



T.C.

**ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI**

**ÇAĞDAŞ SANATTA SANAT FAALİYET
ALANLARININ DÖNÜŞÜMÜ**

**Hazırlayan
Muhammed Mücahit TOPCU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi EMRE ŞEN**

Çankırı – 2023

T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA SANAT FAALİYET ALANLARININ
DÖNÜŞÜMÜ

Hazırlayan
Muhammed Mücahit TOPCU
ORCID: 0000-0001-9436-6502

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi EMRE ŞEN

Çankırı – 2023

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	İİİ
TEZ KABUL VE ONAY	İV
TEŞEKKÜR.....	V
ÖZET.....	VI
ABSTRACT	Vİİ
KISALTMALAR LİSTESİ.....	Vİİİ
RESİMLER LİSTESİ	İX
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı ve Önemi	3
1.2. Sınırlılıklar	4
1.3. Yöntem.....	4
2. ÇAĞDAŞ SANAT.....	5
2.1. Çağdaş ve Modern Sanat	5
2.1.1.Modern Sanat	5
2.1.2. Çağdaş Sanat	6
2.2. Çağdaş Sanatın Oluşum Süreci ve Gelişimi	8
3. ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂN VE NESNE İLİŞKİSİ	13
3.1 Çağdaş Sanatta Mekân	13
3.1.1. Mekânın Tanımı	13
3.1.2. Mekânın Dönemselleştirilmesi	15
3.2. Sanatta Nesne-Mekân-Zaman	17
3.2.1. Nesnenin Tanımı	17
3.2.2. Sanatta Mekân-Zaman İlişkisi.....	19
3.2.3. Sanatta Nesne ve Mekân İlişkisi	24
4. ÇAĞDAŞ SANAT FAALİYETLERİNDE SERGİ ALANLARININ DÖNÜŞÜMÜ	32
4.1. Sanat Yapıtının Mekânsal Elemanları.....	32
4.1.1. Sergi mekânı.....	32

4.1.2. Çerçeve.....	33
4.1.3. Duvar.....	35
4.1.4. Kaide	38
4.2. Çağdaş Sanatta Sanat Faaliyet Alanlarında Yaşanan Dönüşüm	39
4.2.1. Yerleştirme Sanatı (Enstalasyon).....	40
4.2.2. Kamusal Sanat.....	43
4.2.3. Arazi Sanatı.....	48
4.2.4. Performans Sanatı	52
4.2.5. Video Sanatı ve Dijital Sanat	56
4.2.5.1. Video Sanatı	56
4.2.5.2. Dijital Sanat.....	59
5. SONUÇ	66
KAYNAKÇA	70
ÖZGEÇMİŞ	

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım *Çağdaş Sanatta Sanat Faaliyet Alanlarının Dönüşümü* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe özenle uyduğumu, tez içerisindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve kurallar çerçevesinde elde ettiğimi ve sunduğumu, doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntı için kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu; ayrıca, yazılı izin alınmış olması dışında tezde herhangi birisine ait kişisel veri bulunmadığını, tezin bizzat teslim ettiğim basılı veya elektronik kopyasında bulunan bana ait kişisel verilerin tezde yer alması için izin verdiğimi ve telif hakkı başkasına ait olan yazılı, görsel, işitsel veya başka biçimdeki herhangi bir malzemenin ancak bilimsel etik ilkeleri çerçevesinde ve/veya gerekli izinler alınarak tezde kullanıldığını beyan ederim.

19/06/2023

Muhammed Mücahit TOPCU

TEZ KABUL VE ONAY

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Muhammed Mücahit Topcu tarafından hazırlanan *Çağdaş Sanatta Sanat Faaliyet Alanlarının Dönüşümü* başlıklı bu çalışma 23/06/2023 tarihinde yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oy çokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Resim Programında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Danışman	: Dr. Öğr. Üyesi Emre ŞEN	İmza:
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Emine KETENCİOĞLU	İmza:
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Rıza Tan Buğra ÖZER	İmza:

ONAY

Bu tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulunun 19/06/2023 tarih ve 24/3 sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

.....
Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bu yüksek lisans tez çalıŐmam süresince desteğini ve bilimsel yardımlarını benden esirgemeyen danıŐmanım Sayın Emre Şen'e, anabilim dalındaki hocalarıma, çalışma arkadaşlarıma ve her zaman yanımda olan ve büyük emeklerle beni bu günlere getiren aileme sonsuz teŐekkürlerimi sunarım.

Muhammed Mücahit Topcu

ÖZET

Tezin Başlığı : Çağdaş Sanatta Sanat Faaliyet Alanlarının Dönüşümü

Tezin Yazarı : Muhammed Mücahit Topcu

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Emre Şen

Tezin Türü : Yüksek Lisans

Bu çalışmanın amacı Çağdaş Sanatta sanat faaliyet alanında meydana gelen dönüşümü literatür tarama yöntemiyle belirlemektir. 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan Çağdaş Sanat modern sanatın ardından gelen ve günümüz sanatını ifade eden bir terimdir. Sanatçılar, geleneksel sanat kurallarını sorgulayarak değişik ifade biçimleri denemiş, küreselleşme ve iletişim teknolojilerindeki ilerlemelerle birlikte sanat daha erişilebilir ve uluslararası bir boyut kazanmıştır. Ayrıca, toplumsal ve politik konuların vurgulanması da yaygın bir eğilim haline gelmiştir. Çağdaş Sanatta en önemli değişimlerden biri mekan algısının galeri ve müzelerden dışarı çıkarak izleyenlerin günlük hayatına dahil olmasıdır. Bu değişimle birlikte, arazi sanatı, kamusal alan sanatı, Yerleştirme Sanatı, Performans Sanatı, video ve Dijital Sanat gibi yeni sanat disiplinleri ortaya çıkmıştır. Arazi Sanatı, doğal çevreyi sanatın bir parçası haline getirirken, kamusal alan sanatı halka açık mekanlarda sanat eserlerinin sergilenmesini ve kentleşmeye katkı sunma amacı gütmektedir. Yerleştirme Sanatı, mekanın özelliklerini kullanarak izleyiciyi etkilemeyi ve eserin bir parçası haline getirmeyi hedeflediği gibi Performans Sanatı da canlı bedenini sanatın bir aracı olarak kullanmayı ve izleyiciyle doğrudan etkileşime girmeyi teşvik etmektedir. Video ve Dijital Sanat ise teknolojinin gelişimiyle ortaya çıkan çağa ayak uydurarak dijitalleşen neslin dikkatini çeken bir sanat alanı olmuştur. Bu değişimler, sanatın evrimini gösterirken aynı zamanda izleyicilere farklı deneyimler sunmayı hedeflemektedir. Çağdaş Sanat, yeni teknolojilerin kullanımıyla birlikte yenilikçi yaklaşımlar geliştirmiş ve sanatın sergilenme sınırlarını genişletmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Arazi Sanatı, Yerleştirme Sanatı, Performans Sanatı, Video-Dijital Sanat

ABSTRACT

Thesis Title : Transformation of Art Activity Fields in Contemporary Art

Author : Muhammed MÜCAHİT TOPCU

Supervisor : Assist. Prof. Emre ŞEN

Thesis Type : Master's Thesis

The purpose of this study is to determine the transformation occurring in the field of art activities in contemporary art through a literature review method. Contemporary art, which emerged from the 1960s onwards, is a term that refers to the art of today following modern art. Artists have questioned traditional art rules and experimented with different forms of expression, and with the progress in globalization and communication technologies, art has become more accessible and gained an international dimension. Additionally, emphasizing social and political issues has become a common trend. One of the most significant changes in contemporary art is the shift in the perception of space, moving beyond galleries and museums to become part of the viewers' daily lives. With this change, new art disciplines such as land art, public art, installation art, performance art, video art, and digital art have emerged. Land art integrates the natural environment as part of the artwork, while public art involves the display of art in public spaces, aiming to contribute to urbanization. Installation art aims to engage and influence the viewer by utilizing the characteristics of the space, and performance art utilizes the living body as a medium for art, encouraging direct interaction with the audience. Video and digital art, on the other hand, have emerged as art forms that adapt to the digital age, capturing the attention of the digitally inclined generation. These transformations not only demonstrate the evolution of art but also aim to provide viewers with different experiences. Contemporary art, with the use of new technologies, has developed innovative approaches and expanded the boundaries of art display.

Keywords: Contemporary Art, Land Art, Installation Art, Performance Art, Video-digital Art

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt	Aktaran
bs.	Baskı
Çev.	Çeviri
Ed.	Editör
IMMA	Irish Museum of Modern Art
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
TDK	Türk Dil Kurumu
YÖK	Yüksek Öğretim Kurumu
NFT	Non-Fungible Token" (Değiştirilemez dijital para, öge, sanal çip)

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No

Resim 3.1. Michelangelo Buonarroti, <i>İlk Günah ve Cennetten Kovuluş</i> , (1509-1510), 280 × 570 cm., Sistina Şapeli, Vatikan.	20
Resim 3.2 Yves Tanguy, <i>Anne Babam Yaralandı</i> . Tarih: 1927, 92,1 x 73 cm, Museum of Modern Art New York.	22
Resim 3.3. Giacomo Balla, <i>Tasmalı Köpeğin Dinamizmi</i> , tuval üzerine yağlıboya, 1912, 95.57x115.57 cm, Albright-Knox Art Gallery.	23
Resim 3.4. Masklar Odası, South wall, Room of the Masks, House of Augustus.	25
Resim 3.5. Pablo Picasso, <i>Cezayirli Kadınlar</i> , (1955) 114 × 146.4 cm, Hamad bin Jassim bin JaberAl Thani, Doha, Qatar.	27
Resim 4.1. 1880'ler-1940'lar Koleksiyonu sergisindeki <i>Claude Monet'nin Nilüferleri</i> , (1914-26), 3 x 200 x 424,8 cm, kanvas üzerine yağlı boya The Museum of Modern Art, 2019, New York.	35
Resim 4.2. Henri Matisse, <i>Cut-Outs</i> , Fotoğraf: Jonathan Muzikar, The Museum of Modern Art, New York.	36
Resim 4.3. Andrea Pozzo, 1688-1690, <i>Aziz Ignatius'un Zaferi</i> , Fresk, St. Ignazio. .	37
Resim 4.4. Marcus Aurelius'un Bronz Heykeli, 4.24 m, Capitoline Museums, Roma; Auguste Rodin, <i>Calais Burjuvaları</i> , Standford Museum.	38
Resim 4.5. Jannis Kounellis, <i>Cavalli, Canlı Atlar</i> , (1969), Attico Galerisi, Roma; Nam June Paik, <i>Daha İyi</i> (1988).	41
Resim 4.6. Numen'in Gelecek Dünya: <i>Yeni Politika Olarak Ekoloji</i> , 2030-2100, Garage Museum of Contemporary Art.	42
Resim 4.7. Miguel-Ángel Cárdenas, <i>25 Karambol ve Varyasyon</i> , (1979). Salon O, Leiden, Hollanda 1980	43
Resim 4.8. Adrian Villar Rojas, <i>Tüm Annelerin En Güzeli</i> , Troçki Evi, 2015, Büyükkada, İstanbul.	44
Resim 4.9. Yveis Klein, <i>Gökyüzüne Birakılan 1001 Mavi Balon</i>	45
Resim 4.10. Anish Kapoor, <i>Bulut Kapısı</i> , (2004), 1000 x 1300 x 2000 cm., Chicago, ABD.	46

Resim 4.11. JR, <i>Maria Corbolan Ferandez on stairs</i> , Cartagena, Espagne, (2008); JR, Los Angeles, <i>Carl in Silverlake, horizontal</i> , USA (2011).....	47
Resim 4.12. JR. <i>The Wrinkles of the City (Şehrin Kırışıklıkları)</i> , Balat, İstanbul.	47
Resim 4.13. Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 4,6 m. x 460 m., ABD (1970); Andy Goldsworthy, <i>Woven Branch Circular Arch</i> , 81,28 x 81,28x 25,4 cm., İngiltere (1986).....	49
Resim 4.14. Walter de Maria, <i>Yıldırım Alanı</i> , (1977), 6,29 m yüksekliğinde 400 adet çelik çubuk, 67 m aralıklı 16 sıra, 25 aralıklı grid; Robert Morris, <i>Observatorium</i> , çap: 91.01 m., Flevoland, Hollanda (1977).....	50
Resim 4.15. Mehmet Ali Uysal, <i>Affinity Special Olympic Project</i> , (2019), Dubai; <i>Skin</i> , (2010), 700 x 800 cm., Belgium.	51
Resim 4.16. . Varol Topaç <i>Yuvarlanan Ağaçlar</i> , South Korea, 2006; Ayşe Erkmen, <i>Su Üzerinde</i> , 2017, Skulptur Projekte 2017, Münster.....	52
Resim 4.17. Allan Kaprow, <i>6 Bölümde 18 Oluşum'dan Bir Sahne</i> , (1959). Reuben Galerisi, New York; <i>Oto Yıkama</i> , Eylül 1964. Cornell Üniversitesinde Bir Happening, Ithaca, New York.....	54
Resim 4.18. <i>Hippi akımının beden sanatına etkisi; Farklılık isteyen gençliğin dövme ve piercingli beden sanatı</i>	55
Resim 4.19. Paul McCarthy, <i>Sailor's Meat</i> , (1975), Los Angeles	56
Resim 4.20. Nam June Paik, <i>Canlı Heykel İçin TV Sütyen</i> , Mayıs 1969. Video Performans; <i>TV-Buddha</i> , 1974, Video Enstalasyon.....	57
Resim 4.21. Nam June Paik, <i>Küresel Kanal</i> , 1973, Video, 3'09; <i>Günaydın Bay Orwell</i> , 1984, Video, 57'56.....	58
Resim 4.22. Alan Parker, <i>The Wall</i> , 1982, Video Filmi, 95..	59
Resim 4.23. Eadweard Muybridge, <i>Animal Locomotion</i> , Plate 626, 1887, 48.3 x 61 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., Permanent collection.....	60
Resim 4.24. Seven Beyer, <i>Phase 7</i> , Onskbron, 2010. İnteraktif Dijital Zemin.	61
Resim 4.25. Erwin Redl, <i>Matrix II</i> , 2000-2011.....	62
Resim 4.26. Refik Anadol, <i>Machine Memoirs: Space</i> , İstanbul, 2021.....	63
Resim 4.27. Refik Anadol, <i>Eriyen Hafızalar, Sonsuzluk Odası</i> , SXSW 2017.	63

Resim 4.28. Mike Winkelmann, *Beeple's Collage, Everyday: The First 5000 Days*, Digital, Non-Fungible Token (jpg), 21,069 x 21,069 pixels (319,168,313 bytes), Minted on 16 February 2021. Bu Çalışma Benzersiz 65



1. GİRİŞ

Çağdaş Sanat, genellikle 1945'ten günümüze kadar geçen zaman diliminde üretilen sanat eserlerini ifade etmek için kullanılır. Çağdaş Sanat, çoğunlukla yeni ve farklı malzemeler, teknikler ve düşünceler kullanma anlayışına göre geleneksel sanat anlayışından ayrılmaktadır. Resim, heykel, Video Sanatı, Performans Sanatı, Yerleştirme Sanatı ve Dijital Sanat gibi çeşitli disiplinler Çağdaş Sanatın kapsamında değerlendirilmektedir. Bu tür sanatlar, genellikle sanatçının kişisel deneyimleri, fikirleri, görüşleri ve dünya görüşü gibi unsurlara dayanır ve genellikle izleyicilerle etkileşime girer. Çağdaş Sanat, çeşitli sosyal ve politik konuları ele alır ve toplumsal eleştiriler içerebilir. Bu nedenle, Çağdaş Sanatın anlamı ve yaratılan eserlerin yorumu oldukça subjektiftir ve farklı kişiler tarafından farklı şekillerde algılanabilir.

Sanat eserleri, sanatçının kendisini topluma ifade etme biçimlerinden birisi olduğu için zamanla izleyicilerin görme ve duyma biçimlerinin değişmesi, beklentilerinin farklılaşması sanatçının sanatını sergileme şekil ve mekânında da değişikliklere yol açmıştır. 20. yüzyıla kadar geçen süreçte sanatçılar altın oran, güzellik, estetik, dinin yüceltilmesi, kişilerin veya mekânların tasvir edilmesine yönelik sanatlarını icra etmişlerdir (Güler, 2014, s. 39).

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarından itibaren ise sanayi devriminin etkisiyle değişen dünya düzeni sanatsal faaliyetleri de değiştirmiştir. Tarihsel açıdan ilk 1798 yılında mekânsal değişimler sergi modellerini oluşturmuş ve ilk sergi endüstri ürünlerinin sergilenmesiyle gerçekleştirilmiştir. Müze ile endüstriyi bir araya getiren evrensel sergiler 20. Yüzyılın başlarına kadar devam etmiş, ilk uluslararası sanat sergisi (Armory Sergisi), 1913 yılında New York'ta düzenlenmiş ve Braque, Duchamp ile Kandinsky gibi ressamın eserlerine yer verilmiştir. 20. yüzyılın ortalarında 1965 yılında Lozan'da Çağdaş Sanat Fuarı açılmış, 1970'de İsviçre/Basel'de düzenlenen fuar dünyanın en çok ses getiren fuarı olmuştur. Bu fuar alanının dıştan siyah bir cam kutu gibi görünmesi mekânsal kaygıları sanat alanına taşımıştır (Mulla, 2016, ss. 17-23). Sanat faaliyetlerinde nesnenin değişimi, mekân ve sanat objesi arasında ortaya çıkan etkileşimle beraber mekânın kendisinin de sanata dönüştürülmesiyle bu yüzyılın ortalarından itibaren sanat alanında önemli değişiklikler yaşanmıştır. 20. yüzyıla kadar değiştirilemeyen gelenekler, toplumsal

yapıda meydana gelen değişikliklere paralel bir şekilde değişmeye başlamış, kültürel değişim ve küreselleşmenin başlamasıyla birlikte sanatçılar da kendilerine çıkar yol olarak sanat faaliyet alanlarını değiştirmişlerdir (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2009, s. 16).

Teknolojik gelişmelerin 20. yüzyıldan itibaren artması, sanatçıların da eserlerini daha çabuk üretmesine ve izleyenleriyle paylaşmasına neden olmuştur. Bu gelişmeler ışığında sanat eserlerinin kompozisyon, renk ve biçim kalıplarının değişmesi, fotoğraf ve sinema teknolojisinin son yıllarda dijitalleşmesi (Güler, 2014, s. 39), internet ve akıllı cihazların kullanılabilirliğinin artışıyla birlikte iletişimin hızına yetişilemez hale gelmesi Çağdaş Sanatçıların sanatlarını farklı ortamlarda ve farklı amaçlar doğrultusunda üretmeye ve tüketime sunmasına yol açmıştır.

Çağdaş Sanat, geniş bir yelpazede uygulama alanlarına sahip olduğundan sanatçılar; farklı materyaller, teknikler ve konular kullanarak, sınırları zorlayan yeni uygulama alanları keşfetmektedirler. Bu bakış açısıyla Çağdaş Sanat, mekânın özelliklerini kullanarak izleyicilerin sanat eseriyle etkileşimini artırmışlardır. Çağdaş Sanat faaliyet alanlarında mekânsal dönüşüm Performans Sanatı, sanat galerileri, Enstalasyon, Dijital Sanat, Kamusal Alan Sanatları ile ortaya konulabilmektedir (Özsavaş Uluçay, 2019, s. 133). Kısaca ifade etmek gerekirse;

- *Yerleştirme Sanatı*; mekânı bir sanat eserinin bir parçası haline getiren sanat dalıdır. Sanatçılar, mekânın özelliklerini kullanarak, büyük boyutlu enstalasyonlar oluşturarak izleyicilerin etrafını saran bir sanat deneyimi sunarlar.
- *Performans Sanatı*; izleyicilerin bir olaya tanıklık ettiği canlı bir sanat deneyimi olarak ifade edilebilir. Bu tür sanat faaliyetleri, mekânın özelliklerini kullanarak, izleyicilerin deneyimini artırmayı amaçlamaktadır. Performans Sanatı, bir tiyatrodan veya açık havada gerçekleştirilebilen bir sanat olup genellikle toplumsal konulara ve politik mesajlara odaklanmaktadır.
- *Müzeler ve galerileri*; sanat galerileri ya da müzeler sanat eserlerinin sergilendiği mekânlardır. Sanatçılar, galeri mekânını kullanarak sanat eserlerinin sergilenmesi için bu alanlarda özel tasarımlar yapabilirler. Bu tasarımlar, izleyicilerin Çağdaş Sanat eserlerine erişebilecekleri ve keşfedebilecekleri bu alanlarda sergilenerek izleyicilerin sanat eserleriyle etkileşiminin artması hedeflenir.

- *Dijital Sanat*; internetin ortaya çıkmasıyla birlikte dijital platformlarda da yaygın hale gelen sanat çeşididir. Sanatçılar, Dijital Sanat eserleri oluşturarak veya var olan sanat eserlerini dijital ortamda sergileyerek, dünya genelinde bir kitleye ulaşabilirler.
- *Kamusal alanlar*; bazı Çağdaş Sanat eserleri, kamusal alanlarda sergilenerek sanatçıların toplumun bir parçası haline gelmesine ve insanların günlük hayatlarında sanat eserleriyle etkileşimde bulunmalarına fırsat verilir. Kamusal alanlarda sergilenen sanat eserleri, mekânın özelliklerini kullanarak, izleyicilerin deneyimini artırabilir.

Mekân, Çağdaş Sanatın bir parçası olduğundan izleyicilerle etkileşimde bulunmak için yeni fırsatlar yaratabilir. Sanatçılar, mekânın özelliklerini kullanarak, izleyicilerin sanat eseriyle etkileşimini daha anlamlı hale getiren bir faktördür.

1.1. ÇALIŞMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu çalışmanın amacı, günümüz şartlarında sanat yapıtını ve izleyici etkileşimini değiştirebilme özelliğine sahip olan mekânın Çağdaş Sanatçılar tarafından sanat formları olarak kullanımını araştırmaktır. Bu türdeki araştırmaların yapılmasında genel amaç; mekânın bir yandan izleyicilerle buluşma alanı olması diğer yandan mekânın sanatçının sanatını yaratım sürecinde yapıtın bir parçası olarak tasarlanmasıdır. Bu tasarımlar eski çağlardan itibaren başlamış ve günümüzde müze, galeri ve benzeri birçok alanda sanatın gösterimiyle değişen sanat formlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

20. yüzyıl sanatının hem teknik açıdan hem de içeriği bakımından çeşitli avangard oluşum ve yaklaşımlarla zenginleşmesi ve sanatta çığır açıcı olmasının akretipinde birçok neden bulunmaktadır. Empresyonizm, Kübizm, Dadaizm gibi hareketlerin ya da akımların ön plana çıkarmış oldukları değişikliklerle birlikte Duchamp'ın sanata ilişkin soruları mekânın başlı başına sanat nesnesi ya da sanatsal tavır olarak yeniden yapılandırılmasını sağlamıştır. Bu nedenlerle Çağdaş Sanatta sanatsal faaliyet alanlarında meydana gelen mekân dönüşüm sürecini etkileyen faktörlerin incelenmesi önemli hale gelmiştir (Gerekli, 2018, s. 1). Bu sürecin gelişimini belirleyen alternatif malzeme ve teknik çeşitlerinin ortaya çıkardığı arayışlar, bu tez

çalışmasında da Çağdaş Sanatta Sanat faaliyet alanlarındaki mekânsal dönüşümü incelememize neden olmuştur.

1.2. SINIRLILIKLAR

Araştırmamız literatür tarama yöntemine göre yapıldığından araştırmada elde edilen veriler web ortamında ulaşılabilen araştırma makaleleri, derlemeler, yüksek lisans ve doktora tezleriyle beraber temin edebildiğimiz veya okuma imkanına sahip olduğumuz fiziki veya online baskısı olan kitaplarla sınırlıdır.

1.3. YÖNTEM

Çağdaş Sanatçıların sanat eserlerini üretim süreçlerinde iç ya da dış mekânı bir nesne olarak kullandıkları eserleri ve bu eserlerle ilgili bilimsel araştırmalar, derleme çalışmaları ve akademik kitaplardan elde edilen veriler bu çalışmanın araştırma konusudur. Araştırmada genel tarama modeli kullanıldığından çalışma konusuyla ilgili ulusal ve uluslararası kitaplar, dergiler, bildiriler, makaleler, internet dokümanları, kütüphaneler ve ulusal tez veri merkezinden elde edilen tezler taranarak konu başlıklarını destekleyen bilgilerden yararlanılmıştır. Araştırma konumuz olan “Çağdaş Sanatta Sanat Faaliyet Alanlarında Değişiklikler” ile ilgili kaynak araştırmaları yapıldıktan sonra tez ana başlıkları belirlenmiş, elde edilen literatür bilgileri derlenerek metin içerisindeki alt başlıklara gerekli bilgiler atıf ve alıntı yapma etik ve bilimsel kuralları çerçevesinde işlenmiştir. Bu kapsamda;

Bu tez çalışmasında öncelikle Çağdaş Sanatın oluşum ve gelişimi tarihsel olarak değerlendirildikten sonra Çağdaş Sanatta eser tanımlamaları boyutlarına ve duylulara göre sınıflandırılması ikinci kısımda ifade edilmiştir. Araştırmanın üçüncü kısmında Çağdaş Sanatta mekân algısı mekân tanımlamaları ve mekânsal elemanlarla açıklanmıştır. Son olarak Çağdaş Sanatta sanat faaliyet alanlarında meydana gelen dönüşümler literatür bilgileri ışığında derlenerek elde edilen bulgular çalışmanın sonuç kısmında belirtilmiştir.

