Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- Artun A., Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- Artun, A., Sanatçı Müzeleri, İletişim Yayınları, İstanbul , 2005.
- Ascott, R., “Behaviourist Art and the Cybernetics Vision” (1966-1967), Multi Media, Der. Packer R., Jordan K., W.W. Norton &Co, New York, 2002.
- Baudrillard J., Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2009.
- Baudrillard J., Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011.
- Bell J., Sanatın Yeni Tarihi, NTV Yayınları, İstanbul, 2009.
- Bishop C., Artificial Hells, Verso, New York, 2012.
- Bourriaud N., Relational Aesthetics, Les Presses du Reel, Dijon, 2002.
- Buschmeier A., “Objection to Objects in Participatory Art”, Rethinking Methodologies of Art and Culture in the Global Context, Arts With(out) Borders, Bern Üniversitesi, 6-8 Haziran 2013.
- Cauquelin A., Çağdaş Sanat, Dost Kitabevi, Ankara, 2005.
- Clark, T., Sanat Ve Propaganda, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.
- Danto, A., Sanat Nedir?, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014.
- Danto A., Sanatın Sonundan Sonra, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

- Dinkla S., "From Participation to Interaction: Toward the Origins of Interactive Art", Clicking In: Hot Links to a Digital Culture, Der., Leeson L.H., 279-290, Bay Press, Seattle, 1996.
- Dumenil G., Levy, D., "Neoliberal (Karşı)devrim", Neoliberalizm, Der. Saad-Filho A., Johnston D., 25-41, Yordam Kitap, İstanbul, 2008.
- Elgün T., "Sanatçı Olabilmek", Türkiye'de Sanat Dergisi, Sayı. 54, s.24-27, 2002.
- Heartney E., Sanat ve Bugün, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.
- Fitzpatrick M. D., "The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space, Washington State University Department Of Interior Design", Washington, 2004.
- Griffin T., "Worlds Apart: Contemporary Art, Globalization, and the Rise of Biennials", Contemporary Art, Der. Dumbadze A., Hudson S., 7-16, Wiley and Blackwell, Singapur, 2013.
- Gopnik B., "Feminism & Art", The Washington Post, 22 April 2007.
- Haacke H., "Statement", Art in Theory, Der. Harrison C., Wood P., Blackwell, Oxford, 1993.
- Joselit D., After Art, Princeton University Press, New Jersey, 2013.
- Karamanoğlu S., E., "Bir Sosyal Etkileşim Alanı Olarak Arazi", s. 24-67, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 24, Bahar 2011.
- Kedik, A. S., "Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art", Türkiye'de Sanat Dergisi, Sayı: 38, Mart/Nisan 1999.
- Lenoir B., Sanat Yapıtı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Lynton N., Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.
- McNally, D., Başka Bir Dünya Mümkün, Yordam Kitap, İstanbul, 2013.
- O'Doherty B., Beyaz Küpün İçinde, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- Oliveira N., Petry M., Oxley N., Installation Art, Thames & Hudson, Londra, 1997.
- Paul C., Digital Art, Thames & Hudson, Londra, 2003.

- Schimmel P., “Leap into the Void: Performance and the Object”, Out of Actions: Between Performance and The Object 1949-1979, The Museum of Contemporary Art, Thames & Hudson, Los Angeles,1998.
- Schmidt E., Yeni Dijital Çağ, Optimist Yayın, İstanbul, 2014.
- Smith T., “Our Contemporaneity”, Contemporary Art, Dumbadze A., Hudson S., 17-27, Wiley and Blackwell, Singapur, 2013.
- Stallabrass J., Sanat A.Ş., İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- Şahiner R., Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2010.
- Şahiner R., Postmodern Kırılmalar, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2013.
- Şahiner R., “1960 Sonrası Sanatın Göstergesel Kaynakları”, Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı.50, s.56-65, 2001.
- Ünal, B., “İlişkisel Bağılamında Yeni Arayışlar”, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Ankara, 2013.
- Velthius O., “Globalization and Commercialization of Art Market”, Contemporary Art, Der. Dumbadze A., Hudson S., 369-378,Wiley and Blackwell, Singapur, 2013.
- Wu C., Kültürün Özelleştirilmesi, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Yardımcı S., Küreselleşen İstanbul’da Bienal, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Yılmaz M., Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2013.

### **İnternet:**

- Abramoviç M., “The House with the Ocean View”, 2002,  
Erişim:<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1996> , 15 Mart 2015.
- Artun E., “Çukurova Yörüklerinin Gelenek ve Görenekleri, Bunlardaki Eski Kültür İzleri”, Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi, Erişim:  
<http://turkoloji.cu.edu.tr/ÇUKUROVA/makaleler/24.php>, 05 Mayıs 2015.



- Barlas Ş., “Küresel Sanat Ekonomisinde Türkiye'den Çağdaş Sanatın Pazarlanması”, 22.01.2012, <http://www.tamsanat.net/yayinlar/makale.php?post=625>, 31 Ocak 2015.
- Beaven K., “Performance Art 101: The Angry Space, Politics and Activism”, 5 July 2012, Erişim: <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-angry-space-politics-and-activism>, 08 Ocak 2015.
- Bonami F., “The Legacy of a Myth Maker”, Tate Etc., Sayı 3: Bahar 2005, Erişim: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/legacy-myth-maker>, 05 Ocak 2015.
- Demos T. J., “Duchamp’ın Labirenti: "First Papers of Surrealism””, 21/5/2014, 1942", Erişim: <http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>, 14 Mart 2015.
- Ditolla T., “Feminist Art Movement”, The Art Story Foundation, Erişim: <http://www.theartstory.org/movement-feminist-art.htm#>, 12 Mart 2015.
- Edgerton K., “Index Fingers at Sundance’s New Frontier”, 2013, Erişim: <http://opendoclab.mit.edu/index-fingers-at-sundances-new-frontier>, 12 Nisan 2015.
- Eyigör, F., “Resim-Heykel İlişkisi”, 2003, Erişim: [http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship\\_4.html](http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship_4.html), 07 Mart 2015.
- Gen, E., “Etkileşim, Taciz, Vandalizm? Çağdaş Sanatta Katılımcılık ve İlişkisellik Üzerine Bazı Sorular”, 02/09/2013, Erişim:<http://www.e-skop.com/skopbulten/etkilesim-taciz-vandalizm-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-iliskisellik-uzerine-bazi-sorular/1469>, 25 Nisan 2015.
- Gere C., “New Media Art and the Gallery in the Digital Age”, Tate Papers, 2012, Erişim: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7411>, 16 Ocak 2015.
- Gkoutziouli K., “İnternet Sanat(lar)ı”, Erişim: <http://www.goethe.de/ins/tr/lp/prj/art/med/str/tr9830749.htm>, 22 Mart 2015.
- Goldsmith J., “Original Creators: Premier Décollage Artist Wolf Vostell”, 15 Ekim 2012, Erişim: <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/original-creators-premier-d%C3%A9collage-artist-wolf-vostell>, 15 Ocak 2015.
- <http://dugumkume.org/postkapital-arsiv-1989-2001-daniel-garcia-andujar/> , 02 Ocak 2015.
- <http://mulksuzlestirme.org/>, 21 Mart 2015.

-<http://13b.iksv.org/tr>, 13 Mart 2015.

-<http://pldturkiye.com/frank-lloyd-wrightin-guggenheim-rotunda-projesi-turrell-tarafindan-skyspacee-donusturuldu/>, 28 Ocak 2015.

-[http://saltonline.org/tr#!tr/329/hans-haacke?q=hans\\_haacke\\_seurat](http://saltonline.org/tr#!tr/329/hans-haacke?q=hans_haacke_seurat), 09 Ocak 2015.

-<http://www.art21.org/texts/kimsooja/interview-kimsooja-it-was-just-a-dream>, 22 Mart 2015.

-<http://www.jca-online.com/kaprow.html>, 14 Ocak 2015.

-[http://www.lozano-hemmer.com/surface\\_tension.php](http://www.lozano-hemmer.com/surface_tension.php), 12 Ocak 2015.

-<http://www.medienkunstnetz.de/works/the-file-room/>, 21 Mart 2015.

-[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81435](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435), 14 Ocak 2015.

-[http://www.no-art.info/vostell/documents/2014\\_vostell-bio\\_wiki\\_boxla-en.pdf](http://www.no-art.info/vostell/documents/2014_vostell-bio_wiki_boxla-en.pdf), 18 Ocak 2015.

-<http://www.olats.org/schoffer/archives/cyspe.htm>, 22 Mart 2015.