2. ÇAĞDAŞ SANAT

2.1.Çağdaş ve Modern Sanat

Sanat tarihi bağlamında, modern sanat terimi, ağırlıklı olarak Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da, Modernizm ile ilişkilendirilen 1860'lardan 1960'ların sonlarına kadar olan dönemde sanat teorisi ve pratiğine atıfta bulunan bir terimdir. Modern Sanat, "İzlenimcilik", "Kübizm" ve "Soyut Dışavurumculuk" gibi stillerin, dönemlerin ve okulların doğrusal ilerlemesini ifade etse de genel kullanım alanında modern sanat ve Çağdaş Sanat terimleri şimdiki zamana ve yakın geçmişe atıfta bulunmaları nedeniyle önemli ölçüde örtüşmektedir. Modern terimi kullanıldığı bağlama bağlı olarak geniş bir uygulamaya sahip olan bir kavram olup günümüze veya çağdaşa atıfta bulunsu da toplumsal, politik ve felsefi söylem açısından 17. yüzyılda Aydınlanma ile başlayan dönemi ifade etmektedir. Bir diğer ifadeyle modern kavramı, erken Rönesans'tan bu yana her şeyi ifade etmek için kullanılabilen bir terimdir denilebilir (Irish Museum of Modern Art, 2009, s. 5). "Modern Sanat" teriminin güncel zaman diliminde yapılan sanat tanımı ile "Çağdaş Sanat"ın yakın geçmişte yapılan bir sanat olduğu düşüncesi her iki terimin birbiriyle karışmasına neden olur. Çağdaş olmak, zamanın belirli bir anın koşullarına karşı uyanık olmak, yaşayan tarihin gelgitleriyle hareket etmek olduğundan bu anlam, "Çağdaş Sanat" anlayışında da yaygın olarak kullanılmaktadır (Long ve Halsall, 2015).

2.1.1.Modern Sanat

Genellikle 1500'lü yıllarda başladığı kabul edilen Modern tarihin kaynağını Descartes (1641) ve Kant (1781 ile 1790)'ın felsefesi ile 19. yüzyıl Sanayi Devrimi teknolojik patlaması oluşturduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte Modernizm kimine göre Rönesans döneminde sanatçıların kendi özgün üsluplarıyla 'dahi' olarak tanınmasıyla; kimine göre de 1863'te Paris'te Salon des Refusés'de ve akademik kurumlar tarafından reddedilen sanat sergisiyle başlamıştır (Long ve Halsall, 2015).

Sanat tarihinde, Modernizm ile ilişkilendirilen dönem (1860'lar - 1970'ler) sanayileşme, kentleşme, yeni teknoloji, orta sınıfın yükselişi, toplumun sekülerleşmesi ve tüketim kültürünün ortaya çıkışı, sanatın yaratıldığı, sergilendiği, tartışıldığı ve toplandığı yeni koşulların ortaya çıkmasına neden olan batı

dünyasındaki önemli sosyal, kültürel, teknolojik ve politik gelişmelerle karakterize bir dönemdir. Teknolojideki yeni gelişmelerden, özellikle fotoğraf ve filmde esinlenerek, perspektif ve temsil dahil olmak üzere geleneksel uygulama ve metodolojiler, soyutlama gibi daha deneysel yaklaşımlar lehine bir kenara bırakılarak yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu tür yenilikçi uygulamalara “Avant-Garde” adı verilmiştir. Bu kapsamda Modernizm; İzlenimcilik, Fauvism ve De Stijl gibi birbirini takip eden bir dizi Avangart hareketten oluşmuştur (IMMA, 2009, s. 5).

“Güncel” anlamına gelen “Modern” terimi, bu bakış açısıyla tüm sanatların bir zamanlar kendi dönemlerinde modern olduğunu gösterir. Geçmişin yenilikçi sanatçıları her zaman yeni teknolojileri, yeni medyayı ve yeni tarzları deneyerek yeni sanatsal biçimlerin ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Örneğin Giotto, 1305'te Padua'daki Scrovegni Şapeli'ni boyarken, fresk (ıslak sıva üzerine suluboya) kullanımı, 500 yılı aşkın bir süre sonra Monet gibi İzlenimciler, taşınabilir şövaleleri, yeni icat edilmiş ve endüstriyel olarak işlenmiş hazır boya tüplerini kullanarak boyamaları sanata dair modern bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Rönesans, Rokoko, Barok veya Neo-Klasisizm gibi isimlendirilen dönemlerin bir başlangıcı, ortası ve sonu olan olduğu kabul edilirse Modernizm de Manet'in, *Déjeuner sur l'Herbe*, 1863 adlı tablosuyla başlayan ve sanatın günlük tüketici nesnelere ve kitle iletişim araçlarının çıktılarında ayırt edilmesinin giderek zorlaştığı 1960'ların ortalarında Pop Art ile sona eren bir dönem olarak ifade edilebilir. Bu nedenle bu dönemden sonra (20. yüzyılın son çeyreği) yapılan sanat Modernizm sonrası (Post Modernizm) “Postmodern Sanat” olarak ifade edilmeye başlanmıştır (Long ve Halsall, 2015).

2.1.2. Çağdaş Sanat

Terry Smith'e göre “Çağdaş”, “zamanla birlikte olmak” değil, “zamanın dışında olmak” anlamlarına gelir. Çağdaş olmak, şimdinin geçici yönlerini, derinleşen yoğunluğunu ve amansız varlığını kabul edecek şekilde yaşamaktır (Sainani, 2021, ss. 1-4). Oxford sözlüğünde “çağdaşlık” kelimesi basitçe, “eşzamanlı bir durum veya koşul” olarak tanımlanır; bu, elbette herhangi bir yerde veya zamanda meydana gelebilir ve bireyler, gruplar ve tüm toplumsal oluşumlar tarafından deneyimlenebilir (Dumbadze ve Hudson, 2013, s. 17).

Londra'da Çağdaş Sanat Enstitüsü'nün 1947'de kurulması, Çağdaş Sanat teriminin ilk kez ortaya çıktığı tarih olarak kabul edilmektedir (Sainani, 2021, ss. 1-4). Çağdaş Sanat terimi, güncel ve çok yeni uygulamalardan bahsederken kullanılabilen, genelde 1970'lerden günümüze kadar olan dönemi ifade ederken ve yaşayan sanatçılar tarafından yapılan sanat eserlerinden bahsederken kullanılan bir kavramdır (IMMA, 2009, s. 5).

“Çağdaş Sanat” terimi birden fazla anlama gelen, kullanıldığı bağlama göre pek çok farklı şeye atıfta bulunabilen genel bir ifade haline gelmiştir. Bugün kullandığımız şekliyle “Çağdaş Sanat” tanımlaması, geçen yüzyılın ikinci yarısında ve sonrasında sanat yöneticileri tarafından yeni tür sanat kurumlarını ve müze bölümlerini adlandırmak veya sanat satışlarında yeni bir segmenti tasvir etmek için ısrarla kullanılan bir isimlendirme olmuştur (Esanu, 2012, s. 5). Küçüköner'e (2022) göre temel anlamda Çağdaş Sanat, bugünün anlayışına uygun fikirler ve malzemelerle üretilen resimler, heykeller, fotoğraflar, enstalasyon, video sanatları, performans, sinema ve interaktif olarak sayılabilecek sanat dallarının tamamını ifade etmektedir (s. 5). İçerik, algılama, sunum bakımından geçmişten itibaren çeşitli değişimlere uğrayan Çağdaş Sanat tanımlamaları estetik teoriler bağlamında yapılırsa da Clement Greenberg'in sanatın estetik ve etik yargılarını reddetmesi ve estetik olmayan bayağı ve sıradan nesnelere de sanata dahil etmesi “Kitsch”i PostModernizmin temel diyalektiği haline getirmiştir (Artun, 2011, s. 24).

Çağdaş Sanat terimi ortaya çıktığından beri izleyicileri tarafından zaman zaman eleştirilere maruz kalmıştır. Söz konusu olan bir sanat mı? Sahte mi? Yoksa filtrelenmiş bir felsefeyi mi ifade etmektedir? Veya gerçekten sanat tarihinin ayrılmaz bir parçası olarak ortaya çıktıysa Çağdaş Sanat'ı “şimdinin sanatı” olarak mı sınıflandırmak gerekir? (Sainani, 2021, ss. 1-4), “Çağdaş Sanat” kesin olarak kronolojik bir terim midir? Yoksa aynı zamanda estetik bir terim mi? Veya her ikisi birden midir? Kültür tarihinin başka bir zamansal çerçevesine mi, yoksa yeni bir paradigmaya veya sanat yapma tarzına mı gönderme yapmaktadır? Postmodern sanat ile çağdaş arasında nasıl bir ilişki vardır? Gibi sorular hala tartışma konusu olmaya devam etmektedir (Esanu, 2012, ss. 5-7).

Gompertz'a (2013) göre Çağdaş Sanat eserleri Anıtsalcılık, Deneyselcilik ve Sansasyonculuk olarak adlandırılan üç farklı baskın karakterde yapılmaktadır. Anıtsalcılık, Ron Mueck'in devasa boyuttaki "Hiperrealist" insan heykelleri gibi çok büyük boyutlarda üretilen yapıtlar; deneyselcilik, kendini imha eden Banksy'nin "Girl With Balloon" isimli eseri gibi katlanmış, kırılmış veya zaman içinde yok olan yapıtlar; sansasyonculuk, Duchamp'ın Pisuar'ı gibi sanatsal, felsefi, sosyokültürel anlamda tartışma yaratan yapıtlardır (Akt: Alioğlu ve Bayrak, 2019, s. 93).

Turani (2015) ise Çağdaş Sanat eserlerinde olması gereken özellikleri dört farklı kategoride tanımlamıştır;

- Sanat eseri özgün olmalı bir diğer ifadeyle sanatçının eseri üretirken özgür olması
- Üretilen eserin toplumsal amaçlara hizmet etmesi,
- Seçkin olması ve sıradan bir insanda olmayan yaratıcılık gücünün bulunması
- Kapitalist sistem gereği sanat ve kültürün metalaşmış olmasıdır. Bir diğer ifadeyle üretilen eserin bienaller, galeriler ve fuarlar vasıtasıyla sanat piyasasına sunulabilmesi, pazarlanabilmesi ve satılabilir durumda olması gerekir (ss. 173-174).

Çağdaş Sanat eseri, sanatçının, izleyiciye "çağdaş dünyanın belirli bir oluşumunu", "dünyada belirli bir benlik algısı"ni hissettiren eserlerdir. Bu yaklaşım ile Çağdaş Sanat eseri ideolojik bir ifade biçimi yerine "dünyanın anlamı budur"u imalı bir şekilde sunmalıdır (Dumbadze ve Hudson, 2013, s. 20). Çağdaş Sanat eserleri ile sanatçı bazen bir tuval, bazen performans, bazen de sosyal deneyler, mekân sal düzenlemeler ve heykellerle hatta duygu, düşünce ve zihinsel etkileşimlerle izleyicilerini etkilemeyi düşünür. Bununla birlikte bazı Çağdaş Sanat eserlerinin izleyiciyi doğrudan eserin kendisi haline sokarak dünyanın evrensel konularını ele aldığı ve bir farkındalık oluşturma gayreti içinde oldukları görülmektedir (Küçüköner, 2022, s. 57).

2.2. ÇAĞDAŞ SANATIN OLUŞUM SÜRECİ VE GELİŞİMİ

15. yüzyıla kadar olan dönemlerde kutsal kitap kökenli dini temaların sembolize edildiği soyut ve tartışmasız sanat anlayışı, Yeni Çağ'la birlikte hümanist bakış

açısıyla bilimsel ve dini öğelerin sanata hakim olduğu görülür. Bu dönemde Orta Çağ fikirleri ve sanat tarzı terkedilerek Antik Yunan ve Roma sanatına dönüş yaşanmıştır. Sanatçıların hekimlerle ve matematikçilerle birlikte çalışarak insan bedenini keşfetmeye çalışmalarıyla kusursuzluk, denge, uyumlu oranlar ve zarafet sanat eserlerine yansıtılmıştır. 16. yüzyılda sanat eserlerinde başlayan orantısızlık ve formlarda uzama, 17 ve 18. yüzyılda coşkunluk, hareket ve karmaşıklığın yaşandığı Barok ve şatafatlı, aşırı süslemeci dekoratif bir üslup olan Rokoko sanatına evrilmiştir (Karacan vd., 2019, ss. 37-38). Barok döneminde Michelangelo, Raffaello ve Leonardo gibi sanatçılar her ne kadar kendinden önceki dönemlerdeki sanat faaliyetleri devam ettirseler de zaman zaman geleneklerin dışına çıkarak kendilerine has yenilikleri de sanata kazandırmışlardır. Bu nedenle ilk modernleşmenin bu dönemde başladığı ileri sürülebilir (Gombrich, 1986, s. 278; Yayman Ataseven, 2018, s. 1022).

18. yüzyılda Aydınlanma Çağı'yla birlikte makineleşme ve sanayileşmenin yaşam felsefesini değiştirmesi ve dinin etkisini yitirmesi sanatsal faaliyetlerde özerk çalışma alanları oluşturmuş, kent ve kır yaşamı resmin konusu haline gelmiştir. 19. yüzyıl başlarında öncü akımlar (avangart), sanatsal faaliyetlerdeki geleneksel kural ve standartların değişmesi gerektiğini ortaya atarak, çağdaşlığın ruhunu eserlerde görsel olarak vermeye çalışmış; duygu, zekâ ve soyutlama alanlarını eserlerinde derinlemesine işlemişlerdir (Karacan vd., 2019, ss. 37-39).

19. yüzyıl sonuna doğru değişime neden olan en önemli etkenlerden biri de kitle iletişim araçları ve baskı tekniklerinin gelişmesidir. Bu dönemde gazete ve dergilerin seri bir şekilde üretilmesi ve reklam sektöründeki gelişmeler 20. yüzyılın başlarında yeni akımların birbiri arakasına ortaya çıkmasına neden olmuştur (Yayman Ataseven, 2018, s. 1024). 19. yüzyıl Modernizm sanatçıları ve akımları, 20. yüzyıl sanatının da temelini oluşturmuş, özellikle resim sanatının gerçekçi tekniklerden ve anlayışlardan uzaklaşarak düşüncenin sanata hakim olmasına yol açarak alışılmadık formlara ve renklerle aşırı etkiler oluşturulmasına çalışılmıştır. Endüstri Çağı, sanatçıların özgürce araştırma yaptığı, denediği, belirli kurallara ve tekniklere karşı durulduğu, gelenekselliğin yıkılarak yenilikçiliğin esas alındığı dönem olmuştur (Karacan vd., 2019, ss. 37-39). 19. yüzyılda meydana gelen teknolojik gelişmeler ve

değişen dünyaya bakış açısıyla ortaya çıkan Empresyonizm, Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi modern sanat akımlarının etkisiyle başlayan üslup ve tarz değişimi 1960'lı yıllardan sonra soyut sanat akımı ve sonrası (Pop Art, Op Art, kinetik sanat, minimalizm, kaligrafik sanat vb.) ile kavramsal sanat akımı (çevre sanatı, yeryüzü sanatı, vücut sanatı, fluxus, happening vb.) gibi Çağdaş Sanat akımlarını doğurmuştur. (MEB, 2011, s. iv).

Arthur Danto (2014, ss. 33-34), 1970-1980'li yılların ortalarına kadar modern sanat ile Çağdaş Sanat arasında net bir ayrım yapılamayacağını bildirirken; Rajchman'a (2014, s. 30) göre her ne kadar 1980'lerde küreselleşmenin etkisiyle sanatın icra edilişi, temsili ve anlamlandırılma biçimlerinin değiştiği görülse de modern sanattan tamamen kopuşun ancak 1989 tarihinde gerçekleşmiştir. Bu nedenle 1980'li yıllardan sonraki sanatın Çağdaş Sanat olarak ifade edilmesi daha kapsayıcı olacaktır. Bugünün sanat eserleri modernist anlayışla izleyicinin sanattaki gerçekliği anlayacak şekilde yapılabileceği gibi postmodernist anlayışla kitle beğenisini kazanacak ya da politik bir içeriğe sahip olacak şekilde de yapılabilir. 20. yüzyılın başlarında Duchamp'ın sanat anlayışında hazır nesne kullanımı, kolaj yönteminin artması Çağdaş Sanat eserlerinin de akla gelebilecek her türlü malzmeden yapılmasının yolunu açmıştır. Xiao Yu'nun "Ruan" heykeli çalışmasında gerçek "insan cenini kafası" kullanması, Marc Quinn'in 1991 yılından 2011 yılına kadar kendi kanından beş farklı sanat eseri üretmesi, Damien Hirst'ün ölü köpek balığı ve koyun gibi hayvanları sanat eserlerinde kullanması önemli örnekler olarak verilebilir (Biçer Olgun ve Olgun, 2020, ss. 322-323).

1980'lerin sonu ve 1990'ların başında sanat piyasasının yükselişi galeri, koleksiyoncular, bayiler ve sanat fuarlarının sayılarının artmasına ve ayrıca büyük şehirlerde çok sayıda büyük ölçekli sanat müzesi ve galerilerin kurulmasına neden olmuştur. Sanatçılar ve küratörler arasındaki işbirliğine yönelik artan bir eğilim, küratörün yükselen profiline katkıda bulunmuştur. 1990'ların sonlarında, katılımcı olarak izleyicinin rolüne ve sanat eserini sosyal bir bağlama oturtmaya yönelik yeniden ilgi, yeni işbirlikçi ve ilişkili pratik biçimlerinin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. 21. yüzyılda Çağdaş Sanat, sürekli genişleyen bir uygulama alanını içermektedir. Sanat eserinin metalaştırılması ve nesneleştirilmesine ilişkin kaygılar,

Çağdaş Sanatın hem üretimini hem de eleştirisini şekillendirmeye devam etmiştir (IMMA, 2009, ss. 6-7).

Çağdaş zamanların sanat piyasası düşünüldüğünde, sanatçı ve eserine sanat fuarı bağlamında rahatça oturan ‘pazarlanabilir ürün’ olarak bakılabilir. Sanat fuarı, bir ‘ekonomik kümelenme’ye benzer bir toplanma yeri işlevi gördüğünden, bu kümelenme alıcı-satıcı ilişkisini kolaylaştırması yaygın estetik özellikleri, fiyatlarda kayma yaratma ve markalaşma stratejilerini açığa çıkarmıştır. Böylece, geçmişte göz ardı edilen 'sanatçı marka teorisi' çağdaşlığı meşrulaştırılmıştır. Çağdaş Sanat piyasasında, görünüş açısından sanat eseri olmanın muğlak sınırı, Çağdaş Sanatı yargılamaya yönelik standartların eksikliği, alıcılara veya izleyicilere sanat eserlerinin ardındaki amacı veya bağlamı anlamalarında rehberlik edecek “çevirmenler”e ihtiyaç duyulur. Pratik alanda, bir Çağdaş Sanat eserinin belirsiz kalitesi, koleksiyonerlerin üreticisine, bayisine, tarihine ve önceki sahiplerine, yani markasına daha fazla dikkat etmesine neden olmaktadır. Bir Çağdaş Sanatın değerini yargılamak için kültürel bilgiye ilişkin bilgiye sahip olmak gerekir. Başka bir ifadeyle Çağdaş Sanatın belirsizliği onun simgesel değerinin/anlamının açıklanmasını gerektirir. Böyle bir değer inşa etme prosedürü, “sanat dünyasının geçerlilik dediği ve iş dünyasının markalaşma dediği” şeyi gerektirir (Lee ve Lee, 2016, s. 2).

Bugünün Çağdaş Sanatı, yeni çağ fotoğrafçılığı, video, dans ve performans dahil olmak üzere çok çeşitli ortamlarda üretilmiş işlerin teknolojik gelişmeler, sosyal medya trendleri ve Sanat Fuarlarının ağ benzeri yapısı sayesinde ekonomik, coğrafi ve kültürel sınırları aşan bir boyuta ulaşmasını sağlamıştır. Sanatçılar tarafından üretilen sanat eserleri Armory Show, Frieze ve Art Basel gibi popüler sanat fuarları sayesinde küresel sanat pazarında bir yükselişe neden olmuştur. Organizasyonel biçimi ve sanat pazarındaki artan önemi sanatın işlenme biçiminde çarpıcı bir değişime neden olmuş ve markalaşmayı bir sanat kariyerinin çok önemli bir parçası haline getirmiştir (Sainani, 2021, ss. 1-4).

çağdaşlaşma yolundaki ilk adımlar 1970 yılında, İsviçre/Basel’de düzenlenen Art Basel sanat fuarı ile olmuştur. O zamanlar, küçük köhne bir pazarı görünümündeyken bugün dünyanın en saygın fuar alanı haline gelmiştir. Dışarıdan

bakıldığında siyah bir kutuyu andıran mekanın görünmez mimarisi sanatı ortaya çıkarma eğilimine sahiptir. Koleksiyoncuların bir araya gelerek sanat eserlerini alma yarışına girdiği bu fuar alanları Çağdaş Sanatın pazar yerleri olmuştur (Mulla, 2016, ss. 27-29). 1913 yılında New York'ta açılan Armory sergisi, 20. yy.'ın ilk sanat fuarı olma özelliğine sahiptir. O dönemin ünlü sanatçıları olan Kandinsky, Duchamp ve Braque gibi ressamalara yer verilen fuarda Avrupalı avangard sanatçılar ile birlikte ABD'li sanatçıların eserleri sergilenmiştir. 20. Yüzyılın sonlarına doğru fuar alanları



3. ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂN VE NESNE İLİŞKİSİ

3.1 Çağdaş Sanatta Mekân

3.1.1. Mekânın Tanımı

Çağdaş dönemin en önemli tartışma konularından birisi mekân kavramıdır. Mekânın ne olduğu, kökeni ve kaynağının nereden geldiği bunun yanı sıra tarihsel açıdan nasıl algılandığı bu tartışmaların ana konusu olmuştur. Bu bakımdan kimisi mekânı sadece gözle görülebilen, rasyonel bir şekilde kavranabilen bir oluşum olarak değerlendirirken, kimleri ise mekânın saf, saydam, yönelimsiz bir oluşum olduğunu düşünmektedir (Kurtar, 2015, s. 1).

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre mekân; “yer, bulunulan yer, ev, yurt, uzay”ın tarifinde isim anlamında kullanılabilen bir terim olarak tanımlanmıştır. (TDK), 2011, s. 2466). Türkçe’ye Arapça’dan geçen mekân terimi “herhangi bir varlığın şu ya da bu şekilde bir yerde var olması” anlamında kullanılan bir kelimedir. Bu durumda mekân, her hangi bir varlığın her hangi bir formda bulunduğu alandır. Mekânın tanımı yapılırken sosyal ve siyasal pratikler etkili olmaktadır. Felsefe, tarih, fizik, metafizik, psikanaliz, sanat, dilbilimi ve ilahiyat gibi birçok disiplin kendi kültürüne göre bir tanım geliştirmişlerdir (LeFebvre, 2014, s. 7).

Mekânı belirli sınırlara sahip ve fiziki yapısı olandan ziyade toplumsal bir üretim, günlük pratikler sonucunda somutlaşan her şey olarak görmek mekânın anlamını daha geniş bir bakış açısına ulaştıracaktır. Bununla birlikte farklı disiplinlerin konusu haline gelmesi, tarihsel süreçlerde farklılaşan anlam, zihinsel ve ontolojik bir kavram oluşu mekânın tanımlanmasını zorlaştırmıştır (Maltaş Erol ve Görmez, 2016, s. 82).

TDK sözlüğünde de ifade edildiği gibi mekân kavramı, bireylerin oturdukları alanlar, buldukları çevre ve ortamlar, eylemlerin gerçekleştirilebildiği, ihtiyaçların karşılanabildiği, varlıkların konumlanmasını, biçimlenmesini sağlayan fiziksel alanlardır. Cevizci’ye (2003) göre de mekân; içine bir şeyler yerleştirileceği zamana kadar boş bir kap, içinde bulundurduğu şeylerle ilişkisi olan bağıntısal bir alandır (s. 1080). Toplumun ayrılmaz bir parçası olan mekân, tek başına bir anlamı olmayan, içinde bulundurduğu nesnelere göre değişkenlik gösteren, sınırlardan oluşmanın

ötesinde yaşanmışlıklarla dolu anların biriktirildiği alanlardır (Bachelard, 2014, s. 135).

Edebi anlamda mekân eldeki çevrenin fiziksel yönü, konuşmacıdan ya da yazardan uzaklaştırılan ortam, yazma konularının ve dille ilgili diğer becerilerin barındırıldığı ve tartışıldığı alan olarak birkaç şekilde tanımlamak mümkündür. Bu kapsamda düşünüldüğünde mekân yazarların okuyuculara aktarmayı amaçladıkları şeyin daha geniş anlamına katkıda bulunulan, eserinin anlaşılmasında merkezi konumda olan kavramdır (Jeremiah, 2000, s. 23). Genel olarak soyut ve matematiksel olarak anlaşılabilir mekân kavramı somut ve yaşanmış olarak ifade etmek de mümkündür. Örneğin bazen bir kişinin çok fazla yer kapladığı ya da kendimizi yersiz hissettiğimizi söyleriz. Bu sözlerin her ikisi de, bir şekilde dünya içinde kişinin varlığını, tüm alan ve yer kullanımlarını anlamlandırmaya yönelik çabalardır (Bieger ve Maruo-Schröder, 2016, s. 3).

Mekân felsefecilerin de üzerinde çok farklı şekillerde fikirler ürettiği konulardan biridir. Kant'a göre mekân kavramının ötesinde bir görüş, mantıksal açıklığı olmayan, dış deneyimlerden ayrı tutulamayan bir kavram, tüm parçaların içinde yer aldığı sonsuz bir bütünlük olarak değerlendirmek daha doğrudur (Bekaroğlu, 2014, s. 245). Aristo mekânı, hissedilebilir olguların sınıflandırılması için kullanırken, Descartes, duyular ile algılanabilen, estetikle ilişkisi bulunan, günlük pratiklerle deneyimlenebilen veya ulaşılamayan alanı mekân olarak tanımlamıştır. Newton ise inanç esaslı yaratma eylemine dayalı bir mekân anlayışı geliştirmiştir. Felsefik düşüncelerden sıyrılan bilimsel matematikçiler; olmayan, eğimli, soyut, x veya sonsuz boyutlu mekânlar ileri sürmüşlerdir. Dünyanın geçici bir mekân olduğu gerçek mekânın öldükten sonra yaşanılacak Cennet ve Cehennem olacağı düşüncesi mekânın dini yönünün de bulunduğunu göstermektedir (Lefebvre, 2014, ss. 22, 34, 181).