-<http://www.parkwestgallery.com/artist/yaacov-agam>, 14 Aralık 2014.

-<http://www.senster.com/ihnatowicz/senster/index.htm>, 12 Aralık 2014.

-<http://www.tate.org.uk/art/artists/richard-long-1525/text-artist-rooms-artist-essay>, 14 Mart 2015.

-<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/c/conceptual-art>, 15 Mart 2015.

-<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/m/minimalism>, 18 Mart 2015.

-<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/p/participatory-art>, 16 Nisan 2015.

-<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments>, 02 Ocak 2015.

-<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-4>, 02 Ocak 2015.

-<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/robert-morris-bodyspacemotionthings>, 11 Mart 2015.

-<https://www.youtube.com/watch?v=GvRcAJTHatk>, 23 Ocak 2015.

-<https://www.youtube.com/watch?v=sbiqDufLCDY>, 03 Mart 2015.

-<https://www.youtube.com/watch?v=8M9CFHk8P-Q>, 28 Nisan 2015.

-<https://www.youtube.com/watch?v=tjQik2RJZ5w>, 12 Nisan 2015.

- Hudson J., “Mika Rottenberg”, röportaj, 2010, Erişim:

<http://bombmagazine.org/article/3617/>, 02 Nisan 2015.

-Kellner D., “Sanat Komplosu: Baudrillard'ın Anti-estetigi Üzerine”, 29/11/2013, Erişim:

<http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-sanat-komplosu-baudrillardin-anti-estetigi-uzerine/1677>, 23 Temmuz 2014.

- Kırış T., “Hayatınızın Kararı”, TEDxIstanbul, Erişim:

<http://tedxtalks.ted.com/video/Hayat%C4%B1n%C4%B1z%C4%B1n-Karar%C4%B1-%7C-Talat-K>, 05 Mayıs 2015.

- Kirazcı, A., “Bir Nezaket Ekici Sergisi Bağlamında Performans Sanatına Genel Bakış”,

Erişim: <file:///C:/Users/t%C3%BClay/Downloads/1756-3168-1-SM.pdf> , 16 Mart 2015.

- Lebow A., “Christian Marclay’den ‘The Clock’”, 13/05/2014, Erişim:

<http://www.altiyazi.net/yazilar/christian-marclayden-clock/> , 12 Ekim 2014.

- Miller M.H., “Gallery? What Gallery? Robert Barry Masterpiece Reprised in New York”,

07/06/2011, Erişim: <http://observer.com/2011/07/gallery-what-gallery-robert-barry-masterpiece-reprised-in-new-york/>, 07 Ocak 2015.

- Moffat C., “Earth Art-The Art History Archive - Land Art”, 2007, Erişim:

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/earthart/>, 12 Ocak 2015.

- Odabaş, Y., “Türkiye’de Çağdaş Sanatta Kurumsal Eleştirinin Sorunları”, Süleyman

Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E Kasım-Aralık’12,

Sayı:10, s.24. Erişim: <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/3716/3091>, 12 Ocak 2015.

- Özarslan Z., “Yeni Medya Döneminde Sinemanın Geleceği”, 25 Ekim 2014, Erişim:

<http://www.bianet.org/biamag/sanat/159421-yeni-medya-doneminde-sinemanin-gelecegi>, 30 Ocak 2015.

-Rosen M., “Gordon Pask-The Colloquy of Mobiles”, Erişim:

<http://www.medienkunstnetz.de/works/colloquy-of-mobiles/images/2/>, 03 Mart 2015.

- Stemrich G., “Dan Graham,” Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, Der. Levin T. Y., Frohne U., Weibel P., ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe, 2001, The MIT Press, Cambridge, MA, Londra, 2002, p. 68, Erişim: <http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/images/9/?desc=full>, 16 Ocak 2015.
- şahiner R., “Yeni Bir Binyılın Eşişinde Sanat ve Yaratıcılık Eğitimi Üzerine”, Erişim: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1000/172722.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 04 Ocak 2015.
- Saraçoğlu G., Jean Baudrillard ve Simülasyon, 22 Mart 2011, Erişim: <http://isyananarsi.blogspot.com/2011/03/jean-baudrillard-ve-simulasyon.html>, 16 Eylül 2014.
- Schneede U.M., Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938, 21/5/2014, Erişim: <http://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>, 04 Ocak 2015.
- Thorsen D. E., Lie A., What is Neoliberalism?, Department of Political Science University of Oslo, 2015, s.15, Erişim: <http://folk.uio.no/daget/neoliberalism.pdf>, 12 Ocak 2015.
- Voon C., “James Turrell’s “Aten Reign” At The Guggenheim”, 22/07/2013, Erişim: <http://thewildmagazine.com/blog/james-turrells-aten-reign-at-the-guggenheim/>, 26 Nisan 2015.

### **Ansiklopedi ve Sözlükler:**

- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 3, 1. Baskı, Ana Yayıncılık, İstanbul, 1986-1987.
- Ekonomi Ansiklopedisi, Paymaş Yayınları, İstanbul, 1984.
- Hançerlioğlu O., Ekonomi Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü, Der. Outhwaite W., İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- Seyidoğlu H., Ekonomik Terimler ve Ansiklopedik Sözlük, Güzem Can Yayınları, İstanbul, 2002.
- Sözen M., Tanyeli U., Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001.

## RESİM DİZİNİ KAYNAKÇA

**Resim 1.1** Luigi Russolo (solda) ve Asistanı Ugo Piatti *Intonarumori* ile, 1913.

<http://fastnbulbous.com/about/>, Mart 2015.

**Resim 1.2** Marcel Duchamp, *Rotary Glass Plates*, 1920.

[http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/art/duchamp.html](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/duchamp.html), Mart 2015.

**Resim 1.3** Marcel Duchamp, *Rotary Glass Plates*, 1920.

<http://www.dataisnature.com/?p=427>, Mart 2015.

**Resim 1.4** Marcel Duchamp, *Büyük Cam*, 1915-1923.

[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Bride\\_Stripped\\_Bare\\_by\\_Her\\_Bachelors,\\_Even](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors,_Even), Mart 2015.

**Resim 1.5** Marcel Duchamp'ın *Büyük Cam* işiyle birlikte görüntüsü.

<http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/oct/16/art-hoaxes-frauds-metadadaist>, Şubat 2015.

**Resim 1.6** Kurt Schwitters, *Merzbau*, Hannover, 1933.

[http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau](http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau), Aralık 2014.

**Resim 1.7** Marchall Duchamp, *1200 Çuval Kömür*, 1938.

[http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_4/interviews/hirschhorn/popup\\_8.html](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/popup_8.html), Ocak 2015.

**Resim 1.8** Marchall Duchamp, *1 Mil Sicim*, 1942.

<https://artandexhibition.wordpress.com/2013/11/14/marcel-duchamp-and-the-transformation-of-space/>, Ocak 2015.

**Resim 1.9** Marcel Duchamp, *Veri:1. Çağlayan, 2. Aydınlatıcı Gaz*, dış ve iç görünüm, 1946-66

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kachur/marcel-duchamp8-26-09.asp>, Mart 2015.

<http://artobserved.com/2009/09/go-see-philadelphia-marcel-duchamp-etant-donnes-at-philadelphia-museum-of-art-through-november-29-2009/>, Mart 2015.

**Resim 1.10** Robert Rauschenberg, *White Painting*, 1951.

<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25855>, Kasım 2014.

**Resim 1.11** Allan Kaprow, *6 Bölümlü 18 Happening*, 1959.

<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/original-creators-performance-art-pioneer-allan-kaprow>, Ocak 2014.

**Resim 1.12** *Eat*, Allan Kaprow tarafından not eklenen afiş, 1964.

<http://critiquedart.revues.org/docannexe/image/1161/img-2.jpg>, Ocak 2014.

**Resim 1.13** Wolf Vostell, *Elektronik Dekolaj, Happening Odası*, 1968.

<http://dugumkume.org/tvye-karsi-video-sanati-internete-karsi-agli-sanat-i/>, Ocak 2015.

**Resim 1.14** Jasper Johns, *Flag*, 1954-55.

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78805](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78805), Mart 2015.

**Resim 1.15** Richard Hamilton, *Günümüzün Evlerini Bu Kadar Çekici ve Farklı Yapan Nedir?*, 1956.

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/f/ff/Hamilton-appealing2.jpg>, Mart 2015.

**Resim 1.16** Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962.

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79809](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79809), Ocak 2015.

**Resim 1.17** Andy Warhol, *Marilyn x 100*, 1962.

[http://www.saatchigallery.com/aipse/andy\\_warhol.htm](http://www.saatchigallery.com/aipse/andy_warhol.htm), Ocak 2015.