Mekân kavramı, bir yandan insanların yer ile olan ilişkilerinin sınırlarını çizen unsurları kapsarken diğer yandan insanların kimliğinin, duygularının veya ilişkilerinin vurgulandığı anlam merkezidir. Her hangi bir yer her ne kadar uzayda bir nokta ise de o yer bazı insanlar için yaşamlarından bir kesit, hayatlarının önemli bir parçası ya da daha farklı anlamları olan bir alan olabilir. Bu bakımdan mekânın

değerlendirilebilmesi için mekânın betimleyici bilişleri, mekânla ilişkili davranışsal niyetler ve tutum-nesne ilişkisinin bilinmesi gerekir (Jorgensen ve Stedman, 2001, ss. 234-245).

3.1.2. Mekânın Dönemselleştirilmesi

1960'lı yıllardan sonraki paradigmatik değişim döneminde mekânın ele alınışı kapitalist sistemin çöküşü sonrasında bir çıkış yolunun arandığı Marksist bakış açısıyla kuramsallaştırılmıştır (Ghulyan, 2017, s. 4). Mekânsal dönüşüm döneminin en ünlü temsilcileri H. Lefebvre, M. Foucault, E. Said, G. Bachelard, M. Castells, A. Giddens ve D. Harvey gibi kuramcılardır. 1960-1970'li yıllarda dönemselleştiren mekan anlayışı esasen 1990'ların ortalarında kullanılmaya başlamış ve bu bakış açıları farklı disiplinlerin de ilgi alanına girmiştir (Karaçizmeli, 2021, s. 171). Bu bakımdan insanlık tarihi boyunca mekan; mutlak, kutsal, tarihsel, soyut, çelişkili ve diferansiyel mekân olarak beş farklı şekilde sınıflandırılmıştır. İlkel dönemlerde insanlar doğayla içi içe yaşadığı, onunla uyumlu bir şekilde üretim ve tüketim sağladığından mekânın doğal yapısı saf kalmaya devam etmiştir. İnsanlar bu dönemlerde avcılık, toplayıcılık ya da tarımla uğraştıklarından doğal alanlara bağılılıkları ve bağımlılıkları daima güçlü olmuş, mekânı doğrudan deneyimlemişlerdir. Bu nedenlerle de tasarladıkları mekânı ve yaşadıkları mekânı insan bedeniyle, doğayla, özellikle de doğurganlığın temsili kadın bedeniyle eşleştirerek biçimlendirmeye gayret etmişlerdir (Mumford, 2013, ss. 24-25). Bu bakış açısıyla mutlak mekânlar doğanın insanlara bahsettiği av hayvanları, av malzemeleri veya diğer üretim malzemelerini figüre eden resim ve heykellerle süslediği mağara duvarlarında, taş ve kayaların üzerinde ya da mezar kalıntılarında sıklıkla görülebilir.

Mumford'a göre mutlak mekân hem insanların günlük yaşamlarıyla ilgili üretim ve tüketimi ile ilgili hem de ölümü temsil eden mezarlıklarla temsil edilmiştir. Eski çağlarda göçebelik hayatının yaşanması nedeniyle mutlak mekân sahipleri ölümler olarak görülmüştür. Lefebvre, ölümlerin mezarlarını birer mekân olarak değerlendirdiğinde bu mekânda bulunan kişinin halktan biri olması o mekânı bir ölümün ya da unutulmanın mekânı haline getirdiğini; bu mezarların bir tanrıya veya

bir krala ait olması halinde ise o bölgenin tüm güçleri bir araya getirebilen mutlak iktidarı temsil eden mekânlar olduğunu bildirmektedir (Ghulyan, 2017, ss. 6-7).

Mutlak mekânların, zamanla siyasi ve dini iktidarlarca işgal olunması, doğanın parçalarının kutsanmasına ve siyasi denetimin bir aracı olarak mutlak mekanların kutsal mekanlara dönüşmesine neden olmuştur. Kutsal mekânların hâkim bir şekilde kullanıldığı topluluklarda merkezi iktidarların bu mekânlarda toplanmasını, merkez ile periferin birbirinden ayrılmasını sağlamıştır. Bu kutsal mekânlar cezalandırmaların, ayrıcalıkların sıklıkla yaşandığı alanlar olmuştur. Diğer yandan Roma'nın barbarlarca istila edilmesi dini mekânların dağılmasına ve tarihi mekânların oluşmasına öncülük etmiştir. Loncalar, dernekler ve kollektif emekçilerin ortaya çıkmasıyla yeni üretim alanları tarihsel şehirleri oluşturan mekânlar 12. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar inşa edilmiştir (Lefebvre, 2014, ss. 246-248, 266).

Tarihsel mekânın soyut mekâna dönüşümü erken kapitalizmin yaşandığı dönemlerde başlamıştır. Soyut mekân Lefebvre'ye (Heintzelman, 2009) göre devlet tarafından kurulduğu için şiddet ve savaşın bir ürünüdür. Mekân, kapitalizme aracı olan süreçlerin şekillendirdiği siyasal bir boyuta sahiptir. Modern mimarlar, projelerini özgürlük adı altında doğanın ritimlerine ve doğanın göstergeleri olan güneş ışığına, açık mekânlara ve yeşillığe göre tasarlamışlardır. Yaşam alanlarının meskenin yerine geçtiği soyut mekânlar çok birimli, çatışmalı ve çoğulcu olduklarından karşıtlıkların zorlamayla bir araya getirilmesidir. Kapitalist sistemin son dönemine denk gelen çelişkili mekân da soyut mekânın özelliklerinin yanı sıra çelişkilerin daha da derinleşmesiyle karakterizedir. Doğal olana saplantısal bir şekilde vurgu yapılan bu dönemde gerçekte çevre dostu adı altında üretim ve tüketimin olduğu daha karlı mekânlarla dolu çelişkiler yansıması oluşmuştur. Çözümü ise doğa ve doğal olanın son kalan parçalarını yok etmeye yönelik stratejisi olmayan diferensiyel mekânda aranmıştır. Mekanda bir şeylerin üretilmesi yerine Bütün mekâna yayılma, mekânda şeylerin üretimi yerine mekân üretilmeye başlanmış ve mekân tüm yeryüzü olarak görülerek küresel mekan tüketim alanı haline gelmiştir (Ghulyan, 2017, ss. 13-14,19).

Lefebvre'ye göre mekân, üretici güçler ve tarihsel olaylarla yakın ilişkili bir kavramdır. Bu nedenle toplumsal değişim, mekânın da tarihsel değişimini ortaya çıkarmaktadır. Lefebvre mekânı üç farklı kategoriye ayırmıştır (Heintzelman, 2009);

- **Mekânsal pratikler (algılanan mekânlar):** İnsanların algıladığı genellikle dokunma, görme, koklama, duyma ve tatmayı içeren duyular tarafından algılanan mekânlardır. Sivil yerleşim alanları, iş merkezleri, ulaşım ağları, rekreasyon alanlarından oluşur. Gündelik yaşam pratiği içinde yer alan, üretim ve yeniden üretimi içeren, gündelik yaşamın tekrarlanan deneyimlerini barındıran mekân türüdür.
- **Mekân temsilleri:** Bu alanlar egemen güç ve ideolojilerin araçsallaştırdığı, mekân temsillerine ilk bakışla fark edilebilecek kodlamalar, ritüeller, tekrarlamalarla güç ve ideolojinin mekâna yönelik örüntülerinin görüldüğü mekanlardır. Filozoflar, planlamacılar, teknokratlar ve sanatçıların konusu haline gelen mekan türüdür (s. 17).
- **Temsil mekânları (yaşanan mekanlar):** Bu mekan türü alanları kullanan ve orada yaşayanlarıdır. Bu mekânlarda, bastırılan duyguların, arzuların ortaya çıkartıldığı, sanat anlayışının bilimsel anlayışı evrildiği, kısa devrelerin tasarımlara ve kurguya karşı direnç üretildiği mekânlardır (Karaçizmeli, 2021, ss. 173-174).

3.2. SANATTA NESNE-MEKÂN-ZAMAN

3.2.1. Nesnenin Tanımı

TDK'ya göre “belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey” olarak tanımlanan nesne; dilbilgisi açısından öznenin eyleminden doğrudan etkilenen öge, felsefik açıdan ise “öznenin dışında kalan her konu”dur (TDK, 2011, s. 2666) Mengüşoğlu ise nesneyi felsefik olarak bilginin ögelerinden biri şeklinde tanımlamıştır. Yazara göre bilgi biri bilen diğeri bilinen, araştırılabilen var olan nesneden ibarettir. İdealist düşünceye göre nesnenin varlığı ancak özneyle ortaya çıkarken realist-materyalist düşünce nesneyi kendi başına var olan şey olarak kabul eder (Mengüşoğlu, 2006, ss. 47-52).

Heidegger, nesnenin zaman içinde anlamının ve kullanımının değiştiğini vurgular. Bu değişim, nesnenin kullanım amaçlarının ve anlamlarının değişmesiyle birlikte gerçekleşir. Heidegger, nesnenin bir takım özelliklerin taşıyıcısı olarak algılanmasının yanında, onun bizim için bir araç olduğunu da savunur. Nesnelere, bizim için bir amaç değil, amaçlarımızı gerçekleştirmek için kullanılan araçlardır. Nesnenin kullanımı, onun biçimlenmiş malzeme olarak ele alınmasını gerektirir (Heidegger, 2011, s. 22).

Mant'a (2014) göre insanın her hangi bir Şey hakkında dşnmesi, onu algılaması, sezmesi ve tasarlayarak varlığını göstermesi o Şeyi nesne yapar. Bu bakımdan dşnldğinde sanat açısından insan ve insanlarla ilişkisi bulunan her Şeyin nesne olduğu söylenebilir. Bu tanımlardan yola çıkararak; var olan her Şey nesne olarak ifade edilebilir. Sanat alanında ise eserler, insanların yarattığı ve insanlarla etkileşime girdiği nesnelere dir. Bu eserlerin birçok farklı biçimi ve malzemesi vardır ve birçok farklı amaç için kullanılabilirler. Bu nedenle, sanatta insan ve insanla ilişkisi olan her Şey nesne olarak ele alınabilse de bazı sanat eserleri soyut veya düşünsel olduğundan "nesne" terimini bu tür eserler için kullanmak doğru olmayabilir (s. 113).

18. yüzyıldan itibaren endüstriyel alanda meydana gelen değişiklikler insan-nesne ilişkisine makinenin de eklenmesiyle hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da birçok değişikliğe neden olmuştur. Bu değişim özellikle nesnenin işlenmesinden ziyade nesnenin tasarlanması Őekilden tezahür etmiştir. 19. yüzyılın modernist sanat bakış açısıyla pozitivist düşünce nesneyi bilimsel normlara ulaştırmış, 20. yüzyılda ise özellikle kübist sanatçılar nesneyi birçok açıdan gösterecek bir Şekilde sanata zaman kavramını eklemişlerdir. Picasso ve Braque gibi kübist sanatçılar ise eserlerinde estetik değerleri ve üç boyutluluk yanılısalarını bir kenara bırakarak bir nesnenin resmini yapmak yerine o nesneyi sanat eseri içinde kullanmışlardır (Tokgöz Man, 2017, ss. 3-4). Bu sanatçıların ncllğinde ilk defa günlük hayatta kullanılan gazete, Őiře, kumaş, kutu, ip ve tahta gibi nesnelere belli bir tasarımda bir araya getirilerek kolajı bir sanat eseri haline getirmişlerdir. Cezanne'nin aynı nesnenin farklı açıdan bakılması halinde değişik görüntülerin ortaya çıkışını fark etmesi ve eşzamanlı görüş açılarının olduğunu belirlemesi, izlenimcilerin ve kübist sanatçıların sanatta sabit doğa görüşünden sıyrılmalarına ışık ve gölgeye göre renk değişimi ve

farklı perspektiften görüşleri aynı nesne üzerinde göstermelerine yardımcı olmuştur (Cottington, 2005, ss. 59-60).

Kübizm'in öncülüğünde gelişen eserde hazır nesne kullanımını sonraki dönemlerde ortaya çıkan Dadaizm, Minimalizm ve Kavramsal sanat gibi akımlarda sanatçıların nesnenin görünen ve bilinen anlamları dışına çıkmasını sağlamıştır. Bu akım sanatçıları insan beyninin yapılan sanat eseri üzerine kafa yorarak düşünmesini ve yorumlayarak eserle etkileşim içine girmesini istemişlerdir. Bu düşüncenin temelleri aslında 20. yüzyılın başında Marcel Duchamp'ın çeşme isimli pisuarı sanat eseri şeklinde bir sergiye göndermesiyle atılmıştır (Finlay, 2020, s. 233). Duchamp'ın hazır nesnelere sanat nesnesi şeklinde kullanması Kübizm'in kolaj tekniğinin bir bakıma devamı gibidir. Duchamp'ın kolaj tekniğindeki gibi yaşamdan alınan nesnelerin bir araya getirilmesi yerine nesnenin kendisini sanat eseri olarak kullanması, nesnenin temsili bir çerçeveden çıkmasına ve sanat ile yaşam arasındaki sınırların zorlanmasına yol açmıştır (Antmen, 2014, s. 125).

Kolaj tekniğinin yaygınlaşması hem sanat kavrayışında hem de sanat algısında, süreçlerde ve sanat nesnesi anlayışında önemli değişikliklere yol açmıştır. Kolaj ve assemblaj sanat tekniklerinin kullandığı bulunmuş nesnelere ve hazır-nesnelere yerine getirilmesi gücünü kaybetmeden günümüzde de etkisini sürdürmeye devam etmektedir. Bu tekniklerde kullanılan nesnelerin özgün kimliklerine bağlı olarak ortaya çıkan anlamları, tarihsel çağrışımları ya da diğer nesnelere bir araya gelerek yeni nesnelere oluşturmaları hem nesnenin anlam kazanmasına hem de sanatçıyla izleyicinin aynı gerçeklik alanında buluşmasına imkan tanımıştır (Waldman, 1992, s. 11).

3.2.2. Sanatta Mekân-Zaman İlişkisi

Varlık alanı içerisinde tek boyutlu olan zaman; tarihsel olarak varlıkların geçirdiği olayları mekânla bir araya gelerek ölçülmesini sağlayan geçmiş, şimdi ve gelecek adını verdiğimiz üç boyutlu bir niteliktir. İnsanların yaptıkları eylemler bu zaman boyutları içinde akıp gider (Mengüşoğlu, 2006, s. 163).

Modern dönemlerden önce “zaman” mevsimlerin değişimine, ekinlerin gelişimine, karanlığa, aydınlığa, geceye, gündüze, fırtınalara göre işleyen “mitolojik zaman” ve

Tanrı, peygamber, ölüm, ahiret hayatı, hesap günü gibi “metafizik zaman” olarak iki farklı şekilde oluşmuştur. Modern dönemlerde ortaya çıkan zaman tanımı ise oldukça farklılaşmış teknolojik gelişmelerin hızı ve sanayi devriminin etkisi zamanı ölçülebilir, kontrol edilebilir, planlanabilir ve değişkenken hale getirmiştir. 19. yüzyılda dini tarihten bağımsız zamanın akışının varlığıyla ilişkili bir tarih akışı olduğu fark edilmiştir. Bu değişim sanatçının öznel iç duygusal dünyasında ortaya çıkan romantizmin de bir zaman ritmi içerdiği anlayışına neden olmuştur. Böylece sanatçı, hızlı bir şekilde değişen nesnel zaman kavramını öznel zaman içerisinde yakalamayı arzu etmesi Çağdaş Sanat akımlarının ana prensibi haline gelmiştir. Bizans İmparatoru Metochites'in 14. yüzyılda yaptırdığı mozaik pano gerçek zamanı belgelese de imparatorun, Hz. İsa'ya Chora manastırı maketini sunmasının figüre edilmesi mekan ve zaman açısından gerçek dışı metafizik zaman anlayışını temsil etmektedir. Rönesans resminde mitoloji ve dini zaman birleştirilerek “soyut” ve “tanımlanamaz” sahnelerin yerine, dönemin tüm özellikleri aksettirilmeye çalışılmıştır (Yenişehirlioğlu, 1993, ss. 1-2). Metafizik zamanın hakim olduğu çağlarda sanatçılar kutsal olayların betimleyici öykülerini dini yapılar üzerine yansıtarak izleyicinin kurgulamasını arzu etmiş ve böylece sanatta zaman ögesi ortaya çıkmıştır. Sanat eserlerinde belli bir olayın öncesi ve sonrası kurgulanarak resmedilmesi zaman kavramının kurgulanmasını ve öykünün öğretilmesi arzulanmıştır (Yılmaz, 2018, s. 10). Bunlardan biri Michelangelo'nun “Adem ile Havva'nın cennetten kovuluşu”nu öykülediği eseridir (Resim 3.1).



Resim 3.1. Michelangelo Buonarroti, *İlk Günah ve Cennetten Kovuluş*, (1509-1510), 280 × 570 cm., Sistina Şapeli, Vatikan, (Demir, 2020, s. 121).

Eserde olayın başlangıcı ve sonu çizilerek resimde tüm güzellik ve çirkinlik duyguları zamana göre gösterilmiştir. Cennetteki zaman diliminde sağlıklı ve mutlu bir bedene sahip olduğu görülen Adem ve Havva yılan kılığına girmiş kadın başlı şeytana uyarak “İyi ile Kötüyü Bilme Ağacı”ndan meyve yemeleri nedeniyle cennetten kovuldukları zamanı hem duruşları hem yüz ifadelerinden anlaşılacak bir şekilde tasvir edilmiştir. (Demir, 2020, ss. 120-121). Bir olayın geçmişi ve geleceğinin bir arada betimlenmesiyle izleyicide eşzamanlılık algısı yaratılmaya çalışılmıştır. İzleyicinin bilinen bir olayla ilgili belleğinde bulunan bilgileri resim üzerinde tüm aşamalarını canlandırması sağlanarak olayın oluşumu, sürekliliği ve sonuçlanması örgüsü zaman kavramını geliştirmiştir (Yılmaz, 2018, s. 10).

Ortaçağ döneminde sanatla ilgili mekânlar Kudüs ile ilgiliyken, Hz. İsa'nın dünyaya gelişi ve çarmıha gerilişi tüm zamanların sanatsal mekanı olmuştur. Ortaçağ döneminde bireye has ve o ana ait bir zaman kavramından bahsedilemezken Rönesans döneminde ben-merkezcil bir zaman-mekân algısının başladığı söylenebilir. Rönesans ile birlikte gelişim gösteren perspektif zaman-mekân algısı, sanatta gerçeklik duygusunu dini temellerden uzaklaştırarak dünyevi duyguların hakim olmasına ve insanoğlunun tahakkümü altına sunmuştur. Rönesans döneminde mekân ve zamanın merkezi insan olmuş, zamanı soyutlaştırılmış, mekân nesnelleştirilmiş ve insandan uzaklaştırılmıştır. Mekân içerisinde bulunan nesnelere yalnızca lineer bir perspektif anlayışında değil sebep/sonuç ilişkisi bağlamında ele alınarak bir zaman akışı belirlenmiştir. Sanatsal faaliyetlerde insanların kas hareketleri ve duruma göre değişebilen yüz mimikleri üzerinde durularak yaşayan ve zamanı hissettiren eserler yapılmıştır (Şeyben, 2009, s. 101).

Rönesans sonrası perspektif çalışmaları, tek bir zaman kesiti içerisinde farklı boyutların toplanması, çok boyutlu eşzamanlılık, gerçeküstücü zaman algısı gibi düşünceler sanatın zaman boyutu konusunu ele alan önemli tartışma konuları olmuştur. Zaman kavramı fotoğraf sanatında zamanı durdurma (anı yakalama); sinemada ileri-geri sararak dondurabilme; resim, heykel ve plastik sanatlarda özellikle Fütürist ve Kübist sanatçıların bir nesnenin farklı açılardan çok boyutluluğu önemli nesne-zaman-mekân ilişkileri olmuştur. Biyolojik, felsefik, sosyolojik ve psikolojik bir gerçekliği bulunan “zaman” kavramsal sanat anlayışında “boyut”

olarak yansıtılmıştır. Kavramsal sanatta zaman algısı ise henüz düşünilemeyen, üzer örtülen, belirsiz diğer anlamların ortaya çıkartılmasının istendiği, izleyenlerin tahrik edildiği veya öfkelenirildiği anlardır (Tellan, 2021, ss. 1395-1396).

20. yüzyılda ortaya çıkan sürrealist ressamlar ise eserlerinde bireysel bir zaman anlayışı sergilemişlerdir. Bu dönem temsilcilerinden Tanguy'un "Anne babam yaralandı" eserinde gerçeklere ve gerçeğin fiziksel bir şekilde anlatılmasını içeren öğeler bulunsa da bu öğelerin nesnel bir zaman kronolojisine sahip olmadığı görülür (Resim 3.2).



Resim 3.2 Yves Tanguy, *Anne Babam Yaralandı*. 1927, 92,1 x 73 cm, Museum of Modern Art New York. (İstanbulsanatevi, 2023).

Kandisky, Dufy ya da Matisse ise resimlerinde eserin üretilmesi anındaki öznel ve bireysel zamanın olduğu görülür (Yenişehirlioğlu, 1993, s. 4). Fütürizm'in betimleme mantığında resimlerde bir olayın hareketi tuval üzerinde betimlenirken süreklilik kurgusu ele alınmıştır. Giacomo Balla'nın "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" isimli yapıtında hareketsiz bir yüzeyde çizgisel hareketlerle, izleyenlerin nesnenin hareketini kavraması arzulanmış ve zaman kavramı görselleştirilmiştir (Resim 3.3) (Yılmaz, 2018, s. 10).



Resim 3.3. Giacomo Balla, *Tasmalı Köpeğin Dinamizmi*, tuval üzerine yağlıboya, 1912, 95.57x115.57 cm, Albright-Knox Art Gallery, (Yılmaz, 2018, s. 12).

Sanatsal faaliyetlerde zaman-mekân algısının gelişimi özetlenecek olursa, antik Yunan'dan itibaren sanat yapıtları dini ve sosyal olayların etkisi altında gelişimini sürdürmüştür. Rönesans döneminde bireyselleşme, Aydınlanma döneminde aklın yüceltilmesi, kapitalist dönemde devinim ve kontrol dikotomisi, ardından postmodern dönemde üretilen parçalanmışlık kavramı sanatsal faaliyetlerde zaman-mekân ilişkisini devamlı değiştirmiştir. Günümüz sanat izleyenleri Ortaçağ'daki mutlak zaman-mekân algısını, Rönesans döneminde lineer perspektifi bile naif karşılar hale gelmiştir. Bunun en önemli sebebi o dönemlerde sanatta zaman ve mekânın birlikte yaşatılmasının yanında günümüzde zaman ve mekân

parametrelerinin karmaşıklaşması her bir sanat alanının kendine has zaman-mekân parametrelerinin bulunmasıdır. Dönemsel olarak sanat faaliyetlerinde önce mutlak zaman-mekan, sonra tekil zaman-mekan ve daha sonrasında ise çok boyutlu zaman-mekân düşüncesi sanatçılar tarafından yapıtlarına aktarılmaya çalışılmış olsa da her dönemde arzulanan zaman-mekân algısına ulaşabilmek için izleyicinin eserle iletişime geçmesi, özellikle çağdaş dönem sanatında eserin bir nesnesi konumuna çıkması teşvik edilmiştir (Şeyben, 2009, s. 99).

3.2.3. Sanatta Nesne ve Mekân İlişkisi

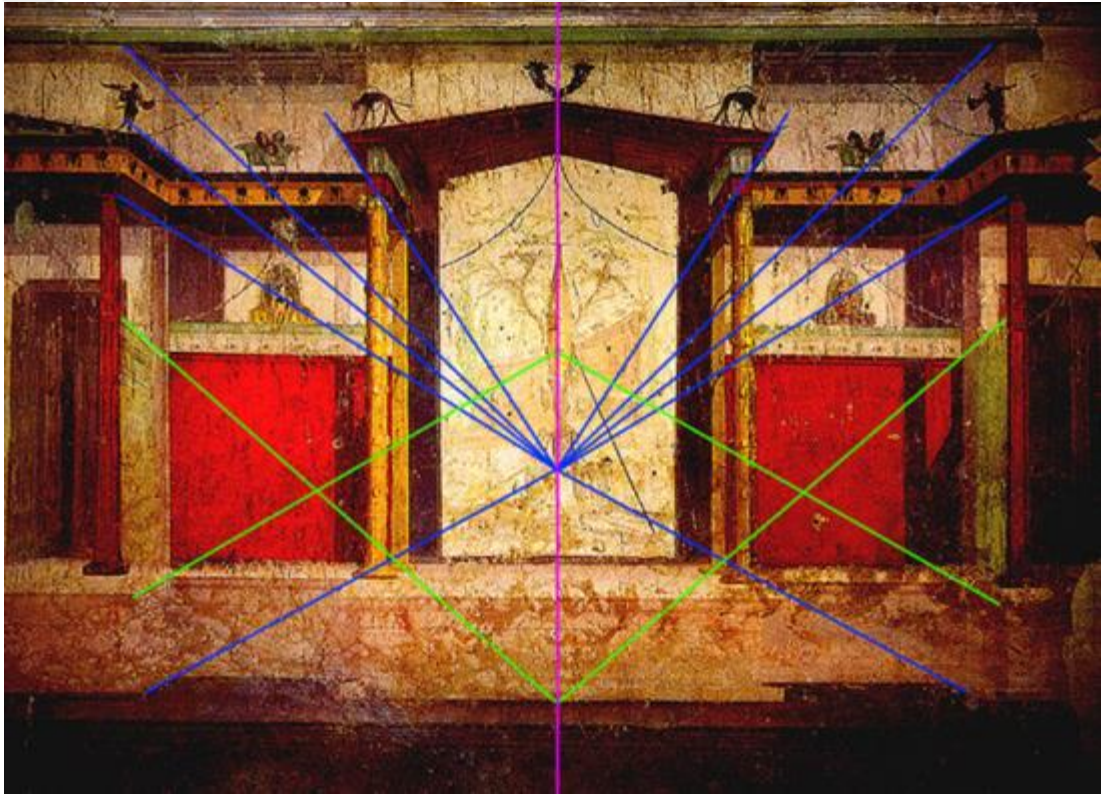
Sanatsal faaliyetlerde nesne ve mekânın irdelenişi, resim sanatında asırlar önce başlayan iki boyutlu tuval resimlerde ortaya çıkmıştır. Sanatçılar tuval resimlerinde izleyicileriyle iletişim tercihlerini ancak soyut bir mekanda gerçekleştirmişlerdir (Güler, 2014, s. 40).