**Resim 1.18** Andy Warhol, *Sleep*, (1963), MOMA'da tekrarlanan video enstalasyon, 2010.

[http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/12/17/preserving-warhols-screen-tests](http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/12/17/preserving-warhols-screen-tests), Ocak 2015.

**Resim 1.19** Andy Warhol, *Orange Car Crash Fourteen Times*, 1963.

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79223](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79223), Ocak 2015.

**Resim 1.20** Andy Warhol, *Green Coca-Cola Bottles*, 1962.

<http://collection.whitney.org/object/3253>, Ocak 2015.

**Resim 1.21** Yaacov Agam, *Transformable Reliefs*, 1958.

[http://quod.lib.umich.edu/h/hart?type=boolean;view=thumbnail;rgn1=hart\\_vt;q1=Detail%2520view](http://quod.lib.umich.edu/h/hart?type=boolean;view=thumbnail;rgn1=hart_vt;q1=Detail%2520view), Ocak 2015.

**Resim 1.22** Yaacov Agam, *Rainbow*, sağdan görünüm, 1983.

[http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship\\_4.html](http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship_4.html), Ocak 2015.

**Resim 1.23** Yaacov Agam, *Rainbow*, Soldan görünüm, 1983.

[http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship\\_4.html](http://feyigor-arttick.blogspot.com.tr/2013/02/resim-heykel-iliskisi-relationship_4.html), Ocak 2015.

**Resim 1.24** Victor Vasarely, *Banya*, 1964.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/vasarely-banya-t00753>, Ocak 2015.

**Resim 1.25** Nicolas Schöffer, *CYSP 1*, 1956.

<http://www.olats.org/schoffer/archives/cysppri.htm>, Ocak 2015.

**Resim 1.26**, Edward Ihnatowicz, *Senster*, 1970-1974.

<http://www.senster.com/ihnatowicz/senster/sensterphotos/index.htm>, Ocak 2015.

**Resim 1.27** Gordon Pask, *The Colloquy of Mobiles*, 1968.

<http://cyberneticserendipity.net/page/2>, Ocak 2015.

**Resim 1.28** Dan Graham, *Time Delay Room*, 1974.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/images/9/>

**Resim 1.29** Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Açıklamalı*, 1965.

<https://historyofourworld.wordpress.com/2010/02/19/all-in-the-present-must-be-transformed-matthew-barney-joseph-beuys/>, Ocak 2015.

**Resim 1.30** Joseph Beuys, *The Pack*, 1969.

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments>, Ocak 2015.

**Resim 1.31** Joseph Beuys, *I Like America America Likes Me*, 1974.

<http://www.leyogashop.com/blogs/lejournal/10087289-the-modern-day-shaman>, Ocak 2015.

**Resim 1.32** Joseph Beuys, *I Like America America Likes Me*, 1974.

<http://artobserved.com/2012/11/moscow-joseph-beuys-appeal-for-an-alternative-at-the-moscow-museum-of-modern-art-through-november-15th/>, Ocak 2015.

**Resim 1.33** Joseph Beuys, *7000 Eichen (7000 Oaks)*, 1982.

<http://www.fodors.com/news/photos/10-nyc-art-installations-hidden-in-plain-sight#!4-7,000-oaks>, Ocak 2015.

**Resim 1.34** Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81435](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81435), Ocak 2015.

**Resim 1.35** Robert Barry, *During the Exhibition the Gallery will be Closed*, 1967.

<http://observer.com/2011/07/gallery-what-gallery-robert-barry-masterpiece-reprised-in-new-york/>, Ocak 2015.

**Resim 1.36** Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>, Ocak 2015.

**Resim 1.37** Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.

Kaynak: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/earthart/>, Ocak 2015.

**Resim 1.38** Robert Morris, *Untitled*, 1971.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532>, Ocak 2015.

**Resim 1.39** Yoko Ono, John Lennon, *Bed Peace*, 1969.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/mar/24/lennon-ono-bed-in-40-years>, Ocak 2015.

**Resim 1.40** Yoko Ono, *Cut Piece*, 1966.

<http://www.mca.com.au/news/2013/11/15/mca-insight-war-over-if-you-want-it-yoko-ono/>, Ocak 2015.



**Resim 1.41** Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974–79.

[http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/), Ocak 2015.

**Resim 1.42** Marina Abramovic, *Artist is Present*, 2010.

Kaynak: <http://observer.com/2011/10/marina-abramovic-recruits-moca-la-gala-performers-through-facebook/>, Ocak 2015.

**Resim 1.43** Marina Abramovic, *The House with the Ocean View*, 2002

[http://thedaysofyore.com/2011/marina\\_abramovic/](http://thedaysofyore.com/2011/marina_abramovic/), Ocak 2015.

**Resim 1.44** Hermann Nitsch, *Poured Painting*, 1963.

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/nitsch-poured-painting-t03334>, Ocak 2015.

**Resim 1.45** Richard Serra, *Clara Clara*, 1983.

Kaynak: <http://www.conexaoparis.com.br/2008/11/17/roda-gigante-em-paris/>, Ocak 2015.

**Resim 2.1** Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1965-2008.

<http://newabstraction.net/2013/11/13/symmetry/>

**Resim 2.2** Hans Haacke, *Seurat's "Les Poseuses (Small Version), 1888-1975"*, 1975.

Kaynak: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/seurats-poseuses-small-version-1888-1975>

**Resim 2.3** Mark Lombardi, *World Finance Corporation*, 4. Versiyon 1997-2000

Kaynak: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=96543](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=96543)

**Resim 2.4** Antoni Muntadas, *The File Room*, 1994.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/the-file-room/>

**Resim 2.5** Yukunori Yagari, *Pacific*, 1996.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/yanagi-pacific-t07464>

**Resim 2.6** Christian Marclay, *The Clock*, 2010.

Kaynak: <http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/magazine/90530/Christian-Marclay-The-Clock-New-York>

**Resim 2.7** *The Clock*, Açık Sinema-SALT Beyoğlu gösterimi, 2014.

Kaynak: <http://www.altiyazi.net/yazilar/christian-marclayden-clock/>

**Resim 2.8** Mika Rottenberg, *Squeeze*, 2010.

Kaynak: <http://www.andreirosengallery.com/artists/mika-rottenberg/images>

**Resim 2.9** Mika Rottenberg, *Squeeze*, 2010.

Kaynak: <http://www.andreirosengallery.com/artists/mika-rottenberg/images>

**Resim 2.10** James Turrel, *Aten Reign*, 2013.

Kaynak: <http://thewildmagazine.com/blog/james-turrells-aten-reign-at-the-guggenheim/>

**Resim 2.11** James Turrel, *Aten Reign*, 2013.

Kaynak: <http://thewildmagazine.com/blog/james-turrells-aten-reign-at-the-guggenheim/>

**Resim 2.12** Kimsooja, *A Mirror Woman-The Ground of Nowhere*, 2003

Kaynak: <http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1274-view-korea-profile-sooja-kim.html>

**Resim 2.13** Kimsooja, *A Needle Woman*, 1999,

Kaynak: <http://www.art21.org/texts/kimsooja/interview-kimsooja-it-was-just-a-dream>

**Resim 2.14** Kimsooja, *Bottari*, 2005.

Kaynak: <http://www.art4d.asia/interviews-detail.php?id=622>

**Resim 2.15** Kimsooja, *Respirar-Una Mujer Espejo*, 2006.

Kaynak: <http://www.art4d.asia/interviews-detail.php?id=622>

**Resim 2.16** İzleyiciler ve *Solumak-Ayna Kadın*, 2006.

Kaynak: [http://www.fluorodigital.com/wp-content/uploads/2013/10/090713\\_Kimsooja\\_3-1200x800.jpg](http://www.fluorodigital.com/wp-content/uploads/2013/10/090713_Kimsooja_3-1200x800.jpg)

**Resim 2.17** Robert Morris, *Bodyspacemotionthings*, 2009 (orijinal enstalasyon 1971).

Kaynak: <https://amysphotoblog.wordpress.com/2010/03/26/post-8/>

**Resim 2.18** Rafael Lozano-Hemmer, *Pulse Room*, 2006.

Kaynak: [http://www.lozano-hemmer.com/rafael\\_lozano-hemmer\\_pulse\\_show.php](http://www.lozano-hemmer.com/rafael_lozano-hemmer_pulse_show.php)