Resim sanatında iki boyutlu mekân anlayışı 15. Yüzyıl öncesine dayanmaktadır. Hacmi olmayan ve oylumsuz formlara hem figürlü resimlerde hem de bezemelerde rastlanmıştır. Bireyin algısı dini kurallara ve sınıfsal konumuna göre oluşan bu dönemde kişinin bildiği tek şey içinde yaşadığı alanla sınırlı tek odak noktalı anlayışa sahiptir. Sanatta figürler dini ve siyasi ideolojilere göre iyi, kötü, çirkin, güzel, mahkeme edilecekler, seçilmişler olarak sahnelenmiş, mekân parçalanmış bir yapıda sunulmuştur (Yenişehirlioğlu, 1993, s. 5).

Mekânın geometrik yapısına yönelik ilk önermeler Öklid tarafından ileri sürülmüştür. Onun doğal perspektif ve görsel koniyle ilgili çalışmalarından sonra erken dönem Rönesans sanatçılarına kadar Ortaçağ Kilisesinin baskıları yüzünden perspektifle ilgili sanatsal faaliyetlerde bulunulmamıştır. 17. yüzyılda ortaya çıkan rasyonalist modern düşüncenin ilk düşünürlerinden olan Descartes'in de mekânı özgürleştirmesine ön ayak olmuştur. Mekândaki bir noktayı numaralar seti olarak işaretleyen ve iki boyutlu koordinatlar sisteminde geometrik biçimler göstermeyi amaçlayan Descartes'in Kartezyen mekân anlayışı, yayılımı ifade etmesi için tasarlanan çizgiler, yüzeyler ve koordinatlar bütünlüğünden oluşmuştur. Kartezyen uzamı anlayan Rönesans dönemi sanatçıları koordinat sisteminin perspektif yoluyla resimsel yüzeye taşınmasını başarmışlardır (Sarı Bayer, 2015, ss. 19-22).

Rönesans dönemi sanatındaki perspektif çalışmalarında esere hacim ve derinliğin kazandırılması nesne ve mekânın ifade edilmesinde karşılıklı ilişkilerin daha iyi ifade edilmesine aracılık etmiştir. Ortaçağ ve önceki dönemlerinde sergilenen mekânsızlık duygusu bu dönemde ortadan kaldırılmış olsa da sanat nesnesinin oluşturduğu sanal mekân izleniminin sadece sabit bir nokta ve yükseklikten ve ancak belirli bir açıyla algılanması sanat nesnesiyle izleyicinin de içinde bulunduğu mekân arasında ilişkinin kopmasına yol açmıştır (Güler, 2014, s. 41).

“Resim Üzerine (Della Pictura) (1436)” adlı çalışmasıyla tek kaçırlı perspektif çizimi betimleyen Leon Batista Alberti, çizgisel perspektifin formülünü çıkarmayı başaran ilk kişidir (Resim, 3.4.)



Resim 3.4. Masklar Odası, South wall, Room of the Masks, House of Augustus (King's Visualisation Lab, 2023).

Alberti, perspektif çizimde görsel ışınlar, ana çizgiler ve görsel piramit gibi terimleri belirlemiş, perspektif çizimi için sanatçının bütün nesnelere aynı hizada olması gerektiğini bildirmiştir (Williams vd., 2010, ss. 154-155). Bununla birlikte tek kaçırlı perspektifin ilk örneği olağan üstü bir geometrisi bulunan yapıt yaklaşık M.Ö 1. yüzyılda Antik Roma döneminde yapılan “Masklar Odası”, duvar resmidir. İlk defa

çizgiler bir kaçış noktasında birleşmektedir (Wright, 1983, ss. 33-39). Resim 3.4 analiz edildiğinde mor çizginin, perspektifin merkezi eksenini; mavi çizgilerin, resimde kullanılan tek noktalı perspektifin kapsamını; yeşil çizgilerin, sahnedeki birkaç farklı açıyı temsil ettiği görülecektir. Çizgilerin düzenliliği ve simetrisi, dikkatlice koordine edilmiş bir perspektif şemasını göstermektedir.

Sanatsal faaliyetler eski Yunan döneminden günümüze kadar geçen süreçte siyasal, kültürel, dini, teknolojik, bilimsel bir takım etkilerin altında yürütülmüştür. Şüphesiz bu faktörler ve dönemin gerekleri sanatın kimliğini, içeriğini değiştirmesinin yanı sıra izleyicileriyle buluşacağı alanları ve bu alanlarda nasıl sergilenmesi gerektiğini de etkilemiştir. Rönesans dönemi sanatında perspektif çalışmalarının yapılması resim ve fresklerde üç boyutlu mekân yansımalarını sanata kazandırmıştır. İlk defa mekân bu dönemde iki boyutlu bir düzlemde kurtularak hacme ve derinliğe kavuşmuştur (Sırma, 2019, s. 3).

Rönesans döneminde Aristoteles'ten itibaren doğa sanat eserlerinde taklit edilmiştir. Dünyayı keşfetmeye çalışan sanatçıların nesne araştırmaları, çizgisel konturlara sahip net ve açık figürleri içinde buldukları mekanlarda gözün görebildiği kadarıyla 3 boyutta ortaya koymalarına yol açmıştır. Bireylerin özgürleşmesi ve gidebildiği yere kadar yol alabileceğinin farkına varan sanatçılar, boşluğun ve ışığın ölçülebilirliğini keşfetmiş ve eserlerinde oylumlanabilir görsel alanlar oluşturmuşlardır. Nesnelerin kendi hacimlerine sahip bir şekilde gösterilme çabaları, Leonardo ve Micheangelo'nun boşluk ve ışığın hacmini keşfetmeleri 19. yüzyıl sonuna kadar nesnelerin daha doğal bir şekilde ve yumuşak bir mekânda yansıtılmasını sağlamıştır. 19. yüzyıl sonlarında özellikle Manet ve Monet'in eserlerinde nesnelerin görüldüğünün dışında parçaların bir araya gelmesiyle oluştuğu düşüncesi renk tonların bileşimine de yansımıştır (Yenişehirlioğlu, 1993, s. 6).

Greenberg'e göre, Kant'ın sanattaki karşılığı, ilk modernist ressamlardan Edouard Manet'tir. Empresyonist ressamlardan olan Manet, sanatı atölyeden çıkararak doğaya taşıyan, doğadaki varlıkların günün belli saatlerine göre aldıkları ışığa göre geçirdikleri renk değişimini tuvallerine gerçek görüntüleriyle aktararak doğayı temsil eden ressamlardan olmuştur. Bu dönem ressamlarından Cezanne eserlerini tuvalin dikdörtgen şekline benzeterek ileride ortaya çıkacak Kübizm akımının ilham kaynağı

olmuştur. Cezanne doğayı taklidi yavaş yavaş bırakmış tekrardan temsilin ikinci plana atılması sağlanmıştır (Greenberg, 2011, s. 818).

20. yüzyılın başında Braque ve Picasso ile beraber üç boyutlu perspektif çalışmaları Kübizm etkisiyle çok boyutlu mekân anlayışına dönüşmüştür. Bu dönemde üçüncü boyuta zaman eklenerek bir nevi dördüncü boyut eklenmiştir. Bir diğer ifadeyle eserlerde nesnelerin genişliği, yüksekliği ve derinliğine zaman eklenerek Einstein'ın görelilik kuramı geliştirilmiştir. Bu teoriyle birlikte Rönesans'ın çizgisel perspektif anlayışı yıkılmış, sadece sabit bir yerden izleme yerine her açıdan eş zamanlı olarak eserin seyredilebileceği çok boyutluluk Kübizm'le sanat faaliyetlerine kazandırılmıştır (Yenişehirlioğlu, 1993, ss. 6-8). Kübist dönem sanatçılarının amacı, mekânın seyircinin kafasında oluşmasını sağlamak, gözlerin gördüğünün aldatıcı olduğu algısını oluşturmaktır. “Picasso'nun Cezayir'li Kadınlar eseri (Resim 3.5) incelendiğinde figürlerin eşzamanlı bir şekilde her taraftan görüldüğü bir formatta yapıldığı görülür. Eserde “eğri büyrü”, “ağzı burnunda” figürlerin resmedilse de sanatçı her hareketi farklı bakış açılarıyla göstermek istemiştir (Yenişehirlioğlu, 1993, ss. 6-8).



Resim 3.5. Pablo Picasso, *Cezayirli Kadınlar*, (1955) 114 × 146.4 cm, Hamad bin Jassim bin Jaber Al Thani, Doha, Qatar (Dağlı, 2022, s. 37).

Picasso bu eserinde de soyut resmi geliştirmiş, ressamların gerçekçi resim baskısından kurtarmıştır. İpşiroğluna göre sanatının bütün yolları ve imkânlarıyla eserler yapan Picasso, sanata sınırsız bir özgürlük kazandırmış, aklından her geçen şeyi ortaya atarak nesnenin manasını kendi şahsiyetinde aratarak izleyenlere “resim senin benden istediğin değil benim sana verdiğimdir demiştir” (Dağlı, 2022, s. 38).

Resimlerini yaparken mutlak mekân anlayışını terk eden, gerçekliği yansıtırken tek bir noktadan bakışın buna yeterli olmayacağıının fark eden kübistler, eserlerindeki nesnelere etrafında dönerek resimleri meydana getirmiş ve eş zamanlılığı ortaya çıkarmışlardır. Pablo Picasso'nun Avignonlu Kızlar resminin sağ alt tarafında bulunan figürün hem profil hem de ön görünüm olarak farklı iki bakış açısına göre resmedildiği ve mekânsal eşzamanlılığın çözömlenmesini yaptığı resimlerden biridir (Kaplanoğlu, 2011, ss. 65-66).

Sanatçıların atölyelerden çıkması ve doğayla buluşmasından sonra eserler sergilendiği alanlarla bütünleşmeye başlamıştır. Özellikle, anti estetik düşöncelere sahip olan Dada Hareketi eserlerin alınıp satılması ve müzelerde sergilenmesine karşı çıkmış, sanatçıların performansları ortaya koymalarını ve bunları eğlence mekânlarında, tiyatro sahnelerinde veya sokaklarda sergilemeleri gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu durumda sokaklar bile sanat mekânları haline getirilmiş sanat eserleriyle birlikte sanat mekânlarıyla ilgili de tartışmaların başlamasına neden olunmuştur. Fütöristlerin mekânın da zaman gibi hareket eden bir kavram olmasını dile getirme getirmeleri konströktivistlerin kübist çalışmalarda kullanılan resimli düzlemleri gerçek mekânda gerçek malzemelerle oluşturma gayretine dönüşmüştür (Sırma, 2019, s. 10).

Çağdaş Sanat döneminde resim veya heykelin geleneksel ifade biçimleri terkedilmiş yeni biçimlerle nesne-mekân ilişkisi değiştirilmiş, sanat nesnesinin bir kısmı olması sağlanan mekânlarda duvarlar, yer ve tavanların izleyenlerle iletişim kurması sağlanmıştır. Geline bu aşamada izleyenlerin sınırlı mekânları ortadan kaldırılmış olsa da sanat ve mekânın eş zamanlı fiziksel alanı kapsamaması eserin dokunulmazlığı ve kalıcılığını zedelediği söylenebilir. Çağdaş Sanat akımlarında sanat nesnesi ile mekânın soyut ilişkisinin terkedilerek nesnenin mekânın bir parçasını oluşturmaması gerektiği düşöncesi öncelikli amacın eserden daha çok eserin izleyenlerde

oluşturacağı tepkiye odaklanmasına neden olmuştur. Bu bakış açısıyla sanat nesnesi içerisinde bulunduğu alanda pasif bir olgu yerine ortaya konan sanatsal faaliyetin bir parçası hatta kendisi olmuştur (Güler, 2014, ss. 40-41). Sanat eseri, bir bakıma taşınabilirliğini kaybetmiş sergilendiği ya da bir parçası olduğu mekânın fiziksel bir gerçekliği olmuştur. Geline son durumda “izleyici ile yapıt, yapıt ile mekân, mekân ile izleyici” arasında karşılıklı ilişkilerin ortaya çıktığı yeni bir izleme pratiğinin şekillenmesiyle “bir yapıta dışardan bakmak yerine, o yapıtın içine girebilmek önem kazanmıştır.” (O’Doherty, 2016, s. 21).

Çağdaş Sanat akımlarının etkisini gösterdiği 1950’li yıllardan sonra sanat-mekân ilişkisinde en önemli değişikliklerden biri de sanat nesnesinin sergilendiği müzeler ya da galeriler arasında oluşturulan bağın çözülme aşamasına girmesidir. Bu dönem sanatçıların hem eserleri sıra dışı olmuş hem de sıra dışı mekânlarda eserlerini sergilemişlerdir. Böylece mekân, artık sanat nesnesinin kendisini temsil etmenin yanında sergileme fonksiyonunu da yerine getirmeye başlamıştır. Bu durumda eserin sergilendiği mekân ve ifade ediliş tarzı sanat nesnesinde öncelikli olarak aranan görsel niteliğin perdelenmesini sağlamıştır (Güler, 2014, s. 41). Eser, sergilenen mekânda kendine has bir nesne yerine sergi alanıyla bütünleşen bir duruma farklılaşmıştır. İzleyicilerin eseri deneyimleriyle tamamlayan bir katılımcı haline gelmesi bir diğer ifadeyle mekân içerisinde aktif bir yapıya bürünmesi örtük de olsa dönemin siyasal etkisinin bir yansıması olmuştur. 1960’lı yıllardan sonra üretilen enstalasyonlar sanatla hayat arasında bulunan sınırların yok edilmesini, gündelik kullanılan malzemeleri galeri mekânlarına sokmaları sanatçılarla birlikte izleyicilerin de muhalif duruşlarını temsil etmiştir (O’Doherty, 2016, s. 21).

Çağdaş Sanat döneminde sanat-mekân ilişkisinde sergilenecek nesnenin boyutu, açısının uyumluluğu, yerleştirilen yerin izleyenlerin vücuduna ve göz konumlarına göre olup olmaması önemlidir. Bunlardan başka sergilenecek nesne ile mekân arasında da bir ilişkinin olması, bu ilişkinin bilişsel öngörüsünün düşünülmesi, giriş, çıkış, duvar, zemin, pencere, tavan ve merdiven gibi ayrıntıların planlanması gerekliliği mevcut durumu karmaşık bir süreç haline getirmiştir. Bu nedenle sergilenecek sanat nesnesinin izleyenlerde bırakması istenen izlenimlere

ulaşılabilmesi için eserin mekân içindeki anlamının yanı sıra etrafındaki sanat nesnelerinin konumlarına da bağlıdır (Güler, 2014, ss. 41-42).

Mekân kavramına yönelik Çağdaş Sanat temsilcilerinin tepkileri müzelerden sonra galerilerin de altüst edilmesini sağlamıştır. Bunun en tipik örneklerinden biri aykırılığıyla bilinen Marcel Duchamp'ın 1938 yılı "Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi"nde galeri mekânının tavanına asılan 1200 kömür çuvalının altına zeminde ışık saçarak ateş hissi veren bir kömür sobası çalışmasıdır. Bu yaklaşımla izleyici iç mekân ve tavanın sanat eserinin sergilenmesinde mekân olarak kullanılacağına farkına varmıştır. Bu kullanım şekliyle zemin tavan, tavan zemin haline getirilmiş, sanat eserinin bir çerçeve içine hapsedilmesi reddedilmiştir. Duchamp bu çalışmasıyla üç boyutlu mekân içinde yeni bir üç boyutlu mekân algısını oluşturmak istemiştir. Bu çalışma Yerleştirme Sanatının da öncüsü olmuştur (Fitzpatrick, 2004, ss. 24-26; Sırma, 2019, s. 37).

Enstalasyon terimi 1980'li yıllara kadar çok yaygın kullanılmasa da "mekân düzenlemesi" bir Yerleştirme Sanatıdır (O'Dorethy, 2010, s. 75). İzleyenlerin mekânla bütünleştiği, mekânı bir sanat eseri halinde algıladıkları Yerleştirme Sanatında Merleau Ponty'e göre mekân, görmenin değil düşüncenin nesnesidir (Ponty, 2006, s. 26). Yerleştirme Sanatında nesnelerin sergileneceği mekânla bir bağının olması ve nesnenin ilgili mekan için üretilmesi, izleyenlerin de buna dahil edilmesi söz konusudur. Bir diğer ifadeyle nesne, mekân, izleyici üçlüsünün bir araya gelmesinden oluşan bu sanat türünde amaç, izleyenlerin görsel algının ötesine itilerek düşünmeye sevk etmektedir. Çağdaş Sanat akımlarından biri olan kavramsal sanatta da düşünce ve fikir ön plana çıkarılarak sanat eserinin fiziksel varlığı önemsiz hale getirilmiştir. Mekânın, boşluk ve doluluk ile ilgili bir şey olduğu düşüncesi Yves Klein'in 1958 yılında "Boşluk" adını verdiği boş bir galeriyi, 1960'da Fernandez Arman vitrinini tıka basa nesnelere doldurarak "Dolu" adını verdiği aynı mekânı izleyiciyle buluşturmuştur. Arman'ın bu tasarımıyla "İzleyici galeriye giremeyecek, vitrinden görünen o yığılmış nesnelere belki de kendi gelip geçici varlığının bir yansımasını bulacaktır"(Antmen, 2014, s. 177).

1965'lerden sonra ortaya çıkan minimalistler, geleneksel sanat anlayışından farklı olarak endüstriyel malzemeleri geometrik şekiller halinde kullanarak renklerin ve

dokuların oluşturulmasında kişisel ifadeden kaçınarak genelde üç boyutlu eserler üretmişlerdir. Bu akımın temsilcileri tuğla, sac, levha ve sert plastik benzeri malzemeleri aritmetik bir düzen içerisinde galeri mekânlarının zemininde sergileyerek “yer heykelleri” adını vermişlerdir (Hodge, 2014, ss. 177-178).



4. ÇAĞDAŞ SANAT FAALİYETLERİNDE SERGİ ALANLARININ DÖNÜŞÜMÜ

4.1. Sanat Yapıtının Mekânsal Elemanları

Sanat yapıtının mekânsal unsurları, sanat eserinin fiziksel alanını ve düzenini ifade eder. Bu unsurlar, sanat eserinin içerdiği mekân, hacim, biçim, renk, ışık, perspektif ve kompozisyon gibi öğelerdir. Mekân, sanat eserinin içinde yer aldığı gerçek veya hayali ortamı ifade ederken; hacim, sanat eserindeki nesnelere boyutları, derinlikleri ve genişlikleriyle ilişkili üç boyutlu alanıdır. Biçim, sanat eserinin dış şeklini; renkler, eserin duygusal etkisini ve atmosferini; ışık, nesnelere gölge ve aydınlık yüzeylerini oluşturarak hacim ve derinliği verirken; perspektif bu derinliğin oluşturulduğu teknik; kompozisyon ise unsurların yerleştirilmesi, denge, oran, hareket ve görsel ilgiyi yönlendirme gibi faktörleri içerir. Sanat eserlerinin görsel etkisini ve anlamını belirleyen bu mekânsal unsurlar, sanatçıların bu unsurları kullanarak izleyiciye belirli bir duygu veya mesaj iletmesine aracılık eder.

İzleyici ile buluşan bir sanat yapıtını oluşturan temel unsurlarını sergi mekânı, çerçeve, duvar ve kaide olarak sıralamak mümkündür. Ancak zaman içinde bu unsurlar, özellikle sermayenin etkisiyle çeşitli sınırlamalara ve deformasyonlara maruz kalmış, sanatın orijinal amacından saparak sermayeyle buluşmasına veya sermayenin aracı bir kurumu haline gelmesine neden olmuştur. Bu durumda sanatçılar, yeni sanat formları arayışına yönelmişlerdir. Bu yeni sanat formlarının oluşmasındaki temel eğilimler, genel olarak çerçevenin resimden, kaidenin heykelden çıkması, duvarın gücünün ortaya çıkması ve galeri mimarisinin ve işlevinin değişmesiyle sonuçlanmıştır. Çerçeve ve kaide, dönüşüm sürecini tamamlamış gibi görünmektedir. Artık duvarın etkisi göz ardı edilmeyen bir durumdur. Ancak sergi mekânı, radikal değişikliklere uğramış olmasına rağmen hala işlevini sürdürmeye devam etmektedir (Sarı Bayer, 2015, s. 62).

4.1.1. Sergi mekânı

Sanat eserlerinin sergi mekanları genelde müzeler ve galerilerdir. Çağdaş Sanat akımlarının birbiri arkasına ortaya çıkması sanat eseri mekanının da değişmesine yol

açmıştır. Özellikle 1950'li yıllardan sonra eserler hem sıra dışı olmuş hem de sıra dışı mekânlar eserlerin sergilenmesi için seçilmiştir. Sergi mekanı sadece eserin yer aldığı bir yer olmasının yanında esere anlam katan bir nesne olmuştur (Güler, 2014, s. 41). Müzelerin sergileme alanları, ziyaretçilerin bireysel iletişim kurarak bilgi edinebildikleri ve deneyimleyebildikleri önemli mekânlar olarak vurgulanmaktadır. Sergiler, müzelerin dış dünyayla bağlantı kurduğu ve müzenin misyonunu yansıtan vitrinler olarak tanımlanabilir. Sergiler, müzenin kimliğini ve markasını yansıtan koleksiyonların sergilendiği şekilde tasarlanmalıdır. Sergi içeriği ve sunum şekli, ziyaretçilerin algılamasını etkileyerek müzenin kurumsal imajının belirlenmesinde önemli bir rol oynar. Sergiler, metinler, tabela ve duvar panoları gibi grafiksel unsurların yanı sıra renk, doku, ses, oturma düzeni, film, video, slayt gösterimi ve simülasyonlar gibi araçları kullanarak mesajlarını iletmektedir (Kalyoncuoğlu vd., 2021, ss. 284-285). İdeal galeri mekânı, sanat yapıtının kendisine odaklanılmasını sağlamak için tasarlanmış bir mekândır. Bu mekânın tasarımı, yapıtın dikkat çekmesini engelleyen her türlü öğeyi dışlamayı hedefler. Galeri mekânı, kutsal doğası açığa çıkarılmış bir mekân olarak düşünülebilir. Bu mekânın gücü, yapıtların galerinin yasaları ve kendi çerçeveleri içinde değerlendirilmesine dayanır. Bu sayede, nesnelerin sanat statüsü kazanması ve düşüncelerin açığa vurulması mümkün olur. Bu düşünce, Geç-Modernist akademizmin güncel bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Galeri mekânına giren nesnelere, galerinin yasalarını kendi çerçeveleri içine alır ve bu sayede sanat yapıtları kendilerine odaklanılarak değerlendirilir (O'Doherty, 2016, s. 31).

4.1.2. Çerçeve

Çerçeve, bir görüntüyü çevresinden ayırmak için dikdörtgensel sınır öğesi olarak tanımlanır ve izleyiciye metaforik bir pencere sunar. Sanat eserlerinde çerçeve, estetik anlamının yanı sıra, resmin mekânını duvardan ayırmak için kullanılan ve kompozisyonu vurgulayan resim ve duvar arasındaki süreksizliği temsil eden bir nesnedir. Gösterişli çerçeveler izleyiciye resmin iç mekânına odaklanma fırsatı sunar. Çerçeve kullanmanın amacı, izleyiciyi merkezi bir yaklaşıma zorlayarak bir tiyatro mekânında yoğunlaşmasını, resmin mekânını içe doğru kutuplaştırarak mekânın sınırlarını vurgulamayı ve izleyicinin bakış açısını yönlendirmeyi başarmaktır.

Mimarinin gelişimiyle paralel olarak gelişen çerçeve tasarımları özellikle Rönesans, Maniyerizm, Barok ve Rokoko dönemlerinde önemli bir rol oynamıştır. Resim sanatı, çerçevenin içindeki sanal oluşumlarla mekân sorunlarıyla uğraşmış ve izleyici, çerçevenin içindeki sanal oluşumlara görsel olarak katılım sağlamıştır (Sarı Bayer, 2015, ss. 82-84).

18 ve 19. yüzyıllarda, atmosfer ve renk, perspektifi aşındırarak manzara resimlerinde önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan resimler, perspektifi ton, renk ve atmosfer öğeleriyle birleştirerek duvarla olan zıt ilişkiyi görsel olarak vurgulayan yarı şeffaf ve puslu bir etkiye sahip olmuştur. Bu döneme özgü resimlerde, ufuk çizgisi denizi ve gökyüzünü ayıran bir şekilde bir kenardan diğerine uzanırken, bazen denize bakan bir figür de görülebilir. Bu tarz resimlerde biçimsel kompozisyon ortadan kalkmış ve çerçevenin içindeki iç içe geçmiş çerçeveler kaybolmuştur. Courbet, Caspar David Friedrich ve Whistler gibi sanatçıların resimlerinde sonsuz derinlikle düzlem arasında kalan bir etki gözlemlenebilir. Modernizm, izlenimcilerin başlattığı boş tuval anlayışını geliştirerek geleneksel perspektif ilkeleriyle bir boya katmanıyla kapatmak yerine, Picasso gibi sanatçılar tarafından yeni teknikler ve malzemeler kullanılarak resme farklı boyutlar katılmıştır. Picasso'nun 1911'deki kolaj örneğinde olduğu gibi, tuvale hasır örgüsü gibi farklı malzemeler eklenmiştir (O'Doherty, 2016, ss. 34-35, 53-54).