**Resim 2.19** Rafael Lozano-Hemmer, *Pulse Index*, 2010.

Kaynak: <http://opendoclab.mit.edu/index-fingers-at-sundances-new-frontier>

**Resim 2.20** Rafael Lozano-Hemmer, *Pulse Tank*, 2008.

Kaynak: [http://www.lozanolhemmer.com/showimage.php?img=neworleans\\_2008&proj=24&type=artwork&id=11](http://www.lozanolhemmer.com/showimage.php?img=neworleans_2008&proj=24&type=artwork&id=11)

**Resim 2.21** Rafael Lozano-Hemmer, *Surface Tension*, 1992

Kaynak: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/eng/2007/tour/mex/img-06.htm>

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ayşe Tülay Kahraman

Doğum Yeri ve Tarihi : Çorlu, 1966

### Eğitim Durumu

Lise : Kadıköy Anadolu Lisesi / İstanbul (1985)

Lisans Öğrenimi : Marmara Üniversitesi İşletme (İngilizce) / İstanbul (1990)

: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü /  
Antalya (2004)

Yüksek Lisans Öğrenimi : Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim ASD /  
Antalya

Tez Konusu : “1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında Sanat Eseri ve  
İzleyici”

Yabancı Diller : İngilizce ve İspanyolca

### Sanatsal Faaliyetler

- 2015 Karma Sergi / Ahmet Muhtar Kızıltan Galerisi / Antalya / Türkiye
- 2015 Kar Heykel Çalıştay / Konyaaltı Belediyesi / Saklıkent-Antalya / Türkiye
- 2014 Karma Heykel Sergisi / Aquarium Sergi Salonu-Antalya / Türkiye
- 2014 “olurolmazolmazolur” / Kişisel Sergi / Artpark Galeri-Antalya / Türkiye
- 2013 6. Marmara Öğrenci Trianeli / Marmara Üniversitesi / İstanbul / Türkiye
- 2011 Sultan & Rosinen / KunstWandelhalle-Bad Elster / Almanya
- 2008 Sultan ve Üzümler / Artpark Galeri-Antalya / Türkiye
- 2007 Sultan si Stafide / Çağdaş Sanat Müzesi-Köstence / Alman Kültür  
Enstitüsü-Braşov / Brukenthal Müzesi-Sibiu / Romanya

- 2005 Sultan & Rosinen / Kunsfaktor-Berlin / Almanya
- 2005 Positions-Directions / Kunsthalle-Bruensbuettel / Almanya
- 2004 Artventure / Likya Yolu-Kaş-Antalya / Türkiye
- 2003 Kültürel Miras ve Çağdaş Sanat Projesi / Kaleiçi-Antalya / Türkiye
- 2003 Experimentelle Kunst in Der Antikstadt / Galerie in der Kulturscheune Hof  
Akkerboom-Kiel / Almanya
- 2002 Antik Mekanda Deneysel Sanat / Olympos Antik Şehri-Antalya

### **Projeler**

- 2005-2011 Sultan ve Üzümler Projesi / Proje Yöneticisi / Türkiye-Romanya-Almanya
- 2003 Kültürel Miras ve Çağdaş Sanat Projesi / Proje Yöneticisi / Antalya / Türkiye

### **Seminer**

- 2014 “İletişim Çağında Sanat ve 13. İstanbul Bienalinden Örnekler” / Akdeniz  
Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü / Antalya

### **Ödüller**

- 2012 “Kurum” Üçüncü En İyi Kısa Film Ödülü / Film Yönetmeni / Halkın Portakalı  
/ 49. Antalya Altın Portakal Film Festivali / Antalya

### **Konferans/Panel**

- 2004 “Kamu Alanında Sanat” / Kaş Belediyesi Konferans Salonu / Kaş / Antalya
- 2003 “Kültürel Miras ve Çağdaş Sanat” Panelleri / Akmed Konferans Salonu /  
Antalya

### **İş Deneyimi**

- 2003- Ülkesel Rehber (İngilizce)
- 2004-2013 Destek Otomatik Satış Sistemleri-Şirket Ortağı
- 1990-1994 Mitsubishi Corporation İstanbul Ofisi Çelik Departmanı- Pazarlama

## İletişim Bilgileri

Web : [www.aysetulay.com](http://www.aysetulay.com)

E-Posta : [aysetulayince@gmail.com](mailto:aysetulayince@gmail.com)

Telefon : 0 532 745 48 45

Adresi : Şirinyalı Mahallesi, İsmet Gökşen Caddesi, No: 28/13

Muratpaşa-ANTALYA