Monet, izlenimcilerin en yaratıcı sanatçılarından biridir. Onun resimlerinde belirli bir odak noktasının olmaması, izleyicinin gözünün görüntü içinde kolayca dolaşmasına olanak sağlar. Kadraj, gelişigüzel bir şekilde belirlenmiş gibi görünse de, biraz sağa veya sola kaymasıyla bir şeyin değişmeyeceği hissini verir. İzlenimciler, 1874'te düzenledikleri resim sergisinde, daha önce bahsedilen *Salon* normlarına uymayan bir yaklaşımla eserlerini sergilemişlerdir. Ancak daha ilerleyen dönemlerde, modern sanatın gelişimiyle birlikte küratörler farklı sergileme yöntemleri denemişlerdir. William C. Seitz, 1960 yılında "Modern Sanatlar Müzesi"nde açtığı Monet sergisinde cesur bir yaklaşımla resimleri çerçevesiz olarak sergilemiştir. Bazı resimler özel bir düzenlemeyle duvarın içine yerleştirilerek duvara sıfır olarak asılmıştır (Resim 4.1). Bu şekilde çerçevesiz olarak sergilenen resimler, duvarın bir parçası gibi algılanırken, resim yüzeyi de daha belirgin bir düzlem haline gelmiştir.

Bu sergileme yöntemiyle, resimlerin çerçevelerinden ve sınırlarından bağımsız olarak izlenmesi sağlanmış ve izleyicinin doğrudan resim yüzeyiyle etkileşim kurması hedeflenmiştir. Bu da izleyiciye resmin içine girmiş gibi bir deneyim yaşatmış ve resmin düzlem özellikleri vurgulanmıştır (O'Doherty, 2016, s. 44).



Resim 4.1. 1880'ler-1940'lar Koleksiyonu sergisindeki *Claude Monet'nin Nilyüferleri*, (1914-26), 3 x 200 x 424,8 cm, kanvas üzerine yağlı boya The Museum of Modern Art, 2019, New York (Heumiller, 2019).

4.1.3. Duvar

Resmin sergilenmesinin ayrılmaz bir parçası olarak eski tarihlerden itibaren sanatta yerini alan duvar, kimi zaman çerçevenin asıldığı bir alan kimi zaman ise sanat eserinin vücut bulduğu bir tuvale dönüşmüştür. Henri Matisse'nin en büyük kağıt süliet çalışmalarından biri olan "Yüzme Havuzu" adlı eseri, öncelikle Matisse'in Nice'teki apartmanının yemek odasına yapılmış sonrasında ise duvarlara dönük olarak monte edilen beyaz bir fırıza üzerine yapıştırılmış deniz yaşamı ve yüzücülerin mavi kağıt süslemelerinin düzenlemesini içermektedir (Resim 4.2). Bunun gibi Andy Warhol (1928-87)'un duvar kağıdını andıran "İnek Duvarkağıdı, 1966" ve "Çiçekler 1964" isimli eserleri tekrarlanan bir düzende duvarda olarak adlandırılan sanatçının yapıtları bu iddiaya örnek oluşturmaktadır.



Resim 4.2. Henri Matisse, *Cut-Outs*, Fotoğraf: Jonathan Muzikar, The Museum of Modern Art, New York, (Manzi, 2014).

Pozzo'nun "Aziz Ignatius'un Zaferi" adlı freski, perspektif ve yanılsama tekniklerinin duvar görevi gören tavana sıra dışı bir uygulamasının örneklerindedir. Bu fresk, Roma'daki St. Ignazio Kilisesi'nin tavanı için tasarlanmıştır ve barok dönemin önemli eserlerinden biridir. İlk olarak kubbeli olarak tasarlanan kilisenin tavanı, yanılsama yoluyla bir kubbe görüntüsüyle tamamlanmıştır. Yanılsama kubbesi, bitişiğindeki kütüphane yapısının kendi ışıklarını engelleyeceği gerekçesiyle tercih edilmiştir. Bu yanılsama tavan, izleyici üzerinde algısal anlamda zihinsel bir karmaşa yaratır. Kiliseye girildiğinde, tavan resmi mermer bir disk üzerinden yanılsama yoluyla görülecek şekilde tasarlanmıştır. Tasarlandığı noktadan bakıldığında, yanılsama kusursuz bir şekilde mimari yapıyla birleşir. Yanılsama, kilisenin görünürdeki mimarisinin ötesine geçtiği için, yerden 30 metre yükseklikteki resmi mimari yapıdan ayırt etmek imkansız hale gelir. Ancak ilginç bir durum ortaya çıkar: İzleyici kilisenin nef bölümündeki sarı renkli mermer diskine gelene kadar veya o noktadan uzaklaştığında, tavanın yapay oluşumu çökecekmiş hissi uyandırır. Bununla birlikte, izleyicinin algısında tavan güzelce dekore edilmiş olarak kalır. Michael Kubovy'nin de belirttiği gibi, izleyici yanılsamanın farkında olmasına rağmen, bu yanılsamaya maruz kalmak için işaret edilen noktayı (sarı mermer disk) bulmaya çalışır ve bu deneyimden büyük bir zevk alır (Resim 4.3) (Sarı Bayer, 2015, ss. 97-98).



Resim 4.3. Andrea Pozzo, 1688-1690, *Aziz Ignatius'un Zaferi*, Fresk, St. Ignazio, (Roma Walking Tours of Rome, 2019).

Perspektifin keşfi, resim yapma tekniklerinde büyük bir dönüm noktası olmuştur. Bu keşif, tuvale yapılan resmin yükselmesine ve tuvalin resmin derinlik yanılsamasını doğrulamasına yol açmıştır. Ancak, duvara yapılan resimlerle duvara asılan resimler arasında özel bir ilişki vardır. Sabit bir duvar, sabit olmayan bir duvar kesitiyle yer değiştirmiştir. Resmin sınırları belirlenmiş ve çerçevelenmiştir. Bu çerçeveleme, resmin küçültülmesinin yanılsamaya çelişmeyeceğini, aksine yanılsamaya hizmet edeceğini gösterir. Duvar resimlerinde genellikle derinlik hissi bulunmaz, ancak yanılsama resmin vazgeçilmez bir ögesi olduğunda, örneğin resmedilmiş mimari öğeler olduğunda, duvar yüzeyi hissedilebilir. Duvar, derinliği sınırlayan bir düzlem olarak mevcuttur (öteki tarafına geçilemez). Köşelerin veya tavanların boyutları gibi, duvar resimlerinde de derinlik hissi kısıtlanmış olsa da duvarın varlığı hissedilir. Duvar resimlerine yakından bakıldığında, derinlik yanılsamasının nasıl elde edildiği görülebilir. Alt boya katmanlarına bakar gibi hissedilebilir ve izleyenler “nerede” olduğunu şaşırabilir. Gerçekten de duvar resimleri, yansıttığı belirsiz açılarla izleyicinin bakış açısını bulmaya çalışmasını gerektirir. Öte yandan, duvara asılan tuval üzerine yapılan resimler, izleyiciye nerede durması gerektiğini hemen gösterir

ve daha açık bir şekilde tanımlanmış bir perspektif sunar. Tuvale yapılan resim, duvara asılan bir pencere gibi işlev görebilir. Resim duvara asıldığında, arkasındaki düzleme derinlik kazandırır ve izleyiciyi başka bir dünyaya açılan bir pencere gibi hissettirir. Tuvale yapılan resim, izleyiciyi yeni bir deneyime davet ederken, duvara asıldığı an itibarıyla derinlik hissi ve perspektifle o dünyaya bir pencere açar (O'Doherty, 2016, ss. 33-34).

4.1.4. Kaide

Kaide, çoğunlukla heykellerin veya diğer yapıların altında veya yanında bulunan destekleyici bir platform veya yapı parçasıdır. Klasik mimaride, kaide genellikle obeliskler, vazolar, heykeller ve sütunlar gibi unsurların ayak veya destek oluşturması için kullanılmıştır. Kaide, bu yapıların temelini oluşturarak onlara dayanak sağlamış ve onları görsel olarak daha etkileyici hale getirmiştir. Bir örnek olarak, Marcus Aurelius'un Roma İmparatorluğu ile Rönesans Roması'nın yönetim merkezi arasındaki ilişkiyi simgelemek amacıyla Campidoglio'nun merkezine yerleştirilmiş olan anıt heykelin kaidesi belirli bir anlam taşımaktadır (Resim 4.4). Kaide, gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında bir aracılık işlevi görerek yapının bir parçası olarak konumlanmaktadır. Bu, kaideye anlam katmanın ve heykelin yerleştirildiği mekânla ilişki kurmanın bir örneğidir (Sarı Bayer, 2015, s. 109).



Resim 4.4. *Marcus Aurelius'un Bronz Heykeli*, 4.24 m, Capitoline Museums, Roma; *Auguste Rodin, Calais Burjuvaları*, Stanford Museum, (Sarı Bayer, 2015, ss. 108, 110).

Kaide, çerçeveye göre sanatsal faaliyetlere daha güçlü anlamlar katan özellikle heykellerin sembolik statüsünün yükselmesinde önemli bir rolü olan nesnedir.

Fiziksel olarak nesneyi yükselterek, ona bir yükseklik kazandırır ve dikkati üzerine çeker. Kaide ayrıca tarih kavramıyla da yakından ilişkilidir. Bir nesnenin sembolik temelini tanımlayan bir destek yapısı olarak, kaide dolaylı olarak iktidarın ve tarihsel referansların belirlenmesinde bir araç olarak hizmet eder. Kaide, geleneksel ilişkileri, hiyerarşiyi ve tarihsel bağlantıları kurmak için sıklıkla kullanılmıştır. Bu sayede, kaide hem heykelin fiziksel taşıyıcısı hem de sembolik bir anlam taşıyıcısı olarak önemli bir parametre olmuştur. Bu nedenle kaide, heykellerin sembolik statüsünü yükseltmek, mekânsal destek sağlamak ve tarihsel referansları belirlemek için kullanılan önemli bir unsurdur denilebilir (Sarı Bayer, 2015, s. 109).

4.2. Çağdaş Sanatta Sanat Faaliyet Alanlarında Yaşanan Dönüşüm

Postmodern sürecin yaygınlaşmaya başladığı yıllarda, sanatta odak noktaları değişmiş ve toplumsal konular sanatın merkezine yerleşmiştir. Bu dönemde gençlik hareketleri, toplumsal ayaklanmalar, sosyal eşitsizlikler, sanat tarihi ve geleneksel sanat kurumlarının katı değerleri gibi sorunlar, sanatçıları alternatif sanat biçimlerine yöneltmiş ve onlara seslerini duyurma imkânı vermiştir. Bu alternatif sanat biçimleri, Kavramsal Sanat'ın izlerini taşımaktadır. Bu dönemde sanat, sadece nesnelere üretildiği bir alan olmaktan çıkıp, deneyimin ve etkileşimin merkezinde yer alan bir platform haline gelmiştir. Sanatın amacı, izleyiciyle etkileşim kurarak, onları düşündürmek, duygusal tepkiler uyandırmak ve toplumsal değişimi teşvik etmektir. Sanatçılar, sanat eserlerini bir araç olarak kullanarak toplumsal mesajlar iletmeyi, tabuları yıkmayı ve sorgulamayı hedeflemişlerdir.

Postmodern dönemde sanat, çoklu perspektiflerin, ironinin, parodinin ve referansların kullanımıyla kendini ifade etme yolunu bulmuştur. Sanat eserleri, kültürel ve tarihsel bağlamlara göndermeler yaparak, geleneksel sanat anlayışını sorgulamış ve eleştirmiştir. Sanatçılar, kolektif hafızanın, medya kültürünün, tüketim toplumunun ve popüler kültürün etkisini de göz önünde bulundurarak eserlerini oluşturmuşlardır. Bu dönemde sanat ve yaşam arasındaki ayırım da sorgulanmıştır. Sanat, günlük hayatın içine girmiş, sıradan nesnelere, olaylar ve deneyimler sanatın malzemesi haline gelmiştir. Sanatın sınırları genişlemiş, disiplinler arası çalışmalar ve deneysel yaklaşımlar yaygınlaşmıştır. Postmodern dönem, sanatta çeşitlilik ve özgürlük arayışının bir ifadesi olmuştur. Sanatçılar, eserlerini yaratırken geleneksel

kuralları ve normları sorgulamış, yeni ifade biçimleriyle izleyicileri etkilemeyi amaçlamışlardır. Bu amaç doğrultusunda müzeler ve galerilerden dışarı çıkan sanat eserlerinin sergilenme alanları değişmiş Yerleştirme Sanatı, arazi sanatı, Performans Sanatı, biyo sanat, Video Sanatı ve Dijital Sanat gibi birçok sanat türü ortaya çıkmıştır.

4.2.1. Yerleştirme Sanatı (Enstalasyon)

Yerleştirme Sanatı, nesnenin ve alanın tamamının sanat eserlerini kapsadığı, uzayda nesnenin kurulmasını veya yapılandırılmasını içeren bir dizi sanat pratiğine uygulanan geniş bir terimdir. Yerleştirme Sanatı, bir hareket veya stilden ziyade sanat eserinin üretimi ve sergilenmesi biçimidir. Resim, heykel, hazır buluntu nesnelere, çizimler veya metinler gibi geleneksel ve geleneksel olmayan medyayı kapsayabilir. Nesnelerin sayısına ve teşhirin yapısına bağlı olarak, kurulum alanları dağınıktan minimale kadar değişebilir (Kaikobad vd., 2016, s. 13). Dictionary of Art'da, Yerleştirme Sanatı izleyicinin dahil olabileceği, çoğunlukla geçici olarak organize edilmiş, üç boyutlu sanat eserleri olarak ifade edilmiştir. Enstalasyon terimi ilk olarak 1970'lerde, bir sanat eserinin sunulduğu bağlamın deneyimi ve izleyiciyi etkilediği anlayışına dayanarak, sanatçının stüdyosunun ötesine geçen ve izleyiciyle doğrudan temas kurmayı amaçlayan bir çalışma sürecini tanımlamak için kullanılmıştır (Özçam ve Kayan, 2022, ss. 153-154).

1950'lerden itibaren sanatta gerçekleşen değişimler mekân kavramının da farklılaşmasına neden olmuştur. Sanatın geleneksel olarak kiliseler, saraylar ve zengin sınıfın yaşam alanları gibi belirli mekânlarda sergilenmesi ve süslemesi yerine, yeni akımlar sanatın mekân ilişkisini sorgulamış ve dönüştürmüştür. Asamblaj, mekân düzenlemesi, oluşum, performans, kavramsal düzenlemeler, çevre ve arazi düzenlemeleri gibi yeni sanat formları, geleneksel resim ve heykelin sınırlarını zorlamaya başlamıştır. Sanatçılar, tuvalin sınırlarını aşarak gerçek mekânlarla etkileşime girmeye başlamışlardır. Sanat yapıtları, sergilendiği mekânla birlikte anlam kazanmış ve değerlendirilmiştir. Özellikle Marcel Duchamp'ın hazır nesne olarak adlandırdığı gündelik nesnelere galeri mekânının dışına çıkarması, tuval veya heykel gibi geleneksel sanat formlarına meydan okuyarak, sanat eserlerinin mekânla ilişkisini yeniden tanımlamıştır. Jannis Kounellis'in de canlı atları (Resim 4.5) galeri

mekânına getirerek sanat yapıtı olarak sunması sanat eserinin insan üretimi olmamasıyla Duchamp'tan ayrılır. Batı kültürünün televizyona bağımlılığı ve televizyon kültürünün ön plana çıkarıldığı Paik'in çalışmasında televizyonu kendi içeriğinden kopartılarak 1003 adet televizyon farklı bir kılığa ve anlatıma büründürülerek sanatçının elektronik tuvali olmuştur (Resim 4.5). Sanat eseri artık sadece duvarlara asılan veya bir kaide üzerinde sergilenen bir nesne olmaktan çıkmış, mekânla etkileşim içinde olan, mekânı dönüştüren bir deneyim haline gelmiştir (Girgin, 2014, ss. 216, 220).



Resim 4.5. Jannis Kounellis, *Cavalli, Canlı Atlar*, (1969), Attico Galerisi, Roma; Nam June Paik, *Daha İyi* (1988) (Girgin, 2014, ss. 219, 221).

Yerleştirme Sanatında, izleyicinin sanat eserinin alanına girerek sanat eseriyle aktif etkileşim kurması beklenir. İzleyici, alana girerek, sanat eseriyle daha tipik olarak bir tabloya bakmakla ilişkilendirilen tek bir perspektif ile değil, birden çok bakış açısıyla karşılaşır. Yerleştirme Sanatı, yalnızca görsel veya optik duydudan ziyade dokunma, ses ve koku gibi duyuları da harekete geçirebilir. Bu sanat, site'nin veya sergileme alanının sanat eserine dahil edilmesiyle karakterize edilir. Bu nedenle bazı eserler siteye özgü yapıldığından belli bir zaman sonra taşınabilir, yok edilebilir ya da başka yerde yeniden inşa edilebilir. Örneğin, bir enstalasyon, bir sanat müzesi içindeki çeşitli galeri alanlarında veya kamusal alan veya sanat fuarı veya bienal gibi müze dışındaki bir bağlamda bir araya getirilebilir ve sergilenebilir (Kelly, 2010, ss. 4-5). Belirli bir alan için yapılan yerleştirmeler, çevreyle bütünleşik bir izlenim yaratır. Bu anlamda eserler, mekânın yapısal özelliklerinden bağımsız olarak tek başına durabilir; sadece alanın belirli bir noktasıyla bütünleşebilir, ya da mekânın kendisini dönüştürerek seyirciyi kendi içine katabilir. Örneğin, Numen'in "Moskova Garaj Çağdaş Sanat Müzesi"ndeki enstalasyonu (Resim 4.6), biyolojik olarak

parçalanabilen organik bant malzeme kullanımı ve izleyicinin dahil olabileceği geniş alan açıklıkları ile mekan içinde mekan yaratan bir yapı olarak programlanmıştır (Özçam ve Kayan, 2022, ss. 153-154).



Resim 4.6. *Numen'in Gelecek Dünya: Yeni Politika Olarak Ekoloji*, 2030-2100, Garage Museum of Contemporary Art (Özçam ve Kayan, 2022, s. 154).

Yerleştirme Sanatında bazen rastgele oluşumlar ya da organizasyonlar olarak algılanan enstalasyonların mekânsal uyumunun arkasında aslında kavramsal bir kurgu bulunmaktadır. Bu kurgunun yapılması için fikir içermesi ve bir hazırlık/proje süreci gerektirmesi açısından tasarım pratiğiyle örtüşen enstalasyon, mimarlık, müzik, şiir, heykel, performans, tiyatro gibi sanat ve tasarımın tüm dallarıyla içi içe olduğu bir sanat alanıdır (Özçam ve Kayan, 2022, s. 154).

Yerleştirme Sanatında bir enstalasyonun sık sık yenilenebileceği ve değişebileceğinin örneklerinden birisi Miguel-Ángel Cárdenas, “25 Caramboles and Variations: A Birthday Gift for a 25 Year Old (1979)” adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada bilardo masasını andıran ahşap bir konstrüksiyon üzerine yerleştirilen oldukça büyük üç monitördeki filmler, bir ekrandan diğerine yuvarlanan bilardo toplarını gösterecek şekilde ifade edilmiştir (Resim 4.7). Bu çalışma bir arkadaş için bir doğum günü hediyesi şeklinde yapılmış, aynı barın yakınındaki bir galeride bir serginin açılışı sırasında canlı bir etkinlik olarak da sunulmuştur. Bu etkinlikte görüntüler normalde siyah beyaz iken bir yıl sonra sanatçı görüntüleri renkli filmde çekerek yeniden sergilemiştir. Yıllar boyunca, çeşitli vesilelerle ve farklı şekillerde sunumlar yapılmıştır. Her seferinde iş çok farklı bir yapıya dönüştürülmüştür. Örneğin, monitörler bir sergi alanının köşelerine yerleştirilmesiyle 25 Caramboles'in çevresi işin bir parçası olmuş, seyirci adeta bir köşeden diğer köşeye yuvarlanan bilardo toplarının oyununa girmiştir. 2003 yılında eser, ödünç alınarak Amsterdam'daki “Hollanda Medya Sanatı Enstitüsü/Montevideo Zamana Dayalı

Sanatlar”da “30 Years of Dutch Video Art” sergisinde yeniden sergilenmiştir (Saaze, 2013, s. 13).



Resim 4.7. Miguel-Ángel Cárdenas, *25 Karambol ve Varyasyon*, (1979). Salon O, Leiden, Hollanda 1980 (Saaze, 2013, s. 12).

4.2.2. Kamusal Sanat

Kamusal alanlarda sanat eserlerinin yer alması artık sık rastlanan sanat türlerindedir. 2015 yılındaki 14. İstanbul Bienali'nin farklı mekânlarda gerçekleştirilmesi ve izleyiciyle buluşması, Bienalin katılımcılarına ve ziyaretçilere benzersiz bir deneyim sunmuştur. Bienalde Avrupa, Asya, Afrika, Avustralya, Ortadoğu, Latin Amerika ve Kuzey Amerika'dan birçok sanatçının çalışmaları sergilenmiştir. Bu, farklı kültürlerin ve sanat anlayışlarının bir araya geldiği zengin bir etkinlik olmuştur. Bienal, “Tuzlu Su” kavramından yola çıkarak tasarlanmıştır. İstanbul'un Boğaz'ının Avrupa ve Anadolu yakasında bulunan otuzdan fazla mekânda, deniz kıyısında, teknelerde, eski tarihi mekânlarda, parklarda ve su üzerinde geçici olarak kurulan alanlarda sergiler düzenlenmiştir. Bu şekilde, bienal şehrin kendisiyle etkileşime geçmiş ve sergi mekanı olarak bütün şehri kapsamıştır. Bienal, kente yayılan bir planlama stratejisiyle düzenlenmiştir. Farklı mekânlarda gerçekleşen sergiler, izleyicilere şehri keşfetme fırsatı vermiştir. Bu da bienali, sanatı

ve kültürü kente yayma amacını güden önemli bir etkinlik haline getirmiştir. Ayrıca, 545.000 izleyiciyle 12 hafta boyunca halka açık olan bienal, geniş bir kitleye ulaşmıştır. Bu, sanatın daha geniş bir kitleye yayılmasını sağlamış ve toplumun sanatla etkileşimini artırmıştır. İstanbul Bienali'nin mekânlar arası dolaşım, farklı mekânları kullanma ve kente yayılma stratejisi, izleyicilere benzersiz bir sanat deneyimi sunmuştur. Bienal, İstanbul'un tarihi ve kültürel dokusuyla etkileşime geçerek şehri sergi alanı haline getirmiştir (Parlakkalay, 2020, s. 1160).

Sahilden, “sahilin ardındaki bölgeye” bakan hayvanları merak eden Adrian Villar Rojas, İstanbul Binealinde sergilediği Troçki Evi çalışmasıyla (Resim 4.8) hayvan gözlerinden bir duvarın izleyiciye bakmasını amaçlamış ve deniz hakkındaki melankolik deneyimi kesmeye veya şaşırtmaya çalışarak denizin gözleri olmasını ve seyredenleri izlemesini arzulamıştır (Dimili, 2015).



Resim 4.8. Adrian Villar Rojas, *Tüm Annelerin En Güzeli*, Troçki Evi, 2015, Büyükada, İstanbul (Dimili, 2015).

Kamusal alanlarda gerçekleştirilen sanat eserleri ve etkinlikleri, doğayı sanat yoluyla insanlara yaklaştırarak kentlerin soğuk ve metropolik atmosferinden uzaklaşmalarını sağlamaktadır. Bu sanatsal müdahaleler, insanlara günlük yaşamın rutininden farklı zihinsel rahatlama noktaları sunar, çelik ve cam binaların oluşturduğu ortamın soğukluğunu kırar. Kamusal sanat, zıtlıklar ve algısal yanılsamalar gibi unsurları kullanarak insanlara şaşırtıcı ve merak uyandıran sürprizler sunar. Bu sayede insanlar

fantastik ve masalsi ifadelerle karşılaşır ve günlük hayatlarından farklı deneyimler yaşarlar. Kamusal alandaki sanat uygulamaları, sanatla ilgisi olmayan insanların dahi günlük yaşamda bir sanat eseriyle iletişim kurabilmesine olanak tanır. Bu şekilde, sanat müzeleri ve galerilerin sınırlarını aşarak insanlarla etkileşime geçme fırsatı sağlar. Bu durumda, kamusal sanatın amacı, sanatı insanların günlük yaşamlarına entegre ederek onlara yeni deneyimler sunmaktır. Bu tür sanatsal müdahaleler, kentlerdeki kamusal alanları daha canlı, ilgi çekici ve insan dostu hale getirerek, insanların sanatla etkileşimini artırır ve yaşam kalitesini iyileştirir (Parlakalay, 2020, s. 1161).

Yves Klein'in, "Boşluk ve Mavi" sergisi, sanatta mekânın sınırlarını zorlamaya yönelik önemli örneklerden biridir (Resim 4.9). Bu sergide Klein, Saint Germain-des-Pres'teki "Iris Sanat Galerisi"nden gökyüzüne 1001 adet mavi balon bırakmıştır. Bu eylemle birlikte galeri mekânı, boşluğun kendisiyle buluşmuş ve serginin görünürlüğü kaybolmuştur(Girgin, 2014, ss. 216, 220).



Resim 4.9. Yves Klein, *Gökyüzüne Bırakılan 1001 Mavi Balon*, (Girgin, 2014, s. 229).

Klein'in bu sergisi, sanatın mekânla ilişkisini sorgulayan ve mekânın kendisini sanat eseri haline getiren bir yaklaşımı temsil etmektedir. Sergi alanı, nesnelere yerini

boşluğa bırakarak, izleyicinin deneyimini dönüştürmekte ve sanat eserini etkileşimli bir hale getirmektedir. Bu şekilde, izleyiciye sadece görsel bir deneyim sunulmamakta, aynı zamanda fiziksel ve duygusal bir deneyim yaşatılmaktadır (Girgin, 2014, ss. 216, 220).

Kamusal sanatın mekân kimliği ve kentsel dönüşüm projeleriyle ilişkisi son yıllarda önem kazanmıştır. Bu tür projelerde sanat eserleri, kentlerin tanıtımı ve kimliğinin güçlendirilmesi için temel bir unsurdur. Bu projelerin uygulanmasıyla birlikte, sanat eserleri aracılığıyla kentlerin yeniden tanımlanması ve bilinirlik düzeyinin artması gözlemlenmiştir. Anish Kapoor gibi sanatçıların eserleri, kentlerin sembolü haline gelerek önemli bir kimlik unsuru haline gelir. Örneğin, Anish Kapoor'ın "Bulut Kapısı" adlı devasa heykeli (Resim 4.10) Chicago'nun sembolü haline gelmiştir ve hatta Amerika'nın önemli on sembolü arasında yer almıştır. Bu örnek, eserin bulunduğu alanın özelliklerini yansıttığını ve izleyiciyi içine çekerek etkileşim halinde bir anlam kazandığını göstermektedir (Karaağaç, 2016).



Resim 4.10. Anish Kapoor, *Bulut Kapısı*, (2004), 1000 x 1300 x 2000 cm., Chicago, ABD (Karaağaç, 2016).

Fransız fotoğrafçı ve sokak sanatçısı JR, klasik ve alışlagelmiş estetik geleneklerin dışına çıkan çalışmalarıyla tanınmaktadır. Özellikle "Inside Out" adlı projeleriyle öne çıkan sanatçı, dünyanın çeşitli ülkelerinde evlerin duvarlarına yerleştirdiği devasa fotoğraflarla dünyanın çehresini değiştirmeyi hedeflemiştir. İstanbul da dahil olmak üzere birçok şehirde projesini gerçekleştiren JR, Berlin, Los Angeles, Havana, Şanghay gibi şehirlerde "The Wrinkles of the City- Şehrin Kırışıklıkları" adlı proje kapsamında dev siyah-beyaz fotoğraflar kullanmıştır. Özellikle eskimiş ve yıkılma riski taşıyan binaların duvarlarına büyük ölçekli fotoğraflar yerleştiren sanatçı, bu

fotoğraflarda yaşlı bireylerin yüzlerindeki kırışıklıkların belirgin bir şekilde görülmesini de sağlamıştır. Sanatçı, gönüllülerin yardımıyla İstanbul'un Balat, Tarlabası ve Mahmutpaşa gibi semtlerindeki binalara bu fotoğrafları yapıştırarak yaşlıların kişisel hikayelerini sembolik bir şekilde duvarlara taşımıştır (Şekil 4.11 ve 4.12). Bu şekilde, şehir sakinlerinin kırışıklıklarıyla ve önceki nesillerin hikayeleriyle yüzleşmelerini amaçlamıştır. JR'ın bu projesi, yaşlı insanların deneyimlerini ve hikayelerini görsel bir şekilde ortaya koyarak, şehir sakinlerini geçmişle ve insanlık hikayeleriyle bağlantı kurmaya teşvik etmektedir. Böylece, kamusal alanda gerçekleştirilen bu sanatsal müdahaleler, insanların kendi yaşamlarını ve toplumun geçmişini sorgulamalarına, empati kurmalarına ve insan bağlarını güçlendirmelerine yardımcı olmaktadır (Parlakalay, 2020, ss. 1163-1164).



Resim 4.11. JR, *Maria Corbolan Ferandez on stairs*, Cartagena, Espagne, (2008); JR, *Carl in Silverlake, horizontal*, Los Angeles, USA (2011). (Finney, 2015).



Resim 4.12. JR. *The Wrinkles of the City (Şehrin Kırışıklıkları)*, Balat, İstanbul (Parlakalay, 2020, ss. 1163-1164).

4.2.3. Arazi Sanatı

Arazi Sanatı, mimarlık, peyzaj ve sanatın kesişim noktasında ortaya çıkan bir sanat akımıdır. 1960'ların sonlarında Amerika'da başlayan ve 1970'lerde Avrupa'ya yayılan bu akım, doğaya dair bilinç uyandırmayı hedefler ve doğayı teknolojiye karşı kutsayan bir yaklaşımı temsil eder. Çevreci bir perspektifle geniş alanlarda doğayı belirli bir konseptle şekillendirerek insanların çevreyle yeniden iletişim kurmasını ve çevreye duyarlılığını arttırmayı amaçlar. Bu amaca ulaşmak için açık alanlarda toprak, kayalar ve diğer doğal malzemeler kullanılarak sanatsal imgeler yaratılır. Arazi Sanatı eserleri, sanat eserinin sömürülmesine karşı bir tepki niteliği taşımaktadır. Bu anlayış, sanatın ticarileşmesine ve metalaşmasına karşı bir duruş sergiler. Aynı zamanda, doğal malzemelerin kullanımıyla geçicilik ve dönüşebilirlik kavramlarını vurgular. Arazi Sanatı, doğayı sanatın bir parçası haline getirerek, izleyiciyi etkileyici ve büyüleyici doğal ortamlarla buluşturur. Doğanın gücü ve etkileyciliği ön plana çıkarılarak insanların doğa karşısındaki yerini sorgulamaları ve çevreye duyarlılık geliştirmeleri amaçlanır (Tandoğan ve Erdi Es, 2018, s. 1359).

Robert Smithson gibi sanatçılar, arazi sanatını kültürel hapsin karşıtı bir doğa diyalektiği olarak betimler. Smithson'a göre parklar ve bahçeler, resimsel bir kökene sahiptir. Ancak bu manzaralar, boya kullanılmadan malzemelerle oluşturulmuş imgelerdir ve kültürel hapsin unsurlarını temsil ederler. Arazi sanatı, doğal çevrenin dönüştürülmesi ve sanatsal ifade için kullanılmasıyla doğa ve sanat arasında bir bağ kurar (Köse ve Akdemir, 2018, s. 3). Sanatçılar, araziye müdahale ederek, doğayla etkileşime geçer ve çevreyi sanat eserine dönüştürerek yeni bir deneyim yaratan her sanatçının kendine özgü yaklaşımıyla farklı deneyim alanları ortaya çıkar. Michael Heizer, toprağın doğal güzelliğini işlerinde vurgularken, Richard Turrell, doğanın tuhaf ve etkileyici şekillerini çalışmalarında yansıtmayı tercih etmektedir. Richard Long, yürüyüşleri sırasında çektiği fotoğraflarda taş ve kayaları odak noktası yapar, Walter de Maria ise arazi sanatında fırtına ve şimşekleri deneyimleme imkanı sunmaktadır (Tandoğan ve Erdi Es, 2018, ss. 1361-1362). Bu sanatçıların doğayla etkileşimleri ve müdahaleleri, izleyicilere farklı bir perspektif sunarak doğanın güzelliklerini ve çevresel unsurları farklı şekillerde deneyimleme fırsatı verir. Doğal malzemeler ve doğal olaylar, sanat eserlerinin temel yapı taşları haline gelir ve

izleyiciye yeni bir duyuşsal deneyim sunar. Arazi sanatı, doğayı bir sahne veya arka plan olarak değil, sanatın kendisiyle etkileşim halinde olan bir unsur olarak ele alır (Erzen, 2015, s. 51).

Smithson'un "Sarmal Dalgakıran" adlı yapıtı, doğal arazinin özgün yapısına ve oraya ait bir hikayeye dayanmaktadır. Bu yapıt, doğal süreçlerin etkisiyle sürekli değişen ve dönüşen bir yapıya sahiptir. Entropi kavramıyla ilgilenen Smithson 6,650 tonluk malzemeyi suyun içinde dönerek ilerleyen bir sarmal şekline dönüştürmüştür. "Sarmal Dalgakıran" yapıtı, doğal süreçlerin izlerini taşıyan bir yapı olmasıyla doğanın karmaşıklığını ve değişimini vurgular (Köse ve Akdemir, 2018, ss. 4-5). Andy Goldsworthy, Smithson gibi doğaya saygı duyarak ve doğal malzemeleri kullanarak anıtsal yapılar inşa etmek yerine, doğa ile uyumlu bir şekilde spiral, çember, delik gibi tekrarlanan motiflerden yararlanarak yapıtlar oluşturmuştur (Resim 4.13). Bu yapıtlar genellikle küçük ölçekli ve doğal bölgeye özgüdür. Sanatçılar, doğal malzemeleri kullanarak neredeyse doğal bir şekilde doğayla etkileşime geçen eserler yaratmışlardır (Tandoğan ve Erdi Es, 2018, s. 1362).



Resim 4.13. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 4,6 m. x 460 m., ABD (1970); Andy Goldsworthy, *Woven Branch Circular Arch*, 81,28 x 81,28x 25,4 cm., İngiltere (1986) (Tandoğan ve Erdi Es, 2018, s. 1362).

Walter de Maria, yapay bir yıldırım tarlası görünümü oluşturduğu yeryüzü sanatında paslanmaz çelik çubuklardan oluşan yaklaşık 6,29 metre yüksekliğinde 400 adet çubuk, 67 metre aralıklarla dikine yerleştirilmiş ve 16 sıra, 25 aralıklı bir grid sistemi oluşturmuştur. Maria, çelik çubukları kullanarak yıldırımları çekmeyi hedefleyerek doğa olayını biçimlendirmeyi başarmıştır (Resim 4.14). Yeryüzü şekillerinden esinlenerek grid bir sistemde kurulan bu yapı, uygun koşullar sağlandığında ortaya çıkacak doğal bir olayı bir kurgu içinde göstermeyi amaçlar. Başka bir deyişle, Maria doğanın zorunlu yasaları üzerinden bir manzara yaratır. Bu manzara, fotoğraflarla

belgelenir ve aynı zamanda çalışmanın gerçekleştirildiği arazide belirli tarihlerde ve uygun koşullarda izleyicinin deneyimleyebildiği bir çalışma haline gelir. Maria, izleyiciye bir bakış ve deneyim noktası sunarak bu çerçevede bir manzara ortaya koyar (Köse ve Akdemir, 2018, ss. 4-5).

Robert Morris, eserlerinde biçimsel unsurlara değil kavramsal unsurlara önem veren bir yaklaşım benimsemiştir. Onun odak noktası, sanat yapıtının izleyiciyle olan etkileşimidir. Morris, Arazi Sanatını kullanarak, tasarlanmış alanlar ile insanlar arasındaki engelleri ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. Morris'un en bilinen eserlerinden biri olan "Gözlemevi" eseri (Resim 4.14), Stonehenge'i referans almaktadır. Bu eserde, çimlerin yetiştiği iki eşmerkezli toprak çemberlerden oluşan bir yapı yer almaktadır. Morris, bu eser aracılığıyla izleyiciyi sanat yapıtıyla etkileşime geçirmeyi ve onları düşünmeye teşvik etmeyi amaçlamıştır. Morris'un eserleri genellikle sanat galerilerinde veya açık hava alanlarında sergilenir. İzleyiciler, eserlerle etkileşime geçerek mekânı deneyimler ve eserin kavramsal boyutunu keşfederler. Morris, sanatın pasif bir gözlemci etkinliği olmaktan ziyade, izleyiciyle etkileşim içinde olan bir deneyim olmasını vurgular. Robert Morris'in eserleri, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirirken, aynı zamanda mekân ve çevre ile ilişkisini de dikkate alır. Bu şekilde, sınırlarını genişletir ve izleyicinin aktif katılımını teşvik eder (Tandoğan ve Erdi Es, 2018, s. 1363).



Resim 4.14. Walter de Maria, *Yıldırım Alanı*, (1977), 6,29 m yüksekliğinde 400 adet çelik çubuk, 67 m aralıklı 16 sıra, 25 aralıklı grid; Robert Morris, *Observatorium*, çap: 91.01 m., Flevoland, Hollanda (1977) (Tandoğan ve Erdi Es, 2018, ss. 1362-1363).

Dünyada özellikle 1970'li yıllarda popülerleşen arazi sanatı ülkemizde 2000'li yıllarda ancak vücut bulmaya başlamıştır. Arazi sanatının öncüleri olarak Mehmet Ali Uysal, Mehmet Kavukcu, Varol Topaç, Ayşe Erkmen, Elçin Ekici, Mustafa

Duyuluer, Yücel Dönmez, Cengiz Tekin olarak sıralanabilir (Aydın, 2014, ss. 50, 82). Bu sanatçılardan Mehmet Ali Uysal'ın en önemli eserlerinden olan Dubai'de sergilenen olimpiik Project ve Skin 2 (Ten)'dir (Resim 4.15). Skin 2 (Ten) dev bir mandal heykeli şeklinde olup Fransa ve Belçika'daki parklarda festival için yapılmıştır. Yeryüzünün insan teniyle arasındaki bağı kurmaya çalışan sanatçı toprak yüzeyi esneterek toprak ile ten benzerliğinin izleyicide çağrışmasını amaçlamıştır (Kavi, 2023).



Resim 4.15. Mehmet Ali Uysal, *Affinity Special Olympic Project*, (2019), Dubai; *Skin*, (2010), 700 x 800 cm., Belgium, (Galerie Paris-B, 2023).

Doğadan ilham alan ve doğayla temas kuran işler üreten bir sanatçı olan Varol Topaç, arazi sanatını doğada iz sürmeye benzetmektedir. Doğada iz sürerken varoluşsal arayışı zaman ve mekan ayırımı yapmadan yok oluşlarla birleştiren sanatçı, yapıtlarında genellikle güneş imgesi kullanarak doğaya, yaşama ve insana ait değerleri ön plana çıkarır. Sanatçının en önemli çalışmalarından biri olan “Fermuar Çimen” eseri insanların doğadan uzaklaşması ve yabancılaşmasına gönderme yapmaktadır. Bir diğer çalışması olan “Algı Kapısı” ile bir yol ve kapı oluşturan sanatçı doğayı ve kültürü birleştirme amacını gütmüştür. Sanatçının Kore, Gongju şehrinde gerçekleştirdiği “Yuvarlanan Ağaçlar”la (Resim 4.16) ağaçların ormandan dışarı çıkmak istemiş gibi bir algı oluşturmalarını hedeflemiş insanların doğayla etkileşime geçmesini, doğayı anlamasını teşvik etmiştir (Tandoğan ve Erdi Es, 2018, s. 1364).

Ayşe Erkmen'in Münster limanındaki su köprüsü, heykel, Performans Sanatı, arazi sanatı ve resim sanatının birleştiği bir proje olarak kabul edilebilir. Sanatçı, Skulptur Projekte 2017 için hazırladığı “On the Water” adlı projede (Resim 4.16), Münster'in iç limanını kullanarak kuzey iskelesi ve güney iskelesi arasındaki su yüzeyinin

hemen altında, iki nehir kıyısını birbirine bağlayan bir sualtı köprüsü oluşturmuştur. Bu alan, Nordkai olarak bilinen popüler bir gezinti bölgesi ve kafelerin bulunduğu bir bölge ile sanayileşmiş Südkai arasında konumlanmıştır. Sanatçı, farklı yönleri temsil eden bu iki taraf arasında bağlantı kurmak amacıyla kargo konteynerlerini suya batırarak görünmez bir köprü oluşturmuştur. Bu çalışmasıyla ziyaretçilere su üzerinde yürüyorlarmış gibi bir his vererek sosyolojik ve şehir planlaması gibi konulara dikkat çekmektedir. Nehir patikaları, siyasi haritalarda sınırları belirlemek için kullanılan potansiyel alanlar olarak kabul edilirken, suyolları ve insan yapımı kanallar kentsel gelişimin başlangıç noktası ve katalizörü olarak işlev görür. Bu nedenle su yolları, medeniyet sürecinde belirsizlik ve kısıtlamayı temsil eden muğlak bir alanı simgeler. Ayrıca, bu iki kentsel alan arasında bir bağlantı kurmak için kara köprüsü yerine su köprüsü kullanılarak, insanlar su üzerinde yürüyerek bu alanlara erişebilir hale getirilmiştir (Tandoğan ve Erdi Es, 2018, s. 1364).



Resim 4.16. . Varol Topaç *Yuvarlanan Ağaçlar*, South Korea, 2006; Ayşe Erkmen, *Su Üzerinde*, 2017, Skulptur Projekte 2017, Münster (Kavi, 2023).

4.2.4. Performans Sanatı

Performans Sanatı, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan tiyatro, şiir, müzik, dans gibi farklı disiplinleri içeren disiplinlerarası bir özelliğe sahip olan bir sanat türüdür. İlk kez 1970'lerde ayrı bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı Beden Sanatı, Happening ve Aksiyon gibi benzer akımları içinde barındırmış ve zaman zaman farklı başlıklar altında anılmıştır. Performans Sanatı, tiyatro gibi izleyici önünde sahnelenen bir tür olmasına rağmen, 1960'ların Kavramsal Sanatının bir parçası olarak gelişmiştir. Performans Sanatı, bir ya da birkaç sanatçının izleyici önünde ya da izleyiciden uzak bir şekilde gerçekleştirdiği, birkaç dakika, birkaç saat ya da birkaç gün sürebilen bir etkinliktir. Bu etkinlikler zaman zaman fotoğraf veya

video kayıtları şeklinde sergilenebilir. Performans Sanatı, sınırları zorlayan, izleyiciyi etkilemeyi amaçlayan, düşünce provokasyonu yapan ve sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir sanat türüdür. Sanatçılar, bedeni, mekanı, nesnelere ve zamanı kullanarak yaratıcı ifadelerini ortaya koyarlar ve izleyicileri katılımcı bir deneyime davet ederler. Bu sanat türü, sanatın sınırlarını genişletmeyi, izleyiciyle etkileşim kurmayı ve toplumsal konuları ele almaya yönelik bir platform sunmayı hedefler (Antmen, 2009, ss. 219-221).

Happening, Fluxus, Beden Sanatı, Video Sanatı ve Performans Sanatı gibi gösteri temelli etkinlikler, bedeni temsil etmekten arındırarak doğrudan sanat sahnesinin içine dahil etmiştir. Beden, izleyicinin sanat eserine aktif katılımını sağlayarak tanıklıklara fırsat veren en doğal alan haline gelmiştir. Sanatçılar, bedenlerini ve performanslarını kullanarak toplumsal, politik ve kişisel konuları ifade etmişlerdir. Bu sanat biçimleri, sadece galeri veya müze ortamlarında değil, sokaklarda, kamusal alanlarda ve doğal ortamlarda da gerçekleştirilmiştir (Şenel, 2015, s. 161).

Happening, Türkçe karşılığı olarak “oluşum” olan bir sanat türüdür. Bu tür, sanat ve yaşam arasındaki iletişimi araştıran ve seyirciyle doğrudan ilişki kurmayı hedefleyen çalışmaların bir sonucu olarak 20. yüzyılın başından itibaren ortaya çıkmıştır. Happening’in kökenlerini Fütürizm ve Dada akımlarında, Aksiyon Resmi ve Çevre Sanatında bulmak mümkündür. Happening, önceden planlanmış ve kurgulanmış bir etkinlik değil, daha çok spontane ve anlık bir deneyimdir. Sanatçılar, seyirciyi etkilemek, şaşırtmak ve düşündürmek amacıyla çeşitli performanslar gerçekleştirirler. Bu performanslar genellikle karmaşık, interaktif ve çoklu duyuşal deneyimler sunar. Bir şenlik havasında geçen happening gösterilerine katılan seyirciler; garaj, sokak, apartman dairesi gibi sıradan mekânlarda olayın içinde aktif bir şekilde yer alır, sanatçıyla etkileşime geçer ve deneyimin bir parçası haline gelirler (Resin 4.17) (Germaner, 1997, ss. 23-24; Kaprow, 2009, ss. 300-304).

Fluxus sanatında izleyicinin beklentilerini boşa çıkarmak, şaşırtmak ve uyandırmak amacıyla hareket eden sanatçının gündelik gerçekliği farklı bir perspektifle ele alarak izleyicinin bu gerçekliği taze bir gözle deneyimlemesini hedeflemişlerdir. Bu nedenle Fluxus performansları, izleyiciye etkileşimli deneyimler yaşatır ve onların katılımını gerektirir. Yoko Ono'nun “Kesip Biçme İşi” adlı çalışması da bu anlayışa

örnek olarak verilebilir. Bu işte sanatçı, izleyicilerden üzerlerindeki giysileri makasla kesmelerini istemiştir. Bu eylem, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak, sanatçıyla etkileşim halinde aktif bir rol üstlenmeye yönlendirmiştir (Antmen, 2009, s. 206; Martinez ve Demiral, 2014, s. 188).



Resim 4.17. Allan Kaprow, *6 Bölümde 18 Oluşum'dan Bir Sahne*, (1959). Reuben Galerisi, New York; *Oto Ykama*, Eylül 1964. Cornell Üniversitesinde Bir Happening, Ithaca, New York (Şenel, 2015, s. 167).

Beden sanatı, farklı toplumlarda farklı anlamlar taşımış ve kültürel çeşitlilikten etkilenmiş bir sanat türüdür. Her kültür, beden sanatını farklı renkler, motifler ve tekniklerle ifade etmiştir, böylece o toplumun özgün görsel dili oluşmuştur. Afrika'da tarihin başlangıcından bu yana var olan beden sanatı, skarifikasyon (deri üzerine izler açma), boyama, dövme gibi farklı yöntemlerle sergilenmiştir (Resim 4.18).



Resim 4.18. *Hippi akımının beden sanatına etkisi; Farklılık isteyen gençliğin dövme ve piercingli beden sanatı (Şenel, 2015, s. 173).*

Beden sanatı, çeşitli kültürlerde farklı anlamlar taşıyan semboller ve işaretler kullanarak, bedenin ifade gücünü vurgulamıştır. Toplumsal cinsiyet rolleri, etnik kimlik, spiritüel inançlar ve diğer sosyal konular, beden sanatı aracılığıyla tartışılmış ve sorgulanmıştır. Bu sanat formu, bedeni politik, kültürel ve toplumsal bir platform olarak kullanarak, güzellik ideallerine meydan okumuş ve alternatif bir bakış açısı sunmuştur (Şenel, 2015, s. 173).

Otto Mühl, Performans Sanatında var olan her şeyin malzeme olarak kullanılabilceğini savunmuş ve bedenin de bir malzeme haline gelebileceğine dikkat çekmiştir. Ona göre, bir maddenin doğası dışında başka bir şeyi simgeleyebileceği bir anlayış benimsenmelidir. Bu bağlamda, beden de sadece canlı bir özne olmaktan çıkarak, durağan veya hareketli bir nesne konumuna girebilir ve farklı imgeleri temsil edebilir. Örneğin, bedenin cinsiyetini veya kimliğini belirli bir kalıba sokmak zorunluluğu olmadığına vurgu yapar. Bir erkek bedeni sadece erkeği temsil etmek zorunda değildir, aynı şekilde bir kadın imgesine dönüşebilir. Bu yaklaşımı gösteren bir örnek, “Sailor's Meat” performansıdır (Resim 4.19).



Resim 4.19. Paul McCarthy, *Sailor's Meat*, (1975), Los Angeles, (Martinez ve Demiral, 2014, s. 191).

Bu performansta, sanatçı kendisini sarı bir peruk, mavi bir far ve siyah bir bikini altıyla sergilemiştir. Et, ketçap, un, mayonez gibi yiyecek ürünleriyle agresif cinsel davranışlar sergileyerek, toplumun tüketim alışkanlıklarına ve tabularına saldırmıştır (Martinez ve Demiral, 2014, s. 191).

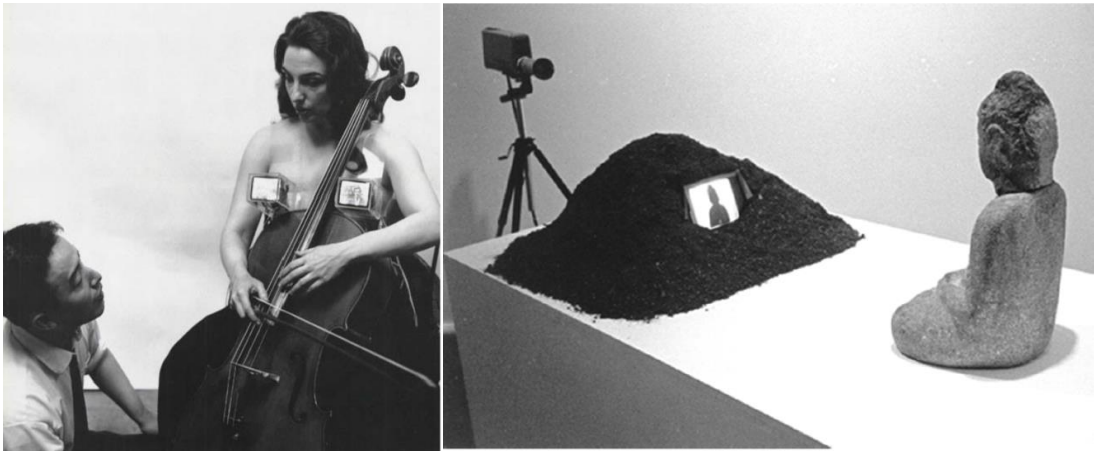
4.2.5. Video Sanatı ve Dijital Sanat

4.2.5.1.Video Sanatı

Video Sanatı, resim, heykel ve yerleştirme gibi görsel sanat türlerini bir araya getirerek birleştirici bir rol üstlenen sanat akımlarındandır. Bu yapıtlar, müzeler ve özel koleksiyonlar tarafından kabul edilerek sanat tarihinde yerlerini almışlardır. Video Sanatı, 1960'lı yılların başlarına dayanan ve kalıplaşmış televizyon görüntülerine eleştirel bir yaklaşım sergileyen bir sanat akımıdır ve son yıllarda gerçekleştirilen yeni medya sanatları ve Dijital Sanat türlerinin gelişimine katkıda bulunmuştur. Video Sanatı, teknolojik ilerlemelerle birlikte sürekli olarak evrim geçirmiş ve sanatçılara yeni ifade ve anlatım olanakları sunmuştur. İzleyiciyi etkileşimli bir şekilde içine çeken, mekanı ve zamanı dönüştüren bir deneyim sunma

potansiyeline sahiptir. Bu nedenle, Video Sanatı günümüzde sanat dünyasında önemli bir yer tutmaktadır (Yılmaz, 2018, s. 19). Video Sanatı günümüzde özellikle müze ve galerilerde, sanat festivallerinde yaygın olarak sergilenen sanat türü olmuştur (Germaner, 1997, ss. 61-63).

Televizyon yayıncılığını hedef alan Video Sanatı; televizyon yayıncılığının yeni toplumsal yapıya etkisi, kitle kültürünün desteklenmesi ve temsil edilmesi doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Bu amaç kapsamında sanatçılar genelde televizyonun özellikle kapitalist sistemin hedeflerine yönelik bir araç olmasını öne sürerek televizyonu televizyonla eleştirmişlerdir. Bu sanat akımında televizyon tarafından kurulan algısal yapılar kullanılmış, televizyonun genel mantığı reddedilerek bu algısal yapının değişimine çalışılmıştır. (Samancı, 2014, s. 40). Bu akımın öncülerinden olan Nam June Paik, televizyonun ortaya çıkmasıyla dünyada pek çok şeyin değiştiğine dikkat çekmek için aynı aracı kullanmış, eserlerinde bant kayıtları ve özellikle enstalasyonları kullanarak kendine özgü tarzını oluşturmuştur (Resim 4.20). Örneğin, 1965 yılında New York'ta bir taksinin penceresinden gördüklerini kaydedip bu kaydı bir kafede izlettirmiştir (Şenel, 2015, s. 179). Paik'in video-enstalasyon örneklerinden biri olan TV-buddha eserinde kamera, monitör ve buda heykeli kullanılmıştır (Resim 4.20). Monitör toprak içine konularak budanın canlı görüntüsü ekrana yansıtılmıştır. Burada, budanın kendisini isleyen bir gözden kendisine bakması gösterilerek Enstalasyonun Video Sanatında kullanımı örneklendirilmiştir (Bozkurt, 2005, ss. 97-98).



Resim 4.20. Nam June Paik, *Canlı Heykel İçin TV Sütyen*, Mayıs 1969. Video Performans (Şenel, 2015, s. 179); *TV-Buddha*, 1974, Video Enstalasyon (Samancı, 2014, s. 45).

Nam June Paik, 1963 yılında o güne kaar denenmemiş bir yolla ilk Video Sanatı sergisini açarak insanların kafasında sanat anlayışına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu sanatın yaygınlaşmasının nedeni kolay ulaşılabilmesi ve yayımlanabilmesinden kaynaklanmıştır. Paik'in "Küresel Kanal" (1973) ve "Günaydın Bay Orwell" (1984) adlı sanatsal faaliyetleri kitle kültürünün eleştirisine yönelik diğer örneklerdendir (Resim 4.21) (Samancı, 2014, s. 40).



Resim 4.21. Nam June Paik, *Küresel Kanal*, 1973, Video, 3'09; *Günaydın Bay Orwell*, 1984, Video, 57'56 (Samancı, 2014, s. 40).

Sinema ve video, sanatçılar için hem yaratıcı bir ifade aracı hem de izleyiciler için düşündürücü bir deneyim kaynağıdır. Bu alan, görüntüleri manipüle etme, anlatıları sorgulama, zamanı ve belleği keşfetme gibi farklı kavramlarla ilgili deneyimler sunar. Sanatçılar, bu araçları kullanarak izleyicileri düşünmeye teşvik eder ve kültürel, toplumsal ve siyasi konuları ele alarak yeni perspektifler sunarlar Günümüz sanatı genellikle belirli yerlerde ortaya çıkar ve bu yerlere özgüdür. Örneğin, Kanadalı sanatçı Janet Cardiff'in "The Missing Voice 1999-2000" adlı eseri, Whitechapel Kütüphanesi'nde başlayan, Doğu Londra'da anlatılan bir yürüyüş turudur. Katılımcılara, Spitalfields ve Brick Lane gibi suç, göçmenlik, yoksunluk ve entrika dolu geçmişlerle dolu yerel alanlarda 45 dakikalık bir bölge turunda rehberlik eden taşınabilir bir müzik çalar verilir. The Birdcages of Dublin, 1999'da Danny McCarthy, Buckingham Caddesi'ndeki The Fire Station Artists Studios'un ön duvarlarına beş kuş kafesi yerleştirmiş, her kafes, McCarthy'nin Dublin çevresindeki sitelerden alınan saha kayıtlarından yaptığı sesleri ve kuş şarkısı kayıtlarını çalan gizli bir hoparlör içermesi sağlanmıştır. Her iki parça da katılımcıları çevrelerini sorgulama konusunda aktif bir role sokan bir çalışma olmuştur (Long ve Halsall, 2015).

Videonun, sinema ile televizyon arasında bir kullanım alanına sahip olması Alan Parker'ın "The Wall" adlı sinema tekniği ile oluşturulmuş uzun metrajlı video klipi eğitim ve otoriteye baş kaldırı olarak nitelendirilebilir. Bu video klipte askerlik, bayrak, kanlı haç, aile, cinsellik ve tektipleştirme gibi bir dizi karşıtlık dışavurumcu bir üslup ile ele alınmıştır (Resim 4.22) (Bozkurt, 2005, 148-149).

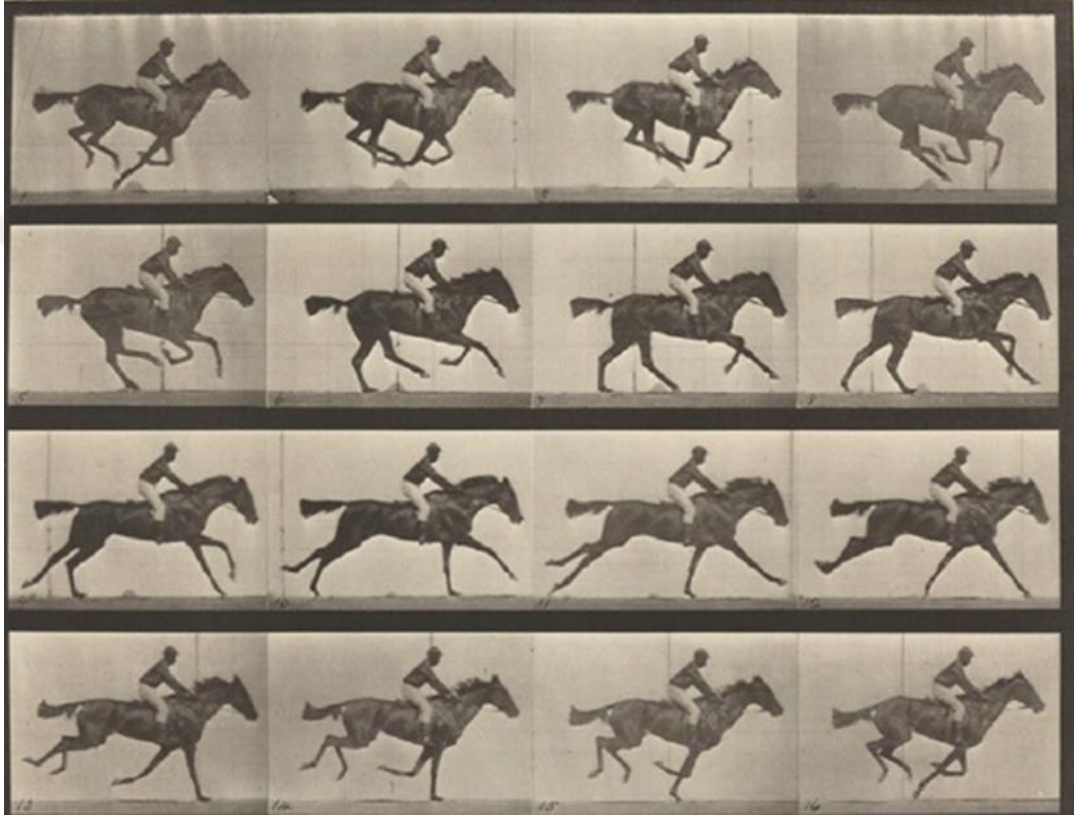


Resim 4.22. Alan Parker, *The Wall*, 1982, Video Filmi, 95. (Samancı, 2014, s. 43).

4.2.5.2. Dijital Sanat

Sanatsal eserler tarih boyunca yaşanan dönemin teknik imkanlarından faydalanılarak o dönemin yaşam koşulları, ideolojisi, dini ve siyasi düşüncelerinin aktarıldığı faaliyetler olmuştur. Dijital gelişmelerin hızla yaşandığı günümüz dünyasında da bazı sanatçılar geleneksel sanat eserlerinden vazgeçerek kendilerine, yelpazesi oldukça geniş bir alan olan dijital dünyayı mekan olarak seçmişlerdir. 1839 yılında Ay'ın resimlerinin bile fotoğraf makinasıyla çekilmesi portre resimlerin yerine kesin sonuç veren fotoğraflamayı önemli hale getirmiştir. Eduard Muybridge (1887)'in bir atın koşu sırasındaki ardışık hareketlerini resimleyerek üç boyutlu nesnenin sanat eserine dahil olması sağlanmış (Resim 4.23) ve Dijital Sanatın bir öncülü olmuştur. TV'nin 1923 yılında keşfiyle birlikte fotoğraflama bir adım daha ileri giderek görüntünün hareketinin de elde edilmesi, sanatçıların da ufkunu

geliştirmiş, bu teknolojik aleti kullanarak toplumsal mesajlarını vermeye başlamışlardır. Böylece nesne artık dijitalleşmeye başlamış, özgün ve tekil olan sanat eserinin kolayca çoğaltılabilir ve ulaşılabilir hale gelmesi sağlanmıştır. TV ve kameralarla gerçek olanın önce görüntüsünün çekilmesi ve sonra bunun elektronik ortamda saklanarak Video Sanatı olarak sunulması gerçekleştirilmiştir (Akpınar, 2022, ss.102-104).



Resim 4.23. Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion*, Plate 626, 1887, 48.3 x 61 cm, National Gallery of Art, Washington D.C., Permanent collection (Akpınar, 2022, s.102).

20. yüzyılın sonlarına doğru keşfedilen ve geliştirilen bilgisayar, cep telefonları ve akıllı cihazların 2000’li yıllardan itibaren hemen hemen tüm toplumların içli dışlı olmaya başlaması, Dijital Sanatın da gelişimini başlatmıştır. Özellikle teknolojik bilgisayarların ve programların geliştirilmesi, sanatsal faaliyetlerin bu teknoloji ile üretilmesinin de yolunu açmıştır. Bilgisayar teknolojisinin devreye girmesiyle bir yandan fotoğraf ve resimlerin baskılarında önemli kolaylıklar elde edilmiş diğer yandan video, müzik ve heykel gibi sanatın diğer geleneksel formları da bu ortamlarda üretilme ve yayınlanma kolaylığına erişmiştir. İnternetin yaygınlaşması ve küresel paylaşımların artması internet sanatı, piksel sanatı, yazılım sanatı, dijital

sergileme ve sanal gerçeklik gibi yeni sanat formlarının sanatsal faaliyetler olarak kabul edilmesi sağlanmıştır (Sağlamtimur, 2010, s. 215).

Dijital Sanat, sadece monitörlerden izlenen bir sanattan daha ziyade bir dijital mekan düzenleme ve interaktif bir sanattır. Bunun en önemli örneklerinden biri Sven Beyer (Phase 7)'in “Onskebronn” adını verdiği eseridir (Resim 4.24). Beyer, Berlin tren istasyonu üzerinde yürüyen insanların hareketlerine göre değişen dijital bir zemin ekranından faydalanmıştır (Samancı, 2014, ss. 50-51).

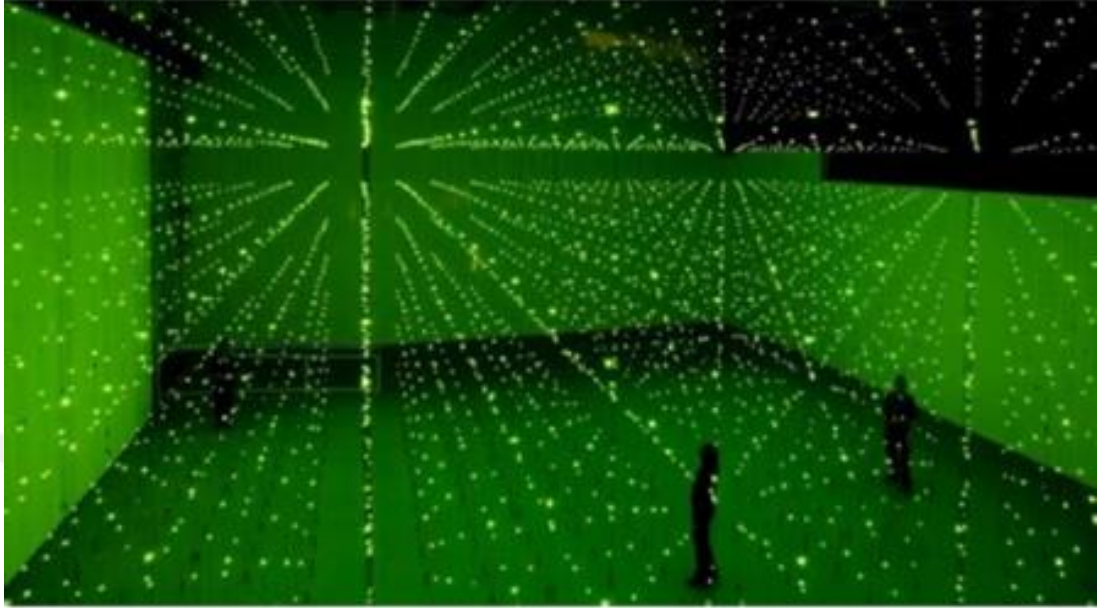


Resim 4.24. Sven Beyer, Phase 7, Onskebronn, 2010. İnteraktif Dijital Zemin (Samancı, 2014, ss. 50-51).

Sanal mekânın gerçek mekânlarla iç içe geçmesi ve yeni üretim mekanların oluşturulmasından ibaret olan Dijital Sanat çalışmalarından birisi de Ernest Truely'nin, “Whit Elk Trace” (2014) adını verdiği çalışmasıdır. Truely, fotoşop ile ürettiği resim imajlarını kendi internet sitesine yükleyerek her bir imajın Kare Kod bağlantısını almış, bu karekodları sergi alanına yerleştirerek izleyenlerin akıllı telefonlarından karekodları okutarak eserlerine ulaşmasını sağlamıştır. Bu durumda maddi olarak hiçbir şekilde üretilmeye eserlerin gerçek bir mekândan sanal bir mekâna bağlantı yapılarak sayısal sinyaller aracılığı ile telefonlarından izleyerek maddeleştirilebileceğini göstermiştir (Samancı, 2014, ss. 50-51).

Günümüz dijital dünyasında sanal gerçeklikle iç içe bir mekanda enstalasyon faaliyetlerinde bulunan birçok sanatçı elektronik ortamlarda önemli eserler meydana getirmiştir. Shih-Chieh Huang, Jeffrey Shaw, Jeremy Gardiner, Ian Haig, Erwin Redl (Resim 4.25) gibi sanatçıların yanı sıra ülkemiz sanatçılarından Refik Anadol da

Dijital Sanatta önemli eserler üretmişlerdir (Resim 4.26- 4.27) (Akengin ve Aypek Arslan, 2021, s. 135).



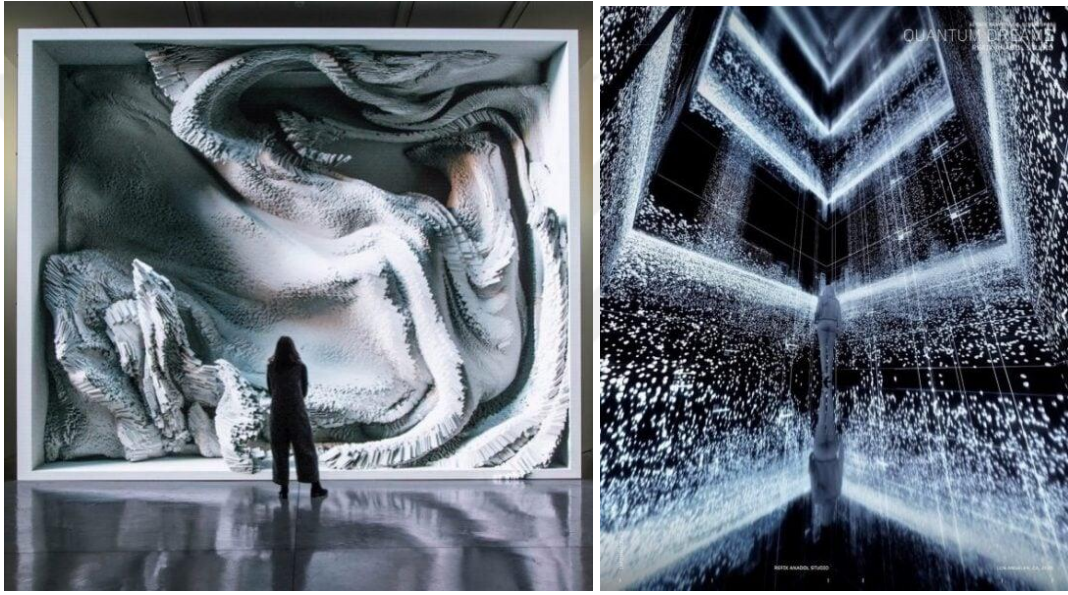
Resim 4.25. Erwin Redl, *Matrix II*, 2000-2011.(Akengin ve Aypek Arslan, 2021, s. 135).

Refik Anadol, mekâna-özel kamusal sanat alanı ve immersive enstalasyon yaklaşımı ile de canlı işitsel-görsel performans eserleri üreten medya sanatçısı ve yönetmendir. Teknoloji ve sanatı biraraya getiren sanatçı 3D fırsatlarının sınırlarını zorlamış, yapay zekâ, veri bilimi ve makine öğrenimi teknolojilerini kullanarak dijital eserler üretmektedir (Çelik 2022).



Resim 4.26. Refik Anadol, *Machine Memoirs: Space*, İstanbul, 2021 (Akengin ve Aypek Arslan, 2021, s. 135).

Refik Anadol'un en önemli eserlerinden biri olan "Boston Rüzgarı" çalışmasında 20 saniye aralıklarla rüzgarın hızı ve yönünü bir yıl boyunca kuyarak analiz etmiş, görselleştiren ayzılım geliştirmiştir. Bu verilerden yola çıkarak 180×400 cm ölçüsünde, dijital tuvale Boston'un rüzgar verisinin şiirsel anlatımını görsel hale getirmiştir. Sanatçının "Eriyen Hafızalar" dijital resminde de hafızamızdaki mutlu, hüzünlü, zayıf ve güçlü duygulardan oluşan anıların frekanslarının makine öğrenimiyle elde edilmiş hali görselleştirilmiştir (Resim 4.27) (Çelik 2022).

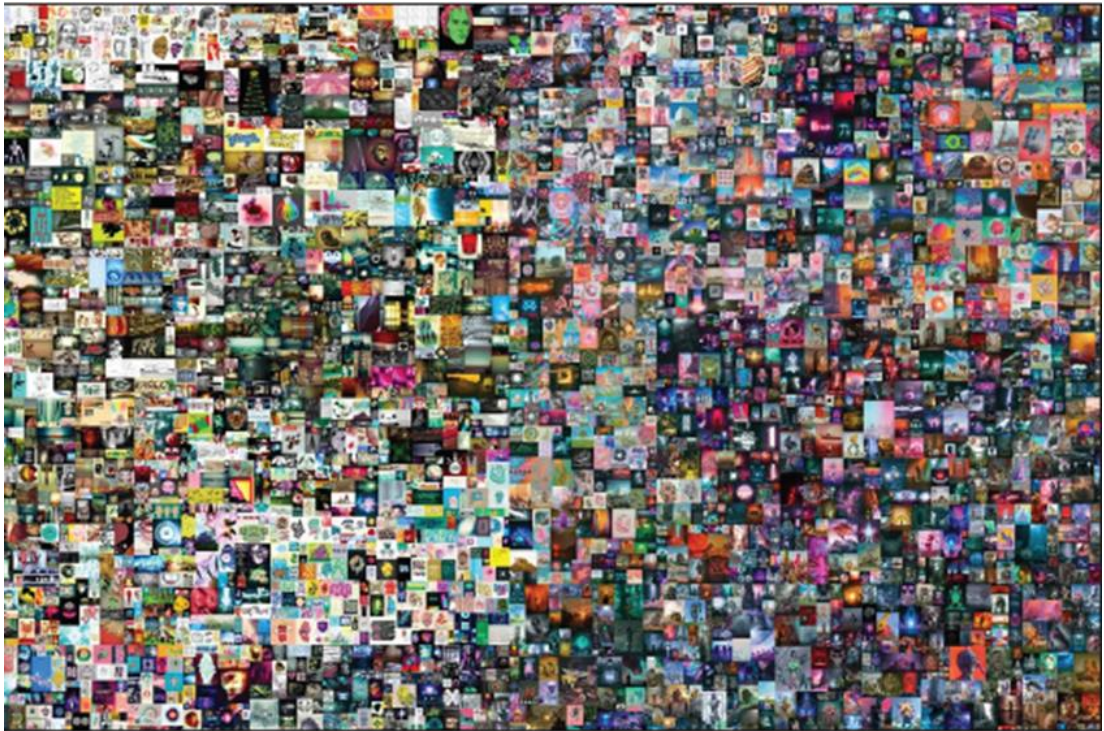


Resim 4.27. Refik Anadol, *Eriyen Hafızalar*, *Sonsuzluk Odası*, SXSW 2017 (Çelik, 2022).

Ülkemizde oldukça geniş çaplı sanat eseri koleksiyonuna sahip olan Borusan Çağdaş Sanat koleksiyonu, "Uluslararası Kurumsal Çağdaş Sanat Koleksiyonları Birliği"ne ilk üye olan Türkiye kökenli koleksiyon olma ayrıcalığına sahiptir. 1990'lı yıllarda Türk sanatına yoğunlaşılın koleksiyonda, 2000'li yıllardan itibaren Jim Dine, Sol LeWitt ve Donald Judd gibi uluslararası sanatta saygın yeri olan sanatçıların eserlerine de yer verilmiştir. İlerleyen yıllarda yapılan anlaşmalar çerçevesinde sanatçılar mekana özgü eserler üretmişlerdir. Koleksiyonun ana teması deneysel ve dijital karakterdeki çalışmalardan oluşturulmuş, bu koleksiyonda "dijital tekniklerle" üretilen yerleştirme, video, neon-LED, yeni medya ve fotoğraf içerikli eserlere yer verilmiştir (Borusan Contemporary, 2023). Ekim 2016-Haziran 2017 tarihleri arasında "Günümüz Sanatı // Bir Başka" isimli etkinlik serisiyle, günümüz sanatının

değişimi farklı yönleri ile öğrenmeye ve tartışmaya Borusan Contemporary'de açılmıştır. Sanatın güncel yönelimlerinin tartışıldığı etkinliklerde özellikle sanal gerçeklik, veri görselleme, algoritmik mimari, yapay zeka ve sanat konularına ağırlık verilmiştir (Borusan Contemporary, 2016).

Teknolojik ilerlemelere paralel olarak sanatçılar eserlerini sadece bilgisayarlarından ve telefonlarından yapma faaliyetlerinin yanı sıra dijital ortamları sanatın kendisine dönüştürmüşlerdir. Paul Brown'un, bilgisayarında çizdiği resimlerini dijital nesne bağlamında görmek sanal nesne olan günümüz "Non-Fungible Token" (Değiştirilemez dijital para, öge, sanal çip) (NFT)'lerine benzeyen yapı olarak da görmek mümkündür (Tuğal, 2018, ss. 193-194). Dijital Sanatsal faaliyetlerin en son temsilcisi olan NFT, alışlagelen sanat eseri ve izleyici arasında bulunan ilişkiyi oldukça değiştirmiştir. Elle tutulamama ve gerçek dünyadan bağımsız bir şekilde varlığına inanılan NFT'lere sahip olmak veya izlemek de tamamen dijital imkanlarla mümkün hale getirilmiştir. Sadece dijital ortamlarda bulunan NFT'ler tamamen eşsizliği ve başka eserlerle takas edilememesi onları dijital dünyada tek olma özelliğine kavuşturmuştur. Mike Winkelmann, dijital ortamda "Beeple" ismiyle bilinmektedir ve 11 Mart 2021'de NFT olarak sertifika alan ve Dijital Sanatta bir dönüm noktası oluşturan eserler üretmiştir (Resim 4.28) (Akpınar, 2022, s. 107).



Resim 4.28. Mike Winkelmann, Beeple's Collage, Everyday: The First 5000 Days, Digital, Non-Fungible Token (jpg), 21,069 x 21,069 pixels (319,168,313 bytes), Minted on 16 February 2021. Bu Çalışma Benzersiz (Akpınar, 2022, s. 107).

NFT'ler çok karmaşık görünen sistemlere sahiptir. Bu sistemi anlayabilmek için dijital paraları, Blokzinciri ve Token'ı bilmek gerekir. Gerçek Dijital Sanatın NFT dijital görüntüsü sadece dijital ortamda kalması amaçlansa da baskı yoluyla çoğaltılması mümkündür. NFT, Blokzinciri'ince güvence altında tutulan benzersiz dijital koleksiyonlardır. Bunları takas edilemeyen ve coin karşılığında satın alınabilen Token'lar olarak tanımlamak mümkündür. Bunlar da diğer koleksiyon malzemeleri gibi kimsede olmayana sahip olma, nadir olanı ele geçirme psikolojisine sahip bireylerin dikkatini çeken ve koleksiyonu yapılan eserlerdir (Fortnow ve Terry, 2021, ss. 7-10).

Kriptografik bir para birimi olan NFT, değiştirilemez özel bir imzaya sahip olduğundan kopyalanamaz, türünün tek örneği ve dijital sertifikası bulunan bir değerdir. Bu nedenle Mintbase veya Mintible gibi platformlar kullanılarak blockchain alt yapısında kripto-sanat eserleri üretilebilmektedir. Bu eserlerin hem orijinalliği hem de hak sahibinin güvencesi 40 basamaklı kripto şifrelerle güvence altına alınmaktadır. Ülkemizde kripto-sanat eserini satışa çıkararak önemli gelir elde eden birkaç sanatçı bulunmaktadır. Bunlardan Murat Pak, CryptoArt'ın verilerine göre toplam 268 eserinden bir milyon dolardan fazla gelir elde etmiştir. Bir diğer sanatçı olan Tarık Tolunay da "Fractal İstanbul – Pandemi" isimli eserini yaklaşık 36 bin dolara satmıştır (Yıldırım, 2021, ss. 400-403).

5. SONUÇ

Modern sanat, 19. ve 20. yüzyıllarda ortaya çıkan bir sanat akımıdır. Modern sanat döneminde deneysel yaklaşımın benimsenmesi, soyutlama ve geometrik formların kullanımı, içsel duyguları ve deneyimleri ifade etme arayışı içinde olma, yeni medya ve teknolojik gelişmelere uyum sağlayarak farklı malzemelerin ve tekniklerin kullanımı yaygınlaşmıştır. Bundan başka modern sanatta, toplumsal, politik ve kültürel konulara eleştirel bir bakış açısı getirilmiştir. Sanat, toplumun sorunlarını sorgulamış, statüko ve otoriteye meydan okumuştur. Bu dönemde sanat, toplumun dönüşümü ve ilerlemesi için bir araç olarak görülmüştür. Modern sanat, Çağdaş Sanata zemin hazırlamış ve birçok Çağdaş Sanat akımının temelini oluşturmuştur. Bugün, modern sanatın mirası hala Çağdaş Sanat dünyasında görülebilir ve yeni nesil sanatçılar, bu mirası devralarak kendi ifade biçimlerini yaratmıştır.

Çağdaş Sanat, modern sanatın ardından gelen ve günümüz sanatını ifade eden bir terimdir. 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan Çağdaş Sanat farklı yaklaşımlar ve yeni teknolojilerin kullanımıyla kendine özgü bir kimlik kazanmıştır. Modern sanatta olduğu gibi, Çağdaş Sanatta da sanatçılar geleneksel sanat kurallarını sorgulamaya ve değişik ifade biçimleri denemeye devam etmiştir. Çağdaş Sanatın bir diğer önemli özelliği, küreselleşme ve iletişim teknolojilerindeki ilerlemelerle birlikte sanatın daha erişilebilir ve uluslararası bir boyut kazanmasıdır. Sanatçılar artık farklı kültürlerden, coğrafyalardan ve deneyimlerden ilham alabilmekte ve çalışmalarını küresel bir izleyici kitlesiyle paylaşabilmektedir. Ayrıca, Çağdaş Sanatta toplumsal ve politik konuların vurgulanması da yaygın bir eğilimdir. Sanatçılar, çeşitlilik, cinsiyet, ırk, sosyal adalet gibi konuları ele alarak, izleyicileri düşünmeye ve tartışmaya teşvik etmektedir.

Modern sanatın Çağdaş Sanata evrildiği yıllarda Çağdaş Sanatta nesne-mekân ilişkisinde önemli değişiklikler yaşanmıştır. Sanatçıların nesnelere mekânla etkileşime sokarak yeni anlamlar yaratma ve izleyicinin deneyimini şekillendirme amacını gütmeleri geleneksel nesne-mekân algısını sorgulayarak, farklı perspektifler sunulmuş ve izleyici düşünmeye teşvik edilmiştir. Çağdaş Sanatta, nesnelere mekânın bir parçası haline gelebilir veya mekânın kendisi nesne olarak kullanılabilir olmuştur. Sanatçılar, nesnelere sergi alanına yerleştirerek mekânı dönüştürmüşler veya

nesneleri mekâna entegre ederek izleyicinin mekânda hareket etmesini, etkileşimde bulunmasını sağlamışlardır. Çağdaş Sanatta, mekan algısı da zamanla önemli bir değişim ve dönüşüm yaşamıştır. Geleneksel sanatta eserler genellikle belirli bir mekânda sergilenirken, Çağdaş Sanatçılar mekan kavramını sorgulayarak, yeni ve farklı alanlarda çalışmalarını sergileme eğilimine girmişlerdir. Birinci mekan değişimi, galeri ve müze gibi geleneksel sanat mekânlarının dışına çıkılmasıdır. Çağdaş Sanatçılar, sokaklar, kamusal alanlar, endüstriyel binalar, depolar, evler ve doğal alanlar gibi farklı mekanlarda çalışmalarını sergileme fırsatı bulmuşlardır. Böylece sanat, toplumun günlük yaşamına daha fazla entegre olmuş ve geniş bir izleyici kitlesiyle etkileşim sağlanmıştır. Bu mekan değişimiyle birlikte arazi sanatı, Yerleştirme Sanatı, kamusal alan sanatı, Performans Sanatı, video ve Dijital Sanat gibi birçok yeni sanat disiplini ortaya çıkmıştır.

Ekoloji ve çevre hakkında ortaya çıkan kaygılar kara sanatında ve çevre sanatında kendini göstermiş, özellikle müze veya galeri alanı dışına taşınan sanat siteye özgü sanat ve Yerleştirme Sanatı sosyal olarak ilişkili ve katılımcı uygulamaların gelişmesine katkıda bulunmuştur. Arazi sanatında, sanatçı doğal çevreyi sanatın bir parçası haline getirmiş, genellikle açık hava alanlarında doğal malzemeleri ve manzaraları kullanarak büyük ölçekli heykeller ve yapıtlar oluşturmuşlardır. Bu eserlerle sanatçı, doğanın geçici veya kalıcı değişimlerini vurgulayarak insanın doğayla ilişkisini sorgulama amacı gütmüşlerdir. Sokaklar, parklar, meydanlar gibi halka açık yerlerde sanatçılar, izleyicilerin günlük yaşamlarının bir parçası haline gelen heykeller, enstalasyonlar veya diğer sanat formlarıyla kamusal alan sanatını meydana getirmişlerdir.

Kamusal alan sanatı, toplumun deneyimlediği alanlarda sanatı erişilebilir hale getirir ve toplumsal etkileşimi teşvik etmektedir. Yerleştirme Sanatı, mekânın özelliklerini kullanarak izleyiciyi etkilemeyi ve eserin bir parçası haline getirmeyi amaçlayan bir sanat türüdür. Sanatçılar, mekanın mimari özelliklerini, ışığı, sesi ve diğer unsurları dikkate alarak, ziyaretçinin deneyimini şekillendirmektedirler. Bazı Çağdaş Sanatçılar, nesne-mekân ilişkisini vurgulamak için gerçekçi, figüratif nesneleri kullanırken; bazıları soyut, geometrik veya deneysel nesneleri tercih edebilir. Nesnelere, mekânda konumlandırılarak veya mekânın içine yerleştirilerek anlam ve

anlatı oluşturabilirler. Bu ilişki aynı zamanda sanatçının izleyiciyle olan etkileşimini de yönlendirir. İzleyici, nesnelere mekândaki konumunu, ölçeğini veya ilişkisini deneyimleyerek sanat eserinin anlamını ve etkisini daha derinlemesine kavrayabilir. Canlı beden sanatın bir aracı olarak kullanıldığı Performans Sanatında da zaman, hareket, ses, görsel öğeler, jestler ve beden dili gibi unsurlar birleştirilmektedir. Performans Sanatı, izleyicilerin önünde gerçekleşen canlı bir etkinlik olarak tanımlanır ve genellikle belirli bir süreyle sınırlıdır. Sanatçı, kendi bedenini veya başka bir bedeni kullanarak, duygu, düşünce veya kavramları ifade eder. Belirli bir süre boyunca gerçekleşen ve genellikle izleyicinin önünde canlı olarak sunulan Performans Sanatında izleyici, performansın gelişimini ve değişimini takip eder. Bu sanatın en önemli özelliklerinden biri de izleyiciyle etkileşimi teşvik etmesi, sanatçının izleyicilerle göz teması kurabilmesi onlarla iletişim kurarak performansa da dahil edebilmesidir. Bundan başka Performans Sanatında sanatçı, kostüm, makyaj, sahne tasarımı gibi görsel öğeleri kullanarak performansını zenginleştirebilir; ses, müzik veya konuşma gibi ses öğelerini de performansa dahil edebilmektedir. Sanatçı, bedenini ve performansını kullanarak izleyicilere bir mesaj iletebilir veya duygusal bir deneyim sunabilmektedir. Çağdaş Sanat alanlarından birisi de video ve Dijital Sanat türüdür. Günümüzde teknolojinin gelişimiyle birlikte video ve Dijital Sanat disiplinleri önem kazanmıştır. Sanatçılar, video projeksiyonları, dijital görseller, interaktif medya ve sanal gerçeklik gibi teknolojileri kullanarak eserler yaratırlar. Bu sanat formu, dijital çağın ifade biçimlerine odaklanır ve izleyicilere farklı bir deneyim sunar. Bu da sanatın mekan algısını genişletmiş ve sanatın sınırlarını dijital dünyaya taşımıştır.

Sonuç olarak, Çağdaş Sanatta mekan değişimi, sanatın geleneksel mekân sınırlarını aşması ve yeni alanlarda kendini ifade etmesiyle önemli bir değişime uğramıştır. Galeriler ve müzeler hala önemli bir rol oynamakla birlikte, Çağdaş Sanatçılar yeni mekânlar keşfederek sanatı daha geniş bir izleyici kitlesiyle buluşturma ve mekânın kendisiyle etkileşim içinde olan deneyimsel eserler yaratma gayretine girmişlerdir. Arazi sanatıyla çevresel farkındalığı artırmaya çalışan sanatçılar; kamusal alan sanatıyla kimi zaman bölgenin simgesi haline gelen eserler oluşturarak kentleşmeye katkılar sunmayı; Performans Sanatıyla siyasi, kültürel ve sosyal alanda sesli ve görsel mesajlar vererek insanları bilinçlendirmeyi; Video Sanatıyla da dijitalleşen

dünyaya ayak uydurarak yeni neslin dikkatini çekmeyi amaçlamışlardır. Bu kapsamda elde edilen verilere dayanarak aşağıdaki önerilere yer verilmiştir;

- Literatür tarama yöntemiyle yapılan bu tez çalışması verilerinin sanatta mekan değişimi ve sergilenme faaliyet alanları ile ilgili toplu bir bilgi içermesi kaynak açısından önemli bir açığı doldurabilir.
- Günümüzde galeriler ve müzelerin sanat eserlerinin sergilenmesi açısından önemli rolleri bulunmaktadır. Bu bakımdan araştırmacılar, geleneksel mekanların cazibesini hala kaybetmemesinin altında yatan sebepleri hem sanat açısından hem de sosyokültürel, sosyopsikolojik açıdan araştırılması literature önemli katkılar sunabilir.
- Arazi sanatının ve kamusal alan sanatının çevresel farkındalığı artırma ve kentleşmeye katkı sağlaması bakımından sanatçılar daha yoğun bir şekilde desteklenmesi gerekir. Sanatçıların bu alanlarda nasıl eserler yarattığı ve topluma verdikleri mesajları nasıl ilettiklerini anlamının sosyal ve politik etkilerinin anlaşılması adına araştırmalar yapılabilir.
- Performans Sanatı siyasi, kültürel ve sosyal alanlarda sesli ve görsel mesajları verme özelliği bulunduğu için sanatçıların performanslarını sergilerken nasıl bilinçlendirme ve farkındalık yaratma çabaları sergiledikleri araştırılmalıdır. Bu tür sanat faaliyetlerinde izleyenlerin nasıl etkilendikleri ve toplumsal görevleri üzerine etkisi araştırılabilir.
- Sanatın dijitalleşen dünya şartlarında entegrasyonu kapsamında sanatçıların yeni mekanları keşfi ve izleyenlerinin farklı deneyimsel eserleri nasıl oluşturdukları ilerde yapılacak araştırmalarda incelenebilir.
- Çağdaş Sanatçıların toplumsal değişime ve dönüşüme verdikleri katkı üzerine derinlemesine çalışmaların yapılması Çağdaş Sanatın mekan değişiminde ve etkileşiminde yeni alanların üretilmesi adına araştırmacılara yol göstereceği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Akengin A., Aypek Arslan A. (2021) Çağdaş Sanatta ifade unsuru olarak dijital enstalasyo. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 9(2), 129–138.
- Akpınar, A. (2022). The role of technology in the divergence process from real object in the artwork and the digital art object. *Art Vision*, 28(48), 101-109.
- Antmen, A. (2014). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (6. bs.). Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (2. bs.). Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2011). *Çağdaş Sanatın örgütlenmesi*. İletişim.
- Artun, A. ve Öрге, N. (2014). *Çağdaş Sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat*. İletişim.
- Aydın, A. (2014). *Türkiye’de yeryüzü sanatı* (Tez No: 361615) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın poetikası*. İthaki Yayınları (Orijinal eserin yayın tarihi 1964).
- Bekaroğlu, C. E. (2014). *COG 245 coğrafyada temel kavramlar, mekân II, yayınlanmamış ders notları*. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Coğrafya Bölümü.
- Biçer Olgun, H. ve Olgun, C.K. (2020). Çağdaş Sanat veya öznesini yitiren sanat: Sanatçının ölümü. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(36), 316-354.
- Bieger, L. ve Maruo-Schröder, N. (2016). Space, place, and narrative: A short introduction. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 64(1), 3-9.
- Borusan Contemporary (2016). *Borusan Contemporary’de yeni bir etkinlik serisi başlıyor. günümüz sanatı // bir başka*. https://www.borusancontemporary.com/tr/yeni-bir-etkinlik-serisi-gunumuz-sanati-bir-baska_415.
- Borusan Contemporary (2023, Temmuz). *Borusan Çağdaş Sanat koleksiyonu hakkında*. https://www.borusancontemporary.com/tr/koleksiyon-hakkinda_9
- Bozkurt, M. (2005). *Video Sanatı*. Bileşim Yayınevi.
- Cevizci, A. (2003). *Felsefe terimleri sözlüğü* (2. bs.). Engin Yayıncılık.

- Cottingham, D. (2005). *Modern art: A very short introduction*. Oxford University Press Inc.
- Çelik, F. (2022). *Teknoloji ve sanatı buluşturan sanatçı: Refik Anadol*. <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/refik-anadolun-hayati-ve-eserleri>.
- Danto, A. (2014). *Sanatın sonundan sonra: Çağdaş Sanat ve tarihin sınır çizgisi*. (Z. Demirsü, Çev.). Ayrıntı Yayınları (Orijinal eserin yayın tarihi 1996).
- Demir, N. S. (2020). Panofsky ölçeğinde karşılaştırmalı Adem ve Havva ikonografisi. *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(21), 107- 126.
- Dumbadze, A. ve Hudson, S. (2013). *Contemporary art 1989 to the present*. A John Wiley & Sons, Inc., Publication.
- Esanu, O. (2012). What was contemporary art?, *ART Margins*, 1-25.
- Finlay, J. (2020). *Art history*. Arcturus Publishing Limited.
- Fitzpatrick, M. D. (2004). *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.
- Gerekli, B. (2018). *Çağdaş Sanatta mekânsal dönüşüm ve kurgusal yaklaşımlar*. (Tez No: 509432) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrası sanat: Akımlar, eğilimler, gruplar, sanatçılar*. Kabalcı Yayınevi.
- Girgin, F. 2014. Çağdaş Sanatta, sanatın malzemesi olarak mekan. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(3), 214-234.
- Ghulyan, H. (2017). Lefebvre'nin mekân kuramının yapısal ve kavramsal çerçevesine dair bir okuma. *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, 26(3), 1-29.
- Gombrich, E. (1986). *Sanatın öyküsü*. (B. Cömert, Çev.). Remzi Kitabevi (Orijinal kitabın yayın tarihi 1950).
- Greenberg, C. (2011). Modernist resim. (C. Harrison & P. Wood, Eds.), *Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi* içinde (s. 818). Küre Yayınları (Orijinal kitabın yayın tarihi 2002).
- Güler, Ö. K. (2014). Çağdaş Sanata mekan bağlamında bir bakış. *Tasarım+ Kuram*, 17, 39-53.
- Dağlı, Ş. Z. (2022). Picasso'nun sanat serüveni. (F. Geçen, Ed.). *Güzel sanatlarda farklı bakışlar* içinde (ss, 37-38). Livre de Lyon.

- Dimili, B. (2015, 19 Ekim). *Denizin gözlerinin olmasını ve bizi izlemesini istedim*. Artful Living. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/denizin-gozlerinin-olmasini-ve-bizi-izlemesini-istedim-i-4030>
- Erzen, N. J. (2015). *Üç habitus*. Yapı Kredi Yayınları.
- Finney, S. (2015, 14 Kasım). *JR: The wrinkles of the city projects*. Culture Trip. <https://theculturetrip.com/europe/france/articles/jr-the-wrinkles-of-the-city-projects/>
- Fortnow, M., Terry, Q. (2021). *The NFT handbook; How to create sell and buy non-fungible tokens*. Wiley (Digital E-book).
- Galerie Paris-B (2023). *Mehmet Ali Uysal*. PARIS-B. 12 Nisan 2023'te erişildi. <https://www.paris-b.com/artist/mehmet-ali-uysal/>
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve zaman*. (K.H. Ökten, Çev.), Agora Kitaplığı (Orijinal kitabın basım tarihi 2001).
- Heintzelman, E. (2009). *Understanding the relationships in community space: A study of the villages of mariemont and fairfax*. University of Cincinnati.
- Heumiller, K. (2019, 21 Ekim). *Collection 1880s–1940s 515, Claude Monet's water lilies*. MOMA. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5110/installation_images/51270
- Hodge, S. (2014). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri (50 art ideas you really need to know)*. (E.Gözü, Çev.). Domingo Yayınevi.
- Irish Museum of Modern Art (2009). *What is modern and contemporary art? Education and community programmes (2. bs.)*. Irish Museum of Modern Art.
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta devrim*. Remzi Kitabevi.
- İstanbulsanatevi (2023, 18 Temmuz). *Yves Tanguy Anne Babam Yaralandı*. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-t/tanguy-yves/yves-tanguy-anne-babam-yaralandi/>
- Jeremiah, M. A. (2000). The use of place in writing and literature. *Language Arts Journal of Michigan*, 16(2), 23-27.
- Jorgensen, B. S. ve Stedman, R. C. (2001). Sense of place as an attitude: Lakeshore owners attitudes toward their properties. *Journal of Environmental Psychology*, 21(3), 233–248.
- Kalyoncuoğlu, M., Güneş, E. ve Memikoğlu, İ. (2021). Çağdaş Sanat müzesi yapılarında iç mekân tasarımı: Müze Evliyagil örneği. *STD, Aralık*, 279-301.

- Kaplanoglu, L. (2008). 20. yüzyılın başında, sanatçı, sanat eseri ve nesnenin başkalaşımı. *Artist Modern*, 03(87), 44-48.
- Kaprow, A. (2009): Kurgular, çevreler ve oluşumlar. (2. bs.). (N. Özüaydın, Çev.). *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı* içinde (ss. 295-305). Ütopya Yayınevi (Orijinal kitabın basım tarihi 2005).
- Karaağaç, A. (2016). *Anish Kapoor'un bulutlarla insanları buluşturan heykeli: Bulut Kapısı*. Indigo, <https://indigodergisi.com/2016/10/ansish-kapoor-chicago-bulut-kapisi-heykeli/>
- Karacan, A., Şele, M. F. ve Söyleyici, V. (2019). *Çağdaş dünya sanatı tarihi 12 ders kitabı* (1.bs.). (K. Özkurt, Ed.). Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları 7005, Yardımcı ve Kaynak Kitaplar Dizisi, 1158.
- Karaçizmeli, M.(2021). Lefebvre ve Foucault'da mekân: Kuramsal bir tartışma. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 52, 166-178.
- Kavi, G. (2023, 16 Nisan). *Sanat dönemleri serisi: Land art*. Söylenti. <https://www.soylentidergi.com/sanat-donemleri-serisi-land-art/>
- Kaikobad, N. K., Bhuiyan, Z.A., Parveen, S. ve Anwarr, S. (2016). The traditional and cultural practice of installation art: A contextual study. *IOSR Journal of Humanities And Social Science*, 21(3),13-18.
- Kelly, N. A. (2010). *What is installation art?*. Irish Museum of Modern Art. Technological University Dublin.
- King's Visualisation Lab (2023). *The house of augustus - room of the masks. Wall painting analysis*. Skenographia. 02 Mayıs 2023'te erişildi. https://skenographia.cch.kcl.ac.uk/aug_rm_5/analysis.html
- Köse, E. ve Akdemir, T. (2018). Arazi sanatında manzara kavramı. *Çukurova Üniversitesi, II. uluslararası sanat araştırmaları sempozyumu* İçinde (ss. 1-6).
- Kurtar, S. (2015). *Mekânı yaşamak: Lefebvre ve mekânın diyalektik oluşumu*. https://www.academia.edu/2945638/Mekan%C4%B1_Ya%C5%9Famak_Lefebvre_v
- Küçüköner, H. (2022). *Çağdaş Sanatta eser-mekan ilişkisi* (Tez no: 764083), (Sanatta Yeterlik Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Lee, S. H. ve Lee, J.W. (2016). Art fairs as a medium for branding young and emerging artists: The case of frieze London. *The Journal of Arts Management Law and Society*, 46(3), 95-106.

- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 1991).
- Long, D. ve Halsall, F. (2015, 18 Ekim). *How soon was now? What is modern and contemporary art?* IMMA, <https://imma.ie/magazine/how-soon-was-now-what-is-modern-and-contemporary-art/>
- Maltaş Erol, A. ve Görmez, K. (2016). Ütopyalarda mekân tahayyülleri: Ütopia'nın mekânı. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 18(30), 81 – 86.
- Mant, S. (2014) Resim sanatında nesnenin kullanımı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(13), 112-123.
- Manzi, S. M. (2014, 8 Aralık). *Matisse'in son dönemi: Kesik kağıtlar sergisi*. Artful Living. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/matissein-son-donemi-kesik-kagitlar-sergisi-i-1393>
- Martinez, E. H. V. ve Demiral A. (2014). 20. ve 21. yy'da sanatta malzeme olarak beden; Performans Sanatı. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 6(6), 180-201.
- Mengüşoğlu, T. (2006). *Felsefeye giriş*. Remzi Yayınevi.
- Millî Eğitim Bakanlığı (2011). *Grafik ve fotoğraf, Çağdaş Sanat akımları*. 211GS0087, Millî Eğitim Bakanlığı.
- Mulla, G. (2016). Evrensel sergilerden Çağdaş Sanat fuarlarına mekân deneyimleri. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 15-32.
- Mumford, L. (2013). Tarih Boyunca Kent: Kökenleri Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği (2.bs.) (G. Koca ve T. Tosun, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz küpün içinde-Galeri mekanının ideolojisi*. (3. bs.). (A. Antmen, Çev.). Sel Yayınları. (Orijinal kitabın yayınlanma tarihi 2000).
- Özçam, I. ve Kayan, H.Z. (2022). Learning from experience: Installation art in design education. *Online Journal of Art and Design*, 10(3), 150-165.
- Özsavaş Uluçay, N. (2019). Mekanın ögesi olarak Çağdaş Sanat. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(8), 132-138.
- Parlakalay, H. (2020). Kamusal alanda sanat ve sanat eserleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(4), 1157-1172.
- Ponty, M. M. (2006). *Algının önceliği*. (Y.Yıldırım, Çev.). Kabalcı Yayınevi. (Orijinal kitabın yayınlanma tarihi 2005).
- Rajchman, J. (2014). Çağdaş: yeni bir fikir mi? Çağdaş Sanat nedir?. A. Artun ve N. Öрге (Ed.). *Modernlik sonrası sanat* İçinde (s. 30). İletişim Yayınları.

- Saaze, V. V. (2013). *Installation art and the museum, presentation and conservation of changing artworks*. Amsterdam University Press.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital Sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), 213–238.
- Sainani, S. (2021). *What is contemporary art?* 22 Mart 2023'te erişildi. <https://www.researchgate.net/publication/351580467>
- Samancı, M. (2014). *Sanat üretim ortamı olarak görüntü*. (Tez No: 369279). (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü). YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Sarı Bayer, Y. (2015). *Çağdaş Sanatta yapıt mekan ilişkisi* (Tez no: 393328) (Sanatta Yeterlik Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli), YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Sırma, T. (2019). *Modern sanatta nesne ve mekan ilişkisi* (Tez no: 580529) (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü), YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Şenel, E. (2015). Performans sanatları ve sanatçının anlatım aracı olarak beden. *İdil*, 4(16), 161-182.
- Şeyben, Y. B. (2009). Görsel sanatta zaman ve mekân parametreleri ve sityasyonist estetik. *Akdeniz Sanat*, 2(4), 99-109.
- Tandoğan, O. ve Erdi Es, B. (2018). Dünyada ve Türkiye'de arazi sanatı (land art). *İdil*, 7(51), 1359-1368.
- Tellan, T. (2021). Kavramsal sanatın gelişimini mekan ve zaman ilişkisinde tartışmak. *Art Uluslararası Anadolu sanat sempozyumu tam bildiri kitabı* (ss. 1379- 1397). Anadolu Üniversitesi Yayın No: 4200 Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın No:103.
- Tokgöz Man, S. (2017). *Plastik sanatlarda sanat nesnesi ve mekan ilişkisi*. (Tez no: 474432). (Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü), YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Tuğal, S. A. (2018). *Oluşum süreci içinde Dijital Sanat*. Hayalperest Yayınevi.
- Turani, A. (2015). *Çağdaş Sanat felsefesi*. Remzi Yayınevi.
- Türk Dil Kurumu, (2011). *Büyük Türkçe sözlük*. Sürüm No: 1.0 Farabi.
- Waldman, D. (1992). *Collage, assemblage and the found object*. Harry N. Abrams.

- Williams, K., March, L. ve Wassell, S. L. (2010). *The mathematical works of Leon Battista Alberti*. Spring Science and Business Media.
- Wright, L. (1983). *Perspective in perspective*. (1. Ed). Routledge Kegan & Paul.
- Yayman Ataseven, S. (2018). Modernizmin sanatsal gelişimi. *İdil*, 7(48), 1021-1030.
- Yenişehirlioğlu, F. (1993). *Resimde zaman ve mekan kavramı*. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1322/98762.pdf?sequence=1>
- Yıldırım, S. (2021). Dijital dünyada yeni sanat iletişimi ve tüketim kültürü bağlamında piyasa anlayışları. *MAS Journal of Applied Sciences*, 6(2), 388–405.
- Yılmaz, L. (2018). Video Sanatında zaman ve mekân kullanımı üzerine. *Aydın Sanat*, 4(7), 9 – 20.
- Walking Tours of Rome (2019). *A masterpiece of baroque art*. Walks in Rome (Est. 2001) 17 Nisan 2023'te erişildi. <https://www.walksinrome.com/blog/stunning-frescoes-by-andrea-pozzo-church-of-sant-ignazio-rome>

ÖZGEÇMİŞ

